

A dráma multimedialitásának szerepe az irodalmi kanonizációban

2012

Elengedhetetlen tisztázni, hogy a kutatás elsődlegesen nem a színháztudomány álláspontjával és kutatásaival foglalkozik, hisz a vizsgálódás egyik célja épp az irodalomtudomány álláspontjának fellelése. A dolgozat nem csupán a dráma műnem-hármasban helyet foglalt szerepéből adódó legitimitását vizsgálja, illetve a kötött formai jegyekből adódó definiálhatóságát kérdőjelezi meg, de a dramatikus szöveg komplex jeleiből adódó inter- és intramedialis transzformációira is igyekszik rámutatni. Az előzetes hipotézisek alapján három – a remények szerint egymással is összefüggésbe hozható – kérdéscsoport látszik kirajzolódni. A dramatikus szöveg és előadásszöveg viszonya (melyben benne foglaltatik az adaptáció kérdése), a szerzőség kérdése a drámai irodalom és színháztudomány hagyományában, illetve a dráma és színház kölcsönhatásának textuális szinten való megjelölése. A válaszok gyakorlati érvényességének bizonyításához elsősorban kortárs textusokat hívunk segítségül.

Patrice Pavis a következőképpen problematizálja a drámai szöveg státuszában beállt változásokat: „Egyre több gondot okoz megkülönböztetni a drámai szöveget másfajta szövegektől, mert a drámaírás aktuális irányzatai szerint bármely szöveg színpadra állítható; ennek szélsőséges esete – a telefonkönyv megrendezése – manapság tehát nem vicc és nem megvalósíthatatlan feladat. Minden szöveg dramatizálható, feltéve, hogy színpadon hangzik el.”¹

Pavisnak a *Színházi szótár* „drámai szöveg” szócikkében olvasható állítását nem csupán Zsótér Sándor 1996-os *Faust*-rendezése igazolhatja, amelyben a címszerepet megtestesítő Gálffi László a budapesti telefonkönyv lapjairól olvasta fel a „Faust” vezetőknévvel rendelkező lakosok adatait, és nem is csak Elfriede Jelinek *Ulrike Maria Stuart* című 2005-ös darabja, amelynek irodalmi kanonizációját (vagyis papíralapú kiadását) az alkotó egyenesen megtiltotta, hanem az is, hogy a kortárs magyar színházi diskurzus az elmúlt években elsősorban olyan műveket tüntetett ki az úgynevezett *Évad Legjobb Magyar Drámája* címmel, amelyek kapcsán teljes joggal elmondható, hogy mindaz, (idézem újra Pavist) „ami a XX. századig a drámai szöveg ismérvei közé tartozott – a dialógus, a konfliktus, a drámai szituáció, az alak fogalma – ma már nem sine qua non kikötés egy színpadra szánt vagy ott felhasznált szövegnél”.² Továbbá legtöbb esetben az említett címet olyan dráma nyerte el, melynek nincs egyedülként kijelölhető, az olvasó számára elérhető szkriptuális – kevésbé elterjedt, de talán precízebb terminussal élve „tipografikus” – változata.

Bécsy Tamás, a magyar színháztudomány egyik legszélesebb körben ismert drámateoretikusa így fogalmaz *Mi a dráma?* című összefoglaló munkájában: „A dráma kizárólag verbálisan tükröz és közöl; a színjáték a nem verbális eszközökkel is, főként az utóbbiakkal”³ Ezzel a kijelentésével Bécsy rámutat *A dráma esztétikájában* is megfogalmazott egyszerű és tömör

1 Patrice PAVIS: *Színházi szótár*, Bp., L'Harmattan, 2005., 102.

2 Patrice PAVIS, u. o.

3 BÉCSY Tamás, *Mi a dráma?*, Bp., Akadémiai, 1987., 99.

álláspontjára, mely – Grotowskit követő – gondolatot folytatva kíván haladni vizsgálódásunk is: „a dráma az irodalom része”⁴, mely implicálja, hogy nem kizárólag a színházé. A huszadik század elejétől elterjedt „rendezői színház” egyik legmeghatározóbb kérdését tehát időszerű újra föltennünk: a dráma önálló műalkotás-e?⁵ Mindezekre a kérdésekre az irodalomtudomány, azon belül is az intertextualitással, illetve medialitáselmélettel foglalkozó tudományterületek kérdéshorizontjai kínálhatnak érvényes válaszlehetőségeket.

Igyekszünk felmutatni a különbséget a dráma, tehát a könyvtárban mind olvasható mind porosodni képes, valamint a hipotézisünk szerint a rendezés pretextusaként is definiálható szöveg és az előadás között, amelynek nézői – Pavis szellemes megfogalmazásában – „szemfülelik” azt. Amint arra Erika Ficher-Lichte is rámutatott, a drámaszöveg nem elhangzik a színpadon, hanem mediális transzformáción keresztül polifunkcionális jelekké alakul, tehát lefordítódik a színházi jelek nyelvére⁶. A mellékszövegnek (vagyis mellékesnek) tekintett instrukciók – melyek Diderot szerint elengedhetetlen formai összetevői az írott drámának – tehát komplex jelnek (vagyis az öt érzékszervre ható közeg jelölőjének) tekinthetők, amelyek többek között a dráma metakommunikációs, nonverbális töltetét kívánják szabályozni. Világosan látható tehát, hogy a dráma létrejöttének folyamatát is szabályozzák a tipografikus megjelenését követő – vagy azon túlmutató – majdani transzformációi. (Itt akár arra a médiatörténeti közhelyre emlékezhetünk, melyet Kittler is idéz *Optikai médiumok* című könyvében, mely szerint a klasszicista dráma felvonásainak hosszúsága a színpadi megvalósíthatóság érdekében vált formailag szabályozottá – öt felvonás, legfeljebb háromezer alexandrinus –, ugyanis az akkori világításhoz szükséges gyertyák 20-30 perc után elégték.⁷)

A fentiekből egyértelműen következik, hogy a drámaszöveg kizárólag textuális vizsgálata nagy nehézségekbe ütközik, mivel szövegén belül hordozza multimediális létezését.⁸ Azonban nem feledkezhetünk meg arról a hagyományról sem, mely a drámaszöveget nem különbözteti meg a többi irodalmi műnembe tartozó alkotástól, az evidencia értelmében szöveges médiumként tartja számon. Ez a hagyomány pedig a tipografikus megjelenés és a szerzőség hagyománya.

Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád *Teríték* című tanulmányában írt a szerzőség és a drámaírás profán kérdéseiről, melyek a műnem háttérbeszorulására is felhívják a figyelmet.⁹

4 BÉCSY Tamás, *A dráma esztétikája*, Bp., Kossuth, 1988.

5 BÉCSY Tamás, *A dráma lételméletéről*, Bp., Akadémiai, 1984., 229.

6 Vö. Erika FICHER-LICHTE, *A színház nyelve*, PRO PHILosophia, 1995/1.

7 Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Bp., Magyar Műhely – Ráció, 2005. 88.

8 Vö.: „Véleményünk szerint a dráma mű igazi, valódi természetének megismerését ezek az előítéletek gátolják a legjobban”. BÉCSY, I.m., 11.

9 „A drámaírás nem üzlet sem a kiadónak, sem a szerzőnek, nem lehet olyan PR-munkát elvégeztetni rajtuk, hogy a boltokat megrohamozzák az olvasók.” A kortárs magyar dráma az olvasói tömegbázis hiányában remittenda; mivel nélküle nem teljes a magyar befogadói gondolatrendszer, így mesterséges táplálással és megtámogatott kiadói tevékenységgel szemünk láttára jön létre az a jelentős drámakorpusz, amellyel mind az olvasók, mind a színházak

Jogosan tehető fel a kérdés ilyen multimedialis környezetben, hogy ki írja a drámát. A színházi repertoárok és a drámaantológiák válaszolhatják meg a kérdést: műfordítók, prózaírók, rendezők, dramaturgok, sőt gyakorta a színházi társulat egésze. Figyelemreméltó továbbá, hogy most, amikor Patrice Pavis terminusával élve a „poszt-mise-en-scène korának” egyik legstabilabb előfeltevése szerint a „szerző halott”, megannyi szakirodalom mégis a dráma szerzőjével foglalkozik. Az adaptáció, az új dráma és az előadásszövegek közti különbség kutatása ebből adódóan legitim vizsgálati kérdéskörnek bizonyulhat. Noha ezen kérdések akár a „szerző feltámadására” is utalhatnak, meglepő módon a magyar színházi hagyomány sem gyakorlatban (valamely íratlan szabályt követve), sem elméletben nem foglal állást a szerzőség kérdésében: hol műveket adaptál, hol szövegeket (újra)ír.¹⁰ Lévén pedig, hogy a drámaszövegek állandó transzformációnak vannak alávetve, az irodalmi kánon alakulása nem kizárólagosan a tipografikus megjelenéshez, illetve olvasói befogadói aspektushoz köthető.

Az általános kérdések megválaszolásához elengedhetetlen a dráma bizonyos definícióinak és – felületes megfogalmazással élve – szinonimáinak legalább vázlatos bemutatása. Hans-Thies Lehmann, a *Posztdramatikus színház* című könyvében így ír: „A színháztudományban sokan megpróbálják a dráma fogalmát olyannyira kitágítani, míg végül szinte minden belefér. Én azt hiszem, helyesebben járunk el, ha elfogadjuk, hogy valami új van keletkezőben, melyet új fogalmakkal kell megragadnunk.”¹¹ Pavis, Lehmann fenti „javaslatával” lényegében megegyezően, külön szócikkben tárgyalja a nem professzionális értelmező számára gyakran nehezen megkülönböztethető fogalmakat. A francia színházzemiotikus a *drámai szöveget* egyaránt megkülönbözteti a *drámától* (drame), a *drámai költeménytől* (poème dramatique), az *előadásszövegtől* (texte spectaculaire), sőt: külön cikket szentel a *szöveg és színpad* (texte et scène) kapcsolatának.¹² Mint a későbbiekben látni fogjuk, éppen ezek a fogalmi elhatárolások kerülhetnek kulcspozícióba a színpadi adaptáció értelmezése során is.

Mindenekelőtt azonban arra érdemes emlékeztetnünk magunkat, hogy a „színház és dráma kapcsolata feszültségekkel terhes és ellentmondásokban gazdag”¹³ mi több: túlzás nélkül állítható, hogy a szövegnek a színháznézői hagyománytól való függése az európai színházi hagyomány sajátja.¹⁴ Ezen megállapításokból pedig következik, hogy a dráma irodalmi kanonizálódása az

nehezen birkóznak meg.” JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, *Teríték*, Alföld, 2008.

10 Ennek értelmében kikerülhetetlen, hogy kitérjünk az „intertextualitás művészetére”, amely jelen kontextusban úgy értendő, mint annak meghatározására tett kísérlet, miként képes a szöveg intertextuális (illetve jelen esetben inkább intermediális) kapcsolatot létrehozni a szerzői instrukciókon keresztül (melyek a dráma releváns részei, mégsem dialógusrészek), s ekképpen miként lépheti át a szöveg saját mediális korlátait, és válhat egy mindent átszövő multimedialis háló csomópontjává.

11 Hans-Thies LEHMANN, Bp., *Posztdramatikus színház*, Balassi, 2009.

12 Vö. PAVIS, *I.m.*, 421.

13 LEHMANN, *I.m.*, 47.

14 VAJDA György Mihály, *Színházi Kalauz*, Bp., Gondolat, 1971., 23.

európai hagyományra tekintve elválaszthatatlan a színháztól.

A következőkben kísérletet teszünk az alapfogalmak tisztázására annak érdekében, hogy felfedjük a különbséget a majdani transzformáció fokozatai között. A dráma Szondinál az írott művet jelenti, mely abszolút, saját zárt rendszerrel rendelkezik és jelen idejű. *A modern dráma elméletében* nem szól színházról, és noha publikumot említ, a néző pusztán tanúja az eseményeknek. Bécsy Tamás kizárólag a dráma verbális rétegét ismeri el, míg a nonverbális eszközök használatát a „színjátékhoz” rendeli, Erika Fischer-Lichte pedig egy interjúban egyenesen így nyilatkozik: „azok a szövegek, amelyeket azért írtak, hogy színházban előadják (én ugyanis ezt a jelenséget értem drámán), nyelvi képződmények: jelentésük mellett mindenekelőtt saját anyagságukra utalnak.”¹⁵ Fischer-Lichte *A színház nyelve* címet viselő tanulmányában a dráma nyelvi jeleinek és a színház szemiotika jeltípusainak komplexitása mellett foglal állást. Mint utaltunk rá, Patrice Pavis a már említett kifejezéseket különbözteti meg az adaptációs folyamat fázisainak érzékeltetése érdekében. Röviden összegezve: a *dráma* (drame) általánosan a *drámai költeményt* (poème dramatique) jelöli, mely független az előadástól, míg a *darab* (pièce) a XVII. századot követően a kizárólag színpadra írt, *drámai szöveget* (texte dramatique) jelentette. „Az előadásszöveg semmiképpen sem empirikus és gyakorlati, hanem absztrakt és szigorúan elméleti fogalom”,¹⁶ talán a kotta és a hallható zene viszonyával lehetne érzékeltetni az árnyalatokat. Egy kevésbé teoretikus elme, Vajda György Mihály például így kezdi *Színházi kalauzát*: „A színház, és amit a színházban előadnak: a dráma (a cselekmény görög neve ez) egyazon töről fakad.”¹⁷ Hegedűs Géza drámatörténeti tankönyve pedig inkább elhomályosítja, mintsem megvilágítja az értelmezést: „Minden dráma önmagában irodalmi mű, a jó drámák olvasmányként is gyönyörűséget adnak, a dráma célja mégis az előadás.”¹⁸ Amint az látható, fenti definíciós problémák a medialitás szemszögéből nézve szimptomatikusnak tekinthetők és azon kérdésfeltevések jogosságát igazolják, melyek a dráma és színház kölcsönösségére, valamint a dráma intermediális és intramediális transzformációinak „intertextusként” való vizsgálatára igyekeznek felhívni a figyelmet.¹⁹ Nem túl elrugaszkodott lépés tehát a drámaszövegre és multimediális transzformációira mint az intertextualitás egyik létmódjára tekintenünk, ismerve Riffaterre és Genette szövegközöttségéről szóló tanulmányait.²⁰

Babits visszaadásnak, Rába György a forrás- és célszöveg közötti közvetítésnek nevezi a

15 http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36009:anything-goes-semmikeppq&catid=52:2011-marcus&Itemid=7

16 PAVIS, I.m., 122.

17 VAJDA, I.m., 19.

18 HEGEDŰS Géza, *Kecskeének*, Bp., Új Mandátum, 2000., 14.

19 Vö. JÓZAN Ildikó, *Műfordítás és intertextualitás = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, Szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 1998.

20 Vö. RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma*; GENETTE, *Transztextualitás, Intertextualitás*, Helikon, 1996/1-2

fordító munkáját.²¹ Amennyiben a fordítás analógiájára a forrásszövegnek a drámaszöveget, a fordítónak a rendezőt, a célszövegnek pedig az előadást tekintjük, akár az adaptáció folyamatának értelmezéséhez is segítséget kaphatunk. Noha az olvasók többsége nincs folyamatosan tudatában, hogy Szabó Lőrinc által közvetítettként fogadja be a magyar nyelvű *Ahogy tetszik*-et, hanem reflektálatlanul azonosítja Shakespeare művével, a fordításelméleti gondolkodásban már széles körben elfogadott tényként kezeljük, hogy a célszöveg nem ekvivalens az eredetivel. De vajon így szemléljük-e a színpadon történeteket is? Az előadás sikerének valóban nem a „forrásszöveghez” való hűség a feltétele, hanem az, hogy képes-e beilleszkedni célnyelv hagyományába?²² Általános érvényű válasz természetesen nem adható, azt mégis kijelenthetjük, hogy a színpadi adaptáció sem a rendezői recepció sem a multimediális transzformáció hangsúlyos és „jelentésmódosító” közbejöttét nem kerülheti ki. (A későbbiekben látni fogjuk, hogy a szövegűség kérdése még az intramedialis transzformáció esetében is felmerül). Másfelől hiába igyekeznénk párhuzamot vonni dráma és színpadi mű kapcsolata és a szóbeliség-írásbeliség, vagy a színhagyomány-könyvnyomtatás között, nem zárható ki, hogy az analógia – legalábbis a rendező mint médium megkerülhetetlen közbejöttét tekintve – nem egyértelmű. A dráma – és ily módon a drámaíró is – ugyanis megkerülhetetlenül ráutalódik például a rendező, a színészi test, a társulat stb. közvetítésére. A Szophoklész- vagy Shakespeare-dráma ugyanis a (színház)nézés folyamatában nyilvánvalóan előbb létezett, s csak azt követően vált az olvasók számára elérhetővé, vagyis a drámák nagy része kizárólag valamiféle értelmezési szűrőn „átfuttatott” színpadi adaptációt követően juthatott el a publikumig. Ugyanakkor épp ezek az esetek, vagyis amikor – az adaptáció perspektívájából nézve – több évezredes tradíciója van ennek az eredendő, és redukálhatatlan közvetítettségnek, irányítják a figyelmet arra, hogy mediális szempontból is mennyire összetett a recepció-hagyomány és a kánonképződés kérdése.

Miközben az általános, sőt archetipikus befogadás a szöveg és az előadás viszonyát egy olyan hierarchiában gondolja el, amelyben egyértelműen az előadás tűnik elsődlegesnek, a fent vázolt analógiák akár arra is lehetőséget kínálnak, hogy szöveg és az előadás viszonyát ne egyfajta versengésként, sokkal inkább egyfajta párbeszédként képzeljük el. Produktív olvasatokhoz vezethet, ha a színpadi adaptációra úgy tekintünk, mint amely dialogikus, reflektáló viszonyban él a drámával. Noha lehetséges teljesen önálló műalkotásként/eseményként tekinteni az irodalmi szövegre épülő előadásra – ahogy például Hans-Thies Lehmann vagy Erika Fischer-Lichte teszi –, nem feledkezhetünk meg arról, hogy a – Pavis terminusával élve – *mise en scène*, ha nem is kivétel nélkül ok-okozati viszonyban, de a feltételezhető időben létrejött sorrendisége okán szükségszerűen

21 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Fordítás és Kánon = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, Szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 1998.

22 SZEGEDY-MASZÁK, l.m., 70.

összefüggésben áll a textussal. Ebből a nézőpontból szemlélve kétséges lehet az olyasfajta „felháborodás” egy-egy színikritikán, mely az eredeti textust, illetve annak értelmezéshagyományát kéri számon az adaptáción, hiszen épp maga az előadás nem tud vagy nem akar eltávolodni a „forrásszövegtől”. Nem tud elszakadni a forrásszöveg hagyományától, ugyanis a színpadi transzformációkat körülvevő paratextusok mind elsődlegesnek jelölik a drámaszöveg szerzőjét és címét; és nem akar elhatárolódni a „forrásszövegtől”, hiszen annak kanonikus helyzetét kihasználva, mintegy igazolhatja az adaptáció legitimitását is.

Célszerű egy hétköznapi előfordulásra felhívni a figyelmet, mely a fent vázolt analógiát támasztja alá. A Nemzeti Színház 2011-ben bemutatta a *Madách Imre: Az ember tragédiája* című előadást. Aligha kerülheti el figyelmünket a szerző nevének feltüntetése a címben. Az említett előadásról szóló kritikák mindegyike összehasonlítja az előadást a „forrásszöveggel”. Korunk nemrég elhunyt egyik legbefolyásosabb színházi szakértője, Molnár Gál Péter is ekképp kezdi beszámolóját: „Madách művéhez mentem.”²³ Amikor a Madách drámáját jól ismerő néző szembesül azzal, hogy például Michelangelo székláb-epizódja nem élte túl a dramaturgiai szabómunkát, egyértelműen nyilvánvalóvá válik, hogy színházi előadás és dráma kapcsolatában nem csak multimediális transzformációról van szó. Hiába a megtévesztő „paratextusok”: a szórólap, a plakát, a jegyen szereplő cím, nem szabad elfelednünk, hogy nem Madáchcsal találkozunk, nem is a „Mi Madáchunkkal”, hanem „Alföldi Róbert (a rendező) Madáchával”. Ekképp kritikánk, elemzésünk is vagy csak a forrásszöveg és előadás közti „diskurzussal”, vagy csak az önálló műalkotásként létező előadással foglalkozhat, de semmiképp a dialógusokból-instrukciókból álló nemzeti drámához való szó szerinti hűséggel.

Mindezzel összefüggésben nem kerülhető meg az a jelenség sem, hogy miközben a színházak talán elsődlegesen a nézőszám növelése érdekében és marketing-megfontolások által vezérelve évről-évre repertoárjukra tűznek irodalmi klasszikusokat (diáknyelvvel élve „kötelezőket”), addig az irodalmi kánon (tehát a nem adaptált, de „eredeti” szövegekből álló és azok elolvasására épülő szöveges korpusz) épphogy gyengülni, ritkulni látszik. Nánay István kritikus, drámapedagógus, a példának hozott előadásról írt kritikájának végén így szól: „nincs kétségem afelől, hogy a diákok továbbra sem fogják elolvasni a drámát, még az előadás hatására sem fogják ismét kézbe venni. Pedig amit láttak, az csak egy – hangsúlyozom: a lényeget pontosan és híven összefoglaló, hatásos, éppen ezért hatékony – metszete az egésznek.”²⁴ Miközben nagyon erős érvek szólnak amellest, hogy a multimediális cserék mindkét mediális környezetben erősítik az adott korpusz kanonikus

23 <http://szinhaz.hu/budapest/40816-mgp-a-nemzeti-tragikomedija>

24 <http://revizoronline.com/hu/cikk/3336/madach-imre-az-ember-tragediaja-nemzeti-szinhaz/>

helyzetét²⁵, nem kizárható ki, hogy a dráma-előadás viszonyában, az előadás gyakran a dráma helyébe lép.

Mint amellet a korábbiakban érvelni igyekeztünk, a dráma születése óta többféle közvetítő közegen keresztül jutott el a befogadóig. Arisztotelész idején a dráma kifejezés előadott műre vonatkozott, így a befogadás vizuális és akusztikai úton történt. A dráma tehát nem a könyv médiumán keresztül jutott el a befogadóig, elsődlegesen nem írott szöveget jelentett hanem magát az előadást. Ha távolabbról szemléljük ezt a tényt, arra következtethetünk, hogy a *dráma* eredeti értelmében nem a paratextusokkal és instrukciókkal ellátott szöveget, hanem a már interpretált, tehát több értelmező és közvetítő közegen átjutott fogalmat jelölte. Ebből következik, hogy az interpretáció illetve adaptáció fogalmának dráma-előadás viszonyában való vizsgálata elengedhetetlen jelen kutatásban.

A dráma, akárcsak a többi művészeti produktum, nem rendelkezik objektív, „adott” értelemmel, de olvasása során mivel az első interpretáló az olvasó, értelmezési lehetőségeit talán kevésbé befolyásolják köztes interpretációk.²⁶ Ha viszont a drámának nem valamely „tipografikus” médiumán keresztül válunk befogadóivá, akkor az elsődleges interpretáló a fordító, rendező, dramaturg stb. lesz. Az értelmezési lehetőségek ebből fakadóan megváltoznak, a befogadó (néző-halló közönség) hiába törekszik elszakadni pl. a rendező „megoldókulcsaitól”, amit lát és hall, már nem a dráma lesz, hanem adaptáció, amely a drámával csak intertextuális viszonyban élő alkotás.

Adaptációról akkor beszél a színház- és irodalomtudomány, amikor egy regényt, vagy verseket, novellákat a dramaturg (rendező stb.) szöveggönyvvé vagy drámává alakít. A rendezői, dramaturgi értelmezés következtében viszont a szöveg műfajától és műnemétől függetlenül is beszélhetünk adaptációról, vagy mediális transzformációról. Amennyiben elfogadjuk, hogy a multimediális transzformációt a fordításelmélet analógiájára képzelhetjük el, olyan többlépcsős adaptációs folyamatot fedhetünk fel, melyek a drámával való találkozást csupán színlelik, a „drámapiacot” és az irodalmi kánont azonban egyértelműen befolyásolják.

A mindenkori befogadó, ha a kortárs drámakorpuszt, illetőleg színházi repertoárt vizsgálja, az adaptáció különböző fokozataival találkozhat. Ha a befogadó „tipografikus” médiumon keresztül találkozik egy drámával, akkor értelmezését, mint említettük, kevésbé befolyásolja köztes interpretáció. Ilyen **drámaszöveg** az intertextusokkal átszőtt Esterházy-dráma is, mellyel a későbbiekben foglalkozunk. A felületes szemlélő számára ebben az esetben nem merül fel kétség a szerző pozícióját illetően, továbbá nem tételezhető fel az író és olvasó kívüli értelmezés befolyása. Más befogadói magatartást kíván, mikor egy már megírt dráma **színrevitelét** nézzük,

25 Vö. HANSÁGI Ágnes, *A médium kora – A kor médiuma? = Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2004. 411-426.

26 Köztes interpretációnak tekinthető valamelyest például a tipográfus és a szerkesztő munkája.

melyet a rendező és dramaturg értelmezési szűrője miatt az eredeti drámával intertextuális viszonyban élő, önálló alkotásként kell kezelni. A befogadó a dráma (forrásszöveg) és az előadás (célszöveg) dialógusával találkozik, mely vagy segíti, vagy akadályozza az értelmezésben. Az előadás komplex jeleinek (előadásszöveg) rögzítésére szolgál a szövegkönyv, mellyel többnyire kézzel fogható formában nem találkozik az olvasó-néző. Példaként hozható Zsótér Sándor, rendező, és Ungár Júlia, dramaturg, munkája, melyet Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* című drámáján végzett²⁷. Az előadás paratextusai egyértelműen Vörösmartyhoz rendelik az elhangzó szöveget, ellenben az előadásszöveg a kritikai kiadás újraértelmezésével és a kanonizálódott drámaszöveg figyelmen kívül hagyásával jött létre. A befogadó így módon nem a „forrásszöveggel”, hanem az alkotópáros értelmezésével találkozik. (Hasonlóképpen, ahogy a már említett Alföldi-rendezés.)

A multidéző (tehát az ókori drámafogalomra emlékeztető) befogadási hagyományhoz sorolhatók azon új drámák, melyek egy előadás létrehozásakor, próbafolyamat alatt vagy azt megelőzően, de elsődlegesen saját felhasználásra íródtak az alkotócsoporthoz tagjai által. A legvitatottabb, mégis legautentikusabb drámák többsége ide tartozik, ugyanis sok esetben a bemutatott **dráma nem olvasható** a publikum számára, tehát mint szöveg nem érhető el. Így módon a néző kizárólag interpretációval találkozhat, az író-rendező intenciója megnehezíti a dráma szabad értelmezését. Ide sorolhatjuk például a többször díjazott Pintér Béla drámákat/előadásokat.²⁸

Többszörös közvetítettségen keresztül válhat befogadóvá az olvasó akkor is, ha egy nem magyar nyelvű **dráma fordítását** olvassa, mely a fordításelméletből ismert tézis alapján nem egyezik meg az eredeti drámával. A befogadó tehát a már „kultúrájába átültetett” és anyanyelvére lefordított szöveggel találkozik. Az előbbi okán ezek a fordítások a forrásszövegével nem megegyező pretextusokat (is) beemelhetnek. Tökéletesen szemlélteti a probléma összetettségét Albee: *Who's Afraid of Virginia Woolf?* című drámaszövege, mely Elbert János fordításában magyarul a *Nem félünk a farkastól* címet viseli. Míg az angol nyelvű szöveg a címben szereplő írónőt, a magyar fordítás Goethét emeli be az értelmezésbe. („Nem félünk a farkastól, Goethe János farkastól”)²⁹

Amikor egy ilyen **drámafordítás színpadra kerül** – tehát a színházi alkotók értelmezése is kiegészíti az előbbi transzformációt – a befogadó már egy sokszoros közvetítettségen keresztül találkozik a „forrásszöveggel”, az előadást körülvevő paratextusok legtöbbször mégis az eredeti szöveggel való találkozást hangsúlyozzák. (Ezzel egyébként ismételtén maga a színház teremti meg a szöveghűség problémáját.) Kétféle befogadást élhet át akkor is az olvasó, ha olyan drámákkal találkozik, melyeket írójuk prózában is publikált. Nem csupán adaptációról, hanem egy epikus világ

27 Vö. <http://katonajozsefszinhaz.hu/eloadasok/archivum/38573-voeroesmartymihalycsongor-estuende->

28 Kevésbé elterjedt ezen drámák nyomtatott kiadása, de nem példanélküli; a Mohácsi-testvérek Egyszer élünk avagy a tenger hogyan tűnik a semmiségbe című előadásának szövege például kiadásra került a Nemzeti Színház kiadványsorozatában.

29 Edward ALBEE, *Drámák*, Bp., Európa, 1971., 137. (A drámában történik utalás Goethe-re, azonban nem kap ekkora szerepet. Virginia Woolf és életműve a magyar nyelvű változatban semmilyen formában nem idéződik fel.)

dialogikus megvalósulásáról beszélhetünk ilyenkor. A **drámaváltozat** nem csak színrevitelre alkalmas variációja az eredeti prózaszövegnek, de szimbiózisban élnek egymással, erősítik egymás kanonizálódását.³⁰ A dráma és a prózai szöveg azonban természetesen nem feleltethető meg egymásnak. Látható, hogy e típus vizsgálatakor a forrásszöveg műnem-transzformáción megy keresztül, így az összehasonlítás tárgya egy prózai és egy drámaszöveg. Ilyen drámaváltozatot írt Móricz Zsigmond több regényéből, Örkény István a *Tótékből* vagy a *Macskajátékból*, és novelláiból így ír drámát Háy János is.

Végezetül az irodalmi kánonra igen nagy hatást gyakorló adaptációra is fel kell hívunk a figyelmet, amely egy magyar nyelvű regényből készített szöveggönyv vagy dráma színpadi adaptációja. A forrásszöveg jelen esetben nem csupán intramedialis, hanem intermediális transzformáción is keresztül megy. A narráció, a szövegbeli perspektíva metamorfózisa következtében az értelmezés a legnagyobb „szöveghűség” mellett sem lehet ekvivalens a regény értelmezésével. Erre példa a középiskolások körében igen népszerű regényadaptáció, Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényének színpadi átirata, melyet Gyarmati Kata, dramaturg készített. Hosszan sorolhatnánk még az adaptációs típusokat a versekből vagy novellákból készített drámaszövegektől a színpadra adaptált filmekig, de mindegyik példa csak azt igazolná, amit az előbbiek: a szerzőség és ekvivalencia problémája aktuális kérdéskörök. A példák mind alátámasztják azt az előfeltevést, hogy a drámaszövegek mediális transzformációi megkérdőjelezhetetlen hatást gyakorolnak a textusok irodalmi kanonikus pozíciójára is, noha a kanonizálódott alkotás és annak értelmezése nem lehet azonos az adaptáció eredményével.³¹

Ahhoz, hogy a transzformációkat egy vagy több példán keresztül vizsgálni tudjuk, látnunk kellett, hogy az észrevételek az egész kortárs drámairodalomra nem általánosíthatók. A különböző típusok különféle befogadói közvetettséget feltételeznek, több esetben megsokszorozva a „távolságot” a drámaszöveg és a befogadó között. A legtöbb művészetteoretikus egyetért abban, hogy az alkotásoknak nincs adott értelme, valamint, hogy a műalkotás befogadás egyszersmind értelmezés. Ám abban az esetben, mikor az adaptációs-transzformációs lépcső nem első, közvetlen kapcsolatot színlelő fokán áll a befogadó, akkor a végtelen értelmezési lehetőség, mely az olvasóban létrejöhét, szűkülni látszik. Az(ok) az értelmezés(ek), mely(ek) a befogadóban létrejön(nek) nem a dráma, hanem az adaptáció befogadásának eredményei. A dráma és az adaptáció, interpretáció között dialógus jön létre, melyet vagy párbeszédként, vagy új üzenetként

30 A prózaszöveg és drámaszöveg irodalmi kanonizálódásában természetesen még közre játszhat a drámaváltozat színrevitele, illetve megfilmesítése is. Örkény István *Tóték* címet viselő prózája és drámája például részben Fábry Zoltán filmjének köszönheti irodalmi népszerűségét is.

31 Kétségbevonhatatlan, hogy egy drámaszöveg adaptációja kiszélesítheti az olvasók táborát is, (vö. HANSÁGI I.m.) de nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az első befogadás és egyszersmind értelmezés az adaptáción keresztül történik.

értelmez a befogadó.³² Ha ez a felismerés megtörténik, az olvasó képes lesz „intertextusként” tekinteni a dráma transzformációira. De vajon valóban minden esetben közvetlen kapcsolat jön-e létre, mikor az olvasó a drámaszöveggel találkozik?

A fent felsorolt transzformációk célszövegei közül részletesebb vizsgálatra az első típust választotta a dolgozat. A kutatás első szakaszában olyan hipotéziseket állítottunk fel, mint a dráma multimedialitásából fakadó szerzői pozíció meghatározásának nehézségei, illetve a drámaszöveg és előadásszöveg összehasonlításából adódó jelentésképzési eltérések. A következőkben egy olyan kortárs korpuszon keresztül mutatjuk be egy dráma multimediális transzformációinak a szöveg szintjén is megjelenő értelemtorzító tulajdonságait, melynek irodalmi kanonizációját egyértelműen a színrevitel befolyásolja.

Erről a drámatípusról nem feltételeznénk, hogy rejthet szerzőségi problémákat, hiszen egy adott író publikációjáról van szó. Ám mivel a drámairodalom elválaszthatatlannak látszik a színháztól, számos esetben találkozhatunk a multimediális transzformáció eredményére utaló paratextusokkal. Jól mutatja ezt a *Rivalda* című drámaantológiák eljárása, mely mintegy legitimitását igazolva szinte referenciaként használja a színpadi bemutatót: a cím drámát ígér, de a szöveget a színpadi rendezésekről készített fotók illusztrálják. A bemutató időpontját, helyszínét sőt sokszor a szereposztást is a szöveg mellett találjuk, mely – az eredeti drámaszövegtől független – információk az irodalmi kánonban való helyét kívánják megerősíteni és igazolni.

Hasonlóképpen jár el a Nemzeti Színház *Színműtár* elnevezésű kiadványsorozata is, mely a színházban bemutatott drámák szövegét adja ki. A könyvek fotókat, függelégeket és szereposztást tartalmaznak, holott a bejelentett és címdalon feltüntetett szerzők „csupán” a drámaszöveget írták. Már ez is elég lenne a szerzőség problémájának felvetődéséhez, de még egy kikerülhetetlen, szembetűnő eltérésre lehetünk figyelmesek: a drámaszövegek több esetben nem egyeznek meg ugyanezen drámaszövegek más kiadásban megjelent változataival. Feltételezhetjük tehát, hogy amit olvasunk, az nem csupán a címdalon egyedüli szerzőként feltüntetett író, hanem esetleg a színlapon olvasható dramaturgok munkája is. Ha tehát a „forrásszöveg” és „célszöveg” nem azonos, sőt jelen esetben a szerző sem, az radikálisan szembesít minket azzal, hogy nem ugyanazt a művet olvassuk. A színműtár sorozat többek között olyan „hibákat” követ el, hogy a címlapon Bulgakov nevével jelzi *A Mester és Margarita* színpadi átiratát, vagy épp, hogy Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* című drámáját a dramaturgok munkáját követően (hol hiányosan, hol átszabva stb.) közli. A dolgozat Esterházy Péter: *Én vagyok a Te* című drámáját választotta, mely a Színházi

32 Ha a dráma és a befogadó viszonyára úgy tekintünk, mint kommunikációra, a kapcsolat a látszólag közvetlen kommunikációból, közvetetté válik. Ezen analógiát követve az adaptációs folyamat fokai nem „zajok”. A rendező a drámát valamely módon dekódolja és újabb kódokkal ellátva viszi színre, nem pedig „zavarja” az „üzenetet”. Ekképpen a feladó, a dráma helyébe a transzformáció eredménye kerül. A fordítás, a színrevitel, a dramatizálás stb. nem egy objektíven létező értelem torzítanak, mely képes lenne eljutni a vevőhöz, hanem a dráma kommunikációs pozíciójának helyébe lépnek.

Dramaturgok Céhétől az *Évad Legjobb Magyar Drámája* díjat nyerte el 2011-ben.³³

Esterházy Péter drámája két kiadásban jelent meg: 2010-ben a *Jelenkor* című folyóirat 4. számában, valamint 2011-ben a Nemzeti Színház *Színműtárának* kiadásában. Mint azt említettük, Esterházy díjat vehetett át az *Én vagyok a Te* című drámájáért, de ezek után indokoltnak érezhetjük a kérdésfeltevést: melyik változatáért? A két összehasonlításnak alávetett textus alapvetően tér el egymástól, mely megköveteli, hogy intramedialis transzformációról, vagy adaptációról beszéljünk. Esterházy drámája a *Jelenkorban* jelent meg először, így ezt a szöveget kell „forrásszövegnek” tekintenünk. (Szokatlan lehet, hogy egy szerző egy művének „forrás-” és „célszövegeiről” beszélünk, hiszen logikai ellentmondásba ütköznénk, ha egy szöveg két megjelenéseként vizsgáljuk a korpuszt, épp ezért minden esetben megnevezzük, mely kiadásról beszélünk.)

A két mű nem csupán szövegében tér el egymástól, de alapvetően különböző befogadói magatartást implikálnak – annak ellenére, hogy ezen transzformáció során nem történik mediális váltás, a jelek nyelve nem változik, mint egy színpadi feldolgozáskor. A „fordítás” nyelven belül történik (konkrét és átvitt értelemben is), a kérdés, hogy ennek ellenére a „forrásszöveg” és „célszöveg” között milyen különbséget fedezhetünk fel. Mindkét kiadás esetében a szerzői pozícióban az Esterházy Péter jelsort, a cím pozíciójában pedig az *Én vagyok a Te* jelsort találjuk. A műfaji megjelölés mind a *Jelenkorban*, mind a Nemzeti Színház kiadásában „mai revü”.

A *Jelenkorban* megjelent dráma címe egy ponton eltér a *Színműtárban* kiadott szöveg címétől: a „te” személyes névmás kis kezdőbetűvel szerepel. Esterházy Péter tehát vagy ezzel a gesztussal kívánta valamiképp megkülönböztetni a két, láthatóan ekvivalensnek nem tekinthető szövegét, vagy a *Színműtár* kiadása követett el hibát. Az intramedialis transzformációra fókuszáló összehasonlító elemzést azonban nem befolyásolja ez az eltérés, ugyanis Esterházy két szövege egyként kanonizálódott.

A cím önmagában is sokatmondó, utal a nyelv mint kifejezőeszköz „hasznavehetetlenségére” (hiszen, az *én* egyénenként változik, így az *én* szó jelentése önmagában üresnek hat, míg nincs kimondva/elolvasva), utal a dráma karaktereivel való lehetséges azonosulásra, de egyúttal lehetőséget nyújt a drámaszöveg önreflexióként való olvasására is. Kiemelendő továbbá, hogy az E/1 megjelenése a címben egy személyiséggel felruházható hangot feltételez, mely nem megszokott a dráma műneménél. Mivel a címben intertextuálisan megidézheti Martin Buber *Én és Te* című könyvének vélekedését az Én-Te kapcsolatáról, nem kerülhetjük ki a

33 Annak magyarázata, hogy a kutatás a Nemzeti Színház repertoárjára látszik fókuszálni az, hogy hipotézisünk: a színházak műsorterve és bemutatói nem csak a nemzeti kánonból választanak, de oda is emelhetnek alkotásokat. A Nemzeti Színház a magyar nyelvű színjátszás valamint a magyar nyelvű drámák népszerűsítésének legfontosabb intézménye, így az egyik legmeghatározóbb szerepet tölti be az irodalmi kánonformálásban. Fontos látnunk azonban, hogy a dolgozat nem kívánja érinteni a szerzői jogok bonyolult rendszerét, hanem a befogadó szemszögéből tekint a szövegek többféleségére, illetve a színház és dráma szétválaszthatatlanságára.

címnek ezen olvasatát sem.³⁴ Az „Én” jelölő Esterházy drámájában utalhat az Én-szerző, Én-olvasó vagy épp Én-szöveg bármelyikére, mely „énekhez” a „Te” is több változatban kapcsolódhat. A „Te” lehet a szöveg, a megszólított olvasó, de lehet a szöveg által megszólított szerző is. Sőt, ha forrásszöveggként tekintünk a drámára, az „Én” lehet a dráma, a „Te” pedig az adaptáció. (Kulcsár Szabó Zoltán Szabó Lőrinc lírájában vizsgálja ugyanezen viszony kölcsönös egymásrautaltságát.³⁵) Ha a cím grammatikai szerkezetét nézzük, valamennyi kombináció a két jelsorral megkülönböztetett jelölő egymásnak megfeleltethetőségét állítja. (Én vagyok a Te. A szerző az olvasó. Az olvasó a szöveg. stb.) Ezzel mutatva rá egy, a jelölőket összefogó és azokon kívüli egységre. Sőt, játékosan rávezet minket a jelölők megkülönböztetésére tett kísérletek hasztalanságára is.³⁶

Indokolt lehet az a megállapítás, hogy a valamilyen személyiséget feltételező hang jelenléte az „Én”-ben és az olvasó jelenléte a „Te” személyes névmásban (vagy fordítva) már a címben közös síkra helyezi a szerzőt és olvasót. A dráma hagyományába azonban nem illeszkedik az olvasó és író ilyesfajta jelenléte.³⁷ A dráma olvasója a jelen idejű cselekményt egyfajta tanúként fogadja be, ezzel ellentétben a vizsgált drámaszöveg, mintha a szerzőt és olvasót – tehát alkotót és befogadót (vö. Teremtő és Teremtett) – egyaránt szerepeltetné a paratextusokban illetve instrukciókban.

Ezen megállapításokból arra következtethetünk, hogy Esterházy drámaszövege az ekvivalencia és a szerzőség problémáját (Ki az „Én”?) is érinteni fogja.

A szerző a műfaji megjelöléssel is több értelmezési horizontot nyit meg. Egy olyan olvasói módot kínál fel, amely – mint azt a továbbiakban igazolódni látjuk – (ön)ironikus idézőjelek közé helyezi a drámaszöveget. A *revü* önmaga etimológiai eredetére is utal, mely az indoeurópai nyelvekben több jelentést is hordoz a 'szórakoztató táncos mulatságnál'. A *review* és *revue* kifejezések mind 'szemle', mind pedig 'visszapillantás, újranézés' értelemben is felkészítenek minket a drámaszöveg cselekményére. Ez az „újranézés”, ismétlés jelenik meg a dialógusokban felbukkanó epikus motívumokban is, melyekben a beszélő a „mondta” kifejezéssel egy már elhangzott mondatot idéz. („Hogy hozzam a teát, mondta. A mázsás szörnyű égbolt, mondta. Olvasta, mondta.”)³⁸

34 Buber az Én és a Te kapcsolatát egyfajta kölcsönösségként fogalmazza meg. Az Én a Te által születik meg. Az Én határa a Te. Mindezen gondolatok összhangban vannak Esterházy drámájával is, így indokolt, hogy a német filozófus írását is lehetséges előszövegnek tekintsük. Vö. Martin BUBER, Bp., *Én és Te*, Európa, 1999.

35 Vö. „A szövegben – elsősorban eme önreflexív elemek révén - Én és Te tehát kölcsönösen feltételezik és törlik is egymást: létesítik egymást mint hangot a szövegben és leleplezik egyúttal eme létesítések önkényességét.” KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *Beleírás és kitörlés*, Pannon tükör, 1996./ 5., 6.

36 Esterházy Péter (és több kortárs író is) gyakran használja ezt a technikát prózai alkotásaiban is. A jelölőket a megszokottól eltérő módon építi bele a szövegbe, mely eljárás következtében a jelölő elszakad a hozzátapadt jelentéstől. Ennek kifejtése azonban nyelvfilozófiai irányba terelné a dolgot, nem pedig az előfeltevések igazolását segítené elő.

37 Kivételt a prologusok, ajánlások képezhetnek, melyek, noha a szöveg releváns részei, mégsem a drámaszövegbe ágyazottan, hanem azt megelőzően jelennek meg.

38 A befogadó tehát „újrajátszással” találkozhat, az elsődleges befogadás is valamiféle közvetítettségre utal.

A fenti megállapításokból kiderül, a két szövegváltozat eddig ekvivalensnek látszik, a címdoldalon található jelsorok ugyanazt a művet „jelentik be”, a Nemzeti kiadása viszont ezen a ponton el is szakad a folyóiratban megjelent szövegtől. A *Színműtár* kiadásának olvasója a könyv negyedik oldalán, a címdalt követően (tehát akár a drámaszöveg részeként) a drámaszöveg keletkezéséről szóló információkat talál. „A Nemzeti Színház 2008-ban, a Biblia évében tematikus drámapályázat keretében tíz magyar írórt kért föl arra, hogy új színművet írjon a színház számára. A Tízparancsolat „ihletettségében” végül nyolc alkotás készült el. Esterházy Péter darabjának témája az Első parancsolat.”³⁹

A következő oldalon ismeretlen könyvészeti megfontolások alapján egy színlapot találunk. A dráma hagyományából fakad, hogy a szöveget a szereplők felsorolása, esetleg jellemzése kezdi. Így a drámaszöveg megrendeléséről szóló kísérőszöveg alapján azt gondolhatjuk, Esterházy Péter ismerte a színház munkatársait, ő írta a szereplők listájának álcázott színlapot is. Az Esterházy-kánon ismeretében nem volna meglepő: ez a drámaszöveg része. Például az *Amál* című „rémhangjáték” technikusa, rendezője és dramaturgia, akiket az *Egy kékharisnya följegyzéseiben* megnevez, mind fiktív színházi munkatársak. Ezzel ellentétben a *Jelenkorban* megjelent dráma nemcsak színlapot nem tartalmaz, de a dráma szereplőit sem „jelenti be”. Ezért arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a színház kiadásába a 2011-es színpadi bemutató alkotócsapata került. A színlap a szereplők és színészek megnevezése mellett azt is tudomásunkra hozza, hogy dramaturgok is dolgoztak a szövegen. Felmerül a kérdés: az általunk olvasott szöveg a dramaturgok (Morcsányi Géza és Keszthelyi Kinga) munkáját követő, vagy az azt megelőző szövegállapotot dokumentálják? Ezen a ponton érkeztünk el a kutatás számára egyik legfontosabb kérdés lehetséges megválaszolásához, ahhoz, hogy egy drámaszöveg meddig köthető (csak) a „forrásszöveg” szerzőjéhez, és mi az a határ, mely átlépése után már adaptációról kell beszélnünk. Úgy tudjuk-e olvasni a Nemzeti Színház Színműtárában megjelent Esterházy Péter *Én vagyok a Te* című mai revüjét, hogy az csupán a címdoldalon kizárólagosan feltüntetett író munkája, vagy olvasásunkra hatással van a dramaturgokról szerzett információ is?⁴⁰

A másik félrevezető adat a rendező (Gothár Péter) megnevezése (és ezáltal az olvasás során mindvégig láthatatlan jelenléte), mert bár a dráma műnemi sajátosságaihoz tartoznak az instrukciók is, mégsem vonatkoztathatunk el attól a tényről, hogy az instrukciókat szokás szerint a rendezők adják. (Erre utal Esterházy is, mikor egy szerzői instrukció után kommentálja önmagát: „*puff neki,*

<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1984>

39 ESTERHÁZY Péter, *Én vagyok a Te*, Bp., Nemzeti Színház, 2011. 4.

40 Nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy az említett kiadás sehol sem említi, hogy egy színpadi előadás szöveggönyvét tartanánk a kezünkben, csupán arról tudósít minket, hogy Esterházy Péter a színház felkérésére írta a drámát.

már megint rendezni kezdtünk”⁴¹⁾ Érdemes visszaemlékezni a cím epikusságára, ugyanis a drámaszöveg instrukciói, sok helyütt mint narráció szerepelnek. (Esterházy többször használja a „szerintem” és „bár ki tudja” kifejezéseket; instrukciói között több csak az olvasó számára érzékelhető, a néző számára nem pl.: „nem mondja ki, hogy Goethe és Schiller”. Előfordul továbbá, hogy vendégszöveget is tartalmaznak ezek a szerzői utasítások, melyek árnyalt intellektuális humora ugyancsak kivitelezhetetlen a színész számára.⁴²⁾ Esterházy megrendezhetetlen, elbeszélő szerzői utasításaiban és azok E/1 személyű megfogalmazásában egy külső szem állandó jelenléte tükröződik. Esterházy Péter oly módon ír önreflexív drámát színpadi felhasználásra, hogy azt instrukcióiban gyakran meg is rendezi. Érdekes olvasattal gazdagíthatja az eddigieket, ha sikerül megállapítanunk, hogy mire irányul az olvasó imaginációja. Az imaginált cselekményhelyszín perspektívájából nézve ugyanis két csoportra oszthatók a drámairodalom szövegei: az első esetben az instrukciók a valóságba helyezik a dráma cselekményét, (például azzal a módszerrel, hogy a drámaíró mellőzi az instrukciókat); a másik típus esetében a lehetséges színházi tér figyelembevételével íródnak az instrukciók, tehát az imagináció helyszíne maga a színpad lesz. Ebből a szempontból nézve, a szerző hiába jelenti be, hogy a dráma helyszíne például egy telegdi fogadó, ha a későbbiekben válaszfalakat, díszletelemeket említ (vö.: Szigligeti Ede: *Liliomfi*). Esterházy Péter nem ír helyszínről, pusztán szellemes megjegyzései utalnak a színházra mint infrastruktúrára⁴³. A cselekmény helyszíne azonban éppoly képlékeny, mint a címbe megidézett szereplők (Én, Te). Bárhol játszódhat, akár azokon a helyszíneken is, melyek a szereplők monológjai által felidézett tereken keresztül filmszerűen furakszanak be az imaginációba (a „Szombat felé vezető út”, Erzsébet híd, buszmegálló stb). Mégis a játékos nyelvezet és a vendégszövegek, (sőt – amint azt a drámaszöveg cselekményénél bővebben kifejtjük –, az akció dikcióban való ábrázolása) miatt azt mondhatjuk, leginkább maga a nyelv a dráma játéktere.

A két kiadás paratextusai ugyancsak alapvetően térnek el egymástól. A *Színműtár* függelékében két, az értelmezést irányító szöveget és egy fotósorozatot is találunk, sőt, a drámaszöveg határára helyezett mottó, mely az első parancsolatot idézi, a nemzeti kiadásban így szerepel.

„Első Parancsolat

Én vagyok a te Urad, Istened.

Uradat, Istenedet imádd, és

Csak neki szolgálj.”⁴⁴

Amint azt a címoldalt követően olvashattuk, Esterházy az első parancsolat „ihletettségében” írta a

41 <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1984>

42 pl.: „lehelet megszegik” ; <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1984>

43 „Fizessünk jogdíjat”; „Függöny” <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1984>

44 ESTERHÁZY, I.m., 6.

színművet.⁴⁵ Nem kerülheti el a figyelmünket, hogy míg a *Jelenkor* kiadásában a sorszámnev számmal jelölve (1.) szerepel a mottó kezdetén, addig azt a *Színműtár* lexémával jelzi azt. A bejelentett Első Parancsolat a két szó nagy kezdőbetűjével magára a szerzőre is utal. Esterházy Péter prózájára jellemző, hogy önmagát (az író) különböző szójátékok segítségével szerepelteti műveiben.⁴⁶ Az olvasó számára a legszembetűnőbb eszköz erre a monogrammegyezés, melynek segítségével Esterházy gyakran magát azonosítja egy-egy szereplőjével. Ebben az esetben azonban látható, hogy az író nem valamely fiktív karakterének nevébe „rejtőzik”, hanem a Tízparancsolat első tételével – vagyis a Teremtő mindenhatóságáról szóló törvénnyel – azonosítja magát. Ezáltal, ha a mottóra mint szillogizmusra tekintünk, arra következtethetünk, hogy Esterházy maga „Az Író”, aki a rendezőt hűségre szólítja fel, ezzel meghatározva a médiumok hierarchiáját. Világosan látható tehát, hogy a mottónak választott (vagy kapott) idézet – a címmel megegyezően – a hipotézisben megfogalmazott művészetelméleti kérdéseket implicit magában hordozza.

A fentiekből egyértelműen következik, hogy a szerző nagy hangsúlyt helyez a nyelv mint kifejező- és egyúttal teremtő eszköz voltára (vö. Genézis); a hagyományok történelem- és világszemléletére, valamint egy kívülálló objektív szemlélő állandó jelenlétére (mind transzcendentális értelemben, mind a szerző és az olvasó jelenlétére utalva). Esterházy a textusokon belül több esetben továbbviszi ezt a paratextusokból kikövetkeztethető gondolatmenetet, oly módon, hogy folyamatosan reflektál az író és a rendező, valamint a drámaszöveg és az adaptáció viszonyára.

Amint arra utaltunk, a két szöveg cselekményének összevetése során is akadályba ütközhet az olvasó, ugyanis a cselekmény kifejezés alatt az elemzés alá még nem vetett akciót szokás értenünk. Hétköznapi kifejezéssel élve azt, hogy „mi az, ami történik?” a fiktív térben.⁴⁷ Esterházy Péter drámájának mindkét változata azzal az ismételt epikus vonással rendelkezik, hogy az akciót sugárzó cselekmény legtöbb esetben a monológ vagy a dialógus formai jegyeivel álcázott elbeszélő emlékezés által jelenik meg. A „mi az, ami történik?” kérdésre tehát olyan választ adhatunk mindkét, de kiemelten a *Jelenkorban* megjelent szöveg vizsgálatakor, mely a nyelvi szinten történik, beszédcselekvésként definiálható. Sőt, azáltal, hogy az akció a dikcióban jelenik meg, ismét adaptációelméleti kérdésre kapunk választ: a dráma cselekményábrázolásának módja is a szöveg elsődlegessége mellett foglal állást. Ezen eljárás technikája pedig oly módon helyezi a textust az

45 A fent idézett parancsolat Káldi György bibliafordításából való, mely köztudottan eltér a Károli-féle fordítástól. Esterházy a drámaszövegben később Károli bibliafordításából idéz, így feltételezhetjük, oka lehet, hogy a más szórendet használó katolikus fordítást választotta. Mózes könyvének ezen igehelye (2Móz20) így hangzik a vizsolyi Bibliában: „Én, az Úr, vagyok a te istened”. A címben tehát az Én úrként való azonosítása vagy felváltja a bárkivel behelyettesíthetőséget vagy épp ellenkezőleg a református sorokat ismerő olvasó számára a mindenkori Én-t mindenkori Úrrá, teremtővé (akár alkotóvá) emeli.

46 Erre példa az *Esti* című Kosztolányi-parafrázisa, de Morgenstern említése a *Harmonia Cælestisben* is (vö. esthajnal-csillag, est-sterne és Esterházy)

47 Ha csupán a fizikai cselekvést értenénk az akció alatt, nem lenne nehéz dolgunk, ugyanis a szereplők be- illetve kilépésein kívül alig „történik” cselekmény.

értelmezések origójába, hogy közben elismeri a multimediális transzformációk kánonra és a befogadói hagyományra tett hatását is, és ellenáll a dráma műneméből adódó elvárásoknak.

Ha felidézzük a cím és mottó által felkínált értelmezési horizontokat, világossá válik az összefüggés: mindenki „teremtő”, aki nyelvet használ. Ezzel a gesztussal Esterházy lemond az író kizárólagos alkotói tevékenységéről és helyet ad az adaptációnak. A *Jelenkor* első megszólalása is a szavak háttérbe vonulását, Az Angyalok kara által Az Úr visszavonulását jelenti be: „Hosszú csönd, mondta, így kezdődjék, ez legyen az est első szava, a csönd, nem a hallgatás, mondta, nem a ki nem mondott szó, mondta, hanem éppen a szótalanság, mondta.”⁴⁸

A mottó illetve a Nemzeti Színház háttér-információja olyan nézőpontot kínál, mely az első parancsolat üzenetét követheti végig a drámaszöveg során. Ehhez köthető az író mint a „követendő parancsokat adó teremtő” analógiájából következő művészetelméleti és a szerzőség problematikájával foglalkozó olvasat is. A dráma nem csupán szerkezetében, rejtve mond véleményt az szövegek intertextualitásáról, valamint a mediális transzformációk következtében létrejövő jelentésmódosulásokról, hanem szereplői szájába is adja erről alkotott nézeteit. Nem kerülheti el az olvasó figyelmét, hogy a *Jelenkorban* megjelent szöveg bővelkedik a drámaíróról, a rendezői színházról és a szöveghűségről tett megjegyzésekben, mely adaptációelméleti állásfoglalásoknak mondható szövegrészeket a Nemzeti Színház kiadványa következetesen mellőz. A Királynő karaktere, idézve Az Urat, a színdarab terminust ekképp definiálja: „ha huzigálható, akkor színdarab, ha nem huzigálható, akkor nem színdarab. (csönd) Mondta. A tapasztalt drámaíró ezt tudja, és beleteszi a huzigálós mondatokat. Minél tapasztaltabb, hétpróbásabb drámaíró, annál több huzigálós mondat.”⁴⁹ Esterházy mondata önbeteljesítő jóslatnak bizonyul, ugyanis a *Színműtárban* nem szerepel a dramaturgiai és rendezői munkára tett utalása. Az adaptáció és a „forrásszöveg” eltéréseire mutat rá a Királynő szöveghűségről szóló megszólalása is: „»mi volna, ha azt játszanák, ami oda van írva«, »én nem a rendezőre fizettem be, hanem Shakespeare-re«, „a szöveghűség az igazi modernség, nem ez a nyiszitálás, elvesznek, hozzátesznek, átírnak, szétírnak”, mondta...”⁵⁰ Látható, hogy a Királynő kölcsönvett szavakat idéz, a kontextusból kiderül, magát Az Urat idézi. Az említett karaktert egyszer már megfeleltethetőnek tartottuk az íróval, aki ezt alátámasztva instrukcióiban sem leplezi, hogy alkotó munkája a Teremtés könyvével hozható párhuzamba: „Legyen zene. Laza, szórakoztató, finom. Fizessünk jogdíjat. A zene legyen vidám, ahogy a Török induló. Vagy Papageno belépője. Vagy a szokásos: Joplin Mercedes Benze.”⁵¹ Az ember nyelvre utaltságát fejezi ki és nyelvfilozófiai értelmezési horizontot kínál az elemzőnek

48 Erre Az Úr – a bejelentett instrukciót mintegy önironikusan igazolva – ezt válaszolja : „Nem mondtam semmit.” <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1984>

49 <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1984>

50 U.o.

51 U.o.

az az egész drámát átszövő wittgensteini gondolat, melyet Az Úr idéz: „Világom határa a nyelvem határa, ha jól emlékszem...”⁵² Ez a vélekedés indokolhatja meg az akció és dikció szerkezeti szimbiózisát is, mellyel már korábban részletesen foglalkoztunk. A kizárólag a *Jelenkorban* szereplő, a 2011-es megjelenésből kihagyott önreflexiók közül azonban a következő idézetek rendelkeznek a legmeghatározóbb olvasat-lehetőséggel. (Ez a horizont egyébként átfedésben van a műfaji megjelölés többértelműségével, a revü ironikusságával is.) Ezek a kimaradt megszólalások azonban túllépik a textus sorsáról tűnődő önreflexív magatartást, és a mediális transzformációnak helyet adó intézményre reagálnak.

„A magyar színház, uram. Félti a bőrét a néző dühétől, félti a bőrét a kritikától, a szomszéd színháztól, a minisztertől, az időjárástól.”⁵³ „Hogy rácuppant a színház a Biblia évére... nyilván van valami keret, kulturális keret, forrás, csak tiszta kulturális forrásból... rácuppant a színház, rácuppant az igazgató (*csönd*) rácuppanni, egy igazgatónak tudni kell rácuppanni... ha jól rácuppan... egy királynő nem cuppan, egy színházigazgató cuppan... rá... Nemzeti Színház... ki tudja, mi az a Nemzeti Színház, mondta.”⁵⁴

Összegezve az első legitim olvasatot arra juthatunk, hogy maga a *Jelenkorban* megjelent drámaszöveg is – mind a struktúra mind a tartalom síkján – a szerző és a szöveg kiszolgáltatottságáról szól. A drámaszövegek predesztinálva lehetnek a transzformációra pusztán az irodalmi kanonizálódás érdekében. A textusok ezért csak valamiféle mediális közvetítettségen keresztül juthatnak el a befogadóhoz, mely intramediális transzformációból adódó eltéréseket Esterházy két szövegének összehasonlításakor a nem gyakorlott olvasó is felfedezheti. Az intertextualitásra való reflexió, valamint a nemzeti és az aktív kánonból idézett textusok használata Esterházy Péter írói stílusának legismertebb jellemzői. Ahogy az író valamennyi más műve, az *Én vagyok a Te* is bővelkedik „kölcsonvett” mondatokban, dialógusokban. Az idézés helyett pontosabb lehet a „megidézés” kifejezés használata, ugyanis az utalások sok esetben egy teljes drámát, regényt, verset, novellát sőt, néha azok pretextusait is behívják az értelmezésbe.⁵⁵ Esterházy e szöveghálózatában többek között találunk Katona Józsefet, József Attilát, Albee-t, Kosztolányit, Arany Jánost, Tandorit, de kommunista munkásdalt vagy Wahorn-dalszöveget is.⁵⁶ Ezek mellett azonban vannak olyan idézetek, amelyek az egész drámára hatást gyakorolnak és együttesen alkotnak az előzőektől eltérő (vagy épp azokat kiegészítő, kommentáló) értelmezési horizontot. A

52 U.o.

53 U.o.

54 <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1984>

55 Szerzőség tekintetében azonban itt nem kell elbizonytalanodnunk, hiszen a vendégzsövegnek is nevezhető megnyilatkozásokból nem következik, hogy bármelyik előszöveg átiratáról, adaptációjáról lenne szó.

56 József Attila: *Reménytelenül*; Edward Albee: *Nem félünk a farkastól*; Tandori Dezső: *Kavafisz-haiku*; Kosztolányi Dezső: *Halotti beszéd*; Arany János: *Szondi két apródja*; Vörös Csepel; A.E. Bizottság: *Szerelem*; Katona József: *Bánk bán*

következő olvasatok a művészetelméleti és esztétizáló értelmezések mellett emberközelibb és katarzist is megengedő értelmezést kínálhatnak.

A következő olvasat-lehetőségek metaforikusan reflektálnak az olvasóban kialakult irodalomelméleti (teremtő és író, teremtet és szöveg viszonyát tárgyaló) kérdésekre is. Az *Én vagyok a Te* egyik kötelező pretextusa Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámája. Nem csak az első jelenet, az Arkangyalok jelenléte, de Az Úr szerepe is végig az olvasó előtt lebegtetni a nemzeti kánon tragédiáját. Ha Az Úr-ra úgy tekintünk, mint a két drámán átívelő karakterre, akkor *Az ember tragédiájában* „csalódott isten” danse macabre-jaként is olvashatjuk Esterházy drámáját. Az Ádám-Úr kapcsolatával párhuzamban, az apa-fiú (vö. Az Úr és Fiú) kapcsolatot tárgyaló előszöveget hangsúlyozza ki a nemzetis kiadás, ugyanis a *Jelenkor* kiadásában elvétele, bár hangsúlyos helyeken megjelenő *Harmonia Cælestis*-idézeteket a 2011-es kiadás tovább bővíti. A *Harmonia Cælestis*-szel az olvasó értelmezési horizontjába a szerzőtől függetleníthetetlen olvasat kerül be. A dráma végén szereplő dialógus Az Úr és a Fiú között az említett regény egyik legmegindítóbb fejezetét idézi, szinte szó szerint; azt a fejezetet, amelyben az elbeszélő édesapja haláláról ír.⁵⁷ Esterházy regényétől azonban már nem lehet elválasztani a 2002-ben megjelent *Javított kiadást*, melynek apa-fiú ábrázolása ismét új olvasatokat nyithat meg. Figyelemreméltó lehet az az észrevétel, hogy a szerző jelenlétét épp az a kiadás hangsúlyozza ki, mely feltételezhetően távolabb áll Esterházytól. Az *Én vagyok a Te* ebben az esetben a hűségről, az őszinteségről és az árulásról is szól (vö. szöveghűség, rendezői színház, szerzőség kérdése stb.). Az árulást más pretextus megjelenése is felidézi az olvasóban. Mindkét szövegben többször előfordul Schiller *Stuart Mária*ja (a *Színműtár*ban eredeti német nyelven is), mely miként a szintén idézett *Julius Caesar* Shakespeare-től, a folyamatos fenyegetettségre, az árulás lehetőségének lappangó jelenlétére enged következtetni. Egyik esetben a beteges bizalmatlanság, másik esetben a szeretetből fakadó naivitás erősíti a dráma értelmezésének irányvonalát. Mindezeket, ha a szerző, a dráma és a szöveghűség allegóriájaként értelmezzük, akkor művészetelméleti megállapításaink újabb megerősítést nyernek.

Esterházy Péter *Jelenkor*ban megjelent drámaváltozatában arról ír, ahogyan ír, és úgy ír, amiről ír. Kevés ennyire komplexen önreflexív drámát találunk a magyar drámairodalomban, inkább ars poétikákra (tehát a líra műnemébe tartozó művekre) illetve a prózai alkotásokra jellemző ez a vonás. A két szöveg összehasonlításának eredményeként arra a szintén egyedülinek mondható szövegsorsra figyelhetünk fel, hogy a *Jelenkor* kiadásában szereplő, épp a drámaszöveg sorsáról, utóéletéről, kanonizálódásáról szóló részek mintegy önbeteljesítő jóslatként kimaradnak a Nemzeti kiadásából.

57 Vö. ESTERHÁZY Péter, *Harmonia Cælestis*, Bp., Magvető, 2000., 337.

Noha a munka során felmerült kérdésekre igyekeztünk választ adni, és azt a kortárs korpuszon keresztül is bemutatni, esetenként csupán a kérdések legitimitását tudtuk bizonyítani. Azon hipotézisünk, hogy a drámaszöveg és a multimediális transzformációval létrehozott színházi előadás elválaszthatatlan egymástól, beigazolódott; a drámaszöveg utóélete, adaptációi ugyanis hatással vannak a szöveg irodalmi kánonban való elhelyezkedésére. A drámaszöveg és előadásszöveg, azonban, mint az a kutatásból kiderült, sajnos nem mindig különböztethető meg egymástól. Ez is a drámaszöveg színháztól való függését bizonyítja.

A leginkább bizonyításra szoruló hipotézisre, mely a szerzői pozícióval foglalkozik, a kutatás nem tudott érvényes választ adni. Azt láthattuk, hogy a szerző, drámaíró kanonikus pozíciójára van hatással szövegének bármely adaptációja, ám az is kiderült a kutatás során, hogy lévén az adaptáció nem ekvivalens az eredetivel, a kanonikus pozíció megerősödése nem minden esetben a kizárólagosan a szerző alkotómunkájához köthető, hiszen ami a befogadóhoz eljut, nem feleltethető meg a drámaszövegnek. A munka során kirajzolódott az a jórészt még feltáratlan tudományterület, mely az adaptáció-kutatásra hívja fel a figyelmet. Az intertextualitás határainak kutatása, valamint a mediális transzformációk vizsgálata ugyanis az irodalomtudomány folyamatos feladata.

Felhasznált irodalom

Edward ALBEE, *Drámák*, Bp., Európa, 1971.

„ANYTHING GOES? - SEMMIKÉPP!”, CZIRÁK Ádám és KISS Gabriella interjúja Erika FISCHER-LICHTÉVEL

(http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36009:anything-goes-semmikeppq&catid=52:2011-marcus&Itemid=7)

BÉCSY Tamás, *A dráma esztétikája*, Bp., Kossuth, 1988.

BÉCSY Tamás, *A dráma lételméletéről*, Bp., Akadémiai, 1984.

BÉCSY Tamás, *Mi a dráma?*, Akadémiai, 1987.

BÉCSY Tamás, *Színház és/vagy dráma*, Bp., Campus, 2004.

Martin BUBER, *Én és Te*, Bp., Európa, 1999.

ESTERHÁZY Péter, *Én vagyok a te*, Bp., Jelenkor, 2010/4.

(<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1984>)

ESTERHÁZY Péter, *Én vagyok a Te*, Bp., Nemzeti Színház, 2011.

ESTERHÁZY Péter, *Harmonia Cælestis*, Bp., Magvető, 2000.

Erika FISCHER-LICHTE, *A színház nyelve*, PRO PHILOSOPHIA, 1995/1.

GENETTE, *Transztextualitás, Intertextualitás*, Helikon, 1996/1-2

HANSÁGI Ágnes, *A médium kora – A kor médiuma? = Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2004. 411-426.

HEGEDŰS Géza, *Kecskeének*, Bp., Új Mandátum, 2000.

JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, *Teríték*, Alföld, 2008.

JÓZAN Ildikó, *Műfordítás és intertextualitás = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR-SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán,

MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 1998.

Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Bp., Magyar Műhely – Ráció, 2005. 88.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Beleírás és kitörlés*, Pannon tükör, 1996./ 5., 6.

Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, Bp., Balassi, 2009.

Marshall McLUHAN, *A Gutenberg-galaxis*, Bp., Trezor, 2001.

MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, Bp., Talentum Diákkönyvtár

MOLNÁR GÁL Péter, *A nemzeti tragikomédiája* (<http://szinhaz.hu/budapest/40816-mgp-a-nemzeti-tragikomediaja>)

NÁNAY István, *Ismeretterjesztés- Mesterfokon!* (<http://revizoronline.com/hu/cikk/3336/madach-imre-az-ember-tragediaja-nemzeti-szhaz/>)

Patrice PAVIS: *Színházi szótár*, Bp., L'Harmattan, 2005.

RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma; Intertextualitás*, Helikon, 1996/1-2

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Fordítás és Kánon = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 1998.

VAJDA György Mihály, *Színházi Kalauz*, Bp., Gondolat, 1971.