

Fábián Péter

SZÖVEGKÖNYV ÉS IRODALOM, IRODALOM ÉS SZÖVEGKÖNYV

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 csinálok. 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...”¹

(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 szövegkönyv, *A bara-*

¹ HAMVAS Béla, *Karnevál* (Szentendre: Medio Kiadó, 2008), 3.

*nyai gyöngyösbokréta*² 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.³ Ezzel szemben a másik vizsgálandó szöveg, a *Ki vele, Néró!*,⁴ Kosztolányi Dezső *Nero, a véres költő* című regényéből született színpadi adaptáció, amely túlnyomórészt 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 alapos átdolgozás révén lenne alkalmas. Az egyik szöveggönyv 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 szöveggönyvből irodalom, és irodalomból szöveggönyv? 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.”⁵
(Konsztantinosz Kavafisz: *Ithaka*)

² Benkó Bence-Fábián Péter: *A baranyai gyöngyösbokréta*. Bemutató: Ördögkatlan Fesztivál, 2018 augusztusa.

³ 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”, *Critikai Lapok* 28, 3-4.sz. /2019/, 49.)

⁴ Fábián Péter: *Ki vele, Néró!* Bemutató: Benczúr Ház, 2019 szeptembere.

⁵ Konsztantinosz KAVAFISZ: *Ithaka*, ford. SOMLYÓ György, hozzáférés: 2020.05.24., https://www.szepi.hu/irodalom/vers/tvers/tv_173.html

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.

Premisszaalkotás 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 Nagyharsány⁶ 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 vizsgálandó korszak is csak blöff volt. Úgy sejtettük, hogy azok az évtizedek súlyos, máig kibeszéletlen traumákat okoztak a ma ott élő legidősebb generációnak (interjúalanyaink zömmel hetvenöt év felettek voltak), és reméltük, hogy amennyiben sikerül szóra bírni őket, előkerülnek olyan történetek és témák, amelyekből lehet drámát írni. (A teljes képhez hozzátartozik, hogy a korábbi években már összesen négy alka-

⁶ SZITA László, *Nagyharsány* (Budapest: Száz Magyar Falu Könyvesháza, 2001.)

lommal költöztünk a fesztiválnak helyszínt adó falvak valamelyikébe, és írtunk darabot egy hét alatt helyi történetekből, melyet a fesztiválokön több alkalommal játszottunk is, így születtek *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 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 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,⁷ amely Baranya megyében is jelentősnek számított.⁸ 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 idősékekkel. 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 válogatás 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 utolsó sorban: 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 mérték-

⁷ PÁLFI Csaba, *A gyöngyösbokréta története*, hozzáférés: 2020.03.15. <http://www.muharay.hu/index.php?menu=132>

⁸ SZITA László, *Baranyai Helytörténetírás 1982* (Pécs: Somogy Megyei Nyomdaipari Vállalat, 1983)

ben, 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 „kitelepítéses történetek” nevet viselte. Ezekben közös volt, hogy a térségben számottevő sváb lakosság második világháború utáni erőszakos kitelepítéséről, és ezek következményeiről szóltak (a 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. Színjatszóköröket, táncmozgalmakat (így a gyöngyösbokrétásokat), március 15-i 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 szövegkönyvéhez. Megkezdődött tehát az írói munka legösszetettebb része: a közös drámai alapfelvetés (premissza) megkeresése. Enélkül a cselekmény széttartó volna, és a darab nem mutatna túl az összegyűjtött történetek illusztrációján, egyszersmind nem tenne ele-

get az első számú premisszának, vagyis a hozzájárulásnak a falu múltjának feldolgozásához.

E témák szerint csoportosított történetekben közös, hogy mindben a falusi kisember 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 Mechanizmusának⁹ cselédje, hiszen mind-egyik szereplőt megerőszakolja az előző, vagy a következő politikai rendszer. A szereplők tragikus vétsége abban áll, hogy nem ismerik fel a sorsközösségüket a többi falusival, ezért nem a fennálló rendet, hanem egymást okolják saját nyomoruk miatt. 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 cseléden, 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.

Premisszaalkotás 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 *Nerója*.

(Illetve nem volt adott, hiszen ki kellett választani. A darabválasztást két fő körülmény határozta meg. Az egyik, hogy ifjúsági előadást szerettünk volna lét-

⁹ A terminus Jan Kott-tól való, aki a Shakespeare-tragédiák elemzéséhez vezette be *Kortársunk, Shakespeare* című könyvében.

rehozni az évad elején, melyet aztán középiskolákban tudunk játszani. A korábbi évek hasonló vállalkozásaiból már leszűrtük azt a konzekvenciát, hogy az iskolák olyan irodalmi alapműből 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 a bennem az adott időszakban megfogalmazódó kételyekről és indulatokról. 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 szakiroda-

lom számtalan értelmezést kínál a *Neróval* kapcsolatban,¹⁰ ezek részletes ismeretése helyett most csak a számomra hasznosnak bizonyult, főbb értelmezési irányzatokat említem. Kosztolányi első regényét mindenekelőtt művészregénynek, kulcsregénynek, illetve történelmi regénynek, vagy e három keverékének tartják.¹¹ A *Nero, a véres költő* számomra a dilettáns zsarnok tragédiáját jelenti.¹² 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 újraalkotásakor is, hogy a premissza a dráma irányába mutasson, mintegy előkészítse a színházi premisszát. „A jó premissza nem más, mint a színdarab szinopszisa dióhéjban.”¹³ - írja Egri Lajos. De mi mutat a dráma irányába? Mitől tud a premissza egy egész színdarab szinopszisévé 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 regényadaptáció esetében – hogy már a szóválasztás szintjén is a dráma műneme 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 megfogal-

¹⁰ Yoo JIN-IL, *Kosztolányi prózájának konfliktus-motívumai* (Budapest: Littera Nova Kiadó, 2003)

¹¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nero, a véres költő* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2011)

¹² Hasonló következtetésekre jut TURI Márta, „Kosztolányi Nero, a véres költő című regényének motívum-rendszere”, *Híd* 53, 5. sz. (1989): 606-626.

¹³ EGRI Lajos, *A drámaírás művészete*, ford. KÖBLI Norbert (Budapest: Műgyetemi Kiadó, 2008), 10.

mazásában 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 csupán pár tízezer forint állt rendelkezésre), és adott egy olyan kor, amelyben ezeket a képtelen színházi körülményeket megítélésem szerint épp olyan hatalomhoz jutott dilettánsok okozzák, amelyeknek prototípusát Kosztolányi *Nerója* kitűnően reprezentálja. Vajon hogyan 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 dilettánsná. Mekkora felelőssége van egy Nerónak 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 a hangsúly áthelyezésére ösztönöztek. Nem a dilettantizmus hatalomhoz jutása a lényeg, hanem a dilettáns hatalomhoz jutása. 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.”¹⁴
(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,

¹⁴ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János (Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2004), 24.

amelyek nem az írói lelemény szülöttei, hanem amelyeket a külvilág eseményeiből a munkafolyamat során érzékeltünk).

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, Néző!* 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 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 összevontuk. 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-i 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-i 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 cselekményszál elindítása végett még egy valós történet szereplőjének sorsát ráaggattuk. Ez a „cselédes 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 vendég-ségben. 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 megisméltünk, hogy az túlmúttasson 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 felismerésnek* 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 fiúgyermeke nem más, mint Hohmann Elek féltestvére. Elek a saját ap-

ját 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 feljeleníti Eleket a készülő március 15-i 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 évekkel ezelőtt 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 március 15-i műsor reakciós elemére 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 sorstragé-

diája körülbelül ötven perc alatt bontakozott ki, és ennyi volt a játékidő is. 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.

Valós elemek a fikcióban

A *Ki vele, Néró!* próbafolyamatának elején még bíztam abban, hogy a premisszát képes leszek igazolni pusztán a regény szövegéből építkező szövegkönyv 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,¹⁵ 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 találkozása, melynek során „kölcönösen felolvassák költeményeiket és kölcsönösen hazudoznak egymásnak.”¹⁶ 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 megitta-sulva - 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 szövegkönyvbe. 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 művészváltának csöndes és idegen önzésében a gyámoltalanul-erőszakos császárt közönyösen ellöki magától – a pusztulás felé. Igen, ez jó, ez kitűnő, ez mesteri.”¹⁷

¹⁵ KOSZTOLÁNYI, *Nero...*, 233.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo., 234.

És valóban: Nero és Britannicus párbeszéde sűrítve tartalmazza az egész regény problematikáját, tehetség és dilettantizmus, hatalom és művészet viszonyának ellentmondásosságát. Nerót ez a találkozás ösztönzi arra, hogy elkövesse az első nagy lépést a zsarnokká válás felé: tehetetlenségében megöleti mostohaöccsét. Eljutni a vérontásig – ez a jellemtorzulás legsúlyosabb pillanata, és biztosan tudtam, hogy ezt a pillanatot kell minden ízében megragadnunk ahhoz, hogy igazolni tudjuk a premisszát.

A szövegekönyv 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 –, úgy döntöttem, hogy a gyilkosság utáni részeket elhagyom.

Maradt tehát az a folyamat, melynek során az ártatlan Nérócskából császár lesz, majd eljut a gyilkosság gondolatáig, 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 színházszakmai problémáról szeretnék beszélni, tévesnek bi-

zonyult. 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 miliójébe helyezem az egész cselekményt. A regényes történetmesélés kényszerét pedig azal oldom fel, hogy a hosszú évek alatt lejátszódó cselekménynek rövid időtartamot szabok, és a narrációk helyett mindent cselekményes jelenetekben 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 *Nerőt* 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.

Bibliográfia:

- ARISZTOTELÉSZ. *Poétika*. Fordította SARKADY János. Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2004.
- ARTNER Sisso, „Na, gyere Lajoskám! Felszántom veled a hegyet”, *Színház.net*, hozzáférés: 2020.03.07, <http://szinhaz.net/2017/09/13/artner-sisso-na-gyere-lajoskam-felszantom-veled-a-hegyet/>
- EGRI Lajos. *A drámaírás művészete*. Fordította KÖBLI Norbert. Budapest: Műegyetemi Kiadó, 2008.
- HAMVAS Béla. *Karnevál*. Szentendre: Medio Kiadó, 2008.
- KOSZTOLÁNYI Dezső. *Nero, a véres költő*. Budapest: Kalligram, 2011.
- MIKLÓS Melánia, „Kint-e vagy bent”, *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2020.02.22., <https://revizoronline.com/hu/cikk/2559/iii-ordogkatlan-fesztival/>
- PÁLFI Csaba. A gyöngyösbokréta története. hozzáférés: 2020.03.15, <http://www.muharay.hu/index.php?menu=132>
- SZITA László. *Baranyai Helytörténetírás 1982*. Pécs: Somogy Megyei Nyomdaipari Vállalat, 1983.
- SZITA László: *Nagyharsány*. Budapest: Száz Magyar Falu Könyvesháza, 2001.
- TURI Márta. „Kosztolányi Nero, a véres költő című regényének motívumrendszere”, *Híd* 53, 5. sz. (1989), 606-626.
- URBÁN Balázs. „Múlt, jelen időben”, *Critikai Lapok* 28, 3-4.sz. (2019), 49.
- YOO JIN-IL: *Kosztolányi prózájának konfliktus-motívumai*. Budapest: Littera Nova Kiadó, 2003.