

DURÓ GÁBOR

Narratív szövegtől a dramatikus szövegig

Viktor Pelevin Remete és Hatujjú című kisregényének
színpadi adaptációja¹

Adaptáció: (a biológiában) az a folyamat, amelynek révén az állatok vagy növények alkalmazkodnak a környezetükhöz. (...) Még a legegyszerűbb élőlények is sokféle típusú adaptációra kényszerülnek: módosulhat felépítésük, fiziológiájuk, sőt genotípusuk is, megváltozhat helyváltoztatásuk módja és térbeli eloszlásuk, másféle módon támadhatnak és védekezhetnek, másképp szaporodhatnak és fejlődhetnek stb.
Britannica Hungarica

Mindenféle van.
Remete

Bevezetés

Egy színházi előadás létrejöttének hagyományos útja, legalábbis a nyugati „irodalmi” vagy logocentrikus színházban a következőképpen alakul: a szerző megírja a drámaszöveget (playtext), amely a próbafolyamat előkészítése során a rendező, a dramaturg és más közreműködők révén rendezőpéldánnyá (production book), illetve sűgőpéldánnyá (prompt copy) alakul. Ezután a próbakorán a szöveg tovább módosulhat (próbaszöveg, rehearsal text), míg végül a premier után előadás-szöveggé (performance text)² rögzül. A szerzőtől tehát lineáris út vezet a nézőig, a dramatikus szövegtől pedig az előadásig.³ Abban az esetben, ha e lineáris út elején nem dramatikus, tehát eredendően nem színházi használatra készült szöveg

áll, még egy közreműködővel és még egy szöveggel kell számolnunk, a szerző és a rendező között álló adaptátorral, valamint a szerzői és a rendezői szöveg között elhelyezkedő adaptáció-szöveggel. (E folyamatban nem feltétlenül kell újabb közreműködő, mert az adaptációt maga a szerző vagy a rendező is készítheti.) Az adaptáció megjelenése e szövegláncolatban azonban olyan kérdéseket is felvet, melyek akár meg is ingathatják e modell kereteit: az új szöveg „identitása”, sőt szerzői jogi hovatartozása, az átdolgozó szabadság összeütközése a szerzői szöveg sérthetlenségének elvével, az úgynevezett hűség problémaköre stb.⁴

Ha az adaptációhoz nem az előadás létrehozásának (hagyományos) útja, hanem a textualitás felől közelítünk, akkor, a fentiekhez szorosan kapcsolódva, részben poétikai-műfajelméleti, részben

¹ Ez a tanulmány eredetileg MA-szakdolgozatnak készült (témavezetőm dr. Jákfalvi Magdolna volt), és mellékletként tartalmazta az általam készített adaptációt is, melynek közléséről, igazodva e kötet szerkesztési elveihez, ezúttal le kellett mondanom. Mindössze annyit tettem még, hogy változtattam a hivatkozási technikán és kibővíttem a Pelevin-adaptációból vett idézeteket; ezektől eltekintve a tanulmányt eredeti formájában közlöm.

² Az előadás-szöveg nemcsak az előadásban elhangzó szövegeket jelenti, hanem az előadásban felhasznált valamennyi színpadi jelrendszer összekapcsolódását.

³ Stratos E. Constantinidis, Színház dekonstrukció alatt? (ford.: Leposa Balázs), *Theatron*, 2004. nyár-őszi. 5.

⁴ Bizonyos adaptációs eljárásokra érvényes az a „dekonstrukciós aktivitás”, mely „a felforgatás (reversal) és a kimozdítás (displacement) aktusában valósul meg.” Uo.

technikai-dramaturgiai kérdésekkel kell számolnunk. Ezért egy adaptáció „körüljárásában”, főbb jellemzőinek leírásában az irodalmi elbeszélő szövegek különféle elemzési módszerei és modelljei is sokat segíthetnek.

Dolgozatomban egy általam készített színpadi adaptációt alapul véve a *narratív* és a *dramatikus szöveg* közötti kapcsolatokat, elmozdulásokat vizsgálom. Tehát csak az „eredeti” kisregénnyel és az adaptáció-szöveggel foglalkozom. A rendezőpéldány, a próba- és előadásszöveg, mint ahogy a konkrét, megvalósult *mise en scène*⁵ már nem tárgya ennek az írásnak.⁶ Az adaptáció „köztes léte” miatt azonban az előadás mint modell bizonyos aspektusait érinteni fogom, a harmadik részben pedig az adaptáció-szöveget nemcsak a textualitás két dimenziójában vizsgálom, hanem egy *hipotetikus mise en scène* részeként is (ebben az esetben ugyanis a textuális munka elválaszthatatlan egy imaginárius előadás megalkotásától).

A Pelevin-adaptációra azért használom a dramatikus szöveg kifejezést a dráma helyett, hogy leszűkítem vizsgálódásom tárgyát, és azt elválasszam a színházi előadástól.⁷ Ez a szöveg egyébként rendelkezik a dráma hagyományos ismérveivel, hiszen van benne drámai narráció (dialógus), konfliktus és az alakok közt viszonyváltozás is történik.⁸

Szintén nem céлом, hogy az adaptáció igen szer-teágzó kérdésköréről, akár történeti, akár elméleti szempontból, valamiféle átfogó képet nyújtsak, viszont igyekszem megragadni azokat a kérdéseket és problémákat, melyek mind az adaptációról való beszédben, mind az adaptációkészítés gyakorlatában megkerülhetetlenek.

A magyar adaptáció szó a latin „adapto”-ból ered, melynek szótári jelentése: 1. hozzáigazit, rendbe hoz, beállít 2. hozzá illeszt, átdolgoz, átalakít, alkalmazkodik, alkalmassá tesz 3. előkészít, elkészít. A magyar színházi szóhasználatban változatos formáival találkozunk: átdolgoz, dramatizál, átültet, színpadra ír, színpadra alkalmaz, illetve használatosak még az „XY műve alapján” típusú szóösszetételek. Ezek mindegyike magában foglalja a *változást*, a valamitől való *elmozdulást*, a „színpadra ír”, „színpadra alkalmaz” pedig egyrészt az adaptáció úton levésére utal, arra, hogy az eredeti, nem dramatikus szöveg az adaptáció révén válhat az előadás-szöveg részévé. A „színpadra ír” másrészt a szó általi megalkotottságot, a textualitást hangsúlyozza, szemben a „színpadra állítással”, a rendezés komplexebb, nem kizárólag verbális jeleket megmozgató aktuásával. Az adaptáció köztes helyét erősíti, hogy nemcsak a rendezéstől választható el, de az eredeti szöveg megalkotásától, a „creatio”-tól is. Az „adaptatio” és a „creatio” között azonban, mint látni fogjuk, nem mindig könnyű éles határvonalat húzni.

A továbbiakhoz Patrice Pavis meghatározásából fogok kiindulni: az adaptáció „1. Egy mű feldolgozása vagy átalakítása egyik műfajból⁹ a másikba (például egy regény átalakítása színdarabbá). Az adaptálás (vagy *dramatizálás*) érinti a narratív tartalmakat (az elbeszélést, a *fabulát*), amelyek (többkevesebb hűséggel, olykor jelentős eltérésekkel) megmaradnak, míg a diszkurzív struktúra radiká-

⁵ E terminus egyformán jelent rendezést, színrevitelt (*direction/staging, Inszenierung*), de általánosabb értelemben az előadásra (*performance*) is alkalmazzák „A *mise en scène*-t nem reprezentációba oltott szöveggé fogjuk fel, hanem olyan színpadi produkcióként, amelyben egy *szerezőnek* (a rendezőnek) minden *hatalma* és minden *felhatalmazása* megvan arra, hogy az előadás egészének formát és értelmet adjon.” Patrice Pavis, *Előadáselemzés* (ford.: Jákfalvi Magdolna), Budapest, Balassi Kiadó, 2003. 12.

⁶ Ennek egyszerű gyakorlati oka is van: a 2008/2009-es évadra tervezett bemutató átkerült a következő évadra.

⁷ A dramatikus szöveg tág meghatározására jó példa Peter Szondi bevezetője *A modern dráma elméletéhez*: „A »dramatikus« kifejezést pedig a »dráma« és a »drámai« megjelölésekkel ellentétben, tágabb értelemben, a színpad számára írt minden mű jelölésére használjuk.” Peter Szondi, *A modern dráma elmélete* (ford.: Almási Miklós), Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 11. De a dramatikus szöveghez éppen ellenkezőleg, a dráma kategóriájának szűkítésével is közelíthetünk, mint például Hans-Thies Lehmann, aki már nem tekinti a drámát a „színház alapvető, természetes formájának.” „A színháztudományban sokan megpróbálják a dráma fogalmát olyannyira kitégíteni, míg végül szinte minden belefér. Én azt hiszem, helyesebben járunk el, ha elfogadjuk, hogy valami új van keletkezésében, amit új fogalmakkal kell megragadnunk.” Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya* (ford.: Berecz Zsuzsa), *Színház*, 2008/4. 51.

⁸ vö. Bécsy Tamás, *Mi a dráma?*, Budapest, Béda Books Kiadó, 2002. 9–10. 229. illetve Hans-Thies Lehmann, i. m. 52.

⁹ A műnemek (líra, dráma, epika) és a műfajok fogalompárja, illetve ezek használata sok esetben problematikus, illetve nyelvtől függő. Franciául a műnem „genre”, a műfaj pedig „espèce”.

lisan átalakul, egész pontosan a *megnyilatkozásnak* egészen másfajta szerkezetébe lép át. (...) 2. Az adaptálás színpadra szánt szövegből kiinduló dramaturgiai munkát jelent. (...) 3. Az adaptálást gyakorta »fordítás« vagy többé-kevésbé hű átdolgozás jelentésben használjuk, miközben nem könnyű határvonalat húzni a kétfajta gyakorlat között.”¹⁰

Lapról a lapra – kérdések egy „születés” kapcsán

Az adaptáció során tehát műnemváltás történik, az *epikából* vagy a *lírából dráma*, a narratív vagy lírai szövegből dramatikus szöveg lesz. A választott téma miatt csak narratív irodalmi szövegek átdolgozását fogom vizsgálni, hiszen bármilyen „talált szöveg” lehet egy adaptáció alapja a használati utasításoktól vagy klinikai zárójelentésektől kezdve Marx *Tőkéjéig*.¹¹

E műnemváltás fent említett kérdéseivel a dolgozat harmadik részében részletesen foglalkozni, a „hűség”, pontosabban az eredetitől való *elmozdulás* problémája azonban már most megkerülhetetlen, mert az adaptációt érintő valamennyi kérdés közül ez a legvitatottabb. Nem véletlen, hogy Pavis egzakt, lényegre törő meghatározása egyedül ezen a ponton bizonytalanodik el, hiszen „több-kevesebb” hűségről ír. De hogyan is ragadható meg a „több” és a „kevesebb”? S mivel az „eredeti” és az „eredetiből lett” közti *viszonykategóriáról* van szó, a legalapvetőbb kérdés is felmerül: mit értünk hűség alatt? Mihez-kihez legyünk hűek? Az eredeti mű/szöveg minden egyes betűjéhez? A formához? A stílushoz? A történethez? A szerző által megfogalmazott vagy a szövegből kikövetkeztethető feltételezett szándékához? A mű/szöveg valamely olvasatához? Egy irodalmi vagy színházi-színreviteli tradícióhoz?

Pavis a *Lapról a színpadra – nehéz születés* című tanulmányában lényegében ugyanezeket a kérdéseket teszi fel, amikor a dramatikus szöveg és a *mise en scène* kapcsolatáról ír, és megállapítja, hogy „a hűség fogalma a kritikai diskurzus egyik közhe-lye, noha valójában értelmetlen, és félreértésen alapul”, ha ugyanis „a hű *mise en scène* ismétlést je-

lent, vagy azt, hogy teátrális eszközökkel megismételhető mindaz, amit a szöveg elmond, akkor egyáltalán mi a *mise en scène* értelme?”¹²

Ugyanez a kérdésfelvetés az eredeti és az adaptált szöveg kapcsolatára alkalmazva így hangzana: *Ha a hű adaptáció ismétlést jelent, vagyis azt, hogy dramatikus eszközökkel megismételhető mindaz, amit a szöveg elmond, akkor egyáltalán mi az adaptáció értelme?* Ez az analógia csábító, ebben a formájában mégsem állja meg a helyét, mert alapjaiban kérdőjeleznél meg az eredeti narratív tartalmakat. „Jobban átmentő” adaptációk létét, és csak e tartalmaktól eltávolodó átdolgozások érvényességét ismerné el. Ezenkívül minden műnemváltó adaptáció, még a „leg-hűbb” is több egyszerű másolásnál, mert tartalmazza a *teremtés* (creatio) mozzanatát: egy addig nem dramatikusán strukturálódó fikatív világnak megteremt egy hasonlóan fikatív, de dramatikus világot.

Hűnek lenni?

A hűség fogalma elválaszthatatlan az eredetiség fogalmától, de ez utóbbit ebben a dolgozatban kizárólag egy viszonykategória egyik pólusaként használom, és nem foglalkozom az eredetiség ismerveivel, azzal, hogy egyáltalán milyen szöveget tekinthetünk eredetinek. Nem térek ki az adaptációról való beszéd olyan gyakori hivatkozásaira, hogy a görög tragédiáírók többnyire csak az ismert mítoszokat dolgozták fel, hogy Shakespeare történeti munkákat, sőt drámákat is forrásként használt, vagy hogy Brecht mennyi mások által írt drámát „brechtizált” stb. A Pelevin-kisregényt, nem vizsgálva most feltételezett „előképeit” vagy mintáit, csak az adaptációhoz való viszonya alapján tekintem eredetinek.

Abszolút, betű szerinti hűség elképzelhetetlen, hiszen ebben az esetben mindent pontosan meg kellene ismételni, vagyis egy narratív szöveget egyszerűen csak le kellene másolni, tehát átdolgozóra, dramatiszálóra nem lenne szükség. A eredmény hasonló lenne ahhoz, ahogy Borges egyik elbeszélésében Pierre Ménard szóról szóra újra megírja a *Don Quijotét*.¹³

¹⁰ Patrice Pavis, *Színházi szótár* (ford.: Gulyás Adrienn et al.), Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006. 27.

¹¹ Marx gazdaságtani alapművének első kötetéből, pontosabban ennek felhasználásával a Rimini Protokoll és a Düsseldorfer Schauspielhaus készített egy közös előadást, melyet 2009 tavaszán Budapesten is bemutattak. A *Tőkét*, úgy látszik, kezdi felfedezni a színház. Épp most olvastam, hogy kínai producerek egy musicalt is akarnak írni belőle.

¹² Patrice Pavis, *A lapról a színpadra – nehéz születés* (ford.: Sipócz Mariann), *Theatron*, 2000 nyár-ős. 94.

¹³ *Pierre Ménard, a „Don Quijote” szerzője*. Eltűnődhetünk azon, hogy a *Don Quijote* négyszáz évvel későbbi lemásolása „mérhetetlenül gazdagabb” szöveghez vezetett-e vagy sem – de mostani szempontunkból ennek nincs jelentősége.

Az adaptátor nem működhet úgy sem, mint egy konvertáló program, amelybe bevisszük a narratív szöveget, az eredmény pedig egy olyan dramatikus szöveg lesz, melynek csak a formája más, egyébként minden eredeti információt tartalmaz.¹⁴

Egy prózai szöveget persze „alakváltozás nélkül”, szó szerint is színpadra lehet vinni: Kama Ginkas, a moszkvai Művész Színház rendezője ezt már több Csehov-elbeszéléssel megtette,¹⁵ a lett Alvis Hermanis pedig hasonló módon állította színpadra *A Jég* című Szorokin-regényt. Előadásának már az alcíme is árulkodik: „Közös olvasás”.¹⁶ Ezekben az „anti-adaptációkban” beszélhetünk ugyan textuális hűségéről, ám azzal, ahogy például Hermanis *A kutyás hölgy* narrátorának (fiktív szerzőjének) szövegeit a színészek szájába adta, a megszólalásmód már radikálisan megváltozott.¹⁷

A formához az adaptáció abo ovo nem lehet hű, ez már a műnemváltásból is következik. Ha az eredeti struktúra látszatra meg is marad, például ha az átdolgozás pontosan követi az eredeti szerkezeti tagolását, a forma akkor is szükségképpen átalakul.

A stílus kérdése már egy kicsit bonyolultabb, hiszen ez lényegében egy adott szerzőre jellemző megszólalásmód, az a „hang”, ami (jobb esetben) csak rá jellemző, és megkülönbözteti másoktól. Ha egy adaptátor egy eredeti narratíva közvetlen párbeszédeseit változtatás nélkül veszi át, a függő és az átélt beszédbe (free indirect style) akkor is

bele kell avatkoznia, nem is beszélve a narrátori közlésekről, a leírásokról vagy az esszéjellegű betétekről. Ezek akár legkisebb megváltoztatása könnyen megbonthatja, megzavarhatja a szerző „hangját”, ami természetesen csak akkor probléma, ha az átdolgozó ehhez mindenáron hű akar maradni. Itt említhetjük meg a különféle (stílus)paródiákat, kifigurázásokat és travesztiákat is, melyek szándékoltan és felvállaltan eltávolodnak az eredeti megszólalásmódtól, illetve különféle megoldások révén időzjelbe teszik azt.

Hogy a szerzőhöz és eredeti elgondolásaihoz mennyire nem lehet hűnek lenni, azt jól illusztrálják azok az adaptációk is, melyeket maga az „eredeti” szerző készített vagy részt vett az elkészítésükben. Ha összevetjük például John Steinbeck *Egerek és emberek* című kisregényének vagy Ariel Dorfman *Widows*-jának narratív és dramatikus változatát, még e szó szerint szerzői átdolgozásokban is nagyon sok elmozdulást vehetünk észre, ami csak azt erősíti, hogy egy narratív szöveg által strukturált fikciós világot minden szándék ellenére sem lehet változtatások nélkül áthelyezni egy dramatikus szöveg által megteremtett világba. E két különálló univerzumban egyszerűen mások a szabályok. Nem véletlenül hoztam fel e két író példáját, hiszen esetükben a dramatizálásnál egy színházi ember is jelen volt. Steinbecket George S. Kaufman, a „szindarab-doktor”, Dorfmant pedig Tony Kushner drámaíró segítette.¹⁸

¹⁴ Ugyanakkor maga a konvertáló szó („átalakító”, „más rendszerbe áttesz”) használhatónak tűnik az adaptál szinonimájaként.

¹⁵ *A kutyás hölgy, Rothschild hegedűje, A fekete barát.*

¹⁶ Erről az új, „anti-adaptációs” technikáról Tompa Andrea így beszélt a 2006-os egri Deszka Fesztiválon: „Hermanis a színészek kezébe adja *A Jég* című Szorokin-regényt, és egyetlen sort sem húznak ki belőle, nem írják át drámává, pusztán elkezdik szcenírozni, elkezdik felolvasni és játszani. Ami létrejön, nem dramatikus szöveg. Én posztdramatikus adaptációnak nevezném: ez pusztán a színházra bízta a prózai szöveget, párbeszéddel, leíró részekkel együtt. Itt már nincs semmilyen beavatkozás, az író mintegy kihullott a színházból. Csak a rendezés maradt.” Lásd: Forgách András–Fábi Péter–Tompa Andrea, *Adaptáció*. Forgách András, Fábi Péter és Tompa Andrea hozzászólása a témához az egri DESZKA szakmai beszélgetésén. *Színház*, 2006/6. 43.

¹⁷ Lásd Anatolij Szmeliánszkij, Chekhov in America (Csehov Amerikában). Beszélgetés Kama Ginkasszal és Szergej Barkinnal, *American Repertory Theater* (Cambridge, Massachusetts), 2003. szeptember 1. <http://www.americanrepertorytheater.org/inside/articles/articles-vol-2-i1-chekhov-america> letöltve: 2009. április 5.

¹⁸ Steinbeck és Kaufman munkakapcsolata korántsem volt feszültségmentes, amit a narratív és a dramatikus szemlélet metaforikus konfrontálódásának is tekinthetünk, de Steinbeck, aki a dramatizált változatot egyszer „Krisztus második eljövételének” nevezte, később így emlékezett vissza: „Megkönnyítette a dolgomat. Addig nem tudatosodott bennem, hogy az apró részletek mennyire meg tudják változtatni az írás egészét, és George volt az, aki életemben először megtanított erre. Nélküle nem tudtam volna megcsinálni az *Egerek és embereket*.” Bővebben lásd Don Swaim, Steinbeck and Kaufman at Cherechez La Farm. The Story of John Steinbeck's Sweet Odyssey to Bucks County, PA, in *Steinbeck Studies*, San Jose State University, 2001/1. 8–14. Steinbeck egyik Kaufmannak írt levelében a darabot egyenesen neki tulajdonítja, de ma a színpadokon többnyire hiába keressük Kaufman nevét. A *Widows* utószavában Ariel Dorfman is elismerően említi meg Kushnert. Mint társszerzőt olyan bábához hasonlítja, aki segített neki gyermeke, a darabja világra hozatalában – tehát az adaptációkészítésről teremtő tevékenységként ír. Ariel Dorfman, *Widows (Özvegyek)*, London, Nick Hern Books, 1997. 78.

Az adaptáció szempontjából az is irreleváns, hogy a szerző mit írt, mit nyilatkozott eredeti szövegéről, hogy esetleg hogyan próbálta szűkíteni vagy egy irányba terelni annak értelmezését. Ma már, különösen Roland Barthes nagy hatású tanulmánya után,¹⁹ irodalomelméleti közhely, hogy a szerző mint valóságos egyén kívül áll az általa létrehozott szövegen, felette már semmiféle hatalma nincs, hiszen „a nyelv beszél, nem a szerző”. Ennek ellenére megkísérelheti kontrollálni az adaptációs vagy a későbbi színházi alkotófolyamatot, sőt esetenként, akár a szerzői jogvédelmet is felhasználva, még meg is akadályozhatja az átdolgozás színrevitelét. De ha a szerző nemcsak barthesi, hanem a szó valódi értelmében halott, akkor a „szerző szellemének védelmében” mások még mindig felszólalhatnak egy átdolgozás ellen. Ez különösen olyan, úgynevezett klasszikus művek esetében fordul(hat) elő, melyeknek többé-kevésbé rögzült az interpretációs hagyománya. Az ilyen színreviteli tradícióhoz azonban értelmetlen hűnek lenni, abban az esetben legalábbis, ha a színházat nem múzeumként vagy valamiféle hagyományok házaként fogjuk fel.

A történet mikroegysége

Az eddig felsoroltak közül talán a történethez, pontosabban a narratív tartalomhoz a legkönnyebb hűnek maradni. Végül is minden „nagy elbeszélés” összefoglalható néhány mondatban, a részletek pedig általában úgyis kihullnak az olvasók (a lehetséges nézők) emlékezetéből. *Anna, a férjes asszony és egy gyermek anyja szerelmes lesz Vronszkijba, de amikor a férj, Karenin ezt megtudja, elbocsátja Annát, aki a gyermekétől elszakítva és a társaságból kiközösítve Vronszkijjal kezd élni; kapcsolatuk azonban megromlik, és Anna előtt csak egy kiút áll:*

az öngyilkosság. Odüsszeusz Trója bevétele után hazaindul, de tíz évig kell bolyongania, mire megláthatja szülőföldjét, Ithakát, ahol hű felesége, Pénélopé és szeretett fia, Télémakhosz várja. De miért ne készülhetne egy olyan adaptáció, melyben Anna visszamegy Kareninhez, aki megbocsát neki, és nemskára a kis Szerjőzsának egy újabb testvére születik? Vagy egy olyan, melyben Odüsszeuszt megölik a kérők, Pénélopé pedig már másnap hozzámege Antinooszhoz? Ezek az elképzelt példák azonban a történet elmozdítása vagy átalakítása ellenére még felismerhető kapcsolatban állnak az eredeti narratívával.²⁰

Az eddig felvázolt „hűségkategóriák” közül nem véletlenül tárgyalom külön a történetet, a többivel ellentétben ugyanis ehhez, pontosabban a narratív tartalomhoz való hűség elengedhetetlennek tűnik. Nem teljes, minden történésmozzanatot lefedő azonosságra gondolok, de az adaptációnak tartalmaznia kell *az eredeti narratív tartalomnak legalább valami mikroegységét, magját, amely identifikációs erővel bír, s amire még visszaülhet az átdolgozás.*²¹ Ha ugyanis ez hiányzik, akkor nincs értelme adaptációról beszélni, mert az adaptáció mindig *valamiből* lesz és az elmozdulás csak *valamihez képest* írható le. (Ez a kérdés egy más aspektusból, a szerzőség kapcsán is fel fog merülni.) De hogy pontosan mi is ez a mikroegység és hol húzódnak a határai, amennyiben egy ilyen határ egyáltalán meghúzható, az további, e dolgozat keretein túlmutató, az intertextualitás kérdéskörét is érintő vizsgálódásokat igényel.

Ebből következően a normatív poétikai rendszerezést idéző műnemváltás helyett jobb lenne *a szöveg metamorfózisa* kifejezést használni, mert a metamorfózis olyan alak-/formaváltozást implikál, mely a tartalmat lényegében változatlanul hagyja.²²

¹⁹ Roland Barthes, *A szerző halála* (ford.: Babarczy Eszter), in uő. *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 50–55.

²⁰ De valódi példát is hozhatunk: Harag György „irodalmi” *Édes Anna*-adaptációjában például, a regénnyel ellentétben nincs kettős gyilkosság: a cselédlány csak Vizinét öli meg, Viza Kornél életben marad.

²¹ Az eredetiből áttemelt név vagy helyszín hipotézisem szerint még nem elegendő ahhoz, hogy adaptációról beszéljünk. Ha például egy elképzelt dramatikus szöveg központi alakját Adrian Leverkühnnak hívják, aki egy bostoni kocsmát vezet, a vendégei történeteit pedig Tom Man néven adja ki, de ezen kívül semmilyen kapcsolata nincs a Thomas Mann-regény azonos nevű figurájával és szerzőjével, akkor, bár az intertextualitás tetten érhető, ezt a szöveget mégsem tekinthetjük a *Doktor Faustus* című regény adaptációjának. Ha viszont ez a Leverkühn hétvégente egy underground zenekarban is gitározik, a „nagy áttöréshez” pedig egy olyan építési vállalkozó fogja segíteni, aki bizonyos ördögi attribútumokkal rendelkezik, akkor a „fabuláris áthallás” miatt legalábbis felmerül az adaptáció gyanúja.

²² Ezt az analógiát Próteusz, illetve az antik görög istenvilág inspirálta. Vö: „Új alakokká vált testekről indít a lellem szólani; isteneink!” Ovidius, *Átváltozások* (ford.: Devecseri Gábor), Budapest, Európa, 1982. 5. Az adaptációról való beszéd másik továbbgondolandó analógiája/metaforája a lélekvándorlás lehet.

Az adaptátor és az „eredeti” szerző viszonya mind esztétikai-(színház)elméleti, mind szerzői jogi szempontból meglehetősen problematikus. Az adaptációval ugyanis egy *szuverén*, az eredeti szövegre csak utaló mű jön létre, amely nem másolja, nem is semmisíti meg, hanem *felülírja* az eredetit. Ez a palimpszeszt azonban kettős szerzőségű, dupla identitású, hiszen az átdolgozás címlapja (és a majdani színlap) az eredeti szerző nevét még akkor is tartalmazza, ha alkotóként nem vett részt az adaptáció elkészítésében. Ez a szerzői ket-tősség több formát is kaphat: az adaptációt fémjelezheti az eredeti szerző neve, melyet az adaptátoré követ az átdolgozás feltüntetésével, az átdolgozó teljesen eltűnhet, a két szerző egyenrangú partnerként, szerzőtársként is megjelenhet, de az adaptátor fő szerzővé is előléphet.²³ Ha eltekintünk az adott színház marketing-szempontjaitól, akkor ez a sorrendiség, beleértve a különböző címvariánsokat is, általában az eredeti szövegtől való *elmozdulás* mértékét tükrözi.

A szerző-teremtő és a tolmácsoló rabszolgák

Hogy egy adaptáció mennyire mozdul el az eredeti szövegtől, azt megfogalmazhatjuk úgy is, hogy mennyire *reprezentál*. A reprezentációt abban az értelemben használom, ahogy azt Jacques Derrida teszi, amikor a szó uralta nyugati színházat írja le. „A színpad akkor teologikus, ha szerkezete a hagyományoknak megfelelően a követező elemekből tevődik össze: egy szerző-teremtő, aki távolról, jelen nem levőként, szöveggel felfegyverkezve felügyeli, összeállítja és megszabja a reprezentáció idejét és értelmét úgy, hogy a reprezentáció őt reprezentálja, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmának hívunk. Reprezentálni reprezentálók által, rendezők vagy

színészek által, akik, elnyomott tolmácsokként szereplőket reprezentálnak, és akik, legfőképpen azon keresztül, amit mondanak, többé-kevésbé közvetlenül a »teremtő« gondolatait reprezentálják. Tolmácsoló rabszolgák, hűségesen végrehajtják a »mester« gondviselészerű akaratát.”²⁴

A reprezentáció mértéke alapján felállíthatunk egy olyan skálát, melynek egyik végétét a „szoros”, „irodalmi” vagy „klasszikus” adaptációk alkotják, melyekben az adaptátor alárendeli magát a „szerzőisten” akaratának, míg a másik véletlen a „hűtlen”, „tisztetetlen”, „szabad”, „dekonstrukciós” vagy „szerzői” adaptációk állnak, demonstrálva azt, hogy az eredeti szerző halott, így semmiféle autoritása nincsen a saját szövege felett. (Ezeket az elnagyolt, egyszerűsítő kategóriákat leíró, nem pedig érték-kategóriaként használom: bármelyik módszer, bármelyik megszólalásmód érvényes lehet, ha az adaptáció-szöveg teátrális értelemben meg tud szólni, akkor nem az eredete és elkészülésnek mi-kénteje a fontos.)

A szerzőfunkció felerősödése

Minél szabadabb, minél kevésbé reprezentál egy adaptáció, annál jobban érvényesül az átdolgozó „szerzőfunkciója” is, vagyis az az alkotói attitűd, az a mód, ami felismerhetően a sajátja, immár az eredeti szerzőtől és annak szándékaitól teljesen függetlenül.²⁵ Erre jó példa Forgách András adaptáció-megközelítése: „Bármilyen anyaghoz nyúlok, a saját életemet, sorsproblémámat, nyelvemet kell megjelenítenem. (...) az adaptáció az én írói gyakorlatomban mindig originális színpadi munka. (...) Nem érdekel az adaptáció, ha nem tehetem a művem a magamévá, és nem szembesíthetem az eredeti művet a saját, legszemélyesebb világgal.”²⁶ Az ilyen hozzáállás azonban óhatatlanul felvet egy provokatívnak ható kérdést: az adaptátor miért nem próbál valami *eredetit*

²³ Csak néhány, magyar színházak színlapjáról vett példa: „Szabó Magda: *Az ajtó*. Színpadra írta: Bereményi Géza”, „Mihail Bulgakov: *A Mester és Margarita*. Színmű” (Bulgakov sohasem írt ilyen címmel színdarabot!), „Maxim Gorkij–Morcsányi Géza: *Idelenn*. Jelenetek Maxim Gorkij: Éjjeli menedékhely című színműve alapján”, „Darvasi László: *Stórr kapitány*. Változatok Füst Milán: A feleségem története című regényére”.

²⁴ Derrida, i. m. 25.

²⁵ vö. Michel Foucault, *Mi a szerző?* (ford.: Erős Ferenc és Kicsák Lóránt), in uő. *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin betűk Kiadó, 1999. 127.

²⁶ Forgách–Fábrí–Tompai, i. m. 38–39. Nem személyesen Forgách András, de e szerzői attitűd kapcsán könnyen el tudok képzelni egy olyan színházi helyzetet, melyben a „szerző-teremtőt” eltemető adaptátor ugyanúgy „istenként” vagy „mesterként” viszonyul a rendezőhöz és az előadás létrehozóihoz, és immár a saját akaratát, szándékát, gondolatait akarja viszontlátni a színpadon.

írni, ahelyett, hogy egy *idegen* szöveget húz magára, amit teljesen szétszabdál, és csak sorvezetőként használ saját önkifejezéséhez?²⁷

A szerzőfunkció erősödése vagy háttérbe szorítása nemcsak az átdolgozó habitusától, egójától vagy szándékától függ, hanem attól is, meggyőződésem szerint főként attól, hogy az adaptálandó szöveg mennyi és milyen jellegű beavatkozásokat kíván. Ha például egy regény párbeszédei, szituációi a prózai narrációból kiemelve minimális változtatásokkal a dramaturgikus szövegben is „működnek”, akkor az átdolgozónak inkább a dramaturgi, mintsem az írói oldalára van szükség. Vannak narratív szövegek, melyek szinte kívánják maguknak a színpadot. Ezeket kellő dramaturgiai érzéssel tulajdonképpen könnyű átvezetni új létformájukba. De ha az adaptátor például egy olyan hatszáz oldalas, kétszáz szereplős, minimum kilenc szálon futó nagyregény szövetét bontja meg, melyben egyetlen egyenes párbeszéd sincs, ráadásul új időstruktúrát talál ki neki, és még a XVIII. századi figurákat is mai nyelven, mai díszletek közt szólaltatja meg, akkor ez már nemcsak technikai-dramaturgiai, de (dráma)írói kihívás is, az eredményt pedig *szerzői adaptációnak* kell tekintenünk. Ilyen mértékű és mélységű beavatkozások szükségképpen szerzővé avatják az adaptátort, még akkor is, ha „rejtőzködik”, ha felfejthető személyes kódokat nem hagy a szövegben. Az a mód ugyanis, ahogy az anyagot kezeli és újrateregeti, a kézjegyről árulkodik.

Hogyan készül...?

Az adaptáció mikéntjét, a narratív alapanyagon és a dramaturgizáló szerzőfunkcióján (sőt személyén) kívül, még sok tényező összjátéka határozza meg, többek között a *konkrét színházi helyzet* is. Más hozzáállást kíván, ha az adaptátor színházi közegen kívül dolgozik, és csak a „végterméket” adja át a rendezőnek, más, ha a work in progress-fázisban a rendező, a tervezők vagy a színészek ötleteit, elgondolásait is fel tudja használni, más, ha az adaptáció fikciós világot

egy olyan konkrét színházi térhez igazítja, melynek paramétereit és technikai adottságait ismeri, és más, ha már azt is tudja, hogy bizonyos színpadi alakokat kik fognak megtestesíteni. Emellett munkáját az is befolyásolhatja, hogy a kiválasztott narratív szövegnek volt-e már valamilyen feldolgozása, különösen, ha az kánonalkotó erővel bírt, vagy az, ha már előre számol a lehetséges befogadók előzetes (olvasmány)ismereteivel. És ezzel még korántsem merült ki minden lehetőség. A „hogyan készül?” kérdésre tehát nincs valamiféle általános útmutató, az adaptáció technikáit azonban megkísérelhetjük modellezni.

Két alapmodell

A narratív szövegek adaptációs technikáit, eltekintve a már említett „anti-adaptációs” eljárásoktól, két alapmodellre vezethetjük vissza. Tompa Andrea megfogalmazásában az „egyik az úgynevezett *panoráma-adaptáció*, amikor egy irodalmi művet a maga teljességében, az irodalmi mű közegének megjelenítésével próbálunk színpadra vinni. Ez általában sokszereplős, számos jelenetet felfűző, hosszú adaptáció, amelynek fókuszában a történetmesélés áll. Ezzel szemben vannak az úgynevezett *premier plános* adaptációk, amelyek egy műből kiragadnak vagy egy motívumot, vagy különböző szigeteket, de leginkább és tipikusan egy-két-három szereplőt. Ez a premier plános modell általában a hősré koncentrált.”²⁸ Az első típus legredukáltabb példájaként Andrzej Wajda 1989-es *Félkegyelmű*-adaptációját említi, melyet egyetlen színészre írt, a másik típus „végletének” pedig a regényvilág totalitását színre vivő Lev Dogyin rendezést, a kilenc órás *Ördögöket*.

Rendezés – fejből

Az adaptáció „köztes létéből” adódóan nemcsak visszautal az eredeti narratív alapanyagra, de előre is mutat a *mise en scène* felé. Az átdolgozó ugyanis megteremt, *berendez* egy fiktív, dramaturgikus világot, annak részleteit *elrendezi*, vagyis

²⁷ A hangsúly itt nem is annyira az „én” manifestálódásán vagy rejtőzködésén van, hanem azon, hogy az átdolgozó milyen írói kvalitásokkal bír: több olyan „kentauro-adaptációt” láttam már, ahol az eredeti szöveg teste egyszerűen ledobta magát az adaptátor szövegeit, s a többé-kevésbé egységes látvány és színészi játékmód ellenére két különböző csatornán *hallottam* az előadást. A „hozott” és az „eredeti” textus érintkezési felülete azonban nemcsak az adaptációkat érinti: a színházi dramaturgok munkájának is talán ez a legneuralkikusabb pontja (a sok közül).

²⁸ Forgách–Fábi–Tompa, i. m. 42–43.

fejen *megrendez* egy képzeletbeli előadást.²⁹ Ezzel viszont óhatatlanul is átmerészkedik a rendező te- repére: „az adaptáció olyan írás, amely rendezés is, azaz gyarmatosít, kisajátít egy szöveget, és már tartal- mazza a rendezés mozzanatát.”³⁰ A kérdés most már az, hogy az átdolgozó meg tud-e állni feladat- körének kijelölt határán, illetve hogy reprezentá- ciót vár-e el a színreviteltől. S ezzel egy általános, minden dramatikus szövegre érvényes színházsze- miotikai problémafelvetéshez jutunk. Vajon ez a szöveg rendelkezik-e „egyfajta veleszületett teatra- litással, az előadás mátrixával, sőt kottájával (...), amelyet mindenáron ki kell sajtolni, és kifejezésre kell juttatni a színpadon?”³¹ Az eddigiek alapján a válaszom egyértelmű: az adaptátornak bele kell nyugodnia abba, hogy az általa készített szövegben a *mise en scène* több lehetősége rejlik, s az eredeti szerző örökébe lépve neki is el kell fogadnia saját „szerzői halálát”.

Remete és Hatujjú – a narratív szöveg

A műfaj

Viktor Pelevin *Remete és Hatujjú* című kisregé- nye folyóiratban 1990-ben, kötetben 1991- ben jelent meg, ez volt a ma már beérkezett- nek és sokak szemében kultikusnak számító orosz író harmadik kötete. A magyar fordításra közel húsz évet kellett várni, míg három másik szöveggel együtt kiadták *A sárga nyíl* című válogatásban.³² A magyar kiadás a kötet anyagát „elbeszélések”-ként jelöli meg, de ez csak egy lehetséges fordítása az orosz kiadásban szereplő „повесть”-nek, ami egyaránt jelent elbeszélést, novellát, novelette-et

(kisregényt), de tágabb értelemben „narratíva” és „történet” értelemben is használatos. S bár Pelevin neve többször felbukkan a posztmodernről szóló diskurzusban, ez az ötvenöt oldalas, hosszú elbe- szélés nem veti le magáról a hagyományos „kisre- gény” műfaji kategóriáját. Egyrészt mert kicsiben, sűrítve egy regény anyagát tartalmazza, másrészt mert formai szempontból sem szakít a klasszikus poétikák által leírt prózamodellekkel.³³

Történet és cselekmény

Mivel e két narratív struktúra gyakran össze- keveredik az irodalomról és a színházról való beszédben (is), szeretném tisztázni az általam használt fogalmakat. *Történeten* az esemé- nyek/ történések időrendben történő elbeszélését (rekonstruálását) értem, *cselekményen* pedig a tör- ténések elbeszélésének módját, azaz magát a törté- netmondást. Ez a kettősség az angolszász termino- lógiában is megvan (story-plot), de az orosz forma- listák óta a fabula-szűsége párosítása is széles kör- ben elterjedt.³⁴

A *Remete és Hatujjú* története egyszerű, mert kis történések lineáris egymásutánjából áll, és a cselek- ményvezetése sem bonyolult. Az események egy szálon futnak (nincs beágyazás, keretes szerkezet stb.), a kezdeti állapottól egyenes úton jutunk el a cselekmény végéig. Ez a linearitás a térben való elmozdulás-megállás(stagnálás)-elmozdulás sémára épül, míg a végén megtörténik a „kiszakadás”. A cse- lekmény formai szempontból kilenc fejezetre tago- lódik, s ez a tagolás egyúttal epizódhatárokat³⁵ is jelent, kivéve az utolsó két fejezetet, melyek folya- matosan, időmúlás nélkül követik egymást (a feje-

²⁹ Ez az imaginárius rendezés egyúttal interpretáció is, függetlenül attól, hogy az adaptátor explicite megfogalmaz-e egy olvasatot.

³⁰ Tompa Andrea hozzászólása a már említett szakmai beszélgetésen. Lásd Forgách–Fábr–Tompa, i. m. 42.

³¹ Patrice Pavis, A lapról a színpadra – nehéz születés (ford.: Sipőcz Mariann), *Theatron*, 2000 nyár–ősz. 94.

³² Viktor Pelevin, *Remete és Hatujjú* (ford.: Herczeg Ferenc), in uő. *A Sárga Nyíl. Elbeszélések*, Budapest, Európa, 2007. 76–131.

³³ Az 1980-as, 1990-es évek új rövidprózái kapcsán felmerülő elméleti kérdésekről lásd Thomka Beáta, *Prózaelméleti dilem- mák*, in uő. *Áttetsző könyvtár*, Pécs, Jelenkor kiadó, 1993. 155–166.

³⁴ E. M. Forster egyszerű, de szemléletes példát hoz a story és a plot megkülönböztetésére: „A király meghalt, majd a király- nő is» – ez egy story. »A királynő meghalt, senki sem tudta, miért, egészen addig, míg ki nem derült, hogy a király halála miatti fájdalom vitte sírba» – ez egy plot. Lásd Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel (A regény aspektusai)*, London, Penguin, 1963. 87. A fabula és a szűsége különbségtételéről lásd még Umberto Eco, *Hat séta a fikció erdejében* (ford.: Schéry András–Gy. Horváth László), Budapest, Európa, 1995. 49–55. Gérald Genette ezt a felosztást hármassá bővíti, megkü- lönböztetve a történetet (histoire), az elbeszélést (récit) és a narrációt (narration), de ebben a dolgozatban maradok a tör- ténecselekmény párosa mellett. Lásd Gérald Genette, *Az elbeszélő diszkurzus*, in Thomka Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei I* (ford.: Lovas Edit–Sepeghy Boldizsár), Pécs, JPT–Jelenkor Kiadó, 1996. 63.

³⁵ Epizód alatt nem mellékcelekményt, hanem jelenetértékű cselekvéssort értek.

zetek mint epizódhatárok nem jelentik azt, hogy egy-egy fejezetben belül ne lenne több epizód).

A történetet nagy vonalakban így rekonstruálhatjuk: A Lunacsarszkij Brojljerszirke Kombinát egy elhanyagolt helyén Remete, a magányos kakas, aki kiközösítette magát a helyi csirke-társadalomból, elmélyülten szemléli a napot, vagyis egy lámpát, amikor megzavarja Hatujjú, egy másik csirke, akit kivetett magából a helyi szocium, mert hat ujjja van. Elmondja, hogy a szociumban mindenki ideges, mert közeleg a „döntő szakasz”, azaz a baromfivágás. Remete, aki már több ilyen „döntő szakaszt” látott, először el akarja zavarni a kissé gyengeelméjűnek tűnő jövevényt, majd szóba elegyedik vele, és felajánlja neki, hogy átviszi a Világ Falán túlra (a kombinát egy másik részlegébe), mert ahol vannak, ott rövidesen semmi sem lesz. Egy ügyes csel révén a helyi népi-demokratikus szocium feje, a „hájas arcú” közreműködésével át is kerülnek a Világ Falán túlra, s ezzel megkezdődik vándorútjuk a remélt szabadság felé. Útjuk során először Egyszeművel, Remete régi patkánybarátnőjével találkozhatnak, majd két „isten” (két kombinátbeli dolgozó) átadja őket egy másik „világba”, ahol a hozzájuk hasonló szárnyasok Messiásváró vallási közösségben élnek, és Hatujjúban prófétát látnak. Remete útjuk során egyre több tudásba avatja be Hatujjút, a születés misztériumától a szeretet és a barátság lényegén át egészen az „istenekről” és a világról megszerzett ismereteiig. Tanácsára mindketten anyacsavarokkal kezdenek súlyozózni, hogy szárnyaik megerősödhessenek és visszakaphassák az ősi tudást, a repülés képességét. Hosszú-hosszú ideig csak edzenek, mialatt hat egész „világ” semmisül meg mellettük. Aztán Remete kiszámolja, hogy a biztos halálig, a Nagy Ítéletig már nincs sok idejük hátra, de az utolsó előtti napon jól előkészített repülési kísérletük kudarcba fullad. Már kezdenek beletörődni a sorsukba, amikor az egyik „isten” felkapja Hatujjút, aki kétségbeesetten próbál menekülni, míg végre kiszabadul a szorításból, és... repülni kezd! A nagy felfordulásban Remete is felemelkedik a földről, és egy kitört ablakon át sikerül megmenekülniük. Az általuk ismert világegyetem egyre parányibbá zsugorodik alattuk, s ők boldogan, szabadon a Nap felé repülnek tovább.

Ebben a történetben nem nehéz felfedeznünk a vándorlás ősi toposzát. A hős kiszakadva megszozott környezetéből világgá megy, de bármi is történik vele, a Nagy Célt sohasem téveszti szem elől. Ez a nagy cél, vegyük csak a legismertebbeket, lehet Isten, a Grál, a tíz éve nem látott Otthon, a Hírnév vagy a Szabadság. A hősnek kalandos útja során sok próbatételt kell kiállnia, barátok (segítők) szegődnek mellé, de ellenségek is hátráltatják, még önmaga is lehet a saját ellensége, így az utat megtorpanások, regressziók, válságos helyzetek és mellékösvények tarkítják. Az utazás egyúttal metafora is, mert két szinten történik. A hős egyrészt a szó valós értelmében mozog, halad előre a térben és az időben (az elbeszélés fikatív téridejében), de ez egyúttal „belső trip” is, a lélek mélyére tett út. A külvilág megismerésével önmagát is egyre jobban megismeri, tanul, fejlődik, tapasztal, s végül megérdemelten jut célba.

A Remete és Hatujjúban két parabolisztikus vándorfigura³⁶ útját követhetjük végig, a „mesterét” és a „tanítványét”, de a kisepikai forma ellenére Pelevin a narratív hagyomány sok elemét megmozgatja. Merít a pikareszk regényekből, a népmesékből, a Bildungsroman-tradícióból, de a „klasszikus” beavatási vagy megvilágosodási történetekből is. Bármelyik tradíció felől is nézzük, ez az út a sötétségből a fénybe vezet, „post tebenras lux”.

Időstruktúra

Arratív szövegekben alapvetően két idősíkot különböztethetünk meg: a *történet idejét* (történelmi idő, elbeszélő idő) és az *elbeszélés idejét* (előadási vagy narrációs idő). Az első idő a történet kronologikusan rekonstruálható időtartama, a második pedig ennek az időnek a prezentálása, az a mód, ahogy az idő „elbeszélődik”. Ehhez hozzáadhatjuk még a szubjektív, ezért nehezen mérhető *olvasási időt* is.³⁷

A történelmi időt esetünkben az időkivágások és sűrítések miatt csak hozzávetőleg lehet meghatározni. Remete és Hatujjú találkozásától a megme-

³⁶ A szereplőkre a kisregénnyel kapcsolatban „figura”-ként hivatkozom, az adaptációszövegben pedig „alak”-ként írok róluk, hogy ezzel is érzékeltessem a két szöveg különbözőségét. Emellett az alak (personnage, character) ugyan csak „papírfigura”, mégis magában foglalja a színész általi megtestesülés lehetőségét, míg a kisregénybeli figurák ezzel a távlatlással nem rendelkeznek. Hogy ez a megkülönböztetés ne legyen túlságosan erőltetett, a „szereplő” általános kategóriáját időnként mindkét esetben használom.

³⁷ Lásd Bernáth Árpád–Orosz Magdolna–Radek Tünde–Rácz Gabriella–Tókei Éva, *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés*, Digitális tananyag, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006. 137–138. és Umberto Eco, *i. m.* 77–104.

nekültség *körülbelül* egy év és két hónap telik el. Ehhez képest a narrációs idő lényegesen rövidebb, a szöveg elolvasására pedig talán egy óra is elegendő.

A kisregény időszerkezetét (a fejezetekhez igazodva) így rekonstruálhatjuk: az első fejezet végén Remete és Hatujjú elalszik, az első nap tehát véget ért. A második fejezetben azonban a narrátor már sűriti az időt, hiszen a két figura „aktuális” párbeszéde és az előző fejezet eseményei között néhány nap már eltelt:

„Az utóbbi napokban Hatujjú sok olyat hallott tőle” (84)³⁸

A második fejezettől a negyedikig (a szociumbeli látogatástól egy új, másik Világ Fala melletti letelepedésig) minden egy nap alatt történik, s a fejezet végén Remetéék ismét elalszanak: „– Eljött a halál – mondta egyszerűen Remete, elfordult, magára húzta a rongyokat, és elaludt.” (106.)

Az ötödik fejezet a következő nap reggelével indul: „Remete, miután felébredt, a sarokban reszkető, zokogó Hatujjúra pillantott, hűmögött, és elkezdte befűrni magát a rongyok közé.” (106)

A hatodik fejezet minden időre való utalás nélkül követi az ötödiket. A fejezetvégi párbeszédet közvetlenül is folytathatja az új fejezet párbeszéde, de akár hosszabb idő is eltelhet közben (*időkivágás*). A hetedik fejezettől a narrátor ismét *sűriti* az időt: „Az idő alatt, amíg Hatujjú az anyacsavarokkal edzett, hat egész világ tűnt el az Egyes Számú Üzemegységben.” (115)

Remetétől korábban már megtudtuk, hogy egy „világ” 70 napig él (a keltetéstől a levágásig), aztán jön a „döntő szakasz”, így egy mondaton belül 420 napot ugrottunk az időben. Hatujjúnak és Remetének tehát bőven volt ideje arra, hogy megerősítsék a szárnyaikat. Ezután megint bizonytalan, mennyi idő telik el, mert Remete „Egész napokat töltött elmélyült szemlélődéssel” (115)

Majd „Egyszer, amikor Remete és Hatujjú a rongyhalmokon üldögéltek, elmélyülten szemlélve a dolgok lényegét, egy végtelenül kellemetlen esemény történt.” (115)

Ez a kellemetlen esemény két „isten” képében jelentkezik, akik egy másik „világba” dobják át őket. Remete és Hatujjú itt is berendezkednek a Világ Fala mellett, eljárnak a helyi szociumba, és persze edzenek az anyacsavarokkal, de a sűrités miatt nem tudjuk, pontosan mennyi idő telik el.

Aztán a nyolcadik fejezetben ismét kapunk egy tájékozási pontot: „Remete számításai szerint a Nagy Ítéletig már csak tíz elsötétítés maradt.” (121)

A visszaszámlálás tehát megkezdődött: „A napok, melyek még hátravoltak, gyorsan elrepültek.” (123)

Aztán, a Nagy Ítélet előtti napon visszaáll a kisregénykezdet pontosan követhető, kronologikus ideje, a nyolcadik fejezet felétől a kilencedik fejezet végéig az idő törés nélkül „folyik”. Lineárisan így ábrázolhatnánk a kisregénybeli időmúlást: 1. fejezet: egy nap → 2–6. fejezet: bizonytalan, de napokban, maximum hetekben mérhető időmúlás → 7. fejezet: hatalmas, több mint egy éves „időugrás” → 7–8. fejezet: néhány nap → 8–9. fejezet: újra egy nap. (Ebből is látszik, hogy a fejezethatárok nem minden esetben jelentenek időhatárt, az idő átfolyhat ezeken a határokon.)

A narrációs időhöz kapcsolódik az elbeszélés sebessége és ritmusa is, melynek alapját a párbeszédes és az elbeszélő részek váltakozása adja. Dramatizálás szempontjából a narrátori „alapállás” kedvező. A fiktív elbeszélő nincs tolatkodóan jelen a szövegben, nincsenek hosszú leírásai vagy esszészzerű betétei, nem él a késleltetéssel (az olvasó megvárakoztatásának bevett módszerével), csak meghúzódik a háttérben, hogy előkészíthesse vagy összekötthesse a dialógusokat. A Pelevin-szöveg nem erőlteti rá az olvasóra az elbeszélés idejének ritmusát. Hagyja az olvasót nézelődni, szemlélődni, hagyja, hogy nyugodtan kiismerje magát ebben az univerzumban (vagy Umberto Eco kifejezésével élve, kellő „körüljárási időt” biztosít az olvasónak).³⁹

Az elbeszélés módja

A Remete és Hatujjúban a közvetlen és közvetett elbeszélő mód aránya, vagyis a *dramatikus narrációé* (párbeszéd) és a narrátor *távolságtartó elbeszélő módjáié* nagyjából kiegyenlített, de a párbeszéd mintha túlsúlyban lennének.

A dialógusok egy része úgynevezett autonóm beszéd, mindenféle narrátori kommentár nélkül:

– Hát te szeretsz valamit, Remete?

– Igen, szeretek.

– És mit?

– Nem tudom. Valami olyasmit, ami néha meglátogat. Lehet ez valamilyen gondolat, néha az anyacsavarok, néha a szél. A lényeg, hogy mindig megis-

³⁸ A gyakori idézetek miatt a magyar Pelevin-kiadás (lásd 32. l. ábrát) oldalainak a főszövegben, zárójelben adom meg.

³⁹ Umberto Eco, i. m. 84.

merem, bármilyen formát ölt, és azzal fogadom, ami a legjobb bennem.

– Mivel?

– Azzal, hogy nyugodt leszek.” (112)

Többnyire azonban a narrátor is jelen van a párbeszédekben:

„– Hé, ne hajtogasd folyton ugyanazt – mondta Remete –, aludni akarok.

– Egy szót sem szólok – válaszolta halkán Hatujjú. – Ez csak a szívem. Legalább beszélgetnél velem!

– Miről? – kérdezte Remete.

– Amiről akarsz, csak jó sokáig tartson.

– Mondjuk, a félelem természetéről?

– Jaj, arról ne! – nyafogta Hatujjú.” (82)

A narrátor nemcsak a párbeszédet egészíti ki vagy köti össze, de helyszín- és figuraleírásokat is ad: „Annak ellenére, hogy a pusztaságban teljességgel hiányoztak a tárgyak, amik mögé el lehetett volna rejtőzni, Hatujjú lopakodva haladt (...). A hatalmas tömeg, amely messziről mocorgó, gigászi lénynek tűnt, fokozatosan különböző testekre esett szét, és már látni lehetett azoknak a csodálkozó grimaszait is, akik észrevették a közeledőket.” (92)

Emellett olyan cselekményelemeket is elbeszél, melyekben nincs dialógus, illetve a narratív híd szerepét betöltve sűrítéssel köt össze egyes történéseket: „Az út fennmaradó részét Remete és Hatujjú némán tették meg. Elvergődtek a ládáig, átvágtak néhány forgácshegyen, és végül célba értek.” (105)

Érdemes megvizsgálhunk a narrátor *nézőpontját* is, azt, hogy milyen perspektívából látatja a fiktív világot (ehhez Gérald Genette három „fokalizációs” típusát fogom felhasználni). Az elbeszélésben viszonylag kevés helyen találkozunk a *nullfokalizációval*, vagyis amikor a narrátor többet tud, többet érzel, mint a figurák (egy hagyományosabb tipológia szerint ez a „mindentudó elbeszélői pozíció”). Ez többnyire a figurák belső állapotrajzát, gondolataik-érzéseik verbalizálását jelenti:

„– Én nem is beszélnék. Te nem bírsz csöndben maradni a sötétben.

Hatujjú valahogy egészen megfélemedezett erről. Ahogy figyelte az érzéseit, hirtelen rájött, hogy nem érzi a legkisebb félelmet sem.” (83)

„»Micsoda nagyság!« – gondolta megrendülten Hatujjú.” (114)

„Hatujjú becsukta a szemét, minden figyelmét a kezére összpontosította, és elkezdett a gumicsőre gondolni, amely az etető-itató tetejéhez illeszkedett. Fokozatosan transzba esett, és egészen tiszt-

tán úgy érezte, hogy ez a cső pont mellette van, karnyújtásnyi távolságra.” (124)

Külső fokalizáció, amikor az elbeszélő kevesebbet tud és lát, mint a figurák, nincs a kisregényben, viszont annál több a *belső fokalizáció*, vagyis az a nézőpont, amikor a narrátor és a figurák tudása, érzékelési tartománya nagyjából megegyezik, amikor a narrátor úgy látja a dolgokat, ahogy a figurák látják. Az olvasó, bekerülve ebbe a világba, kezdetben nem is tudja, hol van, sőt Remetéről és Hatujjúról is csak fokozatosan deríti ki, hogy az élőlények melyik csoportjába is tartoznak. A figurák és a narrátor csirkeperspektívája (és ez a narratív trükk!) az olvasó szemét úgy vezeti, hogy ebből a nézőpontból lásson mindent, s ezért kezdetben talán nem is mindig sikerül neki a nevek és a tárgyak/fogalmak közötti kapcsolatot megtalálnia. Később, amikor már berendezkedett ebben a világban, az azonosítás már nem okoz neki gondot (igaz, ebben Remete is segítségére van, aki a tudatlan Hatujjúnak mindent türelmesen elmagyaráz, de mindent azért ő sem tud). Ez a nézőpont az olvasó kezdeti „megdolgoztatásán” és beavatásán kívül a humor egyik forrása is, Hatujjú például így tudja meg, mit is jelent az „istenek” egyik szava:

„– Mi az, hogy „kurva”?

– Az egyik őselem megszólításának egy módszerre – felelte Remete. Tulajdonképpen értelme nincs.” (129)

Remete a világegyetem titkairól így beszél Hatujjúnak: „A világegyetemben összesen hetven világot. Jelenleg ezek egyikében vagyunk. Ezek a világok egy mérhetetlen nagy, fekete szalaghoz vannak rögzítve, mely lassan körbejár. Fölötte pedig, az ég felszínén, több száz egyforma égitest látható. (89)

Ez „lefordítva” valahogy így hangzana: *A Lunacsarszkij Brojlercsirke Kombinátban összesen hetven részleg van. Jelenleg ezek egyikében vagyunk. Ezek a részlegek egy nagy futószalagon vannak. A futószalag fölött, a mennyezeten több száz egyforma lámpa látható.*

Ákár össze is állíthatunk egy csirke-ember szótárt: égitestek=lámpák, „döntő szakasz” vagy Nagy Ítélet=gépesített baromfivágás, a Világ Fala=egy baromfirészleg oldala, Világegyetem=Lunacsarszkij Brojlercsirke Kombinát, ég=mennyezet, gigantikus fekete szalag=futószalag, a világegyetem központja=Egyes Számú Üzemegység, fehér gömbök=tojások, Anyák=tojók, négyszögletes sziklák=ládák, óriási bordázott szerkezet=fűtőtest, istenek=emberek, elsötétítés=éjszaka, óriási ragyogó kör=nap stb.

A kisregény figuráit többféleképpen csoportosíthatjuk. Faj szerint van benne sok baromfi, több ember és egy „patkánylány”,⁴⁰ de egyedül csak ez utóbbi jelenik meg „fajtanevén”, az embereket pedig ebben a világban isteneknek hívják. Remetéék önmaguk kapcsán soha nem emlegetik a baromfi szót vagy annak bármely más színönimáját, a többi szárnyas pedig vagy csak névmási utalást, vagy többes számú gyűjtőnevet kap: nép, hívők, tömeg, idős anyák stb. Remete és Hatujjú híme (kakasok), ez az orosz eredetiből is egyértelműen kiderül, bár a fordításban az egyik „isten” megszólalása akár még elbizonytalanító is lehet:⁴¹

„– Né mán, hogy kokorikol – szólt a mennydörgésszerű hang. – Melyik az? Ez kotkodácsol itt?” (126)

Az állatokról részletes, közvetett leírást nem kapunk, kivéve a patkánylányt és a „hájas arcút”, előbit a narrátor valóban rágszálóként írja le, ami teljes kontrasztban áll nagyon is emberi, sőt filozofikus megnyilvánulásaival, utóbbi leírása pedig lehetne akár egy ember túlzó, expresszív ábrázolása is: „Petyhüdt, felhizlalt arca volt, és amikor beszélt, tökéletesen látni lehetett gégefője anatómiai részleteit.” (94)

A többi állat, a külső jegyeiktől eltekintve, ugyanígy emberi. Ha nem tudnánk róluk, hogy szárnyasok, homo sapiensnek gondolnánk őket. (Természetesen nem önmagában amiatt, hogy beszélnek, hanem amiatt, ahogy beszélnek, gondolkodnak, amilyen gesztusaik és reakcióik vannak. Emellett Remete és Hatujjú szárnyaikat „kézként” nevezik meg, az állatfiguráknak pedig, ahogy a fenti idézetből is látszik, „arca” van.)

A főbb figurák nevei az ősi névadásra emlékeztető ragadványnevek. Remetének a szociummal mindig is baja volt, ezért száműzte magát, Hatujjúnak szó szerint hat uja van, Egyszemű ugyan két szemmel néz, ám a homlokán kinyílt a „harmadik szeme” is, a „hájas arcúnak” pedig valóban hájas, lötytyedt arca van (neve, a többiekkel ellentétben, csak egy kisbetűvel írt jelzős szerkezet).

A kisregény két abszolút főszereplője Remete és Hatujjú, a filozófus és a balga, a mester és a tanítvány. A sokat látott és tapasztalt Remete „tanításai” valahol a teozófia, a kereszténység és a buddhizmus határvidékén mozognak, s mindebből a szeretetre méltóan szerencsétlen Hatujjúra is átragad valami. Régi irodalmi mintákat idéző párosuk még a statikusabb jelenetek alatt is verbális dinamikát hordoz. Ilyen figurákat mindig hálás feladat együtt szerepeltetni.

Egyszemű csak egy pillanatra bukkann fel, hogy folytassa rég megkezdett párbeszédét Remetével, de a szabadság témájában ezúttal sem jutnak előbbre. Ő a barát, bár segíteni nem tud.

Hájas arcú a népi demokratikus Führer archetípusa, 1989 előtti híradókban sok ilyen arcot láttunk, de még ma is fel-feltűnik belőle egy-egy példány. Ő az első „ellenség”, ám paradox módon épp ő segíti Remetéeket ahhoz, hogy utazásukat elkezdhessék.

Az „istenek” csak ritkán bukkannak fel, és közülük is csak ketten szólalnak meg, Szemjon és egy másik, akinek a nevét nem tudjuk. Mindketten borostásak, egyszerű nyelven beszélnek, de hatalmasak és veszélyt jelentenek. Ők képviselik a proletariátust, egy kollégájukkal és egy kövér takarítónővel együtt, de az utóbbiak csak egyszer bukkannak fel, csakúgy, mint egy „petyhüdt, ősz öregember”, akit a többi „isten” határozottan tisztel, de nem derül ki, hogy kicsoda; lehet a kombinát vezetője, de lehet valami állatorvos-feleség is.

A tömeg jelenléte meghatározó a népi demokratikus és a vallási szociumban. Egy-egy képviselőjük megszólal ugyan, de többnyire nem beszélnek, csak kollektív hangokat adnak ki: moraj, méltatlankodás, zúgolódás stb. Kiszolgáltatót alattvalók, parancsvégrehajtók, „tömegállatok”, tökéletes ellenpontjai a két főszereplő individuumnak, akik merték a szabadságot választani.

A különböző figurák megszólalásmódja egyénített, mindenki a saját „regiszterében” szól meg, a narrátor pedig tárgyilagosan közöl. Nem igyekszik befolyásolni az olvasót, nem áll egyik szereplő mellé sem, a zárt narrációt, a fikció burkát „kiszólásaival” sem bontja meg.

⁴⁰ Egyszeműre az orosz eredetiben többször is nőnemű személyes névmással utalnak, a „patkánylányt” azonban csak egyszer használja a magyar fordító, így a neme valamelyest „gyengül” a magyar változatban.

⁴¹ Az oroszban a gyakori hímnemű személyes névmások egyértelműen utalnak Remete és Hatujjú nemére, de a magyar szövegből – a nyelv természete miatt – ez a „grammatikai azonosítás” teljesen hiányzik. Az idézett rész oroszul így hangzik: „– Ишь, раскудахтася, – рсказал громовой голос. – Который? Этот, что влохчет, что ли?” Lásd Viktor Pelevin, *Затворник и Шесшипальный* (Remete és Hatujjú), in uó. *Затворник и Шесшипальный*. Повести, Moskva, Vagrius, 2001. 141.

Az állatfigurák kapcsán elmondható, hogy ez a kisregény, ebből a szempontból is egy hagyományláncba illeszkedve, nem etológiai képeskönyv, hanem fikciós „human study” – emberi, túlságosan is emberi.⁴²

Az elbeszélés tere, valóság-referenciák

Pelewin az általa megteremtett fikciós világot valóságként rendezi be. A narrátori leírások alapján akár fel is lehetne építeni a kisregénybeli csirkekombinátot, egy térképen pedig be is rajzolhatnánk Remete és Hatujjú vándorlásának útvonalát. A trükk azonban ott van, hogy ami emberi perspektívából nézve „normális” és „realista”, az csirke-szemmel valamiféle irreális, félelmetes vízióvá válik. S azzal, hogy az állatfigurák a maguk világa szerint nevezik meg és értelmezik az emberi világot és annak tárgyait, az emberi világ realizmusának határai is fellazulnak. Remete és Hatujjú mindvégig egy mesterségesen megvilágított, veszélyekkel teli, szürreális és számukra hatalmas világban mozog: „Most, amikor egy gigantikus fekete szalagon haladtak, Hatujjú látta, hogy Remete igazat mondott. Valóban, a világ, amelyet elhagytak, lassan mozgott a szalaggal együtt a hozzá képest mozdulatlan kozmikus tárgyak között, melyek természetét Hatujjú nem értette, az égitestek azonban mozdulatlanok voltak.” (99)

A kisregény végén azonban, két lépésben, óriási *perspektívaváltás* következik be. Amikor Hatujjúnak sikerül felrepülnie, még a kombináton belül ez a látvány nyílik meg előtte: „Innen látni lehetett, mi is az Egyes Számú Üzemegység: egy két oldalról futószalagokkal határolt terület, melyek mellett egy hosszú, barna és vörös foltokkal tarkított, pihével és tollal beszórt faasztal állt, és átlátszó szatyrok kupacai.” (128)

Aztán, amikor Remete és Hatujjú már a magasan, szabadon repülnek a napfényben, szó szerint is megvilágosodva, ezt látják: „Hatujjú körülnézett, messze lent maradt a hatalmas, torzszülött, szürke épület, amelynek csak néhány, olajfestékkel kifestett ablaka volt. Körülöttük mindenhol olyan tiszta és fényes színek voltak, hogy Hatujjúnak felfelé kellett nézni, nehogy megbolonduljon.” (130)

A narratív szöveg a csirkekombinát betájolására is ad némi támpontot. Megtudjuk, hogy Luna-

csarszkij Brojlercsirke Kombinátnak hívják, az egyik „istent” Szemjonnak szólítják, az „istenek” párbeszédében pedig elhangzik a Dunyka név. Több szovjet-orosz referencia nincs, de a térbeli azonosításhoz ennyi is elég. A történet külső, nem fikciós „valóságidejére” a szöveg semmilyen konkrét támpontot nem ad (évszámok, azonosítható történelmi események stb. nem hangzanak el), a regényvilágban mégis mindvégig jelen van a létező szocializmus.

A kisregény, és ezt több ismertető és kritika is tanúsítja, szinte felkínál egy „földhözragadt” olvasatot: csirkekombinát=Szovjetunió=biztos halál, tehát innen menekülni kell, ha szabadok akarunk lenni. Azonban e könnyen megfejthető, didaktikus politikai allegória mellett a történetnek van egy időtlen, örök parabola-szintje is, hiszen a közösségből való kirekesztődés, a „másság”, a kiszolgáltatottság és egymásra utaltság, az osztályrészül jutott körülmények elleni lázadás, az önmagunkon való felülemelkedés és végső soron az egyén szabadságvágya, ezek mind-mind „élő”, lényeges és nem helyszín- vagy korszakfüggő kérdések.

Remete és Hatujjú – a dramatikusszöveg

Közelítések

Pelewin kisregényét nem azzal a szándékkal olvastam el, hogy esetleg adaptációt készíthetnek belőle (ezt azért jegyzem meg, mert az ilyen jellegű „szövegvadászati” akár szakmai ártalom is lehet: az a szöveg, amibe nem látjuk bele a színházat, már nem is érdekes). Gyorsan, egy ülésben olvastam végig, s utána még napokig nem hagyott nyugodni, pontosabban a csirkekombinát egyszerűre realista, mégis háborzongatóan abszurd képétől nem tudtam szabadulni. S ahogy töprengeni kezdtem ezen a „teremtett világon” és figuráin, elsősorban a *látvány* kezdett bennem színházi formát ölteni, tehát az első impulzus vizuális és nem textuális volt. Az emlékezet és a fantázia keverékéből összeáll „belső” színházat most már csak össze kellett vetni a kisregénnyel: mi van, ha rosszul emlékszem? Ha túl sokat láttam bele? Ha nem tudom majd „megmozdítani” a szöveget? Mi van, ha a második olvasás kioltja az inspirációt?

⁴² Dolgozatom témája miatt az igen kiterjedt fikciós „állati” irodalommal (Ezópustól Swiften át Orwellen és tovább) most nem foglalkozom, pedig egy részletes elemzéshez biztosan jó szempontokat nyújthatna, mint ahogy Remete filozófiája is megérné egy behatóbb intertextuális-interkulturális vizsgálatot.

Amint túljutottam az első néhány oldalon, ezek a kételyek eltűntek, s mire a végére értem, gondolatban nagy vonalakban már kész is volt az adaptáció: tudtam, *mit akarok és hogyan*. A fő dilemmát azonban az okozta, hogy a történet példabeszéd vagy tanmese jellege nem teszi-e majd túl egyszerűvé a befogadást, illetve, hogy nem fog-e súlykolni valami könnyen dekódolható, úgynevezett mondanivalót. Aztán arra jutottam, hogy az eredeti szöveg annyira *jó irodalom* és annyira hozzám közel álló problémákat vet fel, hogy e (szemantikai) kétely ellenére meg kell csinálnom.

Egy lefordítás átfordítása

Mivel színházi és nem szlavisztikai szempontok szerint közelítettem Pelevin magyarra átültetett szövegéhez, elsősorban nem a fordítás „hűsége” vagy filológiai pontossága, hanem a *használhatósága* érdekelt. Herczeg Ferenc⁴³ fordításával pedig olvasóként nem volt semmi problémám, így az adaptációhoz is jó kiindulási alapnak bizonyult. Ugyanakkor, mivel minden fordítás interpretáció,⁴⁴ a dolgozatomban bevezetőjében említett szövegláncolatot még egy variánsal kell kiegészíteni: az eredeti és az adaptált szöveg között elhelyezkedő fordítás-szöveggel. Tehát adaptációm már eleve egy interpretációs szűrő választja el az eredeti szerzői szövegtől, amely, mivel totálisan hű fordítás nem létezik, legfeljebb valamiféle „ihletett pontossággal” viszonyulhat az eredetihez. Az orosz szerzői szöveg és a magyar fordítás között nem végeztem részletes összehasonlító elemzést, de a magyar változat bizonyos helyeit, például a neveket és egy-egy „gyanús” kifejezést vagy mondatot ellenőriztem.

Tipológia és szerzőfunkció

Az eredeti narratív szövegtől való elmozdulás szempontjából az általam készített dramatikus változat úgynevezett szoros vagy irodalmi adaptáció, mert a formát érintő metamorfózis ellenére az eredeti narratív tartalom lényegében

nem változott. Így munkám a logocentrikus színházi modell keretein belül marad, bár egyáltalán nem a „hűség” elve vezérelt, vagy az, hogy az orosz „szerző-teremtőt” szolgáljam. Az alapanyag egyszerűen erre az alkotói hozzáállásra indított. Ebből következően az adaptációírás alapvetően technikai-dramaturgiai megoldásokat, dekonstrukció helyett pedig inkább konstrukciót kívánt, és az eredmény bizonyos értelemben *re-konstrukciónak* is tekinthető. Ez a rekonstrukció azonban mégsem egyszerű másolás, mert, ahogy azt már korábban írtam, tartalmazza a *teremtés* mozzanatát: egy addig csak narratívában létező fiktív világot emel át egy dramatikus fiktív világba. Mindebből bizonyos „szerep” szerzőfunkció/szerzői pozíció is következik. Pelevin soha nem írt *Remete és Hatujjú* címmel színdarabot, az átdolgozás az én munkám, de e kettős identitás ellenére a „fő” szerzőség nem engem illet meg.⁴⁵ Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a kézjegyemet ne őrizné ez a dramatikus szöveg.

Az adaptációs technika felől nézve az „új” *Remete és Hatujjú* panoráma-adaptáció, mert egy ilyen terjedelmű és szerkezetű kisregény lehetővé teszi a totalitásra való törekvést, ami természetesen csak a *teljesség illúziója*.

A dramatikus szöveg kinyílt tere

Nem véletlenül a térrel kezdek hozzá az adaptáció részletesebb leírásához, hiszen egy fiktív világ berendezéséhez előbb meg kell határozni, ki kell jelölni annak határait (az adaptátor munkája itt nemcsak a rendező, de a díszlet-és/vagy a látványtervező terepét is átfedi).

A kisregény egészen a végkifejletig hermetikusan zárt világán nem változtattam. Az adaptáció is egy csirkekombinátban játszódik, amire részben az alakok utalásaiból, részben a leíró jellegű színpadi utasításokból⁴⁶ lehet következtetni. Mivel az eredeti szöveg valamennyi orosz referenciáját elhagytam, például az egyszer említett Donykát Annácskára kereszteltem, a kombinát szépen hangzó nevéből is meg kellett válnom. A Lunacsrszkij Brojler-csirke Kombinátból így lett 122-es számú Egyesült

⁴³ Ez a Herczeg Ferenc természetesen nem az a Herczeg Ferenc.

⁴⁴ A latin interpretatio jelentése: 1. értelmezés, magyarázat, közvetítés 2. tolmácsolás, (le)fordítás 3. döntés, eldöntés.

⁴⁵ Az kézirat adaptáció címlapján ez áll: Viktor Pelevin: *Remete és Hatujjú*. Herczeg Ferenc fordításának felhasználásával színpadra alkalmazta Duró Gábor.

⁴⁶ A színpadi vagy szerzői utasítás elnevezés egy irodalmi-színházi konvenció maradványa, de amikor ezt a kifejezést használom, nem utasítást, hanem javaslatot értek alatta.

Brojlerscirke Kombinát. Bárhol lehet a világon, nem a hely és nem a név a fontos. Ezt a világot nagy vonalakban a kisregény realizmusával rendeztem be (még a futószalagot sem vettem ki a szövegből, bár ehelyett valószínűleg valami más megoldást kell majd találni). Erre a „berendezésre” azonban csak tájékozódási pontként van szükség, mert elképzeléseim szerint a *mise en scène* nem kisrealizmust, hanem szimbolikus-metaforikus térkialakítást kíván.

A (játék)térre vonatkozó elképzeléseimet röviden ismertettem az általános bevezető szerzői leírásban, a (hely)színeket és színváltozásokat pedig az egyes jelenetek elején jelöltem. A kisregény csirke-kombináton belüli helyszíneit megtartottam, bár néhány eredeti helyszín, például a „pusztaság” kimaradt. Pelevin szövegében fejezetek szerint így néz ki a helyszínstruktúra:

- 1–2. a Világ Fala mellett
3. a pusztaságban, majd a népi-demokratikus szociumban
- 4–7. túl a Világ Falán (egy másik „világban”)
7. egy újabb „világban” és a vallási közösségben
- 8–9. a vallási közösségben és az előző „világban”
9. az előző „világban” és a levegőben (a baromfikombinát felett)

A dramatikusan változtatban mindez jelenetek szerint így módosult:

- 1–2. a Világ Fala mellett
3. a népi-demokratikus szociumban
- 4–11. túl a Világ Falán (egy másik „világban”)
- 12–13. egy újabb „világban”
14. a vallási közösségben
- 15–16. újra az előző „világban”
17. az új Világ Fala mellett, majd a levegőben
18. a baromfikombinát felett

A helyszínleírásokban nem követtem az eredeti részletes, realista világprezentálást, csak a fontosabb elemeket hangsúlyoztam. Minden apróbb eltérés felsorolása felesleges lenne, ezért csak a kezdő- és a záróképet emelném ki. A kisregényben a narrátor így mutatja be a helyszínt: „Hatujjú felemelte tekintetét az ételmaradékokkal, fűrészpórral és morzsalékos tőzeggel borított talaj fekete felszínéről, és hunyorogva bámult fölfelé.” (76)

Számomra azonban fontos volt, hogy az emberi, vagyis az „isteni” világ jelenlétét már ekkor exponáljam: „A szín elhanyagolt: ételmaradékokkal, fűrészpórral, apró fadarabokkal, elhajított emberi tárgyakkal (gyufa, csikk, söröskupak stb.) borított tér.

A háttér és a színpad jobb oldalát egy magas fal határolja, előtte egy felfordított, rozoga vödör.”

A kisregény utolsó fejezetéből már idéztem azt a részt, amikor Hatujjú először néz le a magasból, miközben Remete után repül. Az adaptáció-szövegben, egyelőre csak ötletként, az alábbi megoldást javaslom: „Tiszta, nappali fény, erős napsütés. Az eddigi díszletek helyett a színpad közepén csak egy makettet látunk, a baromfikombinát szürke épületét, kerítéseket, utakat stb. Ha elég nagy a makett, az egyik épület törött ablaka is látszódhat, csakúgy, mint az épület elé kicsődült emberek. Remete és Hatujjú hunyorogva repülnek. Szabadok. Boldogok.”

A látvány szempontjából mindvégig nagyon fontosak az *arányok*. A díszleteknek-díszletelemeknek és a színpadi tárgyaknak az emberi világ léptékéhez kell igazodniuk, leképezve azt, ahogy a csirke-alakok észlelik a világot. S mivel a csirkéket színészek testésítik meg, hozzájuk képest mindennek hatalmasnak kell lennie: például egy vödör majdnem fejmagasságig ér, az anyacsavarok akkorák, mint egy valóságos úszógumi stb. Sőt, hogy az állatok kiszolgáltatottsága vizuálisan még erősebb legyen, akár el is lehet túlozni a csirkék és emberek közti valóságos arányt.

Mivel a narratív szöveg fiktív elbeszélőjének és állatfiguráinak nézőpontja, érzékelési tartománya hozzávetőleg azonos, az olvasó csak fokozatosan jön rá arra, hogy kik is a figurák és hol, milyen térben, milyen helyszíneken mozognak. A színpadon azonban a teret, a tér elemeit és az alakokat nem kell elképzelnie a nézőnek, hiszen azok konkrét tárgviságukban-testiségükben adottak, így a késleltetett (világ)felismerés narratív trükkjéről le kellett mondonom, pontosabban ez a késleltetés sokkal rövidebb ideig tart, mint a kisregényben. E lemondás azonban másfelől nyereség is: a nézők ugyanis pontosan tudják azonosítani a színpadi világ „emberi” tárgyait, míg a színpadi alakok ezeket a maguk szemszögéből érzékelik és nevezik meg (például lámpák=égitestek). Ebben pedig nemcsak a humor lehetősége rejlik, de a nézőt is nézőpontváltásra ösztönözheti, ami egy aktívabb befogadói hozzáállást jelentene.

Ezek az arányok tehát nemcsak a színpadon belül fontosak, de a színpad-nézőtér relációjában is, hiszen a nézők számára a színpad minden emberre, vagyis „istenre” utaló jelzése meghaladja a „reális” emberi mértéket. Elképzeléseim szerint az utolsó jelenet *óriási perspektívaváltása* a befogadók percepcióját is össze fogja zavarni, mert az a megjelenített fiktív világ, melyhez hozzászoktak, hirtelen párányivá zsugorodik majd előttük.

Az adaptáció-szöveg megírásakor stúdiósínházi méretekben és lehetőségekben gondolkodtam, de a játéktérrel nem szűkítettem le kizárólag a színpadra, mert két jelenetben a nézőtér is játéktérre válik. A 3. és a 14. jelenetben Remete és Hatujjú ellátogatnak a helyi baromfik közé, a szociumba, illetve a vallási közösségbe, vagyis elhagyják a színpadot és a nézők közé mennek. A szociumban Hájás arcú, a népvészér is a nézők között van, amikor megszólal, a vallási közösségben pedig Remete épp csak elhagyva a színpadot, frontálisan, *ad spectatores* beszél a nézőkhöz. Azonban nemcsak arról van szó, hogy a színészek a nézők közé mennek, mert ez egyszerűen csak egy fizikai gesztus, egy cselekvéssor lenne, hanem arról is, hogy mint színpadi alakok, a nézőket *azonosítják* a baromfik, vagyis más színpadi alakok tömegével. Ezzel pedig nemcsak a hagyományos nézőtér-színpadter felosztás függesztődik fel egy időre, de a nézői pozíció is megváltozik. Eric Bentley sokat idézett színház-definíciója Erika Fischer-Lichte áthangszerelésében így hangzik: A megtestesíti X-et, miközben S nézi.⁴⁷ E két jelenetben azonban a nézők, még ha passzívan is, de bekerülnek a játéktérbe és ezzel együtt az előadás fiktív terébe (világába) is, így a nézés mellett akarva-akaratlan szerepet *testesítenek* meg. Ezt a megoldást nem valamilyen provokatív gesztusnak száanom, de nem is a nézők degradálása, lenézése a cél, hanem az, hogy a passzív és megszokott nézői pozícióból legalább egy időre kibillenjenek. A színpadi tér, a díszletek és a tárgyak már említett arányai miatt a nézők észlelési perspektívájában feltehetőleg már amúgy is történt elmozdulás a csirkenézőpont felé. (Nagyon didaktikusan megfogalmazva: a néző ugyanannak a kegyetlen, veszélyekkel teli világnak a foglya és potenciális áldozata, mint az előadás csirkealakjai.)

Dramatis personae

A panoráma-adaptáció ellenére az aktív, színpadra kerülő alakok száma lényegesen csökkent a kisregényhez képest, bár ha a „tömeggel” most nem számolunk, akkor ez nem is olyan radikális változtatás. Hat *dramatis persona* van: Remete, Hatujjú, Egyszemű, Hájás arcú, valamint

Isten 1 és 2. Az előadás négy színésszel megvalósítható, ha az utóbbi négy szerepet kettőzik (a jelenetezésnél figyeltem arra, hogy az átöltözés miatt ez technikailag is megoldható legyen). A kisregény figurái közül három „isten” kihúztam: a „petyhüdt, ősz öregembert”, a kövér takarítónőt, és még egy fehér köpenyes üzemi dolgozót. Ők mindhárman csak egyszer bukkannak fel, és sem közvetlenül, sem közvetve (idézve vagy függő beszédben) nem szólnak meg. A figurák neveit megtartottam, de az „istenek” névtelenek lettek, így Szemjon nevéből is megváltam, míg a „hájas arcú” jelzős szerkezetet tulajdonnévvé alakítottam át. Egyszemű a kisregényben „patkánylány”, de az adaptációban nemet vált. Szerettem volna megbontani a dramatiszűs szöveg maskulin világát, de a szerepkettőzés miatt végül a „hím” változatnál maradtam. A két címszereplővel együtt az eredeti címen sem változtattam, mert kellőképpen talányos, így tág asszociációs mezőt nyit ki, s csak azok számára egyértelmű, akik már ismerik a történetet.

A „tömeg” szerepeltetése mellett az „istenek” megjelenítését is meg kellett oldani. Kihagyni nem akartam őket, mert ezzel egy fontos dimenzió és viszonyítási pont tűnt volna el az adaptációból, csak a hangjuk „beadása” pedig túl egyszerű kényeszmegoldás lett volna. Megjelenésük kidolgozását a tervezőkre bízom, de az adaptáció elején a szerzői leírásban az alábbi javaslatot tettem: „Az embereket a két »isten«, a kombinát két dolgozója képviseli; őket sohasem látjuk »élőben«, csak az árnyékukat, illetve a sziluettjüket, melyeknek az »állatokhoz« képest sokkal nagyobbak, méretarányosnak kell lenniük. Az »istenek« a darabban ritkán jelennek meg, de fenyegető jelenlétük folyamatosan érezhető. Jó, ha a szövegben jelölt helyeken kívül is felbukkannak, megszólalnak, vagy egy-egy tárgy (például kés, véres rongy) utal rájuk. (Ezeket a felbukkanásokat, illetve tárgyakat hol észreveszik Remetéék, hol csak a nézők számára egyértelműek.)”

Elképzelésem szerint minden állatot megtestesítő színésznek *emberi módon* kell játszania, esetleg bizonyos állati gesztusok, mozdulatok felhasználásával. Jó lenne valami olyan jelmezmegoldást találni, ami nem a hagyományos illúziósínházi mese-előadások jelmezeire emlékeztet, de ez is a tervezők feladata lesz.

⁴⁷ A = actor (színész), X = szerep, S = spectator (néző).

Az egyes figurák megszólalásmódján nem változtattam, ahol „hidakat”, átvezetéseket illesztettem a dialógusokba, vagy ahová új részeket írtam, ott is igyekeztem a megszólaló eredeti regiszterében maradni.

A narratív tartalom

Az eredeti történet fő vonalát, annak ívét, sőt kronológiáját megőriztem, a cselekményből azonban kisebb szálakat, történéseket kivettem. Ezek egy része teljesen eltűnt, például Remete és a vallási közösség tagjainak beszélgetése, míg más események átalakulva a történet más helyére kerültek. Például az a kis epizód, amikor a „petyhüdt, ősz öregember” a kezébe veszi Hatujjút, aki ijedtében az „isten” tenyerébe piszkít, átkerült az utolsó „istenes” jelenetbe, de itt Hatujjú már Isten 2-öt kakilja le. Bizonyos epizódokat megtartottam, de más elbeszélőmódba transzponáltam őket. Ilyen például a kisregénynek az a része, melyben Remetéket a szocium tagjai úgy hajítják át a Világ Falán, hogy „elő piramist” alkotnak. Erről részletes narrátori leírást kapunk, sőt egy-egy szociumtag meg is szólal. Ez az esemény mint akció nem történik meg az adaptációban, de Remete és Hatujjú későbbi párbeszéde sűrítve visszautal rá:

„HATUJJÚ (*halkan*) Hát mégis megcsináltuk! Hát mégis sikerült? (*felpattan, és egyre hangosabb*) A Világ Fala! Átjutottunk rajta!

REMETE (*szerényen*) A terv rázós volt, de bevált. HATUJJÚ De még hogy! Bár a Hájás arcú előtt, hátamban a kiabáló tömeggel, azt hittem, na itt vége. És az az ötlet! „A Világ Falán nem dobtok át.” A hülyék meg egymás fejét taposva akkora tornyot csináltak magukból, hogy végül át tudtak minket dobni...”

Az ilyen és ehhez hasonló változtatások azonban magukat a narratív tartalmakat lényegében nem érintik. Ha el kellene mesélni a kisregény és az adaptáció-szöveg történetét, alapvető vonásaiban ugyanazt a stórt kapnánk.⁴⁸ Ugyanazok a figu-

rák/alakok ugyanonnan indulnak el, ugyanazok történnek meg velük, ugyanazt cselekszik, és végül ugyanoda jutnak el. A történet íve (eleje, közepe és vége) megmaradt, igaz *útközben* sok apró részlet eltűnt, illetve maga a történetmondás, ahogy az első rész adaptáció-definíciójában már idéztem, „a megnyilatkozásnak egészen másfajta szerkezetébe lép(ett) át”. E szerkezet- és/vagy módváltás a dramatikusság és a narratív szövegek egyik alapvető különbségét jelenti, ezért ezt az *elmozdulást* érdemes a textualitás felől is megvizsgálnunk.

A narrátor mint „másodlagos szövegmondó”

Egy narratív és dramatikusság szöveg története akár még hajszálpontosan is fedheti egymást, a cselekmény, vagyis a történések elbeszélőmódjában viszont van egy lényeges változás: az elbeszélő szövegben a narratív és dramatikusság részek (a narrátori megszólalások és a dialógusok) egyenrangú elemként vannak jelen. Dramatikusság szövegekben viszont a narrátor (a fikcionális közvetítő vagy elbeszélő) „másodlagos szövegmondóvá” süllyed, hiszen a főszöveget a dialógusok alkotják, vagyis a szöveg azon részei, melyeket színpadi megszólaltatásra szántak. Pelevin kisregényének fiktív szerzője (narrátora) tehát eltűnik, pontosabban átalakul és hangot vált, mert az adaptáció másodlagos szövegei, a (szín)leírások és színpadi utasítások praktikus, *gyakorlati célt* szolgálnak, és a szó szoros értelmében nem irodalmi szövegek.⁴⁹ (Természetesen más lenne a helyzet, ha a cselekvő alakok mellett narrátor-karaktert is szerepeltetnénk, de ezt az epikus megoldást jelen esetben nem tartottam indokoltnak.) Az alábbi példa jól illusztrálja a narrátor szövegének alakváltozását:

„– Hát az istenek meghalnak?

– De még hogy! Az a fő foglalatosságuk.

Azok ketten továbbmentek. „Micsoda nagyság!” – gondolta megrendülten Hatujjú. Az istenek nehéz léptei és a hangjuk elenyészett. Huzat kavarta fel a port a terrakotta padlólapokon, és Hatujjúnak úgy tűnt, hogy egy elképzelhetetlenül magas hegy-

⁴⁸ Szubjektív szempont, de ez a történet számomra érdekes volt (bármit is jelentsen ez a szó), és azon voltam, hogy ez az érdekesség átkerüljön az adaptációba is. Pelevin egy interjújában rögtönzött ars poeticája az én adaptátori hozzáállásomtól sem idegen: „Azt hiszem, a legfontosabb mindig az, hogy az író érdekes történetet meséljen el. De különböző emberek mást és mást tartanak érdekesnek. Mindig arra törekszem, hogy olyan könyvet írjak, amelyet én magam szívesen olvasnék.” Lásd „Nem vagyok egy cyberpunk Szent János”. M. Nagy Miklós beszélgetése Viktor Pelevinnel, *Magyar Narancs*, 2001/6. 34.

⁴⁹ Főszöveg (primary text, Haupttext): a színpadon elhangzó szöveg; másodlagos szöveg (secondary text, Nebentext): ami nem hallatszik a színpadon.

ről tekint az alant elterülő kőpusztaságra, amely fölött millió éve egy és ugyanaz történik: szél kerekedik, és életek darabkái szállnak el benne, amelyek messziről olyanok, mint a szalmaszálak, papírdarabok, forgács és más ilyesmi. „Valamikor – gondolta Hatujjú – valaki más néz majd le innen, és rám gondol, nem is tudva, hogy rám gondol. (...) Milyen elszomorító ez a világ...”

– De van benne valami, ami igazolja a legszomorúbb életet is – mondta hirtelen Remete. (...) Hatujjú pedig, könyökére hajtván fejét, bánatos lett, de Remete tökéletesen nyugodt volt, és úgy nézte a pusztaságot, mintha sok ezer láthatatlan fej sorakozna alatta.” (14–15)

Ugyanez az adaptáció-szövegben így módosult:

„HATUJJÚ Hát az istenek meghalnak?

REMETE De még hogy! Az a fő foglalatosságuk.

Isten 2 abba hagyja a dúdolást, az üveget csörömpölvé elhajítja, pakol egy kicsit, majd ő is elmegy. Nehéz, távolodó léptei hallatszanak, esetleg nekimehet valaminek. Ahogy ajtót nyit, a huzat felkavarja a port.

HATUJJÚ (*nagyon halkán, mintha csak gondolná*) Micsoda nagyság! (*Remete ránéz, de nem mond semmit*) És milyen elszomorító ez a világ!

REMETE Mégis van benne valami, ami igazolja a legszomorúbb életet is.

Mindketten a felszálló por- és forgácsfelhőket nézik.”

Ha tehát maradunk a textualitás szintjén (vagyis nem az előadásról beszélünk), akkor a narratív és a dramatikus szöveg alapvető különbségének nem tarthatjuk a narrátor vagy az elbeszélő hiányát, és nem beszélhetünk közvetlen, jelen idejű ábrázolásról, vagy úgynevezett abszolút drámáról sem. Mindezek a különbségtételek csak a dramatikus szöveg és a *mise en scène* viszonylatában érvényesek.⁵⁰

Ennek tisztázását csak azért tartom fontosnak, mert a *Remete és Hatujjú* adaptációjában a cselek-

ményt a dialógusokból kikövetkeztethető cselekvések mellett a másodlagos szöveg hordozza, melynek szövegbeli státusa ugyanakkor bizonytalan: „Szabadon választható extratextust képez? Vagy dramatikus szöveget determináló metatextust? Esetleg pretextust, amely felvázol egy megoldást, még mielőtt a rendező egy másik mellett döntene?”⁵¹ Felfogásom leginkább a „pretextushoz” köthető, de egy fontos kiegészítéssel. Egyáltalán nem szükség-szerű, hogy a rendező minden esetben a szerzői/adaptatori elképzelések *ellenében* döntsön. A szöveg és az előadás szemiotikai konfrontációja nem szükségképpen jelenti a szöveggészítőt és a szöveget az előadás többi eleme közé illesztő rendező szemléleti, elgondolásbeli összeütközését. Pavis túlságosan elméleti és túlságosan konfrontatív megközelítése ugyanis szinte minden *közös*, a szerző/adaptátor és a rendező együttműködésével létrejövő színházi műhelymunkát lehetetlenné tenné. Ugyanakkor elfogadom, hogy „a színészeknek nem kell kivitelezniük a szöveg instrukcióit, illetve a színpadi utasításokat, mintha azok egy »süteményrecept« illokúciós erejével bírnának. A színpadi utasítások »keretet« képeznek a szöveg körül, instrukciókat adnak arra, hogy a dialógusok azt a jelentést kapják, amit a szerző többé-kevésbé előírányzott. A *mise en scène*-nek azonban jogában áll, hogy ezekből a színpadi utasításokból csak párat, vagy akár egyet se tartson be.”⁵²

A dialógusok

A kisregényben alkalmazott elbeszélés-technika nagyon jó alap volt az adaptáció számára, mert a párbeszéd és a fiktív szerző megszólalásai határozottan elkülönülnek egymástól, ezért a „ki beszél?” kérdése nem okozott problémát. Emellett sok dialógust tartalmaz, melyek többsége a narratív szöveg közegéből kiemelve is „életképesnek” bizonyult, így *lényeges változtatás nélkül* kerülhetett át a dramatikus szövegbe. Ezt azért fon-

⁵⁰ Az írott és az előadott drámát gyakran még színházelméleti szövegek sem választják el egymástól, ami fogalmi zűrzavarhoz vezethet. Például Peter Szondi sokat idézett „abszolút dráma” meghatározása az előadott drámára érvényes, de az írott (olvasott) drámára már nem: „a dráma elsődleges. Nem (másodlagos) ábrázolása valaminek (ami elsődleges), hanem önmagát ábrázolja – a dráma önmaga. Cselekménye, mint ahogy minden replikája is »eredeti« felbukkanásakor realizálódik.” Peter Szondi, i. m. 17.

⁵¹ Patrice Pavis, A lapról a színpadra – nehéz születés (ford.: Sipócz Mariann), *Theatron*, 2000 nyár-ősz. 95.

⁵² Vö. uo. Érdemes lenne megírni egy drámatörténetet a didaskáliák szempontjából. Egy ilyen nem időrendi vagy stílus-történeti megközelítés (a korhoz kötött színreviteli tradíciókon túl) elsősorban a szerzői reprezentáció-vágy erősségét tükrözné, és meglepő neveket hozna egészen közeli kapcsolatba.

tos hangsúlyoznom, mert az elbeszélő szövegek párbeszédei általában nem ugranak csak úgy át a dramatikus szövegbe. Ami az elbeszélés közegében „működik”, vagy fogalmazzunk úgy, „természetesnek hat”, az új formai közegbe kerülve sokat veszíthet „jól megírtságából”. Ez azonban nem a prózaíró kritikája, hiszen párbeszédeinek eredendő érvényessége csak az általa megalkotott, zárt narratív világra szól. ⁵³

Az adaptáció párbeszédei eredet és adaptátori beavatkozás szempontjából több típusba sorolhatók. Az első módszer (a „copy & paste”) volt a legegyszerűbb, mert ebben az esetben a kisregény autonóm megszólalásait változtatás nélkül egyszerűen csak átemeltem a dramatikus szövegbe: ⁵⁴

„– Mit gondolsz, bennem mi a legjobb?

– Benned? Valószínűleg az, amikor hallgatsz valahol egy sarokban, és egyáltalán nem látni téged.

– Tényleg?” (112)

„HATUJJÚ Mit gondolsz, bennem mi a legjobb?

REMETE Benned? Valószínűleg az, amikor hallgatsz valahol egy sarokban, és egyáltalán nem látni téged.

HATUJJÚ Tényleg?”

Ha az eredeti párbeszéd narrátori közlésekkel egészültek ki, akkor az adaptáció-szövegben a párbeszéd megmaradt, a narrátori szövegeket pedig vagy elhagytam, vagy színpadi utasításokká alakítottam át őket:

„– Nos, akkor a legjobb benned a te bánatod, és mindig azzal fogadod majd azt, amit szeretsz.

Remete körülnézett, és hallgatózni kezdett.

– Van kedved megnézni az isteneket? – kérdezte váratlanul.

– Jaj, csak ne most, kérlek! – felelte riadtan Hatujjú.

– Ne félj. Buták és egyáltalán nem félelmetesek. Nézd csak meg, ott vannak.” (113)

„REMETE Nos, akkor a legjobb benned a te bánatod. Fogadd csak mindig bánattal azt, amit szeretsz. (*mintha valami zajt hallott volna, körülnéz*)

Van kedved megnézni az isteneket?

HATUJJÚ Jaj, csak ne most, kérlek!

REMETE Ne félj. Buták és nem olyan félelmetesek.

De azért jobb, ha egy kicsit félrehúzódunk. (*egy láda fedezékéből figyelnek*) Nézd csak meg, ott vannak.”

Előfordult az is, hogy a fiktív elbeszélő által az egyes figuráknak tulajdonított belső megszólalásokat vagy gondolatokat tettem *külsővé*, azaz hallhatóvá: „Az egyetlen, amit Remete tudott, az volt, hogy a repülés a kéz segítségével jön létre, de hogy mi is az valójában, nem volt világos. Remete csak azt tudta, hogy a térben való villámgyors helyváltoztatás eszköze, amelynek segítségével oda kell képzelned magadat a helyre, ahol lenni szeretnél, azután gondolatban parancsot adni a kezeknek, hogy vigye oda az egész testedet. Egész napokat töltött elmélyült szemlélődéssel, és megpróbált legalább néhány lépéssel odébb kerülni, de sehogyan sem sikerült.” (115)

„REMETE Na, jó, akkor elmondom, amit tudok.

A repülés a kéz segítségével jön létre.

HATUJJÚ Ezt azért kitaláltam.

REMETE Másképpen fogalmazva a repülés a térben való villámgyors helyváltoztatás eszköze. Csak oda kell képzelned magad a helyre, ahol lenni szeretnél, aztán gondolatban parancsot kell adnod a kezeknek, hogy vigye oda az egész testedet. Egyelőre csak ennyit tudok a dologról, de elmélkedek, szemlélődöm, és ha előrébb jutottam, megosztom majd veled.”

Időnként éltem azzal a megoldással is, hogy a narrátor vagy az egyes figurák által *elbeszél*t tartalmakat párbeszéddé alakítottam át (vagyis a diegézisből dialógus lett): „Közvetlenül a szocium határánál kevesen voltak – főként nyomorékok és megfigyelők, akik nem szerették a tolongást –, nem volt nehéz megkerülni őket. De minél tovább mentek, annál szorosabban állt a tömeg, és nagyon hamar elviselhetetlenül beszorították Remetét és Hatujjút.” (93)

⁵³ Nyilvánvaló, hogy a dialógusok színpadi alkalmassága alapján egy-egy prózai szövegről meghozott ítéletünk csak technikai és nem esztétikai jellegű lehet: egyáltalán nem biztos, hogy az a „jobb” prózaíró, aki mondhatóbb, színpadképesebb párbeszédeket ír.

⁵⁴ Amikor ehhez a típushoz kerestem példákat, engem is meglepett, hogy *teljesen egyező* párbeszédrészeket alig találtam: hol egy szó vagy egy mondat esett ki, hol a szavak sorrendjét cseréltem fel, hol pedig szinonimákat használtam egy-egy „eredeti” szó helyett. Voltaképpen csak utólag tudatosult bennem, hogy bizonyos részeknél még ha szintaktikailag *ugyanazt* is akartam átültetni, akkor sem lett belőle *pontosan ugyanaz*: dramatisálás közben automatikusan működésbe lépett az a valami, amit „akaratlan szerzőfunkciónak” nevezhetnénk.

„REMETE (...) A szocium határánál még kevesen lesznek, főleg betegek, nyomorékok és egy-két kósza megfigyelő, de ahogy tovább megyünk, egyre nagyobb lesz a tömeg. Itt már óvatosabbnak kell lennünk.”

„– (...) Pont a kezünkről akartam veled beszélni. Nyújtsd ki!

Hatujjú kinyújtotta maga előtt a kezeit, vékonyak, erőtlenekek voltak, szánalmasan néztek ki”. (108)

„REMETE De épp a kezünkről akartam az előbb beszélni. Nyújtsd csak ki!

HATUJJÚ (*kinyújtja vékony, erőtlen „kezeit”*)

REMETE Hát igen, ez szánalmas. Ezekkel aligha fog sikerülni.”

Bekerültek az adaptációba olyan párbeszéddek vagy párbeszédemek is, melyek semmilyen formában nem fordultak elő a narratív szövegben. Ezekben az esetekben nem valamiféle eredetieskedés-vágy hajtott, egyszerűen csak úgy éreztem, hogy az adott szituációból még hiányzik valami, hogy szükség van átvezetésre, „hídra”: „Remete, miután felebredt, a sarokban reszkető, zokogó Hatujjúra pillantott, hűmmögött, és elkezdte befúrni magát a rongyok közé. Hamarosan előhúzott onnan tíz egyforma vastárgyat, amelyek egy vastag cső levágott szeleteinek tűntek.

– Nézd! – mondta Hatujjúnak.

– Mi ez? – kérdezte.

– Az istenek úgy hívják: csavaranya.

Hatujjú már éppen feltett volna még egy kérdést, de hirtelen legyintett, és megint elbőgte magát.

– De hát mi van veled? – kérdezte Remete.

– Mind meghaltak – motyogta Hatujjú –, mind, mind...” (106)

A dramatikusszövegben ez így hangzik:

„Másnap reggel. A szin ugyanaz. Hatujjú még alszik, Remete a ládák mögött keresgél, majd kezében egy anyacsavarral tér vissza. Ledobja a földre. A zajra Hatujjú felébred.

REMETE Nézd csak!

HATUJJÚ (*álmosan*) Mi ez?

REMETE Az istenek egy része úgy hívja: anyacsavar. A másik része pedig úgy, hogy csavaranya. Az első nekem jobban tetszik. Több is van a lá-

dák mögött. Persze fogalmad sincs, mire kell nekünk, ugye?

HATUJJÚ (*bánatosan néz, majdnem elsirja magát*)
REMETE Mi van veled?

HATUJJÚ Mind meghaltak... Mind, mind...”

Végül megemlíthetem a „hiány dialógusait”, vagyis azokat párbeszéddek, melyek csak a kisregényben fordulnak elő, de a dramatikusszövegbe már nem kerültek át. Ezekkel ellentétben az adaptáció új szövegekkel is bővült, mert bizonyos szituációk „átemelésehez” komolyabb beavatkozásokra volt szükség.

Felszíni és mélyebb elmozdulások

Már az előző példából is látszik, hogy még ha ugyanazt is akartam a dramatikusszövegben, mint ami a kisregényben volt, az eredmény óhatatlanul az eredeti szöveg kisebb módosulásaival valósult meg. Ezeket a változásokat „felszíni variációknak” nevezhetném, szemben azokkal, melyek jobban felforgatják az eredeti szöveget, s így a nem verbális cselekvéseket, a (leendő és lehetséges) színpadi akciókat is részben módosítják.

Az első nehézséget a kisregény harmadik fejezete okozta, melyben Remete és Hatujjú ellátogat a helyi szociumba, hogy Remete csavaros ötletével épp a csirkeközösség segítse át őket a Világ Falán. Amíg a tömeg problémájára nem találtam megoldást, arra gondoltam, hogy ezt a jelenetet kihagyom, és Remetéék majd útközben felidézõ, visszautaló narratívaként mesélik el egymásnak a történeteket.⁵⁵ A nézők szociumtaggá tételével azonban megmaradhatott a jelenet, bár Hájas arcú kivételével valamennyi helyi baromfi megszólalását ki kellett húznom, pontosabban ezek egy részét „átadtam” Hájas arcúnak. Maradt tehát Remete és Hájas arcú konfliktusa, ez az archetipikus kép: a saját igazát fel nem adó egyén a mindenkori hatalom képviselője előtt, a háttérben a tömeggel (és a rémült, csetlőbotló Hatujjúval). Hájas arcú a láthatatlan tömeghez és az örökhöz is beszél, de ezek vagy „fejedelmi kérdések”, melyekre nem vár választ, vagy egyszerű parancsok, így a nézőtér némasága nem zavaró. (A színpadi utasítás szerint a tömeg hangját felvételtől beadva képzelem el.) A narratív szövegben úgy ér véget a fejezet, hogy a „hájas arcú” paran-

⁵⁵ Ha a nézőtér játéktérré tétele mégsem működne, akkor ehhez az eredeti ötlethez még vissza lehet térni.

csára a szociumtagok egy hatalmas élő piramist formálnak magukból, és az „idős anyák” jajveszékelése közepette a két „renegátot” átdobják a Világ Falán. Erről a monumentális akcióról mint látványról le kellett mondanom, de a színváltás alatti generálsötétben akusztikai effektek érzékeltetik (emellett ahogy már írtam, Remete és Hatujjú párbeszéde később visszautal rá):

„Sötét. A hangszórókból hangos kiabálás, „sirkehangok”, majd a tömeg valamiféle ütemes skandalása hallatszik. Ezt követően egymás után két hangos puffanás. A másodikat jajgató nyögés kíséri. A puffanások után csönd, majd a tömeg egyre halkuló, távolodó moraja.”

Amikor a kisregényben Remete és Hatujjú a szociumba ér, először néhány szociumtag szólítja meg őket:

„– Mi van, nem tetszik? – kérdezte oldalról valakinek a hangja.

– Nem, nem tetszik – válaszolt Remete.

– És konkrétan mi nem tetszik?

– Ez az egész. (...)

– És hol jobb maga szerint?

– Hát éppen az a tragédia, hogy sehol! Ez a helyzet! – kiáltotta gyötrődve Remete. – Ha valahol jobb lenne, tán itt volnék és az életről beszélgetnék magukkal?” (93–94)

Közben a „hájas arcú” felé közelednek, aki éppen „felvilágosítást” tart az egybegyűlteknél, de észreveszi a jövevényeket:

„Azért vagytok ilyen szomorúak, gyerkőceim – mondta váratlanul barátságos hangra váltva – mert nem készültök fel mindannyiunkkal együtt a döntő szakaszra. Akkor időtök sem lenne ezen gondolkodni. Nekem magamnak is néha olyanok jutnak az eszembe... De tudjátok, a munka megóv.

És ugyanazzal a hanghordozással hozzátette:

– Vigyétek őket!” (94)

Az adaptáció-szövegben Hájas arcú valamivel többet beszél, Remete pedig provokatívabb lett:

„A hirtelen beálló csendben Remete és Hájas arcú hosszan, feszülten néz egymás szemébe.

HÁJAS ARCÚ Nos? Van valami mondanivalód, mielőtt elvezettetlek?

REMETE Igen, van.

HÁJAS ARCÚ Akkor halljuk. Nincs sok időm.

REMETE Mikor utoljára erre jártam... a hájon kívül még volt rajtad egy kevéske hús is.

A tömeg felmordul. Hájas arcú erőltetett nyugalommal, de szikrázó szemekkel néz.

HÁJAS ARCÚ Mit akarsz? Mit keresel itt? Mert aligha csak azért jöttél, hogy pimaszkodj. (Hatujjú felé biccentve) Látom, erősítést is hoztál magaddal...

A tömeg felnevet. Hatujjú zavartan toporog.

HATUJJÚ Én nem akartam... aztán mégis... vagyis nem, de itt vagyok... szóval...

REMETE (gyengéden csendre inti Hatujjú)

HÁJAS ARCÚ Valami esetleg nem tetszik?

REMETE Nem, nem tetszik.

HÁJAS ARCÚ És konkrétan mi nem tetszik?

REMETE (körbemutatva) Ez az egész. Ez az egész nem tetszik.

A tömeg felhördül.

HÁJAS ARCÚ Értem. És szerinted hol jobb?

REMETE Hát ez az, hogy sehol. Ha valahol jobb lenne, nem lennék itt.

HÁJAS ARCÚ Nem is leszel itt sokáig. (a „láthatatlan” öröknek) Vigyétek őket! (meggondolja magát, int) Ne, még várjatok. (tónust váltva) Tudod, Remete – mert ugye így hívnak –, ezekben az időkben senkinek se könnyű, még nekem se, illetve főleg nekem nem. De az olyan elvetemült renegátoknak, mint ti, most mindenkinél nehezebb, mert a közösséggel együtt nem készültök fel a döntő szakaszra. Ha ezt tennétek, időtök se lenne zavaros dolgokon gondolkodni, pimaszkodni meg főleg nem. A munka, a munka a megzavarodott lélek legjobb ellenszere. (megfordul, és int a „láthatatlan” öröknek) Most már vihetitek őket!”

Az „istenes” jeleneteket is áthangszereltem. A baromfikombinát két derék dolgozóját (legalábbis az utolsó előtti jelenetben) közönségesebb hangon szólaltattam meg, új párbeszédeket is kaptak, és egyiküket közelebbi kapcsolatba hoztam az alkohollal. Mindennek azért éreztem szükségét, hogy az „isteni” világról árnyaltabb képet kapjunk, de gondolnom kellett a kettős szereposztásban őket megtestesítő színészekre is. A kisregény hatodik fejezetében így bukkannak fel először: „A futószalag melletti átjárón gyorsan átment két hatalmas lény, olyan nagyok voltak, hogy a fejük eltűnt valahol a plafon alatti félhomályban. (...)

– Hallod – suttogta alig hallhatóan Hatujjú – azt mondtad, ismered a nyelvüket. Miről beszélnek?

– Ezek ketten? Mindjárt. Az egyik azt mondja: »Eszek valamit.« A másik pedig azt mondja: »Többet ne menj Dunykához.«

– Mi az a Dunyka?

– A világ egyik területe.

– És... azt akarja az első megenni?

– Dunykát, hát persze – felelte kis gondolkodás után Remete.” (113)

Az adaptáció-szövegben mindez így módosult:

„A színpad hátoldalán két „isten” hatalmas sziluettje jelenik meg. Beszélgetni kezdenek, de szavaikat alig lehet kivenni. Isten 2 elővesz egy üveget, felkínálja Isten 1-nek, de az nem kér belőle, így egymaga húz egy jó nagyot az üvegből, utána bőfög egyet.

ISTEN 1 Ne így’ annyit. Még észreveszik.

ISTEN 2 Ennyi nem árt.

ISTEN 1 Messziről bűzlesz.

Az „istenek” párbeszéde alatt Remete és Hatujjú sutogva beszélgetnek.

HATUJJÚ Hallod? Azt mondtad, ismered a nyelveket. Miről beszélnek?

REMETE Mindjárt. Nem hallani valami jól. Az egyik inni akar, a másik meg nem. Aki nem, az bűdösnek tartja a másikat.

Isten 2 újabbakat húz az üvegből.

ISTEN 1 Annácskát meg ne kerülgesd.

ISTEN 2 De ti már régóta nem... Meg aztán a feleséged...

ISTEN 1 *(odalép, és megszorongatja Isten 2-öt)* Értve vagyok? ... Nem hallom.

ISTEN 2 Jó. Nem megyek Annácskához.

HATUJJÚ És most? Mit mondanak?

REMETE Nem egészen világos, de vitatkoznak. Az egyik elmenne Annácskába, de a másiknak ez nem tetszik. És szóba került a másik nőstény párja is.

HATUJJÚ Mi az az Annácska?

REMETE A világ egyik területe. Feltehetően egy nagyon kicsi területe.

HATUJJÚ Á, már értem. Annyira picike terület, hogy két isten már el sem férne rajta. Ezért vitáznak.

REMETE *(kissé bizonytalanul)* Valahogy úgy.”

A történesek eredeti nyomvonalán haladva az „istenek” második jelenése is kibővült. A kisregény

kilencedik fejezetében (126–129) az „istenek” döbbenetesen szemlélik a sok-sok lefogyott, csont és bőr baromfit, majd az egyikük felemeli Hatujjút, és le akarja vágni mindkét lábát. Hatujjú erre annyira megijed, hogy az egyik „isten” szemébe csíp, s így nemcsak hogy megmenekül, de kiderül, hogy repülni is tud. Az adaptációban a két „isten” hosszabban töpreng a csirkék állapotán, Hatujjú láblevágásának terve is részletesebb, és a szembe csípés utáni kavardást is mind akció-, mind verbális szinten megpróbáltam fokozni.

A narratív szöveg hetedik fejezetében Remete és Hatujjú a helyi vallási közösségbe látogat, ahol Remete egy apokaliptikus szónoklatot tart a Messiásváró híveknek, melynek az a lényege, hogy csak akkor menekülhetnek meg a Nagy Ítélettől, ha lefognak, különben a Pokol várja őket: „– (...) Ott megfőznek titeket, a legnagyobb bűnösöket pedig ecetben marinírozzák!” (119)

Remete itt nem részletezi tovább a pokolbeli szenvedéseket, de korábban már felvázolta Hatujjúnak, hogy mi vár majd rájuk a haláluk után (107), ami „emberszemmel” nem más, mint a szárnyasok elkészítésének különféle módja. Ez adta az ötletet ahhoz, hogy Remete sötét proféciáját szakácskönyvekből vett képekkel és fordulatokkal egészítsem ki, hogy a Pokol képét még szemléletesebbé tegyem. Ráadásul Remete a közönség sorai közé lépve beszél, ezért a hosszabb és retorikusabb megszólalást jobbnak, erősebbnek gondolom:

REMETE Hé, ti! Hallotok? A proféta most általam fog szólni. Világos lesznek, és rögtön a lényegre térek: hamarosan mindnyájan mentek a pokolba! Ott megfőznek benneteket, a bűnösöket pedig ecetben manírozzák. *(a hangszórókból a borzalom sóhaja)* Hallottátok? Folytassam? A föld alatt van egy sötét világ, ahol hatalmas, izzó kondérok körül zöld ruhás nőstény démonok sűrűsödnek... És tudjátok, mit csinálnak a bűnösökkel? *(egyre jobban beleéli magát)* Megkopasztják őket, és a kondérba dobálják. De más módja is van a pokolbeli szenvedésnek. Akartok legalább egyet hallani? *(néma csend)* Igen? Hát jó. A bűnöst forró vízzel lemossák, nyakát, lábait, kezét levágják, kívül-belül besózzák, a hasüregébe csípős fűszereket szórnak. Ezután egy fémlemezre helyezik, és a saját zsírában ropogósra-pirosra sütik. Ha már puhára sült, kivesszük, és előbb ketté, majd negyedikbe darabolják. A combokat és a combtöveket levágják, a mel-

lét szépen felszeletelik. Végül saját forró zsírával meglocsolják... De én most egy felsőbb akarat jóvoltából (*Hatujjura mutat*), a próféta tanítványaként, el akarom magyarázni nektek, hogyan menekültök meg. Ehhez azonban le kell győzni a bűnt. De mi is az a bűn? Tudjátok-e egyáltalán, mi az a bűn? (*találomra kiszúrva egy-egy nézőt*) Te tudod? Vagy te? Esetleg te ott? ... Hallgattok, igen. Hát akkor elmondom nektek, mi a bűn: a bűn a túlsúly. Bűnös a ti testetek, mert miatta győznek rajtatok az istenek. Gondolatok csak bele: mi az, hogy megha... mi az a Nagy Ítélet? Pontosan az, hogy zsír rakódik rátok. Mert a soványak megváltatnak, a kövérek nem. Így igaz: a csontosokat, a cingárokat, a kopogó szemüket nem vetik a kénkőves, perzselő lángok közé, ám a kövérek, a lötyyedt combúak, a lógó tokások mind ott lesznek, és ott pörkölődnek meg! (*kezéit lengetve, önkívületben*) De aki mostantól a Nagy Ítéletig böjtöl, aki megvonja magától az étket, az új életre fog kelni. Most pedig álljatok fel, induljatok, és ne vétkездetek! Nem keltek fel? Így is jó. (*Hatujjának, halkán*) Integess nekik.

Dramatikus szerkezet és időstruktúra

Az adaptáció megváltoztatta a narratív szöveg (külső) strukturáját is: a történet megmaradt ugyan, de a történések más szerkezeti keretbe kerültek. A kisregény kilenc fejezetéből tizennyolc jelenet lett, vagyis tizennyolc „tér-idő-egység” (a jelenetek egyúttal színek is, mert ugyanazon a helyszínen, azonos szereplőkkel játszódnak).⁵⁶ Az adaptáció-szöveg egyfelvonásos előadásra készült, melyben a színpadi történések folyamatosak, azokat csak a jelenet-/színváltozások törik meg. A *Remete és Hatujjút* azért is tartom fontosnak „egyben játszani”, hogy a néző se e fiktív világ teréből, se az idejéből ne zökkenjen ki, hogy mindvégig ugyanúgy a foglya maradjon a csirkekombinátnak, mint a színpadon megtestesülő alakok. (Ideális lenne nappal, zárt térben játszani, és az utolsó jelenetben szó szerint rést ütni a színházi tér hermetikus világán, hogy természetes [nap]fény áraszhassa el a játékteret.)

A kisregény közelebbről nem meghatározott, de nagyjából betájolható *valóságidejétől* eltértem (vagyis attól a külső, történelmi időtől, amelyre a

cselekmény utalhat). Mivel a történetet nem politikai allegóriaként, hanem a *condition humaine* metaforájaként fogtam fel, az adaptáció-szövegben semmilyen konkrét (közvetett vagy közvetlen) külső valóságra utaló időjelzés nincs. Remete és Hatujjú története számomra *itt* és *most* van. (A nem verbális színpadi jelek természetesen hordozhatnak idő-referenciákat, de ez már a rendezés kérdése.)

A *történelmi időn* nem változtattam, az adaptáció a narratív szöveghez hasonlóan valamivel több mint egy év eseményeit foglalja magába. E kereten belül azonban változott az időszerkezet, pontosabban az egymást követő időtartamok hossza és a köztük levő időmúlás. Jelenetekre bontva így néz ki az időstruktúra (szaggatott vonallal jelölve az időtöréseket, x-szel pedig a nagy időugrásokat):

1. első nap

2. néhány nap múlva
3. aznap ↑
4. aznap ↑
5. aznap ↑

6. másnap

7. néhány nap múlva
8. aznap ↑
-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-
9. x idő múlva
-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-
10. x idő múlva
-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-
11. 420 nap múlva (a kezdetektől)

12. másnap
13. aznap ↑
14. aznap ↑

15. x idő múlva

16. 9 nap múlva
17. aznap ↑
18. aznap ↑

A fentiekből látszik, hogy a jelenetek egy része egy napon belül történik, míg más jelenetek folyama-

⁵⁶ Mivel számomra a „kronotopikus egység” volt a fontos, előfordult, hogy egy jelenetet akkor sem bontottam meg, ha új szereplő jelent meg (például az 5. jelenet Remete és Hatujjú párosával kezdődik, de a hozzájuk csatlakozó Egyszemű még ugyanezt a jelenetet folytatja).

tosak, és együttesen tesznek ki egy napot. S mivel kiderül, hogy egy „elsötétítés” a nap végét jelenti, a nézők is egyértelmű jelet kapnak majd az idő tagolására, emellett a dialógusok is tartalmaznak elszórt utalásokat az időmúlásra. Az adaptáció-szöveg olvasója pedig a jeleneteket bevezető színleírásokból tájékozódhat, az idő múlását ugyanis mindig jelöltem. Az is kitűnik a fenti az ábrából, hogy a nyolcadik jelenetig kisebb ugrásokkal ugyan, de gyorsan telik az idő, míg a kilencedik jelenettől az idő *kitágul*, távlatot, mélyebb dimenziót kap. Addig ugyanis néhány nap alatt történik minden, utána pedig hónapokat ugrunk az időben. Remete és Hatujjú már a hatodik jelenettől kezdve szorgalmasan edz az anyacsavarokkal, hogy megerősödve majd repülni tudjanak, de a tizenegyedik jelenetre már meg is kell izmosodniuk. Ekkorra ugyanis, mint ahogy azt már korábban írtam, Remetétől megtudjuk, hogy „hat egész világ” pusztult már el közben. Ez a hatszor hetven nap még emberi léptékkal is nagy idő, csirke-időszámítás szerint pedig még többnek számít.

A kisregényvel ellentétben ezt a *hatalmas időugrást* három fázisra bontottam (9–10–11. jelenet), színpadi utasításban jelezve az idő múlásának érzékelését. (Ennek fontosságát csak kiemelni tudom a másodlagos szövegben, megvalósítása már túlmutat a textualitás keretein, és a *színpadi idő*⁵⁷ részeként teátrális megoldásokat kíván.) E nagy időugrás után (hasonlóan a kisregényhez) az idő visszaáll a rendes kerékvágásba, és ismét napokban mérhető egészen az utolsó jelenetig, vagyis Remete és Hatujjú kiszabadulásáig.

A kisregényhez képest az adaptáció-szöveg, pontosabban a (drámai) *narrációs idő* felgyorsult, hiszen a narrátori közlések módosult formában praktikus színpadi utasításokká váltak, a fő „időhordozók” pedig a dialógusok lettek.⁵⁸ Mindez persze csak a szöveg elbeszéli idejére vonatkozik, mert a színpadi

utasítások „tartalma” csak az előadás színpadi idejében teljesedik ki. Például az az egyszerű, és néhány másodperc alatt elmondható-elolvasható színpadi utasítás, hogy *Mindketten a felszálló por- és forgácsfelhőket nézik*, a színpadon rövidebb is lehet a narrációs időnél, de akár hosszú percekig is eltarthat. Ezért egy dramatikus szöveg narrációs és *olvasási ideje* legfeljebb csak támpontokat adhat a majdani előadás hosszához. A szöveggel való munka során ugyanakkor figyelemmel kellett lennem a lehetséges színpadi időre is: elképzelésem szerint a *Remete és Hatujjú* maximum másfél órában előadható.⁵⁹

Az idő kategóriájától elválaszthatatlan a szövegegységek zenei megkomponáltsága, a tempó és ritmus is, de a *mise en scène* során ez annyi tényező összjátékának függvénye, hogy az adaptáció-szöveg csak nagyon távoli támpontot nyújthat az előadás zenei struktúrájához.⁶⁰

A mise en scène felé

Az adaptáció-szöveg létrehozásával a jövőbeli színrevitel egyik alkotóeleme elkészült, s ha az adaptátor dramaturgként vagy irodalmi munkatársként nem vesz részt a további, közös alkotófolyamatban, akkor munkája véget ért. Ha azonban mint alkotótárs végig tudja követni a próbafolyamatot, még van esélye arra, hogy a szöveggel kapcsolatos ötleteit, javaslatait képviselje, vagy éppen megossza a kételyeit a többiekkel. Részvételének legnagyobb előnye az, hogy szinte benne él az adaptációban, ez azonban paradox módon hátrányt is jelenthet, hiszen a saját munkájához óhatatlanul is másként viszonyul, azt más perspektívából látja, mint egy tőle teljesen „idegen” anyagot. De akár így, akár úgy, akkor is eljön az a pont, ahol el kell engednie a szöveget, hogy az *olvasó*, majd az *átdolgozó* „szerepe” után *nézőként* lehessen tanúja a szöveg újabb metamorfózisának.

⁵⁷ Ahogy a dramatikus szöveget is gyakran összekeverik az előadással (az előadásszöveggel), ugyanúgy a papíron létező „dráma” ideje is gyakran összerosódik az előadásban megvalósuló „dráma” idejével.

⁵⁸ Ezt az átalakulást a hegeli epikus „leíró elidőzés” és a dramatikus „folytonos továbbhaladás” ellentétpárjával is leírhatnánk. Lásd Georg Wilhelm Friedrich Hegel, A drámai költészet, in uő. *Eszttikai előadások III* (ford.: Szemere Samu), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980. 374.

⁵⁹ A dramatikus szöveget már eleve így „húztam” meg, s remélem, ezzel jó alapot nyújtok a további (többnyire elkerülhetetlen) húzások számára. A színpadi idő kidolgozása-megkomponálása már a rendező és a dramaturg feladata, de munkájukat egy „ökonomikus” playtexttel azért meg lehet segíteni. Az időre mindig figyelemmel kellett lennem az átdolgozás során: nem felejtettem el, hogy Kronosz mint szereplő, láthatatlanul is ott van minden színlepon.

⁶⁰ Ezen természetesen nem az előadásban felhasználható zenéket értem, a *Remete* esetében erre nem is gondoltam hanem az előadás zenei mintára történő időkezelését.

Felhasznált irodalom

- Barthes, Roland, *A szerző halála* (ford.: Babarczy Eszter), in uő. *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 50–55.
- Bécsy Tamás, *Mi a dráma?*, Budapest, Béda Books Kiadó, 2002.
- Bernáth Árpád–Orosz Magdolna–Radek Tünde–Rác Gabriella–Tókei Éva, *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés*, Digitális tananyag, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006, <http://mek.oszk.hu/05400/05477/#> letöltve: 2009. március 24.
- Constantinidis, Stratos E., *Színház dekonstrukció alatt?* (ford.: Leposa Balázs), *Theatron*, 2004 nyár–ősz. 3–16.
- Derrida, Jacques, *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása* (ford.: Farkas Anikó et al.), *Theatron*, 2007 ősz–tél. 23–37.
- Dorfman, Ariel, *Widows*, London, Nick Hern Books, 1997.
- Eco, Umberto, *Hat séta a fikció erdejében* (ford.: Schéry András–Gy. Horváth László), Budapest, Európa kiadó, 1995.
- Forgách András–Fábrí Péter–Tompá Andrea, *Adaptáció*. Forgách András, Fábrí Péter és Tompa Andrea hozzászólása a témához az egrí DESZKA szakmai beszélgetésén. *Színház*, 2006/6. 36–43.
- Forster, Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, London, Penguin, 1963.
- Foucault, Michel, *Mi a szerző?* (ford.: Erős Ferenc–Kicsák Lóránt), in uő. *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin betűk Kiadó, 1999. 119–146.
- Genette, Gérard, *Az elbeszélő diszkurzus*, in Thomka Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei I.* (ford.: Lovas Edit–Seppeghy Boldizsár), Pécs, JPT–Jelenkor Kiadó, 1996. 61–98.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *A drámai költészet*, in uő. *Eszttétikai előadások III* (ford.: Szemere Samu), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980. 364–439.
- Lehmann, Hans-Thies, *Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya* (ford.: Berecz Zsuzsa), *Színház*, 2008/4. 51–54.
- M. Nagy Miklós–Pelevin, Viktor, „Nem vagyok egy cyberpunk Szent János” (M. Nagy Miklós beszélgetése Viktor Pelevinnel), *Magyar Narancs*, 2001/6. 34–35.
- Ovidius, *Átváltozások* (ford.: Devecseri Gábor), Budapest, Európa, 1982.
- Pavis, Patrice, *A lapról a színpadra – nehéz születés* (ford.: Sipőcz Mariann), *Theatron*, 2000 nyár–ősz. 93–105.
- Pavis, Patrice, *Előadáselemzés* (ford.: Jákfalvi Magdolna), Budapest, Balassi Kiadó, 2003.
- Pavis, Patrice, *Színházi szótár* (ford.: Gulyás Adrienn et al.), Budapest, L’Harmattan Kiadó, 2006.
- Pelevin, Viktor, *Remete és Hatujjú* (ford.: Herczeg Ferenc), in uő. *A Sárga Nyíl. Elbeszélések*, Budapest, Európa könyvkiadó, 2007. 76–131.
- Pelevin, Viktor, *Remete és hatujjú*. Herczeg Ferenc fordításának felhasználásával színpadra alkalmazta Duró Gábor, kézirat, 2007.
- Pelevin, Viktor, *Затворник и Шестипалый*, in uő. *Затворник и Шестипалый. Повести*, Moszkva, Vagrius, 2001. 85–146.
- Swaim, Don, Steinbeck and Kaufman at Cherchez La Farm. The Story of John Steinbeck’s Sweet Odyssey to Bucks County, PA, in *Steinbeck Studies*, San Jose State University, 2001/1. 8–14.
- Szmelianszkij, Anatolij, Chekhov in America, Beszélgetés Kama Ginkasszal és Szergej Barkinnal, *American Repertory Theatre* (Cambridge, Massachusetts) honlapja, 2003. szeptember 1. <http://www.american-repertorytheater.org/inside/articles/articles-vol-2-i1-chekhov-america> letöltve: 2009. április 5.
- Szondi, Peter, *A modern dráma elmélete* (ford.: Almási Miklós), Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Thomka Beáta, *Prózaelméleti dilemmák*, in uő. *Áttetsző könyvtár*, Pécs, Jelenkor kiadó, 1993. 155–166.