

PRÓZA A SZÍNPADON

GARAI JUDIT és VEREBES ERNŐ dramaturgokkal, MIKÓ CSABA íróval és RUSZNYÁK GÁBOR rendezővel BÍRÓ BENCE beszélgetett

A dráma alapvetően színpadra szánt szöveg, de olvasható is – a regény alapvetően olvasásra szánt szöveg, de mint azt számos példa bizonyítja, színpadon is előadható. A mai magyar színházban feltűnően sok adaptációt játszanak, de Spiró György szerint ez korábban sem volt másképp, sőt: „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.” Tehát a színdarabokat általánosan nézhetjük adaptációknak, legyen az alapjuk a hétköznapi élet, történelmi dokumentum, saját fantázia vagy egy másik irodalmi mű. A színházcsinálókat különösen a regényekben található nagy történetek foglalkoztatják, hiszen mindig aktuálisak, ezért időről időre újraírják őket. Hol könyvben, hol a színpadokon.

– *Mennyire fontos a történet a színházban? Mit értünk rajta?*

Verebes Ernő: Ha nincs történet, akkor csinálunk. A történetiség szerintem az egyik elsődleges dolog, még ha nem is egy lineáris ívet követ. Egyszerűen a feszültség és a kisülés váltakozása miatt kell, ami a természetes alapállapota egy drámai szövegnek.

Garai Judit: Nem a hagyományos értelemben vett történet szükséges, de egy előadásban – akár sok szöveggel, akár kevés szöveggel, akár szöveg nélkül operál – kell lennie történetnek, ami elvezet valahonnan valahová.

– *Miért fordulnak a színházcsinálók a regények felé? Hogyan merül fel az adaptáció gondolata?*

G. J.: Az utóbbi időben, ha egy rendezőnek történetet kell ajánlanom, egyáltalán nem teszek különbséget dráma és regény között. Ugyanúgy gondolkodom mindkettőben, amikor alapanyagot keresek.

Rusznayák Gábor: Amikor egy színdarabbal foglalkozik az ember, akkor is köré épít egy regényt. Ő maga, a színészek és a többi alkotó sok mindennel kiegészítik. Megtöltjük a színdarabokat, regényszerűen kivázzuk a dráma hiányos pontjait. A regényadaptáció ennek a fordítottja. Nagyon sokfélék a regények, vannak, amelyek igazán alkalmasak színpadi adaptálásra, és vannak, amelyek kevésbé. A *Mester és Margaritát* színpadra tenni sokkal macerásabb feladvány, mint a *Kivilágos kivirradtigot*, ami jobban adja magát színházra.

Egy regényben sokkal pontosabban követhetők folyamatok, míg egy színdarabban inkább csak a kezdeti és végállapotokat látjuk. Egy regényben jobban érződik az anyag szövete. Ilyen szempontból talán egyszerűbb egy regényt színpadra rakni.

Mikó Csaba: Ha darabot írok, elsősorban azt keresem, hogy mi az én viszonyom hozzá. Szerelmeket főleg regények vagy regényekben leírt történetek iránt érzek. A regények ál-

talában jobban a mieink, mert konkrét olvasmányélményünk kapcsolódik hozzájuk, a teljes film bennünk van, ebből adódóan valahogy azt szeretnénk a színpadon viszontlátni.

– *Mi lehet az oka, hogy ilyen sok adaptáció, átírat kerül manapság színpadra?*

R. G.: A tanáraink többnyire olyan színházcsinálók voltak, akik a szöveghez ragaszkodva készítettek előadásokat. Ascher, Székely, Zsámbéki. Az ő univerzumukban szinte elképzelhetetlen volt, hogy fognak egy regényt nyersanyagként, és elkezdik átgyúrni. Előfordult, hogy fölkertek egy író – például Spirót, aki így írta meg az *Ikszekből Az imposztort* –, de hogy ők maguk a szöveggel elkezdjenek így foglalkozni, az nem volt megszokott. Fordítókkal, dramaturgokkal dolgoztak azon, hogy a színpadi szöveg minél erősebb legyen, de általában ragaszkodtak a drámaszöveghez.

A mi generációnknál a színpadi szövegről való gondolkodás már más. A rendezők elkezdtek szabadabban bánni a drámaszövegekkel, és ha egy jó történet regényben van megfogalmazva, abban is könnyebben meglátják a jó színpadi szöveg és a jó színház lehetőségét.

V. E.: A színház megkívánja, hogy a szöveg is helyben gyúródjon. A már meglévő anyagok nem eléggé „szalonképesek”. Nem mintha nem lenne jó az a szöveg, hanem mert a színház pillanata már meghaladta. Az ember sokszor akkor is hozzányúl egy meglévő drámához, ha nem feltétlenül szükséges. A szövegnek, amely korábban irányította az előadás-készítés folyamatát, egyre inkább egyenrangú szerepe van az előadás többi alkotóelemével.

– *Mit értünk adaptáció alatt? Meddig beszélünk adaptációról, és hol az a határ, ahonnan az átírás önálló műnek számít?*

V. E.: Vannak túlírások és vannak adaptációk. A kettő között egy vékony nadrágszíjnyi út húzódik. Gyakran nem

lehet megállapítani, hogy meddig mentünk el az újítással, vagy hogy egyáltalán nevezhető-e újításnak, ha úgy teszünk életképesse egy prózát, hogy az új vétagokat is kap. Adaptáció alatt én azt értem, amikor hűek maradunk az eredeti mű dramaturgiájához, fölépítéséhez, és úgy próbáljuk meg színpadiassá tenni. Az átdolgozás vagy a túlnyúlás egy szövegen már többet enged meg. Nagy kihívás ma nagy témákat földolgozni. *Don Quijote, A Mester és Margarita, Szindbád*. Elsőre sokszor lehetetlennek tűnik, mégis mindenki hozzájárul újra és újra. Mert az adaptálás nem ugyanannak a régi anyagnak az újjászülése, sokkal inkább egy egészen új anyag megszülése.

– *Mikortól lesz az adaptátor a szerző? Mennyire kell belemélyülni az alapműbe, hogy az már olyan újfajta minőséget jelentsen, amelyet sajátjuknak tudnak tekinteni? A Kivilágos kivirradtig miért nem egy Rusznyák Gábor-darab?*

R. G.: Mert teljesen követi a regény szerkezetét, és a mondatok 80%-a a regényből való. Vannak benne természetesen olyan megszólalások, amelyek az eredeti regényben más kontextusban vagy más karakter szájából hangzanak el, de ezt én még nem gondolom saját írásnak. Amíg az alapműnek a szerkezete vagy a fő tartalmi vonala nem sérül, nem változik, illetve ha maguk a dialógok a regény dialógusaira épülnek, addig, azt hiszem, mindig adaptációról van szó.

M. CS.: Akkor kezdek el magamra szerzőként gondolni, amikor teljesen új dialógusokat írok. A *Bádogdob* esetében ez volt a helyzet: a regényben nincsenek dialógusok, és a regény hömpölygő, expresszív szövegfolyamából kellett párbeszédet szerkeszteni. De alapvetően akkor sem gondolja az ember, hogy saját darabot ír. Mert egyrészt annyira erős a viszonya

bensőségessé vált a történettel, és egészen más módon kezdem el kódolni a könyvet. Ilyenkor talán érezheti magát az ember egy picit íróként.

G. J.: Én nem gondoltam magamra szerzőként, de még íróként sem az eddigi adaptációim megírásánál. Adott egy történet, adottak a benne szereplő karakterek, s ezt én esetleg továbbgondolom, kiegészítem, és átültetem a színpadra.

V. E.: A *Don Quijote* az én átdolgozásom, címetem szerint társszerző vagyok. Ez a tiszteletreméltó nagy mű igényel némi szemtelenséget, különben nem megközelíthető. Az volt az igény Vidnyánszky Attila részéről, hogy keressünk megoldást egy *Don Quijotéra*, a *donquijoteizmusra*. Eszünk ágában sem volt, hogy fölöleljük az egész művet. Ebből született egy viszonylag önálló dráma, olyan szövegrészekkel, amelyeket Cervantes nem írt le, és olyan helyzetekkel, amelyeket Cervantes által leírt képben máshogy jelennek meg. Applikáltam bele új dialógokat, de ezek miatt nem változtak meg a figurák vagy a viszonyaik. Egy szellemiséget tettünk hozzá, ami szerencsés esetben a színészekhez és a nézőkhöz is közelebb tudta hozni a művet.

– *Többen említették, hogy az adaptálás során elkerülhetetlen egyfajta erős személyes viszony az alapműhöz. Ez milyen veszélyeket rejt magában? Mekkora alázattal érdemes hozzányúlni a műhöz, illetve mekkora alkotói szabadságot hagy egy ilyen munka?*

V. E.: Mi sokszor nem akarunk alázatosak lenni, de az író és a szöveg megköveteli. A szintén Vidnyánszky Attila által rendezett *Szindbád* Krúdy mondatairól szól. A Krúdy-féle hosszú, bűvőpatakos mondatokra épül az egész mű, és ez na-

Mikó Csaba, Rusznyák Gábor, Garai Judit, Bíró Bence és Verebes Ernő. Fotók: Gordon Eszter



a műhöz, másrészt annyira tiszteli a szerzőjét, hogy eszébe nem jut azt gondolni, hogy ez az ő története vagy darabja lenne.

A *Szürke galambnál* éreztem azt, hogy már nem a regényt írom, hanem azt a valamit, amit visszafejtettem abból a Tar Sándor-i helyzetből, amiben a saját múltjával próbál szembenézni. Azt éreztem, hogy Tar Sándor erőteljesen a saját kilátástalan helyzetéről beszél ebben a könyvben, és valamiféle fölmentést keres. Sokat kutattam, ezért a viszonyom nagyon

gyon fontos volt az adaptáció során. Itt részemről nem volt kérdés az alázat Krúdy felé.

G. J.: Ez nem iparosmunka, ha az anyag, a rendező, a színészek inspirálnak, akkor én határtalan szabadságot érzek. De az is igaz, hogy nem lennék képes bármilyen anyaggal bármilyen konstellációban ilyen szabadon dolgozni.

R. G.: Vannak ennek stációi. Van egy belebújás része, és van egy eltávolodás része is. A munka vége felé vannak pil-

lanatok, amikor az eredeti művet már a színpadi szöveg fényében kezded vizsgálni. A döntések indukálják egymást, ez egy láncreakció, és a végén már egészen távol lehet kerülni az eredetitől. Én a végén mindig megnézem, hogy mi az, amit kihagytam, ami elillant, ami elveszett, és mi az, ami esetleg más lett, több lett, jobb lett.

M. CS.: Az ember sokszor észreveszi, hogy a dramaturgia, amit kitalált, nem biztos, hogy annyira jó, mint eredetileg képzelte. Rákerül egyfajta epikus hordalék, ami könnyen elfedheti a történet pontos, következetes menetét. Ilyenkor megpróbálok egy erősebb struktúrát építeni az adott mozaikokból. Ez egy baromi izgalmas feladat, és nagy szabadságot ad. Szétszeded apró darabokra, aztán elkezded máshogyan összerakni. Így újrastrukturálni a művet szemtelen hozzáállás, de sokszor szükséges.

– *A drámának sokféle meghatározása van. Abban általában egyetértünk, hogy konfliktusok, értékek, szándékok ütköztetésére épül. Egy epikus műnek más aspektusai is vannak. Egy adaptáció során elsősorban a drámát keresik, vagy az epikus részeket is előszeretettel használják?*

G. J.: Erre jó példa Horváth Csaba színháza, ahol a leíró részek ugyanolyan hangsúlyosak, mint a dialógusok. A *te országodnál* Csaba egyszer csak elkezdte használni a Keresztury Tibor által írt szerzői instrukciókat, ezért amikor én más novellákból emeltem bele további részeket, már e szerint a módszer szerint csináltam. Nem arra törekedtem, hogy párbeszéd jeleneteket keressek, hanem a leíró részekre is koncentrálni kellett. A *Bűn és bűnhődés*nél is előszeretettel használtuk a belső gondolatfolyamokat, mert azok is magukban rejtik a konfliktus lehetőségét.

M. CS.: Ha magam miatt kell dolgoznom, akkor én a narratív részt biztosan használom. A regényeknél a leíró passzusok is a történet fontos részei. Az a kérdés, hogy megtaláljuk-e azokat az átmentendő részeket, amik hozzátesznek a cselekményhez, és az adott rendező is jól tudja használni őket. Én igyekszem a jelenet részévé tenni a leírásokban megjelenő informatív, viszonyrendszeri tartalmakat, vagy narratív epizódoként csatolom a dialógusok mellé. A kettő ütköztetésével sajátos ritmust lehet teremteni.

G. J.: Hidvégi Nóra rendező például imádja a regényadaptációkat, viszont nála én is tudom, hogy minden csak dialógusos formában jelenhet meg. De ha belegondolunk, a régi nagy drámák tele vannak félrékkal, és sokszor komoly fejtörést okoz a rendezőnek, hogy megtalálja a formáját, hogy ezek működni tudjanak az előadásban.

V. E.: Ha a rendező tiszteli az író munkáját, akkor függetlenül attól, hogy a szöveg milyen minőségű, születet belőle jó előadás. És ez fordítva is igaz. A szöveg lehet zseniális, de ha rossz startpozícióból indul, ha a rendező nem találja rajta a fogást, nem tud vele bánni, nem hisz benne, esélytelen a siker. Pontosan annyit nyom a latba a szöveg színvonala, mint a rendező hozzáállása. A szöveg és a rendező viszonyánál dől el egy előadás sorsa.

– *A nagy történetek nagy időt és nagy teret igényelnek. Tőlünk keletre és nyugatra is vannak hosszú előadások. Én sokszor itt érzem az adaptációk az eredeti regényhez való hűségében az egyik legnagyobb sérülést. Elolvasni hosszú, megnézni rövid. Önök mennyire figyelnek a hosszúságra?*

G. J.: A hátam mögött van egy négy és fél órás *Peer Gynt*. A *Bűn és bűnhődés* is majdnem négyórás. Ha az alkotók között egyetértés van abban, hogy ők az adott anyagot így látják teljesnek, akkor nem hiszem, hogy érdemes belőle húzni. A nézőnek sokszor riasztó lehet egy ilyen hosszúságú előadás, tudom.

M. CS.: Nekem mindegyik rendező azt mondja, hogy ne foglalkozz az ezzel, és így is teszek. Most fejeztem be *Az üvegburát*, és tökéletesen tisztában vagyok vele, hogy hosszú. Bízom benne, hogy majd a rendező és a dramaturg tudni fogja, hogyan kell meghúzni. De azért lett ilyen hosszú, mert én ilyen hosszúságban képzelem működőképesnek. Általában nem hiszik el, hogy a néző ennyi időt képes koncentrálni, és ez feszültséget gerjeszt színészen, rendezőben, igazgatóban, műszaki dolgozóban egyaránt.

– *Rendre bebizonyosodik az ellenkezője is. Például ott az Utas és holdvilág, ami hatórás előadás a Trafóban. Éjjelkor lelkesen hujjognak a nézők, és nem lehet rá jegyet kapni.*

R. G.: Tarthat egy előadás 6-8 órát, de ezt nem teheted meg mindig. Karácsonyi mise sincs minden héten. Arra külön készülni kell, mert az akkor már valami más.



V. E.: Rítus.

M. CS.: Vagy performansz. Mint a *Peer Gynt*nek vagy anno a *Kréta*kör *Nibelung-lakópark*jának, a hosszú előadásoknak van egyfajta egyedisége. Ezek az előadások mind a helyszínük, mind a hosszúságuk, mind a művészi megformáltságuk miatt emblematikusak, de egyetértek, ezekből nem biztos, hogy sokat el lehet bírni. A kivételes helyzetek gyengítik egymást. Azt kell jól fölismernie egy színháznak, hogy mikor áll készen egy ilyenre.

V. E.: Mindenkinek más az időérzete. Színházban ez még inkább így van. Amikor átlépünk egy esztétikai határt, és vállalunk egyfajta mértéktelenséget, sokkal könnyebben eltévedhetünk. Én nem vagyok a hosszú előadások híve, mert a léptéket tekintve nem tartom emberinek. És ami ezt az emberi léptéket túlhaladja, az már nem lehet esztétikailag *rendben*. Természetesen lehet, ha ehhez társul egy olyan nézői részvétel, ami szintén túlmutat a megszokotton. Ilyen volt például a Szerb Nemzeti Színház Tomi Janežič rendezte hétórás *Sirálya*. Izgalmas kérdés, hogy a művészet mikor haladja meg saját magát, és tér át egy olyan dimenzióba, ahol már hit kérdésévé tud válni. De onnantól a nézőkben is fel kell támadnia egy másfajta szemléleti módnak. Máskülönben a néző kimegy.

– *Kanyarodjunk kicsit vissza. Miben látják a regény és a dráma közti fő különbségeket és kapcsolatokat?*

M. CS.: A regény nagyon alkalmas egy folyamatos dekodolási inger, illetve a többfókuszúság fönntartására. A darabok nagy része általában egy irányba fókuszáló történetvezetéssel operál. A világ viszont hihetetlenül fölgyorsult, és egyre izgalmasabb a többfókuszú történetvezetés és rendezés, különben az előadásra beülő fiatalok elkezdnek unatkozni. Ebből a szempontból egy regény kiváló alapanyag, mert egy nagy szőnyeg, amiből lehet innen-onnan kiszedegetni, aztán összerakosgatni dolgokat. Egy regényben jobban el lehet merülni, az olvasó vagy adaptáló is sokkal szélesebb spektrumból válogathat, mint egy drámánál, ahol le van szűkítve a cselekmény, és irányított a fókusz.

V. E.: Van még egy érdekes dolog: vajon egy Shakespeare-drámából miért nem írnak regényt? A megfordított út miért nem létezik? Az alapvető különbség a belemerülés kapcsán az, hogy a regény egy maximálisan metaforikus művészeti forma, tehát maximálisan igénybe veszi a képzelőerőt. A színház nem, a színház mankókat ad látványilag, intellektuálisan, érzelmileg. És ezzel egyidejűleg egy csomó mindent el is vesz tőlünk. Egy ilyen színházi légkörbe társul be egy olyan szöveg, ami eredetileg metaforikus akar lenni. És itt levágják a kezét meg a lábát, és ezeket művétagokkal pótolják, azzal a céllal, hogy így talán jobb lesz. De nem lesz jobb; másmilyen lesz. Másképpen fog jární, lehet, hogy gyorsabban, de megváltozik a természetrajza.

– *Amikor a saját korunkhoz közelítünk egy történetet, mit kezdhethetünk azokkal az elemekkel, amelyek a regény megírásának kora szerint szigorúan kódoltak magában a műben? Gondolok itt például a társadalmi problémákra, a férfi-nő viszonyokra, nyelvi kifejezésekre. Bármire, ami rengeteget változott a regény megírása óta. Ezekkel hogyan érdemes bánni? A saját korunkhoz vagy a regény korához legyenek hűségesek inkább?*

R. G.: Ezek azok a kérdések, amelyekből sok van, amikor az ember elkezd valamit színpadra írni. Nekem fontos a nyelviség. Két út van. Vagy hagyja az ember a saját nyelvi közegében kiteljesedni az anyagot, vagy megpróbál egy új nyelvet konstruálni. Ha nem a kor és a nyelv benne az érdekes, hanem a történet és az emóciók a fontosak, akkor azokkal kezdünk dolgozni. Ez mind szakmai döntés. Például mit kezdjünk azokkal a szavak-

kal, történelmi utalásokkal, amelyek a mai nézőnek semmit nem mondanak? Megtartjuk, átírjuk vagy kiszedjük azokat?

Én szeretem, ha megjelenik az eredeti kor. A színpadon meg lehet azt csinálni, hogy elkezdek valamit egy korban, aztán átvezetem egy másikba, vagy interakcióba léptetem más korokkal. Ettől gondolom a színházat színházszerűbbnek – mást tud, mint a film A színházi forma majdnem mindent megenged ebben a tekintetben.

– *A Kivilágos kivirradtigban éppen ezt csinálja: elindul Móricz regényének a korából, és azt az előadás folyamán fokozatosan közelíti a mához. Jelmezben, látványban, a szavak szintjén ez könnyebb. De a viszonyokban mennyire engedi magát formálni az anyag?*

R. G.: Ezt volt a legnehezebb megfogni, hogy a testi közlekedés hogyan változik. Volt rá törekvés, hogy a férfi-nő viszonyokat is átfordítsuk, hogy a veszekedésekben egyre inkább megjelenjenek kortárs kifejezések vagy gesztusok, de valóban, ez talán a próbaidőszak rövidege miatt is kevésbé sikerült.

– *Az elején arról beszélünk, milyen fontos mindannyiunk számára a történet. Jó történeteket keresünk, és szeretnénk őket elmondani, jó színházat csinálni belőlük. Ehhez képest hol látják a történet helyét a posztdramatikus színházban? Mi van akkor, ha egy adaptációnál nem történetcentrikus megközelítéssel találkozunk?*

M. CS.: A posztdramatikus színház elsősorban valóban nem történetmesélő színház. Illetve nem feltétlenül az, vagy nem csak az. Ez a vonal inkább a nyelvi dramaturgiára épül. Nyelvi lépcsőkön halad előre, és úgy bontja ki magát. Van erre törekvés nálunk is, Závada Péter vagy Fekete Ádám erre jó példa.

Elhangzott, hogy az értelmezési kereteket tekintve mennyire leszűkít a színház, mert oda van rakva egy szék, van fény, zene stb. Ha a posztdramatikus színházban elhangzik, hogy szék, az mindenkinek mást jelent. Ilyen szempontból szerintem a szöveg képes generálni a történetet. A jó szöveg mindenkinek más történetet tud adni. Az igazán jó szöveg pedig tud egy befogadói tömegre is hatni.

– *Horváth Csaba épp most mutatott be egy Bernhard-adaptációt a Trafóban Vaterland címmel.*

M. CS.: Szerintem ott gyönyörűen megszületik egy olyan táguló örvénylésű világ, ami a szöveget egy idő után zeneként használja. Az előadás megteremti a saját nyelvét, és a szöveg, ami az elején nagyon görcsösen vonja el a figyelmünket, egy idő után módosult szerepet kap. Amikor én nézőként próbálok dekodolni, akkor egy általam képzelt történet mögé úszik háttérzeneként. Ez a típusú színház számomra nagyon közeli.

G. J.: A beszélgetés elején is mondtam, hogy én a történetre nem mint hagyományos értelemben vett történetre gondolok. A posztdramatikus színházban megjelenő szövegeknek vagy a foszlánydramaturgiával létrehozott előadások szövegének is van története. Az egész életünk arról szól, hogy történeteket gyártunk, mindig mindenben van történet. És ezért, igen, én mint befogadó elkezdek óhatatlanul is valamilyen ívet keresni. Egy ilyen előadásnál az alkotóknak és a befogadóknak is meglehet a saját történetük.

V. E.: Sokféle történet létezik. Lehet az egy láttatott költészeti történet is. Teszem azt, egy vizuális gesztus, ami valamilyen történetet idéz elő. De ha a történetet klasszikus szempontból vesszük, akkor rájövünk, hogy milyen nehéz kitalálni egy újat. Mindig visszatérünk régi történetekhez, mintha már mindent elmondtak volna. Nem mondtak el még mindent, csak sokszor úgy tűnik, mert nehéz újat írni. Ezért inkább a régiakat írjuk újra és újra.