

## Kalandos huszonöt év. Egy dramaturg tapasztalatai

SEDIÁNSZKY NÓRA

Az elmúlt bő huszonöt évben, mióta a pályán vagyok, nagyon sokféle munkában volt részem, számos rendezővel, több generációval tudtam izgalmas, inspiráló, egymást gazdagító módon, harmonikusan együttműködni (természetesen ebben a harmóniában ugyanakkor nagyon sok dinamika is volt, adott esetben konfliktusok felmerülése, azok kezelése is – de hát ez hozzátartozik a dramaturg munkakörhöz, sőt magához a színházi létezéshez is). 2000-ben diplomáztam az akkori Színház- és Filmművészeti Egyetemen, de valódi pályakezdésemet 1998 óta számítom, ekkor kerültem be ugyanis a Radnóti Színházba dramaturgként, és ekkor nyílt módomban az egyetemi rendező vizsgák során, mintegy gyakorlatban is megtanulni a szakmát. Az első időkben nagyon sokat tanultam Valló Pétertől a mesterségről (dialógusírást, színpadon hitelesen megszólaló mondatokat fogalmazni), és mintegy tizenöt éven át voltam Koltai M. Gábor állandó dramaturgja, ez nagyon sok előadást, szöveget, olykor közösen készülő fordítást jelentett. Az elmúlt időszakban talán kissé kevesebbet dolgozom az első tizenöt-húsz év évadonként négy, olykor öt produkciójához képest, fontos lett számomra az önálló alkotómunka, az írás, a kutatás is. 2016 óta talán Horváth Illéssel volt a legtöbb közös munkám, ő jelenleg a Móricz Zsigmond Színház művészeti vezetője, vele is már a tizenegyedik közös produkción vagyunk túl. Itt az jelent komoly kihívást és önnevelő tapasztalatot, hogy egy másik, fiatalabb generációt képviselő alkotó, egy másfajta művészalkat gondolkodásához kell idomulnom, de amellett, hogy nagyon bízom Illés tehetségében és nagyra tartom őt, fontos az is, hogy a színház – és az élet – alapvető értékeiről hasonlóan gondolkodunk,

hasonló a színházi ízlésünk, az pedig nagyon izgalmas, hogy időről időre meg kell haladnom magam, át kell lépnem a korlátaimon, miközben a rugalmasság, az alkalmazkodóképesség megőrzése is nagyon fontos.

Egy dramaturg számára nagyon fontos, alapvető követelmény az alkalmazott íráskészség, hogy többféle stílusban, nyelven, egy adott korhoz vagy szerzőhöz idomulva tudjon fogalmazni; szinte minden műfajban és textusban, prózában, versben, dalszövegben egyaránt otthon kell lennünk. Én nagyon szeretem ezt a változatosságot, és azt is, hogy annak megfelelően változom én magam is, hogy kinek, milyen felkérésre dolgozom, kivel működöm együtt, milyen személyiségű rendező felkérésére írok. Példát is tudok erre mondani: éveken át dolgoztam együtt Ladányi Andreával, akinek őszintén csodálom sajátos, öntörvényű, meg nem alkuvó művészetét, de akinek számára új, egyéni nyelvet kellett kialakítanom, bizonyos értelemben meghaladnom magam; én kicsit klasszicista alkat vagyok, ha fogalmazhatok így, Andrea viszont vagányabb, sprődebb, helyenként szlengesebb szövegeket várt tőlem. Először például rappelnem kellett neki egy *Csongor és Tünde* parafrázisban.<sup>1</sup> Nem volt könnyű belehelyezkednem abba az alkotói stílusba, amit elvárt tőlem, de ugyanakkor nagyon inspiráló is volt ez a kihívás. Sok rapet hallgattam akkoriban (előtte szinte egyáltalán nem), majd elkezdtem szabadon improvizálni rap stílusban a vándorok szövegeire – végül „megugrottam” a feladatot.

<sup>1</sup> [tunde@csongor.hu](mailto:tunde@csongor.hu). Bemutató: 2009. március 5. Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza, Krúdy Kamara. Rendező: Ladányi Andrea.

Sajátos egyensúly-játék a miénk, nem mindig könnyű ráérezni, mikor kezdeményezhet, akár irányíthat egy dramaturg, mikor léphet fel több önállósággal, és mikor kell idomulnia, alkalmazkodnia, vagy egyszerűen csak csöndben lennie és figyelnie, ez egy hosszabb tanulási folyamat. Az biztos, hogy egy jó dramaturgnak nem árt a megfelelő pszichológiai, pedagógiai érzék sem, éreznie, tudnia kell, hogy mikor érdemes vagy kell színrelépnie, és mikor kell csendben, figyelmesen léteznie, azaz „ideje van a hallgatásnak, és ideje van a szólásnak.” De mindig örülök, ha egy-egy új alkotói találkozásra nyílik lehetőség, új rendezőt, új alkotótársat ismerek meg, különösen izgalmas ez, ha általa egy korábban nem próbált színházi nyelvvél, gondolkodásmóddal találkozhatok, ahogy korábban Ladányi Andreánál vagy Menszátor Héresz Attila esetében, de ilyen volt legutóbb a munka Czukor Balázssal vagy Balázs Zoltánnal is. Minden ilyen egyedi kirándulás egy másik ember alkotói univerzumába új vonásokkal, új színekkel gazdagít, segít megőrizni az írói, színházi rugalmasságot, fiatalon tart. A világ, és ezen belül a színházi világ is nagyon sokat változott, mióta a pályán vagyok, egy jó színházi embernek pedig tudnia kell haladni az idővel. Számomra nagyon fontosak a hagyományok is, amelyekben felnőttem – Fodor Géza, Balassa Péter, Spiró György, Kornis Mihály, Radnóti Zsuzsa rengeteg ihletet adott – de fontos, hogy tudjak új impulzusokkal is gazdagodni, értsem a fiatalabb kortársak nyelvét, megőrizzem a nyitottságot újabb tendenciák számára. Ebben is az arany középutat és az egyensúlyt tartom fontos kérdésnek. És persze a személyiség megőrzését – árulkodjon rólam is az a darab, amin éppen dolgozom, még ha természetesen nem is vihetjük bele magunkat minden produkcióba a maga teljességében.

Az elmúlt másfél évtizedben lett egy új szegmense is a munkámnak: elkezdtem rendezni, ez általában saját adaptációk színpad-

ra állítását jelenti, és mivel ilyenkor önmagam dramaturgja vagyok, ez is adott egy újfajta lendületet a bennem élő dramaturgnak. Másfajta próbatételt jelent az a helyzet, melynek tétje, hogyan dolgozik egyik énem – a dramaturg – a másik – a rendező – keze alá. És természetesen ilyenkor alakulnak belső konfliktusok is, ahogy az is jellemző momentum, amikor már a rendezői munka során veszem észre és korrigálom azokat a hibákat, melyeket az írás során követtem el.

Pályafutásom egy újabb ajándéka, hogy 2020 óta rendszeresen gondolkodom és dolgozom együtt korábbi gimnáziumi osztálytársammal, Novák Péterrel, több rendezésének voltam dramaturgja, szövegírója. Ez különösen összetett feladat: mindegyik munkánk más és más volt, az pedig különösen nagy kihívást jelentett, hogy ezáltal (Ladányi Andrea után másodszor), a táncdramaturg szerepébe is belekóstolhattam. Talán azzal jellemezhetném ezt leginkább, hogy itt bizonyos „balladai gondolkodásmódra” van szükség, meg kell ismerni a kihagyás, az elhallgatás, a szavak nélkül, csupán képekben, mozdulatokban gondolkodás művészetét. Legutóbbi munkánk egy sajátos táncszínházi parafrázis készítése volt Mozart *Varázsfuvolája* alapján, Péter koncepciója szerint, amely szabad asszociációk segítségével egy parasztlakodalom keretei közé volt ágyazva.<sup>2</sup> Az elkészült produkció végül is csak „nyomokban tartalmazta” a *Varázsfuvolát*, kissé úgy működött, mint egy zenés-táncos családállítás és a *Magyar menyegző* társítása, mindez az opera fontosabb motívumaira építve, de ugyanakkor attól bátran el is rugaszkodva. Itt újra patchworkszerűen építhettem, egyszerre nagyon tudatosan és intuitíven: használtunk Csokonai-verseket, protestáns esketési szöveget, teljesen mai dialógustechnikát és Mozart-áriák szabadvers

<sup>2</sup> *Varázsfuvolya*. Bemutató: 2023. május 4. Nemzeti Táncszínház, Budapest. Rendező: Novák Péter.

átiratát is. Végül olyan adaptáció született, amely nagyon erősen hatott az érzésekre, és a legjobban ösztönösen lehetett megközelíteni, lebontva a műhöz korábban tapadó asszociációkat, formákat.

Mindent egybevetve szinte az összes létező (és nem létező) színházi műfajban dolgoztam már. Dolgoztam hagyományos színházi előadások, klasszikus és modern drámák dramaturgjaként, de ugyanígy alkotótárs lehettem hangjátékoknál, felolvasószínházaknál, koncertszínháznál, táncjátéknál, operánál. Én nagyon szeretem ezt a változatoságot, a munka egyik örömteli velejárójának érzem; a dramaturg, akit Forgách András annak idején „valami Figaro-féle alak”-ként határozott meg,<sup>3</sup> olyan mindeneként, aki a színházi munkafolyamat *jolly jokere*, kitölti a hézagokat, és a lyukakból folytonosságot teremt, valóban igazi *próteuszi lény*, számtalan nyelvi és formai alakváltó képességgel.

Ha klasszikus drámaszöveggel találkozom, általában ugyanúgy járok el, mint egy kortárs szövegnél. (Amúgy, mint ez már az eddigiekből is kiderülhetett, a klasszikus textusok a gyengéim, mindig nagy örömmel tölt el, ha egy ógörög darabbal, egy Shakespeare-drámával, vagy – mint legutóbb – egy Molière-anyagon dolgozhatok.) Mindig az adott textusból indulok ki, igyekszem a lehető legalaposabban elemezni a szöveget, a mélyére hatolni; annak idején Spiró György drámaelemző óráin tanultam meg, hogy a legpontosabb, legérzékenyebb elemzés kulcsa a szövegolvasás. Ha rendelkezésemre áll több fordítás, igyekszem mindegyiket elolvasni, összevetni a különböző szövegeket, illetve, ha beszélem az adott nyelvet, mindig alaposan átnézem az eredetit is, hogy még közelebb kerülhessünk rendező kollégámmal a darab lényegéhez. Még akkor is, ha ké-

<sup>3</sup> FORGÁCH András, *Valami Figaro-féle alak* (Budapest–Pécs: Neoprológus Bt.–Jelenkor Kiadó, 1993).

sőbb gyökeresen átalakítjuk az adott textust, a struktúrát, az egész felépítményt, akkor is fontos, hogy minél tökéletesebben ismerjük az eredetit, amelytől később elrugaszkodunk. (Ahogy egy színésznő nyilatkozta egyszer: egy szép jelmezt is akkor lehet összeszaggatni, ha már megtanultam járni benne a színpadon.) Négy nyelven olvasok darabot – angol, francia, olasz, spanyol – erre tudatosan törekedtem már a főiskolai évek alatt is, nagyon jó, ha az ember az eredetin keresztül a lehető legközelebb juthat a szerzőhöz, és minél több színdarabban tud ily módon is „otthon lenni”. Ha több nyelven tudunk megnevezni egy adott mondatot, a lényegéhez is közelebb kerülünk, egyre több jelentéstartalmat, árnyalatot ismerünk fel. Fontos a különböző viszonyrendszerek felderítése is, annak a pszichológiáját megtalálni, mi mozgat egy-egy szereplőt, mi rejlik az indítékai mögött; ebben Major Tamás írásai (a *Téli rege – a színpadon*<sup>4</sup> kezdőként mindennapos olvasmányom volt – de nem csak egy kezdőnek hasznos), és Anatolij Efrosz két könyve (*Mestersége: rendező*<sup>5</sup> és *Szerelmem, a próba*<sup>6</sup>) a legfontosabb sorvezetőim. Annak idején gyakori feladatunk volt megírni egy-egy szereplő életrajzát, hátterét, olykor egy négy mondatos figuráét is – ennek ma is hasznát veszem. Lehetőleg olyan ismeretségbe kerülni a szereplőkkel, mintha valóban közeli ismerőseim, hús-vér emberek lennének, élővé tenni őket a magam számára – ez abban is segít, hogy ha új szövegeket kell írnom nekik, új jelenetet, szövegbetétet tenni a már meglévő darabba, vagy újabb szituáci-

<sup>4</sup> MAJOR Tamás, *Téli rege – a színpadon* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983).

<sup>5</sup> ANATOLIJ EFROSZ, *Mestersége: rendező*, ford. SZEKERES Zsuzsa (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1984).

<sup>6</sup> ANATOLIJ EFROSZ, *Szerelmem, a próba*, ford. SZEKERES Zsuzsa és NEUMARK Anna (Budapest: Magyar Színházi Intézet Népművelési és Propaganda Iroda, 1982).

ókat építeni köréjük, könnyebben megtaláljam a helyes utat, vagy azt, ami adott esetben a rendezőt, a koncepciót a legjobban segíti. Mindig a rendezői koncepció vezet a tollunkat, ahogy a színpadon a gondolat indítja meg (jó esetben) a színész cselekvését. De nagyon fontos számomra az összehasonlító elemzés is, a komparatiztika; milyen hatások érvényesülnek egy adott darabban, milyen párhuzamokat lehet felfedezni más alkotásokkal, ami esetlegesen hasznos lehet a drámai textus gazdagításánál, milyen fontosabb toposzok szerepelnek a darabban, s azoknak milyen elő-, illetve utóéletük van; ezek mind igen izgalmas, fontos kérdések, és új szempontokkal gazdagíthatják a létrehozandó előadásszöveget.

Én általában nem drámaszövegeket, inkább adaptációkat írok – igaz, ezek már új, önálló szövegekként léteznek tovább. Ahogy már említettem, nagyon szeretem a kissé „patchwork-szerű” írói munkát, amikor többféle szöveget emelek be egy-egy megírandó anyagba, a legkülönbözőbb helyről merítek hozzá, ez adott esetben nem csupán irodalmi szöveget jelenthet, de filmet, sanzont, animációt, más vizuális alkotást, de akár statisztikai kimutatást, tudományos passzust is; bármi megihlethet, ami valamilyen módon kapcsolódik az adott tematikához. Ez már a posztmodern eszköztára is... Saját *Carmen*-adaptációm<sup>7</sup> kialakításakor például alapvetően Prosper Mérimée kisregényéből indultam ki, ami az opera forrásául is szolgált, annak magam által fordított részleteit használtam, illetve írtam tovább, de ugyanígy szerepelt a végleges szövegben néhány spanyol népdal parafrázisa, a Bizet-opera librettójának egy-egy replikája (átdolgozva), vagy egy korabeli andalúz kalendárium néhány sorának átköltése. Amikor drámaszöveget készítek, rendszerint ezt az utat követem: kivá-

lasztok egy témát, egy anyagot, egy motívumot, ami foglalkoztat (vagy amire egy színház, egy rendező felkért), és a rendelkezésemre álló bő alapanyagtárat felhasználva, kialakítom a saját változatomat, vagy a *mi* változatunkat, ha az anyag külső megrendelésre (és nem csupán belső készítésre) születik. Olyan is előfordul, amikor a külső igény és a saját érdeklődés összeér: így készült el idén februárban a *mi* Molière: *Don Juan*-változatunk Horváth Illéssel. Nekem szinte egész életemet végigkíséri a *Don Juan* téma: kétszer írtam szakdolgozatot belőle, dolgoztam Tirso de Molina verzióján dramaturgként, Puskin feldolgozásából felolvasószínházat, majd hangjátékot készítettem, ehhez az előadáshoz pedig mindketten sokat olvastunk Illéssel. Sokat beszélgettünk az anyagról, így jött létre az előadás szöveggönyve, amelynek azonban természetesen Illés koncepciója volt a *leitmotifja*, én pedig igyekeztem a legjobb tudásommal és tapasztalatommal segíteni mindazt, amit ő elképzelt, a rendezői vízió minél teljesebb kibontakozását. Igazi örömmunka volt, amiből megint csak sokat tanultam. Olykor el kell engedni azt, amit talán hosszú évek óta vallunk és képviselünk, cserébe új gondolatokat kapunk, új szemszögből tekinthetünk rá egy már jól ismert problematikára, új távlatokat nyithatunk; máskor az jelent örömet, ha épp egy saját gondolatunk indít el egy adott színpadi folyamatot. A dramaturgi munka szépsége és nehézsége is az, hogy nem mi vagyunk egy adott piramis csúcsán, nem mi fejezünk be egy gondolatmenetet, mindig jön egy válasz, egy kérdés, egy rácsatlakozás a gondolatunkra, egy újabb inger vagy egy kritikai megjegyzés; folyamatos kölcsönhatásban létezőnk, és ez nagyon jó, ha nem is mindig egyszerű.

Amikor átiratot készítek, mindig abból indulok ki, mi az adott koncepció, illetve kiknek, milyen célból készítjük a darabot. A saját magam számára adaptált anyagok esetében természetesen az vezet, miért akarok én

<sup>7</sup> Sediánszky Nóra: *A név: Carmen*, bemutató: 2017. szeptember 29. Móricz Zsigmond Színház, Művész Stúdió, Nyíregyháza.

erről a témáról beszélni, miért szeretnék előadást csinálni róla, mik a kérdéseim, mi motivál. Az első rendezésem például, a *Kaméliás* a Thália Színházban, 2010-ben<sup>8</sup> – ami egy első rendezés minden gyerekbetegség-jegyét magán viselte – ifj. Alexandre Dumas *Kaméliás hölgyét* vette alapul, de igazából több engem akkor nagyon foglalkoztató kérdésre kerestem választ, mind tematikusan, mind formai szempontból. Szerettem volna úgy előadást készíteni a szerelemről, a szerelem (vagy legalábbis egyfajta szerelem) természetrajzáról, hogy közbe szinte beköltözünk egy nő agyába, minden a főszereplő (címszereplő) tudatán, emlékein, álmoképein át kerül elénk; voltaképpen csak olyan jelenetek kerülnek színre, amelyekre ő emlékszik vissza, amiket ő él át újra az agónia során (a haldoklás különböző stációiban múltja egyetlen, az egész tudatát betöltő szenvedéllyé válik), ezeket a képeket szakítják meg saját narrációi, az egyes jelenetek között elhangzó monológok, amelyek azonban sosem statikusak, mindig illeszkednek a betegség, a lázas állapot egy-egy fázisába. Nagyon izgatott a betegség valamiképpen elvont bemutatása, annak az állapotnak a megjelenítése, ahogyan a fájdalom, a láz deformálja a tudatot, alakítja, roncsolja a személységet, így mozdulnak el az egyes emlékképek is a realitástól, egyre szürreálisabbak, víziószerűbbek lesznek. A darab szerkezete a következőképpen épült fel: Marguerite, a Kaméliás egy-egy monológja indította el, vezette be az adott jelenetet, visszaemlékezést, a szövegek szikársága, csendessége vagy éppen zaklatottsága ellenpontozta az azt követő emléket, lázálmot, látomást. Ez a struktúra olykor nagyon jól működött, más esetben – főként az elején – kissé vontatottá, elnyújtottá tette a történetet. Ahogy haladtam az írásban – és a rendezésben – mintha mind jobban megéreztem vol-

na, mit kíván a drámai tér és idő: egyre jobban tudtam élni a sűrítés és a drámai szerkesztésmód, a kontrasztba állítás és a feszültségfokozás eszközeivel. Az is érdekes kihívást jelentett, (még ha korántsem sikerült tökéletesen megoldanom), lehet-e egy operát, az operában felhalmozódó szenvedélyt, többszólamúságot prózában megjeleníteni, a *Gesamtkunstwerk*et kamaradramává „fokozni”, és a lényegét ebben a formában is megőrizni. Az előttem álló példa Willy Decker 2005-ös híres salzburgi *Traviata*-rendezése volt, amit természetesen megközelíteni sem tudtam, de az inspirált, hogy prózai színpadon hogyan, milyen módon lehetne valami hasonlót létrehozni, ráadásul mindezt kamarateremben, hét szereplőre redukálva. Létezhet-e intim, bensőséges, szikárabb *Traviata*, ez volt az alapvető kérdésem – a válasz felemás lett, de mindenképpen tanulságos.

Meg szokták kérdezni, hogy amikor írok, befolyásolja-e a születő drámai anyagot az, hogy kamaraszínpadra vagy nagyszínpadra, netán szabadtérre készül (szemfüles gazdasági igazgatók különösen szeretnek érvelni ezzel). A válasz természetesen az, hogy valamennyire kell befolyásolnia, hiszen az ember teljesen másképp fogalmaz meg, mondjuk, egy előbb említett stúdiószínpadi *Carmen* vagy *Kaméliás hölgyet*, és egy olykor ezer ember elé kerülő musicalt. Olykor nemcsak rendezői oldalról, de a mi részünkről is másfajta fogalmazásmódot követel meg az intimitás, a néző közelsége, az olyan adaptáció, melynek színrevitelénél filmes eszközökre is lesz lehetőség – és más a dinamikája a nagyobb lélegzetvételő, monumentálisabbra tervezett előadás szövegnek. Azt is fontos tudni, hol van szükség rövidebb vágásokra, lüktetőbb ritmusra; ha például fiatal közönségnek készítünk Shakespeare-előadást, érdemes az ő befogadói szintükhöz igazítani a textust, olykor több, merészebb húzással élni a szövegben, lendületet adni a majdani előadásnak, bátrabban, merészebben fogal-

<sup>8</sup> Bemutató: 2010. március 26., Új Stúdió, Thália Színház, Budapest.



mazni. Én általában szeretem megőrizni az eredeti klasszikus szöveget, és annak mindenkorai érvényességét, aktualitását felmutatva közelíteni a diákokhoz (bár nemrég elkezdtem egy ógörög szöveg mai közegbe ültetett változatával is foglalkozni). Az eddigi klasszikus anyagot feldolgozó előadásoknál rendszerint törekedtünk arra a rendezőimmel, hogy érvényes, mai színpadi szöveget alakítsunk ki az eredetiből, dinamikus egyensúlyt teremtsünk a költészet és a szituáció nyersesége, feszültsége között. (Mégint az egyensúly és az arany középút elve, de a *mérték* fogalma mindig nagyon fontos számomra, amikor dolgozom.) Ahol kell és érdemes, ott rövidítünk, maibban fogalmazunk, betoldunk egy poént, azért, hogy a legfontosabb metszéspontokon megélhessen és megszólalhasson a költészet, például a Mab-monológ, vagy Hamlet és a Szellem találkozása. Az is megtörténik, hogy az elhangzó szöveg egy csorbítatlan, tőlünk most már kissé távol álló klasszikus, a megvalósítás eszközei viszont a kortárs technikát használják: videokamerát, kivetítőt, többdimenziós optikát – így volt ez például a Menszátor Héresz Attilával készített *Hamlet-monodrámánál*.<sup>9</sup> Hiszem, hogy a kulcs mindig egy adott jelenet drámaiságának érvényre juttatásában, a szituáció mind pontosabb és élesebb megjelenítésében rejlik, és akkor a szöveg is megtalálja helyét a fiatalabb befogadó számára is; éppen úgy, ahogy egy kortárs módon fogalmazó operaelődásban is érvényesen tud megszólalni egy kötött formájú ária vagy zenei együttes.

Mint említettem, nagyon szeretem a klasszikusokat olvasni, és amennyire képességeim lehetővé teszik, igyekszem is követni őket, újra és újra tanulok tőlük. A drámai iskolám voltaképpen Szophoklész és Euripidész, Shakespeare, Molière, Calderón, Gol-

<sup>9</sup> Menszátor Héresz Attila: *Hamlet-illúziók*, bemutató: 2009, július 21. Szeged, Thealter Fesztivál, Régi Zsinagóga.

doni, Kleist, Musset, Puskin, Csehov, Bulgakov. És – bár ő nem írt drámát – de nem lehet elég Dosztojevskijt olvasni, a *Bűn és bűnhődés*t gyakorlatilag évente előveszem, és természetesen az elbeszéléseket is. Egyszer, pályám elején Valló Péter számára adaptáltam a *Fehér éjszakákat* és *A szelíd teremtetést*;<sup>10</sup> ezek valójában sűrű kamarajátékok már elbeszélés voltukban is, inkább csak ki kellett bontani a drámát a meglévő szövegből, Dosztojevskij olyan pontos utasításokat ad a textusban. A nagyregényekből viszont még sohasem láttam igazán jó, érvényes átíratot (igaz, az Örkény jelenlegi előadását<sup>11</sup> még nem láttam.) Minden vágyam egy *Félkegyelmű* adaptáció szövegének megírása lenne, de még nem mertem belefogni, egyszerűen úgy érzem, még mindig nem tudok hozzá eleget, nem találok hozzá a kiindulási pontot, azt az ideális szerkezetet, mely a regény polifóniáját ideálisan szóvaltatná meg színpadon. Igazából két véglet, egy opera, vagy egy végletekig redukált változat van a fejemben. Talán az okozza a nehézséget, hogy míg a legtöbb Dosztojevskij-ebeszélés valójában miniatűr dráma, vagy legalábbis magában hordozza a dráma lehetőségét, addig a nagyregények inkább filmre kíváncsoznak jobban, amin végül is nem lehet csodálkozni, hiszen a regény is, a film is alapvetően narratív műfaj, a dráma viszont nem. Minden esetben, ha epikus művet akarunk színpadra állítani, ezzel a jelenséggel találkozunk: meg kell változtatnunk a mű alapvető minőségét, valóban át kell alakítanunk, transzformálnunk kell, hogy új, önálló minőséggé formálhassuk a meglévő szöveget. Dramaturgi pályám egyik legnagyobb tanulsága, hogy egy novellából vagy regény-

<sup>10</sup> Valló Péter: *Fehér éjszakák*, és Valló Péter: *A szelíd teremtetés*, bemutató: 1999. október 9., Bartók Kamaraszínház és Művészetek Háza, Dunaújváros.

<sup>11</sup> Gáspár Ildikó: *Bűn és bűnhődés*, bemutató: 2024. március 8. Örkény Színház, Budapest.

ből kiragadott párbeszédék egymásra rétegzése önmagában még nem ad ki drámát, a drámai mű nem ilyen mechanikusan születik; a betű önmagában kevés, valóban a belső lényegyet kell megtalálni, azt a belső törvényszerűséget, ami a drámai szöveget mozgatja. Ugyanígy a dialógussá formált leírások sem válnak maguktól drámai jelenetté, ahhoz, hogy drámai szöveggé működjenek, meg kell töltenünk dinamikával, feszültséggel, ok-okozati összefüggésekkel. Ha regényt adaptálunk, valójában nulláról kell kezdenünk a munkát – meg kell találnunk azt a szerkezeti magot, azt a drámai embriót, amiből újra felépíthetjük az író által megálmodott történetet, olykor teljesen eltérő eszközökkel. Én nagyon szerettem azt, amikor Miloš Forman úgy készítette el a maga *Veszedelemes viszonyok* adaptációját, hogy a végső verzió valójában egyetlen jelenetet sem tartalmazott Laclos regényéből – a szelleméből annál inkább. Forman *Valmont* című filmje pontos és egyedi módon adja vissza a regény erőviszonyait (már a címválasztás is jelzi, hogy nála elmozdult a fókus, a viszonyok összetettsége helyett elsősorban az egyik karakterre koncentrál, az ő szemszögéből meséli el a történetet). A rendező és a forgatókönyvíró Jean-Claude Carrière pontosan értik és érzékenyen elemzik a mű érzelmi-strukturális térképét, a regény alapproblematikáját, csak éppen teljesen más utat választanak, mint az író; mintha újrasztanák egy kártyajáték lapjait, az adott karaktereket másfajta kölcsönhatásba helyezik egymással, még ha követik is Laclos eredeti elképzelését; új jeleneteket építenek köréjük, eljátszanak más végkifejleti lehetőségekkel. Annak idején, még az egyetemen, Bereményi Géza tanított meg rá: a dráma és a film különbségének lényegi része az időkezelés, az, hogy az adott műben *hogyan múlik az idő*. Az utóbbi, a film mindig mesél, folyamatot ábrázol, a színház pedig mindig jelen idejű, sok jelen idejű pont összessége. És

ezzel nagyon tisztában kell lennünk, amikor adaptációt készítünk.

Amikor dramaturgiát, dramaturgiai elemzést tanítottam, szinte mindig a tér-idő viszonylatból indultam ki: milyen szerepe van a drámában az időnek, hogyan él a szerző a drámai sűrítés módszerével, hogyan érzékelik vagy közvetítik ezt az egyes szereplők, milyen a viszonyuk az időhöz, és ehhez képest milyen az a tér – konkrétan és átvitt értelemben is – ahol az adott dráma játszódik. De ugyanilyen fontos szempont a drámai szituációk és jellemek vizsgálata, a drámai cselekmény, a dráma konfliktusrendszerének elemzése. Egyszer Corneille *Cidjét* választottam ki közös olvasásra és elemzésre: azt vizsgáltuk, hogyan lesz egy epikus mű egyik mozzanatából drámai téma, miért választott jól Corneille, amikor Don Rodrigo életének egyetlen epizódját választotta ki (magát a „Ciddé válást”, főként pedig az azt kísérő hatalmas érzelmi konfliktust), nem pedig az egész hősköltemény feldolgozását, igaz, erre a hármas egység korabeli követelménye miatt alig lett volna lehetősége. Vizsgáltuk és elemeztük a cselekmény szerveződését, a szituációk és jellemek kibontakozását, a párhuzamosan haladó és egymást keresztező erővonalakat, a drámai konstrukció egyes pilléreit. Elsőre nem tűnt túl hálás feladatnak, a diákok berzenkedtek is: túl távol van tőlük, túl nehéz a szöveg, nincs igazi cselekmény, csak „nyavalygás”, statikus az egész, nem történik semmi. Azután elkezdtük olvasni, részletesen elemeztük az exozíciót: milyen felütéssel indít Corneille, milyen eszközök segítségével fokozza a kezdeti feszültséget, hogy helyezi el az alapkonfliktus, és a különböző mellékszálak ütközőit, csírát? Hogyan készíti elő a terepet az író a Gróf és Don Rodrigo apjának összeütközésével a dráma középponti konfliktusához, Rodrigo és Ximena tragikus szembenállásához? Milyen a szereplők egymáshoz való viszonya, különösképp a szerelmespár ellentmondásos, bonyolult kapcsolata? Megkértem a diá-

kokat, hogy próbálják egy sakktábla segítségével modellezni a dráma zárt kapcsolódási rendszerét, az udvar felépítését. Magam sem hittem el, de csaknem két hónapot töltötünk a darabbal (amit én egyébként nagyon szeretek), és ahogy mondatról mondatra, szempontról szempontra haladtunk, úgy lett a statikus, unalmas, halott anyagból élő, összetett drámai szövet, amiben ráadásul még a franciakertek rafinált szerkesztésmódját is felismerhettük – legalábbis annak a darab számára is leképezhető sémáját. De ugyanilyen fontos meghatározni egy dráma alapvető struktúráját is: szintekre tagolódásról van-e szó, a korai misztériumjátékok mintájára; centrális elrendezésű-e, esetleg parallel szerkezetekből építkezik, vagy éppen a szilárd struktúra felbontásával, töredezett szerkesztésmóddal dolgozik.

Amikor írok, ritkán indulok ki meglévő sablonokból, mindig a téma, a történet alakítja az adott színpadi struktúrát a fejemben, és ha nem a magam számára írok, akkor természetesen a rendezői koncepció, igény a legjobb motiváció egy szerkezeti felépítmény kialakításához. Minden adaptációs munka más egy kicsit, sokszor a leírt első mondat dönti el, merre kell a továbbiakban alakulnia a történetnek, olykor egy elképzelt színpadkép, ahol majd a figuráknak mozognia kell (és ilyenkor maga a tér határozza meg a kialakítandó drámai szerkezetet, például, hogy lesznek-e változások az adott térben, vagy esetleg szimultán konstrukciót képzelek, képzelünk el); esetemben azonban legtöbbször egy figura, egy adott karakter a kiindulópont és a kulcs, ő hozza magával a többit. Így volt ez a *Kaméliás* Marguerite-jénél, második rendezésem, a Guillaume Depardieu személyiségéből és pályafutásából szabadon építkező *Ennyi* című előadás esetében is,<sup>12</sup> ahol egy férfi karakter szemén át figyeltem és alakítottam, megint csak

<sup>12</sup> Bemutató: 2011. október 15. Sirály, Budapest.

képzelet és valóság határmezsgyéjén a történetet, egy sorsfordító eseményt, a főhős amputációját állítva a cselekmény prizmaszerű középpontjába.

Legutóbbi szakmai tapasztalatom a legkisebb korosztálynak szóló meseírás. 2018-ban kaptam Nyíregyházán azt a feladatot, hogy készítsek kb. 45 perces mesét óvodások számára. Hosszan gondolkodtam azon, hogyan induljak el, hiszen korábban nem volt a fiatalabb korosztályoknak, különösen nem az egészek kicsiknek szóló színházról személyes tapasztalatom. Úgy éreztem, akkor lehetek ebben sikeres, ha olyan történetet választok, ami engem is foglalkoztat, inspirál, személyes dolgom van vele, így tudom hitelesen megszólítani a gyerekeket, érdekeltté tenni őket a történetben, valódi élményt adni. Először Andersen *Kis hableányából* készítettem átíratot intim stúdió térben, három szereplőre,<sup>13</sup> majd *A fából faragott királyfit* alakítottam át ilyen módon,<sup>14</sup> idén pedig a legmerészebb vállalkozásba fogtam: *A bolygó hollandit* formáltam gyerekmesévé.<sup>15</sup> Különösen ez utóbbi jelentett kihívást, hiszen egy komor hangűtésű, igazán felnőtteknek szóló operát kellett átadnom az óvodás korú nézőknek, de mindhárom esetben figyelmem kellett arra, kiknek és hogyan írok: figyelmem kellett a scenikai változatosságra, a megfelelő ritmusra, a lehetőleg gyors tempóban váltakozó jelenetekre, és arra is, hogy kellő számban legyenek zenei, illetve dalbetétek az előadásban, valamint kulcskérdést jelentett a koncentrációképesség figyelembe vétele a végleges színpadi struktúra kialakítá-

<sup>13</sup> Bemutató: 2018. november 30. Móricz Zsigmond Színház, Művész Stúdió, Nyíregyháza.

<sup>14</sup> Bemutató: 2022. május 5. Móricz Zsigmond Színház, Művész Stúdió, Nyíregyháza.

<sup>15</sup> Sediánszky Nóra: *Hét tenger meséje*, bemutató: 2024. április 12. Móricz Zsigmond Színház, Bárány Frigyes Stúdió, Nyíregyháza.



sakor. Mindig nagyon fontos a nyelv kérdése is: hogyan beszélgetünk egy adott színpadi alakot, képesek vagyunk-e többféle nyelvi réteget megjeleníteni, nyelvében is jellemezni egy adott szereplőt (valójában ez is a dramaturgi alkalmasság része); épp ilyen fontos az is, hogy amikor gyerekeknek írunk, figyelnünk kell arra, hogy általuk is értelmezhető módon fogalmazzunk, egyszerűen követhető, jól kódolható jelrendszert használjunk, így adott esetben bevezethetünk új fogalmakat, új megközelítéseket is. Az első két mese megírásánál be is tartottam ezeket a szabályokat – végig fenntartani a gyerekek érdeklődését, a mese utolsó harmadában pedig minél több eseményt, látványt és mágiikus elemet „adagolni”, hiszen ilyenkor már fáradtak – a legutolsó előadásnál, *A bolygó hollandira* épülő *Hét tenger meséjénél* viszont, szinte kísérletképpen, megszegtem a saját a szabályaimat. A mintegy ötven perces mese nagyobb részében különböző kalandok, látványos találkozások és csodás elemek egymás utáni epizódjaiból épült fel a mese (a kalandokhoz felhasználtam a *Szindbád*-mesék és az *Odüsszeia* egyes motívumait), melyet a főszereplő kislány narrációja kötött össze (a *Hollandi hősnőjéből*, Sentából magányos, elvágódó gyereklányt formáltam), az utolsó negyedórában viszont hirtelen letisztult, átalakult az előadás, és két hosszabb, figyelmet igénylő, „felnőtt jelenet” következett, kopárabb dialógusok, melyek inkább tizenévesek érzelmi problémáira rezonáltak, az ő gesztusrendszerüket használták. Voltaképpen arra voltam kíváncsi, meg lehet-e az utolsó pillanatban változtatni a korosztályos mese feltételrendszerét, ha addig végig betartottam a szabályokat, utána viszont komoly dramaturgiai kanyart vesznek. Volt példa erre is, arra is, figyelemre is,

lankadásra is (arról nem is beszélve, hogy a kisfiúk a kalandos epizódokkal, míg a kislányok az érzelmi tartalommal azonosultak jobban), de az bizonyos: egy adott színpadi szöveg létrehozásánál nagyon fontos figyelembe venni, kinek is szánjuk majd az előadást. Vagy nem – de annak is meg lehetnek a konzekvenciái.

Végül a dramaturg megnevezéséről. Ugyan bizonyos nyelvekben létezik már ez a terminus úgy, ahogy mi használjuk (pl. németül, angolul), ha olaszul vagy franciául kell beszélnem magamról, mindig körülírom kicsit, amit csinálok: a rendező irodalmi munkatársa, irodalmi konzultáns, hogy így különböztessem meg magam a rendező munkatársától, vagyis az asszisztentstől. Érdekes dolog ez: valahogy olyan szerteágazó a munkánk, hogy egyetlen szóval mintha nem is igazán lehetne definiálni, még az angol is megkülönbözteti egymástól a „desk” típusú dramaturgot, aki az íróasztalnál dolgozik inkább, a „floor” típusútól, aki a próbateremben van jobban otthon; én leginkább ötvözni szeretem a kettőt.

#### Bibliográfia

- EFROSZ, Anatolij. *Mestersége: rendező*. Fordította SZEKERES Zsuzsa. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1984.
- EFROSZ, Anatolij. *Szerelmem, a próba*. Fordította SZEKERES Zsuzsa és NEUMARK Anna. Budapest: Magyar Színházi Intézet Népművelési és Propaganda Iroda, 1982.
- FORGÁCH András. *Valami Figaro-féle alak*. Budapest–Pécs: Neoprológus Bt.–Jelenkor Kiadó, 1993.
- MAJOR Tamás. *Téli rege – a színpadon*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.