

A Játék a kastélyban metamorfózisa. P. G. Wodehouse fordítása, Tom Stoppard átírata

P. MÜLLER PÉTER

1947-ben jelent meg az Egyesült Államokban Emro Joseph Gergely *Hungarian Drama in New York: American Adaptations, 1908–1940* című könyve, amely kétszáz oldalon keresztül tekinti át az e bő három évtized során New York városában (és csak ott) színre került magyar darabokat. A kötet negyedét kitevő, 50 oldalas első fejezet Molnár Ferenc¹ drámáinak fogadtatását mutatja be. Mint a szerző írja, a Molnár-adaptációk a teljes magyar drámaimportot lényegét összegzik.² A könyv alcímében szereplő kezdő évszám, 1908 az első New Yorki Molnár bemutató éve, amikor *Az ördög* került itt színre, augusztusban a Broadway két színházában is. A darabot közvetlenül ezt követően még mintegy harminc amerikai társulat tűzte a műsorára.³ Az 1940-es záróévszám a könyv megírásának idejéig az utolsó magyar drámabemutató éve volt, ami ugyancsak egy Molnár-darabot jelent. Ez volt a *Delicate Story* (*A cukrászné* című 1935-ös egyfelvonásosának háromfelvonásossá átdolgozott változata), amely 1940 decemberében került a Broadwayre. Tizenhat Molnár-dráma szerepelt ezekben az évtizedekben a Broadway színházaiban, ezeknek egyike volt a *Játék a*

kastélyban, amely előbb került színpadra ott, mint Budapesten.

A *Játék a kastélyban* című Molnár Ferenc-darabot elsőként a világon a Charles Frohman Company mutatta be 1926. október 21-én Long Islanden, majd a produkció bekerült a Broadwayre, ahol a társulat a Henry Miller Theatre-ben 1926. november 3-ától játszotta 313 alkalommal, P. G. Wodehouse fordításában / átdolgozásában, *The Play's the Thing* címmel.⁴ A Broadway-premiert rövidesen követte a budapesti bemutató a Magyar Színházban 1926. november 27-én, ahol 46 alkalommal adták, ami nemcsak az első amerikai, hanem általában a hazai Molnár-bemutatókhoz viszonyítva is egy nem túl magas szám, egy alig másfél hónapos széria. Molnár darabja alapján Tom Stoppard 1984-ben készített egy átdolgozást, *Rough Crossing* címmel, amely Londonban a National Theatre kamaraszínházában, a Lyttelton Theatre-ben került közönség elé. Az előbemutatók (nyilvános próbák) 1984. október 19-én kezdődtek, a hivatalos sajtó-premier október 30-án volt, és a darab 1985. február 16-ig volt műsoron, azaz összesen mintegy négy hónapon át.⁵ A továbbiakban

¹ A tanulmány bővített és szerkesztett változata a Magyar Irodalomtörténeti Társaság Molnár Ferenc életművéről szóló konferenciáján, 2021. április 14-én elhangzott előadásnak.

² Emro Joseph GERGELY, *Hungarian Drama in New York: American Adaptations, 1908–1940* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1947), 10.

³ GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna, (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 127.

⁴ Eileen MCLVAINE – Louise S. SHERBY – James H. HEINERMAN, *P. G. Wodehouse: A Comprehensive Bibliography and Checklist* (New York: James H. Heineman Inc., 1990), 136.

⁵ Stoppard darabjának négy bemutatójáról van jelenleg (2021. április-május) adat a theatricalia.com adatbázisban. A londoni premiért követően 1986-ban Chesterben játszották három hétig, 1987-88-ban Bath színházában ment, legutóbb pedig 2019-ben a

e három színdarab néhány mozzanatának összehasonlítására vállalkozom.

A két fordítás, illetve átdolgozás közös vonása, hogy egyik szerzője sem Molnár eredeti szövegéből dolgozott. Wodehouse a darab német fordítását (*Spiel imn Schloss*) használta,⁶ Stoppard ugyancsak a német fordításra épített, és a saját változatának elkészítésénél „később ismerte meg a Wodehouse-fordítást”.⁷

Az első és talán legfeltűnőbb különbség a változatok között, hogy mindegyiknek más a címe. Molnár a művének műfaját az alcím-ben háromfelvonásos anekdotaként határozza meg. A címben szereplő „játék” szó egyszerre utal a színpadi játéokra, illetve arra a dramaturgiai cselre, amelyet a főszereplő, Turai végrehajt. A közelebről nem azonosított helyszín, a „nagyúri kastély” jelzi a történet társadalmi közegét, ugyanakkor elleplezi azt aényt, hogy a cselekmény voltaképpen helyszíne egy heterotópikus szálláshely, ahol a dráma szereplői, mint egy hotelben, megszálltak. A darab inspirációjáról Molnár alternatív magyarázatot ad, egyfelől egy szomszéd szobából áthallott – valószínűként, de színpadi szerepprobát jelentő – szerelmi vallomásra utal, másfelől azt állítja, hogy a darab ötletét a *Hamlet*-ből is vehette.⁸ Ez utóbbival a Shakespeare-mű egérfogó jelenetére utal.

Ezt a második magyarázatot veszi alapul az angol nyelvű változat fordítója P. G. Wodehouse, amikor a darabnak azt a címet

adja, hogy *The Play's the Thing*.⁹ Ez a kifejezés Hamletnek a II. felvonást záró Hecubamonológja végén hangzik el, amikor a királyfi ezt mondja: „The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the king”.¹⁰ A „thing” itt látszólag semleges kifejezés, a „dolog”, az „az a valami” értelemben, de ez az a szó is, amellyel az örök a szellemet a dráma elején megnevezik: „What, has this thing appeared again tonight?” Azaz a „thing” a Shakespeare-drámában korántsem semleges, hanem jelentéssel telített kifejezés. Amire ez a szó utal, amit helyettesít, az valami konkrétan megnevezhetetlen (mint a Szellem a mű elején, és itt monológ végén a csapda, az egérfogó). Ha a Wodehouse adta – *Hamlet*-ből kölcsönzött – cím magyar megfelelőjét keressük, első pillantásra elegendőnek tűnik a *Hamlet* fordításának (illetve fordításainak) megfelelő helyét felhasználni.

Az idézett másfél sor a következőképpen szerepel néhány magyarításban: „tör lesz e darab, / Hol a király, ha bűnös, fennakad.” (Arany János) „Drámánk lesz a lép – / jaj a királynak, hogyha rája lép.” (Mészöly Dezső) „Kézzelfoghatóbb bizonyság / Lesz a darab: királyi csapda, mely / A lelkiismeretét csípi el.” (Eörsi István) „A darab lesz az alkalom, / hogy én a király lelkét megfogom.” (Nádasdy Ádám) Vagyis a „thing” szó ebben a négy fordításban *tör, lép, bizonyság* és *alkalom*, feloldva a Shakespeare-nél szereplő elvont megnevezést valami konkrétumra vonatkozó kifejezéssel. A Szellemre utaló dráma eleji „thing” magyarításai ugyanezekben a fordításokban a következők: *izé* (Arany), *micsoda*

Cambridge Arts Theatre műsorán szerepelt hat napon át.

⁶ NAGY Gabriella Ágnes, „Molnár Ferenc tengeri útja. A *Játék a kastélyban* fordításai, avagy a színházfordítás kultúrája”. In IMRE Zoltán, szerk., *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban* (Budapest: Áron Kiadó, 2004), 155–170. ltt: 161.

⁷ NAGY, *Molnár...*, 165.

⁸ Idézi GYÖRGYÉY, *Molnár...*, 178.

⁹ MOLNÁR Ferenc, *The Play's the Thing. Játék a kastélyban*, adapted from the Hungarian by P. G. WODEHOUSE (Budapest, Merlin Kft., 1991), 12.

¹⁰ A *Hamlet* számos kiadása és széleskörű hozzáférhetősége miatt nem jelölök meg konkrét kiadást. Hasonlóképpen a magyar fordítások idézett részletéhez sem adok meg publikációs adatokat.

(Mészöly, Eörsi), dolog (Nádasdy). Azaz egyik fordítás sem viszi át a Hamlet-monológ végére ugyanazt a kifejezést, amit a „thing” első, a Szelleme vonatkozó előfordulásakor alkalmazott. Így maradnunk kell a Wodehouse adta angol címnél, amikor az ő fordítására hivatkozunk.

Stoppard drámacíme, a *Rough Crossing*, melyet Upor László a Stoppard monográfiájában *Viharos átkelés* címmel javasol fordítani,¹¹ a szerző adaptációjában szereplő helyszínre, az óceánjáró hajóra utal, amely Southampton és New York között közlekedik, Cherbourgi megállóval. Az *SS Italian Castle* nevű tengerjáró a darabban ugyan csupán a La Manche-csatornát szeli át (és nem teszi meg a fennmaradó négy napos útját New Yorkba), de a szereplők viszonyának alakulását a viharos jelző érzékletesen fejezi ki. Ez a cím épp úgy nem a Molnár-darabban lévő eredeti helyzetre vonatkozik, ahogy Wodehouse címadása is voltaképpen kilép a molnári cím kontextusából. Ami Stoppard változatában lényegi megfelelés a Molnár-darabban, hogy ő is egy heterotópikus helyszínt választ, amivel mintegy megtöbbszörözi a heterotópiákat, egymásba illesztve őket.

A *Játék a kastélyban* kettős heterotópiája a szálláshely és a színház (ez utóbbi ezúttal nem az intézmény, hanem a színjátszásnak helyet adó épület). Ez megmarad Wodehouse adaptációjában is. Stoppard viszont úgy őrzi meg ezt a kettőt, hogy ezeket egy hajóra helyezi, amivel kiterjeszti a heterotópiát egy harmadik szintre. Oda, amit a heterotópiákról értekező Foucault a tipológiája végén a leginkább tipikus példaként említ, hangsúlyozva, hogy „a hajó végső soron nem más, mint a tér egy úszó darabkája, egy hely nélküli hely”. Majd pedig írását az-

zal zárja, hogy „[a] tengereket járó hajó a *par excellence* heterotópia”.¹²

Noha Molnár a darab elején – Turai révén – nagyúri kastélynak nevezi a helyszínt, ám azonnal kiemeli a szereplők *vendég* státuszát. A darab helyszíne a szereplők ideiglenes tartózkodási helye. Ez nemcsak az öt színházi szereplőre igaz, hanem még a lakájra is, aki – mint ő maga mondja – „most nyáron”¹³ jött ide dolgozni. Stoppard darabjában is ez a stewardnak élete első hajós állása. Bár van a Molnár darabban egy (meg nem jelenő) házigazda, a gróf, akit Wodehouse adaptációja érdekes módon a szereplőlistán is feltüntet,¹⁴ ám a színházi szereposztásból már hiányzik,¹⁵ hiszen nem lép színre. A helyszín szálláshely mivoltának hangsúlyozása szempontjából fontosabb, hogy van az épületben portaszolgálat, és van vendégkönyv is (abban pillantja meg Gál Almádynak a nevét). Ez utóbbira azért van szükség, hogy amikor a falon áthallatszik az ominózus párbeszéd, akkor a befogadó tudja, hogy ki Annie mellett a férfi a szomszéd szobában. Stoppardnál a gróféval rokonítható, színre nem lépő karakter a hajóskapitány, aki ugyanúgy tekinthető az utasok házigazdájának, miként a kastély ura Molnárnál. A címek kapcsán végül megemlítem, hogy Stoppard a maga változatában nem a Wodehouse adta angol címen említi Molnár művét, hanem a *Viharos*

¹¹ UPOR László, *Majdnem véletlen. Tom Stoppard fokozatos megközelítése* (Kolozsvár: Koinónia, 2009), 135.

¹² Michel FOUCAULT, „Eltérő terek”, ford. SUTYÁK Tibor, in Uő., *Nyelv a végtelenhez* (Debrecen: Latin betűk, 1999), 155.

¹³ MOLNÁR Ferenc, „Játék a kastélyban”, in Uő., *Színház* (Budapest: Szépirodalmi, 1961), 332.

¹⁴ WODEHOUSE, *The Play...*, 17. – mivel Wodehouse fordítására a kétnyelvű kiadásból hivatkozom, ezért a fordítás esetében mindig a Merlin 1991-es kötetére utalok.

¹⁵ WODEHOUSE, *The Play...*, 15.

átkelés címlapjára ezt írja: „Freely adapted from Ferenc Molnár’s *Play at the Castle*”.¹⁶

A helyszín megnevezése során a szereplőlistát követően Molnár a következő tömör helyszínleírást adja: „Történik egy kastélyban, az olasz tengerparton”. Wodehouse ebbe (az első felvonást megelőző) nyitó helyleírásba átemel néhány információt, amit Molnár a felvonást kezdő jelenet élén helyez el. Az amerikai változat szerint: „The action takes place in a room in a castle on the Italian Riviera, on a Saturday in summer”.¹⁷ Stoppardnak ezt a helyszínleírását gyakorlatilag már ismertettem, nála ez áll: “The action takes place on board the *SS Italian Castle* sailing between Southampton and New York via Cherbourg.”.¹⁸ A hajóra történő utalás az eredeti darabban is szerepel, még ha mellékesen is. Molnárnál a lakáj beszámol arról, hogy a kastélyból huszonhatan (köztük Annie és Almády) hajókirándulásra mentek.¹⁹ Ez a Wodehouse fordításban is így van.

Az a tény, hogy Molnár a darab egyik lehetséges ihlető forrásának a *Hamletet* nevezi, és Wodehouse a fordítása címéül a *Hamletből* egy olyan kifejezést választ, amely az egérfogó jelenetre utal, ráirányítja a figyelmet arra az összefüggésre, ami az egérfogó jelenet *Hamlet*beli dramaturgiai funkciója és a Molnár-darabban Turai dramaturgiai meseterkedése között fennáll. Az egérfogó jelenet színrevitelének, megrendezésének a cél-

ja a leleplezés, a Turai által írott jeleneté pedig az elleplezés. Mindkét műben háromszor szerepel ugyanaz az eseménysor, ami mindkét dráma leginkább kiemelt mozzanata (mindkettőben kétszer közvetlenül, egyszer pedig közvetett módon). A *Hamlet*ben ez az esemény a címszereplő apjának a halála, amelynek részleteiről először a Szellem elbeszéléséből értesülünk. Másodszor és harmadszor pedig eljátszva, amikor előbb némajáték formájában kerül színre a mérgezés, majd pedig a párbeszéddel kiegészült ismétlés során újra játsszák a jelenetet.

A *Játék a kastélyban* esetében ez a háromszori ismétlés abban a formában része a darabnak, hogy először a szomszéd szobából áthallatszó, Almády és Annie között lezajló dialógus szerepel az első felvonásban, amelynek véletlen tanúja a színen lévő három színpadi szerző, Turai, Gál és Ádám. Másodszor a Turai által írott darab főpróbáján a harmadik felvonásban (ahol mintha Sardou *Fogat fogért* című művét próbálná, gyakorolja a jelenetet Annie és Almády). Harmadszor pedig úgy, mint a *Hamlet*ben, a művön kívül. Csak míg Shakespeare-nél az idősb Hamlet megölése a dráma cselekményét megelőzően történt, a Molnár darabban az esti előadás már kívül esik a darab cselekményén, de az esti előadás nélkül nem volna értelme a harmadik felvonásbeli főpróbának. Ez hozzáértendő a történethez (de már szükségtelen színre vinni).

Amit Molnár a darabban véghezvisz, az ugyanannak a dialógus szekvenciának két különböző kontextusban történő elhangzása, ami által a két eltérő helyzet két különböző jelentést ad a párbeszédnek. Ennyi a dráma magja. Minden egyéb az e köré épített, valóban anekdotikus történet, amit Molnár a drámaírásra, színpadi hatáskeltésre vonatkozó önreflexióval dúsít fel. Annak érdekében, hogy a dialógus átkeretezését végbe vihesse, Molnárnak metaszínházi eszközhöz kell fordulnia. Miként a *Hamlet*ben Shakespeare egy éppen Helsingőr felé járó

¹⁶ Tom STOPPARD, *Rough Crossing* (London: Faber and Faber, 1985), 5. A Molnár-darab eredeti címére történő hivatkozást magyarázhatja, hogy Stoppard ekkor még nem ismerte Wodehouse fordítását.

¹⁷ WODEHOUSE, *The Play...*, 17. (A cselekmény egy kastély szobájában játszódik az olasz Riviérán, egy nyári szombaton.)

¹⁸ STOPPARD, *Rough...*, 7. (A cselekmény az Olasz Kastély nevű tengerjárón játszódik, amely Southamptonból New Yorkba tart Cherbourgon keresztül.)

¹⁹ MOLNÁR, *Játék...*, 333.

színésztruppot hoz be a cselekménybe azért, hogy lehetősége legyen az egérfogó jelenetre, úgy Molnár drámaíró(ka)t léptet fel, hogy a dráma során – a cselekményen belül – hihető legyen a dialógus átkeretezésének a végrehajtása.

Ezt a metaszínházi réteget nemcsak a darabkezdés – a nyíltszíni bemutatkozás – készíti elő, hanem például az az utalás is, amikor Gál a vékony fallal elválasztott szomszédos szobák kapcsán a mesteremberek jelenetére utal a *Szentivánéji álomból*, mondván, Ádám és Annie között a fal olyan, mint Pyramus és Thisbe helyzete Shakespeare darabjában.²⁰ A drámakezdés öntematizálása mellett, ahol a *Játék a kastélyban* három színpadi szerző (két librettista és egy komponis-

tikus dolgot, amit tudni érdemes, Gál és Turai párbeszédéből hozza a tudomásunkra.

A szerzők párosára (arra, hogy kettő van belőlük) a dramaturgiai gépezet miatt van szükség. Turai és Gál nem egy Didi és Gogo, de nem is – Stoppardtól véve példát – egy Ros és Guil. Gál mindenben másodhegedős Turaihoz képest. Az utóbbi az, aki mindent jobban tud. Molnárnak azonban szüksége van Gálra, hogy az ő korlátozott kompetenciájával kontrasztban Turai kiválósága jobban megmutatkozzon. Stoppard a maga átíratában áthelyezi Molnár drámakezdésre vonatkozó jelenetét, nála a felvonásvégének, lezárásának molnári témája mint Turaiék darabjának egy új zárlata kerül elő. Stoppard darabjában a szerzőpárosnak ilyen, a közön-

Molnár	Wodehouse	Stoppard
Turai [Sándor 50 k] Gál Ádám [Albert 25] Annie [Balogh] Almády Titkár [Lehóczki] Lakáj [Dvornicsek János 52]	Sandor Turai , a famous dramatist Mansky , his collaborator Albert Adam , a young composer Ilona Szabo , a prima donna Almady , a leading actor Johann Dwornitschek , a footman Mell , the Count's secretary Two lackeys	Turai [Sandor], Gal [Alex], Playwrights and collaborators of middle age Adam [Adam], A young composer, aged 25 Natasha [Navratilova], An actress, aged 35 to 40 Ivor [Fish], An actor, aged 45 to 50 Dvornicsek ["Murphy"], A cabin steward and Ladies of the Chorus
7	7 + 2	6 + kórus (7 tagú)

ta) szereplője önállításokat tesz, közvetlenül a befogadónak (közönségnek), Molnár a továbbiakban azt az utat járja, amit Turai kárhoztat, azaz hogy „[e]ltart egy örökkévalóságig, néha pláne egy egész negyedóraig, amíg a publikum megtudja, hogy melyik kicsoda” a szereplők közül.²¹ A Lakájnak például Turai egyszerűen felveszi az adatait, Almádyról és Annie-ről pedig azt a pár sema-

seget dramaturgiára oktató funkciója elmarad. A tartalmi összehasonlítás további részletei előtt érdemes szemügyre venni, hogy kik szerepelnek a három változatban.

A fenti táblázatban a szereplők neve az eredeti szereplőlista sorrendjében szerepel, kövérrel szedve a családnevek. A szögletes zárójelben a drámaváltozatokban az illető szereplőre vonatkozó további, a nevére illetve korára vonatkozó információt tüntettem fel. Molnár a szereplőlistában a férfialakok esetében a családnevet tüntetni fel, és az egyetlen nőalakot említi keresztnéven. Wode-

²⁰ MOLNÁR, *Játék...*, 329.

²¹ MOLNÁR, *Játék...*, 323.

house a szereplőlistán ettől eltér, mert három férfiszereplő esetében is megadja a teljes nevet, épp így a színésznő esetében is. Stoppard szereplőlistája közelebb áll a Molnáréhoz, mert ő is egyetlen névvel említi az egyes szereplőket, ami a szerzőpáros és a lakáj/steward esetében a családnév, a komponista és a két színész esetében pedig a keresztnév. A táblázat alsó sorában a szereplők száma van feltüntetve.

A két átdolgozásban az alapműben megjelenő hét szereplőből háromnak a neve marad változatlan, ezek Turai, Ádám (ami családnév) és Dvornicsek. Wodehouse két nevet változtat meg, Gálból Mansky lesz, (Balogh) Annieből pedig Ilona Szabo. Stoppard látzólag épp annyira hű (vagy hűtlen) az eredetihez, mint Wodehouse, úgy tűnik, ő is csak két néven módosít, a két színészen. De ő nemcsak Annie nevéen változtat, akiből Natasha Navratilova lesz, hanem Almádyból Ivor Fish-t csinál, Ádám (Albert) pedig Adam Adam lesz nála. Ezen kívül Turai egy idő után (mivel folytonosan elfelejti a nevét), elkezd az inast / utaskísérőt Murphynek szólítani. Született olyan tanulmány is, amely Molnár Ferenc és Tom Stoppard névadását elemzi és hasonlítja össze a két dráma esetében. E dolgozat etimologizáló részei (például Turai nevének a túr igével illetve a túra főnévvel történő összekapcsolása) nemcsak nem adnak hozzá a *Játék a kastélyban* értelmezéséhez, de az önkényes műkedvelő szófejtéssel még el is távolítanak a darab interpretációjától.²²

Van azonban Stoppard művében a névmódosításon, névadáson túl egy további a szereplőkre vonatkozó változtatás is. Molnár darabjában a szereplők magyarok, a lakáj Csehországban született. Stoppard nemzetköziesíti a szereplőgárdát. A darab elejére

²² Elizabeth M. RAJEC, „Tom Stoppard and Ferenc Molnar: A Comparison of Onomastics”, in *Literary Onomastics Studies*, 16. 1. (1989), 25-31.

ugyanis egy, az akcentusra vonatkozó jegyzetet illet. Ezt írja: „Little or nothing hinges on the nationality of the characters. In the original production TURAI and GAL, who retain their names from the Hungarian, spoke virtually without an accent. NATASHA spoke with a Hungarian accent invoking the tradition of English-speaking Continental stars, but this is not a vital matter. More point is made of ADAM being French, so he spoke with the appropriate accent. IVOR is English. My assumption about DVORNICHEK is that whatever his nationality his English is mysteriously perfect.”²³ Azaz a szereplők nemcsak magyarok, hanem van köztük francia, angol, és noha Dvornicsek kapcsán Stoppard azt írja, hogy ő akcentus nélkül beszél, ám amikor telefonál, akkor rendszeresen úgy köszön a kagylóba, hogy „ahoj”. Wodehouse két plusz szereplője, a két inas csupán néma kellékes a II. felvonás elején, amikor Turai bőséges reggelijét szervírozzák, dramaturgiai szerepük nincs. Stoppard kórusa pedig csupán a betétdalok előadásában vesz részt. Így elmondható, hogy a három változatban megmarad ugyanaz a hat lényeges szereplő (az öt művész és a lakáj), s a Molnárnál eleve mellékalakként, a harmadik felvonásban behozott Titkár Stoppardnál már kívül kerül a történeten.

A műfaji besorolás szempontjából Molnár anekdotának nevezi a darabját, Wodehouse fordítását a későbbi színlapok és kiadások komédiaként határozzák meg. Stoppard nem ad ilyen műfaji besorolást, de ő Molnár alapján zenés művet ír, a darabhoz André Previn komponál zenét és Stoppard írja a dalszövegeket. Wodehouse megtartja a három felvonást, Stoppard kétfelvonás darabot ír. Nála a dalbetétek a két felvonásvég dramaturgiai zárlataként is szolgálnak. Wodehouse minden lényeges strukturális elemet megtart a Molnár-darabból, a változtatásai nem alakítják át radikálisan az eredetit, így

²³ STOPPARD, *Rough...*, 7.

változata közelebb áll a fordításhoz, mint az átdolgozáshoz. Nem így Stoppard műve, amely átveszi Molnártól az anekdotikus magot és az áthallatszott párbeszéd újra kerevezését, ám változtatásai a *Viharos átkelés*t sokkal inkább saját színpadi műveivel rokonítják, mint Molnáréival.

Wodehouse változatának legfőbb sajátossága, hogy teleírja a szöveget instrukcióval. Ezt az eljárást Nagy Gabriella Ágnes szöveglazításnak nevezi.²⁴ Ami Molnárnál néhány sor vagy mondat, az nála néhol egy teljes oldalnyi leírás. Ilyen mindjárt a darab kezdete, ahol mindkét változat a színleírással kezdődik, ezt azonban Wodehouse megtoldja a színpadkép további aprólékos részletezésével, majd a három színre belépő szereplő jellemzésével. Bár nem ilyen terjedelemben, de hasonló történik a második felvonás kezdetén is. Molnárnál a kezdő instrukció alig három sor, Wodehouse-nál tizenégy. És míg az eredetiben az óra hetet, az amerikai változatban hatot üt... Vagy pár sorral később Wodehouse-nál találunk egy leírást arról, hogy Turai sorra szemrevételezi a reggelire behozott fogásokat.²⁵ Molnárnál a lakáj felsorolja, hogy mi van a tálcán.²⁶ Amikor a *Játék a kastélyban* következő jelenetében Turai telefonál a szomszédos szobában lakó Annie-nak, akkor gyakorlatilag nincs, vagy csak minimális az instrukció. Amikor a színésznő átjön, ennyi az erre vonatkozó szerzői utasítás: „Annie belép reggeli pongyolában”,²⁷ és kezdődik közte és Turai között a párbeszéd. Wodehouse-nál viszont – hogy idézzek is egy konkrét példát – ez szerepel: „Ilona Szabo enters. She is an extraordinarily beautiful, blonde young woman. Having just got out of bed and slipped a flimsy alluring negligée over her nightie, she is somewhat disheveled. Her

golden hair is awry. Moreover she is at the moment, more than anxious; her apprehension and fright are close to panic”.²⁸ Bár nem filológiai összehasonlítást végzek, érdemes megjegyezni, hogy Wodehouse időnként kihagy részleteket, máskor bele is ír a dialógusokba. A beleírásra példa:

GÁL: [...] Egy pillanatra sem tudod elfejteni a mesterségedet.

TURAI: Azt nem is lehet.²⁹

Ugyanez Wodehouse-nál:

MANSKY: [...] Can't you forget the theatre for a single minute?

TURAI: No. That's why I'm such a great dramatist.³⁰

Egy további példa: amikor az aznapjukról, a megérkezésük napjáról beszél Gál és Turai, az utóbbi azon örvendezik, hogy készen van az új operettjük, és kijelenti, hogy ezt a napot „[é]rdemes megjegyezni”.³¹ Wodehouse ehhez még hozzáteszi, hogy augusztus huszadika van: „Yes, we must remember it. It's been a great day. August the twentieth.”³² Az efféle betoldásokon túl arra is akad példa, amikor Wodehouse saját poént ír bele a szövegbe. Molnárnál Turai mentődarabjának – a Sardou-nak tulajdonított műnek – a címe, „Fogat fogért” (ezt Annie olvassa a kéziratból és mondja be telefonban a kastély titkáranak).

²⁸ WODEHOUSE, *The Play...*, 75. (Szabó Ilona belép. Rendkívül szép fiatal szőke nő. Mivel épp most kelt és kapott fel a hálóingére egy vékony csábos negligését, ezért kissé zilált. Aranylő haja kócos. Ebben a pillanatban több mint nyugtalan; félelme és ijedtsége közel van a pánikhoz.)

²⁹ MOLNÁR, *Játék...*, 323.

³⁰ WODEHOUSE, *The Play...*, 21. (Turai: Nem. Ezért vagyok én olyan nagyszerű drámaíró.)

³¹ MOLNÁR, *Játék...*, 325.

³² WODEHOUSE, *The Play...*, 25.

²⁴ NAGY, *Molnár...*, 161.

²⁵ WODEHOUSE, *The Play...*, 69.

²⁶ MOLNÁR, *Játék...*, 349.

²⁷ MOLNÁR, *Játék...*, 352.

Ebből ez lesz Wodehouse-nál:

ILONA: [...] The title?

TURAI: A tooth for a tooth!

ILONA: *into the telephone*. – A truth...

TURAI: Tooth, tooth.³³

Amikor viszont Annie és Almády a Turai írta jelenetet próbálják és Molnár részletről részletre jelzi a tempót („gyorsan”, illetve „rendesen”),³⁴ akkor ezt Wodehouse kihagyja.³⁵

Almády feleségének postacíme (akit a férj hűtlensége miatt esetleg értesítenének) Molnárnál és Wodehouse-nál is Balatonfüreden van, de az előbbinél ez a Coriolán villa,³⁶ az utóbbinál a Verona Cottage.³⁷ A Shakespeare allúzió megmarad, a konkrét utalás módosul. Hasonló történik, amikor a színésznő telefonon értesíti a titkárt az esti műsorváltozásról, és a titkár azt mondja Molnárnál, hogy Sardou-tól csak a *Nórát* ismeri,³⁸ Wodehouse-nál viszont a *Hedda Gabler*.³⁹

Stoppard átíratát is bevonva az összehasonlításba, a betétjelenet kifejezései közül az egyik kulturális átfordításon megy át. Almády így ostromolja Annie-t: „Úgy szeretlek, mint egy felhőkarcoló a felhőt...”⁴⁰ Wodehouse-nál: „I love you as the church steeple loves the cloud...”⁴¹ Stoppardnál: „I love you as the Eiffel Tower loves the little fleecy could...”⁴² A hasonlat változatlan, ám hol

felhőkarcoló, hol templomtorony, hol az Eiffel-torony szerepel hasonlítottként. Wodehouse-nál amerikai pozícióból a magyar szereplők között olasz környezetben játszódó helyzetre tekintve a felhőkarcolóból templomtorony lesz, Stoppard pedig vélhetően a hajó Cherbourgi állomása miatt ad francia utalást. Ezt a példát Nagy Gabriella Ágnes is kiemeli a két fordításból.⁴³

Stoppard átírata a színpadképet gyökeresen megváltoztatja. Mint a nyitó színleírásban szerepel, a színpadon az *Olasz Kastély* nevű tengerjáró két legdrágább lakosztályának terasza látható. (Az utasítás szerint az előadásban Turai teraszára nagyobb szükség van, mint Natasáéra.) A *Viharos átkelés* teljesen elhagyja Molnár drámakezdetére és felvonás befejezésre vonatkozó jeleneteit azokon a helyeken, ahol ez a *Játék a kastélyban* esetében előfordul. Stoppardnál a darab kezdetén Turai a korlátnál áll. Dvornicsek – tálcát egyensúlyozva az egyik kezében – úgy jön be hátulról, mintha hánykolódna a hajó. Később, amikor a hajó tényleg hánykolódik, a többiek imbolyognak és ő lesz az egyedüli, aki normálisan mozog.⁴⁴

Míg Molnárnál a szerzők elkészült művel, megírt operettel érkeznek, addig Stoppardnál Gal azzal lép színre, hogy táviratozott New Yorkba, hogy mire megérkeznek, addigra új befejezést fognak írni a szóban forgó darabjukhoz. Emellett Turainak arról magyaráz, hogy át kéne dolgozni a nyitójelenetet is, és itt veti fel ugyanazt a témát, amit az eredeti Molnár-műben Turai hoz szóba arról, hogy miként is lehetne a közönséget tájékoztató – a színpadon lévők által ismert dolgokról szóló – üresjáratot kiküszöbölni. Amit Molnárnál Turai proponál, azt itt Gal javasolja, a szerzőtárs azonban ezt az ötletet (hogy mutatkozzanak be a szereplők) felháborítóan találja.⁴⁵ Gal viszont azt a gyakorlatot ki-

³³ WODEHOUSE, *The Play...*, 91. (ILONA: [...] A cím? TURAI: Fogat fogért! ILONA *a telefonba* – Igazságot... TURAI: Fogat, fogat.)

³⁴ MOLNÁR, *Játék...*, 362-363.

³⁵ WODEHOUSE, *The Play...*, 95.

³⁶ MOLNÁR, *Játék...*, 345.

³⁷ WODEHOUSE, *The Play...*, 59.

³⁸ MOLNÁR, *Játék...*, 360.

³⁹ WODEHOUSE, *The Play...*, 91.

⁴⁰ MOLNÁR, *Játék...*, 338.

⁴¹ WODEHOUSE, *The Play...*, 49. (Úgy szeretlek, mint a templomtorony a felhőt...)

⁴² STOPPARD, *Rough...*, 23. (Úgy szeretlek, ahogy az Eiffel-torony szereti a kis bárányfelhőt...)

⁴³ NAGY, *Molnár...*, 168.

⁴⁴ STOPPARD, *Rough...*, 9.

⁴⁵ STOPPARD, *Rough...*, 13.

fogásolja, hogy ismertelenek bejönnek a színpadra, társalognak, de nem lehet tudni, hogy kik ők, és percek mennek el, mire kiderül, hogy ki kicsoda valójában. Turai erre úgy reagál, hogy de hiszen *A velencei kalmár* is így kezdődik.

A szereplők dramaturgiai helyzetében a fontosabb változások – a már említett nemzetközivé tétel mellett –, hogy az ifjú komponista ideggyengeségből adódó beszédhibától szenved, így megszólalásait hosszú nekikészülődés (és csend) előzi meg, amikor viszont beszél, akkor sohasem az utolsó, hanem mindig az utolsó előtti kérdésre reagál, vagyis folyamatos fáziseltolódásban van a kommunikációja. Ennél is lényegesebb változás azonban az, hogy Dvornickek jelentőségét Stoppard megnöveli, akár azt is mondhatjuk, hogy Turaival egyenrangú szereplővé teszi. Kettejüknek van a legtöbb közös dialógusa a darabban. Bár a steward színházi kérdésekben laikus, mégis ismeri Turaiék darabját, mert Natasa odaadta neki. Még tósztot is mond a szerzőpárosra, melynek során üdvözli új zenés komédiájukat, a *The Cruise of the Dodo*-t (Hajóút a Dodón), és a köszöntő során mindenkiről minden lényegeset elmond.⁴⁶ Igaz, nem a nyitójelenetben, de ezzel az ismertetéssel megspórolva az indirekt szereplőbemutató kötelező dramaturgiai feladatát.

Natasa és Ivor áthallatszó szerelmi jelene köré Turai Stoppardnál nem egy új darabot épít, hanem ez lesz a New Yorkig megírni tervezett új befejezése a szerzőpáros színjátékának. A hajón a három színpadi szerzőn kívül amatőr drámaírók is utaznak. Az egyik a telefonközpontos, akivel Turai az első felvonás vége felé beszél, és Turai reakcióiból kitűnik, hogy az illetőnek van egy színdarabja, amit szeretne elolvasatni. Turai Gal-t ajánlja erre a feladatra. A másik műkedvelő drámaíró a hajóskapitány, akiről ez majd a II. felvonás során derül ki.

Az I. felvonás végén a kihallgatott légyotól összeomlott Adam elhagyni készül a hajót. Turai búcsúzóul megajándékozza a családi ezüst egy darabjával (ami a hajó tálca-készletének egyike), a rajta lévő családi motót – „Festina lente” – pedig így fordítja: „Every lent a festival”, azaz minden kölcsönzés ünnep.⁴⁷ Amibe beleláthatjuk Stoppard adaptációra vonatkozó önreflexióját is. Amikor azonban Adam táviratot kap az anyjától, hogy az Cherbourgban fogja őt várni, a fiatalember görcsöt kap. Telefonon áthívják Natashát, majd Turai, Gal és Adam énekelve köszöntik a színésznőt, lezárva ezzel a felvonást.

Molnárnál és Wodehouse-nál mindhárom felvonás ugyanazon a helyszínen, Turai és Gál (Mansky) vendégszobájában játszódik. A kétfelvonásos adaptációt készítő Stoppardnál a II. felvonásban változik a helyszín, a tengerjáró fedélzeti szalonja lesz a játék tere. A felvonás kezdetekor épp egy zenés-táncos jelenet próbája folyik, amelynek Ivor és Natasha, valamint táncosok a szereplői. A próbát Turai irányítja. Váratlanul hánykolódni kezd a hajó. A folytatódó próbát Dvornickek belépése szakítja meg, aki megafonon szólítja fel az utasokat, hogy azonnal menjenek a mentőcsónakokhoz. Mindenki távozik, kivéve Adam és Natasha. Előbbi a zongoránál zenével válaszolgat a nő békülékeny mondataira, majd duettet énekelnek.

Aztán visszajön Dvornickek és közli, hogy az előbbi csak próbariadó volt. Ez Stoppard mulatságos ötlete, mintha a hajó hánykolódását szánt szándékkal produkálni lehetne (netán kellene) egy mentőgyakorlat végrehajtásához. A steward bejelentését követően Turai dühösen telefonál a kapitánynak, ám gyorsan megszelídül, amikor a kapitány a saját színdarabját kezdi el magyarázni neki (amiről mi csak Turai reakcióin keresztül értesülünk). A kapitány darabja egyébként az a

⁴⁶ STOPPARD, *Rough...*, 14-15.

⁴⁷ STOPPARD, *Rough...*, 40.

darab, amit éppen látunk, olvasunk: Stoppard műve.⁴⁸

Amikor a próba folytatása során Turai ismét megemlíti a közösen írt színdarabjuk címét, Gal felhorkan, hogy a hajó neve nem Dodo, hanem Dido. Nem lehet egy hajót egy elgépelés alapján elnevezni.⁴⁹ Érkezik Dvornichek a szokásos konyakkal (amit mindig Turai rendel, de sosem ő issza meg, mert azt mindig valaki más elveszi előle), valamint a kapitány darabjának a kéziratával, melynek címe: *All in the Same Boat*, azaz mindannyian egy csónakban. Turai a stewardot kéri meg, hogy olvassa el, és majd mondjon véleményét a szövegről.

Az éppen próbált darabban a hősnő, Ilona hajóutat nyert egy társaságtól, amelynek két tengerjárója a Dodo és az Aeneas, illetve – javítja ki Turai – a Dodo és az Emu. Dvornichek egy egész oldalas monológban elmeséli Turaiék darabjának tartalmát,⁵⁰ amely több vonatkozásban is Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest* című vígjátékára emlékeztet.⁵¹ Natasha kicsikarja, hogy végre azt a jelenetet próbálják, amely az ő és Ivor kihallgatott párbeszédét tartalmazza, de mielőtt belefognának, Adam távozik, az ő jelenléte nélkül viszont ezt nem akarják előadni. Végül jönnek a kórustagok egy vizes csomaggal: ez Adam, aki vízbe vetette magát,

⁴⁸ STOPPARD, *Rough...*, 52.

⁴⁹ STOPPARD, *Rough...*, 55.

⁵⁰ STOPPARD, *Rough...*, 56-57.

⁵¹ Oscar Wilde-nak ezt a darabját a magyar színházak legtöbbször *Bunbury* címen játsszák, mert nehéz az eredeti címben lévő, a darab cselekményében fontos, és számos félreértésre alapot adó szójátékot lefordítani (vagyis azt, hogy az Earnest egyfelől személynév, másfelől pedig azt jelenti, hogy komoly). Egy ideje azon a címen is adják a művet, hogy *Jó, ha Szilárd az ember*; vagy *Bunbury – avagy Szilárdnak kell lenni*; vagy *Bunbury, vagy Győzőnek kell lenni*; illetve régebben ment még *Hazudj igazat!* címen is.

de kimentették. Érkezik a steward is vizesen, és amíg Adam magához nem tér, Dvornichek fog zongorázni. Amikor Adam végre magához tér, sor kerül az előző napi párbeszéd átkeretezett előadására. Adam és Gal is felismeri a dialógust, amiről Ivor azt mondja, hogy ezt ő írta. Adam olyan lelkes lesz, hogy folyékonyan kezd el beszélni, kifejti, hogy szerinte Ivor jobb író, mint Turai és Gal, sőt, jobb, mint Shakespeare. Adam és Ivor összebékülnek, és Natasha férjül kéri Adamot.

Telefonál a kapitány, hogy a darabja iránt érdeklődjön. Turai megkérdi az irodalmi konzultánsát, Dvornicheket, aki szerint a mű reménytelen. Ennek közlése nyomán a hajó hánykolódni kezd, amire Turai úgy reagál, hogy a kapitány nem bírja a konstruktív kritikát. Dvornichek elszólja magát, hogy Turai egész éjjel írt. Adam erre kérdőre vonja, de Turai kivágja magát azzal, hogy javítani kellett a darabjukon, mert abban rossz hajón voltak, azon, ami Casablancába megy. Ő az úticélt átírta New Yorkra, a hajót pedig arra, hogy „The Cruise of the Emu”.

Dvornichek ezt követően felvázolja az új darabot, mindenki távozik, kivéve őt és Turait. Ekkor a steward bevallja, hogy mindent, amit az új darab kapcsán mondott, azt a kapitány kéziratából vette, akiről megállapítja, hogy „He can't write but he has a certain gift for construction and absolutely no original ideas of any kind.”⁵² Ebben a jellemzésben Stoppard mintha saját parodisztikus önkritikáját fogalmazná meg. A kijelentés ezen a helyen az átírt műre érthető közvetlenül, de tágabb horizontról a *Rosencrantz és Guildenstern halott*-tól a *Travesztiákon* át a *Rock and Rollig* Stoppard számos színpadi művére vonatkoztatható. Természetesen az itteni túlzó megfogalmazásban az önirónia a meghatározó, de a jellemzésben nyugtázható Stoppard konstruálási tehetsége, illetve az

⁵² STOPPARD, *Rough...*, 75. („Írni nem tud, de a konstruáláshoz van bizonyos tehetsége, ám semmilyen eredeti ötlete nincsen”).

az írói módszere, hogy – ahogy egyébként a drámatörténetben számos szerző – ő is leggyakrabban „hozott anyagból” dolgozik. A *Viharos átkelés* záróképében a szín átvált a *The Cruise of the Emu* fináléjába.

Összegezve a fentieket elmondható, hogy Molnár Ferenc háromfelvonásos anekdotája P. G. Wodehouse adaptációjában dramaturgiai szerkezetét tekintve változatlan marad, az amerikai fordító módosításai jobbra a színrevitel helyi sajátosságait érintik. A néhány megváltoztatott név, betoldott instrukció és mondat inkább afféle szövegváltozatnak tekinthető, mint amilyen egy-egy próbafolyamat során egy drámaszövegből kialakul. Még a betoldások, plusz poénok is ide sorolhatók.

Tom Stoppard átiratában eszkalálódnak a Molnár-darabban tematizált színházi kérdések, kihívások. A többszörözés a heterotópiák bővülésében épp úgy megmutatkozik, mint abban, hogy a színre lépő három színpadi szerző mellett még további ketten (a telefonközpontos és a kapitány) színdarabírással is foglalkoznak. Dvornichek alakjának felnövekedésében is szerepet játszik az, hogy all-round színházi szakembernek mutatkozik, aki zenélni is tud, remek szinopszist fogalmaz színdarabokról, és jó minőségérzékkel nyilatkozik a kapitány darabjáról, amit egyből újra is hasznosít, a profi drámaíró Turainak adott ötleteiben.

Bibliográfia

- FOUCAULT, Michel. „Eltérő terek”. Fordította SUTYÁK Tibor. In Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, 147-155. Debrecen: Latin betűk, 1999.
- GERGELY, Emro Joseph. *Hungarian Drama in New York: American Adaptations, 1908–1940*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1947.
- GYÖRGYÉY Klára. *Molnár Ferenc*. Fordította SZABÓ T. Anna. Budapest: Magvető Kiadó, 2001.
- MCILVAINE, Eileen and LOUISE S. SHERBY and James H. HEINERMAN. *P. G. Wodehouse: A Comprehensive Bibliography and Checklist*. New York: James H. Heineman Inc., 1990.
- MOLNÁR Ferenc. *The Play's the Thing. Játék a kastélyban*. Adapted from the Hungarian by P. G. WODEHOUSE. Budapest: Merlin Kft., 1991.
- MOLNÁR Ferenc. „Játék a kastélyban”. In MOLNÁR Ferenc, *Színház*, 321-397. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961.
- NAGY Gabriella Ágnes. „Molnár Ferenc tengertúli útja. A *Játék a kastélyban* fordításai, avagy a színházfordítás kultúrája.” In IMRE Zoltán, szerk., *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*, 155–170. Budapest: Áron Kiadó, 2004.
- RAJEC, Elizabeth M. „Tom Stoppard and Ferenc Molnar: A Comparison of Onomastics”, *Literary Onomastics Studies*, 16. 1. (1989): 25-31.
- STOPPARD, Tom. *Rough Crossing*. London: Faber and Faber, 1985.
<https://theatricalia.com>
- UPOR László. *Majdnem véletlen. Tom Stoppard fokozatos megközelítése*. Kolozsvár: Koinónia, 2009.

FOUCAULT, Michel. „Eltérő terek”. Fordította SUTYÁK Tibor. In Michel FOUCAULT, *Nyelv a*