

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

# **Kortársunk, Arisztophanész**

*- gondolatok a színpadi szövegalkotás természetéről -*

Doktori értekezés

Fábián Péter

(2020)

Témavezető: Karsai György

# TARTALOMJEGYZÉK

<b>BEVEZETÉS</b> .....	<b>5</b>
Előhang .....	5
Mi a színpadi szöveg? .....	8
<b>KORTÁRSUNK, ARISZTOPHANÉSZ - AVAGY AZ ÓKOMÉDIA MINT SZÍNPADI SZÖVEG -</b> .....	<b>13</b>
Bevezetés.....	13
A grációk játszhatatlan kegyeltje .....	14
Az elidegenítés arisztophaneszi dramaturgiája.....	17
Drámaszerkezet .....	19
Kiszólás .....	22
Térkezelés .....	29
Összegzés.....	33
Hogyan írjunk kortárs ókomédiát? .....	33
<b>"EGY FECSKE NEM, DE MI VAN, HA IGEN?" - A K2 SZÍNHÁZ TÍZ ÉVE -</b> .....	<b>38</b>
Miért épp k2?.....	38
<b>Ars(ch) poetica</b> .....	<b>39</b>
"Hátha" .....	39
"Az ellentétek közt egyensúlyozó pártatlanság" .....	41
"Új formák kellene! - de ha az új az ennyi, olvasd el a Sirályom, s ne is legyen semmi!" .....	43
"A pácban mindenki benne van" .....	46

<b>A k2 Színház története .....</b>	<b>47</b>
Egyetemi évek.....	47
Az első évad .....	52
Befogadóhelyeken .....	55
Kőszínházakban .....	57
Vendégrendezők.....	58
Ifjúsági Program.....	60
 <b>SZÖVEGKÖNYV ÉS IRODALOM, IRODALOM ÉS SZÖVEGKÖNYV - A K2 SZÍNHÁZ KÉT SZÍNPADI SZÖVEGÉNEK KELETKEZÉSTÖRTÉNETE - .....</b>	<b>63</b>
<b>Bevezetés.....</b>	<b>63</b>
<b>Színházi és irodalmi premissza .....</b>	<b>64</b>
Premissza-alkotás írás közben .....	65
Premissza-alkotás írás előtt .....	68
<b>Cselekmény és valóság, cselekmény és fikció .....</b>	<b>71</b>
Fikciós elemek a valóságban.....	72
Valós elemek a fikcióban .....	76
<b>Cselekmény és színész.....</b>	<b>79</b>
A cselekmény színészre igazítása.....	80
A színész cselekményt "igazít" .....	84
<b>Tér és szöveg.....</b>	<b>89</b>
A talált tér hatása a szövegalkotásra .....	90

Talált térben próbálni, színpadra írni.....	91
<b>Próbaanyag és írás.....</b>	<b>94</b>
A szöveg fellazítása .....	94
A szöveg sűritése .....	96
<b>VALLOMÁS AZ ÖKÖRKÖDÉSÉRŐL -(ZÁRSZÓ HELYETT).....</b>	<b>99</b>
<b>KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS .....</b>	<b>100</b>
<b>MAGYAR NYELVŰ DOKTORI TÉZISEK.....</b>	<b>101</b>
<b>DOCTORAL THESES .....</b>	<b>104</b>
<b>MELLÉKLETEK .....</b>	<b>107</b>
1. számú Melléklet .....	107
2. számú melléklet .....	110
3. számú melléklet .....	111
<b>BIBLIOGRÁFIA .....</b>	<b>116</b>

# Bevezetés

## Előhang

A k2 Színház egyik alapítójaként közel egy évtizede foglalkozom színpadi szövegek létrehozásával. Állandó alkotótársammal, Benkó Bencével, valamint a k2 társulatával közösen több, mint harminc bemutatót tudhatunk magunk mögött. Darabjaink többsége saját szöveg: egy klasszikus dráma, vagy regény átírata, vagy irodalmi előképet nélkülöző, önálló színpadi mű. Szövegeinket rendszerint a próbafolyamattal párhuzamosan írjuk, így gyakran az írói, rendezői, dramaturgi, sőt a színészi szerepkörök is keverednek egymással a közösségi színházcsinálás általunk gyakorolt formájában. Olykor az írói elképzelések dominálnak, olykor a színészi invenciónak rendeljük alá szövegeinket, megint máskor a dramaturgia kerül előtérbe, amikor például egy klasszikus dráma átírásához keressük a megoldást. De egyvalami sosem változik: szövegírás és színházi gyakorlat folytonos kölcsönhatásban áll minden munkánkban, hiszen színház és színpadi szöveg szimbiózisa jelenti számunkra azt az ideális állapotot, melyből - így hisszük - igazán élő előadás születik.

Műhelyünkben az évek során olyan írói és próba-technikákat dolgoztunk ki, melyek hasznosnak bizonyulhatnak más társulatok, rendezők, dramaturgok számára az írói-rendezői munkában, illetve amelyek használhatók lehetnek oktatási segédanyagként a hazai színházi rendező- és dramaturg-képzésben. Ezért úgy döntöttem, doktori disszertációmban e módszerek leírására teszek kísérletet.

Dolgozatom célja a színpadi szövegalkotás három, eddigi színházi működésem során kipróbált módjának elemző bemutatása. Három alaphelyzetet veszek alapul, és az ezekhez való (általam hasznosnak, sikeresnek ítélt) írói-rendezői hozzáállást, működést fejtem ki. Az első alaphelyzet az, amikor egy klasszikus drámaíró szövegeiből készül átírat - vagy teljesen önálló mű, de az eredeti mű(vek) dramaturgiáját felhasználva. A második esetben azt vizsgálom, miképp születhet érvényes színpadi szöveg a próbafolyamattal párhuzamosan, színészi improvizációkból, a harmadik alaphelyzetben pedig a szintén próbafolyamattal párhuzamosan születő, valós történetekből, visszaemlékezésekből készülő színpadi szövegek létrehozásának legfőbb momentumait veszem végig. Mindhárom felvetésem már bemutatott színdarabok keletkezéstörténetének példáján keresztül bontom ki. Mindemellett számot adok a témához kapcsolódó elméleti kutatásaim eredményeiről is: szempontokat mutatok be a

színpadi szöveg bonyolult fogalmának definiálásához, illetve e szempontokat érvényesítve elemzek klasszikus drámai műveket.

Ennek megfelelően dolgozatom bevezetőjében a színpadi szöveg értelmezésével foglalkozom. Összehasonlítom a dráma fogalmával, majd történeti, végül színházcsinálói szempontból közelítek hozzá, így kísérlem szétszázalni e tág fogalom meghatározó jelentés rétegeit.

A második fejezetben egy lopás történetét beszélem el: azt a folyamatot, melynek során legkedvesebb drámaíróm, Arisztophanész komédiáit bújva "elloptam" azok dramaturgiai megoldásai közül jó néhányat, hogy egy teljesen új, önálló szövegkönyvet írjak belőle a Pécsi Nemzeti Színháznak *Mecseki tigris, vagy amit akartok* címmel. Ez a fejezet két részből tevődik össze. Az első, elméleti részben Arisztophanész dramaturgiájának elidegenítő elemeit elemzem a komédiákból vett példákkal, a második, leíró részben pedig ezen elemek saját színpadi szövegembe való beépítését tárgyalom. A fejezet célja egyezik a *Mecseki tigris* egyik legfőbb célkitűzésével is: bebizonyítani, hogy Arisztophanész nemhogy elavult szerző, de akár a kortársunk is lehet, ha megfelelően közelítünk műveikhez.

A harmadik, átvezető fejezetben a k2 Színház ars poeticáját, valamint elmúlt tíz évének fontosabb mozzanatait ismertetem. Úgy vélem, hogy társulatunk szellemiségének, működésének és történetének ismerete fontos adalék lehet az olvasónak ahhoz, hogy jobban átlássa, a gyakorlatban milyen körülmények között születnek kísérleti műhelyünkben a próbákkal párhuzamosan létrejövő színpadi szövegek.

A negyedik fejezet lényegében egy összehasonlító elemzés, melyben azt a két ellentétes irányú folyamatot próbálom megragadni, amelynek során színpadi szövegből irodalmi alkotás, illetve irodalmi alaplumból színpadi szöveg jön létre. Két produkció, két szövegkönyv keletkezéstörténete kerül párhuzamba: *A baranyai gyöngyösbokréta* (2018) című népszínmű, mely nélkülöz minden irodalmi alapanyagot, hiszen nagyharsányi idős emberek visszaemlékezéseiből íródott, és az Ördögkatlan Fesztiválon került bemutatásra egy helyi asszony udvarában, valamint a *Ki vele, Néró!* (2019) című ifjúsági előadásunk, melynek szövege egyrészt Kosztolányi Dezső *Nero, a véres költő* című regényének részleteiből, valamint színészi improvizációkból tevődött össze. Az összehasonlítás szempontjait a mindenkori, színházcsinálásban megkerülhetetlen körülmények adják, így a tér, a színészek, az irodalmi alapanyag, (illetve annak hiánya), a próbák módszere. A művek összevetésének eredményeképp remélem, hogy az olvasó egyben két, a gyakorlatban könnyen hasznosítható írói technika alapjainak leírását is kézhez kapja.

Hiszek abban, hogy a jó színházban a szöveg van az előadásért, és nem fordítva. A jó drámaíró pedig elsősorban színpadban gondolkodik, és nem irodalomban. Bízom benne, hogy ez a szellemiség átsugárzik a most következő sorokon, és az olvasóra is átragad.

## Mi a színpadi szöveg?

- definíciós kísérletek -

*"Írtam hát egy szöveget, ami ha akarom, dráma, ha akarom nem."*<sup>1</sup>

/Parti Nagy Lajos/

A Színkritikusok Díjának "legjobb új magyar dráma" elnevezésű díj-kategóriája 2015-ben így módosult: "legjobb új magyar dráma/színpadi szöveg"<sup>2</sup>. Vajon miért tartotta fontosnak a Színkritikusok Céhe feltüntetni a díj elnevezésében a színpadi szöveget is? Levelet írtam a Céhnek, melyben kértem, indokolják meg a változtatást. Több válasz is érkezett, megítélésem szerint Urbán Balázs foglalta össze legpontosabban az okokat: *"Emlékeim szerint pragmatikus megfontolások eredményezték a döntést: egyre több szavazat érkezett nyomtatásban meg nem jelent, nyilvánvalóan nem íróasztal mellett született szövegekre (elsősorban Mohácsira, Pintérre). A kategória nevének pontosítása talán mind a magunk, mind a potenciális jelöltek számára jelezhetette, hogy a legjobb szövegre próbálunk szavazni, függetlenül attól, hogy milyen körülmények közt jött létre, és attól is, hogy önmagában milyen irodalmi értéket tulajdonítunk neki."*

Ebből a válaszból kitűnik, hogy a színkritikusok szerint a színpadi szöveget a drámától egyrészt az különbözteti meg, *"hogy milyen körülmények közt jött létre"*, másrészt, hogy *"irodalmi értékét"* tekintve különbözhet tőle. Mit értünk körülményeken, és mit irodalmi értéken? Körülírható-e pontosan, hogy mi a színpadi szöveg? Egyáltalán: szükséges-e megkülönböztetnünk ezt a fogalmat a drámától, vagy szinonimaként is tekinthetünk rá?

A színpadi szöveg legtágabb értelemben minden színpadon elhangzó szöveget jelenthet. *"Természetesen bármiből lehet színházi szöveget csinálni. A telefonkönyv-hasonlat (hogy tehát a jó színész akár a telefonkönyvet is remekül előadja nekünk), egy fontos művészetelméleti, esztétikai igazságot is tartalmaz, mégpedig azt, hogy a műalkotás bármit*

---

<sup>1</sup> 33.

<sup>2</sup> Színház 2015/10. 4.



anyagga minősíthet"<sup>3</sup> (Fábrri Péter). Tehát az *Oidipusz király* is színpadi szöveg, és a telefonkönyv is, ha színpadon elhangzik. Kicsit szűkítve az értelmezési tartományt, színpadi szövegnek nevezhetjük a színpadon elhangzó szöveg rögzített lenyomatát is, vagyis a szöveggönyvet, amely az előadás lenyomata.

Bécsy Tamás *Mi a dráma?* című könyvét elemezve Marton Gábor többek között épp az írott dráma és színházi gyakorlat közt gyakran kiújuló elméleti viták feleslegességének kimutatását tartja Bécsy egyik nagy érdemének: "*A történeti problémák megoldása nem az alkotó író, és az interpretáló rendező és színész esztétikai viszonyában rejlik, ahogyan ezt ma sokan állítják, hanem egészen egyszerűen az információáramlás két különböző szintjében. Ez a felismerés teljes mértékben kiiktatja írott szöveg és színjáték viszonyának a sokat emlegetett "gyakorlati szemléletnek" tisztán retorikus álproblémáját.*"<sup>4</sup> Az információáramlás két különböző szintje az írott dráma esetében az irodalmi szöveg és az olvasó között jön létre, az előadott drámánál pedig a színpadi történések információi áramlanak a nézőtérre. Tehát, ha az előadott drámát színpadi szövegnek nevezzük, akkor a dráma automatikusan színpadi szöveggé válik attól a pillanattól kezdve, hogy színpadra kerül, csupán az információ-áramlás dimenziója változik meg. Hasonló következtetésekre jut a színháztudomány kérdéseire matematikai módszerekkel közelítő Jansen is, aki "*a darab kifejezéseként a szöveget jelöli meg, a darab tartalmán pedig a drámai művet érti. Szerinte a drámai szöveg elméleti formáját azoknak a szerkezeti elemeknek a sokasága határozza meg, melyek a drámai szerző rendelkezésére állanak és, amelyekben az olvasó tulajdonképpen felismer egy színpadi szöveget.*"<sup>5</sup> Minden dráma olvasható tehát színpadi szöveggént, ha az olvasó maga képes felismerni benne a majdani színpadi megvalósítás során kibomló, aktivizálódó információkat: "*a drámai szöveg csak úgy olvasható, ha eleve elfogadjuk teátrális kondícióját, azaz olvasásakor színházban vagyunk*"<sup>6</sup> (Ubersfeld). Jansen mindennek alapján matematikai definícióját adja a színpadi szövegnek: "*A szöveg elemzésében két síkot különböztetünk meg: egy szövegi síkot és egy szcenikai (színpadi) síkot. A szövegi sík felbontható egymás után következő (szukcesszív) egységekre, melyek vagy a párbeszédhez (replika), vagy pedig a rendezéshez (rendezői instrukció) tartoznak. A szcenikai síkot csak nem-szukcesszív elemekben lehet vizsgálni, melyek vagy a szereplőkhöz, vagy a díszlethez tartoznak. Egy*

<sup>3</sup> Fábrri Péter: *A színész és a telefonkönyv*. [https://www.academia.edu/5381570/F%C3%A1bri\\_P%C3%A9ter](https://www.academia.edu/5381570/F%C3%A1bri_P%C3%A9ter)  
Utolsó letöltés: 2020.03.16.

<sup>4</sup> Marton Gábor: *Bécsy Tamás: Mi a dráma?*. Irodalomtörténet, 1989/20. 883.

<sup>5</sup> Toró Tibor: *Thalia mathematica. Matematikai módszerek a színháztudományban*. A Hét, 1971/3. 69.

<sup>6</sup> Patrice Pavis: *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006. 548.

*színpadi szövegnek tartalmaznia kell legalább egy elemet, mind a négy kategóriából (párbeszéd, rendezés, szereplő, díszlet)."*<sup>7</sup> Leegyszerűsítve úgy is fogalmazhatnánk, hogy a dráma "színpadra szántságának" mértéke megállapítható abból, hogy a fentebbi négy kategóriára való utalás együttesen tetten érhető-e benne, vagyis, hogy a dráma mennyire hordozza magában a színpadi szöveggé válás potenciálját. Mindezek alapján kijelenthetjük, hogy minden dráma színpadi szöveg is egyben, attól függően, hogy olvassák, vagy színre viszik. Az a dráma pedig, amelyben nincs meg a színpadi szöveg potenciálja (párbeszéd, rendezés, szereplő, díszlet együttes jelenléte), könyvdráma marad.

A színpadi szöveg definiálásakor megkerülhetetlen az a szempontrendszer, amely az irodalmi minőség felől vizsgálja dráma és színpadi szöveg viszonyát. Uralkodó nézet, hogy irodalmi szempontból a színpadi szöveg alacsonyabb rendű, mint a dráma, hiszen az előbbi a színházi gyakorlat esetlegesen rögzített lenyomata, utóbbi esztétikailag egységes, önálló irodalmi mű. Bécsy Tamás szerint például *"a dráma és a színpadi szöveg egyik alapvető különbsége, hogy az utóbbi valóban a színpadi előadás során bontakozik ki, vagyis a csak szöveg révén kibomló világ nem áll meg önmagában. A dráma szövegének nincs szüksége azokra a kiegészítésekre, amelyeket a színész, a rendező, a díszlet stb. adhat a szöveghez, hogy a valóság így legyen teljes, és főként hiteles."*<sup>8</sup> Vagyis a színpadi szöveg ebben az értelemben csak a színházi előadással együtt értelmezhető, önmagában nem "hiteles mű". A XX. század második felében - és hazánkban különösen a rendszerváltást követően - egyre inkább felerősödő jelenséget, mely szerint *"a színpad és a szöveg viszonya is sokkal variábilisabb, interaktívabb lett"*<sup>9</sup>, vagyis, hogy egyre több rendező és társulat színpadi szövegeket kezd el használni előadásaiban, Bécsy az írott drámára nézvést tragikusan káros folyamatnak látja: *"az írott dráma, az európai művelődés és szellemi hagyomány egyik kimagasló értéke eltűnt, elnyelte a színház."*<sup>10</sup> Radnóti Zsuzsa 2000-ben megjelent elemzésében "irodalmi" és "színházközei" szerzőkre osztja a rendszerváltást követő évek magyar drámaíróit<sup>11</sup>, és bár nem mond egyértelmű minőségi ítéletet a két csoport fölött, egy néhány évvel későbbi írását ekképp összegezi: *"Miközben lelkesen üdvözlöm a közép- és új rendezői generáció emlékezetes posztdramatikus teljesítményeit, egyúttal azonban, mint az irodalmi dráma elkötelezett híve, nyugtalanul és riadtan szemlélem az irodalom-központú*

<sup>7</sup> Uo.

<sup>8</sup> Bécsy Tamás: *Színházi előadások Budapesten*. Jelenkor, 1978/7-8 706.

<sup>9</sup> Radnóti Zsuzsa: *A befogadottak. A kilencvenes évtized drámaírói*. Kritika, 2000/5 219.

<sup>10</sup> Bécsy Tamás: *Színház és/vagy dráma*. Pécs, Dialóg-Campus Kiadó, 2004. 75.

<sup>11</sup> In.: Radnóti Zsuzsa: *A befogadottak. A kilencvenes évtized drámaírói*. Kritika, 2000/5.

*szövegsház növekvő pozícióvesztését.*"<sup>12</sup> Az irodalom felől nézve tehát körvonalazódni látszik a színpadi szöveg minőség-központú definíciója: olyan, irodalmilag nem értékálló, színpadra szánt, vagy színpadi munka során születő szöveg, amely önállóan nem, csak a hozzá tartozó előadással együtt értelmezhető.

A színpadi szövegek külön csoportját képezik azok az utóbbi néhány évtizedben keletkező, dramatikus színpadi szövegek, melyek eredendően egyetlen előadás szöveggé válnak, de az évek során drámákká "kanonizálódtak", vagyis több színház is a műsorára tűzte azokat. Ezek a zömmel a próbafolyamattal párhuzamosan létrejövő színpadi szövegek képesek voltak kiállni a "drámává emelkedés" minőség-próbáját, vagyis szerzőik, akik a "színházközeli" írók soraiból kerültek ki, képesek voltak olyan dramaturgiát alkalmazni, és olyan irodalmi igényességgel alkotni, hogy a keletkező művek önállóan is értelmezhetővé váltak. Hazánkban ilyen "sajátszövegírók"<sup>13</sup> (Tompai Andrea) például a Mohácsi-testvérek, Pintér Béla, Kárpáti Péter, és még sokan (egyre többen) a fiatalabb generáció tagjai közül, akiknek színpadi szövegei sejtetőleg szintén kiállják majd az idő próbáját. Ezeket a színpadi szövegeket nehéz egységesen jellemezni, hiszen mind más és más műhelyben fogantak. Definíciójuk ezért egyenlő azzal, hogy létrejöttük folyamatát kíséreljük meg általánosan leírni. Álljon itt Nánay István többé-kevésbé a mai napig helytálló, 1997-ben papírra vetett összegzése: *"A színpadi szöveg a próbafolyamat alatt alakul ki, sőt gyakran az előadások közben is formálódik. A legelterjedtebb alkotó módszer többlépcsős: a szerző készít egy vázlatot, szöveges skiccet, amelyre a színészek improvizálnak, ennek eredményét rögzítik a szöveggé válnak, ez újabb improvizációk alapja lesz, a színészi rögtönzések képezik a dialógusok vázát, amelyet a szerző-dramaturg megformál, s közben kialakul a játék véglegesnek szánt formája, menete, stílusa."*<sup>14</sup>

Abban biztosak lehetünk, hogy a dráma és a színház állandóan változó viszonyában a színpadi szöveghez való lehetséges közelítések módszerei is újra és újra megújulnak. Mindenesetre a Színkritikusok Céhének logikus és érthető az a lépése, hogy 2015-től a legjobb színpadi szöveget is díjazza a dráma mellett. Meggyőződésem ugyanis, hogy a mai

---

<sup>12</sup> Radnóti Zsuzsa: *A magyar posztdramatikuskok. Az irodalmi drámától az előadásszövegig.* Irodalomtörténet, 2005/36 266.

<sup>13</sup> Radnóti Zsuzsa: *A magyar posztdramatikuskok. Az irodalmi drámától az előadásszövegig.* Irodalomtörténet, 2005/36 264.

<sup>14</sup> Nánay István: *A színpadi szöveg (Egy drámahős álmodozása).* Alföld, 1997/48. 88.

magyar színházi élet egyik legizgalmasabb jelensége a dramatikus, irodalmi igénnyel fellépő, a próbafolyamattal párhuzamosan születő színpadi szövegek világa.

# Kortársunk, Arisztophanész

- *avagy az ókomédia mint színpadi szöveg* -

## Bevezetés

Magamban úgy szoktam fogalmazni, hogy egy klasszikust jól átírni csak tiszteletlen tisztelettel lehet. Tisztelettel, mert az átírás hitelét az eredeti mű alapos ismerete, gondolatiságának továbbvitele és a szerző dramaturgiájából való kiindulás adja; és tiszteletlenül, mert az átírás során kíméletlenül hozzá kell igazítani a keletkező szöveget a mindenkori legfelsőbb színházi szemponthoz: a jelenhez. Ahhoz, hogy ne brook-i értelemben vett Holt Színház keletkezzék, a legtekintélyesebb klasszikus drámaszövegekre is a ma színházcsinálójának szemüvegén keresztül érdemes rátekintenünk, és feltenni magunknak az alapvető kérdéseket: mit jelent ez a mű ma? Mi értelme ma átírni? Miért volt aktuális a maga korában – és ezt az aktualitást hogyan lehet átranzformálni a korra, amelyben élünk?

Amikor arra vállalkozom, hogy egy klasszikus szerző művét átdolgozzam, vagy legalábbis a dramaturgiáját alapul véve hozzak létre új színpadi szöveget, e kérdések mentén kezdek el kutakodni. A megoldó kulcsot (már amikor sikerül valami annak tetszöt találnom) mindig az adja, hogy az átdolgozandó műről és annak szerzőjéről igyekszem lekaparni minden patinát, és gondolatban visszautazom abba a korba, amelyben ő megírta művét, mint színpadi szöveget. Igyekszem felkutatni a korabeli társadalmi viszonyokat, valamint az akkori színházi körülményeket (persze e kettő mindig szoros összefüggést mutat egymással). Eztán megvizsgálom, hogy az átdolgozandó mű dramaturgiáját, témaválasztását és stílusát tekintve hogyan viszonyul az adott társadalmi és színházi körülményekhez, és az ebből leszűrt tanulságokkal keresek rímeket arra a társadalmi viszonyokra és színházi körülményekre, melyek itt és most körülvesznek. Amikor már tudom, hogy a klasszikusból hogyan lesz a mának dekódolható, azt megszólítani képes szöveg, elkezdem átírni a művet.

Arisztophanész dramaturgiája már évek óta foglalkoztat. Nem találkoztam még egy olyan drámaíróval, aki annyira meghökkentő hirtelenséggel, és egyszerre költői örökérvényűséggel reflektált volna a körülötte végbe menő társadalmi változásokra. Komédiáit tanulmányozva egyre inkább körvonalazódott bennem a gondolat, hogy átírom egy művét, vagy ne is egy konkrét komédiáját vegyem alapul, hanem dramaturgiai

invencióból táplálkozva hozzak létre új színpadi szöveget. Megkezdtem az arisztophaneszi dramaturgia, az akkori színházi működés és a korbali athéni társadalom tanulmányozását, hogy megtalálva a megfelelő megoldó kulcsokat, átranzformálhassam az ókori mester fogásait a mába, és nekiláthassak annak, hogy a tőlem telhető legnagyobb tiszteletlen tisztelettel használjam mindazokat az írói fogásokat, amelyeket Arisztophanésztől ellestem. (E folyamatban nagy motiváló erőt adott a tény, hogy 2018-ban felkérést kaptam a Pécsi Nemzeti Színháztól új magyar dráma megírására, és úgy döntöttem, az arisztophaneszi darabötletemet valósítom meg – erről e fejezet végén részletesen beszámolok).

A most következő fejezetben arra teszek kísérletet, hogy számot adjak az Arisztophanészt, mint színpadi szövegíró vizsgáló kutatásaim eredményeiről, majd felidézem, hogyan használtam fel ezeket az eredményeket az írói gyakorlatban. Nem utolsó sorban pedig szeretném a kedves olvasót arra inspirálni, hogy vegye le a könyvespolcra Arisztophanész komédiáit, mert meglepően modern művekről beszélünk.

### **A gráciák játszhatatlan kegyeltje<sup>15</sup>**

*"A szatírák csábítanak időszerűsítésre. Mindeddig csekély sikerrel."*<sup>16</sup>

/Molnár Gál Péter/

Arisztophanész korának legsikeresebb komédiaírója volt (ezt nemcsak az bizonyítja, hogy többször is elhozta az első díjat a komédia-versenyeken, hanem hogy csak az ő művei közül maradtak fent komédiák abból a korszakból, szám szerint tizenegy). Manapság mégis alig játsszák. A hazai közönségnek legfeljebb a *Lüszisztraté* lehet ismerős, de rendszerint ezt a komédiát sem azért veszik elő színházaink, mert egy rendezőnek eszébe jutott róla valami, sokkal többet nyom a latba, hogy a társulatban éppen sok a munkanélküli színésznő<sup>17</sup>. De félretéve a keserű tréfát: Arisztophanész ma ismerősebb a könyvespolcra, mint a színpadról.

---

<sup>15</sup> Goethe Arisztophanészt "*a gráciák neveletlen kegyeltjének*" nevezte, innen ered a cím szójátéka.

<sup>16</sup> Molnár Gál Péter: *Arisztophanész*. [http://nol.hu/kultura/mgp\\_arisztophanesz-809311](http://nol.hu/kultura/mgp_arisztophanesz-809311) Utolsó letöltés: 2020.03.19.

<sup>17</sup> Ez alól üdítő kivétel volt a Salto Mor(t)ale Társulat 2011-es átdolgozása, a *Lüszisztraté, avagy a hálófülkék forradalma*, amely előadás meghívást kapott a POSzT-ra. [https://mandadb.hu/common/file-servlet/document/657589/default/doc\\_url/fidelio\\_POSzT\\_Kulonszam\\_2011.pdf](https://mandadb.hu/common/file-servlet/document/657589/default/doc_url/fidelio_POSzT_Kulonszam_2011.pdf) Utolsó letöltés: 2020.03.17.

A mai színház tehetetlen Arisztophanész drámáival kapcsolatban. Vajon miért? És ehhez képest: honnan veszem a bátorságot, hogy a kortársunknak nevezzem az antik mestert?

Arisztophanész hiánya már évtizedek óta téma a magyar színházi szakirodalomban. A probléma gyökerét sokan - például egy-egy félresikerült bemutató kapcsán - Arany János fordításában látják, mely olvasva pazar, színpadon nehézkes. *"Nagy szerencséje a magyar irodalomnak, hogy Arany János lefordította Arisztophánész szatírjait. Nagy csapás színházművészetünkre, hogy Arany Arisztofánészt fordított."*<sup>18</sup> - jegyzi meg szellemesen Molnár Gál Péter. Arról megoszlanak a vélemények, hogy Arany virágnyelvű, az obszcenitásokat költői leleménnyel elkerülő fordítása mennyire tud hű maradni az eredetihez,<sup>19</sup> de ezek a viták rendre elkerülik a színpadi működőképesség problematikáját. Az is igaz, hogy nem lehet Arany János nyakába varrni minden, a fordításból következő problémát: készültek szókimondóbb fordítások is (Devecseri Gábor, Szepes Erika<sup>20</sup>), de ez sem hozott áttörést a hazai Arisztophanész-játszásban.

Bármennyire hű, bátor és "színpadra szánt" egy-egy Arisztophanész-fordítás, önmagában nem oldja meg a színrevitel nehézségeinek másik, sokkal mélyebb okát, melyből a fordítási gondok nagy része is ered. Ez pedig az arisztophanészi komédia beágyazódása saját korának jelenébe: *"Arisztophanész komédiáit többek között azért is nehéz feleadat mai színpadon életre galvanizálni, mert szinte lehetetlen újrat teremteni a mondanivalónak ezt az eleven, már-már naprakész aktualitását."*<sup>21</sup> (Mihályi Gábor). Valóban képzett klasszika-filológusnak kell lenni ahhoz, hogy a szövegekben megbúvó rengeteg utalást a kor politikai eseményeire, hétköznapijaira, más alkotókra, illetve a szintén jelentős mennyiségű, más kontextusban használt idézetet egyéb művekből valaki értelmezni tudja. Az olvasó, ha veszi a türelmet, még elbogarászhat a lábjegyzetek között, de a nézőtől elvárhatatlan, hogy ekkora műveltség-anyaggal üljön be a nézőtérre: *"A nehézség kikerülhetetlen: elmagyarázva minden vicc rossz. Ám ennél már csak egy lehet rosszabb: a meg nem értett vicc."*<sup>22</sup> (Bolonyai Gábor). Molnár Gál Péter keserű, már-már arisztophanészi gúnnyal emlékszik vissza egy kritikájában,

---

<sup>18</sup> Molnár Gál Péter: *Arisztophanész*. [http://nol.hu/kultura/mgp\\_arisztophanesz-809311](http://nol.hu/kultura/mgp_arisztophanesz-809311) Utolsó letöltés: 2020.03.19.

<sup>19</sup> Hajdu Péter: *Fordítás és kánonképzés. A görög-római klasszikusok kanonizációja Magyarországon*. In.: Józán Ildikó - Szegedy-Maszák Mihály: *A boldog Babel*. Budapest, Gondolat, 2005. 47-60.

<sup>20</sup> Arany János, Devecseri Gábor és Szepes Erika Arisztophanész-fordításainak kitűnő összehasonlítása található Csehy Zoltán tanulmánykötetében: Csehy Zoltán: *Szodoma és környéke. Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben*. Pozsony, Kalligram, 2014. 293-300.

<sup>21</sup> Mihályi Gábor: *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 174.

<sup>22</sup> Bolonyai Gábor: *A szerkesztő előszava*. In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 7.

miképpen próbálták sikertelenül áthidalni ezt a problémát például a Vígszínházban: *"Színháztörténetünk legsúlyosabb díszllete a Kazimír-rendezte Lysistraté Upor Tibor tervezte, több mázsás mozdíthatatlan, antik monstrum a Víg színpadán. A humornak nem maradt hely. Előjátékban Devecseri Gábor aprólékos filológiai humorral egyetemi ókor-kurzust tartott a bérlőknek."*<sup>23</sup>

Mindezzel szorosan összefügg a kortárs Arisztophanész-interpretációk harmadik problémaköre. Amennyire saját korába ágyazódó ugyanis e komédiák tartalma, stílusa, nyelve, ugyanúgy elválaszthatatlan a szerkesztésük is a korabeli színházi struktúrától, és a hétköznapi színházi gyakorlattól. *"Ezek a darabok egy a maitól eltérő színhely számára íródtak, a szerkezetük és a játszasmódjuk is más"*<sup>24</sup> - summázza Mihályi Gábor, és kijelentése igaz mind a tizenegy fennmaradt Arisztophanész-komédiára. Az ókomédia szerkezete elválaszthatatlan a korabeli színpadtól, játékmódtól, egyáltalán az előadástól. (Még inkább, mint a tragédiáé - erről bővebben is lesz szó a későbbiekben). Karsai György jegyzi meg *A Szép és a Szörnyeteg* című tanulmánykötetének Előszavában, hogy *"a szöveg, amely ránk maradt, s amelyet antik drámaként olvasunk, csak egyike azon alkotóelemeknek, amelyekből az előadás annak idején felépült."*<sup>25</sup> Ezután a szöveg mellett még négy hatáselemre hívja fel a figyelmet, melyekről ma már keveset tudunk, de bizonyára a textussal hasonló súllyal estek latba, így a *szövegmondás, a cselekmény színészi megjelenítése, a színpadi kellékek, illetve a zene és tánc.*<sup>26</sup> Ezekkel az előadáshoz kapcsolódó hatáselemekkel pedig az ókomédia már szerkezeti felépítését tekintve is számol.

Az arisztophanészi ókomédia nyelve, tartalma és formája is olyannyira összeolvadt tehát a korabeli közélettel és színházi gyakorlattal, hogy rendkívül nehéz megtalálni azt a "megoldó kulcsot", amellyel ezek a művek érvényesen megszólalhatnak a ma színpadán. Mi lehet a megoldás? Mihályi Gábor szerint *"a mai színházat kellene hozzáigazítani a görög komédiák előadásának körülményeihez. Nem történelmi rekonstrukcióra gondolok, hiszen ez lehetetlen. Hanem arra, hogy elképzelve és megértve a korabeli előadásokat, napjaink rendezője keresse, (...) illetve találja meg azokat a korszerű formákat, amelyek többé-kevésbé megfelelnek a régi*

---

<sup>23</sup> Molnár Gál Péter: *Arisztophanész*. [http://nol.hu/kultura/mgp\\_arisztophanesz-809311](http://nol.hu/kultura/mgp_arisztophanesz-809311) Utolsó letöltés: 2020.03.19.

<sup>24</sup> Mihályi Gábor: *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 174.

<sup>25</sup> Karsai György: *A Szép és a Szörnyeteg*. Budapest, Osiris, 1999. 10.

<sup>26</sup> Uo.



*játékmódnak, de amelyekbe ezek az ógörög komédiák nagyobb sérelem nélkül beilleszthetők.*"<sup>27</sup> Hangzatos állítások, de mit jelentenek a gyakorlatban?

Az a feltevés, hogy közelebb kerülhetünk az arisztophanészi komédiák kortárs színrevitelének sikerességéhez, ha a korabeli előadások "elképzelésén" és "megértésén" e komédiák színpadi szöveggént való elemzését értjük. Ha rá tudunk jönni Arisztophanész színpadi szövegírási technikája, valamint a korabeli társadalom és színházi gyakorlat közötti logikai kapcsolatra, az lehetőséget teremt arra, hogy e logikát a jelen körülmények közé "transzformálva" élő, hiteles átdolgozások, előadások születhessenek (Fontos megjegyezni, hogy nem feltétlenül Arisztophanész-komédiák színre állítását értem ez alatt, hanem olyan színházi-írói munkafolyamatokat is, melyek tudatosan az arisztophanészi dramaturgiából indulnak ki). Látni fogjuk, hogy Arisztophanész, a színházi ember és szövegkönyvíró - mert az alábbiakban elsősorban így tekintünk rá - milyen meglepően modern dramaturgiai megoldásokkal dolgozott. E megoldások - ha nem is tudatosan - hasonlatosak a legizgalmasabb mai magyar "sajátszövegírók" írástechnikai módszereihez.

Az alábbiakban arra teszek tehát kísérletet, hogy bebizonyítsam: az alig játszott, érthetetlen Arisztophanész igenis a kortársunk.

### **Az elidegenítés arisztophanészi dramaturgiája**

*"Mi rút, ha a nézők előtt nem az?"<sup>28</sup>*

*/Arisztophanész: Békák/*

Azt állítom, hogy amiképpen az athéni polgár életében a közéletiség és a színházba járás kiegészítette egymást, úgy forrt össze Arisztophanész dramaturgiája a színre kerülő előadásokkal. Az ókomédia formáját és tartalmát tekintve is a nézői reakcióra épülő műfaj volt, a politikai diskurzus kialakítására alkalmas fórum. Így aztán Arisztophanész komédiáit elsősorban nem irodalmi művekként (drámaként), hanem előadásszövegekként (színpadi szöveggént) érdemes értelmeznünk, mert "*Arisztophanész komédiáit csak akkor érthetjük meg*

---

<sup>27</sup> Mihályi Gábor: *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 176.

<sup>28</sup> In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 682.

igazán, ha megpróbáljuk elképzelni, miként is jelenhettek meg a korabeli nézőnek az Akropolisz aljában fekvő Dionüszosz színház porondján.<sup>29</sup> (Mihályi Gábor).

Annak, hogy Arisztophanészt színpadi szövegírónak állítsuk be, nagyon is praktikus okai vannak. Tekintsünk Arisztophanész írói munkásságára most a mai színházi ember szemével! Bár tudásunk hézagos a korabeli színházi munkamódot illetően, a következő kijelentéseket azért bátran megtehetjük: 1. Arisztophanész soha nem írt az asztalfióknak, hisz minden fennmaradt darabjáról tudjuk, hogy bemutatták<sup>30</sup>. 2. Már az előtt tudta, hogy drámáját be fogják mutatni, hogy az első szót megírta volna belőle. 3. Tisztában volt vele, hogy hol, milyen színházi térben (az athéni Dionüszosz-színházban) és mikor (*Lénaia-ünnep*, illetve nagy *Dionüszosz-ünnep* idején, azaz január-februárban, vagy március-áprilisban<sup>31</sup>) mutatják be műveit. 4. Pontosan ismerte közönségének ízlését, elvárásait, sőt majdani előadásának több nézőjét személyesen is (Hisz tudjuk, hogy "*a korabeli komédia-írók attól sem riadtak vissza, hogy név szerint kipellengérezzék a város nevesebb alakjait, akik minden bizonnyal ott ültek a nézőtéren*"<sup>32</sup>). 5. Saját darabjainak betanítójaként<sup>33</sup> (és feltehetőleg a karvezető szerepét is eljátszva<sup>34</sup>) pontosan ismerhette azokat a komikus színészeket, illetve a kar tagjait, akik majd eljátszák drámáit. Ez az öt pont triviálisnak tűnhet, de jól példázza, hogy Arisztophanész alkalmazott író volt a színházcsinálás szolgálatában.

Kézenfekvő lenne arra is kitérni, hogy ez a gyakorlati szempontok által meghatározott szövegalkotási mód hogyan működött a próbafolyamat alatt, de sajnos a korabeli próbákról szinte semmit sem tudunk. Bécsy Tamás három, egymással ellentétes verziót is lehetségesnek lát például a próbaidő tekintetében: "*(...) de nemcsak ezek a technikai kérdések tisztázatlanok, hanem pl. az is, hogy mikor tarthatták a próbákat. Már egy korábban megszületett döntés alapján hirdették ki a versenyeket megelőző napon a bemutatandó drámák címét - s így már előzőleg próbálhattak - vagy erre csak egészen rövid idő állott rendelkezésükre, hiszen másnap már bemutató volt. Persze az is elképzelhető, hogy az előadásnak annyira kötött, rögzített előadásmódja és megjelenésmódja volt, hogy a színészek előzőleg be tudták*

---

<sup>29</sup> Mihályi Gábor: *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 176.

<sup>30</sup> Bemutatásuk időrendi sorrendjében: *Acharnaibeliek* (425), *Lovagok* (424), *Felhők* (423), *Darázsok* (422), *Béke* (421), *Madarak* (414), *Lüszisztraté* (411), *Nők ünnepe* (411), *Békák* (405), *Nőuralom* (392), *Plutosz* (388). In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 831-850.

<sup>31</sup> Kövendi Dénes: *Utószó*. In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 821.

<sup>32</sup> Mihályi Gábor: *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 173.

<sup>33</sup> Erre bizonyíték Arisztophanész vallomása a *Lovagok* parabasziszában: "*...minden munkánál nehezebb a vígjáték-betanítás...*" (In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 115.)

<sup>34</sup> Bolonyai Gábor: *A szerkesztő előszava*. In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 10.

gyakorolni. *De mikor tanulták a szöveget?*"<sup>35</sup> Csak annyit tudunk biztosan, hogy bármennyi idő is volt rájuk, Arisztophanész részt vett ezeken a próbákon, és ő hozta meg a főbb rendezői döntéseket is. Az, hogy íróként belenyúlt-e szövegébe a próbák alatt, nem tudható. Így nincs más választásunk, minthogy a fennmaradt drámák szövegéből kíséreljünk meg visszakövetkeztetni arra, hogy megalkotásukra milyen hatással voltak a színházcsinálás fentebb összegyűjtött gyakorlati tényezői.

A drámák szövegét olvasva a szerző színházban való gondolkodása leginkább a nézők megszólításában érhető tetten. Arisztophanész folytonosan kérdez a közönségtől, provokálja őket, gúnyolódik velük. Ezt azokkal a dramaturgiai megoldásokkal éri el, melyeket összefoglaló néven az *elidegenítés*<sup>36</sup> arisztophanészi dramaturgiájának neveztem el. A színpad és a rögváló a legkülönbözőbb módokon játszik egymásba, az írott szöveg a fórum megteremtésének szolgálatában áll. Lássuk, hányféleképpen szövi keresztül-kasul Arisztophanész komédiáit az elidegenítés dramaturgiája!

### *Drámaszerkezet*

A komédia fejlődéséről - fennmaradt szövegek hiányában - keveset tudunk,<sup>37</sup> így azt sem tudhatjuk biztosan, mennyire kapta "készen" Arisztophanész az ókomédiát mint műfajt, és mennyit alakított rajta ő maga. Az viszont bizonyos, hogy az ókomédia már szerkezeti felépítésében magában hordozza a cselekményből való "kibeszélés", vagyis az elidegenítés lehetőségét, és Arisztophanész ezt messzemenőig kiaknázta.

Az ókomédia felépítése alapvetően a tragédiáéval rokon: az alapszituációt felvázoló *prologosz* vezet be, ezt követi a kar bevonuló éneke, a *parodosz*, majd *epeiszodionok* és *sztaszimonok*, azaz párbeszédese jelenetek és kardalok váltogatják egymást, mígnem elérkezünk az *exodikonhoz*, vagyis a végkifejlethez. Azonban az ókomédia szerkezetében megjelennek olyan betét-elemek is, amelyek a cselekményt ugyan nem mozdítják elő, de a mondanivaló szempontjából mégis megkerülhetetlenek. Ez a három szerkezeti egység a

---

<sup>35</sup> Bécsy Tamás: *Mi a dráma?* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 55.

<sup>36</sup> Elidegenítés alatt Pavis definícióját értem: "*Az ábrázolt valóság elidegenítésének folyamata, amikor is a valóság új megvilágításba kerül, felfedi rejtett, vagy túlságosan ismerőssé vált oldalát.*" (In.: Patrice Pavis: *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006. 120.)

<sup>37</sup> Az Arisztophanész előtti komédia történetéről kitűnő összegzést nyújt Trencsényi-Waldapfel Imre Arisztophanésztól szóló tanulmányának bevezetőjében: Trencsényi-Waldapfel Imre: *Aristophanes*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964. 15-24.

*parabaszisz*, az *agón*, valamint a végkifejletből következő *lakoma*-, vagy *nász-jelenet*. Dramaturgiai funkcióját tekintve mindháromnak lényegi eleme a nézők megszólítása a cselekmény megtörésével, illetve a belőle való kiszólással, vagy épp a színpadi és a "nézőtéri" valóság összemosásával, vagyis az elidegenítés különböző eszközeivel.

"A *parabaszisz* ironikus, gúnyos tartalmú dal, amelyben a szerző védőbeszédet tart önmaga mellett, aktuális visszásságokat tesz szóvá, epés bírálatokkal illeti kortársait, és az istenek dicsőítéséről sem feledkezik meg."<sup>38</sup> Mihályi Gábor definíciója pontosan leírja a *parabaszisz* tartalmát, ám mindebből csak következtetni tudunk annak dramaturgiai funkciójára. Ez utóbbiról pontosabb képet kapunk Béres Andrásról, aki tanulmányában kitér arra, hogy a *parabaszisz* miként illeszkedett az ókomédia előadásainak szerkezetébe. Béres kiemeli, hogy a *parabaszisz* a "cselekménytől viszonylag független szövegrész volt, (...) amelyet a kórus szereplői álarckukat levéve közvetlenül a nézőkhöz intéztek."<sup>39</sup> Tehát a *parabaszisz* idejére leállt a cselekmény: a kar tagjai kiléptek szerepükből, hogy a fentebb említett témákról értekezzenek. Bár felépítését tekintve rendkívül szigorú és nagy költészettani jártasságot igénylő műfaj<sup>40</sup>, a *parabaszisz* lényegében egy versbe szedett, maró gúnyval megírt antik politikai *stand up* lehetett. A komikum forrását a jelen közéleti eseményeire adott éles reflexiók jelentették, melyek látszólag köszönőviszonyban sem voltak az éppen futó előadás témájával. De csak látszólag: Arisztophanész ezt a különálló betét rafináltan rendre becsatornáztatta komédiáinak problematikájába, így kötve össze az aktuálpolitikát a komédia cselekményével, üzenetével. Jó példa erre a *Lovagok parabaszisza*. Ebben Arisztophanész - a kar közvetítésével - arról beszél, miért nem kért kart idáig a maga nevében a komédia-versenyeken. Legfőbb érve erre a közönség szeszélyességének pontos ismerete: "*Ismerte továbbá a ti múltó, egy-évi szeszélyteket, és hogy / Kedvenc íróitokat ti miképp hagyjátok cserbe...*"<sup>41</sup> (Ez után több példával is alátámasztja ennek veszélyességét: elmeséli, melyik hajdan nagy komédiaköltő hogyan esett áldozatul a népszerűség illékonyságának.). Amikor Arisztophanész látszólag csak magáról beszél, a komédia problematikájának egészére világít rá azzal, hogy összefüggésbe hozza saját karrierjének veszélyeit a véleményét folyamatosan változtató démosz kiszámíthatatlanságával. A *Lovagok* alapszituációja ugyanis épp ez: a népet

---

<sup>38</sup> Mihályi Gábor: *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 184.

<sup>39</sup> Béres András: *Bevezetés a színházesztétikába*. Marosvásárhely, Mentor Könyvek Kiadó, 2000. 92.

<sup>40</sup> A *parabaszisz* szerkezeti felépítéséről pontos leírást ad Bolonyai Gábor, az *Arisztophanész vígjátékai* című kötet Előszavában: Bolonyai Gábor: *A szerkesztő előszava*. In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 10.

<sup>41</sup> In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 115.

jelképező Démos, a könnyen manipulálható öregúr miképp kerül a véleményét könnyűszerrel befolyásoló demagógok bűvkörébe. Arisztophanész tehát a *parabaszisz* elidegenítő szerkezeti egységét képes felhasználni arra, hogy magánügyéből közügyet csináljon, és újabb nézőponttal gazdagítsa a komédiában felvetett problematikát.

Az *agón* nem egyéb, mint "két szereplő szinte rituálisan megvívott szópárbaja az (általában egyáltalán nem elfogulatlan) kar bíraskodása és ítélkezése mellett."<sup>42</sup> (Bolonyai). Ez a szerkezeti egység kevésbé zökkent ki a cselekményből, mint a *parabaszisz*, de hatásában mégis tetten érhető az elidegenítő jelleg. Az *agón* szócsatái közben ugyanis a cselekmény hosszú ideig nem halad előre, a párbaj témája pedig annyira aktuális, és a nézőtérrel vélhetőleg mindenkit olyan közvetlenül érint, hogy némi idő elteltével az *agónt* hallgató közönségnek olyan érzése támadhatott, mintha az előadás kezdene átalakulni egy népgyűléssé, ahol neki is állást kell foglalnia a felvetett ügyekről. Ezt a cselekmény illúziójától elidegenítő jelleget fokozzák az *agónban* szép számmal előforduló *kiszólások*, melyek dramaturgiai funkciójára később térek ki részletesen.

Az ókomédiát kötelezően lezáró *lakoma*, *nász*, vagy egyéb mulatozás némileg különbözik a fentebb ismertetett két szerkezeti elemtől abban, hogy nem kimondottan elidegenítő elem, hiszen a komédia végén már nincs mitől elidegeníteni a nézőt: a cselekmény lezárult. Devecseri Gábor ezt a tényt mint problémát veti fel egy 1959-es magyar *Lüszisztraté*-átdolgozás kapcsán: "Az ókomédiák cselekménye a darabok első felében többnyire lezárul, s a darabok második felét az úgyszólván cselekménytelen, s nem csattanóval egyszer, hanem csattanótlanul három-négyszer véget érő, ha egyáltalában éget érő felvonulás, *vigadozás*, *lakoma* tölti be"<sup>43</sup> Egy kortárs interpretáció kapcsán valóban problematikusnak tűnhet a vontatott, eseménytelen lezárás. vajon Arisztophanész idejében miért bizonyult mégis érdekesnek?

A komédia műfaja valószínűleg falusi népszokásokból, kultikus játékokból, mulatozásokból alakult ki<sup>44</sup> (innen ered a szó jelentése is: *kómosz*, vagyis "falusi dal", illetve

---

<sup>42</sup> Bolonyai Gábor: *A szerkesztő előszava*. In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 9.

<sup>43</sup> Devecseri Gábor: *A Magyar Néphadsereg Színházának Lüszisztraté előadása*. In.: *Arisztophanész: Lüszisztraté*. Budapest, Európa, 1959. 71.

<sup>44</sup> In.: Németh György - Ritoók Zsigmond - Sarkady János - Szilágyi János György: *Görög művelődéstörténet*. Budapest, Osiris, 2006. 446-449.

"ünnep, tivornya"<sup>45</sup>), ezért az ókomédiát lezáró multság bizonyára még őrzött valamit a műfaj ősi múltjából. Ez a gyakorlatban azt jelenthette, hogy a cselekmény lezárulta után a komédiában elkezdődő multságba fokozatosan bekapcsolódott a közönség is, és az előadás egy afféle "rituális *happeningbe*" torkollott, melyben nézőtér és színpad határai teljességgel elmosódtak. Valószínűleg ezért nem volt szükség csattanóra, további fordulatokra: a karneváli hangulatban érdektelenné váltak a dramaturgiai invenciók.

Habár e mulatozó jelenetek nem tartoznak szorosan az ókomédia elidegenítő szerkezeti egységei közé, a közönség bevonásának mozzanata révén mégis úgy tartom, illeszkednek az elidegenítés nézők megszólításán alapuló arisztophaneszi dramaturgiájába.

### *Kiszólás*

A közönség megszólítása nem csupán a fent említett szerkezeti egységekben érhető tetten: Arisztophanész komédiáit át meg átszövik a *kiszólások*. Ezek olyannyira sokrétűek, hogy a könnyebb áttekinthetőség kedvéért szükségesnek éreztem tematikai csoportosításukat. E szerint beszélünk a kiszólások csoportján belül *direkt megszólításról*, *színház a színházban kiszólásról*, valamint *személyeskedésről*.

A *Lovagok* prologusát két szolga indítja: Démoszthenész és Nikiász (a valóságban egyébként hadvezérek, az már az arisztophaneszi gúny része, hogy itt szolgaként szerepelnek). Az első néhány sorban megtudjuk, hogy szökésre készülnek uruk házából, de nem derül ki pontosan, hogy miért. A szökés alaphelyzetéből fakadó komikumot Arisztophanész intenzíven felhasználja, jókat derülünk a szolgák szökéstervein, akik ötletelés közben rendesen felöntenek a garatra. Azonban az még mindig nem világos, hogy miért akarnak megszökni. Mindössze a 35. sorig kell várni, hogy Démoszthenész Nikiásznak szegezze a kérdést: "*Elmondjam a nézőknek, hogy mi baj?*"<sup>46</sup> Mire Nikiász: "*Nem árt; de jó lesz egyre kérni őket: / Adják jelét, hogy a játszó személyek / Beszéde és játéka tetszik-e?*"<sup>47</sup> Feltehetőleg a két színész ezen a ponton megvárta, ameddig a nézők tapsoltak, éljeneztek, minekutána betartva szavuk elmesélték, miért kényszerülnek szökésre. Mennyi drámát láttunk már elvérezni azon az utóbbi két és félezer évben, hogy a szerző hosszasan, ügyelve a

---

<sup>45</sup> In.: *Pannon Enciklopédia*. <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/pannon-pannon-enciklopedia-1/magyar-nyelv-es-irodalom-31D6/a-nyelvhasznalat-kerdesei-383D/nyelvi-humor-fulop-lajos-3AEB/komikum-humor-es-szatira-3AEE/> Utolsó letöltés: 2020.03.21.

<sup>46</sup> In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 91.

<sup>47</sup> Uo.

hihetőségre, patikamérlegben adagolja az expozícióban a cselekmény elindulásához szükséges információkat! Az ilyen író, mire a prologus végére ér, az olvasója tán nem, de a nézője már biztosan elalszik. Arisztophanész ezzel szemben ízig-vérig színházi ember, és pontosan tudja, hogy nézőjét alapvetően két dolog érdekli: a darab problémája, és hogy jól szórakozzon. Ezért komédiáját egy helyzetkomikummal indítja, majd amikor a sok nevetés után a nézőnek már kezd zavaró lenni, hogy ami történik, az miért történik a színpadon, egy afféle "színész ex machinával" él, és ahelyett, hogy körmönfontan jelenetet írna a szolgák és gazdájuk között fennálló szituációról az információ-adagolás végett, direkt megszólítja a közönséget, majd egy monológban gyorsan összefoglalja (mindössze 32 sorban!), hogy mi az alapszituáció, és aztán mehet tovább a játék<sup>48</sup>. A kiszólásnak ezzel a direkt eszközzel Arisztophanész hármas célt ér el: a nézőjével való paktum (csak akkor folytatódik a színdarab, ha kifejezi tetszését) egyrészt a komikum forrása, másrészt a drámai sűrítésnek ad lehetőséget. Harmadrészt pedig meghatározza a néző dramaturgiai szerepét a komédiában: ők lesznek a bírák, akik eldöntik, hogy ami a színpadon történik, jó-e, vagy sem. (Arra, hogy a nézőt ítészként definiálja, Arisztophanész a későbbiekben is több utalást tesz a *Lovagokban*, például a könnyen manipulálható Démosz, a szolgák öreg gazdája azt kérdezi az őt büvökörebe csábító demagóg Hurkástól: *"Mi légyen a jel, hogy ítéletem / Okosnak lássék a nézők előtt?"*<sup>49</sup>)

Ez a dramaturgiai megoldás nemcsak a *Lovagokban* bukkan fel, Arisztophanész módszeresen használja több komédiája prologusában is a nézők szemérmetlen megszólítását: *"Megállj, elmondom a nézők előtt / Tárgyunkat, s néhány szót még előre, / Hogy semmi nagyot tőlünk ne várjanak"*<sup>50</sup> - mondja Sosias a *Darázsokban*, vagy kicsit kevésbé direkt, de lényegét tekintve ugyanígy a *Béke* elején: *"ELSŐ SZOLGA: Mondhatja már a nézők közt egy-egy / Tudakos ifjú: Nos, mi sül ki ebből? / Minek a ganéjbogár? (...) MÁSODIK SZOLGA: Megmondom én okát a gyermekeknek, / Az emberkének és az embereknek, / S a már emberfölöttieknek is"*<sup>51</sup> Szintén a nézőkhöz beszél az *Acharnaibeliek* Dikaiopolisa, és a

---

<sup>48</sup> A nézők informálása Arisztophanésznek nemcsak a direkt kiszólások alkalmazásakor előrébb való, mint a kisrealista "hitelesség". A komédiákat át meg átjárják a realista szemmel nem következetes, de a nézőket szórakoztatva informáló megoldások. Erre jó példa található a *Plutoszban*, amint Mihályi Gábor elemzésében rávilágít: *"(...) senki sem ütődött meg a komédia expozíciójának azon a valószerűtlenségén, hogy Delpoiból hazatérve, miért csak a házuk közelébe érve kérdezi meg a szolga, hogy mit végzett ura a jósdában. Nyilvánvaló, hogy kettőjük beszélgetése nem egymás, hanem valójában a közönség informálását célozza."* (In.: Mihályi Gábor: *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 179.)

<sup>49</sup> In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 146.

<sup>50</sup> In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 236.

<sup>51</sup> In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 311.

*Felhők* Strepsiadese rögtön a prologus legelején, bár ennél a variánsnál hiányzik maga a megszólító formula, illetve a darabot nyitó helyzetkomikum a nézők megszólítása előtt.

Az, hogy a prologusban egy szereplő elmeséli az alapszituációt, már a tragédia műfajában is gyakran alkalmazott írói megoldás<sup>52</sup>, elég, ha csak Euripidész prologusaira gondolunk<sup>53</sup>, melyekben egy isten, vagy épp a dráma főhőse mesél a közönségnek. Az alapvető különbség az, hogy a tragédiával ellentétben az ókomédia színpadán a direkt megszólítás révén a színpadi illúzió megtörése tudatosul a nézőben, így az tisztában lesz vele, hogy amit lát, csupán játék, ugyanakkor neki, mint a színpadi történések fölött ítélkező bírának véleményt kell formálnia e játék minőségéről és az általa felvetett problematikáról. A kulcsmomentum tehát az elidegenítés gesztusa.

A *színház a színházban kiszólások* azoknak a megjegyzéseknek az összefoglaló elnevezése, melyek a szöveg szintjén leplezik le egy-egy színpadi hatás eszközét. Arisztophanész komédiáiban ugyanis a színpadi hatáskeltés összes formája lelepleződik, és a komikum forrásává válik, valamint tovább tudatosítja a nézőben, hogy amit lát: színjáték.

Mindenekelőtt: saját színpadi szövegének hatáselemeit, stílusát nevezi meg hol kérkedve saját költői tehetségével, hol mást gúnyolva e gesztussal. Rendszeresen előfordul például, hogy előre bejelenti, milyen verseléssel folytatódik majd a darab. A *parabaszisz* első pár sorában, melyben a kar "nekigyürkőzik" mondandójának (*kommation*), a szerző szinte kivétel nélkül bejelenti, hogy a szöveg *anapestusok*ban folytatódik majd: "*Mi azért mostan, nekigyürkőzvé, fogjunk anapestusainkhoz.*"<sup>54</sup> (*Acharnaibeliek*); "*Ti meg itt anapestusainkra figyeljete, oh, minden / Zenemértékben már magatoktól gyakorolt izlésű közönség.*"<sup>55</sup> (*Lovagok*); "*Hozván dalt nekem édeset; most hát szépszavú sípodon / Zendítsd meg tavaszénekid, s kezdj vidám anapestust!*"<sup>56</sup> (*Madarak*). Nemcsak a *parabasziszok*ban találhatók efféle, a komédia szövegének időmértékére utaló megjegyzések. A párbeszédese jelenetben sokszor visszamenőleg tudjuk meg, hogy egy-egy korábbi rész milyen verselésű volt: "*...csak egy jambust szavaltam*"<sup>57</sup> - bizonygatja Dionüszosz a *Békákban*, mikor épp ütlegelik, és fájdalomra kínjában Hippónaxtól költ ál-idézetet, valóban jambikus lejtéssel.

---

<sup>52</sup> Kitűnő áttekintést nyújt a *prologosz* fejlődéséről a *Világirodalmi Lexikon* vonatkozó szócikke. In.: *Világirodalmi lexikon 11.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989. 126-128.

<sup>53</sup> Fodor Géza jegyzi meg nagyvonalúan: "*Ugye, egy Euripidész-darab az úgy kezdődik, hogy van egy prologosz, ahol elmondják az előtörténetet.*" In.: Holmi, 2009/3. 314.

<sup>54</sup> In.: *Arisztophanész vígjátékai.* Budapest, Osiris, 2002. 55.

<sup>55</sup> Uo. 114.

<sup>56</sup> Uo. 413.

<sup>57</sup> Uo. 640.



Dramaturgiai funkcióját tekintve a költői eszközöknek ez a fajta leleplezése a néző figyelmének irányítását célozhatta, mintha csak azt mondaná ezzel Arisztophanész: "Kedves néző, más verselés következik, mint eddig, hagyj most a cselekményt, és figyelj a szövegre!"

A színpadi szöveg másik önreflexív hatáseleme a folytonos játék az intertextualitással. Arisztophanész komédiái hemzsegek a más szerzőktől vett, eredeti kontextusukból kiforgatott idézetektől, illetve azok átírataitól. E gúnyolódó paródiák forrását hol lehivatkozva, hol nem, attól függően, hogy mit diktál a színpadi helyzet, illetve melyikben rejlik épp több komikum. Előszeretettel idézi maró gúnnyal Euripidészt és Szókratészt, illetve vele vetélytárs komédiáírókat, és a görög irodalom, filozófia, és politika legkülönbözőbb figuráit. A kiszólás ebben az esetben a színpadi szöveg paródia-jellegének lebuktatása: "*Hogy is mondanám csak, / Euripides-cifrásan valahogy?*"<sup>58</sup> (*Lovagok*). E stílusparódia legerősebben a *Békákban* jelenik meg, amikor is az Alvilágba leszálló Dionüszosz megversenyezteti a komédia bemutatásának idején már elhunyt Euripidészt és Aiszkhüloszt, hogy melyikük a jobb költő, melyiküket hozza vissza az élők közé. Röpködnek az idézetek és a gúnyolódó átíratok mindkét tragédia-szerzőtől hosszú sorokon át<sup>59</sup>, előfordul, hogy idézetre idézet a válasz. Ez esetben már nem is szükséges, hogy a szerző lehivatkozva a paródia forrását, hiszen az egész jelenet maga a lehivatkozás: az idézet eredeti szerzője önmagát idézi, csak épp Arisztophanész gúnyos interpretációjában. Az elidegenítés gesztusa és a színpadi cselekmény így szimultán van jelen, a színpadi és nézőtéri valóság egymásba játszik: a közönség egyszerre zökkenhetett ki a színpadi események folyásából, hallva a valós tragédiákra való utalásokat, és élhette bele magát az alvilági vetélkedésbe. Ez a zseniális antik "*Így irtok ti*" - jelenet hatásmechanizmusát tekintve megint csak azzal operál, hogy a nézőt - tudatosítva benne, hogy idézeteket, paródiákat hall - véleményformálásra készíteti: Dionüszossal párhuzamosan a nézőtéren döntse el ő is, ki a jobb drámaköltő, Aiszkhülosz, vagy Euripidész!

A színház a színházban kiszólások másik nagy csoportját a színpadon használt eszközök (díszletelemek, kellékek, jelmezek) illúziókeltő hatásuktól való megfosztása képezi. Arisztophanész itt teljes színpadi szövegírói fegyverarszenálját felsorakoztatja: behatóan ismervén a Dionüszosz-színház infrastrukturális adottságait, a cselekmény lebonyolításában mindig nagy szerepet szán a technikai eszközöknek, és előszeretettel mossa össze a komédia

---

<sup>58</sup> In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 90.

<sup>59</sup> A 875. sortól egészen az 1471. sorig tart a vetélkedés. (In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 651-682.)

helyzetkomikumát a színpadon kialakult helyzetkomikummal. Ezt rendszerint a szöveg szintjén is jelzi, így tudatosítva nézőjében, hogy színházat lát.

Kézenfekvő példa a *Béke* híres jelenete, melyben Trygaios, az athéni földműves felpattan óriás ganajbogara hátára, és felszáll az istenekhez, hogy szamon kérje rajtuk, miért nem hoznak békét Hellásznak. Az óriás ganajbogár minden bizonnyal egy színpadi emelő daru segítségével (melyet általában az istenek megjelenéséhez használtak) az előadás alatt valóban a magasba emelkedett. Mikor már majdnem az istenek szférájáig ér, Trygaios így kiált le a ganajbogár hátáról: *"Gépész barátom, itt jártasd eszed: / Már is csikar egy szél köldököm körül: / Ha nem ügyelsz, enni adok a bogárnak."*<sup>60</sup> A vaskos, altesti kiszólás nyilvánvalóan a színházi gépésznek szól, aki a háttérben az emelő szerkezetet kezelte. Ezzel a kiszólással Arisztophanész kitűnően ellenpontoszza a szöveg mindaddig lírai, emelkedett hangulatát, mely Trygaios magasztos céljait összegzi. A néző pedig kikerül az illúzió hatása alól: nem a ganajbogár száll, hanem a gépész erőlködik. Hasonlóan visszatérő elem a színészmaszkokra való utalás, például a *Lovagok*ban, amikor Démoszthenész felkonferálja Kleónnak, a korabeli nagyhatalmú demagógnak megfelelő színpadi szereplőt, Paphlagónt, ezt a megjegyzést szúrja oda Nikiásznak, a másik szolgának: *"Te csak ne félj: nincs ábrázolva képe, / Nem merte ábrázolni féltiben / Álarccsináló egy se; mindazáltal / Ráismer a közönség, mert ügyes"*<sup>61</sup> Ez a szöveg egyben végszó is volt a Paphlagónt játszó színésznek, hogy lépjen be a színre. Arról megoszlanak a vélemények, hogy Paphlagón (vagyis a "rettegett" Kleón) színpadi ábrázolása mennyiben felelhetett meg a szövegnek, melyben felkonferálták. Arany János fordítói jegyzete szerint *"Kleónnak színészi álarcát senki nem merte megcsinálni. Aristophanes maga játszotta el, befestve arcát."*<sup>62</sup> Más feltételezés szerint *"csupán nem kifejezetten Kleónt ábrázoló maszkról van szó."*<sup>63</sup> Akár az első, romantikusabb értelmezés, akár a másik áll közelebb az igazsághoz, Arisztophanész gesztusának hatásmechanizmusa lényegében nem változik: azzal, hogy előre felhívja a néző figyelmét arra, hogy az ábrázolni (és kritizálni) kívánt valóságos személy színpadilag nem hűen lesz ábrázolva, a nézőt arra készíti, hogy képzelje oda a "gyáván" megmunkált (vagy hiányzó) maszk helyére az igazi Kleón képét. Így lesz a színészmaszkkal kapcsolatos elidegenítő kiszólás politizáló gesztussá: itt nem a demagóg Kleón ügyetlen színpadi utánpótlása lesz a gúny célpontja, hanem az igazi (a

---

<sup>60</sup> In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 317.

<sup>61</sup> Uo. 101.

<sup>62</sup> Uo.

<sup>63</sup> Uo.

valószínűleg a nézőtérén ülő) Kleón, akiről minden néző a saját addigi tapasztalataiból megkonstruált képét vetítheti az üres maszk helyére<sup>64</sup>. A kiszólás szövegében megbúvó öncenzúrát pedig (jelesül, hogy az álarccsináló nem merte megcsinálni a Kleón-álarcot) kitűnően ellenpontozza a színpadi megvalósítás bátorsága. Vagyis a *színház a színházban kiszólás* nem csupán a komikum elmélyítésére, hanem a politikum színpadi megjelenítésére is alkalmas dramaturgiai megoldás.

A kiszólások harmadik csoportja a *személyeskedés* nevet kapta. Talán nincs még egy olyan szerző a drámairodalomban, akinek műveiben annyi lenne a korabeli személyek gúnyolása, mint Arisztophanész komédiái. Nemcsak a már fentebb említett híres politikusok, drámaírók és filozófusok bukkannak fel név szerint (vagy ha nem is név szerint, de egyértelmű utalással személyükre) az ókomédia színpadán, hanem hétköznapi athéni emberek is a gúny tárgyává válnak. Igazi történelmi csemege annak kutatása, hogy milyen viszonyban lehetett Arisztophanész például Euripidésszel<sup>65</sup>, a komédiáiban legtöbbször gúnyolt alakokkal, vagy Szókratésszel, akinek filozófiáján egy egész darabon keresztül élcelődik<sup>66</sup> (*Felhők*), esetleg épp a már fentebb említett Kleónnal<sup>67</sup>, vagy akármelyik athéni polgárral, aki valamilyen úton-módon "kiérdemelte", hogy a mester megörökítse az utókornak, azonban ez nem témája a

---

<sup>64</sup> Az elemzés ezen a ponton összefüggésbe hozható egy 2018-ban, hazánkban kibontakozó színházzsákmányvitával, mely Pintér Béla Katona József Színházban bemutatott *Ascher Tamás Háromszéken* című (egyébként sok arisztophanészi megoldással operáló) darabja kapcsán robbant ki, jelesül, hogy hogyan lehet (lehet-e, kell-e) valós személyeket színpadon ábrázolni. Arisztophanész fentebb részletezett színészmaszkkal kapcsolatos dramaturgiai megoldása azt az érvelést támasztja alá, mely szerint egy valós személy valóságghűségére törekvő bemutatása épp a kritika élet veszi el. Így egyet kell értenem Kovács Natália szavaival, aki így fogalmaz az előadásról szóló kritikájában: "*Keresztes és Fekete alakításai a maguk nemében mesteriek, ugyanakkor azt gondolom, hogy ez a játékmód megfosztja az előadást a kritikai potenciáltól. Amikor a közönség azon nevet, hogy Ascher tényleg így mozog, tényleg ilyen a táskája, és/vagy tényleg ilyen flegmán tesz magáévá egy nőt, akkor lehet, hogy a karikatúra a valós személlyel szemben gyakorolt kritika érzetét kelti, mégis sokkal inkább hommage-ként működik: a nagy rendező olyan híres, hogy mindenki felismeri a színész mozdulataiban. Ezért az alakítások súlytalanná teszik a történetet.*" Kricsfalusi Beatrix - Kovács Natália - Nánay István: *Ha nem hiszed, inkább akkor se járd utána!* In.: Színház, 2018/2. 4.

<sup>65</sup> Megkapó tömörséggel foglalja össze Arisztophanész Euripidész-képét Péterfy Jenő: "*Arisztophanész a komikus joga szerint először is feje tetejére állítja az igazságot. Euripidész egy új nemzedék költője, új irányzatok kifejezője, de ez új irányzatokat nem ő teremt, inkább csak hatások alatt áll. Arisztophanész azonban egyenesen megfordítja a dolgot; az okozatot okká teszi, s Euripidészt csapja, vágja azért, mert Marathón nemzedéke megváltozott...*" (Péterfy Jenő: *Euripidész*. In.: Domokos Mátyás-Lakatos András: *A magyar esszé antológiája III. Irodalom*. Budapest, Osiris, 2007. 836.) Nem bizonyítható, de sejthető, hogy Arisztophanész ezen igazságtalannak tűnő gúnyolódásai irigységből fakadtak, Euripidész ugyanis zseniálisan alkalmazott komikus fogásokat is "szerencsés kimenetelű" tragédiáiban.

<sup>66</sup> Nem kizárt, hogy Arisztophanész gúnyolódásai hozzájárultak Szókratész halálra ítéeléséhez: "*A vád úgy hangzik, mintha az Arisztophanész Felhőkjében elhangzott állításokat ismételné meg.*" (Bodor András: *Szókratész pere és halála*. In.: Korunk, 1986/10. 764.

<sup>67</sup> A hagyomány úgy tartja, Kleón Arisztophanészt *Babilóniak* című komédiájáért perbe fogta, a *Lovagok* bemutatója után pedig meg is verette. (In.: *Világirodalmi lexikon 1*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970. 459.)

mostani elemzésnek. A *személyeskedés* bevetésének ugyanis nem életrajzi, hanem dramaturgiai okait keressük.

Joggal merül fel a kérdés, hogy mi történt a Dionüszosz-színházban, amikor egy Arisztophanész-komédia közben valaki a nézőtéren viszontlátta magát a színpadon? Hogyan reagált az, aki gúny tárgyává vált, és hogyan reagált a többi néző? És a nézői reakciókra hogyan reagálhatott maga az előadás? Csupa érdekesítő, ám szinte teljesen megválaszolhatatlan kérdés. Mindössze néhány legendás nézői reakció maradt ránk: "*Arisztophanész a Felhők című művében Szókratész is megjelent, és amikor észlelte ezt a filozófus a helyszínen nézve az előadást, felált és meghajolt.*"<sup>68</sup> - jegyzi meg Karsai György egy cikkében. Feltehető, hogy mások is, akik értették a tréfát, hasonlóan cselekedtek a bölcs Szókratészhez, amikor Arisztophanész gúnyolódni kezdett velük a színen. Mások - valószínűsíthetően Kleón is ezek közé tartozott - felháborodtak, megint mások pedig bizonyára igyekeztek úgy tenni, mintha jelen sem lennének a nézőtéren. Persze bizonyítékunk egyik viselkedésmódra sincs, de az emberi természet aligha változott meg e tekintetben két és félezer év alatt<sup>69</sup>. Abban biztosak lehetünk, hogy ezekben a pillanatokban a közönség figyelme megoszlott a paródia és a nézőtéren ülő parodizált személy között. Hisz ki ne lenne kíváncsi, hogy mit szól például Kleón az őt ért komoly aktuálpolitikai vádakhoz? Az előadás tehát nemcsak a színpadon, hanem a nézőtéren is zajlott, a pellengérré állított személy akarva-akaratlanul, szereplőjévé vált a komédiának, a csipkelődésekre adott reakciói pedig hatással lehettek a későbbi, közéletben betöltött szerepének alakulására. Mintha a *Hamlet Egérfogó-jelenete* játszódna le azzal a különbséggel, hogy Claudius szerepében valódi néző látható. A *személyeskedés* gesztusa tehát nemcsak elidegenítette a nézőt a darab cselekményébe való behelyezkedéstől, hanem performatív jelleggel ruházta fel az előadást azzal, hogy egyes nézőket szereplőkké tett. Színpad és nézőtér, játék és valóság így olvadt össze, s lett a *kiszólásból* egyben *beszólás* is.

---

<sup>68</sup> Karsai György: *A görögök kezdték a gúnyolódást*. In.: Népszava, 2017/99. 11.

<sup>69</sup> Kétezer-ötszáz évvel később, A k2 Színház *Cájtstükk, avagy a bizonytalanok* című előadásában (bemutató: Átrium Film-Színház, 2016. Rendező: Benkó Bence, Fábián Péter) mi is éltünk a személyeskedés dramaturgiai eszközével. Két színikritikusból, Csáki Judit és Jászay Tamás alakjából a színpadon egyetlen figurát gyúrtunk, Csáky Tamás színikritikus karakterét. A bemutatón a két kritikus az első sorok egyikében, egymás mellett ülve nézte végig, amint a színpadon a tréfa tárgyává válnak. Az előadás után együtt írtak kritikát a látottakról, melyben így emlékeznek vissza az önmagukkal történő szembesítésre: "...ott ültünk a bemutatón egymás mellett az **Átriumban**, az ötödik sorban – ennek is jelentősége lett aztán később –, és a szemem sarkából láttam, hogy épp úgy mereven nézel előre, pókerarc és szem se rebben, mint én, és vigyázunk erősen, nehogy egymásra nézzünk." Csáki Judit - Jászay Tamás: *Közel s távol*. [https://revizoronline.com/hu/cikk/6417/k2-szin haz-cajtstukk-avagy-a-bizonytalanok-atrium-film-szin haz/?cat\\_id=&first=0](https://revizoronline.com/hu/cikk/6417/k2-szin haz-cajtstukk-avagy-a-bizonytalanok-atrium-film-szin haz/?cat_id=&first=0) Utolsó letöltés: 2020.03.20.

## Térkezelés

Ha végignézzük Arisztophanész komédiáinak helyszíneit, ugyancsak a színpad és nézőtér valóságának egészen precíz egymásba öltése tárul fel előttünk. Ezek nemcsak a komikum forrásai, hanem a közönség demokratikus identitásának megerősítésében is nagy szerepet játszó elidegenítő gesztusok.

Arisztophanész komédiái alapvetően háromféle helyszínen játszódnak: közterületen, magánterületen, vagy egyéb, fantasztikus helyszínen. Az alábbiakban azt igyekszem egy-egy példával igazolni, hogy e sokféle helyszín csak látszat: e komédiák egyetlen valódi helyszíne maga a Dionüosz-színház, az Akropolisz tövében.

A fennmaradt drámák között jószerivel találunk olyat, amely olyan helyszínen játszódik, ahol az emberek gyülekezni szoktak: az *Acharnaibeliek* Dikaiopolisza a Pnyx-ön várja, hogy elkezdődjön a népgyűlés, a *Lüszisztraté*, és a *Nóuralom* indító helyszíne pedig egy-egy athéni utca, ahol asszonyok kezdenek el gyülekezni, hogy aktuálpolitikai kérdésekről értekezzenek. (Ezek fókuszában rendszerint a peloponnészoszi háború áll). Gondoljunk bele, hogy mi történik előadás közben e komédiák esetében! A nézők végignézik, amint a színészek összegyűlnek, és népgyűlést tartanak a színpadon. Az *Acharnaibelieknél* ez szó szerint értendő, hiszen a *prologosz* hivatalosan is egy népgyűlésen játszódik, ráadásul a bevonuló kar is acharnai lakosokból áll. Vagyis a színpadon elkezdi ugyanaz történni, amit a nézőtérén ülő athéni polgároknak is napi gyakorlat. A felvetett téma is ugyanaz, mint amiről a népgyűléseken valójában is sok szó eshetett: a háborús helyzetből fakadó problémák. Ráadásul az Akropolisz oldalán elterülő nézőtér elrendezésében is emlékeztethetett a Pnyx dombjának oldalán ülésező népgyűlés helyszínére. Így könnyen elképzelhető, hogy a közönség soraiból mintegy bekiabálva valaki hangot adott véleményének az *Acharnaibeliek* nyitó-jelenete közben, de ha nem is, egészen biztosan úgy érezte magát, mint aki egy népgyűlésbe csöppent, és véleményt kell formálnia a felmerülő kérdésekről. Az, hogy a komédia a Pnyx dombján játszódik, részletkérdés: a valódi helyszín a színház, melyből Arisztophanész térkezelésének dramaturgiájával fórumot teremt.

Valós és fiktív közösségi tér összekapcsolásának másik bravúros példája található a *Lüszisztratéban*. A cselekmény szerint attikai és spártai nők Lüszisztraté vezetésével elhatározzák, hogy mindaddig megtagadják a szeretkezést a férfiktól, amíg békét nem kötnek egymással. A hazatérő, felajzott férfiak elől az Akropoliszba menekülnek, ott elbarikádozzák

magukat, s így készülnek a férfiak ostromára. Képzeljük magunk elé mindezt a Dionüszosz-színházban! Az Akropolisz ábrázolására minden bizonnyal a szkéné szolgált. A szkénével átellenben, a nézőtér fölé magasodó domb tetején terült el a valódi Akropolisz. Vagyis a színpadkép a valóságos látkép kicsinyített tükörképe lehetett. A nézőtéren ülő athéni férfiak (hisz nők nem járhattak az előadásokra), akik térben közelebb voltak az igazi Akropoliszhoz, mint a színpadon játszó színészek, azzal a tudattal kellett, hogy végig üljk a komikus ostrom-jelenetet, hogy Lüsizstraté harca a háború ellen csupán illúzió. Az Akropolisz a férfiaké, akik a háború pártján állnak, Lüsizstraté és vele együtt a színház intézménye tehetetlen. A színpadi történés a térkezelésnek ezzel a megoldásával újfent szimultán történetet eredményez tehát: egy komikus háborút a fikcióban, és egy tragikus szembesítést: a valós háború nem ér véget.

Az Arisztophanész-komédiák külön csoportját képezik azok a drámák, amelyek egy-egy szereplő magánszférájában játszódnak. A szerző célja ezúttal is a közösség megszólítása, ezúttal a magán- és közélet egymásba játszásának dramaturgiájával. Hogyan valósul meg e dramaturgia a térkezelésben?

A *Lovagok* című komédia "*Démos háza előtt*"<sup>70</sup> játszódik. Démos egy könnyen befolyásolható, athéni öreg gazda, akit a későbbiekben a darab két demagógja, Paphlagón (Kleón) és Hurkás figurája manipulál kedve szerint. Démos egyértelműen allegorikus szereplő, aki az athéni népet jelképezi egyszemélyben. Vagyis az, hogy a cselekmény valakinek a magánszférájában játszódik, csupán a hatásmechanizmus egyik eleme: "*Hogy Arisztophanés két síkot játszat egymásba, a magánélet és a politikai élet síkját (Démos mint gazda, és démos mint nép), a nézők előtt világos volt, így tudták élvezni a szüntelen átmeneteket az egyikből a másikba...*"<sup>71</sup> A komédia tehát kettős síkon kommunikál nézőjével: Démos alakjában magát mint magánembert, és mint a közösség életének alakulásáért felelős közéleti személyt egyszerre láthatta viszont, egyszersmind szembesült e két identitás egymástól való elválaszthatatlanságával. Ezzel együtt a komédia helyszíne csak a fikció szerint magánterület, a valóságban *Démos háza* maga a színház. Arisztophanész akár azt is írhatta volna a *Lovagok* elé: "játszódik: a színpadon". De nem írta oda, térkezelése így lehetővé tette fikció és színpadi valóság egyidejű jelenlétét.

---

<sup>70</sup> In.: Arisztophanész vígjátékai. Budapest, Osiris, 2002. 89.

<sup>71</sup> In.: Németh György - Ritoók Zsigmond - Sarkady János - Szilágyi János György: *Görög művelődéstörténet*. Budapest, Osiris, 2006. 540.

A komédiák helyszínei között különleges helyet foglalnak el azok, amelyek a fantasztikum világába kalauzolják el a nézőt. Ilyenek a *Béke* isteni szférában játszódó jelenetei, a *Madarak* Felhőkakukkvára, vagy épp a *Békákban* az Alvilág maga. Ahhoz, hogy megértsük, a térkezelés hogyan válik az elidegenítés eszközévé e komédiák esetében, muszáj szót ejtenünk a fantasztikum általános szerepéről Arisztophanész komédiáiban.

"Aristophanés a fantasztikumot mint jelenvalót ábrázolja"<sup>72</sup> - jelenti ki Ritoók Zsigmond - "ennek során nem egységes (és természetesen fantasztikus) múlttal szembeállított egységes jelent ábrázol, hanem a jelent a maga változatosságában és ellentmondásosságában."<sup>73</sup> És valóban: Arisztophanész hősei átlagos athéni polgárok - földművesek, gazdák, szolgák, vagy egyszerű csibészek - akik a korabeli Athén hétköznapjaiból szakadva ki kerülnek át a fantasztikum világába. Ezért e hősök szerepeltetése révén a fantasztikum és a valóság állandó kölcsönhatásba kerül egymással a színpadon. Ez egyrészt a komikum kiapadhatatlan forrását képezi (ilyen Trygaios saját udvarában kitenyészett ganajbogara, mely az istenek orrát facsarja a fellegekben, vagy a *Madarak* furmányos csibészei, akik az athéni korrupcióról szerzett tapasztalataik alapján Felhőkakukkvárban vámot vetnek ki az istenekhez felszálló áldozati füstre), másrészt arra készíti a nézőt, hogy "ne maradjon meg a realitás felszínén, hanem szemlélje más nézőpontból, és hatoljon a mélyére."<sup>74</sup> Így a fantasztikum a "művészi realizmus eszközévé válhatik"<sup>75</sup> (Ritoók). A hétköznapok jelenvalóságával vegyített fantasztikum fő dramaturgiai funkciója tehát nem az illúziókeltés volt, hanem - paradox módon - épp az elidegenítés: az athéni polgár saját jelenét olyan sűrített, költői közegben láthatta viszont, amely szembesítette őt hétköznapi életének problémáival, ezáltal elidegenítette őt saját jelenétől, és arra készítette, hogy kívülről vizsgálja meg azt. E hatásmechanizmus létrejöttéhez pedig szükséges, hogy a szerző tudatosítsa nézőjében, hogy a fantasztikum a mű világán belül sem természetes jelenség: "Aristophanésnél nem elegendő, hogy a nézők úgyszólván a művön kívül érzékeljék valamilyen dolog fantasztikusjellegét. Erre a művön belül is fel kell hívni a figyelmüket. Ez történhet úgy, hogy a költő megtöri a színpadi illúziót, s a fantasztikumot az élet valóságának, annak esetlegességében állítja szembe"<sup>76</sup> - amiképp ezt láthattuk a *kiszólások* esetében - "... vagy pedig (...) a fantasztikumot viszi színre,

---

<sup>72</sup> Ritoók Zsigmond: *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Osiris, 2009. 239.

<sup>73</sup> Uo.

<sup>74</sup> Uo. 229.

<sup>75</sup> Uo.

<sup>76</sup> Uo. 239.

és ezt, valamint az élet színpadra átültetett valóságát annak költői általánosításában helyezi szembe egymással."<sup>77</sup> - summázza Ritoók.

A fantasztikum elidegenítő hatásmechanizmusában fontos szerepet játszik a térkezelés. A játék ugyanaz: a darabbéli helyszínnek párbeszédbe kell kerülnie a színpad valóságával. Vegyük például a *Békák* alvilági költőversenyét, melyben Euripidész és Aiszkülosz verseng Dionüszosz kegyeiért. A tét óriási: akit az isten jobb költőnek talál, azt felhossa magával az Alvilágból, az élők sorába. Az Alvilág fantasztikus helyszín, ám a szereplők nagyon is valódiak: haláluk előtt még Aiszkülosz és Euripidész személyesen álltak azon a színpadon, melyen ezúttal az őket megszemélyesítő színészek játszanak. Úgyszólván az athéni polgár szemében hétköznapi jelenségnek számított, hogy a két drámaköltő - amíg élt - fellépett saját tragédiáiban. Hiába játszódik a komédia az Alvilág fiktív helyszínén, a két drámaíró ugyanúgy ott áll a színpadon, mint életükben. A szellemidézés úgy teljes, ha figyelembe vesszük, hogy Arisztophanész már a két költő alakjának felbukkanása előtt, amikor Dionüszosz megérkezik az Alvilágba, egy elidegenítő gesztussal a komédia fiktív helyszínét a színpad valóságával összemossa. Az apró helyzetkomikum óriási dramaturgiai jelentőségére Simon Attila mutat rá *Békák*-elemzésében: *"Dionüszosz Kharón ladikjából kiszállván, s újra Xanthiasszal beszélgetvén erősen hányja-veti magát, mint egy valódi Héraklész, rettenthetetlen bátorságát fitogtatván. Aztán, mikor Empusza, e - megint csak groteszk küllemű - félelmetes jelenés (...) megjelenik, rögvest el akarna rejtőzni. Majd pedig a nézőtérén az első sorban ülő papjához fordul megmentéséért könyörögve (épp, mint ahogy rendszeren az szokott hozzá), a színpad és a nézőtér közötti határ átlépésének mozzanatában teljesítvén ki az önlefokozó szerepcserét."*<sup>78</sup> A saját papjához fohászoló Dionüszosz színpadi képe nemcsak poén, de a "színházi időgép" indítógombja is egyben. Ettől a pillanattól kezdve ugyanis a cselekmény nemcsak az Alvilágban játszódik, hanem a színpad jelen valóságában, a színre érkező két költőóriás alakját pedig kigúnyolásuk közben magasztalja fel Arisztophanész azzal, hogy a színház segítségével kis időre felhossa őket az Alvilágból, a Dionüszosz-színház színpadjára. Ebben a mágikus térben az athéni nézőnek, miközben jókat derült a két drámaírót parodizáló verssorok nyelvi sziporkáin, bizonyára eszébe jutott az a tragikus gondolat is, hogy mennyit veszített az athéni demokrácia Aiszkülosz és Euripidész halálával.

---

<sup>77</sup> Uo.

<sup>78</sup> Simon Attila: *Dionüszosz színrevitele*. In.: *Alföld*, 2003/3. 37.



## Összegzés

A fentebbieket összegezvén kijelenthető, hogy Arisztophanésznek anyanyelve az elidegenítés, olyannyira, hogy kis nagyvonalúsággal akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy Arisztophanész az elidegenítések sorozatát szakítja meg olykor egy kis cselekménnyel. Ő nem egy gigantikus példázaton keresztül világít rá társadalmi kérdésekre, olykor lebuktatva a színház színház-jellegét, mint például Brecht; Arisztophanész alapvetése eleve az, hogy a színház a polisz közéleti kérdéseinek megvitatására alkalmas fórum, a cselekmény pedig inkább csak apropó, illetve sorvezető ezeknek a kérdéseknek a megfogalmazásához. Ezért elidegenítő gesztusait nem afféle különálló betétekként kell értelmeznünk, hanem komédiáinak legalapvetőbb hatásmechanizmusaként és fő szervezőelemeiként, melyeknek összessége működteti az elidegenítés arisztophanészi dramaturgiáját. Az elidegenítés mint kifejezés talán nem is pontos leírása e komédiák működésének. Hiszen színház és közélet olyan szimbiózisa tárul elénk az ókomédia színpadán, melyben a korabeli néző számára a színpad és saját jelenének valósága éppolyan természetességgel játszik egymásba, mint Arisztophanész komédiáiban. Ezért ezt a szót: elidegenítés, jobb híján használtam csupán mindazon kölcsönhatások megragadására, melyek során az ókomédia világában színház és élet egyé lesz: *"A görög művészet valamennyi műfaja közül egyedül a komédia kombinálta a görögök önkifejezésének valamennyi, általunk ismert lehetőségét."*<sup>79</sup>

## Hogyan írjunk kortárs ókomédiát?

*"Szégyen a lopás, de hasznos."*<sup>80</sup>

/L'art pour l'art Társulat/

Arisztophanész komédiáit színpadi szöveggént elemezni egy magamfajta írődeáknak egyet jelentett a bűnös gondolat megszületésével, hogy aljas módon ellopjam az elidegenítés arisztophanészi dramaturgiáját, és saját komédiát írjak belőle. Kettős cél vezérelt e döntésben:

---

<sup>79</sup> Dover: *Aristophanic Comedy*. 72.

<sup>80</sup> In.: L'art pour l'art: *Banán, pumpa, kurbli. Első rész.* <https://www.youtube.com/watch?v=XtzAiVhMkEs>  
Utolsó letöltés: 2020.03.22.

egyrészt ezzel szerettem volna bebizonyítani, hogy az antik mester dramaturgiája ma is működik, sőt meglepően progresszív, vagyis Arisztophanész a kortársunk; másfelől: jó darabot akartam írni. Lopásom eredménye a *Mecseki tigris, vagy amit akartok*<sup>81</sup> (2018) című komédia lett, melynek megírása során olyan szemérmetlenül utánoztam le Arisztophanészt, mintha receptből főznék.

Néhány szóban az előzményekről. 2018 tavaszán Benkó Bencével közösen felkérést kaptunk a Pécsi Nemzeti Színháztól, hogy írjunk és rendezzünk darabot a színház kamaraszínpadára, októberi bemutatóval. Elhatároztuk, hogy ezúttal elosztjuk egymás közt a feladatokat, így Bence lett a rendező, jómagam pedig arra vállalkoztam, hogy megírom a szöveget. Amit már az előtt tudtam, hogy az első szót leírtam: a bemutató helyszíne, a színpad mérete, és a színészek, akik közül néhányat jól ismertem már, de a többséget csak a színpadról. A pécsi közönséget nem ismertem, a színház repertoárját is alig. Rázga Miklós, a színház igazgatója teljesen szabad kezet adott a darab témáját illetően, neki az volt a fontos, hogy a kamaraszínpadon meglegyen az évi egy kötelező kortárs magyar dráma - bemutató. Röviden így festettek a körülmények, mielőtt nekiláttam az írásnak. Ez volt az első - és mindeddig utolsó - olyan alkalom pályafutásom során, hogy egyedül írhattam drámát kőszínháznak.

Elhatároztam, hogy régi álmomat valósítom meg: kortárs magyar ókomédiát írok, Arisztophanész modorában! Aztán rögtön vissza is hőkölttem. "Jó ötlet ez? Nem lesz ebből baj?" - ilyen és ehhez hasonló kérdések fogalmazódtak meg bennem, tudva, hogy amennyiben engedek az ókomédia diktálta szabadszájúságnak, annak végeredménye az lehet, hogy nem lesz szalonképes egy nemzeti színház színpadán, 2018-ban. De mivel megbízásom nem tartalmazott semmilyen megkötést, úgy határoztam, belevágok, lesz, ami lesz.

A *Mecseki tigris* még egy szempontból unikális eddigi írói működésemben. Eddig ennél az egy darabnál fordult elő, hogy a formából indultam ki, és nem a tartalomból. Amikor elfogadtam a felkérést, és beleegyeztem abba, hogy egyedül írjam meg a teljes darabot, még fogalmam sem volt, hogy pontosan miről szeretnék írni, csak azt tudtam, hogy egy új ókomédiát.

Korábban elemeztem, hogy az ókomédia műfaja mekkora szerepet játszott az athéni polgárok demokratikus identitásának megerősítésében. Nos, ezt a hatást egészen intenzíven

---

<sup>81</sup> Fábíán Péter: *Mecseki tigris, vagy amit akartok*. Bemutató: Pécsi Nemzeti Színház, 2018. Rendező: Benkó Bence

érezkeltem jómagam is, ugyanis hamar rá kellett döbbernem, hogy ezzel a műfajjal nem lehet akármiről írni. Minden darabötletem, amelynek nem volt köze közvetlenül a közösség problematikájához, egyszerűen nem működött, mint ókomédia. Világossá vált, hogy a készülő darab a demokrácia intézményével kapcsolatos dilemmákról kell, hogy szóljon, mást egyszerűen nem enged meg ez a forma. Ez egy újabb, empirikus úton begyűjtött tapasztalat volt arról, hogy az arisztophaneszi komédia formája és tartalma milyen elválaszthatatlanul összefonódott egymással.

Még mindig nem tudtam pontosan, mi lesz a darab témája, de abban már biztos voltam, hogy a demokrácia működésével, illetve működésképtelenségével fogok foglalkozni. (Ez volt az a pillanat, amikor le kellett adnom a színháznak a darab címét. Természetesen fogalmam sem volt, milyen címet szeretnék. Régen olvastam egy cikket, hogy a Mecsekben egy pécsi kislány látott egy tigris. Ezután a vadőrök még hónapokig keresték, de sosem találták a ragadozót. Ez a történet tetszett, a mai napig sem tudom, miért. Ezért shakespeare-i nagyvonalúsággal megírtam a pécsi színháznak, hogy a darabom címe legyen *Mecseki tigris, vagy amit akartok*. Aztán folytattam a gondolatmenetet). A magyar jogállamiság és az alapvető emberi szabadságjogok tiszteletben tartásával kapcsolatban egyébként is nem egy kivetni valót érezkeltem, és fontosnak éreztem, hogy ennek az égetően aktuális problematikának valamelyik szegmensére reflektáljak, amiképp Arisztophanész is megtette volna ezt a maga korában, amikor zavart észlelt az athéni demokrácia működésében.

Ahogy bátrabbnál bátrabb felvetésekkel, darab-kezdeményekkel kezdtem bíbelődni, mindegyre kiújult bennem a félelem, hogy a nyílt és kegyetlen társadalomkritika vajon belefér-e egy kőszínházban. Senki nem mondta, hogy ne férne bele. De azt sem mondta senki, hogy belefér! Ez a dilemma fokozatosan bénítani kezdett, mígnem, legnagyobb írói görcseim közepette egycsapásra megszületett bennem a felismerés: arról fogok darabot írni, ami gátol az írásban: az öncenzúráról!

Új ókomédia az öncenzúráról! Na, ez már hangzik valahogy! Az öncenzúra nemcsak azért bizonyult jó témának, mert épp saját magamon gyakoroltam, hanem mert (megítélésem szerint) népbetegség Magyarországon, vagyis a közösség egészét aktuálisan érintő, és a demokrácia működésével kapcsolatos problematika. Immár gondolatiság is járult a kész formához, megkezdődhetett az írói munka.

A dráma szerkezete adott volt. Az ókomédia egységeit vettem alapul: *prologosz, parodosz, epeiszodionok* és kardalok váltakozása, közben *parabaszisz, agón*, és a mulatozást megidéző végkifejlet. Ez rögtön eldöntött helyettem egy igen fontos dramaturgiai kérdést: a darabban

lesz kar. A kar feltételezi, hogy a cselekmény valamilyen zárt közösségben megy végbe, melyben a kar a népnek felel meg. De hol játszódik ez a darab tulajdonképpen?

Az arisztophaneszi dramaturgia ebben is jó mankónak bizonyult. Az ókomédiák térkezelésének tanulmányozása során megtanultam, hogy a lényeg az a helyszínválasztás során, hogy az összemosható legyen a színpad, illetve a nézőtér valóságával. Milyen öncenzúráról szóló darab helyszíne lehet maga a színpad? Ilyet nehéz elképzelni a valóságban, hacsak nem az agyam színpadjára gondolok, ahol a megszülető gondolatok fellépnek, én meg eldöntöm, hogy le merem-e írni őket, vagy sem. Hát persze! - kiáltottam fel magamban az íróasztalnál - a helyszín az agyam lesz! Ettől az ötlettől valahogy minden a helyére került a fejemben: a helyszín a drámaíró agya, ami egyben egy képzeletbeli színház is. A szereplők pedig a még le nem írt gondolatok. Afféle karakter-ötletek, akikről még a szerző maga sem tudja, hogy le szabad-e írni őket, vagy sem. Ki tudja, talán a mecseki tigris is egy gondolat, akit még nem írtak le, azért nem leli senki...

A munkának ebben a fázisában kellett leadnom a darab ajánlóját. Úgy határoztam, hogy nem lövöm le teljesen a poént - ti. hogy a darab az agyamban játszódik - de azért utalok arra, hogy a készülő szöveg egy drámaíróval lesz kapcsolatos. A tréfa kedvéért írói alteregót választottam Gefin Géza néven, akiről egy fiktív irodalomtörténész fiktív tanulmányának egy fiktív részletét adtam le ajánlónak: *"Gefin Géza a kortárs magyar drámairodalom meghatározó alakja lehetett volna, ha nem azokat a drámákat írja meg rövid élete során, amelyeket megírt. Műveiben ott lebeg a remekművé válás délibábja, de a délibáb délibáb marad, a papírra vetett sorokból pedig visszamered az utókorra a kiábrándító valóság: a dilettantizmus. Minden sora majdnem telitalálat. Ez a 'majdnem' teszi sorsát oly tragikussá. Mintha nem azt írta volna le, amire valójában gondolt, hanem amiről azt hitte, hogy gondolnia kell. Minden bizonnyal Gefin Géza remekművei a megíratlan drámái. De ezek valahogy nem tudtak műegésszé lecsapódni képzelete éterteréből. Ó, bárcsak létezne olyan eljárás, melynek segítségével felboncolhatnánk egy drámaíró agyát! Vajon mire bukkannánk homloklebenyének képzeletért felelős rekeszében? Hány magyar Shakespeare, hány magyar Molière halt meg ismeretlenül csupán azért, mert nem írták le, amit le kellett volna írniuk?!"* (Kontrássy Kiss Kálmán: *Feledésre ítélt drámaírók a XXI. századi magyar irodalomban. Budapest, Corvina Kiadó 2018.*)<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> A mai napig olvasható a Pécsi Nemzeti Színház honlapján: <https://www.pnsz.hu/szindarab/mecseki-tigris-vagy-amit-akartok/319> Utolsó letöltés: 2020.03.25.

Adott immár a készülő dráma témája, szerkezeti váza, a helyszíne, és már az alapszituáció is felsejlik: a konfliktus értelemszerűen abból kell, hogy fakadjon, hogy az öncenzúra nem enged bizonyos gondolatokat megszületni (vagyis nem vettetnek papírra). A konfliktus kibontakoztatásához tehát meg kell jelenítenem az Öncenzúrát magát. Kell valaki, aki megszemélyesíti az agyamban fészkelő cenzort! - így született meg Biztos úr karaktere. Ő a töketlen cenzor, aki befészkel magát a drámaíró agyába, és a következményektől való félelmében nem hagyja a színpadra álló karakterötleteknek, hogy kijussanak onnan a papírra. Egyre pontosabban körvonalazódni látszott, hogy miről szeretnék írni, és hogyan: megszületett az alaphelyzet. Ezt a már bemutatásra került előadás kritikájában így foglalta össze Apró Annamária: *"A dráma alaphelyzete egyszerű: egy „tündöklően” középszerű drámaíró, Gefin Géza agyában járunk, Lóbusz birodalmában, annak is fővárosában, Kútfőn, mikor a szerző új darab írásába kezd, életében először kőszínházi megrendelésre, mely egzisztenciálisan is egyenesbe hozná az életét."*<sup>83</sup>

Az alaphelyzet köré szerveződő cselekmény Biztos úr személyét helyezte a középpontba, és azt vizsgálta, hogy az öncenzúra vajon szükséges rossz, mely elengedhetetlen a túléléshez, vagy mindenkor az emberi elme teremtette felesleges, legyőzendő félelem. Az utolsó jelenetben a Biztos úr, szerepéből kilépve, megszólítja a nézőket, és rákérdez önnön létjogosultságára: *"...az Ön agyában is él egy kollegám, / Sok Biztos úr: töketlen fickó, vagy vénlány. / Kik óvnak cselekvéstől: nehogy baj legyen, / Jobb ma honn művelni földünk csendesen. / Szükség van-e ránk? Vagy mint e színdarab, / Létünk az agyban saját farkába harap? / Biztos úr túlélésed? Vagy megfojt? Ki ő? / Túl sok kérdés, de lejárt a játékidő."*<sup>84</sup>

A bemutató méltón sikerült Arisztophanész szelleméhez: a szünetben több tucat néző távozott felháborodva, hogy ennyi szabadszájúságot kikér magának. Akik maradtak, azoknak talán jelentett valami fontosat az öncenzúra, és általában a demokrácia kérdésével kapcsolatban ez az előadás. A színikritikus sorai legalábbis erre engednek következtetni: *"a darab kérdésselvetései (...) annyira aktuálisak, hogy az előadás után jellemző nézői reakció a kérdés, vajon meddig maradhat repertoáron Pécsen a Mecseki tigris."*<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Apró Annamária: *Agyamban töketlen cenzor ül*. Jelenkor. <http://www.jelenkor.net/visszhang/1173/agyamban-toketlen-cenzor-ul> Utolsó letöltés: 2020.03.27.

<sup>84</sup> Fábrián Péter: *Mecseki tigris, vagy amit akartok*. <https://k2szinhaz.hu/wp-content/uploads/2020/01/MECSEKI-TIGRIS.pdf> Utolsó letöltés: 2020.03.28.

<sup>85</sup> Apró Annamária: *Agyamban töketlen cenzor ül*. Jelenkor. <http://www.jelenkor.net/visszhang/1173/agyamban-toketlen-cenzor-ul> Utolsó letöltés: 2020.03.27.

## "Egy fecske nem, de mi van, ha igen?"<sup>87</sup>

- a k2 Színház tíz éve -

### Miért épp k2?

Szinte minden interjú elején megkérdezik tőlünk: honnan ered a k2, mint elnevezés? Általában bevalljuk, hogy fogalmunk sincs. 2010-ben, amikor első előadásunkat bemutattuk (*Magyar Monoszkóp*), a társulatot - mely akkor még csak egy előadás erejéig összeállt színész-hallgatók csapatát jelentette - *Synonymwörterbuch*nak neveztük el, mert éppen egy német szinonima-szótáron akadt meg a szemünk, amikor le kellett adnunk a színlapot. Ekkor még eszünkbe sem jutott, hogy egy társulatnak nem árt, ha megjegyezhető a neve, mert nem is gondolkodtunk komolyan a társulat-alapításon. Aztán egy évvel később, amikor második előadásunk előkészítésén kezdtünk dolgozni (*Sziszüphosz*), már komolyabban vettük a társulatban való gondolkodást. Kaposváron ballagtunk a sétáló utcán, amikor ötletelni kezdtünk. Nem emlékszem, melyikünk dobta be a "k2" nevet azzal az indokkal, hogy az könnyen megjegyezhető. És jól hangzik. És sok mindent rá lehet húzni. Ebben meg is állapodtunk.

Az azóta eltelt csaknem tíz év alatt számtalan megfejtés született a társulat nevének eredetéről. Volt, amit újságírók és nézők találtak ki, és volt, amivel mi rukkoltunk elő attól függően, hogy éppen hogyan szeretnénk volna megráfálni a közvéleményt. A legnépszerűbb "eredet-mítosz" szerint a "k"-hangzó Kaposvárra utal, a kettes pedig arra a tényre, hogy másodéves színész-hallgatókként alapítottuk meg a csapatot. Mások a k2-t az azonos nevű hegycsúccsal azonosították. (A K2 a második legmagasabb hegycsúcs a Mount Everest után, de talán még veszélyesebb. Ebben a veszélyességben pedig lehet valamiféle összefüggést felfedezni a független színházi létezéssel). Valamint létezik olyan megközelítés is, hogy a

---

<sup>86</sup> Az előadás sorsáról pedig csak annyit, hogy bár az évad második felére megtalálta közönségét, nagyon ritkán került repertoárra, a következő évadra pedig már nem ment át. Mostoha sorsáról a mai napig sem tudni, hogy praktikus szempontok, vagy a színházigazgató agyában fészkelő Biztos úr határozott.

<sup>87</sup> A cím idézet *Züfec* című előadásunkból, melynek szöveggönyve megjelent e-drámaként - k2 Színház: *Züfec* - [http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/03/k2\\_zufec\\_eloszo\\_deres\\_kornelia.pdf](http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/03/k2_zufec_eloszo_deres_kornelia.pdf) Utolsó letöltés: 2020.02.03.

társulat neve minket, a két társulat-alapítót jelöli (Benkó Bencét és engem), a "két kaposvári fiút", akik magukat kívánták megörökíteni a társulatuk nevében. (Ez sem igaz: a k2-t a mai napig nem kettőnkben, hanem a társulat egészében, magában a közösségben látjuk).

Azóta sem döntöttük el, hogy az elméletek közül melyiket "kanonizáljuk". Ez a tétlenség szándékos. A valóságban a k2 elnevezés már a fent leírt megfajtásokkal együtt jelenti azt, amit. Mindegyikben van igazság, de önmagában egyik sem helytálló. Szeretnénk, ha az idő előrehaladtával nevünk újabb és újabb jelentésrétegekkel gazdagodna. Közös játék ez nézőinkkel, definíciós és öndefiníciós kísérlet, mely sosem vetemedik arra, hogy túl komolyan vegye önmagát, ezért egyik definíciót sem fogadja el véglegesnek.. A k2 neve magában hordozza a csapat történetét, működését és ars poeticáját. Ezek összegzésével szeretném árnyalni mindazt, amit a k2 Színház nekünk, a színházi szakmának és a nézőknek jelenthet.

### **Ars(ch) poetica<sup>88</sup>**

*"Hátha"*

*"SZISZÜPHOSZ: Nem érek rá.*

*DIONÜSZOSZ: Miért, mi dolgozol van?*

*SZISZÜPHOSZ: Fel kell görgetnem a követ.*

*DIONÜSZOSZ: De minek?*

*SZISZÜPHOSZ: Ez a feladatom.*

*DIONÜSZOSZ: De ha úgysem sikerül?*

*SZISZÜPHOSZ: De hátha.*

*DIONÜSZOSZ: Hátha? Agyadra ment az a kavics.*

*SZISZÜPHOSZ: Hátha. Most sikerülni fog."<sup>89</sup>*

/Benkó Bence - Fábíán Péter: Sziszüphosz/

---

<sup>88</sup> A címet Baka István: *Yorick arsch poeticája* című verse ihlette, amely elhangzott a k2 Színház *Yorick visszatér* címet viselő. programadó pódium-műsorában, mely 2014-ben került bemutatásra a k2 (mint önálló független társulat) első bemutatójaként. E versben olvasható az azóta ars poeticánkba beépült sor: *"Nem keverem össze szarral a vért."*

<sup>89</sup> A dráma máig nem jelent meg.

A 2011-ben bemutatott *Sziszüphosz* című előadásunk egy független társulatról szólt, amely (az akkor még jövőnek számító) 2016-ban az egyre lehetetlenebb kultúrpolitikai körülmények között próbál egy Sziszüphosz mítoszt feldolgozó előadást. A társulat a darab végére megszűnik. Néhány színész külföldre utazik, mások a munkakörülményekre panaszkodva állnak fel. Végül a hatalom az egész társulatot betiltja. Ám a Sziszüphoszt játszó színész az utolsó jelenetre teljesen eggyé válik szerepével, és eljátssza a darabbéli darab utolsó jelenetét. Így jön létre a létre nem jött előadás.

"A csúcsokért vívott küzdelem maga is betöltheti az ember szívét. Boldognak kell elképzelnünk Sziszüphoszt."<sup>90</sup> - írja Camus Sziszüphosz mítosza című esszéjében, és mi pontosan ezt a tételt kíséreltük meg bebizonyítani a darabban. Körültekintve az akkori színházi életben, észlelve a kultúrpolitikai tendenciákat tudtuk, hogy egy független társulat megalapítása eleve kudarcra ítélt vállalkozás Magyarországon. De bele akartunk vágni, mert hátha mégis sikerül. Ez a "hátha"-érzés ihlette a Sziszüphoszt, és szabadított fel bennünk olyan alkotói energiákat, melyekből azóta is képesek vagyunk táplálkozni.

Az egyetem végeztével, amikor 2014-ben megalapítottuk a k2-t mint önálló független társulatot, a színészeknek is csak annyit tudtunk mondani, hogy valószínűleg ez nem lesz hosszú életű vállalkozás, mert nincs pénzünk, helyünk, nevünk, és semmi jele annak, hogy ebben bármi változás bekövetkezik, de kezdjük el, mert hátha. A színházcsinálás öröme, még ha nincs is kimutatható értelme, a társulat motorjává vált.

A sziszifuszi attitűd nemcsak színházcsinálói hozzáállásunkban érhető tetten, de darabjainknak is visszatérő motívuma. Legkülönbözőbb drámáink hősei rendszerint olyan világban küzdenek egy elérhetetlen célért, amely maga is bukásra van ítéelve, de ők nem adják fel. A *Züfec* című regény-adaptációnk Makszudovja a moszkvainak álcázott mai magyar színházi életben próbál érvényesülni teljesen hiábavalóan. Az Elza-trilógia című sci-fi-drámáink főhősei posztapokaliptikus korokban próbálják megmenteni a kultúrát a háborútól és a nép-nemzeti ostobaságtól. A *Cájtstükk* című epikus drámánk szereplői szeretnék megváltoztatni a nézők egész életét egyetlen előadással, ami természetesen szintén lehetetlen. A *Röpülj, lelkem!* című operettünk Árpád vezére a 2010-es években találva magát megpróbálja kibékíteni az egymás ellen acsarkodó magyarokat. De nemcsak saját írásaink esetében bukkannak fel "Sziszüphoszok" előadásainkban: a jóságra hiába törekvő Sen Te a

---

<sup>90</sup> Camus, Albert: *Sziszüphosz mítosza*. Magvető, Budapest, 1990.



*Mielőtt az éj leszáll!* című Brecht-adaptációjukban, vagy Romulus, aki hiába hagyja veszni az egész Római Birodalmat egy jobb kor érdekében *Bakfitty* című Dürrenmatt-átiratukban, vagy épp Szilveszter, aki eleve bukásra ítéltetett világjobbító törekvéseivel *Az apostol* című előadásukban mind-mind szorgos *Sziszüphoszok*, akik - még ha tisztában is vannak vele, hogy céljuk abszurd és elérhetetlen - töretlenül végigküzdi előadásaink. Hátha.

*"Az ellentétek közt egyensúlyozó pártatlanság"*

Baka István *Felemás zokni* című tárcájában a szerző saját felemás zoknijából vezeti le egész ars poeticáját: "(...) volt tanítványom lényem egyik legfontosabb vonására figyelte fel: az ellentétek közt egyensúlyozó pártatlanságra, melyet a szórakozottságból, de egy magasabb szempontból nézve mégsem véletlenül felemásan felhúzott zoknik jelképeznek. Igen, a felemás zoknim én vagyok."<sup>91</sup> Többek között ez az ars poeticus hangvételi mű is elhangzott a k2 Színház első - már önálló, független társulatként bemutatott - előadásában, a *Yorick visszatér* című, Baka István-versekből és prózákból szerkesztett pódium-műsorban. Az előadás szövegeiből kirajzolódik a k2 hitvallásának máig egyik legmarkánsabb motívuma, az ellentétek közt egyensúlyozó pártatlanság, és az ebből fakadó állandó önreflexió.

Társulatunk egy politikailag kettészakad Magyarországon alakult meg, ebben szocializálódott. Erre a társadalomra kíván reflektálni előadásaival. De nem szeretnénk elkövetni azt a hibát, hogy vakon beállunk valamely politikai oldal mögé, és felmondjuk a tőlük tanult leckét. Szeretnénk mindkét oldalt állandó kritikai vizsgálat tárgyává tenni. Ez nem jelenti azt, hogy ne lennének olyan általános értékek, melyekhez hűen hozzuk létre előadásainkat. Legtöbb előadásukban meghatározó elem a lázadás a fennálló hatalom ellen, de e lázadás mikéntje is témává és kritika tárgyává válik. Megpróbáljuk "kívülről" vizsgálni a társadalmi problémákat, megérteni mindkét fél álláspontját, és mindkét felet kritizálni: *"Felemás zoknim politikai és művészi hitvallás; pólusai vannak, de ezek a pólusok cserélhetők, mivel a zoknik nem különülnek el jobb- illetve baloldalra."*<sup>92</sup>

A k2 első önálló évadjáról Miklós Melánia írt tanulmányt 2015-ben a Tiszatájban, és ő volt az, aki elsőként felhívta a figyelmet arra, hogy *"az egymásba tükröződő kettősség, a többfenekű önreflexió, és az ellentétek között egyensúlyozó pártatlanság a k2 politikai és*

---

<sup>91</sup> Baka István: *Felemás zokni*. - <http://www.baka.hu/felemas-zokni-1693> Utolsó letöltés: 2020.02.04.

<sup>92</sup> Uo.

*művészi hitvallásának meghatározó vonása.*"<sup>93</sup> A pártatlanságra való törekvés és a többfenekű önreflexió valóban kéz a kézben jár előadásainkban, mert egyik gerjeszti a másikat. Hiszen a kívülállás szerepe is csak szerep, melyről pontosan tudjuk, hogy maradéktalanul teljesíthetetlen feladat. Az alkotói elfogultságot képtelenség kizárni. És nem is kell, mert akkor elveszne munkáink személyessége. A pártatlanságra való törekvés mint művészi hitvallás tehát csak úgy képviselhető következetesen, ha belátjuk annak lehetetlenségét. Nincs olyan, hogy pártatlanság. De a feléje való törekvés igenis lehetséges, mégpedig az adott témáról való álláspontunk állandó felülvizsgálásával, vagyis az önreflexióval. Írás és rendezés közben igyekszünk a saját véleményünket is elidegeníteni magunktól. "*Erre mit mondana a másik?*" *Nekünk hol hibás a gondolatmenetünk?*" - ilyen és ehhez hasonló kérdésekkel provokáljuk magunk, hogy árnyaljuk a darabban felvetett problémát. Ez az önprovokáció olykor egész jeleneteket, akár egy-egy új szereplőt is hozzáad a darabhoz, és bonyolítja a benne felmerülő problematikát. Állandó vitában állunk saját magunkkal - bizonyára ezt nevezi Miklós Melánia *egymásba tükröződő kettősségnek*.

Pártatlanságunk felfogható egyfajta nemzedéki lázadásként is. Egy új színházi generáció ars poeticáját kívántuk lefektetni azzal - kezdetben ösztönösen, aztán a *Züfec*ben már tudatosan - hogy mindkét politikai oldal mentén szerveződő színházi érdekcsoportot megkérdőjelezzük, rámutatunk hibáikra, és elhatárolódunk tőlük. És ezzel együtt saját gyökértelenségünket is leleplezzük, de inkább felvállaljuk azt, semmint, hogy betagozódjunk. A *Züfec* e-drámaként való megjelenésekor Deres Kornélia írt előszót a darabhoz, melyben közvetlen stílusban összegzi ezt a "nemzedéki pártatlanságot": "*A Züfec a generációm manifesztója. A kései nyolcvanasoké, a korai kilencveneseké. Akiket ijesztően hosszú ideig ijesztően fiatalnak tartottak. (Fej felett az üvegplafon, karámon a felirat: csicskák.) Akikkel mindent megtettek, hogy a betanított narratívát vigyék tovább. (Mert a rendszeren túli kategóriákban gondolkodó: minimum gyanús. De inkább áruló.) És akik ennek ellenére, vagy*

---

<sup>93</sup> Miklós Melánia: *Két szék között a padon, avagy Friss, Fiatalos és Faszta (?)*, Tiszatáj, Szeged, 2015/7. 119.

*épp ezért: szeretnek (rá)kérdezni. Akik néha átlátnak a síkokon, egészen a cinizmuson túli szféráig. És talán még szabadon álmodnak. Egy ideig.*"<sup>94</sup>

*"Új formák kellene! - de ha az új az ennyi, olvasd el a Sirályom, s ne is legyen semmi!"*<sup>95</sup>

A címben szereplő idézet a *Züfec* nyitó-jelenetéből való. Ebben három nagy drámaíró, jelesül Shakespeare, Moliére és Csehov rappelve alázzák meg a szundikáló Makszudovot, az első darabos pályakezdő szerzőt, akinek rémálmában megjelennek. Hármójuk közül természetesen Csehov rappeli a fenti a sorokat. Az ironikus felszólítást, ahogy Makszudovra, úgy önmagunkra is értjük: *"Vannak-e új formák? Szabad-e olyannak ábrázolni a valóságot, amilyen? Szabad-e nem olyannak ábrázolni a valóságot, amilyen? Szükséges-e új drámákat írni, vagy elég klasszikusokat olvasni, elemezni?"*<sup>96</sup> - folytatja a kérdések sorát Miklós Melánia a *Züfec*ről írt tanulmányában, és valóban: ezek a kérdések végigkísérik működésünk.

Magát kísérletezőnek valló társulatként különös figyelmet fordítunk arra, hogy elkerüljük az önisméltést, a panelek és rutinok eluralkodását a próbákon és az előadásainkon. Ez nem azt jelenti, hogy önmagában azért törekszünk újra és újra új (vagy általunk újnak hitt) formák felé, hogy valamit mindenáron másképp csináljunk, mint korábban - saját magunk provokálásában, egy-egy számunkra ismeretlen műfaj, szerző, vagy munkamódszer felfedezésében inkább a kísérletezés, a tanulás és a fejlődés lehetőségét szeretnénk megtalálni.

A megújulás szándéka főként a formában érhető tetten. Gondolatilag igen sok az ismétlődés munkáinkban: az alkotás, a színházcsinálás, a kultúra és a hatalom viszonya, a generációs kérdések, a magyarság problematikája és a történelem nagy sorskérdései mind olyan témák, melyek keresztül-kasul behálózzák darabjainkat. A közlésvágy mindegyre kiújul bennünk e témákat illetően, és nem is szeretnénk magunkban azt elfojtani csupán azért, mert már egy korábbi előadásunkban tárgyaltuk az adott problematikát. Mivel gondolatiságunkat tekintve egyhelyben toporgunk, az önisméltés csak a számunkra új formák felkutatásával kerülhető el. Jászay Tamás színikritikus szavaival: *"Nincs két egyforma előadásuk. Ez szándék, akarás dolga, aminek sok színház híján van, éppen ezért szeretem magam meglepni*

---

<sup>94</sup> k2 Színház: *Züfec* - [http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/03/k2\\_zufec\\_eloszo\\_deres\\_kornelia.pdf](http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/03/k2_zufec_eloszo_deres_kornelia.pdf)  
Utolsó letöltés: 2020.02.03.

<sup>95</sup> Uo.

<sup>96</sup> Miklós Melánia: *Két szék között a padon, avagy Friss, Fiatalos és Faszta (?)*, Tiszatáj, Szeged, 2015. július, 121.

hagyni a k2 által. Persze nem találták fel a spanyolviaszt, valójában folyton csak egy dologról beszélnek, a színházról és a csinálásáról."<sup>97</sup>

Miben érhető tetten a folytonos megújulás szándéka? Legmarkánsabban talán a merész műfaj-választásokban. Az elmúlt tíz évben írtunk és/vagy színpadra állítottunk már (a teljesség igénye nélkül) realista színművet (*Apátlanok*), kabarét (*Magyar Monoszkóp*), görög tragédiát (*Volt egyszer egy Helené, Antigoné*), epikus drámát (*Mielőtt az éj leszáll!*, *Rettegés és Ínség a Harmadik Birodalomban*), operettet (*Röpülj, lelkem!*, *Állami Áruház*), népszínművet (*A cigány, Liliomfi*), dokumentum-drámát (*Holdkő*), regény-adaptációt (*Züfec, Elza, vagy a világvége*), fantasy-drámát (*Át az Ingoványon*), sci-fi-drámát (*Elza-trilógia, Kozmikus magány*), mesét (*Hantocska*), abszurd drámát (*Morgenstern halála, Bakfitty*) stb. Bár egy-egy műfajt többször is kipróbáltunk, olyan még sosem fordult elő, hogy egy színházi évadban kétszer vettük volna elő ugyanazt.

Sokszor variáljuk azt is, hogy mennyire nyúlunk bele az alapul vett színpadi szövegbe (ha egyáltalán választunk irodalmi alapanyagot). Előfordul, hogy a húzásokat és kisebb kiigazításokat leszámítva teljesen tiszteletben tartjuk az eredeti szöveget. Ennek az az oka, hogy az adott szerző dramaturgiáját és stílusát olyan zárt egységnek érezzük, hogy az abba való beleírást felesleges, sőt ártó gesztusnak tekintjük. Magunk közt úgy szoktuk mondani, hogy vannak úgynevezett "meghagyós" írók, akiket nem érdemes átírni<sup>98</sup>. Ilyen írók voltak eddigi pályánkon Csehov, Brecht, és a magyar szerzők közül Weöres Sándor, Székely János és Hamvas Béla. Így az *Apátlanok*, a *Mielőtt az éj leszáll!* és a *Rettegés és Ínség a Harmadik Birodalomban*, valamint az *Octopus*, a *Caligula helytartója*, és a *Karnevál* című adaptációinkban (szinte) csak eredeti szövegek hangoznak el.

Külön csoportot képeznek munkáinkban azok a művek, amelyekbe beleírunk. Ebben az esetben meghagyjuk az eredeti mű cselekményét, de mellékszálakkal, a szöveg stílusának átalakításával, a viszonyok gondosabb kibontásával (vagy épp bonyolításával), új fordulatok kitalálásával, és gyakran új szereplők behozásával gazdagítjuk azt. Erre jó példa Shakespeare *A vihar* című műve, melyet *Viharok* címmel játszottunk, Dürrenmatt *Nagy Romulusa*, mely a

---

<sup>97</sup> Csáki Judit - Jászay Tamás: *Közel s távol*. - <https://revizoronline.com/hu/cikk/6417/k2-szinhas-cajtstukk-avagy-a-bizonytalanok-atrrium-film-szinhas/> Utolsó letöltés: 2020.01.29.

<sup>98</sup> Herczog Noémi: *Átírós és meghagyós szerzők - Beszélgetés Benkó Bencével és Fábrián Péterrel, a k2 Színház vezetőivel*. - <https://szinhas.net/2015/11/15/herczog-noemi-atiros-es-meghagyos-szerzok/> Utolsó letöltés: 2020.01.30.

mai napig *Bakfitty* címmel szerepel repertoárunkon, valamint a két celldömölki színháznak készített Szigligeti-átdolgozás, *A cigány* és a *Liliomfi*.

A beleírásnál sokkal radikálisabb dramaturgiai beavatkozás az átírás. Ez esetben az eredeti műnek csak az alapfelvetését tartjuk meg, esetleg néhány főbb karaktert, cselekményszálát, valamint azt a világot (miliót, helyszínt, hangulatot, törvényszerűséget), melyet az eredeti mű - mintegy mitológiaként - megteremtett számunkra. Ezeket leszámítva viszont teljesen új, önálló színpadi mű születik. Az átírásra legjobb példák a regény-adaptációink, így a *Züfec* (Bulgakov *Színházi regényéből*), az *Elza, vagy a világvége* (Babits Mihály *Elza pilóta* című regényéből), vagy *Az isten és a részegek* (Hegedüs Géza azonos című regényéből).

Külön csoportot képeznek azok a munkáink, melyek során egy irodalmi alapművet a színészek improvizációival dolgozunk fel, és az így létrejövő nem egyszer több száz oldalas improvizált nyersanyagból hozzuk létre a végleges szöveggönyvet. Ez egyfajta átmenet a drámaírás és a közösségi alkotás között. Az improvizációs technikát, melyet - nem titok - Kárpáti Pétertől tanultunk el és gondoltuk tovább (erről a folyamatról a színpadi szövegekkel foglalkozó fejezetben még sok szó esik), általában a tantermi előadásaink létrehozásánál alkalmazzuk. Ezzel a technikával születtek a *Antigoné*, a *Rinocéroszok* és a *Ki vele, Néró!* című előadásaink.

Végül előfordul az is, hogy nem használunk fel semmilyen irodalmi előképet, vagyis nem adaptáljuk az adott művet, hanem mi magunk hozzuk létre azt saját kútfőből. Persze ilyenkor is kellene kiindulópontok, ötletforrások: hol egy újságcikk (*Rinocéroszok*), hol egy valóban megtörtént esemény (példák erre az Ördögkatlan Fesztiválon bemutatott öt egyfelvonásos népszínmű, melyek mindegyikét a helyi idős emberek személyes történeteiből írtuk meg<sup>99</sup>), hol a görög mitológia (*Sziszüphosz*), vagy épp a magyar mondavilág (*Röpülj, lelke!*), de előfordul az is, hogy a műfaj-választás hozza magával a cselekmény-sémák és a fordulatok nagy részét, melyet nekünk már "csak" a saját képünkre kell formálnunk, meg kell töltenünk gondolatisággal (Erre jó példák az Elza-trilógia második és harmadik része, vagyis az *Emberek Alkonya* és az *Eklektikon 2048*, valamint a *Kozmikus magány*<sup>100</sup> című írásunk,

---

<sup>99</sup> A bemutatásuk sorrendjében: *A nagyharsányi menyasszony* (Nagyharsány, 2014), *A kisharsányi vőlegény* (Kisharsány, 2015), *A villánykövesdi vőfély* (Villánykövesd, 2016), *A beremendi lakodalom* (Beremend, 2017), *A baranyai gyöngyösbokréta* (Nagyharsány, 2018). Az öt dráma közül az első négy megjelent az Ördögkatlan Fesztivál magánnyomdájában *A nagyharsányi menyasszony* címmel.

<sup>100</sup> Az első olyan drámánk volt, melyet felkérésre írtunk, de mi rendeztük. A darabból készült előadást király Dániel rendezte, a bemutató a Vígyszínház Házi Színpadán történt, 2018. december 5-én.

amelyek mindegyikében a formai kiindulópont a sci-fi volt, vagy az *Át az Ingoványon*, melynél a fantasy műfaját kíséreltük meg színpadra adaptálni).

A formai sokszínűségekre való törekvésünk nemcsak az írás és a dramaturgiai megoldások állandó variálásában nyilvánul meg: igyekszünk rendezői kérdésekben is más és más utakon járni. A rendezői megoldások változatosságát sokszor már a fentebb említett műfaji sokszínűség önmagában garantálja.

Más rendezői hozzáállást követel meg az is, hogy éppen milyen színházi körülmények között dolgozunk. Amikor a k2 Színház kőszínházakkal hoz létre koprodukciót, a rendezői elképzeléseknek muszáj igazodniuk a kőszínházi körülményekhez. Ez egy sokkal klasszikusabb próbafolyamatot jelent (főleg a hierarchiai viszonyok miatt), mint amikor önállóan dolgozunk csapatunkkal. Ez esetben a próbák műhelymunka-szerűen folynak, az alá-fölé rendeltségi viszonyok fellazulnak, a rendezői színház helyett a közösségi alkotás kerül előtérbe.

Nem szeretnénk, ha lenne receptünk, sem íróilag, sem rendezőileg, sem társulatként. Nem szeretnénk egy kaptafára felhúzni előadásainkat, vagyis feláldozni kísérletező szándékaink a siker oltárán. Nem szeretnénk, ha egy nap a nézőink "tipikus k2-s" előadásokról beszélnének. Azt szeretnénk, ha az újdonság maga maradna a tipikusan k2-s vonás.

*"A pácban mindenki benne van"*<sup>101</sup>

A már sokat emlegetett *Sziszüphosz* és *Züfec* mellett a harmadik ars poétikus előadásunk Hamvas Béla *Karnevál* című regényfolyamának színreviteléből született. Bár ebbe nem írtunk bele, paradox módon mégis ez az előadás, ez a szöveg képes legpontosabban visszaadni azt a világképet, amely legtöbb munkánkban visszaköszön.

*"Az alaptétel az, hogy a pácban mindenki benne van. Ennek következménye az a felháborító paradoxon, hogy valaki magát minél inkább kintlevőnek tünteti fel, annál mélyebben benne van. Végül is minél emberfölöttibbnek akar feltűnni, annál nevetségesebb. Éppen ezért nincs mulatságosabb magatartás, mint a pátosz."*<sup>102</sup> - írja Hamvas a regény elején. Ezen a hamvasi szemüvegen keresztül nézzük a világot, és ennek fényében hozzuk létre előadásainkat. A pácban benne vagyunk mi is, a nézők is, és minden darabunk minden

---

<sup>101</sup> Hamvas Béla: *Karnevál*, Medio, Szentendre, 2008. 4.

<sup>102</sup> Hamvas Béla: *Karnevál*. Medio, Szentendre, 2008.

szereplője. A "pácban levés" állapota pedig mulatságos és szánalmas. Ebből következik, hogy szeretjük kinevettetni darabjaink szereplőit, a nézőket és önmagunkat is. Nem ijedünk meg a tragikumtól, de a legnagyobb tragédia közepette is azt lessük, mikor lehet kinevetni a legszörnyűbb eseményeket is.

Úgy hisszük, hogy ameddig van min nevetni, addig a létezés még elviselhető. Legyen ez a nevetés bármennyire keserű, csak nevetés legyen. Hamvas Béla írja a *Karnevál* VI. könyvében - és ez elhangzik a k2 kilenc órás előadásának nyolcadik órájában is: "*A humor van a legmélyebben. A humor a maya utolsó fátyla. A legszentebb fátyol. Az utolsó valóság. A humor alatt már csak a semmi van.*"<sup>103</sup>

## **A k2 Színház története**

### *Egyetemi évek*

A k2 Színház története a Kaposvári Egyetemen Művészeti Karának Színházi Tanszékén kezdődik, a 2010-es évek elején. Első előadásainkat a Kaposváron töltött évek alatt hoztuk létre.

Az egyetemi évek alatt igyekeztünk mindent eltanulni a minket tanító színházi emberektől, és közben leszűrni a Kaposváron töltött évek ellentmondásainak és kudarcainak tanulságait. A k2 Színház létrejöttében ugyanis a mestereinkkel való találkozás mellett legalább akkora szerepet játszott az a tény is, hogy a Kaposvári Egyetem Színházi Tanszékének összeomlása idején jártunk oda<sup>104</sup>. Az egyetemi évek során egyre inkább szembeszélben, valami ellenében, valaminek dacára csináltunk színházat, és tíz év távlatából visszatekintve ez nagyon is megerősítette a formálódó társulatot. Nemcsak színészmesterségre tanított minket az egyetem, hanem a nagybetűs életre is - bár ez utóbbit nem szándékosan tette.

A későbbi társulat tagjai zömmel két egymást követő színész-osztályból kerültek ki: Kelemen József és Réthly Attila vezette őket. A két osztályfőnökön kívül (akik egymás osztályában is tanítottak, így aztán kölcsönösen ismertük azt az ízlést, amely a másik

---

<sup>103</sup> Uo.

<sup>104</sup> Összeomlás alatt azt az időszakot értem, amikor Csáki Juditot Vidnyánszky Attila váltotta az intézmény élén 2012-ben. Az átláthatatlan, kaotikus átmenet azt eredményezte, hogy a képzés teljesen kiszámíthatatlanná vált az egyetem színész szakán.

osztályban uralkodik) olyan tanárok tanítottak minket színész-mesterségből, mint például Mohácsi János, Molnár Piroska, Rusznyák Gábor, Jeles András, elméleti tárgyakból pedig Karsai György, Csáki Judit, Jászay Tamás, Nánay István. A mesterségtanárok névsorából kitűnhet, hogy zömmel olyan rendezőkkel és színészekkel találkoztunk, akik dolgoztak a kaposvári Csiky Gergely Színházban a mára legendássá vált évtizedekben<sup>105</sup>. Igaz, mire mi Kaposvárra kerültünk, a Csiky már gyakorlatilag eltűnőben volt az ország színházi térképéről<sup>106</sup> (bár még láttunk néhány jelentős előadást, így Rusznyák Gábor *Oidipusát*, Mohácsi *Játék a kastélyban*, és *A falu rossza* - rendezését), de tanárainktól mégis kaptunk valamit abból a kaposvári mentalitásból, mely minden bizonnyal elengedhetetlen volt ahhoz, hogy annak idején a "kaposvári csoda" kibontakozhasson. Tőlük tanultuk azt az ironikus színházi világszemléletet, és azt a színpadi lényeglátást, melyet később saját színházi működésünkbe is igyekeztünk beépíteni. Elméleti tanáraink névsora pedig azért különleges, mert mindnyájuk - amellet, hogy elismert színháztörténész, újságíró, vagy épp tudós - aktív színikritikus is egyben. Ez is lényeges momentum volt színházi ízlésünk formálódásában: a drámairódalom, az előadások és általában a társadalmi folyamatok megközelítése mindig kritikai szemlélettel történt az elméleti órákon, és ez a hozzáállás máig jellemző ránk a színházi gyakorlatban is.

"Kritikus" tanáraink hatása nagyban érezhető első munkáinkon. 2010-ben írtuk és mutattuk be a Magyar Monoszkóp című kabarénkat, melyben a trianoni traumával foglalkoztunk, erősen satirikus felhanggal: "*A Magyar Monoszkóp úgy mutat rá sok humorral és játékosággal az írott történelem és a múlt legendáinak viszonylagosságára, hogy közben idézőjelbe teszi a médiamanipulált nemzeti identitásképzés jelenét is, ám bölcsen elkerüli az ítélezést.*"<sup>107</sup> - írta az előadásról Miklós Melánia életünk első kritikájában. Az előadást Budapesten is bemutattuk a Tűzraktér nevű befogadó helyen, majd meghívást kaptunk vele az Ördögkatlan Fesztiválra is. Később Kaposváron megnézte a tanári kar egy része<sup>108</sup>, és miután hosszasan elemezték az előadás gyengeségeit, úgy ítélték, hogy az előadást nem játszhatjuk tovább az egyetemi színpadon. A kezdeti elkeseredés után úgy döntöttük, nem adjuk fel, és másodévben is létrehozunk egy önálló előadást.

---

<sup>105</sup> Mihályi Gábor: *A Kaposvár-jelenség*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1984.

<sup>106</sup> Eörsi László: *Megbombáztuk Kaposvár*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2013.

<sup>107</sup> Miklós Melánia: *Kint-e vagy bent*. - <https://revizoronline.com/hu/cikk/2559/iii-ordogkatlan-fesztival/>

<sup>108</sup> Név szerint Mohácsi János, Kocsis Pál, Rusznyák Gábor, Csáki Judit.



Második előadásunk, a 2011-es *Sziszüphosz* hozta meg számunkra az első szakmai elismeréseket. Ennek is ketten írtuk a szövegét, és meggyőztük az egész osztályunk, hogy szerepeljen benne. A *Sziszüphoszt* a Csiky Gergely Színház nagyszínpada alatt mutattuk be, a süllyedőben, majd később több alkalommal is eljátszottuk Budapesten (Tűzraktér, R16 Pódium), és kétszer is felléptünk vele az Ördögkatlan Fesztiválon, egyszer pedig a szegedi Thealter Fesztiválon. A színházcsinálás sorskérdéseivel foglalkozó *Sziszüphosz* több pozitív szakmai visszhangot kapott: *"Talán a Sziszüphosznál látszott, hogy a színházcsinálói ambíciók megérdemlik a támogatást és a bizalmat, meg azt is, hogy a két színházcsináló előbb-utóbb a saját lábára álljon. A Sziszüphosz mutatta annak a színháznak a jegyeit, körvonalait, amely már egy (nehéz és rögzös, de mégis) útra enged következtetni, márpedig ezen az úton végig kell menni."*<sup>109</sup> - emlékszik vissza Csáki Judit 2014-ben. És valóban: a *Sziszüphosz* után már egyre komolyabban foglalkoztatott minket a társulat-alapítás gondolata. Létrehoztuk az azóta is működő K2 Színház Alapítványt, melynek alapító okiratában a célok közé immár odaírtuk, hogy *"magas színvonalú művészi tevékenységre képes, állandó maggal rendelkező színtársulat szervezésével a hazai alternatív színjátszás erősítése."*<sup>110</sup>

Harmadik előadásunk, a 2012-ben bemutatott *Volt egyszer Helené*, mely Euripidész *Helené* című "szerencsés kimenetelű" tragédiáját dolgozta fel, még mindig erősen mutatta egyetemi tanulmányaink hatását. Az eredeti mű dramaturgiájának és alapfelvetésének egyedülálló zsenialitására Karsai György tanár úr elemzése hívta fel a figyelmünket<sup>111</sup>. A premier a Csiky Stúdiójában volt,. Ez az előadás jelentős kitörést hozott a formálódó csapatnak. Meghívást kaptunk Budapestre, Zsámbékra, az Ördögkatlan Fesztiválra, és az előadást színházi szakma sem hagyta szó nélkül. Zappe László különösen nagy lelkesedéssel vezette fel *Helené*-kritikáját: *"Még mindig (vagy már megint) érdemes Kaposvárra figyelnie annak, akit a magyar színház jövője érdekel. Nem a nagyszínházra ugyan, hanem az egyetemre. Ott évek óta készülnek izgalmas előadások (...)Kaposvári hallgatók hozták létre, de az oktatási kereteken kívül Euripidész drámájának feldolgozását, a Volt egyszer egy Helené...-t. A K2 Színházat az egyetemisták szorgalmi feladatként üzemeltetik már két esztendeje, ez a*

---

<sup>109</sup>In.: <https://szinhaz.hu/2014/04/09/allando-csapatlag-vegi-a-k2-szinhaz> Utolsó letöltés: 2020.02.02.

<sup>110</sup>In.:<https://k2szinhaz.hu/wp-content/uploads/2019/04/k2-Sz%C3%ADnh%C3%A1z-Alap%C3%ADtv%C3%A1ny-Alap%C3%ADt%C3%B3-okirat.pdf> Utolsó letöltés: 2020.02.01.

<sup>111</sup> Karsai György: *"Tudod, hogy nincs bocsánat"* - Theonóé foglalkozása In.: *A Szép és a Szörnyeteg: görög drámák értelmezései*. Osiris, Budapest, 1999. 357-396.

*harmadik bemutatójuk volt. Tehetség és gondos, figyelmes munka látszik rajta.*"<sup>112</sup> A zsámbéki vendéjátékról pedig még Koltai Tamás is említést tett az Élet és Irodalomban<sup>113</sup>.

A *Volt egyszer egy Helené* után nem sokkal, 2012 nyarán lehetőséget kaptunk, hogy megmérjük magunkat a Thealter Fesztivál helyspecifikus projektjén<sup>114</sup>. Szegeden, talált helyszíneken kellett létrehozni helyspecifikus előadásokat. A k2 a Szegedi Tudományegyetem Bölcsész Karának Auditoriumát kapta, ahol mindössze öt nap alatt írtuk és próbáltuk be az *"azt a csöndet nem tudjuk eljátszani"* című helyspecifikus előadásunkat, melyben az iskolapadba ülő nézőket a négy színészünk megtanította a színészmesterség alapjaira, és a végén mindenki színész-diplomát kapott. A gúnyos tréfa - mely szerint hatvan perc alatt bárkiből lehet színész - már előrevetítette azt, amit már akkor is sejtettünk: a kaposvári egyetemi struktúra összeomlását. Az előadás megkapta a helyspecifikus projekt fődíját.

A kaposvári színész-képzés összeomlását - mely a szegedi előadást ihlette - már 2012 tavaszán sejteni lehetett. Az egyetem szenátusa a Tanszék élére Vidnyánszky Attilát nevezte ki. A tanszéken tapinthatóvá vált a feszültség. Több tanár magától felállt, másokat eltanácsoltak az intézménytől. Mire harmadévesek lettünk, a Csáki-féle színész-képzés megbukott, a Vidnyánszky-féle pedig még nem épült ki. Elmaradó vizsgák, tanárok kocsmái verekedése<sup>115</sup> és a jövőt illető totális káosz alakult ki az egyetemen, mely a politikai harcok színterévé vált.

A negatív fejlemények nagyban befolyásolták a társulat jövőjét. Többen úgy éreztük színész-hallgatók, hogy mielőbb el kell menekülnünk a megbénult kaposvári iskolából. Ekkor döntöttünk úgy Bencével, hogy felvételizünk az akkor induló budapesti bábrendező-osztályba<sup>116</sup>. Engem felvettek, Bencét viszont nem, így ő Kaposváron maradt, jómagam pedig elkezdtem a rendező-szakot, miközben párhuzamosan folytattam kaposvári tanulmányaim is. Ugyanakkor megegyeztünk, hogy a k2 Színházat továbbra is működtetjük, kerül, amibe kerül.

---

<sup>112</sup> Zappe László: *A hazugságot fenn kell tartani.* - [http://nol.hu/kultura/20120910-a\\_hazugsagot\\_fenn\\_kell\\_tartani-1331289](http://nol.hu/kultura/20120910-a_hazugsagot_fenn_kell_tartani-1331289) Utolsó letöltés: 2020.02.03.

<sup>113</sup> Koltai Tamás: *Helené, avagy a ködkép.* <https://www.es.hu/cikk/2012-09-14/koltai-tamas/helene-avagy-a-kodkep.html> Utolsó letöltés: 2020.01.30.

<sup>114</sup> A pályázat részletei:

[file:///C:/Users/F%C3%A1bi%C3%A1n%20P%C3%A9ter/Downloads/THEALTER2012\\_helyspec\\_palyzat.pdf](file:///C:/Users/F%C3%A1bi%C3%A1n%20P%C3%A9ter/Downloads/THEALTER2012_helyspec_palyzat.pdf)

Utolsó letöltés: 2020.02.07.

<sup>115</sup> Vidnyánszky kinevezése után néhány nappal, a kaposvári New York nevű szórakozó helyen Mohácsi János és Réthly Attila verekedett össze Uray Péterrel. Az esetet három színész-osztály látta, később a bírósági tárgyalásra több diákot is beidézték tanúnak. Az egyetemi berkekben csak "new york-i csataként" emlegetett eset sokkolta a hallgatókat.

<sup>116</sup> Az osztály Csizmadia Tibor, Meczner János, Csató Kata és Tengely Gábor vezetésével indult

Az ez után következő egy-másfél éves távolság nagyban érezte negatív hatását. A 2013-ban létrehozott előadásaink, a Hegedűs Géza-regényből készült *Az isten és a részegek*, a Kafka Kastélyát feldolgozó *Morgenstern halála*, valamint a Shakespeare *Viharjából* készített *Viharok* nem, vagy csak részben hordozták magukban azt az átütő erőt, melyet elvártunk volna magunktól. Pedig sikerült elérnünk, hogy mindhárom előadást a fővárosban mutathassuk be, *Az isten és a részegeket* a Stúdió K Színházban, a *Morgenstern halálát* a rövid életű Malomudvarban, a *Viharokat* pedig a Szkéné Színházban. Mindhárom előadás szinte teljes kritikai visszhang nélkül maradt<sup>117</sup>. Az akkor már különböző színházaknál gyakorlatukat töltő kaposvári színészek egyeztetetlensége miatt pedig mindhárom előadást le kellett vennünk a műsorról: egyikből sem tudtunk háromnál többet játszani.

Felismertük, hogy a formálódó társulat nem maradhat fent, ha nem fordítjuk újra minden alkotói energiánkat a fejlődésre, és a k2 új bemutatóira. Azonban a Színművészeti Egyetem rendező szakának másodéveseként gyakorlatilag alig jutott időm a k2-s próbákra. Miután nem sikerült egyéni tanrendet kialakítanom, meghoztam a döntést: otthagynom az egyetemet, hogy újra minden erőmmel a k2 Színház felépítésén dolgozhassam.

Újra egyesítve a csapatot 2014 februárjában bemutattuk a debreceni Csokonai Színházzal közösen bemutatott *M. ország gyermekei* című előadásunkat, amely mindmáig teljesen kilóg a k2 repertoárjából. A debreceni Modern Művészetek Múzeumjának három emeletén játszottuk ezt a színház, performansz és képzőművészet határait összemosó kísérleti vállalkozást, melynek fókuszában a boldogság utópiája állt.

2014 tavaszán, a budapesti Jurányi Inkubátorházban mutattuk be a Bertolt Brecht *A szecsuáni jólélek* című drámájából készült színpadi adaptációnkat *Mielőtt az éj leszáll!* címmel. Ez az előadás fordulópontot jelentett a csapat életében. Az üres térben, mindössze hat színésszel és hat bőrönddel előadott történet egyszerre regélt a jóság tehetetlenségéről, és ezzel párhuzamosan a pályakezdés és egy egész generáció útkereséséről, mindezt a Brecht dramaturgiájából következő fanyar, elidegenített színészi játékkal: *"...a színészek elnyűtt bőröndöket, táskákat cipelnek, cserélgetnek. E csomagokból brechti gondolatpakkok idegenítődnek el(énk). Magas fokú, sok képzettársítást katalizáló tárgy-kultúra bomlik ki a kofferokból. Amikor látszólag nincs bennük semmi, akkor is tartalmazznak ezt-azt. Az sem kevés vagy jelentésten, ha legalább önmagukat. Hat színész, fekete, fiatalosan hétköznapi*

---

<sup>117</sup> Illetve a *Viharokról* jelent meg egyedül Nyulassy Attila lesújtó kritikája. Nyulassy Attila: *Nem tombol.* [https://7ora7.hu/2014/06/25/nem\\_tombol](https://7ora7.hu/2014/06/25/nem_tombol) Utolsó letöltés: 2020.03.02.

(egyben valamelyest „melós”) alapruhák, őszi színezetű minimális kellékek (sokféle kendő, retikül, kacsatok). Minden készen áll a most felkiáltó című *Der gute Mensch von Sezuan* analitikus bemutatásához: a *Mielőtt az éj leszáll!* példázatához.”<sup>118</sup> - összegezi az előadás stílusát Tarján Tamás kritikájában. A *Mielőtt az éj leszáll!* felkiáltása hosszú életűre sikeredett: az előadás öt évig volt műsoron, eleinte a Jurányi Kamarateremben, majd a Stúdió K-ban, és több fesztiválra is meghívást kapott, mint előtte bármelyik bemutatónk. Ezzel az előadással tudunk csak igazán bemutatkozni a budapesti közönségnek.

Néhány hónappal a Brecht-bemutató után lediplomáztunk a Kaposvári Egyetemen. A legtöbb színésznek, akikkel addig együtt dolgoztunk szerződést ajánlottak különböző kőszínházak. Gyorsan kellett döntenünk. Vagy megalakulunk, mint állandó, független budapesti társulat, és meggyőzzük a számunkra fontos színészeket, hogy tartsanak velünk, vagy megmaradunk egy-egy projektre összeverődő, ideiglenes színházi formációnak (amely nem tudja egyeztetni az előadásait). Mi az előbbi mellett döntöttünk.

### *Az első évad*

Amikor egyesével leültünk a beszélni a leendő k2-s színészekkel, még csak annyit tudunk nekik felajánlani, hogy három budapesti bemutatót tudunk tartani. Havi fizetés, próbahely nincs<sup>119</sup> Nagyon is kellett tehát az egyetemi közös munkák pozitív élménye, az együtt megélt színházcsinálói fanatizmus, hogy a hat színész igent mondjon. Horváth Szabolcs és Rózsa Krisztián a Kelemen-osztályból, Borsányi Dániel, Domokos Zsolt és Piti Emőke a Réthly-osztályból, és egyedüli Pesten végzett színészként Viktor Balázs Zsótér Sándor osztályából (aki a *Viharokban* és az *M. ország gyermekeiben* is vendégszerepelt már nálunk korábban). Az egyeztetést, a kommunikációt és a gazdasági ügyeket egy személyben a korábban szintén Kaposváron színésznek tanuló Erdélyi Adrienn vállalta. A társulat dramaturgja pedig Kautzky-Dallos Máté lett. Kettőnkkel együtt összesen tehát tíz fővel alakult meg a k2 Színház.

*"Kellott ahhoz az elszántságon túl más indíttatás is, hogy állandó társulatként kezdjék meg működésüket, hiszen az elmúlt évek során a finanszírozási helyzet korántsem lett rózsás.*

---

<sup>118</sup> Tarján Tamás: *Gyökvonás a négyzetben.* - <https://revizoronline.com/hu/cikk/5015/mielott-az-aj-leszall-k2-szinhaz-juranyi-inkubatorhaz/> Utolsó letöltés: 2020.03.05.

<sup>119</sup> Ez alól kivétel volt a 2016-17-es évad, amikor is Darida Veronika jóvoltából egy évig az ELTE BTK épületében kaptunk ingyen próbatermet. Végül átépítés miatt távoznunk kellett.

*Bázisukat áthelyezték Budapestre, projektalapú működésüket pedig repertoárszínházi formára váltották, játszóhellyel nem rendelkező független társulatként. Mindez megvalósíthatatlan a pályázati úton elérhető működési támogatást kiegészítő mecenatúrai segítség nélkül, ami viszont jellemzően projekt alapú. Ezért is volt meghatározó a bemutatkozás, hiszen a folytatás záloga feltételezhetően a látogatottsági és bevételi számokban egyaránt mérhető siker.*"<sup>120</sup>

Miklós Melánia tanulmányában pontosan elemezte az első évad tétjét: ahhoz, hogy a későbbiekben több támogatást és lehetőséget kapjunk, muszáj volt releváns és sikeres előadásokkal előrukkolni. Bár ezt akkor nem éreztük kényszernek. Nem volt tudatos műsorpolitikánk, nem törődtünk a piac igényeivel, és az sem foglalkoztatott különösebben, hogy miből fogunk megélni, csak azt csináltuk és úgy, amit és ahogy akartunk.

Az első évad lendülete meghozta gyümölcsét. Az Ördögkatlan Fesztiválon rögtön két bemutatót tartottunk. Az első a *Yorick visszatér* című Baka István-szövegekből összeállított pódium-műsor volt, mely a rendszerváltás problematikáját járta körbe. Az előadás még évekig műsoron maradt, a legkülönbözőbb vidéki városokba, sőt még határon túli településekre is meghívást kapott. A másik nyári bemutatónk pedig a helyi idős emberek régi történeteiből egy hét alatt íródott és bepróbált *A nagyharsányi menyasszony* című népszínmű volt, melyet egy ottani ház udvarán adtunk elő négy alkalommal a nagyharsányiaknak és a fesztiválózó közönségnek. Artner Sisso így emlékszik vissza egy későbbi beszámolójában: "*A pajtából és annak verőfényes udvarából kialakított színpadon zajlott a történet ezúttal is. A színészek önmagukra reflektálva is egy amatőr falusi szintársulatot alakítanak: egy előadásra készülnek, amelybe a II. világháború utáni évtizedek Magyarországnak levegője is betüremkedik bőségesen.*"<sup>121</sup> Ettől kezdve még négy éven át a k2 minden évadát az Ördögkatlan egyik helyszínt adó falvában kezdte, és megalkotta a község népszínművét, melyet a fesztiválon bemutatott. Így összesen öt dráma született ebből a kezdeményezésből az évek során.

A nyári "bemelegítés" után következett első budapesti évadunk három bemutatója. A *Züfec* a Szkénében, az *Apátlanok* a Hátsó Kapuban (ma Magvető Café), és a *Bakfitty* a Stúdió K-val koprodukcióban. Mindhárom befogadó helyen mi kopogtattunk egy-egy darab-ötlettel. Ha

---

<sup>120</sup> Miklós Melánia: *Két szék között a padon, avagy Friss, Fiatalos és Fasz (?)*. Tiszatáj, Szeged, 2015. július, 118.

<sup>121</sup> Artner Sisso: *Na, gyere Lajoskám! Felszántom veled a hegyet.* - <http://szinhaz.net/2017/09/13/artner-sisso-na-gyere-lajoskam-felszantom-veled-a-hegyet/> Utolsó letöltés: 2020.03.07.

nem kapjuk meg ezeket a kezdeti bemutatkozási lehetőségeket, elsősorban a Szkénétől és a Stúdió K-tól, biztosan nem tudtuk volna továbbfejleszteni a társulatot.

"*Van valami üdítően bátor és megmagyarázhatatlan a K2 előadásában: új színház született.*"<sup>122</sup> - üdvözölte Herczog Noémi a Bulgakov *Színházi regényéből* készült *Züfecet*, mely arról regél, ahogy később a kritikában is olvasható, hogy "*hogyan (nem) érvényesül egy fiatal, nyomora révületében szokatlan művet író, a színházi-irodalmi intézményrendszeren azonban kívül álló szerző, pláne, ha nincs tisztában a rendszerkritika reális lehetőségeivel. De Bulgakov alapján saját, kortárs magyar dráma született, ritka nagyszerűen megírva...*"<sup>123</sup> A *Züfec* beváltotta a hozzá fűzött reményeket, az ars poétikus bemutatkozó előadás a közönség és a szakma részéről is kitűnő visszhangot kapott, a pozitív kritikák mellett mi sem bizonyítja ezt jobban, minthogy hatodik éve van műsoron.

Második bemutatónk, a Csehov *Platonovjából* készült *Apátlanok* azért jöhetett létre, mert Orlai Tibor (mint azóta minden évadban) megfinanszírozta a produkció létrehozásának költségeit. Ez az előadás főként a színészeknek adott alkalmat arra, hogy nagy szerepíveket dolgozhassanak ki. Horváth Szabolcs huszonnyolc évesen játszotta el az azonos korban lévő Platonovot: "*Horváth Szabolcs alakításának üdítő (legalább színházilag üdítő) színfoltja, hogy maga sem hisz sem a fogadkozásokban, sem a régi-új szerelem megváltó erejében.*"<sup>124</sup> (Csáki Judit) De nemcsak ő mutatott újat: Piti Emőke Szofja Igorovnája, Domokos Zsolt Oszipja, Borsányi Dániel Glagoljeve, vagy az akkor először nálunk vendégeskedő Boros Anna Szásája mind emlékezetes, mély színészi alakítás volt. Az előadás nemigen találta meg közönségét. A több mint négy órás játékidő, az akkoriban nem túl felkapott romkocsmá, a Hátsó Kapu, hamar elijesztették azokat is, akik tudomást szereztek az előadás létezéséről. Arról nem is beszélve, hogy a darabban szereplő sok vendég-színész egyeztetési nehézségei gyakorlatilag lehetetlenné tették a rendszeres játszást. Az *Apátlanok* nem érte meg a következő évadot.

A harmadik bemutató igazi független színházi "gigaprodukciónak" számított: a Dürrenmatt *Nagy Romulusából* készült *Bakfitty* című történelmietlen történelmi komédiában ugyanis

---

<sup>122</sup> Herczog Noémi: *Hogy jössz te ahhoz, hogy kritizálj?* - <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/hogy-jossz-te-ahhoz-hogy-kritizalj-94093> Utolsó letöltés: 2020.03.07.

<sup>123</sup> Herczog Noémi: *Hogy jössz te ahhoz, hogy kritizálj?* - <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/hogy-jossz-te-ahhoz-hogy-kritizalj-94093> Utolsó letöltés: 2020.03.07.

<sup>124</sup> Csáki Judit: *Teng és leng.* - <https://revizoronline.com/hu/cikk/5495/csehov-apatlanok-platonov-k2-szinhaz-orlai-produkcio-hatsokapu/> Utolsó letöltés: 2020.03.10.

szerepelt a Stúdió K és a k2 Színház teljes társulata (Összesen tizenhárom színész játszott a Stúdió K apró színpadán).

A *Bakfitty* számított a legkevésbé kockázatos bemutatónak az évadban. Nem volt különösebben hosszú, a komédia műfaja pedig valamelyest garanciát jelentett arra nézvést, hogy az előadásnak lesz közönsége. Számításunk bevált: a *Bakfitty* a mai napig műsoron van, és még mindig teltházzal fut.

A *Bakfitty* újabb mérföldkő volt a társulat életében. Bizonyossá vált, hogy képesek vagyunk közösen kikísérletezett ízlésünk és próbához való hozzáállásunk egy másik társulatra is átragasztani. A k2 első évadát a szegedi Thealter Fesztivál szervezőinek felkérése koronázta meg: meghívtak bennünket, hogy legyünk a 25. Thealter díszvendége, és ennek keretében játszunk el mindhárom bemutatónk. A fesztivál végeztével úgy éreztük, felkerültünk a hazai független színházi szféra térképére, és nagy elánnal vágtunk bele a következő évad megtervezésébe.

### *Befogadóhelyeken*

A k2 Színház a mai napig játszóhellyel nem rendelkező független színtársulat. Már rögtön az első évad után szóba került, hogy hosszútávú megmaradásunknak záloga lehet egy saját játszóhely kialakítása, de ezt az anyagi helyzetünk nem tette, nem teszi lehetővé. Így nem maradt más választásunk, mint jó kapcsolatot kialakítani neves budapesti befogadóhelyekkel, és kiharcolni, hogy bemutatott darabjaink minél többször tűzzék műsorra. Általánosságban kijelenthető, hogy az előadásszámok növelésében egyik befogadóhelyen sem értünk el különösebb előrelépést. Havi egy előadásnál többet alig sikerült. Ez sarkallott bennünket arra, hogy évadról évadra újabb színházakkal vegyük fel a kapcsolatot. Legtöbb évadunk úgy alakult, hogy nem volt két olyan bemutatónk, amely ugyanabban a színházban lett volna megtekinthető, ha ugyanis két bemutatót próbáltunk volna meg átnyomni egy befogadóhely vezetőségén, előadásaink egymással versenyeztek volna a hónap szabad estéiért. Mivel szinte minden előadásunk más színházban ment, lassan fejlődött a közönség-építés. Nézőink általában az adott befogadóhely közönségéből kerültek ki, és nem kimondottan a k2 miatt jöttek el előadásainkra. A k2 neve sokszor elveszett a befogadóhelyek óriási kínálatában. Ahol volt közönségszervező, ott teltházzal mentek az előadásaink, ahol nekünk kellett gondoskodnunk a közönségünk megszólításáról, ott nem egyszer foghíjas nézőtér, vagy akár érdeklődés hiányában az előadás elmaradása következett.

Az előadásszám növekedésének hiánya egyre több feszültséget eredményezett a társulaton belül. Senki sem kapott havi fizetést, színészeink csak a próbapénzekre és az előadáspénzekre számíthattak. Viszont a kevés előadás mellett - ha éppen nem próbáltunk - gyakorlatilag képtelenség lett volna megélni.

Egyetlen megoldásnak a bemutatók számának növelése tűnt: második és harmadik évadunk során még tartottunk magunkat a három bemutatóhoz, de a 2017-18-as, valamint a 2018-19-es évadban már öt bemutatót vállaltunk. A befogadókörök zsúfoltsága és a bemutatók számának növelési kényszere eredményezte azt, hogy az elmúlt öt évben gyakorlatilag Budapest összes jelentős befogadósínházában megfordultunk, de egyikben sem tudtunk tartósan megállapodni. A *Züfec* után még két bemutatót tartottunk a Székényben (*Röpülj, lelkem!* - 2016; *Holdkő*<sup>125</sup> - 2017), ám ezek az előadások a zsúfoltság miatt hamar kiszorultak a repertoárból. A Jurányi Inkubátorházban valósulhatott meg az *Át az Ingóványon* (2015), majd a *Sömmi*<sup>126</sup> (2017), melyek a néző-hiány okozta alacsony jegybevétel miatt nem élhettek meg egynél több évadot. Még egyszer összefogtunk a Stúdió K teljes társulatával, és a *Bakfitty* után a *Rettegés és Ínség a Harmadik Birodalomban* (2018) is bekerült a repertoárba, valamint ide hoztuk át a Jurányiban bemutatott *Mielőtt az éj leszáll!* című előadásunkat is. Szintén ott mutathattuk be a *Cenci-ház*<sup>127</sup> (2018) című előadásunkat is. A Stúdió K - bár hivatalosan nem befogadóhely - hamar legfontosabb játszóhelyünké vált. Egy-egy bemutató erejéig összefogtunk a Trafóval (*Dongó* - 2016) és az Átrium Film-Színházzal (*Cájtstükk* - 2017), ám ezek az előadások sem bizonyultak hosszú életűnek. A *Dongó* gyors bukása - dacára annak, hogy egy számunkra teljesen új munkamódszerrel született, a Kárpáti Péter által fémjelzett improvizációs technikával - annak tudható be, hogy nem hagytunk elég időt a próbákra, és félkészben álltunk a közönség elé. Mire az előadás beérett volna, már nem akadt rá néző. A *Cájtstükk* pedig egy rendkívül izgalmas szellemi és formai kalandnak ígérkezett - a színészek szinte végig egyhelyben ülve, a nézők felé fordulva narrálták a több szálon futó cselekményt - de teljesen elhibázott döntésnek bizonyult, hogy egy ennyire kísérleti darabot az alapvetően szórakoztató előadásokat játszó, profit-orientált Átriumban állítsunk színpadra.

---

<sup>125</sup> A *Holdkő* - annak ellenére, hogy itthon alig játszottuk - különleges helyet foglal el a társulat történetében. Májig ez az egyetlen dokumentarista előadásunk, melyhez a nyersanyagot New York-ban gyűjtöttük össze úgy, hogy 2016 nyarán '56-os emigránsokkal készítettünk interjúkat. Az interjúk szövegéből Závada Péter szerkesztett szövegkönyvet. A *Holdkő* utolsó előadása New Yorkban került megrendezésre a k2 Boros Anna szervezte Hungary Live Fesztivál keretein belül.

<sup>126</sup> Mindkét előadást vendégrendező jegyzi, az *Át az Ingóványon* Ascher Tamás, a *Sömmi* Hegymegi Máté.

<sup>127</sup> Alföldi Róbert rendezésében.



Üde színpoltnak bizonyult ezekben a nehéz időkben a Budapest Jazz Clubban görög beavató színházi sorozatunk, melyet Karsai György vezényletével indítottunk útjára. Két beavató színházi előadást mutattunk be ott. A *Perzsák* érdekessége volt például, hogy az első ismert magyarországi bemutatónak számított a k2-Karsai-koprodukcióban megvalósuló interpretáció 2015-ben<sup>128</sup>. A második közösen feldolgozott görög drámában pedig, az *Alkésztisz*ben együtt dolgozhattunk a legendás Fodor Tamással, aki vendégművészként csatlakozott hozzánk. A beavató színházi sorozat végét az alulfinanszírozottság, és az egyeztetés problematikája jelentette.

Összességében kijelenthető, hogy a lendületes első évadunk után a társulat második és harmadik évada inkább szólt a befogadóhelyekért, és sokszor a befogadóhelyekkel vívott küzdelemről, és ezzel együtt a túlélésről, mint a sikerről és a gondtalan fejlődésről.

A legkülönbözőbb játszóhelyeken, de mégis keveset játszó k2 társulata 2015 és 2017 között válságba került. A túlélésért folytatott harcunkban vesztes pozícióba kerültünk: félő volt, hogy a k2 szép lassan elenyészik a befogadó helyek tengerében.

### *Kőszínházakban*

Nagyot lendítettek a társulat működésén és motiváltságán a kőszínházi felkérések. Elsőként Béres Attila, a Miskolci Nemzeti Színház igazgatója kért fel Bencét és engem, hogy írjunk és rendezzünk a miskolci társulatnak. Ebből született az *Elza, vagy a világvége* című abszurd tragikomédia. A 2017-18-as évadban újra meghívást kaptunk, de ezúttal már nemcsak mi ketten: hozhattuk magunkkal a k2 egész társulatát. Miskolci és k2-s színészek közösen szerepeltek az *Emberek Alkonya* című drámánkban, melyet az Elza folytatásának is szántunk, bár önállóan is értelmezhető előadás kerekedett belőle. A következő évadban pedig megszülethetett a harmadik rész is, szintén a k2 teljes társulatának közbenjárásával, mely az *Eklektikon 2048* címet viselte. Az egymással lazán összefüggő három disztópikus sci-fi-dramát utólag Elza-trilógia címmel kezdtük illetni, és végül ezzel a címmel jelent meg a Színház folyóirat online drámatárában, 2019-ben. Az online kiadáshoz Urbán Balázs írt előszót, melyben a három dráma közös vonásait elemzi: "*Úgy is megfogalmazhatnám ezt, hogy végső soron mindhárom darab témája, ha más-más aspektusból is, a magyarság*

---

<sup>128</sup> Kovács Dezső: *Ká kettes perzsák*.

[http://old.szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37420:kovacs-dezs-ka-kettes-perzsak&catid=13:szinhazonline&Itemid=23](http://old.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37420:kovacs-dezs-ka-kettes-perzsak&catid=13:szinhazonline&Itemid=23) Utolsó letöltés: 2020.03.02.

*megmentése. A jövőbe vetített égi-földi katasztrófák ritka szellemes módon kapcsolódnak össze a múlt, a közelmúlt és a jelen társadalmi-történelmi kríziseivel. A disztópia voltaképpen a történelmi tapasztalataink és aktuális érzéseink jövőbe vetítése, amely csupán kellékeit, díszleteit tekintve szürreális, lényegére nézve azonban hátborzongatóan reálisnak tetsző jövőképet fest le.*"<sup>129</sup>

Azt hiszem, a legnagyobb érték egy kőszínház és egy független színház koprodukciójában a próbákön felszabaduló kreatív energiák, egymás kölcsönös inspirálása. Minket inspirált, hogy végre álmodhatunk jelmezt és díszletet, a színészeinket, hogy az ottani idősebb kollégáktól tanulhatnak, az ottani színészeket pedig az a felszabadult hangulat és fiatalos lendület inspirálhatta, melyet a próbákra behoztunk.

2018-ban újabb kőszínházi felkérés érkezett: a Pécsi Nemzeti Színház kért fel bennünket, hogy írjunk és rendezzünk az ottani társulatnak színdarabot. Az írói és rendezői feladatokat ezúttal felosztottuk: a *Mecseki tigris* című előadásunk szövegkönyvét én írtam, és Bence rendezte. Ezúttal nem vihettük magunkkal az egész társulatot, de két színészünk (Piti Emőke, Horváth Szabolcs) nagy szerepet játszott az előadásban, így ezt a projektet is a két társulat koprodukciójának tekintettük. A *Mecseki tigris* igencsak megosztotta a pécsi közönséget: már a premieren rengetegen elviharzottak a szünetben. Az arisztophaneszi modorban íródott, az ókomédia szókimondásához hű dráma az öncenzúra kérdését boncolgatta.

A kőszínházakkal való kooperáció nagyban hozzájárult a társulat fenntartható működéséhez is. A rendszeres előadások, a szokottnál magasabb előadáspénzek, és általában a kőszínházi infrastruktúra pusztán megléte és kiszámíthatósága (szervezés, kommunikáció, műszak jelenléte) nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a k2 kilábaljon a befogadó színházak közti vergődés okozta válságból.

### *Vendégrendezők*

Már az első évad után megjelent az igény arra, hogy a társulat találkozzon rajtunk, társulatvezetőkön kívül más ízlésű, karakterű rendezőkkel. A színészek a szakmai fejlődés és

---

<sup>129</sup> Új e-dráma: Benkó Bence - Fábíán Péter: *Elza-trilógia*. - <http://szinhaz.net/2019/09/26/uj-e-drama-benko-bence-fabian-peter-elza-trilogia/> Utolsó letöltés: 2020.01.09.

a vérfrissítés lehetőségét látták a vendégrendező-program elindításában, nekünk, művészeti vezetőknek pedig felszabaduló időt jelentett az a másfél-két hónap évadonként, melyet színészeink az adott vendégrendezővel töltöttek, így mi is el tudtunk vállalni rendezői munkát más színházakban.

Vendégrendező meghívására csak azért gondolhattunk a második évadtól kezdődően, mert Orlai Tibor mecénásként mellénk állt, és garantálta, hogy évadonként egy bemutatónkat megfinanszírozza. Így vált lehetségessé, hogy legalább jelképesen ki tudjuk fizetni azokat a plusz költségeket, amelyeket a vendégművészek meghívása von maga után.

A vendégrendező kiválasztása kezdettől fogva demokratikus folyamat eredménye. Minden társulati tag tehet javaslatot a felkérni kívánt rendező személyét illetően. A felmerülő nevekről ezután társulati ülés keretein belül vitát tartunk, ahol érveket gyűjtünk minden rendező mellett és ellen. Végül kiválasztjuk azt a három-négy nevet, akivel szívesen dolgozna együtt mindenki a társulatból. Ezután rendszerint hosszas egyeztetés veszi kezdetét, melynek végére kiderül, hogy a három-négy jelölt közül kivel fogunk tudni együtt dolgozni a következő évadban. Az évek során kialakult egy olyan, a vendégrendező kiválasztását befolyásoló tendencia, hogy egyik évadban igyekeztünk idősebb mestereket, másik évadban pedig pályakezdő rendezőket magunkhoz csábítani.

A vendégrendezőnek mindig szabad kezet adunk a darabválasztás tekintetében. Fontosnak tartjuk, hogy az adott rendező olyan irodalmi alanygyal dolgozhasson, amely őt tényleg érdekli, és nem érzi úgy, hogy „megrendelésre” kell dolgoznia. Speciális kérésünk csak a szereposztásnál fordul elő: ha úgy látjuk, hogy valamelyik színészünknek jót tenne az adott évadban egy nagyobb feladat, jelezzük a rendező felé, hogy lehetőség szerint hozza őt helyzetbe, vagy épp fordítva, ha valamelyik színészünk túlterheltté válik, igyekszünk neki kisebb feladatot kialakítani.

A k2 társulata az elmúlt csaknem tíz év alatt olyan rendezőkkel dolgozhatott együtt, mint Ascher Tamás (*Át az Ingóványon*), Hegymegi Máté (*Sömmi*), Alföldi Róbert (*A Cenci-ház*), Kovács D. Dániel (*Pentheszileia*), Tarnóczy Jakab (*Búcsúkoncert*).

Vérfrissítés és szakmai fejlődés tekintetében mindegyik projekt tanulságos volt, a fogadtatás azonban hullámzónak bizonyult. Nem egyszer gondot jelentett például, hogy a nézőink nem ahhoz a stílushoz, hangvételhez szoktak hozzá a korábbiakban, mint amelyet az adott rendező magával hozott a közös munka során. Így több vendégrendező-projekt nem találta meg a saját nézőit, és kevés előadást ért meg (*Át az Ingóványon*, *Sömmi*, *Pentheszileia*), míg mások olyan

egyedi hangvételt ütöttek meg, és olyan szerencsésen találkoztak a nézők ízlésével, hogy évadokon átívelően műsoron maradtak (*A Cenci-ház, Búcsúkoncert*).

### *Ifjúsági Program*

A k2 Színház 2017-ben mutatta be első két tantermi előadását, az *Antigonét*, valamint a Robert Merle *Mesterségem a halál* című regényéből készült *Hűséget*. A két előadás sikerén felbuzdulva (mindkettő a mai napig műsoron van, az *Antigonéval* 2019-ben átléptük a százas előadásszámot, és az előadás 2018-ban megkapta a Színikritikusok díját a legjobb gyermek- és ifjúsági előadás kategóriájában) elhatároztuk, hogy minden évadot tanteremszínházi bemutatóval kezdünk. Így alakult ki 2019-re az általunk egyre tudatosabban *K2 Ifjúsági Program* összefoglaló névvel illetett öt tantermi előadás forgalmazását jelentő kezdeményezés, mely a k2 egyik legfontosabb vonulatává nőtte ki magát mind művészeti és műsorpolitikai, mind gazdasági szempontból.

A társulat 2016 óta Kőröshegyen táboroztat 14-18 éves gyerekeket. A táborban minden évben egy adott témát, vagy egy konkrét irodalmi művet jártak körbe színészeink a nyolctízfős csoportokra osztott táborozókkal, hogy aztán a tábor végén a falu lakóinak és a szülőknek prezentálják munkájuk eredményét kis etűdök, jelenetek formájában. A színészeinket és minket rendkívül felvillanyozott a középiskolásokkal való találkozás: rengeteg, ötlet, kreativitás és alkotó energia sugárzott belőlük. Úgy éreztük, szívesen találkoznánk velük évad közben is. És azt is éreztük, hogy az ő generációjukban még ott van a világjobbítás naiv, de még létező reménye - nekik érdemes lenne előadásokat csinálni.

A tantermi előadások létrehozásának másik oka sokkal prózaibb, de hasonlóképpen fontos. Ez a műfaj a leggazdaságosabb színház ma Magyarországon, és ez a tény szorult anyagi helyzetünket tekintve nem elhanyagolható. Egy tantermi előadás létrehozása kimerül az alkotók (legfeljebb három színész, a rendező, és esetleg egy asszisztens) tiszteletdíjában, hiszen látványra semmit sem kell költeni - a díszlet maga az osztályterem. Amilyen olcsó, olyan könnyen forgalmazható: a kellékek elférnek egy kis táskában, így könnyűszerrel el tudjuk vinni az ország bármelyik középiskolájába

Ezek az előadások rendre az egyén és a hatalom viszonyát vizsgálják. Visszatérő témáink a tekintélyelvűség és a lázadás, a vélemény-nyilvánítás, és a szólás szabadságának ellentéte a becsületsértéssel, a jogok és kötelességek vizsgálata, valamint a világjobbítás eszméjének

találkozása a rögválósággal. Mindez sokszor úgy történik, hogy konkrét iskolai szituációkba ágyazzuk az adott előadás cselekményét. Az Antigoné - történetet egy irodalomórába ágyasztuk, melynek során az új irodalomtanár az *Antigonét* tanítja úgy, hogy végletesen Kreón szemszögéből mutatja be a művet. Ez ellen emeli fel szavát egy Antigoné karakterével hasonló intenzitással azonosuló diáklány, és az eredeti mű konfliktusa kezd el kibomlani az órai keretek között. A *Rinocéroszok* cselekménye pedig az elhíresült szekszárdi Hitleres videó valós történetéből indul ki<sup>130</sup>, azt gondolja tovább: a diákok minden jelenetben feszegetik a szólásszabadság határait az alapvetően tekintélyelvű, konzervatív iskola óráin. Az igazgató becsületsértésre hivatkozva kirúgja az egyik csínytevőt, mire az elbocsátott diák két barátja elégtételt akar venni, és itt kezdődik a lázadások sorozata.

Előadásaink nem mindegyike iskolai keretek között játszódik, de hasonlóan provokatív: a *Hűségben* a zsidó haláltáborok kialakításának gondolatáig és véghezviteléig eljutó emberi elme változásait követhetjük végig, *A apostolban* a világjobbító Szilveszter jellemfejlődését és bukását, a *Ki vele, Néró!* című *Nero, a véres költő*-átiratban pedig a hatalomhoz jutó dilettáns jellemtorzulása tárul elénk.

Mindegyik tantermi előadásunkhoz készítünk foglalkozást. Mivel egyikünknek sincs drámapedagógiai végzettsége, ezek elkészítéséhez külső segítséget szoktunk igénybe venni, olyan kitűnő drámapedagógus szakemberekkel konzultálunk, mint Hajós Zsuzsa (Kerekasztal), Patonay Anita (Káva), vagy épp Szivák-Tóth Viktor (Kb35 Inárcs). Még ezzel együtt is: tantermi előadásaink leggyengébb pontjai a képzetlen színészek által vezetett drámás foglalkozások. Ezen a jövőben drámapedagógiai továbbképzésen való részvétellel szeretnénk segíteni.

### *Most*

A k2 jelenéről nehéz nyilatkozni: éppen éljük, szervezzük azt, hogy lehessen jövőnk. Már a tavalyi évadban elkezdtük, és az ideiben is folytatjuk a szoros együttműködést két olyan befogadóhellyel, ahol sokkal nagyobb szerephez juthattunk, mint a korábbi játszóhelyek esetében. A MU Színházban jelenleg öt előadásunk fut műsoron (*Pentheszileia*<sup>131</sup>, *Antigoné*,

---

<sup>130</sup>In.: Ács Dániel: *Iskolai diákcsínynek indult, szövevényes bűnügyet kreáltak belőle.* <https://tldr.444.hu/2018/08/07/iskolai-diakcsinynek-indult-szovevényes-bunugyet-kreáltak-belole> Utolsó letöltés: 2020.01.12.

<sup>131</sup> Kovács D. Dániel rendezésében.

*Hűség, Rinocéroszok, Az apostol*), a Benczúr Házban pedig, ahol a rengeteg zenei program között mi vagyunk az egyetlen színházi társulat, két előadást tartunk repertoáron, a *Karnevált*, és a *Ki vele, Néroró!* -t. Közönségszervezés egyik helyen sincs, nekünk pedig nemigen futja továbbra sem marketingre a szűkös büdzsénkből, így egy-egy előadásunk túlélési esélyei attól függenek, hogy szájhagyomány útján elterjed-e jóhírük.

Hatodik hivatalos évadunk idejére még továbbra sem jutottunk el odáig, hogy tudjunk rendszeres fizetést adni a társulati tagoknak, hat év alatt nem növekedtek annyit a támogatásaink, hogy próbahelyet tudjunk bérelni (hiába emelkedtek minden évadban a nekünk megítélt pályázati pénzek, az emelkedés mértéke nem tette lehetővé a próbahely-bérlést), így aztán a k2 Színházat továbbra is a színházcsinálás fanatizmusa élteti, melyet táplál az egyre több pozitív szakmai és nézői visszajelzés. Folytatjuk.

Hátha.

# Szöveggönyv és irodalom, irodalom és szöveggönyv

## - A k2 Színház két színpadi szövegének keletkezéstörténete -

### Bevezetés

"A drámák, persze, a drámák, sejtelve sincs arról, hogyan készülnek, ha elmondanám (...) – A színészeknek azt mondom, fiúk, képzeljétek el, hogy királyi várban vagytok, éjszaka, a hold süt, és kísértetjárás van. Az egyik is mond valamit, a másik is, beleszól a zenész, az öltöztető, vázlatokat csinállok. No és aztán mi lesz? Öljük meg, kiáltotta az egyik. Még nem, mondom én, majd csak a végén. A kísértet jöjjön még egyszer? Ne jöjjön, szólaljon meg a kriptából síri hangon...."<sup>132</sup>

/Hamvas Béla: *Karnevál* - részlet az Igazgató monológjából, aki Shakespeare-nek képzei magát/

Az alábbiakban a k2 Színház két, próbafolyamattal párhuzamosan született színpadi szövegének keletkezését hasonlítom össze. Az egyik szöveggönyv, *A baranyai gyöngyösbokréta*<sup>133</sup> című népszínmű nélkülöz mindennemű irodalmi előképet: az Ördögkatlan Fesztivál támogatásával, egy hét alatt íródott Nagyharsány községében élő idős emberek történeteiből, illetve mindazon élményekből, amelyek a társulatot a próbafolyamat során érték. A megszületett szöveg azonban önálló drámaként is megállja a helyét, vagyis más színpadon, más társulattal, más körülmények között is bemutatható volna<sup>134</sup>. Ezzel szemben a másik vizsgálandó szöveg, a *Ki vele, Néró!*<sup>135</sup>, Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő* című regényéből született színpadi adaptáció, amely túlnyomó részt színészi improvizációkból állt össze, olyan szorosan összefügg magával az előadással, hogy önálló drámaként érvényét veszítené, más társulattal, más körülmények között bemutatásra nem, vagy csak nagyon

---

<sup>132</sup> Hamvas Béla: *Karnevál*. Szentendre, Medio, 2008. 3.

<sup>133</sup> Benkő Bence-Fábián Péter: *A baranyai gyöngyösbokréta*. Bemutató: Ördögkatlan Fesztivál, 2018 augusztusa.

<sup>134</sup> Ezt részint bizonyítja, hogy a darabot 2018 októberében a MU Színház nagyszínpadán is bemutattuk, és egy évadon át műsoron tartottuk. Igaz, ugyanazzal a társulattal. Urbán Balázs színikritikus így emlékszik vissza az őszi bemutatóra: "*Noha feltételezhető, hogy ez a sajátos népszínmű némiképp másként hatott az eredeti közegben, és formátuma is igazodik a nyári bemutató kívánalmaihoz, nemcsak, hogy megáll a lábán a fesztivál környezet nélkül is, de szellemes és tartalmas munka, amely "kicsiben" számos olyan erényt mutat, mely a társulat legsikerültebb előadásait jellemzi.*" (Urbán Balázs: *Múlt, jelen időben*. Criticai Lapok, 2019/3-4. 49.)

<sup>135</sup> Fábián Péter: *Ki vele, Néró!*. Bemutató: Benczúr Ház, 2019 szeptembere.

alapos átdolgozás révén lenne alkalmas. Az egyik szövegkönyv tehát alkalmazott színpadi szövegből vált önálló drámává, míg a másik egy önálló (klasszikus) irodalmi alkotásból vált egyszer használatos színpadi szöveggé. Mindkét textusban közös viszont, hogy a próbafolyamattal párhuzamosan született. Milyen közös, és milyen eltérő körülmények befolyásolták az írói gyakorlatot? Melyik szövegnél milyen írói módszerek szolgálták a próbák alatt történtek megragadására? Hogyan lesz szövegkönyvből irodalom, és irodalomból szövegkönyv? A két szöveg keletkezéstörténetének összehasonlítása lehetséges válaszokat ad.

### **Színházi és irodalmi premissza**

*"Ha majd elindulsz Ithaka felé,  
válaszd hozzá a leghosszabb utat,  
mely csupa kaland és felfedezés."*<sup>136</sup>

*/Konsztantinosz Kavafisz: Ithaka/*

Meggyőződésem, hogy minden jó színházi munka úgy kezdődik, hogy meghatározzuk, hol van Ithaka (vagyis mi lesz az előadás végső célja és értelme), majd pedig a legkülönbözőbb utakon - minél hosszabb, minél több úton - igyekszünk eljutni oda. Ez az Odüsszeia pedig maga a próbafolyamat.

A drámaírás módszertanában Ithaka fogalmát legpontosabban a premissza szóval jelölhetjük. A premisszát is sokféleképpen lehet definiálni, úgy, mint tézis, alapötlet, végcél, tárgy, rendeltetés, stb. A k2 színpadi szövegeinél mi az "ügy" szóval helyettesítjük ezt a fogalmat. A létrehozni kívánt szöveg és előadás "ügyén" pedig azt az alapfelvetést, kérdést, vagy állítást értjük, amelynek kifejtése lesz maga a darab, és a vele párhuzamosan létrejövő előadás. Ügy nélkül nem kezdünk írni, mert okafogyottnak éreznénk azt. Mivel a premissza mindenekelőtt való az írói munkában, első lépésként azt érdemes megvizsgálni, hogy a premissza megszületése milyen viszonyban volt *A baranyai gyöngyösbokréta*, illetve a *Ki vele, Néró!* próbafolyamatával.

---

<sup>136</sup> Konsztantinosz Kavafisz: *Ithaka*. [https://www.szepi.hu/irodalom/vers/tvers/tv\\_173.html](https://www.szepi.hu/irodalom/vers/tvers/tv_173.html) Utolsó letöltés: 2020. 05.24.



### *Premissza-alkotás írás közben*

*A baranyai gyöngyösbokréta* esetében két premissza született, két külön időpontban: az első a próbafolyamat megkezdése előtt, a második pedig közben konkretizálódott. Az első premissza, melyet mostantól *színházi premisszaként* fogok említeni, a készülő előadás általánosságban megfogalmazott vállalása volt: "A cél a '40-es, '50-es évekbeli Nagyharsány<sup>137</sup> történetének felkutatása személyes történetek alapján, és a múlt-feldolgozás elősegítése egy valós történetekből építkező, de fiktív cselekményű dráma megírásával és színrevitelével." (Ezt persze nem fogalmaztuk meg magunknak ennyire körmönfontan, egymás közt annyiban egyeztünk meg, hogy a projekt célja "súlyos sztorikat gyűjteni helyi idősektől a második világháború utáni korszakból, és abból írni valamit"). Ennél pontosabb premisszával a projekt elkezdése előtt lehetetlen is lett volna előállni. Mivel Nagyharsányba érkezésünk előtt még egyetlen helyi történetet sem ismertünk, nem tudhattuk, hogy a majdani színdarabnak mi lehet az alapfelvetése ("irodalmi" premisszája). A '40-es, '50-es évek mint vizsgálendő korszak is csak blöff volt. Sejtettük, hogy azok az évtizedek súlyos, máig kibeszéletlen traumákat okoztak a ma ott élő legidősebb generációnak (interjú-alanyaink zömmel hetvenöt év felettiak voltak), és reméltük, hogy amennyiben sikerül szóra bírni őket, előkerülnek olyan történetek és témák, amelyekből lehet drámát írni. (Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a korábbi években már összesen négy alkalommal költöztünk a fesztiválnak helyszínt adó falvak valamelyikébe, és írtunk darabot egy hét alatt helyi történetekből, melyet a fesztiválokön több alkalommal játszottunk is, így *A nagyharsányi menyasszony*, *A kisharsányi vőlegény*, *A villánykövesdi vőfély*, és *A beremendi lakodalom* című darabok. *A baranyai gyöngyösbokréta* esetében tehát már nem kevés tapasztalat állt rendelkezésünkre azt illetően, melyek a drámailag izgalmas korszakok a térségben, amikor - dramaturgiai értelemben - "történt valami").

A darab címe is blöff volt, akár a korábbi években. A fesztivál műsorfüzetéhez ugyanis már jóval korábban le kellett adnunk címet, minthogy begyűjtöttük volna az első történetet. Csak sejtettük, hogy a lakodalom, a házasságkötés olyan korokon átívelő, meghatározó alaptéma, amelyhez találunk majd történeteket - e logika mentén született az első négy darab címe. *A baranyai gyöngyösbokréta* mint cím pedig úgy született, hogy utánanéztünk, volt-e

---

<sup>137</sup> Szita László: *Nagyharsány*. Budapest, Száz Magyar Falu Könyvesháza, 2001.

bármilyen jelentősebb kulturális mozgalom a feltárni kívánt korszakban, így akadtunk rá a '30-as években virágkorát élő, majd a második világháború után rövid időre újrászerveződött, végül tragikus hirtelenséggel betiltott gyöngyösbokréta-mozgalomra<sup>138</sup>, amely Baranya megyében is jelentősnek számított<sup>139</sup>. Reméltük, hogy ezzel kapcsolatosan találunk történeteket.

Remények, blöffök, sejtések és a korábbi évek tapasztalatai - az első premissza mellett mindössze ennyi volt a zsebünkben, amikor Nagyharsányba költöztünk a teljes társulattal, és interjúzni kezdtünk a helyi idősekkel. A második premissza, amely már nem a színházcsinálói attitűdre vonatkozott, hanem a tényleges darab ügye volt, a próbafolyamat első fázisában alakult ki, amikor begyűjtöttük, csoportosítottuk és selejteztük a falusiak történeteit. Rengeteg történet gyűlt össze néhány nap alatt. Hogyan selejtezzük őket, ha még azt sem tudjuk, mi a darab premisszája? A selejtezés kezdetben általános dramaturgiai szempontok szerint zajlott. Melyek azok a történetek, amelyekben van valós konfliktus? Melyekben van fordulat? Melyekből sejlenek fel összetett emberi viszonyok? És nem utolsósorban: melyek azok a történetek, amelyekben a falusiak magánélete valamilyen relációba került az adott korszak politikai-társadalmi viszonyaival? Mivel a színházcsinálói premisszánk lényege a múlt feldolgozása volt, ez utóbbi szempont kiemelkedően fontosnak bizonyult. Mi csak úgy mondtuk magunk között: mikor nézett be a történelem az ablakon?

A selejtezés után még mindig nem tudtuk megmondani, mi lesz a darab premisszája. A történetek nagyjából egy korszakban játszódtak, különböző mértékben, de reprezentálták is a '40-es évek végének falusi Magyarországot, de cselekményüket tekintve még mindig nagyon széttartóak voltak. Továbbra is végcél (premissza) nélkül, témák szerinti alcsoportokat hoztunk létre a megrostált történetekből, és keresni kezdtük, milyen összefüggés lehet e témák között. Az első nagy alcsoportnak a "cselédes történetek" összefoglaló címet adtuk. Többen beszéltek nekünk a cselédség akkori nyomoráról, mindennemű kiszolgáltatottságáról (különösen sokat hallottunk a gazdának való szexuális kiszolgáltatottság problematikájáról, ami akkoriban úgymond természetesnek számított). A második nagy alcsoport a "kitelepítési történetek" nevet viselte. Ezekben közös volt, hogy a térségben számottevő sváb lakosság második világháború utáni erőszakos kitelepítéséről, és ezek következményeiről szóltak (a

---

<sup>138</sup> Pálfi Csaba: *A gyöngyösbokréta története*. - <http://www.muharay.hu/index.php?menu=132> Utolsó letöltés: 2020.03.15.

<sup>139</sup> Szita László: *Baranyai Helytörténetírás 1982*. Pécs, Somogy Megyei Nyomdaipari Vállalat, 1983.

megüresedett ingatlanok sorsa, a visszaszökött svábok sorsa, a házukból kitelepített, de a faluban maradt svábok sorsa stb.). A harmadik nagy alcsoport a "sváb-zsidó feszültségek" munkacímet viselte. Nehezen, de sikerült szóra bírunk a falu egyetlen (megmaradt) zsidó családjának egyik tagját, hogy mesélje el a család történetét a deportálástól a háború utáni időszakig. Ugyanígy svábokkal is beszéltünk az adott korszakról. Így rajzolódott ki az az egész falut átlengő (drámai) konfliktus, hogy a deportálások során a besorozott svábok saját szomszédjaikat tették fel a teherautóra, bár nem tudták, hová viszik őket, majd, miután az egyetlen zsidó túlélő hazagyalogolt Auschwitzból, és visszafoglalta a családi házat, újra együtt kellett élnie azokkal a svábokkal, akik részt vettek - még ha tudatlanul is - a zsidó családok deportálásában. A negyedik alcsoportba a "kultúra és terror" viszonyáról regélő történetek kerültek. Ezekben a '40-es évek végére kiépülni kezdő kommunista rendszer falusi működése játszotta a főszerepet. Színjátszó-köröket, táncmozgalmakat (így a gyöngyösbokrétásokat), március 15-ei megemlékezések szervezőit jelentették fel azért, mert nem feleltek meg az új rendszer ideológiai követelményeinek. A falu legaktívabb feljelentői általában az előző éra, a Horthy-rendszer vesztesei közül kerültek ki. Nekik köszönhetően Nagyharsányban sorra betiltották, majd ideológiailag "megtisztítva" szervezték újra a kulturális mozgalmakat. Ez legközvetlenebbül a falu értelmiségének okozott traumát: több tanítót és papot is áthelyeztek más falvakba, idő előtt kényszer-nyugdíjaztak, de az is előfordult, hogy megverték, vagy bebörtönözték őket.

A négy alcsoport mindegyike külön-külön is megérne egy önálló drámát, azonban annyi történetet egyik témáról sem sikerült összegyűjteni, hogy önmagában elegendő alapot nyújtson egy teljes előadás szövegekönyvéhez. Megkezdődött tehát az írói munka legösszetettebb része: a közös drámai alapfelvetés (premissza) megkeresése. E nélkül a cselekmény széttartó volna, és a darab nem mutatna túl az összegyűjtött történetek illusztrációján, egyszersmind nem tenne eleget az első számú premisszának, vagyis a hozzájárulásnak a falu múltjának feldolgozásához.

E témák szerint csoportosított történetekben közös, hogy mindben a falusi kis ember áll szemben a történelem kerekével, és ez a kerék átmegy rajta, és megnyomorítja őt. Még a "cselédes" történetek esetében is tulajdonképpen a történelem erőszakolja meg a gazda bőrébe bújva a fennálló társadalmi rend legalján álló cselédséget. Némi költői túlzással élve azt is mondhatjuk, hogy az összes történet szereplője cseléd: a történelem Nagy

Mechanizmusának<sup>140</sup> cselédje, hiszen minden szereplőt megerősokolja az előző, vagy a következő politikai rendszer. A szereplők tragikus vétsége abban áll, hogy nem ismerik fel a többi falusival való sorsközösségük, ezért egymást okolják saját nyomoruk miatt, nem pedig a fennálló rendet. Bosszút állnak egymáson - attól függően, hogy éppen kinek melyik politikai rendszerben van erre lehetősége - és nem veszik észre, vagy már csak túl későn, hogy mind cselédnek születtek, és nem egymás ellenségei, hanem a Nagy Mechanizmuséi, amely tönkretette őket. Ez a "történelmi vakság" akadályozza meg a traumák kibeszélését, és ez a kibeszéletlenség szüli a bosszút. Attól, hogy a cselédből gazda lesz, és bosszút áll a gazdából lett cselédén, a társadalmi rendnek mindketten elszenvedői maradnak. Tehát: *A történelmi helyzetnek való közös kiszolgáltatottságunk fel nem ismerése egymás elpusztításához vezet.* Ez a második, az irodalmi premissza, vagyis a kifejtendő ügy, amely nemcsak eleget tesz az elsőnek, de képes összefogni a négy különböző témát egy drámai alapfelvetés égisze alatt.

Adott tehát egy *színházi premissza*, amely a fennálló körülményekből következett (elutazunk egy faluba régi történeteket gyűjteni), és egy *irodalmi premissza*, amely már a próbafolyamat megkezdése után, de még a darabírás megkezdése előtt, a valóságból hívta létre önmagát. A két premissza összeolvadt, és egyként vált az írói és a rendezői munka motorjává.

#### *Premissza-alkotás írás előtt*

A *Ki vele, Néró!* végleges premisszája a próbafolyamat előtt megszületett. A *baranyai gyöngyösbokrétával* szemben itt nem kellett történeteket gyűjteni, hiszen az adott volt: Kosztolányi *Neroja*. (Illetve nem volt adott, hiszen ki kellett választani. A darabválasztást két fő körülmény határozta meg. Az egyik, hogy ifjúsági előadást szerettünk volna létrehozni az évad elején, melyet aztán középiskolákban tudunk játszani. A korábbi évek hasonló vállalkozásaiból már leszűrtük azt a konzekvenciát, hogy az iskolák olyan irodalmi alaplumból készült előadást hívnak szívesen, amely kötelező, vagy ajánlott olvasmány. Így elhatároztam, hogy a színpadra állítandó művet a középiskolai olvasmánylistából választom ki. A másik körülmény a saját pillanatnyi alkotói érdeklődésem volt. Olyan művet akartam választani a leszűkített listából, melyen keresztül tudok szólni az alkotásról magáról, és azokról a

---

<sup>140</sup> A terminus Jan Kott-tól való, aki a Shakespeare-tragédiák elemzéséhez vezette be *Kortársunk, Shakespeare* című könyvében.

kételyekről és indulatokról, melyek abban az időszakban megfogalmazódtak bennem. Így esett választásom egyik kedvenc középiskolai olvasmány-élményemre, a *Nero, a véres költőre*, mely jelenleg ajánlott olvasmány, és összetetten beszél az alkotás problematikájáról). Azt is mondhatnám, hogy premisszát sem kellett kitalálni, hiszen elég megfejtetni, hogy mi lehetett Kosztolányi "ügye" a *Nero, a véres költő* című regényével, és ennek az "ügynek" a színpadi formáját kellett megtalálnom. A gyakorlatban azonban más szerzők premisszájának visszafejtése egy már létező műből korántsem könnyű feladat. Egyrészt azért, mert nem tudhatjuk, mire gondolt a költő, másrészt azért, mert a keletkezés óta eltelt idő alatt minden kor szelleme rányomta a bélyegét az adott mű értelmezésére. Harmadrészt pedig - és a gyakorlati munkában ez volt a legfontosabb - még ha meg is tudom fogalmazni a regény általam leghitelesebbnek ítélt premisszáját, nem biztos, hogy az egyezik az általam elképzelt előadás színházi premisszájával. Az előadás premisszájának megállapításakor ugyanis figyelembe kellett vennem az adott körülményeket: a projekt adott helyen, adott számú színésszel, és a mai magyar társadalmi és politikai rendszerben kell, hogy megszülessen és működjön. Itt tehát fordított volt a helyzet a nagyharsányi történetekhez képest: először meg kellett fogalmaznom magamnak a regényből kihámozható irodalmi premisszát - és aztán ezt kellett módosítanom a színházi munkakörülmények sugallta irányba, így hozva létre színházi premisszát. (Rendezőként persze ezt úgy is meg lehetne fogalmazni, hogy az irodalmi alapműből kiindulva rendezői koncepciót kell alkotni a színpadi adaptáció elkészítéséhez, esetemben viszont a rendezői koncepció egyben írói koncepciót is jelentett, sőt a színpadra írás koncepciója maga volt a rendezői koncepció, ezért - és a másik művel való könnyebb összehasonlíthatóság kedvéért - használom itt is inkább az "irodalmi" és "színházi premissza" kifejezéseket).

Elsőként tehát meg kellett alkotnom a magam irodalmi premisszáját az eredeti műből kiindulva, vagyis meg kellett fogalmaznom, hogy nekem miről szól a *Nero, a véres költő*, miben látom a regény alapfelvetését. Ehhez könyvtári kutatómunkát végeztem, még távol az íróasztaltól és pláne a színpadtól. Értelmezési lehetőségeket kerestem, hogy azokat összevetve megtaláljam a sajátomét. A szakirodalom számtalan értelmezést kínál a *Nero*val kapcsolatban<sup>141</sup>, ezek részletes ismertetése külön disszertáció témája lehetne, ezért itt most csak a számomra hasznosnak bizonyult, főbb értelmezési irányzatokat említem. Kosztolányi első regényét mindenekelőtt művészregénynek, kulcsregénynek, illetve történelmi regénynek,

---

<sup>141</sup> Yoo Jin-II: *Kosztolányi prózájának konfliktus-motívumai*. Budapest, Littera Nova Kiadó, 2003.

vagy e három keverékének tartják<sup>142</sup>. A *Nero, a véres költő* számomra a dilettáns zsarnok tragédiáját jelenti<sup>143</sup>. Azt a folyamatot mutatja be pszichológiai pontossággal, hogyan válik az ártatlan dilettánsból véreskezű, örült dilettáns amiatt, hogy hatalomhoz jut. Ebből már érvényes, használható irodalmi premisszát tudtam megfogalmazni: *A dilettantizmus hatalomhoz jutása önmaga és környezete elpusztításához vezet.*

A premissza megfogalmazásával kapcsolatban muszáj kitérőt tennem. Fontos szempont ugyanis már a színpadra adaptálni kívánt irodalmi alaplémű premisszájának újra alkotásakor is, hogy a premissza a dráma irányába mutasson, mintegy előkészítse a színházi premisszát. "A jó premissza nem más, mint a színdarab szinopszisa dióhéjban."<sup>144</sup> - írja Egri Lajos. De mi mutat a dráma irányába? Mitől tud a premissza egy egész színdarab szinopszisévá válni? Ha a premissza állítása feltételez valamiféle cselekményt és konfliktust. Úgy is fogalmazhattam volna a Nero esetében, hogy *a dilettantizmus és a hatalom találkozása egy emberben eltorzítja a jellemet.* Ez a kijelentés ugyanúgy igaz lehet a regényre, de túl statikus ahhoz, hogy a dráma irányába mutasson. Inkább valamiféle belső folyamatot feltételez, amelynek ábrázolására az epika a narráció adta lehetőségekkel sokkal alkalmasabb terep, mint a dráma. A cselekvést jelentő igék ugyanakkor cselekményesebbé, aktívabbá teszik az alapfelvetést. Ha a dilettantizmus *hatalomra jut*, az sokkal aktívabb folyamat, mintha csak *találkozik a hatalommal.* A *pusztítás* is cselekményesebb, mint a *torzulás.* Az irodalmi premissza megalkotásakor tehát rendkívül fontos volt - főként regény-adaptáció esetében - hogy már a szóválasztás szintjén is a dráma múneme felé gondolkozzam.

Bármennyire is "aktivizáltam" az irodalmi premisszám, ez még mindig nem volt egyenlő a színházi premisszával. Azzal már tisztában voltam, hogy a regény mit sugall, de most ki kellett találnom, hogy mit szeretnék a belőle készülő előadással. A színházi premissza megalkotása ez esetben az irodalmi premissza konkretizálását jelentette. (Épp fordítva, mint *A baranyai gyöngyösbokrétánál*: ott, irodalmi alaplémű hiányában a színházi premissza általános célok megfogalmazásában merült ki, és a valós történetekből táplálkozó irodalmi premissza konkretizálta az alapfelvetést).

A konkretizálás előfeltétele a körülmények tudatosítása volt. Három színészem van, egy üres terem, elhanyagolható költségvetésem (a színészek és a saját tiszteletdíjamon kívül

---

<sup>142</sup> Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő* (kritikai kiadás). Budapest, Kalligram, 2011.

<sup>143</sup> Hasonló következtetésekre jut Turi Márta is *Kosztolányi Nero, a véres költő című regényének motívumrendszere* című elemzésében is. - [http://adattar.vmmi.org/cikkek/14629/hid\\_1989\\_05\\_20\\_turi.pdf](http://adattar.vmmi.org/cikkek/14629/hid_1989_05_20_turi.pdf)  
Utolsó letöltés: 2020.03.04.

<sup>144</sup> Egri Lajos: *A drámairás művészete.* Budapest, Műegyetemi Kiadó, 2008. 10.

csupán pár tízezer forint állt rendelkezésre), és adott egy olyan kor, amelyben ezeket a képtelen színházi körülményeket megítélésem szerint épp olyan hatalomhoz jutott dilettánsok okozták, amelyeknek prototípusát Kosztolányi *Neroja* kitűnően reprezentálja. Vajon hogy jutott el odáig a magyar színházi élet, hogy ilyen Nérócskák irányítsák a színházakat, és ők osszák a pénzeket? - tettem fel magamban a körülményekből logikusan következő kérdést. Egy mai magyar színházi Nero születését szerettem volna bemutatni, az ártatlan dilettáns átalakulását - a hatalomhoz jutás következtében - ártalmas dilettánssá. Mekkora felelőssége van egy *Neronak* önmaga eltorzulásában? És miben áll a környezet felelőssége? Egy színházi Nero esetében a környezet felelőssége a mi felelősségünk, hiszen hagytuk, hogy a dilettantizmus utat törjön magának, és uralkodni kezdjen rajtunk. Hol rontottuk el? E kérdések hangsúly-áthelyezésre ösztönöztek. Nem a dilettantizmus hatalomhoz jutása a lényeg, hanem a dilettáns hatalomhoz *juttatása*. Mindez színházi környezetben. Így született meg a színházi premissza: *"A szakmaiság háttérbe szorítása a szervilizmussal szemben Nero pusztításához vezet."*

Ez már elegendő alapot jelentett ahhoz, hogy elkezdjünk próbálni és írni, írni és próbálni.

### **Cselekmény és valóság, cselekmény és fikció**

*"(...) a költő dolga nem az, hogy a megtörtént dolgokat mondja, hanem hogy olyan dolgokat, amilyenek megtörténhetnek, vagyis amelyek a valószínűség, vagy a szükségszerűség szerint lehetségesek."*<sup>145</sup>

*/Arisztotelész: Poétika/*

A pontosan megfogalmazott premissza kitűnő alapot szolgáltatott a cselekmény megalkotásához. Mindkét színpadi szövegnél a cselekmény kialakításának más és más relációban, de elválaszthatatlan viszonya volt a valósághoz, mint ihletforráshoz. (Valóság alatt most mindazon információkat és impulzusokat értem, amelyek nem az írói lelemény szülöttei, hanem amelyeket a külvilág eseményeiből a munkafolyamat során érzékeltünk).

---

<sup>145</sup> Arisztotelész: *Poétika*. Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2004. 24.

A két színpadi szöveg egymással ellentétes módon viszonyult a valós elemekhez. A *baranyai gyöngyösbokréta* cselekménye a valóságból magából nőtte ki magát, hiszen valós történetekből indultunk ki. Itt tehát a legfőbb kérdés az volt, hogyan adagoljuk a fikciót mint kötőanyagot a valóság téglái közé. Ezzel szemben a *Ki vele, Néró!* egy eleve fiktív történetet vett alapul, vagyis a műveletet fordítva kellett elvégezni ahhoz, hogy a '30-as években íródott, az ókori Rómában játszódó regényt a mába emeljük, és ezzel igazoljuk a színházi premisszát. A regény fikcióját ütköztettük tehát a mai magyar valósággal.

Milyen módszerrel történt ez a két ellentétes irányú művelet?

### *Fikciós elemek a valóságban*

*A baranyai gyöngyösbokréta* alapjául szolgáló történetekről, és az azokból kikövetkeztetett premisszáról már volt szó. Végig ehhez a premisszához ragaszkodtunk, amikor az utolsó rostán is átjutott történeteket fiktív elemekkel kezdtük el egymással összekapcsolni, és cselekménnyé sűríteni. Az egyik leggyakoribb módszer a *szerepösszevonás* volt. Egy-egy történet bizonyos szereplőinek sorsa megfeleltethető volt egy másik történet egy adott szereplőjének sorsával, így a drámai sűrítés kedvéért ezeket összehúztuk. A legjelentősebb szerepösszevonásból született meg a főhősünk a maga sorsával. Hallottunk történeteket elbocsátott tanítókról, kitelepített svábokról, akik a rokonaikhoz költöztek, és olyan svábokról is, akik a világháború alatt segédkeztek a falu zsidóinak bevagonírozásában. Hallottunk történetet a gyöngyösbokréta-mozgalom egyik március 15-ei megemlékezéséről is, melynek során egy szintén sváb tanító szót emelt a szovjet megszállás ellen, amiért agyonverték. Mindezen sorstragédiák együttesen jelentek meg az immár fiktív főhős, Hohmann Elek figurájában. Ő egy világháború után a feleségével kitelepített sváb tanító, aki elveszítette az állását, most a szüleinél lakik, és a gyöngyösbokréta mozgalom újraszervezőjeként éppen a március 15-ei műsor megszervezésén munkálkodik. Nem titkolt szándéka, hogy a műsorban kritizálni fogja a kiépülő, igazságtalan politikai rendszert. Ugyanakkor nagy szégyenfolt az életében, hogy néhány évvel korábban részt vett az egyetlen nagyharsányi zsidó család deportálásában, még ha nem is tudta, hová viszik őket.

Hohmann Elek karakterére egy másik cselekmény-szál elindítása végett még egy valós történet szereplőjének sorsát ráaggattuk. Ez a "cselédés történetek" egyike volt, melyben egy gazda rendszeresen magáévá tette cselédjét, és az együttlétek egyikéből egy gyermek is megfogant. Nálunk Elek a szülei házában dolgozó cselédet abuzálja, miközben feleségével



együtt laknak ott, kvázi vendégségben. A cselekmény elején Elek még nem tudja, de a cseléd már igen, hogy közös gyermekük megfogant. Ezzel a többszörös szerepösszevonással sikerült egy a cselekmény középpontjában álló karaktert építenünk, aki egyszersmind sorsában hordozza a történelem Nagy Mechanizmusa által megnyomorított és erkölcsileg tönkretett kisember prototípusát, melyet a premisszánk bizonyítása megkívánt.

Másik gyakori módszerünknek a *kettőzés* bizonyult. Ennek lényege, hogy egy valóban megtörtént eseményt a cselekményben megismétlünk, hogy az túlmutasson önmagán, mintegy metaforává váljon. Erre eklatáns példa a "cselédes történetek" egyik közös motívuma, a gazda és cseléd együttlétéből született "fattyak" sorsa. Ezek a nemkívánt gyermekek felnővén vagy szintén cselédek lettek, vagy, ha valaki befogadta őket a faluban, be tudtak illeszkedni a társadalomba. Az egyik történet szerint volt olyan gyermek, aki csak felnőttként tudta meg, hogy fattyú. Ezt a motívumot a következőképp kettőztük meg: Hohmann Elek édesanyjából egy egykori cselédet csináltunk, aki később felküzdötte magát, és ma már önálló gazdasszony lett a faluban. De van egy titka, amit soha nem mondott el a fiának: hogy az igazi apja az ő néhai gazdája, akit pedig Elek az igazi apjának hisz, (az édesanyja mostani férje), csupán a nevelőapja. (Az asszony és a nevelőapa azért tartották titokban Elek származását, mert szégyellték). Ugyanakkor Elek szintén teherbe ejtette a háznál dolgozó cselédet, bár nem is tud róla. A vér nem válik vízzé, a bűn pedig generációról generációra öröklődik. Így teremtett metaforát a kettőzés dramaturgiája.

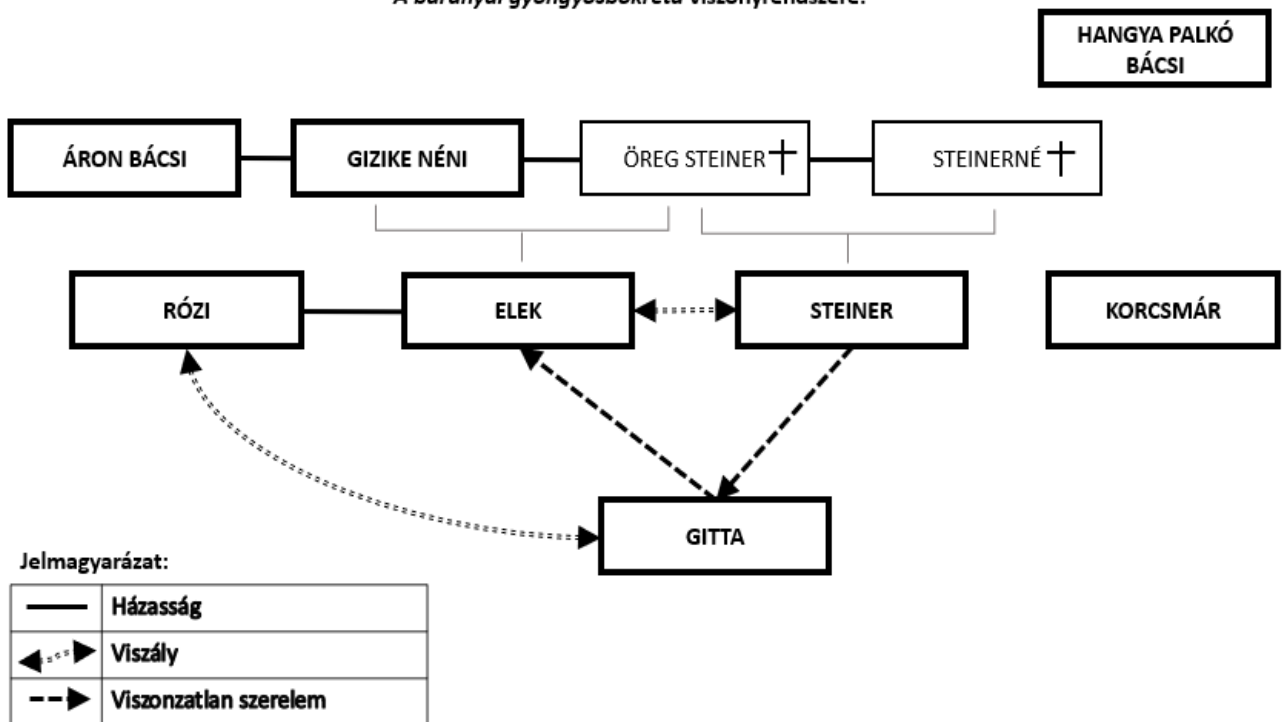
A premissza igazolásához elengedhetetlen volt az általunk *tragikus felismerés*-nek nevezett, szintén fikción alapuló dramaturgiai elem alkalmazása. Azt akartuk, hogy a szereplők a darab végén felismerjék azt, hogy egymás ellen elkövetett cselekedeteik helyrehozhatatlan bűnök - melyekbe az adott történelmi kor sodorta őket - de ez a rádöbbenésük már akkor történjen meg, mikor az általuk gerjesztett történések visszafordíthatatlanokká válnak. A felismerés tehát túl későn kell, hogy megtörténjen - ez az időhiány okozza a visszafordíthatatlan értékvesztés bekövetkezését, és a hősök fizikai és/vagy erkölcsi megsemmisülését, vagyis a tragikumot. Hogyan vezessük a cselekményszálakat, hogy tragikus felismerés legyen a vége? Egy újabb fiktív elemmel bővítettük a szereplők múltját, és a kirakós játékban minden a helyére került. Elek édesanyja cseléd volt, a vér szerinti apja pedig a falu zsidó családjának a feje, akit pedig apjának hisz, csupán a nevelőapja. Ebből következett, hogy az Auschwitzból visszatérő egyetlen zsidó, az elhurcolt család egyetlen fiúgyermek nem más, mint Hohmann Elek féltestvére. Elek a saját apját és féltestvérét rakta fel a teherautóra 1944-ben, miközben ő maga is zsidó félvér. A fiúk

nem tudják egymásról, hogy féltestvérek, ezt a szereplők közül csak Elek édesanyja, Gizi néni, és a nevelőapa, Áron bácsi tudják. Ez dramaturgiai értelemben atombomba. A két fiú csak akkor tudhatja meg, hogy féltestvérek, amikor már nincs esélyük arra, hogy helyrehozzák a dolgokat, hogy megbocsássanak egymásnak. Elek nagy bünt követett el féltestvére, Pista ellen, Pista viszont túlságosan is ártatlan ahhoz (dramaturgiai értelemben), hogy a darab végére tervezett tragikus felismerés őt is erkölcsileg megsemmisítse - márpedig a tragédia úgy lesz teljes, ha mindkét testvér élete tönkremegy. A valós történetek közül több olyan is volt a tarsolyunkban, melyekben a falusiak egymást feljelentették csip-csup ügyekért, csak hogy bosszút álljanak egymáson. Mi van, ha Pista feljelenti Eleket a készülő március 15-ei műsorban felbukkanó reakciós elemek ürügyével, hogy bosszút álljon, amiért Elek felrakta őt és családját a teherautóra? Ez jó, de felmerül a kérdés, hogy ezt eddig miért nem tette meg? A cselekmény szerint már évekkel a második világháború után járunk, Pista is már évek óta visszatért a faluba, miért éppen most dönt úgy, hogy bosszút áll? Pista motivációját fel kell frissíteni (Ezt neveztük el *szándékfrissítésnek*). Ekkor jött egy újabb kettőzés ötlete: ahogyan Pista apja annak idején beleszeretett egy cselédbe, úgy Pista is szeressen bele egy cselédbe! Természetesen épp abba a cselédbe, aki most Elektől vár gyermeket. Ha a cseléd nem viszonzza Pista szerelmét, sőt, ha Elekbe szerelmes, és ezt Pista a cselekmény során, a szemünk láttára tudja meg, Elek iránt érzett bosszúvágya kiújul, érthetővé válik, és megindokolja, hogy miért épp most jelenti fel Eleket a 15-ei műsor reakciós elemeire hivatkozva. Immár minden készen állt, hogy a végső felismerés tragikusan későn történjen meg: amikor az utolsó előtti jelenetben Pista szerelemfáltásból nekiront Eleknek, Gizi néni nem bírja tovább, és bevallja, hogy a két fiú féltestvére egymásnak. Ekkorra már késő, hiszen Pista már feljelentette Eleket, akiért már jönnek is a csendőrök az utcán. Elek fizikálisan, Pista erkölcsileg semmisül meg, a történelem pedig megismétli önmagát. Aki elhurcolt másokat, azt most elhurcolják, és a cseléd hasában ugyanúgy ott készül egy félárva kis gyermek, aki még meg sem született, de máris átgázolt rajta a történelem. Sorsa már születése előtt a történelem cselédjének predesztinálja. Ezzel igazolja a tragikus (kései) felismerés és a végkifejlet a darab premisszáját.

A történetek cselekménnyé sűrítésében mindvégig a hármas egység elvéhez tartottuk magunkat. A sokszor évtizedeket átölelő, nagyívű, sok helyen játszódó, falusiaktól hallott történetek nálunk egy időben, egy helyen, egy cselekményszálon játszódtak. A színpadi idő végig lekövette a valós időt: a szereplők sorstragédiája körülbelül ötven perc alatt bontakozott ki, és ennyi volt a játékidő is. (A helyszínváltás elkerüléséről pedig bővebben egy későbbi

fejezetben ejtek szót, mely a cselekmény és a tér viszonyát vizsgálja). Ez persze tovább növelte a végleges darab cselekményének fiktív voltát, azonban a sűrített időkezelés, mellyel magunkat igyekeztünk dramaturgiai keretek közé szorítani, meghozta gyümölcsét: a széttartó, epikus történetek drámai egységet, a cselekmény fordulatokban gazdag intenzitást kapott.

*A baranyai gyöngyösbokréta viszonyrendszere:*



## *Valós elemek a fikcióban*

A *Ki vele, Néro!* próbafolyamatának elején még bíztam abban, hogy a premisszát képes leszek igazolni pusztán a regény szövegéből építkező szöveggönyv elkészítésével. Kiválogattam a regény cselekményben gazdag epizódjait, különös tekintettel azokra a részekre, amelyekben a Nero jellemében történő változások létrejöttének pillanatai megragadhatók. Ebben nagy segítségemre volt Thomas Mann levele Kosztolányi Dezsőhöz<sup>146</sup>, melyben a világhírű író amellet, hogy általánosságban laudálja Kosztolányi regényét, kiemel a műből olyan epizódokat, amelyek szerinte a legmarkánsabban foglalják magukban az egész írás lényegét. Az egyik nagy fordulópont Mann szerint Seneca és Nero egyik találkozója, melynek során *"kölcönösen felolvassák költeményeiket és kölcsönösen hazudoznak egymásnak"*<sup>147</sup>. Nero ekkor még ártatlan dilettáns, és az első igen fontos lépés a jellemtorzulás felé valóban az a pillanat, amikor Seneca - az új császártól remélt javait féltve, illetve tanítványának az ő művét dicsérő szavaitól megittasulva - nem szembesíti őt tehetségtelenségével, sőt biztatja a további alkotásra. A szervilizmus és dilettantizmus viszonyának sűrű, párbeszédese része ez a fejezet, és kiválóan alkalmasnak tűnt arra, hogy kifejtsem vele a premisszám. Így ezt a részt kisebb igazításokkal (a leíró részek elhagyásával, illetve párbeszédese részek kibővítésével) átvettem a készülő szöveggönyvbe. A másik központi jelenet kiválasztásának helyességében szintén Thomas Mann erősített meg: *"De ez a jelenet nyilván nem is hasonlítható a másik átható szomorúsághoz, mely nekem az egész munkában a legkedvesebb, ahhoz, ahol Nero fokozódó dühében és gyötrelmében, mint igazán és emberien sértett, hiába akarja megszerezni Britannicus kartársi bizalmát, aki a Kegyet, a Titkot bírja, aki költő, s aki művészvoltának csöndes és idegen önzésében a gyámoltalanul-erőszakos császárt közönyösen ellöki magától - a pusztulás felé. Igen, ez jó, ez kitűnő, ez mesteri."*<sup>148</sup> És valóban: Nero és Britannicus párbeszéde sűrítve tartalmazza az egész regény problematikáját, tehetség és dilettantizmus, hatalom és művészet viszonyának ellentmondásosságát. Nerot ez a találkozás ösztönzi arra, hogy elkövesse az első nagy lépést a zsarnokká válás felé: tehetetlenségében megöleti mostoha öccsét. Eljutni a vérontásig - ez a

---

<sup>146</sup> Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő*. Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2002. 233.

<sup>147</sup> Uo.

<sup>148</sup> Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő*. Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2002. 234.

jellemtorzulás legsúlyosabb pillanata, és biztosan tudtam, hogy ezt a pillanatot kell minden ízében megragadnunk ahhoz, hogy igazolni tudjuk a premisszát.

A szöveggönyv összeállításakor ezt a két jelenetet helyeztem a középpontba, és a kettő közötti réseket kezdtem el feltölteni - a történetmesélés kauzalitásának eleget téve - a regényből vett átkötő jelenetekkel, narrációkkal. Az első nagy felismerésem az volt, hogy a Britannicus meggyilkolása után történő események az általam kibontani kívánt problematika szempontjából érdektelenek. Britannicus meggyilkolása után már csak a zsarnokság és örület, a hatalmi mámor tombolása következik, engem viszont a dilettantizmus és hatalom összekeveredése révén kialakuló zsarnokság létrejöttének folyamata érdekel, nem pedig a kész zsarnoki jellem további tombolása. Így - bár a Britannicus meggyilkoltatását elbeszélő tizenharmadik fejezet csupán a regény egyharmada körül található - a gyilkossági utáni részeket úgy döntöttem, elhagyom.

Maradt tehát az a folyamat, melynek során az ártatlan Nérócskából császár lesz, majd eljut a gyilkosság gondolataig és végül véghez is viszi azt. Ez jó kiindulási pontnak tűnt, azonban hamar nagy akadályba ütköztem. A próbák során már az első héten nyilvánvalóvá vált, hogy a két fentebb kiemelt, drámai jeleneten kívül a regényből vett átkötő részek színpadilag teljesen használhatatlanok. Ennek több oka volt. Egyfelől a rengeteg leírás, melyet - a történet érthetőségének érdekében - nem lehetett a végtelenségig meghúzni, másfelől Kosztolányi olvasáskor igen élvezetes, színpadon hallgatva mérsékelten izgalmas, lamentáló, jelzőkben tobzódó, olykor szépelgő, a szenvedélyeket is inkább leíró, mint átélő és átéltető stílusa miatt. Az átkötő jelenetekre fordított minden színészi és rendezői energiát magába nyelt a történet elmesélésének feladata. Ez ahhoz vezetett, hogy a két drámaiságot magában hordozó jeleneten kívül minden rész kimerült a regény színpadi illusztrálásában, márpedig, ha az előadás nem lép túl a regény illusztrációján, akkor már sokkal jobb otthon elolvasni.

A szöveg színpadi működésképtelenségén túl egy másik, még mélyebb probléma is terhelte a próbafolyamat első szakaszát. A regény szövegéből való kiindulás nem tette lehetővé a premisszám igazolását. Az a hipotézisem, hogy az eredeti szöveg mögül való apró rendezői kikacsintások érthetővé teszik majd, hogy nagyon is mai, és színházzakmai problémáról szeretnék beszélni, tévesnek bizonyult. A regény szövege mintegy falat képezett a mai magyar valóság és az ókori Róma miliője között. Nem állítom, hogy kikacsintásaim ne lettek volna érthetőek a nézők számára, de átélhetőek, zsigeriek biztosan nem. A premissza láthatóvá tételét egyszerűen megakadályozta volna a regény epikumából következő mesélés-

kényszer, színházi előadás helyett színházi képeskönyv született volna, melyben az alkotói szándék csak egy illusztratív kép maradt volna a sok közül.

Ez a felismerés radikális lépésre ösztönzött. A fentebb említett két jeleneten kívül mindent kidobtam, és úgy döntöttem, a mai magyar valóság miliőjébe helyezem az egész cselekményt. A regényes történetmesélés kényszerét pedig azzal oldom fel, a hosszú évek alatt lejátszódó cselekménynek rövid időtartamot szabok, és a narrációk helyett mindent cselekményes jelentekben beszélek el. A megoldást abban láttam, hogy a mai magyar valóságba helyezem a történetet, és a cselekményt végig improvizáltatom a színészekkel. Az volt az alapfelvetésem, hogy a k2 Színház épp próbálja a *Nero, a véres költő*ből készülő előadást, de a próbafolyamat előrehaladott állapotában a rendező - vagyis jómagam - eltűnik, és az addigi rendezőasszisztens veszi át a rendezői szerepet, aki azonban egyáltalán nem ért a színházi rendezéshez, ellenben édesapja révén rengeteg pénz áll rendelkezésére, és a kapcsolatrendszere is kellőképpen kiterjedt ahhoz, hogy egy szép napon elhiggye magáról (illetve a környezete elhitesse vele!), hogy kimagasló tehetség.

Immár nem a regény fiktív története, és az eredeti szöveg volt a középpontban, hanem a regény felvetése maradt csupán, melyet az improvizációk során valóban megtörténő események valós szövegeket eredményező jelenetei bontottak ki. A színészek saját néven, a saját életükből vett tapasztalataikból építkezve improvizálták végig a próbafolyamat fennmaradó részét, így helyezvén át a cselekményt a fiktív ókori Rómából a mai magyar valóságba. Az eredeti mű és a készülő előadás szövege azonban mindvégig párbeszédben maradt egymással, ugyanis az alaphelyzet, mely szerint a színészek a *Nerot* próbálják, óhatatlanul azt eredményezte, hogy az improvizációk során rengeteg szöveg maradt a regényből is, de már nem, mint az eredeti mű illusztrációja, hanem mint a reflexió eszköze. A reflexió célja pedig a mai magyar színházi Nérócskák kialakulásának bemutatása volt, vagyis a premissza igazolása. A *Ki vele, Néró!* esetében tehát a valóság beemelése ragadta ki a regény alapfelvetését a fikció dramaturgiai zsákutcájából.

## Cselekmény és színész

"Művészet és természet / A színpadon legyen csak egy; / Ha természetté vált már a művészet, / A természet művészi lett."<sup>149</sup>

/Gotthold Ephraim Lessing: *Egy színész emlékkönyvébe*/

A cselekmény alakulásában a próbafolyamattal párhuzamosan születő színpadi szövegek létrejötténél a valóság egyik legizgalmasabb alakja játssza a főszerepet: a színész.

Mindkét vizsgálandó darab esetében a színészeket jóval korábban ismertük, minthogy az első szót leírtuk volna. A színészek száma, kora, neme, fizimiskája, kalibere (nagy szerepívek megformálására is képes, vagy inkább kisebb karakter-szerepekben brillírozik), játéktípusa (tragikus és komikus szerepformáláshoz való viszonya), esetleges különleges képességei (kitűnően énekel, táncol, játszik hangszeren, jártas az akrobatikában, a harcművészetekben stb.), próbálási szokásai (milyen hamar tanul szöveget, illetve koreográfiát; szeret ötletelni, vagy jobb neki, ha megmondják, mit kell csinálnia; gyorsan ér el eredményeket, vagy hosszasan kísérletezik egy-egy szereppel; lusta, vagy szorgalmas; sértődékeny, vagy a végsőkig együttműködő stb.) mind-mind olyan tényezők, melyek egyszerre szorítják korlátok közé, és termékenyítik meg a születendő színpadi szöveg cselekményét.

*A baranyai gyöngyösbokréta* és a *Ki vele, Néró!* próbái alatt a színészek ellentétes előjellel, de behatóan hatottak a cselekmény alakulására. Az előbbi szöveg cselekményét passzívan, ez utóbbit pedig aktívan befolyásolták. *Passzív cselekmény-alakítás*on azt értem, hogy a színész pusztán a produkcióban való jelenlétével hat az írói munkára, vagyis a cselekményt ő maga nem alakítja, hanem írás közben a cselekményt kell hozzá igazítani oly módon, hogy a darab hitelessége, eredetisége ne sérüljön, sőt a színész lényé ihletforrás legyen a cselekményszövegszövésben, és ne gátló tényező. Az *aktív cselekmény-alakítás* ennek épp az ellenkezője: ilyenkor az író (illetve rendező, e kettő esetünkben egy és ugyanaz) csupán cselekmény-vázlat, nagyjábóli kanavászt készít, csupán azokat a fordulatokat,

---

<sup>149</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Egy színész emlékkönyvébe*. <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Gondolattar-kristo-nagy-istvan-gondolattar-1/1800-elott-szuletett-szerzok-2/lessing-gotthold-ephraim-17291781-nemet-kolto-dramairo-eszteta-24B3/> Utolsó letöltés: 2020.03.16.

döntéshelyzeteket fixálva, melyek a premissza igazolásának szempontjából lényegesek, de a cselekmény lebonyolítását (szinte) teljes egészében a színészre hagyja. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy a színpadi szöveg improvizációkból áll össze, melynek során a színészek konkrét szituációkba és helyzetekbe kerülnek, és jelen idejű döntéseikkel, reakcióikkal aktívan befolyásolják a végleges cselekmény alakulását.

Tehát passzív cselekmény-formálásról beszélünk akkor, amikor az író a színészre igazítja a cselekményt, és aktív cselekmény-formálásról, amikor a színész maga cselekményt igazít. Hogyan valósult meg ez a két ellentétes folyamat a vizsgálandó művek próbafolyamataiban?

### *A cselekmény színészre igazítása*

Az előző fejezetben láthattuk, hogyan állt össze a valós történetek szelektálását, majd fikciós elemekkel való vegyítését és drámai sűrítését követően *A baranyai gyöngyösbokréta* alapszituációja. Ez már önmagában hordozta a cselekmény alapjait is: adott egy sváb tanító 1948-ban, Nagyharsányban, aki az édesanyjánál lakik feleségével, mert kitelepítették őket. A tanító egy március tizenötödikei műsorban szeretné kritizálni a világháború után kiépülő új rendszert. A falu egyetlen zsidója, akit a háború idején családjával együtt a sváb rakott fel a teherautóra, feljeleníti a tanítót, mert az elszerette tőle azt a cselédlányt, aki a sváb szüleinél szolgál. A cseléd gyermeket vár a tanítótól. Mikor ezt a tanító felesége megtudja, segít a zsidónak bosszút állni. Miután megtörtént a feljelentés, a tanító édesanyja bevallja, hogy a sváb és a zsidó féltestvérek, mert annak idején ő a zsidó családnál volt cselédlány, és a ház ura teherbe ejtette. De ekkor már késő kibékülni: a tanítóért jönnek a csendőrök.

Ez volt *A baranyai gyöngyösbokréta* cselekmény-vázlata. Ebben a formájában a készülő darab öt szereplőt igényelt volna: Hohmann Elek, a sváb tanító, Rózi, a tanító felesége, Gizke néni, Elek édesanyja, Gitta, a cselédlány, illetve Steiner, a zsidó, Elek féltestvére. A cselekményt lebonyolító öt szereplőt kiválóan rá is lehetett szabni a k2 színészeire, illetve az erre a produkcióra meghívott vendég-színészekre. Ám a színész-gárda nyolc főből állt, így három színész szerep nélkül maradt volna. A kihívás adott volt: a cselekményt úgy kell variálni, hogy a három színésznek is jusson dramaturgiai funkcióval bíró szerep, amely szerep összhangban van az adott színész adottságaival. Kettős forrásból merítettünk inspirációt: egyfelől megvizsgáltuk, hogy a cselekmény-vázlat hogyan bonyolítható, tehető élvezetesebbé egy-egy új szereplő bevezetésével, másfelől az általunk jól ismert három színész adottságai sugallta szerepköröket vettük górcső alá.



Horváth Szabolcs, a k2 Színház egyik alapító színésze, akivel már hosszú évek óta dolgoztunk együtt<sup>150</sup> volt az egyik "munkanélkülünk". Tudtuk, hogy kiválóan alkalmas komikus karakterek megformálására, hiszen már a korábbi évek Ördögkatlan Fesztiválra készülő előadásaiban is láttuk, hogyan lubickolt például a "falu bolondja" szerepkörében. Szabolcs kitűnően utánozta azokat a falusiakat, akikkel interjút készítettünk, majd paródiáit könnyűszerrel és jó ízléssel (és nem bántóan) tudta beépíteni a megformálni kívánt szerepeibe. Elhatároztuk, hogy Szabolcs komikus vénájával fogjuk ellenpontoszni az alapcselekményt belengő tragikus hangulatot. Hol kínál lehetőséget történetünk a komikus elemek beépítésére? Legkézenfekvőbb megoldásnak a cselekmény első egyharmada tűnt, melynek során a sváb tanító készül a közelgő március tizenötödikei ünnepségre. Shakespeare *Szentivánéji álom* című komédiája óta tudjuk, mennyi lehetőség kínálkozik a komikum kiaknázására, ha azt ábrázoljuk, ahogyan színházhoz nem értő, de lelkes emberek próbálnak színházat csinálni. Úgy döntöttük, hogy ezt a "mesteremberek-dramaturgiát" alkalmazzuk, és Szabolcsra szabjuk az előadó-művészetre teljesen alkalmatlan falusi ember szerepét. Így született meg az iszákos, egyszerre dadogó és hadaró, lámpalázzal küzdő Korcsmár Sándor alakja, akinek azt a dramaturgiai funkciót szántuk, hogy a darab első harmadában tehetségtelenségével hátráltassa a készülő március tizenötödikei műsor próbáját, ezzel okozva feszültséget a spontán szerveződő falusi társulatban. Ez a próba-jelenet nem vitte előre a cselekményt, de rendkívül fontos funkciót látott el: ez lett a darab "red herring" cselekményszála. A nézővel el tudtuk hitetni, hogy az előadás fókuszában az ünnepi megemlékezésre való felkészülés, és az akörül kialakult komikus (szinte bohózati) konfliktushelyzet áll (Korcsmár Sándor nem tanulta meg a szöveget, elhagyta a szövegekönyvet, iszik próbán stb.), így a későbbi tragikus fordulatok meglepően hatottak. Mindemellett a bevezető bohózati jelenet poén-zuhatagjai közben a néző könnyedén, szinte észrevétlenül megismerkedhetett a főbb szereplőkkel, és azok alapvető viszonyaival, amely minden drámai expozíció alapkövetelménye (ahogyan egymást közt mondani szoktuk: "ki-kinek-a-kije - jelenet").

Már az első jelenetet próbáltuk, amikor megszületett a felismerés, hogy miképp lehet Korcsmár Sándor figuráját valahogy mégis becsatornázni a cselekmény fő sodrába, hogy ne maradjon csupán szórakoztató epizódfigura, akinek nincs egyéb dramaturgiai funkciója.

---

<sup>150</sup> Horváth Szabolcs az egyetlen k2-s színész, aki 2010 és 2018 között a társulat összes bemutatójában szerepelt.

Korcsmár komikus együgyűsége valamiképpen - akár indirekt módon - hozzá kell járuljon a tragédia kibontakozásához. Azt már korábban eldöntöttük, hogy a falu zsidója, Steiner, a március tizenötödikei műsorban elhangzottakkal kapcsolatban fogja feljelenteni a sváb tanítót, hogy bosszút álljon. Talán Korcsmár Sándor kajlasága akarva-akaratlanul, katalizálhatja a feljelentés tragédia felé mutató eseménysorát!

Az egyik falusi mesélte, hogy a negyvenes évek végére kialakult az index alá helyezett művek listája, amelyen szép számmal szerepeltek a '48-as forradalommal kapcsolatos alkotások is. Ezeknek egyike volt a korábbi nagyharsányi megemlékezéseken hagyományosan elhangzó vers Tompa Mihály tollából: *A gólyához*. (Olyannyira népszerű versnek számított ez akkoriban, hogy a nyolcvan éves asszony, aki mesélt nekünk az akkori időkről, a teljes művet elszavalta nekünk, hiba nélkül).

Ezt a történetet is fel akartuk használni a darabhoz, és a dramaturgiai funkcióra váró Korcsmár alakja épp kapóra jött: a március tizenötödikei megemlékezés próbáján neki kellene elszavalni *A gólyához* című verset, de nem tanulta meg végig, a kötetet pedig elhagyta. Mint utóbb kiderül, épp a péknél felejtette, mikor mézes lepényt vásárolt. A falu pékje pedig nem más, mint Steiner, a zsidó (ő egyúttal az egyetlen a faluban, aki már hallott róla, hogy *A gólyához* index alatt van). Vagyis az együgyű Korcsmár - ugyan nem szándékosan - a zsidó kezébe adta azt a tárgyat, amellyel feljelentheti a mit sem sejtő sváb tanítót.

Domokos Zsolt, a k2 másik alapító színésze is szerep nélkül maradt. Az ő lényében az a mozzanat inspirált minket leginkább, hogy Zsolt egyszerre képes hitelesen és ironikusan megformálni a saját koránál lényegesen idősebb szerepeket. Huszonéves színész létére könnyűszívvel rá lehet bízni középkorú férfiak, urak, megformálását. Innen jött az ötlet, hogy lehetne ő a sváb tanító édesanyjának férje, vagyis Hohman Elek nevelőapja, akiről Elek végig azt hiszi, hogy ő a vér szerinti apja. Így született meg Áron bácsi karaktere, aki olyan nagy odaadással és szeretettel nevelte fel Eleket, mintha a saját gyermeke volna, és Gizke néinek is hű férje, biztos támasza.

Izgalmas viszonyrendszer alakult ki Áron bácsi felléptetésével, ám felmerült a kérdés, hogy emellett mi lesz az ő dramaturgiai funkciója. Ennek kitalálásában sokat segített egy újonnan, a cselekmény-vázlat jelenetekre tagolása során felbukkanó probléma: a cselekménynek túl sebesnek bizonyult a sodrása. A fordulatok túl gyorsan követték egymást, a szereplőknek szinte nem is jutott idő, hogy megérkezzenek a térbe, máris kiderült valamiféle szörnyűség az életükről, amit nem is volt esélyük átélni, mert egy újabb fordulat következett, és így tovább. Ennek a hirtelen lefolyásnak köszönhetően praktikus problémák is felmerültek:

hogyan találkozzon x szereplő z-vel, ha x-nek nem áll rendelkezésére elég idő, hogy visszaérjen egy színpadon kívüli helyszínről, ahová még épp csak "kiküldtük"?

A cselekmény lelassítására Áron bácsit vetettük be. Ő, mint a házigazda (akinek az udvarán játszódik az egész színdarab) bármikor, bárhol felbukkanhat, hogy elcsevegjen egy-egy szereplővel, miközben a háttérben van idő átérni a megfelelő helyre, és elég idő telik el ahhoz, hogy hitelesek legyenek azok az állítások, amelyekkel más szereplőket kirendeztünk a térből (pl.: "elmegyek a kocsmába" - ha ez fél percig tartó művelet, mert egy fontos jelenet miatt máris vissza kell érni, akkor kilóg a lóláb!). Áron bácsi történetei, melyekkel húztuk az időt, általában az adott történelmi kort próbálták megidézni egy kedves öreg falusi gazda szemszögéből. Nem utolsó sorban pedig a cselekmény lelassítása mellett Áron bácsinak jutott a szemtanú dramaturgiai szerepe. Ő volt az, aki mindenből kimaradt: nem nemzett gyermeket, nem volt katona a háborúban, és most nem vesz részt a március tizenötödikei megemlékezésen sem - de minden jelentős pillanatnak szemtanúja. Sosem elég erős ahhoz, hogy beleavatkozzon a cselekmény alakulásába, és éppen ez a passzivitás, a "meg nem tett tett" révén hat indirekt módon mégis a drámai cselekményre: nem tereli más irányba, pedig terelhetné. Áron bácsi alakjával - egy újabb humorforrás beiktatása mellett - igyekeztünk megidézni a "szemtanú" (az *Antigoné* Isménéje óta ismert) szerep-toposztát.

A harmadik szerep nélkül maradt színész Benkó Barnabás személyében a színészgárda egyetlen amatőr tagja volt. Bár már korábban is részt vett k2-s előadásokban (*Züfec, Röpülj, lelkem!*), foglalkozását tekintve informatikus. Tudtuk, hogy csak kis szerepek megformálására alkalmas, de sajátos, a többiekétől eltérő "civil" színpadi létezésével üde színfoltja lehet az előadásnak.

Barnabás számára szimbolikus szerepet írtunk. Ez azt jelenti, hogy olyan szereplő, aki nem viszi előre a cselekményt, de létezése túlmutat önmagán, és igazolja, illetve árnyalja a premisszát, de nem a cselekményen keresztül, hanem elvont módon. Így keletkezett Hangya Palkó bácsi karaktere, aki a cselekmény idején száztizenhat éves, és még személyesen részt vállalt a '48-49-es szabadságharc Baranya megyei hadműveleteiben. Végig jelen van - mozdulatlanul ül kis hokedlijén az egyik sarokban, de mivel se lát, se hall, kimarad a történetből. Egyszer szólal meg hosszabban, amikor visszaemlékszik a szabadságharc bukására, a világosi fegyverletételre, és mesés találkozására Tompa Mihállyal, aki megsúgta neki a titkot, hogy mi a gyógyír "*nemzetünk nyúlós, rothadó sebére*"<sup>151</sup>. De Hangya Palkó

---

<sup>151</sup> Idézet a darabból.

bácsi már elfelejtette, mi is volt a nagy titok, bárhog is próbál visszaemlékezni, már nem jut eszébe. Így válik a "nemzeti amnézia" emblemikus figurájává. Ez a nemzeti felejteni akarás eredményezi, hogy nem tudunk kilépni a nagy történelmi mechanizmusok okozta traumák újra ismétlésének mókuskerekéből. Ekképpen igazolja a szimbolikus szereplő felléptetése a darab premisszáját.

*A színész cselekményt "igazít"*

A *Ki vele, Néró!* próbafolyamatában a színészeknek meghatározó szerep jutott a cselekmény alakításában. Ahhoz, hogy megértsük a színészi munka leírására bevezetett, a korábbiakban "aktív cselekmény-formálásnak" elnevezett jelenséget, érdemes kitérni annak az improvizációs technikának a leírására, mellyel ez a produkció is létrejött.

*"A szerző hozta az ötletet, a témát, a figurák és viszonyok körvonalait, a kezdő szituációt, azonban az elhangzó mondatok és a konkrét történetfordulatok már nem az ő agyában születtek, azokat a színészek adták hozzá – nem íróasztalnál, hanem a játék lendületében, utcán, ágyban, híd alatt, buszon vagy futás közben, és a véletlenül arra járók álmukban se gondolták, hogy ami ott folyik, az nem valóság, csak játék, improvizáció. Nem csoda, hogy a gyanútlan járókelők nem kezdtek gyanakodni, hiszen amit láttak, rendkívül hasonlított a valódi valósághoz: a stílusában és ritmusában szinte kimódoltan, rafináltan hipernaturalista volt. Tehát az improvizációval készülő daraboknál az íróé csak a kezdet és a vég – a közepén a színészek uralkodnak."*<sup>152</sup> Kárpáti Péter így ír a *Színház az orrod hegyén* című drámáskötet előszavában a nevéhez köthető improvizációs technikáról. (A kötet csupa olyan színpadi szöveget tartalmaz, mely ezzel a speciális, életszimulációval rokonítható technikával született). Mivel közösen is dolgoztunk Kárpáti Péterrel a *Dongó* című előadáson<sup>153</sup>, a gyakorlatban is megtapasztalhattuk a fentebb összefoglaltak, és a későbbi munkáinkban is előszeretettel használtuk és gondoltuk tovább a tőle ellesett fogásokat az improvizáció terén. (Olyannyira, hogy ezzel a módszerrel készült három tantermi előadásunk: az *Antigoné*, a *Rinocéroszok*, és a tárgyalandó *Ki vele, Néró!*)

---

<sup>152</sup> Kárpáti Péter és barátai: *Színház az orrod hegyén: Kárpáti Péter improvizációs technikájával készült színdarabok*. Budapest, Selinunte, 2018. 4.

<sup>153</sup> Kárpáti Péter: *Dongó*. Bemutató: Trafó, 2016.

A Kárpáti-féle improvizációs technika alapjai a *közösségi színházcsináláson* nyugszanak. Ennek lényege, hogy elmosódnak a hierarchikus határok színészek és rendező, rendező és író között, sőt e szerepek némiképp össze is olvadnak: az író az improvizációs alapszituációk kitalálásában is részt vesz, így rendezői szerepet is vállal, a színész pedig íróvá avanzsál, hiszen a szájából elhangzó mondatokból áll majd össze a végleges színdarab. Mindehhez rengeteg idő, valamint az alkotók közötti mély és kölcsönös bizalom szükséges. De hogyan működik mindez a hétköznapi gyakorlatában? Tekintsük át a főbb lépéseket a *Ki vele, Néró!* példáján keresztül!

"A szerző hozta az ötletet, a témát, a figurák és viszonyok körvonalait, a kezdő szituációt."<sup>154</sup> Arról már részletesen beszámoltam a valóság és fikció viszonyát vizsgáló fejezetben, hogy a *Ki vele, Néró!* esetében mi volt az a kezdő szituáció, melyet mint író-rendező, "behoztam" a próbára: a k2 Színház épp a *Nero, a véres költő* című Kosztolányi-regényből készült színpadi adaptációt próbálja, amikor kiderül, hogy a rendező (jómagam) egy külföldi ösztöndíjra ígent mondván Németországba utazott, így magára hagyva a próbáló színészeket. A rendezői feladatok befejezésével pedig a megkérdőjelezhető rendezői képességekkel bíró rendezőasszisztent bízta(m) meg. (Ezen a ponton egy kis fikciót kellett a valóságba csempésznem, ugyanis az asszisztens szerepét a kitűnő színészre, Domokos Zsoltra - a darabban "Oszi" - bízta(m)).

A színészek mindvégig saját magukat játszották, azonban egymáshoz fűződő viszonyaik körvonalait és élethelyzetük egyes momentumait, valamint egyes tulajdonságaikat már a kezdetek kezdetén némiképp megváltoztattam, így ágyazva meg a konfliktusok kibontakozásának. Zsuzsit és Bálintot párrá alakítottam (a valóságban csak kollégák). Osziban elültettem a Zsuzsi iránti titkos szerelmet. (Zsuzsi erről nem tudott). Bálintot és Zsuzsit arra ösztönöztem, hogy státuszban kissé helyezték magukat az asszisztent alakító Oszi fölé. Ami pedig az élethelyzet megváltoztatását illeti: Bálintot pénzügyi válságba helyeztem (sokfelé tartozik, amiről Zsuzsi nem tud), Oszit elláttam egy fiktív, befolyásos édesapával, akinek kiterjedt kapcsolatai vannak a kulturális élet terén, és gyakorlatilag bármennyi pénzt hajlandó adni a fiának, Zsuzsi szüleit pedig szintén pénzzavarral láttam el. Fontos titokként végig vonult a próbafolyamaton az a múltbeli esemény, amely szerint Bálint összetörte Zsuzsi

---

<sup>154</sup> Kárpáti Péter és barátai: *Színház az orrod hegyén: Kárpáti Péter improvizációs technikájával készült színdarabok*. Budapest, Selinunte, 2018. 4.

autóját, amíg ő külföldön volt, és Zsuzsi szüleitől kért kölcsön a kár megfizetésére egy nagyobb összeget, amit most nem tud visszaadni. Zsuzsi az egészről semmit sem tud.

Az emberi tulajdonságokba való külső beavatkozás az egyik legérzékenyebb momentum az életszimulációs technikában, ezért ezzel igen csínján bántam. Zsuzsi és Bálint tulajdonságait nem befolyásoltam, azonban Oszit muszáj volt egy kis fiktív dilettantizmussal ellátnom. Ő ugyanis egy kimagaslóan tehetséges színházi ember, és ahhoz, hogy majd párhuzamba állítható legyen Neroval, tehetségét mesterségesen vissza kellett fognia, és a próbaidőszak idejére görccsel, túlbuzgó akarattal, és műkedvelői dilettantizmussal ellensúlyoznia. Az már Domokos Zsolt érdeme, hogy mérhetetlen játék-intelligenciával hitelesítette mindezt: tehetségesen játszott tehégtelent másfél hónapon át.

Ezeket az alapokat az eredeti regény alapszituációjához képest fektettem le. A cél nem az volt, hogy erőszakosan végig improvizáltassam a színészekkel a *Nero, a véres költő* általam fontosnak ítélt cselekmény-részleteit, hanem hogy az eredetiből kihámozható alapkonfliktusokat alapul véve olyan improvizációs szituációkat idézzek elő, melyek során közösen vizsgáljuk meg a színészekkel a mű alapproblematikáját: a dilettantizmus és a hatalom viszonyát. (Mindezt nem tudatosítottam a színészekben, mert az megölte volna az improvizációk spontaneitását). Bálint, a profi színész anyagi kiszolgáltatottsága a dilettáns Oszinak, aki újdonsült rendezőként státuszban is fölé emelkedik, leképezi Nero és Seneca regénybéli viszonyát. Oszti pusztító szerelme a tehetséges Zsuzsi iránt pedig Nero mostoha öccséhez, Britannicushoz való viszonyával állítható párhuzamba.

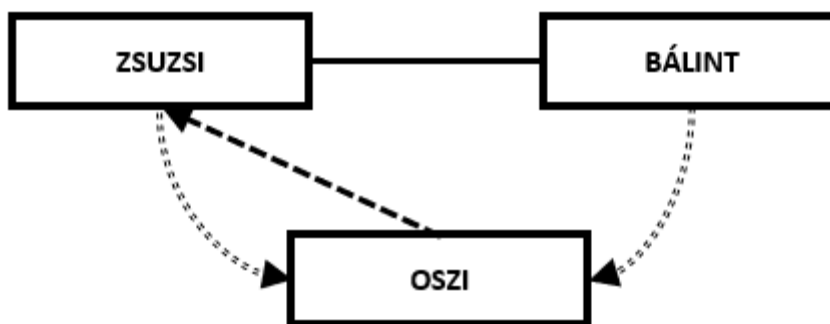
"(...) az elhangzó mondatok és a konkrét történetfordulatok már nem az ő (a szerző) agyában születtek, azokat a színészek adták hozzá (...)"<sup>155</sup> Az improvizációkat ráhangoló beszélgetések előzték meg. Ilyenkor külön-külön beszélgettem a színészekkel, felvázoltam a fentebb kifejtett alapszituációt, és a viszonyokat. Azonban a színészek maguk konkretizálhatták az információkat, vagyis már a ráhangoló beszélgetés során elkezdődött a közösségi alkotás. Ezt a kooperációt afféle bábáskodó kérdésekkel segítettem elő, melyekkel hírt adtam az általam már lefektetett dramaturgiai alapvetésekről, ugyanakkor teret kínáltam a színészeknek a konkrétumok kitalálására. Például Zsuzsitól azt kérdeztem: "Mióta is vagytok

---

<sup>155</sup> Kárpáti Péter és barátai: *Színház az orrod hegyén: Kárpáti Péter improvizációs technikájával készült színdarabok*. Budapest, Selinunte, 2018. 4.

együtt Bálinttal?" Vagyis tudtára adtam, hogy a fikció szerint ők Bálinttal egy párt alkotnak, de rábízta, hogy mióta. Ezekkel a négy szemközti beszélgetésekkel tehát elkezdődött a szituáció és a viszonyok elmélyítése. A színészek intuitív döntéseket hozhattak alternatív életük legkülönbözőbb területeiről, ezáltal már a kezdetek kezdetén magukénak érezhették "szerepük".

**A Ki vele, Néró! Viszonyrendszere:**



**Jelmagyarázat:**

—	Párkapcsolat
- - ➔	Viszonytalan szerelem
... ➔	Pénzügyi függés

Az improvizációk megkezdése előtt gyakran alkalmaztam a szintén Kárpáti Pétertől elcsont fogást, melyet egymás közt "múlt-építésnek" nevezünk el. Ennek lényege, hogy azokat a színészeket, akiknek a fikció szerint van közös múltjuk (és ez nem egyezik meg a valóságos közös múltjukkal), elküldjük néhány percre beszélgetni arról, hogy nagy vonalakban mi történt velük közösen, amióta ismerik egymást. (Például találjanak ki két pozitív, és két negatív közös élményt). Az előző példánál maradvá: Zsuzsinak és Bálintnak végig kellett beszélnie pár szóban, hogy mi történt velük az alatt a négy év alatt, amióta egy párt alkotnak.

Az alapszituáció rögzítése után megkezdődhetett az aznapi improvizáció szituációjának megbeszélése. Ezen a ponton válik igazán fontossá, hogy a színészekkel egyesével beszélgettünk, ugyanis az egész technika lényegi eleme, hogy a színészeket különböző mértékben tájékoztatjuk a fennálló szituációról. A *többlettudás* és az *információ-hiány* kettőssége működteti ugyanis az improvizációkat, és okozza a fordulatokat (jó esetben). Jó

példa erre az az improvizáció, melyből a darab nyitó-jelenete született. Zsuzsinak és Bálintnak csak annyit árultam el, hogy a nyári szünet után azon a napon folytatják a Nero próbafolyamatát, Oszinak viszont azt is elmondtam, hogy a rendező (vagyis jómagam) már Németországban van, és nem is jön vissza, és a rendezői feladatokat átadta neki. Hogy ezzel a többlettudással mihez kezd Osz, az már az improvizáció tárgyát képezte.

Fontos megjegyezni, hogy a ráhangoló beszélgetések közben a színészekkel semmiképp sem szabad azt éreztetni, hogy az improvizáció során bárminek is muszáj kiderülnie, vagy mindenképp izgalmasnak kell lennie, amit majd csinál. Csak így érhető el, hogy a színész ellazuljon, és létezése megtévesztően megközelítse a valóságos, civil létezését, és úgy csordogáljon az életszimuláció, mint maga az élet. Ezekben a hosszúra nyúló improvizációkban a legizgalmasabb az az út, ahogyan a színész eljut egy döntés meghozataláig, hogy megtesz-e, bevall-e valamit, nemcsak a döntés maga és annak következményei állnak a középpontban. Ezért aztán nem gond, ha egy-egy improvizáció során nem történnek hatalmas drámai fordulatok - a szituációban való létezés önmagában meghozza gyümölcsét.

Végezetül az improvizáció megkezdése előtt még le kellett fektetni egy alaphelyzetet, melyben a szituáció kibontakozhat. Ez az alaphelyzet a *Ki vele, Néró!* esetében általában a színházi próba volt. A legtöbb improvizáció keretét az adta, hogy valamelyik Kosztolányi-szövegből készült jelenetet próbálták a színészek, és mindeközben rajzolódtak az (eredeti regényre emlékeztető) emberi viszonyok.

Az improvizáció maga általában két-három órán át zajlott. Az egészet diktafonnal, vagy telefonnal rögzítettük. Rendezőként megbújtam a tér egy sarkában, és némán figyeltem az eseményeket. A színészek hamar elfelejtették, hogy nézik őket, és mivel nem kaptak instrukciót közben, teljesen a maguk útját járhatták. A cselekmény alakítására egyetlen lehetőséget tartottam fent magamnak (az ötlet szintén Kárpáti Péteré): írhattam sms-t bármelyik színésznek, amelyben sugalmazhattam nekik bizonyos cselekedeteket. Ezek nem erőszakos rendezői utasítások voltak, és nem éltem velük gyakran, csak, amikor úgy éreztem, az események alakulása zsákutcába fordult. Mintha ezekben az sms-ekben inkább a színész belső hangja szólalt volna meg. Például: "Kezd elviselhetetlen lenni itt a légkör, nem?" Vagy: "Hogy képzeled, hogy ilyet mond rólad?" Esetleg: "Meg kéne próbálni még egyszer, nem?" Igyekeztem tehát minél kevesebb presszúrát alkalmazni (inkább kérdezni, mint felszólítani), és szelíden terelgetni a cselekményt abba az irányba, amerre izgalmasnak gondoltam. Azonban a színészekkel előre megegyeztünk, hogy az sms-ben kapott sugallatokat nem kell



feltétlenül megfogadniuk. Ha ösztöneik más irányba vezetik őket, követhetik a saját megérzéseik kijelölte utat.

*"Tehát az improvizációval készülő daraboknál az íróé csak a kezdet és a vég – a közepén a színészek uralkodnak."*<sup>156</sup> A másfél hónapos próbaidőszak alatt a fentebb összefoglalt improvizációs technikával dolgoztunk. A cselekmény lebonyolítása, az emberi viszonyok alakulása és a fordulatok adagolása mind a színészeken múlt. Ami egy-egy improvizáción történt, az beépült a négyünk által létrehozott fiktív univerzumba. Ha egyik nap Oszi összeveszett Zsuzsival, annak emléke belengte a másnapi improvizációt, és így tovább. Vagyis a színészek olyannyira együtt lélegeztek a darabbal, hogy nem csupán befolyásolói, de végig-élői is voltak annak. Ezt a bonyolult folyamatot neveztem el aktív cselekmény-alakításnak: amikor a színész együtt élve a darab születésének minden pillanatával, jelenléte igazságával itatja át a cselekményt, vagyis a színész cselekményt igazít.

## **Tér és szöveg**

*"Egy nap egy angol egyetemen előadást tartottam Az üres tér című könyvem alapján, egy nagy lyuk előtti dobogón találtam magam, és valahol a terem mélyén emberek ültek a sötétben. Amikor elkezdtem beszélni, éreztem, hogy minden, amit mondok, a számban formálódó szavak tökéletesen érdektelenek voltak. (...) Úgy láttam ott az embereket, mint az iskolában, mint az egyetemen, ezekben a merev keretekben, ahol egy személy, egy hős, mivel ő van felül, passzív, nyomorult emberekkel néz szembe, akik unatkoznak anélkül, hogy tudnák, és akik mégis figyelnek. Szerencsére bátorkodtam azt kérni, hogy álljunk le, és keressünk egy másik termet. Az emberek keresésére indultak az egyetem egész épületében, míg végül találtak egy kicsi, meglehetősen szűkös, elég kényelmetlen termet, de ott intenzív kapcsolatba tudtunk kerülni egymással. Amint folytatni kezdtem az előadást azon a helyen, rögtön úgy éreztem, hogy átváltoztam."*<sup>157</sup>

/Peter Brook: *Az unalom a vég!*

---

<sup>156</sup> Kárpáti Péter és barátai: *Színház az orrod hegyén: Kárpáti Péter improvizációs technikájával készült színdarabok*. Budapest, Selinunte, 2018. 4.

<sup>157</sup> Peter Brook: *Az unalom a vég*. [https://www.literatura.hu/szinhaz/unalom\\_a\\_veg.htm](https://www.literatura.hu/szinhaz/unalom_a_veg.htm) Utolsó letöltés: 2020.03.13.

Mindkét vizsgálandó mű létrejöttében megkerülhetetlen szerep jutott a színházi térnek. A *baranyai gyöngyösbokrétát* egy nagyharsányi asszony udvarában próbáltuk és mutattuk be, a *Ki vele, Néró!*-t pedig a Benczúr Ház és Kulturális Központban<sup>158</sup>. Ez utóbbi szintén nem egy klasszikus értelemben vett színházépület, hanem egy szecessziós stílusban épült palota, melynek (színpad, illetve pódium nélküli) dísztermét kaptuk meg színházi előadás létrehozására. Mindkét produkció talált térre íródott tehát, és ez különböző mértékben, de kimutathatóan hatott a végleges szövegekre.

#### *A talált tér hatása a szövegalkotásra*

A korábbiakból már kitűnt, hogy *A baranyai gyöngyösbokréta* műfaját tekintve leginkább a népszínműhöz áll közel<sup>159</sup>. Ennek a műfajnak pedig kimondottan előnyösnek éreztük azt a falusi környezetet, amely Nagyharsányban fogadott bennünket. (Persze a műfaj meghatározása és a falusi környezet folyamatos hatással volt egymásra munkánk során, így akár meg is fordítható az állítás: a falusi miliőhöz jól illett a népszínmű mint műfaj). Egy idős asszony felajánlotta a társulatnak saját kertjét csűröstől, pincéstől, garázsostól, tujástól, teraszostól, és persze kitűnő kilátással a falu mellett magasodó Villányi-hegységre. Badarság lett volna ebbe az élettel teli, egyedi térbe bármilyen díszletet építeni, hiszen saját magunkat fosztottuk volna meg a valóság kínálta lehetőségektől. A térre tehát inspirációs forrásként tekintettünk, és önmagában elfogadtuk annak, ami: egy nagyharsányi udvarnak. Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy mielőtt elkezdtünk volna történeteket gyűjteni, és kitaláltuk volna a cselekményt, egy információ máris a birtokunkban volt: nincs mód helyszínváltásra, ezen az udvaron kell, hogy lejátszódjon a teljes cselekmény. (A korábbi Ördögkatlan Fesztiválra készített előadások esetében is így határoztunk, így attól függően, hogy az adott évben milyen helyszínt ajánlottak fel a falusiak, hol egy erdőszéli tisztás, hol egy istálló, hol egy másik udvar jelentette a színdarab helyszínét<sup>160</sup>).

---

<sup>158</sup> Benczúr Ház Kulturális Központ története. <https://www.pkalapitvany.hu/benczur-palota-tortenete> Utolsó letöltés: 2020.03.14.

<sup>159</sup> "A műfaji meghatározás fontos kiindulópontot jelent. A népszínmű, mint olyan persze eleve bonyolultabb jelenség annál, ahogyan a köztudatban él, megvan a maga sajátos története is - ezúttal annyiban fontos, hogy alkotók a műfaj kliséiből indulnak ki, azokkal játszanak el, azokat fordítják ki." (Urbán Balázs: *Múlt, jelen időben*. Criticai Lapok, 2019/3-4. 49.)

<sup>160</sup> Artner Sisso: *Na, gyere, Lajoskám, felszántom veled a hegyet!* <http://szinhaz.net/2017/09/13/artner-sisso-na-gyere-lajoskam-felszantom-veled-a-hegyet/> Utolsó letöltés: 2020.03.13.

A színdarab és az előadás helyszíne tehát egy és ugyanaz. Milyen írástechnikai következményekkel járt ez a próbaidőszakban? A legfontosabb a járások kérdése volt. Csak azokról a helyekről lehetett belépni a térbe, és távozni onnan, ahová a valóságban is meg lehet érkezni, és ahová a valóságban is ki lehet menni (különben nem vagyunk következetesek a saját magunk teremtette szabállyal: a talált tér önmagát jelenti). Az udvar egyetlen kapuja jelentette azt a kizárólagos helyet a térben, ahonnan a külső világból (Nagyharsány más részeiről) meg lehetett érkezni. Ezen kívül lehetőség nyílt bemenni az udvarhoz tartozó házba, ahol a darab fikciója szerint értelemeszerűen Gizke néni, Áron bácsi, a hozzájuk beköltözött Elek és felesége, Rózi, valamint a cseléd, Gitta lehettek bejáratosok. Ezen kívül rendezői baloldalon állt egy kis, tárolásra szolgáló épület, melynek azonban nem volt másik kijárata, vagyis aki ide bement valamiért, utána csak innen érkezhettek vissza a térbe. Mindemellert említésre méltó még az udvar közepén álló két hatalmas tuja, melyek kitűnő természetes takarásnak bizonyultak, illetve ezek mögé bújva egy-egy szereplő könnyűszerrel kihallgathatta, miről beszélnek a színen lévők. A tér e törvényszerűségeit figyelembe véve kellett lebonyolítanunk a teljes színpadi cselekményt, vagyis nem a darabhoz készült díszlet, hanem a valóság nyújtotta "díszletre" íródott a darab. Ennek hátránya, hogy nem lehet bármilyen térbe álmodni a készülő művet, ugyanakkor nagy előnye, hogy a valóság és a fikció organikusan összeolvad, így a nézőnek megvan az az élménye, mintha ténylegesen azon a helyen tartózkodna, ahol az előadás is játszódik, vagyis fizikailag is részese lesz a játéknak. Ez pedig mindennél többet ért számunkra.

#### *Talált térben próbálni, színpadra írni*

Amint az előző fejezetből kiderült, a *Ki vele, Néró!* próbafolyamatában kimondottan fontos elem volt, hogy az improvizációkat minél inkább megfosszuk teátrális jellegüktől. Ahhoz, hogy a színészek ne érezzék úgy a több órás improvizációk során, hogy produkálniuk kell valami frappánsat és színpadilag eladhatót, perdöntőnek számított, hogy minél kevésbé teátrális térben történjenek a próbák.

Bár a Benczúr Ház díszterme igencsak teátrális tér, tekintve, hogy a darab maga egy próbafolyamatot vesz alapul, képesek voltunk megfosztani e teret mindenfajta teatralitástól azzal, hogy próbateremként tekintettünk rá. Az improvizációk nagy része így a Benczúrban zajlott, az alaphelyzet pedig általában egy-egy színházi próba volt. (Ez persze nem jelentette azt, hogy kizárólag az előadás helyszínéül szolgáló dísztermet használtuk. Életszimulációról

lévén szó, a színészek szabadon közlekedhettek, például, ha cigarettázni akartak, lementek az épület elé, ha kávézni, akkor a büfébe látogattak, ettől még a szimuláció folytatódott, sőt: a cigaretta- és kávészünetek közben elhangzó szövegekből lehetett később az igazán értékes jeleneteket megírni!)

Hamar világossá vált azonban, hogy a kizárólag a próba-helyzetből kiinduló improvizációk nem szolgáltatnak elég információt a három szereplő egymáshoz fűződő viszonyáról. A próbák szimulációi során ugyanis a főszerep- ahogy a valóságban is - a színházi munkáé maradt. És hiába a próbákon felmerülő megannyi szakmai és morális konfliktus, az intim emberi viszonyok - főként a kezdetektől a mélyben megbúvó szerelmi szál - nem kapott lehetőséget a kibontakozásra.

Úgy döntöttünk, elhagyjuk a Benczúr Házat, és intimebb térben (is) folytatjuk az improvizációt. (Erre nemcsak szakmai, hanem praktikus okok is sarkalltak. Gyakran előfordult ugyanis, hogy nem tudtunk a Benczúr Házban próbálni, de muszáj volt haladnunk. Ha nem volt helyünk próbálni, azt igyekeztünk égi jelnek venni arra nézvést, hogy ideje intimebb terekben folytatni a munkát - ha már máshol amúgy sem tudjuk. "A véletlen a barátunk." - mantráztunk magunknak) Saját lakásomat jelöltem ki az improvizációk helyszínéül. A fikció szerint ez a lakás Zsuzsi és Bálint közös albérlete, ahova olykor Oszit meghívják a próbaidőszak alatt. A kis másfél szobás lakás intimitása új minőséget jelentett az improvizációk során keletkező szövegeknek. A lassan hömpölygő beszélgetések során az emberi viszonyok fokozatosan elmélyültek (Zsuzsi és Bálint párkapcsolata, Oszit és Bálint képmutató barátsága, mely Bálint Oszinak való anyagi kiszolgáltatottságán alapult, és nem utolsó sorban Oszit reménytelen, rajongó szerelme Zsuzsi iránt, aki azt viszonzni nem tudta).

A legértékesebb lakásban zajló szimulációból nőtte ki magát a darab utolsó, drámailag legsűrűbb jelenete. Ebben Oszit szerelmet vall Zsuzsinak, majd miután a lány visszautasítja, megmérgezi őt (amiképpen Nero tette Britannicus-szal). Ahhoz, hogy az improvizáció minden pillanata ennyire hiteles legyen, elengedhetetlen volt a lakás emberközeli tere, azonban a belőle készülő jelenetet ugyanúgy a Benczúr Ház dísztermében kellett bemutatni. Nagy kérdés volt, hogy a lakás körülményei között elhangzó mondatok hogyan szólnak majd a szecessziós palota dísztermében. Meg lehet-e őrizni intimitásuk?

A körülbelül másfél órás improvizáció alatt dramaturgiai értelemben a következők történtek: 1. Oszit és Zsuzsi találkoznak Bálint és Zsuzsi közös albérletében, hogy elemezzék a darab utolsó jelenetét, amelyben Nero megmérgezi Britannicust. 2. Oszit elemzés közben megkéri Zsuzsit, hogy olvassa fel egy saját versét, amivel nyert azon a pályázaton, melyen

Oszi is elindult, de nem kapott díjat. 3. Zsuzsi felolvassa versét, Oszi szembesül azzal, hogy sosem lesz olyan tehetséges, mint Zsuzsi. 4. Oszi szerelmet vall Zsuzsinak, és közben féltékeny tehetségére, amit szintén bevall a lánynak. 5. Zsuzsi sajnálja Oszit, de elmondja neki, hogy szerelmét nem tudja viszonzni. 6. Oszi megmérgezi Zsuzsit. 7. Zsuzsi meghal, Oszi lelkileg összeomlik. Ezen cselekmény-elemek mindegyike létfontosságúnak bizonyult. A feladat az volt, hogy ezeket a gócpontokat átmentsem a végleges szövegekönyvbe úgy, hogy a jelenet eljátszható legyen színpadi körülmények között is.

A telefonnal rögzített improvizáció szövege kigépelve mintegy negyven oldalra rúgott. A húzás első fázisában kigyomláztam azokat a részeket, amelyek kimondottan a lakásra utaltak (a különböző berendezési tárgyakra utaló megjegyzések, a vendégség mint alaphelyzetre utaló szövegek, a lakáson belüli mozgásokra utaló szövegrészek). Ezután az ismétlődések kihúzása következett, hiszen ami az életben többször is ugyanúgy előkerülő téma, az a színpadon csak egyszer (vagy csak jól megindokolt esetben többször) érdekes. Így lett a negyven oldalból egy tizennégy oldalas kivonat, mely magában hordozta mind a hét kihagyhatatlan momentumot, de egy szóval sem utalt arra, hogy az improvizáció egy lakásban zajlott.

A meghúzott jelenet színpadi próbáján derült ki, hogy a lakásban lezajlott beszélgetés jól épül, ám színpadilag nagyon is ingerszegény, hiányzik a dikció mellől az akció. Ezért végül nem a szöveg átalakítása mellett döntöttünk, hanem rendezői megoldás született: a lakás statikus beszélgetését - a szöveg megváltoztatása nélkül - egy színpadi próba helyzetébe ágyaztuk. Míg a lakásban Oszi és Zsuzsi végig egymással szemben ült, és úgy olvasták össze a regényből kiragadott jelenetet, valamint ezt megszakítva beszélgettek kettejükéről, addig a színpadon felálltak, és eljátszották a Kosztolányi-féle jelenetet, melyből ki-kiváltva tértek át a magánéleti témákra. Ebből fakadóan létrejött egy izgalmas játék a jelenet és a fikció valósága között, hiszen a jelenet és a fiktív valóság egyre mélyebben egymásra rímelt, és sokhelyütt összeolvadt: bizonyos esetekben már nem lehetett eldönteni, hogy Oszi, vagy Néró, illetve, hogy Zsuzsi, vagy Britannicus szólal meg. Így ellenpontosította egymást a lakás-jelenetből átmentett párbeszéd intimitása az alapvetően teátrális próba-helyzettel és a veretes Kosztolányi-szövegekkel, melynek végeredményeképp - hála Gyöngy Zsuzsa és Domokos Zsolt nagyszerű játékának - bebizonyosodott, hogy lehetséges egy talált térben improvizált jelenetet színpadra adaptálni.

## Próbafoiyamat és írás

"Csak a színház van, a könyvdráma nem létező műfaj."<sup>161</sup>

/Kárpáti Péter/

A szövegekönyv folytonos változásai végig kísérték mindkét próbafoiyamatot. A *baranyai gyöngyösbokréta* próbáin kevésbé maradt időnk (egy hetünk volt megírni és bepróbálni a darabot!) a szöveg variálására, ezért csak a színészek szöveg - ajánlataiból válogatva építettünk be apró - ám az összhatás szempontjából fontos - változtatásokat. Ezzel szemben a *Ki vele, Néró!* rendelkezőpróbáin - vagyis, amikor az improvizációk szövegeiből meghúzott jeleneteket immár klasszikus módon próbáltuk - a szövegekönyv radikális változásokon ment át. Hogyan működik egy előre megírt, és egy improvizációkból meghúzott szöveg a próbán?

### *A szöveg fellazítása*

A *baranyai gyöngyösbokréta* szövegekönyvét végigírtuk a próbák megkezdése előtt, azonban a szövegekönyv a rendelkező próbákon (csak jobb kifejezés híján nevezem így, hiszen ezek a próbák inkább hasonlítottak műhelymunkára, amelyen a rendezők inkább játékmesterként vettek részt) a színészek bemondásai alapján szórványosan megváltozott. Azért engedtünk rögtön teret a színészek szövegajánlatainak, mert tisztában voltunk vele, hogy a szöveg, amit írtunk, még túl tömény: a cselekmény sodrása továbbra is megfoszt minket a jellemek árnyalásától. A szövegnek ezt a hiányosságát a színészi kreativitással szerettük volna pótolni. Nem csalódtunk.

A próba a színházcsinálás legkevésbé leírható folyamata. (Főként, ha közösségi színházcsinálásról<sup>162</sup> beszélünk, ahol elmosódnak a hierarchiai határok, és több tér nyílik a kísérletezésre). A történések nagy részét zsigeri, intuitív döntések határozzák meg. Ezért szinte lehetetlen utólag elemezni, hogy melyik találó szó, mondat, jelenet-kezdemény hogyan

---

<sup>161</sup> *A magyar dráma napja* - Kárpáti Péter: *heroizmus helyett irónia*. [https://nepszava.hu/3050728\\_a-magyar-drama-napja--karpati-peter-heroizmus-helyett-ironia](https://nepszava.hu/3050728_a-magyar-drama-napja--karpati-peter-heroizmus-helyett-ironia) Utolsó letöltés: 2020.03.16.

<sup>162</sup> Róbert Júlia: *Közösségi és részvételi? Közösségi, vagy részvételi?* <http://szinhaz.net/2017/03/28/robert-julia-kozossegi-es-reszveteli-kozossegi-vagy-reszveteli/> Utolsó letöltés: 2020.03.04.

került a szövegekönyvbe, vagy, hogy kitől származott az adott ötlet. Így az alábbiakban arra szűkíttem a leírást, amit egyáltalán leírhatónak gondolok mindebből.

Hogyan néz ki egy próba a k2 Színház hétköznapi gyakorlatában, amikor megírt, de nem végleges szöveggel dolgozunk? A színészek megkapják az adott jelenetet kinyomtatva, összeolvassák, röviden elemezzük, kinek mi a célja, honnan hova jut el a szerep. Eztán "felállunk", és elkezdjük behelyezni a jelenetet az előadás terébe. Eddig minden úgy megy, mint egy szokványos kőszínházi rendelkezőpróbán. Ám egyikünkönél (mert rendszerint ketten rendezünk Benkó Bencével) egész próbán ott van a laptop, benne megnyitva az aktuális szövegekönyv. Ha érkezik egy frappáns bemondás, az rögtön bekerül a szövegbe. Olyan is gyakran előfordul, hogy a már megírt mondat, vagy szó helyett jobb jut eszébe a színésznek, olyankor átírjuk. Van, hogy leragadunk egyetlen szónál, és a próbateremben mindenki azon ötletel, hogy például milyen jelző kéne még egy szereplő neve elé, hogy igazán jellemezze őt. Vagyis a színészek sokszor nemcsak a saját szerepükkel vannak elfoglalva, mindenki a nagy egészben kezd el gondolkodni.

Nem volt ez mindig így. Olyik színész alkatánál fogva hajlamos az átköltésre és a bemondogatásra, olyik pedig tűzön-vízen át ragaszkodik az eredeti szöveghez. Ahhoz, hogy mára a társulat minden tagja nyitott legyen erre a próba-módszerre, apró fogásokkal éltünk: instrukcióba csomagoltuk a szövegbemondásra való ösztönzést. Egyik leggyakoribb ilyen instrukciónk a *dödögjél valamit!* volt. Ennek lényege, hogy amikor a színész még nem végezte el teljesen a rábízott színpadi cselekvést - például a cselédet játszó színésznő még nem mosogatta el az összes edényt - de a megírt szövege már elfogyott, megkérjük rá, hogy abban az állapotban és helyzetben, amibe a színpadon került, még dödögjön valamit megérzésből, amíg nem végez a dolgával. Ezek a dödögések általában rendkívül értékes szövegek, amelyek frappánsan tájékoztatják a nézőt az adott szereplő pillanatnyi állapotáról. Másik gyakran alkalmazott módszerünk az *ismételtetés*. Ha azt látjuk egy színészen, hogy egy-egy mondatot, vagy akár szót különösen invenciózusan fogalmaz ki, megkérjük, hogy a jelenet későbbi részeiben, amikor jónak látja, ismétlje meg újra, akár többször is. Így jó eséllyel kialakul a szereplő "szavajárása", egy olyan jellemábrázoló ínyencség, amit íróasztal előtt lehetetlen kiötleni. Nem meglepő, hogy szintén gyakran elhangzik a *"mondj helyette mást!"* felszólítás is. Ezt olyankor alkalmazzuk, amikor azt látjuk a színészen, hogy nincs ínyére az adott mondat, vagy szó. Ilyenkor nem állunk meg ötletelni, hogy mi is lenne jobb oda, hanem amikor visszaugrunk ahhoz a részhez, ahol a problémás szöveg következik, megkérjük a színészt, hogy abból az állapotból, gondolkodás nélkül mondjon be mást a megírt

szöveg helyett. Ez persze több esélyes mutató, hiszen előfordul, hogy a színész leblokkol, vagy megmosolyogató értelmetlenséget mond, de legtöbbször az előadások legnagyobb poénjai, olykor költői pillanatai szöknek szárba a színészi kreativitásnak hála. Nincs próbafolyamat, melynek ne lenne része egyik legkedvesebb tevékenységünk: a *hiba-figyelés*. Ez nem instrukció, inkább a rendezői figyelem ráirányítása a színészek szövegmondási hibáira. Az első próbákon visszatérő jelenség, hogy a színész félreolvassa a szövegét, vagy rosszul tanulta meg, és mást mond be. Ezek a hibák nem egyszer egészen csodálatos költemények, szinte önálló dadaista remekművek, melyeket előszeretettel írunk bele a szövegek könyvébe. Nem mellesleg ez a próba hangulatának is jót tesz. Ha a színész azt érzi, hogy hibázhat, bátrabban próbál, és motiváltabb lesz abban is, hogy ő maga hozzon szövegajánlatokat.

Mindez nem azt jelenti, hogy a színészek újra írják a teljes szövegek könyvet. De a sok apró szövegbemondás - mely tőlük kerül be a végleges példányba - teszi igazán élővé az előadást.

#### *A szöveg sűritése*

A *Ki vele, Néró!* próbafolyamatának nagy részét az improvizációk töltötték ki. Azonban az utolsó másfél hétre elkészültek azok a jelenetek, melyeket az improvizációkból szerkesztettem össze. A kigépzelt improvizációk szövege több száz oldalra rúgott. A legfontosabb írói munka tehát a parttalan szövegmennyiség összesűritése volt egy egyestés előadás szövegek könyvévé.

A húzások első, radikálisabb részét íróasztalnál végeztem: elsőként egész improvizációk teljes szövegétől váltam meg, amelyek ugyan hozzájárultak a szereplők egymás közti viszonyainak elmélyítéséhez, de a cselekményt nem vitték előre. A második fázisban olyan improvizációkat néztem át, melyekről tudtam, hogy bizonyos részletei értékesek lehetnek, de összességében nem érintik a lényegét. Ezekből kikerestem az aranyat érő fél-egy oldalas részleteket, a többit kihúztam. Ezután jött a legbonyolultabb rész: kiválogattam azt a hatnyolc improvizációt, melyek mindegyike megkerülhetetlen volt a cselekmény szempontjából. Ezekben hemzsegték az eredetibbnél eredetibb, dramaturgiailag lényeges szövegek, ám ezek összességében szintén száz oldalakat tettek ki. Hamar feltűnt, hogy a használható szövegrészek sokszor ugyanazt a problémát járják körbe, csak mindig más szemszögből, más szereplőt helyezve az előtérbe. Ezeket az ismétlődéseket kellett kiirtanom a szövegből, de be kellett látnom, hogy az elméleti munka vakká tesz: eldönthetetlennek éreztem, hogy egy-egy ismétlődő szövegből melyik működőképesebb színpadon.



A húzás második fele a próbákon történt. Elsőként odaadtam a színészeknek a már meghúzott, de még mindig túl hosszú (tizenöt-húsz oldalas) jeleneteket. A próba során egyértelművé vált, ami az íróasztalnál dilemmát okozott volna: azonnal kiderült, mely szövegrészek nem élnek meg a színpadon.

A nyitó-jelenet példája jól megvilágítja, hogyan segített a színházi gyakorlat a húzásban. A kigépett improvizáció húzásakor elakadtam annál a résznél, amikor Oszi bejelenti Zsuzsinak és Bálintnak, hogy a darab rendezője elment, és ő az új rendező. Ezután ugyanis a színészek hosszasan lamentáltak azon, hogyan oldják meg a krízis-helyzetet. Majdnem húsz oldalnyi szöveg keletkezett az ötletelésből, hogy miképp lehetne úgy tető alá hozni a bemutatót, hogy azt ne a (fikció szerint) tehetségtelen Oszinak kelljen megrendezni. Szinte az összes ötlet, megoldási kísérlet igen kreatív, és sok esetben humoros volt. Azonban ez így önmagában körülbelül negyven percnyi játékidőt jelentett volna, ami lehetetlenül sok. Hogyan szortírozzam? Bevittem a húzatlan verziót próbára, és nekivágtunk. A színpadon rögtön egyértelművé vált, hogy a nagy ötletelésből Oszi érdemben kimarad. A két profi színész sziporkázó lendülettel és megkapó részletességgel elemezte végig, hogy kit lehetne felkérni rendezőnek Oszi helyett, vagy, hogy miképp lehetne elhalasztani a bemutatót. Ennek pár percig megvolt az a hatása, hogy a dilettáns Oszit megalázzák azzal, hogy nem fogadják el rögtön rendezőnek, ám kis idő elteltével a színpadi szituáció kezdett kiüresedni. Oszi túl sokáig képviselte a megalázott dilettáns szerepét, a válságkezelő ötletelés egyre inkább Zsuzsi és Bálint frappáns, de dramaturgiai értelemben immár öncélú magánszámává változott. Bizonyossá vált, hogy azokat a részeket ki kell húzni, bármennyire is fáj, hogy egy-egy briliáns poén is áldozatul esik a "vérengzésnek".

Az ismétlődések mellett a *túlinformálás* is jól kiszűrhető volt a gyakorlatban. A *Ki vele, Néró!* próbafolyamatában számtalanszor előfordult, hogy íróasztal mellett nem mertem kihúzni olyan szövegeket, amelyekben - látszólag - fontos információk hangzanak el, ám a próbán kiderült, hogy ezek az informatív szövegek egyrészt semmilyen színpadi feszültséggel nem bírnak, másrészt a sok konkrétum elhangzása nélkül is érthető a szituáció, és nem is baj, ha a nézőnek ki kell egészítenie a történetet. Az első jelent példájánál maradva: már az első rendelkezőpróbán kiderült, hogy azok a szövegek, melyekben a három szereplő hosszasan elemzi, hogy mennyi idejük maradt próbálni az új, rendező nélküli válsághelyzetben, a gyakorlatban teljesen felesleges, kihúzandó. Elég volt, hogy egyszer elhangzik egy fél mondatban, hogy *"mindjárt főpróbahét..."*, az időhiány dramaturgiailag fontos tényét a

színészi játék is képes megteremteni, és ez színházilag sokkal élvezetesebb, mint egy információkkal telezsúfolt szöveg-öntvény.

A húzások végeredménye: egy majd félezer oldalas szövegáradatból egy hetvenöt perc alatt eljátszható, harminc oldalas szövegkönyv. Ha nincs lehetőség a próbákon is húzni, ha színházi és írói gyakorlat nem fonódik össze, a végeredmény hosszú, és élvezhetetlen lett volna.

## **Vallomás az ökörködésről -(Zárszó helyett)**

Igyekeztem végig komoly maradni, és felnőni a feladathoz, hogy a színházcsinálásról felnőtt módjára írjak, hiszen ez egy doktori dolgozatnak mondhatni műfaji követelménye. De így a végéhez közeledve azért hadd valljam be, hogy - bár minden, amit leírtam, igaz - sem a próba, sem az írás nem olyan tudatos és felnőtt és komoly folyamat, mint ahogyan arról egy disszertáció keretein belül szólni illik, vagy lehet. A próbák, melyek során az eddig elemzett színpadi szövegek létrejöttek, nagyrészt ökörködéssel teltek, a szó legnemesebb értelmében. Miközben azt kutattuk, hogyan tudjuk a legjobban szórakoztatni a nézőket, mindenekelőtt magunkat szórakoztattuk: ökörködtünk. Szövegeink hangulatát pedig meghatározza a próbaidőszaknak ez az oldott légköre. Merem állítani, hogy a sok nevetés a próbákon valamiképp átszüremlett a nevetetésre íródott sorokon, és ez adott nekik ízt, színt, és szagot. És ugyanez fordítva is működött: amit írás közben összeökörködtünk mi ketten, az később megjelent a színészek játékában is, amit több kritikus úgy emleget, mint a "k2-es közvetlenség". Szinte máris hallom a logikus felszólítást tanáraitól: "Péter, erről írjon, ez az, ami igazán érdekes!" Ezzel egyet is tudok érteni, most mégis letészem a lantot.

Az ökörködés ugyanis a színházcsinálás leírhatatlan, struktúrába nem rendezhető regiszterébe tartozik, és ez így van jól. Aki erre is kíváncsi, annak azt ajánlom, hogy sürgősen csapja össze ezt a könyvet, és ne olvasson róla, hanem: csinálja!

## Köszönetnyilvánítás

Ez a doktori dolgozat nem születhetett volna meg témavezetőm, Karsai György Tanár Úr útmutatása nélkül. Kitűnő pedagógiával bátorított arra, hogy merjek személyes lenni, ugyanakkor mindig figyelmeztetett az elméleti kutatás elengedhetetlen fontosságára is. Segített megtalálni e dolgozat megfelelő hangvételt. Mindemellett neki köszönhetem újra és újra felhorgadó rajongásom az antik színház iránt: az egyetemi évek alatt végighallgathattam lehengerlő elemzéseit a görög drámairodalom legfontosabb alkotásairól, többek között ő hívta fel a figyelmem Arisztophanészra is, e dolgozat egyik megkerülhetetlen figurájára. Köszönöm, Tanár Úr!

Ez a doktori dolgozat nem születhetett volna meg a k2 Színház mindenkori társulata nélkül. Ha nem csináljuk végig együtt ezt a tíz évet, ha nem kotyvasztjuk ki együtt ezt a közel negyven bemutatót, ebben a dolgozatban nincs miről írnom. Hiszen közös sikereink és kudarcaink története az értekezésem alfája és omegája. Srácok, köszönöm ezt a tíz évet!

Végezetül ez a doktori dolgozat nem születhetett volna meg alkotó társam, Benkó Bence nélkül, akivel egyszer tíz éve gondoltunk egy nagyot, és megalapítottuk a k2 Színházat. A legkülönbözőbb műfajokban dolgoztunk együtt, a legelkeserítőbb válságokat oldottuk meg, és a legfelemelőbb pillanatokot élhettük át közösen. Ezekből a szakmai tapasztalatokból és élményekből szökkentek szárba a fentebbi gondolatok. Köszönet mindenért!

*Fábián Péter*

## Magyar nyelvű doktori tézisek

A k2 Színház egyik alapítójaként közel egy évtizede foglalkozom színpadi szövegek létrehozásával. Állandó alkotótársammal, Benkó Bencével, valamint a k2 társulatával közösen több, mint harminc bemutatót tudhatunk magunk mögött. Darabjaink többsége saját szöveg: egy klasszikus dráma, vagy regény átírata, vagy irodalmi előképet nélkülöző, önálló színpadi mű. Szövegeinket rendszerint a próbafolyamattal párhuzamosan írjuk, így gyakran az írói, rendezői, dramaturgi, sőt a színészi szerepkörök is keverednek egymással a közösségi színházcsinálás általunk gyakorolt formájában. Olykor az írói elképzelések dominálnak, olykor a színészi invenciónak rendeljük alá szövegeinket, megint máskor a dramaturgia kerül előtérbe, amikor például egy klasszikus dráma átírásához keressük a megoldást. De egyvalami sosem változik: szövegírás és színházi gyakorlat folytonos kölcsönhatásban áll minden munkánkban, hiszen színház és színpadi szöveg szimbiózisa jelenti számunkra azt az ideális állapotot, melyből - így hisszük - igazán élő előadás születik.

Műhelyünkben az évek során olyan írói és próba-technikákat dolgoztunk ki, melyek hasznosnak bizonyulhatnak más társulatok, rendezők, dramaturgok számára az írói-rendezői munkában, illetve amelyek használhatók lehetnek oktatási segédanyagként a hazai színházi rendező- és dramaturg-képzésben. Ezért úgy döntöttem, doktori disszertációmban e módszerek leírására teszek kísérletet.

Dolgozatom célja a színpadi szövegalkotás három, eddigi színházi működésem során kipróbált módjának elemző bemutatása. Három alaphelyzetet veszek alapul, és az ezekhez való (általam hasznosnak, sikeresnek ítélt) írói-rendezői hozzáállást, működést fejtem ki. Az első alaphelyzet az, amikor egy klasszikus drámaíró szövegeiből készül átírat - vagy teljesen önálló mű, de az eredeti mű(vek) dramaturgiáját felhasználva. A második esetben azt vizsgálom, miképp születhet érvényes színpadi szöveg a próbafolyamattal párhuzamosan, színészi improvizációkból, a harmadik alaphelyzetben pedig a szintén próbafolyamattal párhuzamosan születő, valós történetekből, visszaemlékezésekből készülő színpadi szövegek létrehozásának legfőbb momentumait veszem végig. Mindhárom felvetésem már bemutatott színdarabok keletkezéstörténetének példáján keresztül bontom ki. Mindemellett számot adok a témához kapcsolódó elméleti kutatásaim eredményeiről is: szempontokat mutatok be a

színpadi szöveg bonyolult fogalmának definiálásához, illetve e szempontokat érvényesítve elemzek klasszikus drámai műveket.

Ennek megfelelően dolgozatom bevezetőjében a színpadi szöveg értelmezésével foglalkozom. Összehasonlítom a dráma fogalmával, majd történeti, végül színházcsinálói szempontból közelítek hozzá, így kísérlem szétszázalni e tág fogalom meghatározó jelentés rétegeit.

A második fejezetben egy lopás történetét beszélem el: azt a folyamatot, melynek során legkedvesebb drámaíróm, Arisztophanész komédiáit bújva "elloptam" azok dramaturgiai megoldásai közül jó néhányat, hogy egy teljesen új, önálló szöveggönyvet írjak belőle a Pécsi Nemzeti Színháznak *Mecseki tigris, vagy amit akartok* címmel. Ez a fejezet két részből tevődik össze. Az első, elméleti részben Arisztophanész dramaturgiájának elidegenítő elemeit elemzem a komédiákból vett példákkal, a második, leíró részben pedig ezen elemek saját színpadi szövegembe való beépítését tárgyalom. A fejezet célja egyezik a *Mecseki tigris* egyik legfőbb célkitűzésével is: bebizonyítani, hogy Arisztophanész nemhogy elavult szerző, de akár a kortársunk is lehet, ha megfelelően közelítünk műveikhez.

A harmadik, átvezető fejezetben a k2 Színház ars poeticáját, valamint elmúlt tíz évének fontosabb mozzanatait ismertetem. Úgy vélem, hogy társulatunk szellemiségének, működésének és történetének ismerete fontos adalék lehet az olvasónak ahhoz, hogy jobban átlássa, a gyakorlatban milyen körülmények között születnek kísérleti műhelyünkben a próbákkal párhuzamosan létrejövő színpadi szövegek.

A negyedik fejezet lényegében egy összehasonlító elemzés, melyben azt a két ellentétes irányú folyamatot próbálom megragadni, amelynek során színpadi szövegből irodalmi alkotás, illetve irodalmi alaplumból színpadi szöveg jön létre. Két produkció, két szöveggönyv keletkezéstörténete kerül párhuzamba: *A baranyai gyöngyösbokréta* (2018) című népszínmű, mely nélkülöz minden irodalmi alapanyagot, hiszen nagyharsányi idős emberek visszaemlékezéseiből íródott, és az Ördögkatlan Fesztiválon került bemutatásra egy helyi asszony udvarában, valamint a *Ki vele, Néró!* (2019) című ifjúsági előadásunk, melynek szövege egyrészt Kosztolányi Dezső *Nero, a véres költő* című regényének részleteiből, valamint színészi improvizációkból tevődött össze. Az összehasonlítás szempontjait a mindenkori, színházcsinálásban megkerülhetetlen körülmények adják, így a tér, a színészek, az irodalmi alapanyag, (illetve annak hiánya), a próbák módszere. A művek összevetésének eredményeképp remélem, hogy az olvasó egyben két, a gyakorlatban könnyen hasznosítható írói technika alapjainak leírását is kézhez kapja.

Hiszek abban, hogy a jó színházban a szöveg van az előadásért, és nem fordítva. A jó drámaíró pedig elsősorban színpadban gondolkodik, és nem irodalomban. Bízom benne, hogy ez a szellemiség átsugárzik a most következő sorokon, és az olvasóra is átragad.

## Doctoral theses

For nearly a decade I have been creating stage texts as one of k2 Company's founding members. We have had over thirty successful performances alongside my co-creator Bence Benkó and the k2 Company members. Most of our pieces are our own scripts: a transcript of a classic drama or novel, or an independent stage production written without the use of other literary materials. Our texts are usually written in parallel with the rehearsal process, in the form we practice theatre-making often the roles get mixed throughout the process, such as writer, director, dramaturge, and even the roles members play. When we are looking for ways to rewrite a classical drama, sometimes the writer's ideas dominate, sometimes we put more emphasis on artistic creativity, and other times dramaturgy comes to the rescue. But one thing always stays the same: script writing and theatrical practice are interlinked in all our works, for us the ideal state is the symbiosis of theatre and theatre scripts, which we believe is the key to a truly "live" performance.

Over the years, we have developed writing and rehearsal techniques in our workshop that proves to be useful for other troupes, directors and playwrights in the writing and directing process, and the techniques can also be used as teaching materials in Hungarian theatre, director, and playwright training. This is the reason why I have decided to describe these methods in my doctoral dissertation.

The aim of my dissertation is to present and analyse the three ways of writing a play script that I have tried so far ever since I am involved in theatre-making. I take three cases and describe the way writer-directors approach and coordinate things (which I consider useful and successful) in those situations. The first situation is when a transcript is made from the script of a classical playwright - or a completely independent work, but the dramaturgy of the original work is being used. In the second case, I examine how the improvisation of the performers during the rehearsal process can lead to the creation of a valid stage text. In the third situation, I take a look at how real stories, recollections of memories during the rehearsal process contribute to a stage text to be born. All three of my suggestions are going to be explained through examples of our previously performed plays. In addition, I report on the results of my theoretical research on the topic: I present aspects on the definition of the



complex concept of a stage text, and analyse classical drama pieces by using the mentioned aspects.

Accordingly, in the introduction of my dissertation, I deal with the interpretation of stage text. As an attempt to clarify the meaning of it, I am making an attempt to unravel the defining layers of this broad concept by comparing it to the concept of drama, then approaching it from a historical point of view, and finally from a theatrical point of view.

In the second chapter, I tell the story of a theft: the process in which I "stole" some dramaturgical solutions from my favourite playwright Aristophanes' comedies, to write a completely new, independent play script for the National Theatre of Pécs titled *Mecseki tigris, vagy amit akartok* [Mecsek Tiger, or What You Will]. This chapter consists of two parts. In the first, theoretical part, I analyse the alienating elements of Aristophanes' dramaturgy by using examples from his comedies. In the second, descriptive part, I discuss the insertion of these elements into my own stage text. The aim of this chapter also coincides with one of the main objectives of Mecsek Tiger: to prove that Aristophanes is not an outdated author, he could be viewed as a contemporary author if we approach his works the right way.

In the third, transition chapter, I describe the ars poetica of k2 Company and its most important moments over the past decade. I believe that understanding our mentality, the history of our troupe and how we operate can be an important addition to the reader's ability to gain a deeper insight into the conditions under which stage texts are created in parallel with rehearsals in our experimental workshop in practice.

The fourth chapter is essentially a comparative analysis, in which I try to capture the two processes: when a literary piece is adapted for a stage text and when a stage text is adapted for a literary work. Comparing two productions, two scripts and their making. The folk play *A baranyai gyöngyösbokréta* (2018) [Gyöngyösbokréta movement of Baranya county], which lacks the use of other literary materials, as it was written from the recollections of elderly people from Nagyharsány and was presented in the courtyard of a local woman at a local festival called "Ördögtatlan Fesztivál".

*Ki vele, Néró!* [Go ahead Nero!] which is a play aimed at a young audience consists of improvisations and is based on Dezső Kosztolányi's novel *Néró, a véres költő* [The Bloody Poet a Novel about Nero]. The aspects of the comparison are given by the current, unavoidable circumstances of theatre-making: such as space, actors, the literary material or the lack of it, and rehearsal techniques. As a result of the comparison of the works, I hope that

the reader can also acquire these two useful writing techniques and their descriptions that can be easily used in practice.

I believe in good theatre the script is for the performance and not the other way around. A good playwright thinks primarily about stage, not literature. I hope this attitude will radiate through the upcoming lines and that this spirituality will have an impact on the reader as well.

## Mellékletek

### 1. számú Melléklet

#### A k2 Színház bemutatói (2010-2019)

##### 2010-11-es évad

Benkó-Fábián: *Magyar Monoszkóp* (R.: Fábián Péter, Benkó Bence; Tűzraktér, Budapest, 2010)

##### 2011-2012-es évad

Benkó-Fábián: *Sziszüphosz* (R.: Fábián Péter, Benkó Bence; Csiky Gergely Színház, 2011)

##### 2012-2013-as évad

Euripidész: *Volt egyszer egy Helené* (R.: Benkó Bence, Fábián Péter; Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 2012)

Fábián-Benkó: *"azt a csöndet nem tudjuk eljátszani"* (R.: Benkó Bence, Fábián Péter; Thealter Fesztivál, SZTE BTK Audmax., Szeged, 2012)

Hegedűs-Benkó-Fábián: *Az isten és a részegek* (R.: Fábián Péter, Benkó Bence; Stúdió K, Budapest, 2013)

##### 2013-14-es évad

Shakespeare-Benkó-Fábián: *Viharok* (R.: Fábián Péter, Benkó Bence; Szkéné, Budapest, 2013)

Kafka-Vinnai-Benkó-Fábián: *Morgenstern halála* (R.: Benkó Bence, Fábián Péter; Malomudvar Színházi Műhely, Budapest, 2013)

Kautzky-Dallos-Fábián-Benkó: *M. ország gyermekei* (R.: Benkó Bence, Fábián Péter; MODEM, Debrecen, 2014)

Bertolt Brecht: *Mielőtt az éj leszáll!* (R.: Fábíán Péter, Benkó Bence; Jurányi Inkubátorház, Budapest, 2014)

### **2014-15-ös évad**

Baka István: *Yorick visszatér* (R.: Fábíán Péter; Ördögkatlan Fesztivál, Nagyharsány, 2014)

Benkó-Fábíán: *A nagyharsányi menyasszony* (R.: Fábíán Péter, Benkó Bence; Ördögkatlan Fesztivál, Nagyharsány, 2014)

Bulgakov-Benkó-Fábíán: *Züfec* (R.: Benkó Bence-Fábíán Péter; Szkéné, Budapest, 2014)

Csehov: *Apátlanok* (R.: Benkó Bence-Fábíán Péter; Hátsó Kapu, Budapest, 2015)

Dürrenmatt-Benkó-Fábíán: *Bakfitty* (R.: Benkó Bence-Fábíán Péter; Stúdió K, Budapest, 2015)

### **2015-16-os évad**

Benkó-Fábíán: *A kisharsányi vőlegény* (R.: Benkó Bence-Fábíán Péter; Ördögkatlan Fesztivál, Kisharsány, 2015)

Fábíán-Benkó-Horváth-Szabó-Sipos: *Röpülj, lelkem!* (R.: Benkó Bence-Fábíán Péter; Szkéné, Budapest, 2016)

Kárpáti Péter: *Dongó* (R.: Benkó Bence-Fábíán Péter; Trafó, Budapest, 2016)

Fábíán-Benkó: *Át az Ingoványon* (R.: Ascher Tamás; Jurányi Inkubátorház, Budapest, 2016)

### **2016-17-es évad**

Benkó-Fábíán: *A villánykövesdi vőfély* (R.: Benkó Bence-Fábíán Péter, Ördögkatlan Fesztivál, Villánykövesd, 2016)

Benkó-Fábíán: *Cájtstükk* (R.: Benkó Bence-Fábíán Péter; Átrium Film-Színház, Budapest, 2016)

Cserna-Szabó András: *Sömmi* (R.: Hegymegi Máté; Jurányi Inkubátorház, Budapest, 2017)

Závada Péter: *Holdkő* (R.: Benkó Bence-Fábíán Péter; Szkéné, Budapest, 2017)

### **2017-18-as évad**

Fábíán-Benkó: *A beremendi lakodalom* (R.: Benkó Bence-Fábíán Péter; Ördögkatlan Fesztivál, Beremend, 2017)

Robert Merle: *Hűség* (R.: Benkó Bence; MU Színház, Budapest, 2017)

Szophoklész-Fábíán: *Antigoné* (R.: Fábíán Péter, MU Színház, Budapest, 2017)

Fábián-Benkó: *Emberék Alkonya* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter; Miskolci Nemzeti Színház, Miskolc, 2017)

Bertolt Brecht: *Rettegés és Ínség a Harmadik Birodalomban* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter, Stúdió K Színház, Budapest, 2018)

Shelley: *A Cenci-ház* (R.: Alföldi Róbert, Stúdió K Színház, Budapest, 2018)

### **2018-19-es évad**

Fábián-Benkó: *A baranyai gyöngyösbokréta* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter, Ördögkatlan Fesztivál, Nagyharsány, 2018)

Fábián Péter: *Mecseki tigris* (R.: Benkó Bence; Pécsi Nemzeti Színház, Pécs, 2018)

Fábián Péter: *Rinocéroszok* (R.: Fábián Péter; MU Színház, Budapest, 2018)

Benkó-Fábián: *Eklektikon - 2048* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter, Miskolci Nemzeti Színház, Miskolc, 2018)

Kleist: *Pentheszileia* (R.: Kovács D. Dániel; MU Színház, Budapest, 2019)

### **2019-2020-as évad**

Petőfi Sándor: *Az apostol* (R.: Benkó Bence; MU Színház, Budapest, 2019)

Kosztolányi-Fábián: *Ki vele, Néró!* (R.: Fábián Péter; Benczúr Ház, Budapest, 2019)

Hamvas Béla: *Karnevál* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter; Ördögkatlan Fesztivál, Beremend, 2019)

Benkó-Fábián: *Szittyahintő* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter, Thealter Fesztivál, Szeged, 2019)

Mozart nyomán: *Búcsúkoncert*. (R.: Tarnóczi Jakab; MU Színház, 2020)

## 2. számú melléklet

### A tárgyalt színpadi szövegek szövegekönyvei

Fábián Péter: *Mecseki tigris, vagy amit akartok.*

<https://k2szinhaz.hu/wp-content/uploads/2020/01/MECSEKI-TIGRIS.pdf>

Benkó Bence-Fábián Péter: *A baranyai gyöngyösbokréta.*

<https://k2szinhaz.hu/wp-content/uploads/2020/01/A-BARANYAI-GY%C3%96NGY%C3%96SBOKR%C3%89TA.pdf>

Fábián Péter: *Ki vele, Néró!* - [www.k2szinhaz.hu/dramak](http://www.k2szinhaz.hu/dramak)

### 3. számú melléklet

## Szakmai önéletrajz

**Fábián Péter**



Szekszárd, 1990.06.20.

### TANULMÁNYOK

2005-2009: Garay János Gimnázium, Szekszárd, humán tagozat

2009 – 2014: Kaposvári Egyetem, Művészeti Kar, színművész szak

2012-2013: Színház- és Filmművészeti Egyetem, bábrendező szak (nem befejezett)

2015-től: Színház- és Filmművészeti Egyetem, Doktori Iskola

### Egyetemi vizsgaelőadások

Fejes Endre: Jó estét nyár, jó estét szerelem (R: Rába Roland)

Shakespeare: Szentivánéji álom-jelenetek (R: Uray Péter)

Csehov-jelenetek (R: Rusznyák Gábor)

Markó Róbert: A brémai muzsikusok (R: Csató Kata)

Vinnai-Bodó: Motel (R: Rusznyák Gábor)

Reginald Rose: Tizenkét dühös ember (R: Kelemen József)

Jerofejev: Moszkva-Petuski/Téli utazás (R: Jeles András)

Gerhart Hauptmann: Patkányok (R: Novák Eszter)

### SZAKMAI TEVÉKENYSÉG

2014-től a k2 Színház egyik művészeti vezetője.

### Főbb szerepek

Antoine De Saint-Exupéry: *A kis herceg* - Kis herceg (Magyarországi Német Színház, R.: Dávid Zsuzsa, 2002)

David Wood: *A mézeskalácsember* - Mézeskalácsember (Magyarországi Német Színház, R.: Claudia Nowotny, 2008)

Benkó Bence-Fábián Péter: *Sziszüphosz* - Thanatosz (Tűzraktér, Budapest, R.: Fábián Péter, Benkó Bence, 2011)

Molnár Ferenc: *A Pál utcai fiúk* - Kolnay (Csiky Gergely Színház, Kaposvár, R: Vidovszky György, 2012)  
Benkó Bence-Fábián Péter: *Át az Ingoványon* - Harald (Jurányi Inkubátorház, Budapest, R.: Ascher Tamás, 2016.)  
Hamvas Béla: *Karnevál* - Író (Benczúr Ház, Budapest, R.: Benkó Bence, Fábián Péter)

### **Rendezések (Benkó Bence társrendezővel)**

Benkó-Fábián: *Magyar Monoszkóp* (Tűzraktér, Budapest, 2010)  
Benkó-Fábián: *Sziszüphosz* (Csiky Gergely Színház, 2011)  
Euripidész: *Volt egyszer egy Helené* (Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 2012)  
Fábián-Benkó: *"azt a csöndet nem tudjuk eljátszani"* (Thealter Fesztivál, SZTE BTK Audmax., Szeged, 2012)  
Hegedűs-Benkó-Fábián: *Az isten és a részegek* (Stúdió K, Budapest, 2013)  
Shakespeare-Benkó-Fábián: *Viharok* (Szkéné, Budapest, 2013)  
Kafka-Vinnai-Benkó-Fábián: *Morgenstern halála* (Malomudvar Színházi Műhely, Budapest, 2013)  
Kautzky-Dallos-Fábián-Benkó: *M. ország gyermekei* (MODEM, Debrecen, 2014)  
Bertolt Brecht: *Mielőtt az éj leszáll!* (Jurányi Inkubátorház, Budapest, 2014)  
Baka István: *Yorick visszatér* (Ördögkatlan Fesztivál, Nagyharsány, 2014)  
Benkó-Fábián: *A nagyharsányi menyasszony* (Ördögkatlan Fesztivál, Nagyharsány, 2014)  
Bulgakov-Benkó-Fábián: *Züfec* (Szkéné, Budapest, 2014)  
Csehov: *Apátlanok* (Hátsó Kapu, Budapest, 2015)  
Dürrenmatt-Benkó-Fábián: *Bakfitty* (Stúdió K, Budapest, 2015)  
Benkó-Fábián: *A kisharsányi vőlegény* (Ördögkatlan Fesztivál, Kisharsány, 2015)  
Fábián-Benkó-Horváth-Szabó-Sipos: *Röpülj, lelkem!* (Szkéné, Budapest, 2016)  
Kárpáti Péter: *Dongó* (Trafó, Budapest, 2016)  
Benkó-Fábián: *A villánykövesdi vőfély* (Ördögkatlan Fesztivál, Villánykövesd, 2016)  
Benkó-Fábián: *Cájtstükk* (Átrium Film-Színház, Budapest, 2016)  
Závada Péter: *Holdkő* (Szkéné, Budapest, 2017)  
Fábián-Benkó: *A beremendi lakodalom* (Ördögkatlan Fesztivál, Beremend, 2017)  
Szophoklész-Fábián: *Antigoné* (R.: Fábián Péter, MU Színház, Budapest, 2017)  
Fábián-Benkó: *Emberek Alkonya* (Miskolci Nemzeti Színház, Miskolc, 2017)  
Bertolt Brecht: *Rettegés és Ínség a Harmadik Birodalomban* (Stúdió K Színház, Budapest, 2018)



Fábián-Benkó: *A baranyai gyöngyösbokréta* (Ördögkatlan Fesztivál, Nagyharsány, 2018)  
Fábián Péter: *Rinocéroszok* (R.: Fábián Péter; MU Színház, Budapest, 2018)  
Benkó-Fábián: *Eklektikon - 2048* (Miskolci Nemzeti Színház, Miskolc, 2018)  
Kosztolányi-Fábián: *Ki vele, Néró!* (R.: Fábián Péter; Benczúr Ház, Budapest, 2019)  
Hamvas Béla: *Karnevál* (Ördögkatlan Fesztivál, Beremend, 2019)  
Benkó-Fábián: *Szittyahintő* (Thealter Fesztivál, Szeged, 2019)  
Fábián-Benkó: *Elszakadóban* (Janus Egyetemi Színpad, Pécs, 2014)  
Sartre: *A legyek* (Kaposvári Egyetem, Kaposvár, 2015)  
Benkó-Fábián: *Hantocska* (Soltis Lajos Színház, Celldömölk, 2016)  
Benkó-Fábián: *Elza, vagy a világvége* (Miskolci Nemzeti Színház, Miskolc, 2017)  
Székely János: *Caligula helytartója* (Kaposvári Egyetem, Kaposvár, 2017)  
Szigligeti-Benkó-Fábián: *A cigány* (Soltis Lajos Színház, Celldömölk, 2017)  
Weöres Sándor: *Octopus* (Kaposvári Egyetem, Kaposvár, 2018)  
Szigligeti-Fábián-Benkó: *Liliomfi* (Soltis Lajos Színház, Celldömölk, 2018)  
Szenes Iván - Gádor Béla - Darvas Szilárd - Barabás Tibor - Kerekes János: *Állami Áruház*  
(Kecskeméti Katona József Színház, Kecskemét, 2019 )  
Hamvas Béla: *Ördögösök* (Kecskeméti Katona József Színház, Kecskemét, 2019)  
Fazekas-Benkó-Fábián-Zságer-Varga: *Matyi elszabadul.* (Szegedi Nemzeti Színház, 2020)

### **Drámák**

Benkó-Fábián: *Magyar Monoszkóp* (R.: Benkó Bence, Fábián Péter; Tűzraktér, Budapest, 2010)  
Benkó-Fábián: *Sziszüphosz* (R.: Fábián Péter, Benkó Bence; Csiky Gergely Színház, 2011)  
Euripidész-Benkó-Fábián: *Volt egyszer egy Helené* (R.: Benkó Bence, Fábián Péter; Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 2012)  
Fábián-Benkó: *"azt a csöndet nem tudjuk eljátszani"* (R.: Benkó Bence, Fábián Péter; Thealter Fesztivál, SZTE BTK Audmax., Szeged, 2012)  
Hegedűs-Benkó-Fábián: *Az isten és a részegek* (R.: Fábián Péter, Benkó Bence; Stúdió K, Budapest, 2013)  
Shakespeare-Benkó-Fábián: *Viharok* (R.: Fábián Péter, Benkó Bence; Szkéné, Budapest, 2013)  
Kafka-Vinnai-Benkó-Fábián: *Morgenstern halála* (R.: Benkó Bence, Fábián Péter; Malomudvar Színházi Műhely, Budapest, 2013)

Kautzky-Dallos-Fábián-Benkó: *M. ország gyermekei* (R.: Benkó Bence, Fábián Péter; MODEM, Debrecen, 2014)

Benkó-Fábián: *A nagyharsányi menyasszony* (R.: Fábián Péter, Benkó Bence; Ördögkatlan Fesztivál, Nagyharsány, 2014)

Benkó-Fábián: *Züfec* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter; Szkéné, Budapest, 2014)

Dürrenmatt-Benkó-Fábián: *Bakfitty* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter; Stúdió K, Budapest, 2015)

Benkó-Fábián: *A kisharsányi vőlegény* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter; Ördögkatlan Fesztivál, Kisharsány, 2015)

Fábián-Benkó-Horváth-Szabó-Sipos: *Röpülj, lelkem!* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter; Szkéné, Budapest, 2016)

Fábián-Benkó: *Át az Ingoványon* (R.: Ascher Tamás; Jurányi Inkubátorház, Budapest, 2016)

Benkó-Fábián: *A villánykövesdi vőfély* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter, Ördögkatlan Fesztivál, Villánykövesd, 2016)

Benkó-Fábián: *Cájtstükk* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter; Átrium Film-Színház, Budapest, 2016)

Fábián-Benkó: *A beremendi lakodalom* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter; Ördögkatlan Fesztivál, Beremend, 2017)

Szophoklész-Fábián: *Antigoné* (R.: Fábián Péter, MU Színház, Budapest, 2017)

Fábián-Benkó: *Emberk Alkonya* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter; Miskolci Nemzeti Színház, Miskolc, 2017)

Fábián-Benkó: *A baranyai gyöngyösbokréta* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter, Ördögkatlan Fesztivál, Nagyharsány, 2018)

Fábián Péter: *Mecseki tigris, vagy amit akartok* (R.: Benkó Bence; Pécsi Nemzeti Színház, Pécs, 2018)

Fábián Péter: *Rinocéroszok* (R.: Fábián Péter; MU Színház, Budapest, 2018)

Benkó-Fábián: *Eklektikon - 2048* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter, Miskolci Nemzeti Színház, Miskolc, 2018)

Kosztolányi-Fábián: *Ki vele, Néró!* (R.: Fábián Péter; Benczúr Ház, Budapest, 2019)

Benkó-Fábián: *Szittyahintő* (R.: Benkó Bence-Fábián Péter, Thealter Fesztivál, Szeged, 2019)

Fábián-Benkó: *Elszakadóban* (R.: Benkó Bence, Fábián Péter; Janus Egyetemi Színpad, Pécs, 2014)

Benkó-Fábián: *Hantocska* (R.: Fábián Péter, Benkó Bence; Soltis Lajos Színház, Celldömölk, 2016)

Benkó-Fábián: *Elza, vagy a világvége* (R.: Fábián Péter, Benkó Bence; Miskolci Nemzeti Színház, Miskolc, 2017)

Szigligeti-Benkó-Fábián: *A cigány* (R.: Fábián Péter, Benkó Bence; Soltis Lajos Színház, Celldömölk, 2017)

Szigligeti-Fábián-Benkó: *Liliomfi* (R.: Fábián Péter, Benkó Bence; Soltis Lajos Színház, Celldömölk, 2018)

Fazekas-Benkó-Fábián-Zságer-Varga: *Matyi elszabadul.* (R.: Fábián Péter, Benkó Bence; Szegedi Nemzeti Színház, 2020)

### **DÍJAK (a k2 Színház tagjaként)**

FESZ "Legígértesebb pályakezdő - díj" (2013)

a Thealter Fesztivál Helyspecifikus Projektjének Fődíja (2012)

Jurányi-díj: *Mielőtt az éj leszáll!* (2014)

Vallai Fesztivál Különdíja: *Yorick visszatér* (2015)

Junior Prima-díj (2016)

Magyar Művek Szemléje Fődíj: *Hantocska* (2017)

Kecskeméti Színtár Fődíj: *Caligula helytartója* (2017)

Színkritikusok díja, legjobb gyermek- és ifjúsági előadás: *Antigoné* (2018)

### **NYELVISMERET**

- felsőfokú, "C"-típusú német nyelvvizsga

## Bibliográfia

Ács Dániel: Iskolai diákcsínynek indult, szövevényes bűnügyet kreáltak belőle.

<https://tldr.444.hu/2018/08/07/iskolai-diakcsinynek-indult-szovevényes-bunugyet-krealtak-belole>

Utolsó letöltés: 2020.01.12.

Apró Annamária: Agyamban töketlen cenzor ül. Jelenkor.

<http://www.jelenkor.net/visszhang/1173/agyamban-toketlen-cenzor-ul> Utolsó letöltés:

2020.03.27.

Arisztotelész: *Poétika*. Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2004.

Artner Sisso: Na, gyere Lajoskám! Felszántom veled a hegyet. -

<http://szinhaz.net/2017/09/13/artner-sisso-na-gyere-lajoskam-felszantom-veled-a-hegyet/>

Utolsó letöltés: 2020.03.07.

Baka István: Felemás zokni. - <http://www.baka.hu/felemas-zokni-1693> Utolsó letöltés:

2020.02.04.

Bécsy Tamás: *Gondolatok a tragédia eredetéről*. Irodalomtörténet, 1989/20.

Bécsy Tamás: *Mi a dráma?* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987.

Bécsy Tamás: *Színház és/vagy dráma*. Pécs, Dialóg-Campus Kiadó, 2004.

Bécsy Tamás: *Színházi előadások Budapesten*. Jelenkor, 1978/7-8.

Benczúr Ház Kulturális Központ története. <https://www.pkalapitvany.hu/benczur-palota-tortenete>

Utolsó letöltés: 2020.03.14.

Benkó Bence - Fábíán Péter: Elza-trilógia. - <http://szinhaz.net/2019/09/26/uj-e-drama-benke-bence-fabian-peter-elza-trilogia/>

Utolsó letöltés: 2020.01.09.

Benkó Bence-Fábíán Péter-Szemerédi Fanni: A K2 Színház Alapítvány Alapító Okirata.

<https://k2szinhaz.hu/wp-content/uploads/2019/04/k2-Sz%C3%ADnh%C3%A1z-Alap%C3%ADtv%C3%A1ny-Alap%C3%ADt%C3%B3-okirat.pdf>

Utolsó letöltés:

2020.02.23.

Bérczes László: *A szerző szándéka, a szöveg szándéka. Beszélgetés Kiss Csabával és Parti Nagy Lajossal*. Színház, 1997/1.

- Béres András: *Bevezetés a színházesztétikába*. Marosvásárhely, Mentor Könyvek Kiadó, 2000.
- Bodor András: *Szókratész pere és halála*. In.: Korunk, 1986/10.
- Bolonyai Gábor (szerk.): *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002.
- Bolonyai Gábor: *A szerkesztő előszava*. In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002.
- Bolonyai Gábor: *A szerkesztő előszava*. In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002. 10.
- Brook, Peter: Az unalom a vég. [https://www.literatura.hu/szinhaz/unalom\\_a\\_veg.htm](https://www.literatura.hu/szinhaz/unalom_a_veg.htm) Utolsó letöltés: 2020.03.13.
- Camus, Albert: *Sziszüphosz mítosza*. Magvető, Budapest, 1990.
- Czímer József: *Először az író szemével*. Film Színház Muzsika. 1974/34. 11.
- Csáki Judit - Jászay Tamás: Közel s távol. [https://revizoronline.com/hu/cikk/6417/k2-szinhaz-cajstukk-avagy-a-bizonytalanok-atrium-film-szinhaz/?cat\\_id=&first=0](https://revizoronline.com/hu/cikk/6417/k2-szinhaz-cajstukk-avagy-a-bizonytalanok-atrium-film-szinhaz/?cat_id=&first=0) Utolsó letöltés: 2020.03.20.
- Csáki Judit: Teng és leng. - <https://revizoronline.com/hu/cikk/5495/csehov-apatlanok-platonov-k2-szinhaz-orlai-produkcio-hatsokapu/> Utolsó letöltés: 2020.03.10.
- Csehy Zoltán: *Szodoma és környéke. Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben*. Pozsony, Kalligram, 2014. 293-300.
- Devecseri Gábor: *A Magyar Néphadsereg Színházának Lüsizisztraté előadása*. In.: *Arisztophanész: Lüsizisztraté*. Budapest, Európa, 1959.
- Dévényi Róbert: *Elektra, haragszol még? A Stúdió K bemutatója*. Színház, 1986/5.
- Dover, Kenneth James: *Aristophanic Comedy*. University of Carolina Press. 1972.
- Egri Lajos: *A drámaírás művészete*. Budapest, Műegyetemi Kiadó, 2008.
- Ehrenberg, Victor: *Aristophanes und das Volk von Athen*. Zürich 1968.
- Elek György: A színház mindig a saját közönségének játszik. Elek György interjúja Bessenyei Gedő Istvánnal. [http://www.harag.eu/hu/hirek.html?cikk\\_id=8633](http://www.harag.eu/hu/hirek.html?cikk_id=8633) Utolsó letöltés: 2020.03.18.
- Eörsi László: *Megbombáztuk Kaposvárt*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2013.

Fábián Péter: Mecseki tigris, vagy amit akartok. <https://k2szinhaz.hu/wp-content/uploads/2020/01/MECSEKI-TIGRIS.pdf> Utolsó letöltés: 2020.03.28.

Fábri Péter: A színész és a telefonkönyv. [https://www.academia.edu/5381570/F%C3%A1bri\\_P%C3%A9ter](https://www.academia.edu/5381570/F%C3%A1bri_P%C3%A9ter) Utolsó letöltés: 2020.03.16.

Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor 2001.

Gáspárik Attila: *Húzd, ki tudja, meddig húzhatod!* Criticai Lapok, 2014/11-12. 24.

Gergely Géza: *Kié a színpad?* A Hét. 1972/2.

Gyertyán Ervin: *"Szerzői" színház - vagy színház szerző nélkül?* Népszabadság, 1971/174.

Hajdu Péter: *Fordítás és kánonképzés. A görög-római klasszikusok kanonizációja Magyarországon*. In.: Józán Ildikó - Szegedy-Maszák Mihály: *A boldog Babel*. Budapest, Gondolat, 2005. 47-60.

Hamvas Béla: *Karnevál*. Szentendre, Medio, 2008.

Hamvas Béla: *Nehéz nem satírárt írni*. Medio, 2016.

Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi Kiadó, 2009.

Herczog Noémi: *Átírás és meghagyós szerzők - Beszélgetés Benkó Bencével és Fábián Péterrel, a k2 Színház vezetőivel*. - <https://szinhaz.net/2015/11/15/herczog-noemi-atiros-es-meghagyos-szerzok/> Utolsó letöltés: 2020.03.01.

Herczog Noémi: *Hogy jössz te ahhoz, hogy kritizálj?* - <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/hogy-jossz-te-ahhoz-hogy-kritizalj-94093> Utolsó letöltés: 2020.03.07.

Hérodotosz: *A görög-perzsa háború*. Budapest, Osiris, 2007.

Hevesi Sándor: *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1965.

Horkay Hörcher Ferenc: *A bölcsészettudományok hasznáról*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2014.

Jákfalvi Magdolna: *A 20. századi színháztörténeti kánon alakulása*. Budapest, Balassi Kiadó, 2011.

k2 Színház: Züfec - [http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/03/k2\\_zufec\\_eloszo\\_deres\\_kornelia.pdf](http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/03/k2_zufec_eloszo_deres_kornelia.pdf)

Kárpáti Péter és barátai: *Színház az orrod hegyén: Kárpáti Péter improvizációs technikájával készült színdarabok*. Budapest, Selinunte, 2018.

Kárpáti Péter: A magyar dráma napja - heroizmus helyett irónia.

[https://nepszava.hu/3050728\\_a-magyar-drama-napja--karpati-peter-heroizmus-helyett-ironia](https://nepszava.hu/3050728_a-magyar-drama-napja--karpati-peter-heroizmus-helyett-ironia)

Utolsó letöltés: 2020.03.16.

Karsai György: "Tudod, hogy nincs bocsánat" - Theonoé foglalkozása In.: *A Szép és a szörnyeteg: görög drámák értelmezései*, Osiris, Budapest, 1999. 357-396.

Karsai György: *A görögök kezdték a gúnyolódást*. In.: Népszava, 2017/99.

Karsai György: *A Leláncolt Prométheusz szerkezete*. Literatura, 2000/4.

Karsai György: *A Szép és a Szörnyeteg*. Budapest, Osiris, 1999.

Karsai György: *Pusztító szenvedélyek*. Színház, 1995/1.

Koltai Tamás: Helené, avagy a ködkép. <https://www.es.hu/cikk/2012-09-14/koltai-tamas/helene-avagy-a-kodkep.html> Utolsó letöltés: 2020.02.04.

Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő* (kritikai kiadás). Budapest, Kalligram, 2011.

Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő*. Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2002.

Kovács Dezső: *Ká kettes perzsák*.

[http://old.szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37420:kovacs-dezs-ka-kettes-perzsak&catid=13:szinhazonline&Itemid=23](http://old.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37420:kovacs-dezs-ka-kettes-perzsak&catid=13:szinhazonline&Itemid=23) Utolsó letöltés: 2020.03.09.

Kövendi Dénes: *Utószó*. In.: *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest, Osiris, 2002.

Kricsfalusi Beatrix - Kovács Natália - Nánay István: *Ha nem hiszed, inkább akkor se járj utána!* In.: Színház, 2018/2.

L'art pour l'art Társulat: *Banán, pumpa, kurbli*. Első rész.

<https://www.youtube.com/watch?v=XtzAiVhMkEs> Utolsó letöltés: 2020.03.22.

Lessing, Gotthold Ephraim: Egy színész emlékkönyvébe. <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Gondolattar-kristo-nagy-istvan-gondolattar-1/1800-elott-szuletett-szerzok-2/lessing-gotthold-ephrain-17291781-nemet-kolto-dramairo-eszteta-24B3/> Utolsó letöltés: 2020.03.16.

Limpek László: *Színház a klasszicista Franciaországban - avagy Racine miért nem Shakespeare?* Színház, 2009/5.

Marton Gábor: *Bécsy Tamás: Mi a dráma?*. Irodalomtörténet, 1989/20.

Mihályi Gábor: *A Kaposvár-jelenség*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1984.

Mihályi Gábor: *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987.

Miklós Melánia: *Két szék között a padon, avagy Friss, Fiatalos és Fasza (?)*, Tiszatáj, Szeged, 2015/7.

Miklós Melánia: Kint-e vagy bent. - <https://revizoronline.com/hu/cikk/2559/iii-ordogkatlan-fesztival/> Utolsó letöltés: 2020.02.22.

Molnár Gál Péter: Arisztophanész. [http://nol.hu/kultura/mgp\\_\\_arisztophanesz-809311](http://nol.hu/kultura/mgp__arisztophanesz-809311) Utolsó letöltés: 2020.03.19.

Nánay István: *A színpadi szöveg (Egy drámahős álmodozása)*. Alföld, 1997/48.

Németh György - Ritoók Zsigmond - Sarkady János - Szilágyi János György: *Görög művelődéstörténet*. Budapest, Osiris, 2006. 446-449.

Nyulassy Attila: Nem tombol. [https://7ora7.hu/2014/06/25/nem\\_tombol](https://7ora7.hu/2014/06/25/nem_tombol) Utolsó etöltés: 2020.03.02.

Pálfí Csaba: A gyöngyösbokréta története. - <http://www.muharay.hu/index.php?menu=132> Utolsó letöltés: 2020.03.15.

Pannon Enciklopédia. <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/pannon-pannon-enciklopedia-1/magyar-nyelv-es-irodalom-31D6/a-nyelvhasznalat-kerdesei-383D/nyelvi-humor-fulop-lajos-3AEB/komikum-humor-es-szatira-3AEE/> Utolsó letöltés: 2020.03.21.

Pavis, Patrice: *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006.

Péterfy Jenő: Euripidész. In.: Domokos Mátyás-Lakatos András: *A magyar esszé antológiája III. Irodalom*. Budapest, Osiris, 2007.

Pethő Sándor: *Démosz, vagy Deus?* Budapest, Osiris Kiadó 2001. 37-57.

Radnóti Zsuzsa: *A befogadottak. A kilencvenes évtized drámaírói*. Kritika, 2000/5.

Radnóti Zsuzsa: *A magyar posztdramatikusok. Az irodalmi drámától az előadásszövegig*. Irodalomtörténet, 2005/36.



Ritoók Zsigmond (szerk.): *Régi görög hétköznapiak. Szemelvények a görög művelődés forrásaiból.* Budapest, Balassi Kiadó, 1999.

Ritoók Zsigmond: *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok.* Budapest, Osiris, 2009.

Róbert Júlia: *Közösségi és részvételi? Közösségi, vagy részvételi?*

<http://szinhaz.net/2017/03/28/robert-julia-kozossegi-es-reszveteli-kozossegi-vagy-reszveteli/>

Utolsó letöltés: 2020.03.04.

Samu Mihály: *Hatalom-elmélet.* Budapest, Korona Kiadó 2010.

Simon Attila: *Dionüszosz színrevitele.* In.: *Alföld*, 2003/3.

Staud Géza: *Színháztudományi alapkérdések.* Egyetemes Philológiai Közlöny, 1940.

Szerdahelyi István (főszerk.) *Világirodalmi lexikon 11.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989. 126-128.

Szinhaz.hu: *Állandó csapattal vág neki a jövő évadnak a k2 Színház.*

[https://szinhaz.hu/2014/04/09/allando\\_csapattal\\_vag\\_neki\\_a\\_jovo\\_evadnak\\_a\\_k2\\_szinhaz](https://szinhaz.hu/2014/04/09/allando_csapattal_vag_neki_a_jovo_evadnak_a_k2_szinhaz)

Utolsó letöltés: 2020.02.01.

Szita László: *Baranyai Helytörténetírás 1982.* Pécs, Somogy Megyei Nyomdaipari Vállalat, 1983.

Szita László: *Nagyharsány.* Budapest, Száz Magyar Falu Könyvesháza, 2001.

Tarján Tamás: *Gyökvonás a négyzetben.* - <https://revizoronline.com/hu/cikk/5015/mielott-az-ej-leszall-k2-szinhaz-juranyi-inkubatorhaz/> Utolsó letöltés: 2020.03.05.

Toró Tibor: *Thalia mathematica. Matematikai módszerek a színháztudományban.* A Hét, 1971/3.

Trencsényi Katalin: *"...aprólékos, csöndes előadások."* Holmi, 2009/3.

Trencsényi-Waldapfel Imre: *Aristophanes.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964.

Turi Márta: *Kosztolányi Nero, a véres költő című regényének motívumrendszere.* [http://adattar.vmmi.org/cikkek/14629/hid\\_1989\\_05\\_20\\_turi.pdf](http://adattar.vmmi.org/cikkek/14629/hid_1989_05_20_turi.pdf) Utolsó letöltés: 2020.03.04.

Urbán Balázs: *Múlt, jelen időben.* Criticai Lapok, 2019/3-4.

Valló Zsuzsa: *A színpadi szöveg fordítva - avagy a gyakorlat elmélete.* Criticai Lapok, 1996/7-8.

Yoo Jin-II: *Kosztolányi prózájának konfliktus-motívumai*. Budapest, Littera Nova Kiadó, 2003.

Zappe László: *A hazugságot fenn kell tartani*. - [http://nol.hu/kultura/20120910-a\\_hazugsagot\\_fenn\\_kell\\_tartani-1331289](http://nol.hu/kultura/20120910-a_hazugsagot_fenn_kell_tartani-1331289) Utolsó letöltés: 2020.02.01.