

# Hol kezdődik a dráma, hol végződik a próza?

## *Néhány megjegyzés a színpadi adaptáció problémájához*

*A kortárs magyar drámaírásban gyakran alkalmazott színpadi adaptáció módszereit vizsgálva felmerül, hogy vajon az egyes színházesztetikai kísérletek milyen válaszokat adtak a „Hol kezdődik a dráma?”, illetve a „Melyek egy drámai alkotás legfontosabb megkülönböztető jegyei?” kérdésekre.*

**M**indenekelőtt érdemes tisztázni, hogy mit jelent a „színpadi adaptáció” szókapcsolat. Röviden talán úgy lehetne definiálni, hogy színpadi adaptáció során egy már létező alkotásból kisebb-nagyobb változtatásokkal, manőverekkel új, drámai alkotás jön létre. Valószínűleg látszik, hogy nagyon óvatosan és igen általánosan fogalmaztunk – nem konkretizáltuk, hogy milyen irodalmi műnembe vagy művészeti ágba tartozik az eredeti alkotás, hiszen dráma alapanyagául nemcsak prózaszövegek, sőt nem is kizárólag irodalmi művek szolgálhatnak. Mi azonban ezen dolgozat keretei között kifejezetten a rendelkezésre álló prózai textusból készült színpadi adaptációkat, dramatizációkat szeretnénk megvizsgálni. A fenti definíció olyan problémákat feltételez, amelyeknél külön-külön is hosszasan el lehetne időzni; ilyen átfogó analízisre nincs lehetőségünk, de szükségét érezzük, hogy további kutatások témájául szolgálhatnak.

### „Befejezetlen mondatok”

*Problémák a „színpadi adaptáció” körül*

Ha a „kisebb-nagyobb változtatás” szintagmáját bontanánk ki, olyan kérdésekkel szembesülnénk, hogy vajon meddig terjedhet az adaptálói autonómia? Milyen mértékű és mennyiségű változtatás lehetséges egy prózai szövegen? Egyáltalán: hol kezdődik az önálló műalkotás? (1) Önálló műalkotásnak nevezhető-e egy adaptáció,

vagy ez attól függ, hogy az új történetben mennyi fedezhető fel az eredetiből? Mi számít tényleges változtatásnak és mi csupán „hangsúly-áthelyezésnek”? Hogyan értjük *Radnóti Zsuzsa* dramaturg megjegyzését, miszerint: „ha valaki alkotói fantáziával nyúl egy figyelemre méltó regényhez, akkor szerencsés esetben nem egyszerű dramatizálás jön létre, hanem átváltozás, új minőség”? (2) Van tehát minőségi különbség dramatizáció és dramatizáció között? Mi kell ahhoz, hogy a színpadra került szöveg szerzőjeként az adaptátort tüntessék fel? Kell-e arra apellálni, hogy a néző ismeri az eredeti művet? (3) Mi indokolja a változtatásokat: az eredeti mű gyengesége vagy ellenkezőleg, megragadó és termékenyítő minősége; a rendező – sőt a rendező mögött álló színház – akarata, igénye, ízlése, drámaírói önkény, avagy konkrét dramaturgiai szempontok? És így tovább.

Mit jelent a „manőver” megfoghatatlan kifejezése? Vannak-e valóban olyan technikai eljárások, amelyek szavatolják az adaptáció minőségét? Tanulhatók, taníthatók-e ezek a technikák? (4) Milyen a jó adaptátor: prózaíró és drámaíró egy személyben, esetleg színházi rendező is? És egyáltalán: az az adaptátor, aki – *Kiss Csaba* drámaíró, rendező vallomását idézve – saját drámájával „azt a hatást próbálja elérni”, amit az eredeti mű szerzője akarhatott, honnan ismerheti a „szerző szándékát”? (5)

Ha még tovább megyünk, ilyen kérdések is felmerülhetnek: mi az adaptáció értéke? Változott-e a megítélése a színház-

történet során? Ha igen, a mai magyar színház hogyan fogadja az adaptációkat? Sok vagy kevés adaptáció születik-e ma Magyarországon? Kimutatható-e valamilyen tendencia az adaptációk száma mögött? Ha sok adaptáció készül, annak mi az oka: témaínség, az eredendően „drámai élmény hiánya”? (6) Vagy nagyvonalúan fogadjuk el *Jorge Luis Borges* megjegyzését, aki szerint az irodalom ugyanazt a két témát írja tovább évezredek óta, a déli tengeren hajózó és kikötőt soha nem lelő vándorról és a megfeszített profétáról? (7)

És a fentieknél célratörőbb, irodalomelméleti kérdések sokasága is bonyolítja a helyzetet: mi a dráma és próza közötti különbség? Dramatizálás során hogyan konvertálhatók a próza erényei drámai (színpadi) erényekké? Milyen epikai sajátosságokról kell lemondani a dramatizáláskor? És mi az, amit esetleg érdemes megőrizni?

### „Egy földterület növénytakarójának változása”

*Válaszlehetőségek a „Mitől dráma a dráma?” kérdésére*

Korántsem új tapasztalat, hogy a három, hagyományos értelemben vett műnem határai elmosódtak, ezért egymástól való elkülönítésük rendkívül nehéz. A legegyszerűbb nyilván az, ha alaki ismérvek alapján különböztetjük meg az alkotásokat. Ez nem szorul magyarázatra: az ember többnyire „ránézésre” meg tudja állapítani, hogy prózai, lírai vagy drámai szöveget tart-e a kezében. *Arisztotelész* a három műnemet az imitáció eltérő módjai alapján különböztette meg: a lírai költő közvetlenül beszél, a prózaíró vagy közvetlenül, vagy a szereplői által, a drámaíró pedig „eltünteteti magát” a szereplői mögött.

Am egyet kell értenünk *Bécsy Tamással*, aki azt írja: „az ókori eredetű felosztás manapság már semmiképpen sem használható, lévén, hogy az eredetileg az imitáció különböző módjai szerint történt megkülönböztetés mára már pusztán alaki jellegű differenciálássá vált. Méghozzá éppenséggel az imitáció újabb és újabb módzatai révén (...) Elméletileg is szólhatunk ellene.

Többek között azt is, hogy az adott műnemnek kizárólag a főnévi értelmét adja meg, a melléknévi belőle levezethetetlen; azaz segítségével nem határozhatjuk meg, hogy egy epikus műben mi például az drámai”. (8)

Az elkövetkezendő évszázadokban az elméletírók újabb differencia specifikákat vezettek be a drámának a másik két műnemtől való elhatárolására. A „konfliktus” (9) mint releváns megkülönböztető jegy mellett a dráma-definíciókba bekerült a „*dialógus*” formai jegye, és az eseményeket szervező „akció” (*Pirandellónál* a „beszélt akció”, a „l'azione parlata”), valamint – a 19–20. század fordulójától – az „eljárhatóság” kritériuma is. Bécsy Tamás pedig előbb *Lukács Györgyöt* idézi, aki a drámai mű „valamely összegyűlt tömegben” kifejtett „hatására” (10) helyezi a hangsúlyt.

Lukács *„A történelmi regény”* című könyvében viszont már egy dráma drámai vagy éppen regényszerű jellegét a „mozgás-totalitás” problémájának megoldási módjától teszi függővé. Lukács ezúttal abból indul ki, hogy az epika és a dráma is az általa ábrázolt világ totalitásának élményét kelti. Az epika viszont a totalitást tárgyi értelemben valósítja meg, míg a dráma a mozgások totális ábrázolásával. Lukács a „konfliktus” fogalmát úgy vezeti vissza terminológiájába, hogy szerinte éppen a konfliktus mint szilárd középpont körül alakul ki ez a totalitás. *Almás Miklós* a „mozgás totalitásának” fogalmát ilyen egyszerűen határozza meg: „a drámában minden a cselekmény előregördülését segíti elő”. (11) Bécsy Tamás szerint „a konfliktus és a mozgás totalitása nem szükségképpen összetartozó vagy összefüggő tényezők”. (12) A dráma „konfliktusos” természetével kapcsolatban érdekes lehet a drámaíró *Spiró György* megállapítása is: „A drámai hősök valójában fejfel mennek a falnak. Ha nem így lenne, akkor regény vagy novella születne a történetükből. A drámát az teszi, hogy valami rendkívüli módon ki van benne élezve. A végéskig. Engem mint drámaírórt nem a jelenkor izgat, hanem a megoldhatatlan konfliktusok érdekelnek”. (13)

Lukács György meghatározása után Bécsy *Vajda György Mihály* definícióját hívja segítségül, aki szerint „a dráma legfőbb jellegzetessége az, hogy formája szerint alkalmas színházi előadásra, színészi alakításra ad lehetőséget”. (14) Ez utóbbi meghatározás Goethe és Schiller (az „Über epische und dramatische Dichtung”-ban) közösen megfogalmazott definíciójához közelít: ők az epikus művek eredetét a

rhapszodoszban, a drámai alkotásokat a mimusban látják – vagyis a drámához az eljátszhatóság tulajdonságát, megkülönböztető jegyét rendelik hozzá.

Vajda György Mihályhoz hasonlóan fogalmaz Benedek András is, amikor így definiálja a drámát: „a dráma színházi előadásra szánt irodalmi mű”. (15) Idézett könyvében Benedek András a tér és idő befogadói élménye alapján is elkülöníti a drámai és prózai szerkesztésmódot: „A regényolvasó képzeletében gyorsan változhatnak a színterek, s azok gyakran nem is lényegesek a történet szempontjából. A színpad viszont valóságos színteret mutat (...)

Tér és idő valóságélménye a cselekmény tagolását korlátozza, az egyhuzamban folyó történések (felvonások, képek) számát. Drámai feldolgozásra épp ezért látszik alkalmasnak a novellisztikus történet, amely kevés szereplővel és epizóddal mutatja be az életnek egy érdekes szeletét. Csakhogy a dráma ennél többre pályázik: a teljes élet bemutatására, mint a regény. Ott mód nyí-

lik a szétterülő és részletező (extenzív és parciális) ábrázolásmódra; a drámaíró mélyreható és egységes (intenzív és globális) ábrázolásra kényszerül. Gyakorlatilag az élet legjelentősebb darabját kell kiválasztania, ahol összesűrűsödik minden fontos motívum”. (16)

Czímer József pedig így fogalmazza meg az idő drámabeli jelentőségét: „a világ minden valamirevaló drámájában, mi-

kor a függöny akár képtelenesen, akár valószínűsége felmegy, egy drámán már túl vagyunk”. (17)

Bécsy Tamás az említettekén kívül még számos más elméletirő megállapításait is göröcső alá veszi, akik azonban már nem vezetnek be újabb kulcsszavakat a dráma elkülönítésére, hanem az általunk is idézettek variálják, hangsúlyozzák vagy teljesen negligálják. (Például Eric Bentley ugyancsak a dráma „konfliktusos” jellegére helyezi a hangsúlyt, pontosabban számára az a mű dráma(i)ságának bizonyítéka, hogy a szöveget figyelő ember képes felfogni a konfliktust a textuson belül, és arra érzelmi-  
leg is tud reagálni.)

Komparatív elem-

zésének tapasztalatait összefoglalva Bécsy maga vezet be egy új fogalmat, amely drámaelemzéseinek mindenkori stabil viszonyítási pontja lesz: „A dráma műnemének kulcsszava a szituáció, de csakis az a szituáció, amely már a cselekmény kezdete előtt létrejött. Arisztotelész véleménye így marad érvényes, s így lehet erre alapítani a dráma mai adekvát

*Érdeemes megvizsgálni, hogy a gyakorlati színpadi adaptáció során milyen problémákat vet fel az alapszöveg és a dramatizált textus műnembeli-műfaji különbözősége. Alapkérdés, hogy lehet-e dramatizálni adott esetben egy regényt sérelem nélkül, s ha igen, mennyi hűség kötelezi az átdolgozót? Véleményünk szerint nem szentségtörés azt válaszolni erre, hogy egyáltalán nem lehet sikeresen dramatizálni egy narratív szöveget, hiszen a prózaíró „nem véletlenül” választotta az epikus műfajt mint a téma megszólaltatásának szerinte egyedül hiteles formáját. Az ezzel ellentétes vélemények szerint viszont a kérdés így fel sem tehető, hiszen az átírónak nem kötelező hűségesnek maradnia nyersanyagához, csak arra kell ügyelnie, hogy önmagában jó színdarabot írjon – e szerint, ha az átdolgozó hűséges maradna a regényhez, akkor törvényszerűen a drámával szemben viselkedne hűtlenül.*

meghatározását. A cselekményt ott és akkor kell elkezdni, ahol és amikor a szituáció felállott és ott és akkor kell befejezni, ahol és amikor a szituációba potenciálisan beépített cselekvés- és egyéb lehetőségek az időre kiterítve valóban meg is valósultak. A drámai cselekvés ebben különbözik az epikától, amelyet elvben bárhol el lehet kezdeni, és bárhol abba lehet hagyni. Mert a drámai cselekmény az időbe teríti ki, azaz gyakorlatilag meg is valószínűsíti, élővé teszi azokat a tényezőket, amelyek a kezdeti szituációban potenciálisan be voltak építve”. (18)

Függetlenül attól, hogy a drámáról gondolkodó ember melyik fent említett fogalmat tartja a drámai műnem igazi kulcsszavának, a rövid elmélet-történeti bevezető felvilágosít minket arról, hogy egyáltalán melyek azok az alapvető jellegzetességek, paraméterek, amelyek egy drámai alkotást elválasztanak egy prózaművtől. Azok a „kézikönyvek”, amelyek megpróbálnak gyakorlati tanácsokat is adni kezdő drámaíróknak, dramaturgoknak, általában ugyanezen alapfogalmak tisztázását javasolják az írás megkezdése előtt. (19)

### „Szentségtörés vagy szabad akarat?”

#### *Szabad-e prózát dramatizálni?*

Érdekes megvizsgálni, hogy a gyakorlati színpadi adaptáció során milyen problémákat vet fel az alapszöveg és a dramatizált textus műnembeli-műfaji különbözősége. Alapkérdés, hogy lehet-e dramatizálni adott esetben egy regényt sérelem nélkül, s ha igen, mennyi hűség kötelezi az átdolgozót? Véleményünk szerint nem szentségtörés azt válaszolni erre, hogy egyáltalán nem lehet sikeresen dramatizálni egy narratív szöveget, hiszen a prózaíró „nem véletlenül” választotta az epikus műfajt mint a téma megszólaltatásának szerinte egyedül hiteles formáját. Az ezzel ellentétes vélemények szerint viszont a kérdés így fel sem tehető, hiszen az átírónak nem kötelező hűségeseleg maradnia nyersanyagához, csak arra kell ügyelnie, hogy önmagában jó színdarabot írjon – e szerint, ha az átdolgozó hűséges maradna a

regényhez, akkor törvényszerűen a drámával szemben viselkedne hűtlenül.

Fejtő Ferenc ezzel kapcsolatban azt jegyzi meg – véletlenül felfedezett és a Színház című folyóiratban 55 évvel később közölt, vitaindító iratában –, hogy: „A műfaji különbség valóban nem ok arra, hogy a regényt vagy bármely epikai művet ne használjanak fel dráma nyersanyagául. Az ógörög szerzők mitikus mondákat, *Shakespeare* reneszánsz novellákat s *Plutarkhosz* pletykákat dramatizált”. (20) Mások is szívesen hivatkoznak ugyanerre a színháztörténeti tényre, amikor az adaptátor autonómiáját kívánják igazolni, például Benedek Andrásnál ezt olvassuk: „A klasszikus tragédiák forrása csaknem kivétel nélkül valamilyen elbeszélő mű (mitosz, hősköltmény, krónika)”. (21) (Igaz, Benedek úgy folytatja, hogy megállapításai máris ütköznek azzal, amit korábban Arisztotelész dráma-epika-tipológiájáról mondtunk: „Arisztotelész (...) nem is látott lényeges különbséget eposz és tragédia között”. (22) Emlékeztetőül, mi az imitáció arisztotelészi műnemválasztó-fogalmát említettük.) De Spiró György vagy *Márton László*, drámaírók is ugyanezt mondják: „Soha nem is találtak ki a drámaírók igazán eredeti történeteket. A nagy drámai korszakokban is mindig már eleve népszerű anyagból indultak ki. A görögök a mítoszokat írták újra, de Shakespeare se maga találta ki a mesét” (23), illetve: „minden színpadi művet adaptációnak tekintek, hiszen az mindig valamilyen konkrét anyagból indul ki, teljesen mindegy, hogy a mindennapi élet, a történelem, saját fantáziászülemény adaptációjára kerül-e sor, vagy valamilyen irodalmi műére”. (24)

Fejtő Ferenc szerint – akinek cikkét azért idézzük részletesebben, mert egyetértünk a publikációt közlő folyóirat megállapításával, miszerint: Fejtő tanulmánya „kísértetiesen emlékeztet az új magyar dráma körüli vitákra” (25) – a drámairodalom „három irányban keresi regenerálódásának útját. Az egyik irány a regényen, novellán keresztül vezet (...), a másik irány (...) az antik mítoszhoz nyúl vissza (...), a harmadik út a történelmi dráma újabb divatja”.

(26) Fejtő nyilván saját korának (1937-ben született az írás) tendenciáira céloz, de mindenképpen érdekes, hogy az adaptáció módszere korántsem múlt divat, hanem a drámaírásban magának helyet követelt bevett színházi-írói módszer, még akkor is, ha manapság nem jellemző sem az antik mítoszok újraírása (27), sem a történelmi drámák reinkarnálása. (28)

Nánay István határozottan „jellemző kortünetnek” (29) nevezi a „mai” írók (azaz a kilencvenes évek eleje íróinak) adaptációs szándékát, viszont ő sem talál magyarázatot a folyamatra. Összegyűjti a legfontosabb kortárs drámaírókat két csoportra osztja őket (Békés Pál, Márton László, Forgách András, Nagy András, Sultz Sándor, illetve Kárpáti Péter, Németh Ákos, Garaczi László), majd a két csoportot ismét egyesíti azon az alapon, hogy „szinte mindegyikükre érvényes: darabjaik zöme másodlagos élményből születik”. (30) Élményeik forrásait pedig vagy eredeti regényekben, drámákban (Nagy András: „Anna Karenina pályaudvar”; Forgách András: „Játékos” és a „Kastély”; Márton László: „Carmen”; Garaczi László, illetve Kárpáti Péter „Akárki-variációi”; Békés Pál: „Háború és béke”) vagy egyéb (például politikai) dokumentumokban, iratokban, aktákban (Kiss Irén: „Tisztelt Ház!”), esetleg történelmi eseményekben mint szövegtár-gyakban látja (Forgách András: „Vitellius”; Németh Ákos: „Vörös bál”). (31)

Márton László egyaránt reagál Fejtő Ferenc és Nánay István megjegyzéseire: „Én nem látok lényeges különbséget aközött, hogy valaki egy közismert regény közismert eseménysorát, egy újsághírt, riportot, krónikát (...), személyes élményt, személytelen halmányt, fejében kavargó fantazmagóriákat, isteni kinyilatkoztatást, ördögi kísértést vagy valami mást adaptál-e vagy ezek keverékét. Különbséget (...) jó és rossz művek, működő és működésképtelen szituációk, átgondoltságok és átgondolatlanságok, stílus és stílustalanságok között látok”. (32) Ugyanis öszerinte „kizárólag átdolgozások vannak” (33) a színpadon, ezért nem is az a kérdés, hogy szabad-e valamit dramatizálni (34), hanem az,

hogy szabad-e akkor drámát írni, ha az adott szerző az alapvető esztétikai, dramaturgiai követelményeknek nem tud megfelelni. Erre rezonál *Tasnádi István*, fiatal drámaíró megjegyzése is: „Inkább az okoz bizonytalanságot bennünk, hogy miképp is lehet manapság hitelesen megszólalni. Mi az, ami a drámai-színházi közlés adekvát formájának tekinthető ma”. (35)

Említettük, hogy Nánay István nem talált magyarázatot a kortárs magyar drámák között fellelhető adaptációk nagy számára. Békés Pál szerint amikor egy író elhatározza, hogy dramatizálni fog valamit, akkor döntésében „valószínűleg nem annyira drámaelméleti megfontolások, mint inkább személyes vonzódások és gyakorlati szempontok (a szöveget megrendelő színház igényei, lehetőségei) játszanak közre”, sőt „igen fontos szempont, hogy a saját téma, az előkép nélküli jellemek, szituációk, szerkezetek farigcsálása sokkal nagyobb energia-befektetést igényel az írótól, mint a kész klasszikus nyersanyag bármilyen korrekt, esetleg invenciózus feldolgozása: ráadásul e nagy befektetés ’megtérülési esélye’ igen kicsi”. (36) Mondandóját azzal az aligha támadható megjegyzéssel zárja, hogy „az ’itt és most’ színrevitele a mai magyar drámáknak nem ’erkölcsi kötelessége’ – az ismételten megfogalmazódó kritikus kíváncsi ellenére sem –, csupán lehetősége. Kiaknázatlan lehetősége”. (37)

Viszont az is szembevetendő, hogy a magyar színházak (ma és tíz évvel ezelőtt is) meglehetősen bizalmatlanok a kortárs szerzőkkel szemben, és adott esetben szívesebben nyúlnak egy kockázatmentesebb klasszikus-adaptációhoz, mint egy nem szentesített (és az eladhatatlanság veszélyét hordozó) új, magyar darabhoz. Persze rögtön fel lehetne hozni ellenpéldaként a pécsi Harmadik Színház heroikus kezdeményezéseit: *Vincze János* és csapata rendszeresen állít színpadra új magyar drámákat. Vagy azt a reménykeltő tényt, hogy Kárpáti Péter vagy Spiró György gyakran egyszerre két-három új darabjával is szerepel egy-egy színházi évadban. Ám mégis be kell vallanunk, hogy a bemutatott előadások között még mindig aránytalanul kevés az új magyar dráma.

## Jegyzet

(1) Vagy minden műalkotást határtalannak feltételezzünk, amelyet eleve megkötnek más műalkotások? Fogadjuk el válaszként Roland Barthes megállapítását, miszerint: minden egyes mű a „leszármaszás folyamatának foglya”? (Roland Barthes [1996]: A műtől a szöveg felé. In: R. B.: *A szöveg öröme*. Budapest. 71.) Vagy ezen a tételen belül nyissunk egy alkönyvtárat, ezzel a címmel: őrizheti-e bármely alkotás az autonómiáját egy ilyen rendszeren, „függőségen” belül? Hiszen a mű intertextuális „determináltsága” azt is implikálhatja, hogy a mű éppen a rendszeren belüli egyéb művektől való (különböző mértékű) eltérése révén nyeri vissza (különböző mértékű) autonómiáját; szöveg-természetét. Vagyis a szövegek intertextuális diskurzusa függőség és függetlenség egyszerre; a „leszármaszás” öazonosságot és mással való azonosságot is biztosít a szövegek számára.

(2) Radnóti Zsuzsa: Átváltozások. In: R. ZS. (1991): *Mellékszereplők kora. Magyar drámák a nyolcvanas években*. Budapest. 77.

(3) Ezzel kapcsolatban idézhetjük Márton László megjegyzését saját dramatisztikájával kapcsolatban: „Nem tudom, ha elhallgattam volna, hogy a Lepkék a kalapon Gozdsu regényéből készült, erre egyáltalán rájött volna-e valaki”. Zappe László (1992): Egy mondat a szabadságról. Verséről és regényéről beszél Márton László. *Népszabadság*, V. 23. 20.

(4) A kérdés önmagában is megérne egy hosszabb tanulmányt. Mi itt most csupán Czímer Józsefet idézzük, aki szerint „nemcsak örökérvényű dramaturgiai szabályok nincsenek, de egyáltalán a priori dramaturgia nem létezik”. (Czímer József [1976]: *A dramaturgia regénye*. Budapest. 331.)

(5) Bérczes László (1997): A szerző szándéka, a szöveg szándéka. Beszélgetés Kiss Csabával és Parti Nagy Lajossal. *Színház*, 28–32.

(6) Sándor L. István (1996): Játékszíni költőmesterség. Kortárs magyar drámák. *Színház*, 9. 4.

(7) Borges kinyilatkoztatás-szerű megjegyzését a *Márk evangéliuma* című novellában olvashatjuk. (Jorge Luis Borges [1999]: *Márk evangéliuma*. In: J. L. B.: *A tükör és a maszk. Elbeszélések*. Budapest. 154.) Ez a novella egyébként maga is adaptáció: a bibliai keresztrefeszítés-történet parafrázisa, mai, dél-amerikai környezetbe helyezése – és erőteljes profanizálása is egyben.

(8) Bécsy Tamás (2001): A drámai műnem mai kérdései. In: B. T.: *A dráma modellek és a mai dráma*. Budapest–Pécs. 13.

(9) „A konfliktus fogalmát... annyira tágnak, annyira mindenféle és fajtájú ellentétet magában foglaló tartalmúnak kell tekintenünk, ami lehetetlenné teszi tudományos használatát”. Bécsy, 29.

(10) Bécsy, 14.

(11) Almási Miklós (1966): A dráma logikája és a jelenetek láncolata. In: A.M.: *Maszk és tükör*. Budapest. 107.

(12) Bécsy, 26.

(13) Ellenfény, 2000/3–4. 3.

(14) Bécsy, 15.

(15) Benedek András (1975): *Színházi dramaturgia nézőknek*. Budapest. 11.

(16) Benedek, 26.

(17) Czímer József (1985): *Dramaturg és művészet*. In: C. J.: *Függöny nélkül*, Budapest. 235.

(18) Bécsy, 43–44.

(19) Kifejezetten ilyen céllal készült például Gyárfás Miklós *Tanuljunk gyorsan és könnyen drámát írni* című humoros kézikönyve, de szintén bevezet a gyakorlati dramaturgiába (is) Czímer József (*A dramaturgia regénye; Függöny nélkül*) vagy Benedek András (*Színházi műhelytitkok; Színházi dramaturgia nézőknek*) néhány könyve. A Színháztudományi Intézet Korszerű Színház című sorozatában megjelent kötetek közül néhány (többé-kevésbé) ugyancsak használható mind a mai napig, így például Peter Karvas *Drámaírás ma és holnap* című könyve.

(20) Fejtő Ferencnek a *Cobden* című gazdasági-politikai folyóiratban közölt írását a *Színház* 1992/6. számában olvashatjuk újra (1–2.)

(21) Benedek, 46.

(22) Benedek, 46.

(23) Mit kérdezzünk a kortól? Kerekasztal-beszélgetés Spiró Györggyel, Kárpáti Péterrel, Tasnádi Istvánnal. *Ellenfény*, 2000/3–4. 3.

(24) Zappe, 20.

(25) Színház, 1992. 6. 1.

(26) Uo, 1–2.

(27) Nyugat-Európában és Amerikában annál divatosabb manapság az antik mítoszok parafrázálása. Elég, ha csak a közelmúltban nálunk is játszott, hasonló tematikájú művekre gondolunk: például Hans Henny Jahnn *Médeá-jára* vagy Sarah Kane *Phaedra* drájjára. (eredeti címe: *Phaedra szerelmei*).

(28) Sőt, Kompolthy Zsigmond emlékeztet rá, hogy Kemény Zsigmond 1853-ban (!) írt *Eszmék a regény és a dráma körül* című tanulmányában már megvizsgálta az adaptáció problémáját, vagyis nem kortárs, de még csak nem is 1930-as évekbeli tendenciáról van szó, hanem „legalább százötven éves problémáról” (Kompolthy Zsigmond [1992]: A mítoszüresség mítoszai. *Színház*, 6. 10.)

(29) Nánay István (1992): A túlélés esélyei. Színházi tendenciák. *Alföld*, 3. 62.

(30) Nánay, 62.

(31) Nánay István listáját a teljesség igénye nélkül szeretnénk kiegészíteni néhány újabb adaptációval. A regényfeldolgozások közé kell sorolnunk például a következő műveket: Márton László: *Lepkék a kalapon* (Gozdsu Elek *Köd* című regénye nyomán); uó.: *Kínkastély* (Spiró György *Az Ikszek* című regénye, sőt a szerző saját, *Az imposztor* című adaptációja alapján); Bereményi Géza: *A Werther már megírták* (Goethe illetve V. Katajev regényei nyomán); Nadas Péter: *Takarítás* (saját kisregénye alapján); Hamvai Kornél: *Márton partjelző fázis* (saját regénye alapján); Lőrinczy Attila *A csoda alkonya* (Hoffmann *A kis Zaches* című meséje alapján); Darvasi László: *Stórr kapitány* (Füst Milán *A feleségem története* c. regénye után); Forgách András: *A görény dala* (Danilo Kiš elbeszélése alapján [Borisz Davidovics síremléke]); Spiró György: *Optimista komédia* (Bulgakov-kisregény [Végzetes tojá-

sok]); Nagy András: *A Mester és Margarita* (Bulgakov-regény); Forgách András: *A szív, a hulla, a püspök és a kések* (García Márquez-kisregény [Egy előre bejelentett gyilkosság krónikája]); ugyanő: *Vásott kölykök* (a Cocteau-regény, sőt Toepfer Zoltán változatának nyomán), valamint a József Attila Színház, illetve a Bárka Színház *A Pál utcai fiúk* című előadásának szövege (Molnár Ferenc – Török Tamás – Ungvári Tamás, illetve Molnár Ferenc – Deres Péter). Drámai szöveg szolgált alapanyagául a következő műveknek: Kornis Mihály: *Körmagyar* (Arthur Schnitzler *Körtánca* alapján); Garaczi László: *Mindhalálíg Mizantrop* (Molière); Kiss Csaba Goldoni, Molière, Beckett, Csehov, illetve Shakespeare-átíratai; Győrei Zsolt-Schlachovszky Csaba: *Bem, a debreceni gács* („Magyarított szomorújáték Shakspeare Vilmos *Othellója* nyomán); Nagy András: *Biberách* („Másfél tucat szemtelen közjáték Katona drámájához”) és a *Magyar három nővér*; Lőrinczy Attila: *Balta a fejbe* (a III. Richárd alapján); Spiró György: *Fogadó a nagy kátyúhoz* (a *Liliumfi* nyomán); Horgas Ádám: *Vak meglátta, hogy kiugrott* (az *Oidipusz király* nyomán). Nehezen besorolható a Krétakör Színház *W-Munkáscirkusz* című előadása, amely Büchner *Woyzeckjének* és József Attila verseinek felhasználásával készült döbbenetes hatású montázs, vagy Kárpáti Péter cigány mesét feldolgozó drámája a Pájkás János. (Spiró György egyébként azt vallja Kárpáti Péter írásmódjáról, hogy a szerző „kitalált egy... drámai-bartóki megközelítést: olyan népmesei szövegekbe megy bele, amelyek tőle függetlenül léteznek, és azokat variálja” (*Ellenfény*, 2000/3–4, 3.)) Maga Spiró György *Kvartett* című „ravasz” darabja ugyancsak „speciális adaptációnak” tekinthető: ez Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* című drámájának ellendarabja, „inverze”. A Szappanopera pedig egy mai Antigoné-történet.

(32) Márton László (1992): Mi adaptálók. *Színház*, 6, 7.

(33) Márton, *uo.*

(34) Márton egészen pontosan így fogalmaz ebben a kérdésben: „... én magam az átdolgozás kérdését sohasem tekintettem lényegesnek” (*Márton*, 9.), Benedek András pedig: „Az ötlet... megvalósításához intenzív művészi munkára van szükség. Ha az alkotó képes erre, végül érdektelenné válik, miképpen jutott az ötlethez”. (*Benedek*, i. m., 45.) De Czímer József is azonos nézetet képvisel: „Egy drámai művet nem a történelmi adatokhoz való hűség minősít. A dráma műalkotás, a műalkotás elvei alapján ítéltető csak meg”. (Czímer, 277.)

(35) *Ellenfény*, 2000. 3–4. 4.

(36) Békés Pál (1992): Van benne valami. *Színház*, 6, 10.

(37) Ehhez a gondolathoz érdemes idézni Benedek András megjegyzését is: „...a 'kivülről' kapott anyag az író egyéniségétől válik témává. Új mozzanatot fedez föl benne, vagy beleképzel valamit, ami az ő legsajátabb mondanivalója”. (*Benedek*, 43.)

## Irodalom

Almási Miklós (1966): *Maszk és tükör*. Budapest.  
Almási Miklós (1966): *Színházi dramaturgia*. Budapest.

Bécsy Tamás (1988): *A dráma esztétikája*. Budapest.  
Bécsy Tamás (2001): *A drámamodellek és a mai dráma*. Budapest–Pécs.

Bécsy Tamás (1996): *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945–1989*. Budapest.

Bécsy Tamás (1988): *Mi a dráma?* Budapest.

Békés Pál (1992): Van benne valami. *Színház*, 6.

Benedek András (1975): *Színházi dramaturgia nézőknek*. Budapest.

Benedek András (1985): *Színházi műhelytitkok*. Budapest.

Bérczes László (1992): A közvetítő. Radnóti Zsuzsa: Mellékszereplők kora. *Jelenkor*, 5.

Bérczes László (1997): A szerző szándéka, a szöveg szándéka. Beszélgetés Kiss Csabával és Parti Nagy Lajossal. *Színház*, 1.

Bérczes László (1995): Kérdőjelek. A kilencvenes évek magyar színháza. *Kortárs*, 1.

Czímer József (1976): *A dramaturgia regénye*. Budapest.

Czímer József (1997): Független nélkül. Budapest. Drámaiattalan kor. Beszélgetés Zalán Tiborral. *Ellenfény*, 3.

Fejtő Ferenc (1992): Elmélkedés a mai s jövőendő drámáról. *Színház*, 6.

Forgách András (1992): Fejtő Ferenc azt üzent. *Színház*, 6.

Karvaš, Peter (1964): *Drámairás ma és holnap*. Budapest.

Kékesi Kun Árpád (1997): A reprezentáció játéka. A kilencvenes évek magyar rendezői színháza. *Színház*, 7.

Kompolthly Zsigmond (1992): A mítoszüresség mítoszai. *Színház*, 6.

Kondorosi Zoltán (2000): Csodák és csalódások. Személyiségtipusok kortárs magyar darabokban. *Ellenfény*, 3–4.

Márton László (1992): Mi adaptálók. *Színház*, 6.

Moussinac, Léon (é.n.): *Kézikönyv a rendezésről*. Budapest.

Nagy András (1992): A falra festett szív. *Színház*, 6.

Nánay István (1992): A túlélés esélyei. Színházi tendenciák. *Alföld*, 3.

Radnóti Zsuzsa (2003): *Lázadó dramaturgiák*. Budapest.

Radnóti Zsuzsa (1991): *Mellékszereplők kora. Magyar drámák a nyolcvanas években*. Budapest. Sándor L. István (1996): Játékszíni költőmesterség. Kortárs magyar drámák. *Színház*, 9.

Sándor L. István (2000): Mit kérdezzünk a kortól. Kerekasztal-beszélgetés Spiró Györggyel, Kárpáti Péterrel, Tasnádi Istvánnal. *Ellenfény*, 3–4.

Tarján Tamás (1992): Józan megszállottak. Két színházi könyvről (Radnóti Zsuzsa: Mellékszereplők kora; Koltai Tamás: Színházváltás), *Alföld*, 3.

Upor László (1997): A plurimedialis Rigó János avagy Mi fán terem a mai magyar? *Színház*, 1.  
Visky András (1997): Hermészi szerepben. A dramaturg és a szöveg. *Színház*, 7.

**Deres Péter**, Ph.D hallgató  
BTK, ELTE, Budapest