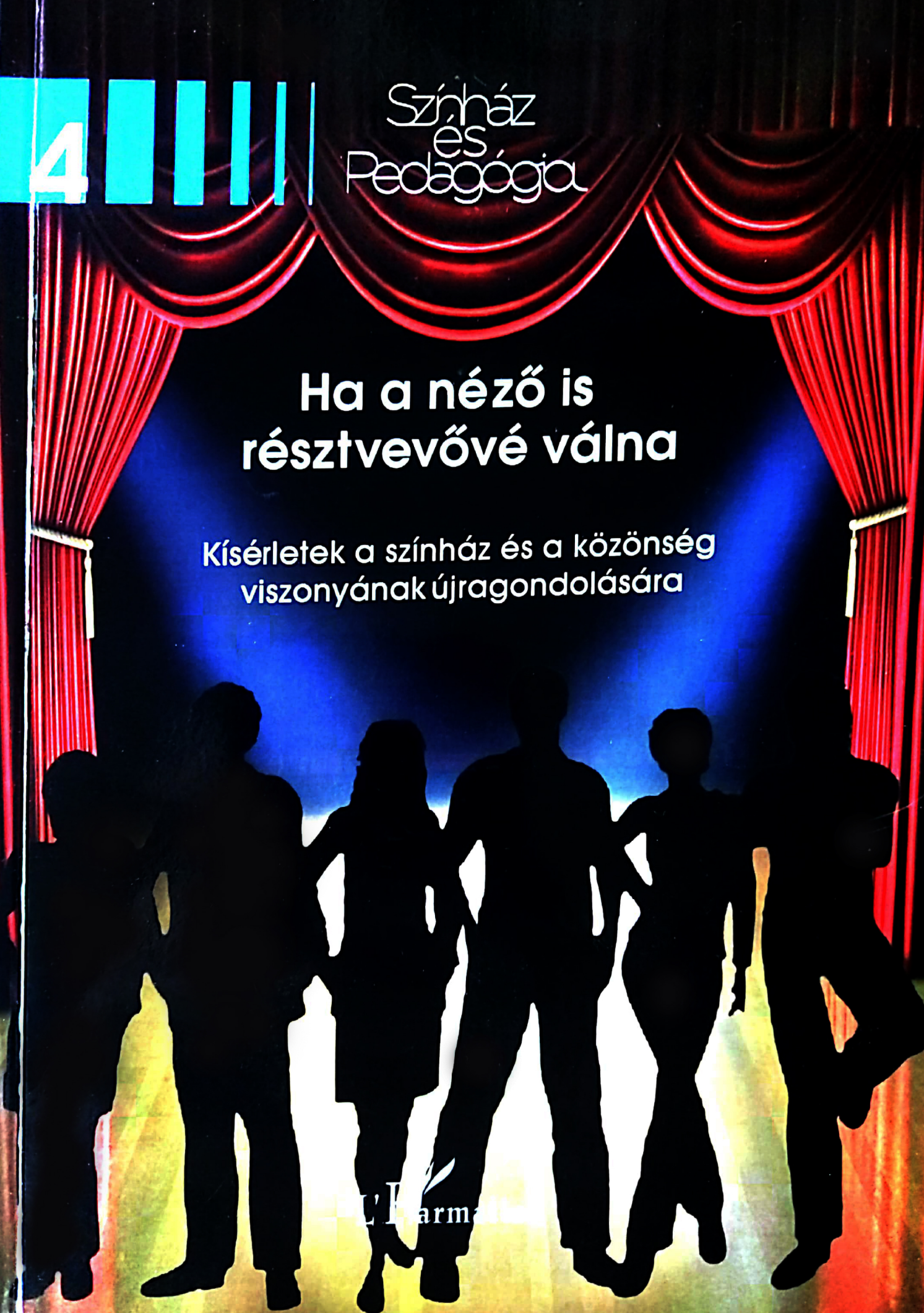
4

Színház és Pedagógia

Ha a néző is résztvevővé válna

Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására



L'Harmattan

Színház és pedagógia

Ha a néző is résztvevővé válna…

Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására

SZÍNHÁZ ÉS PEDAGÓGIA
Elméleti és módszertani füzetek

A sorozatban eddig megjelent:

„Konstruktív" dráma

Társadalmi performansz

Drámapedagógiai esettanulmányok I.

Színház és Pedagógia

HA A NÉZŐ IS RÉSZTVEVŐVÉ VÁLNA...

Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására

4

L'Harmattan
Budapest, 2010

A kiadvány megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

Sorozatszerkesztő: Horváth Kata és Takács Gábor
Szerkesztette: Deme János és Sz. Deme László
Lektorálta és a szöveget gondozta: Lengyel Fruzsina

© Káva Kulturális Műhely, 2010
© Anblokk Egyesület, 2010
© L'Harmattan Kiadó, 2010
© szerzők: Deme János, Sz. Deme László

anBlokk

Káva
SZÍNHÁZ ÉS PEDAGÓGIA

ISBN 978-963-236-328-8
ISSN
Színház és pedagógia ISSN 2061-0491

A kiadásért felel Gyenes Ádám
A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel
megvásárolhatók: L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: 267-5979
harmattan@harmattan.hu
www.harmattan.hu

A nyomdai előkészítés Kállai Zsanett munkája.
A nyomdai munkát a Robinco Kft. végezte,
felelős vezető Kecskeméthy Péter.

Tartalomjegyzék

Ha a néző is résztvevővé válna...
Bevezetés
(Deme János – Sz. Deme László) 7

Sz. Deme László:
A nézői szerep változása a nyugati színház történetében
– rövid áttekintés –. 13

„Akárhogy is lépünk, mindig van egy kis gond"
Beszélgetés Takács Gábor, Romankovics Edit
és Gyombolai Gábor színész-drámatanárokkal 37

„Ez nem előadás, hanem színházi társasjáték"
Beszélgetés Kárpáti Péter drámaíróval 67

„Átpörgetni, felfedezni, előre menni"
Beszélgetés Schilling Árpád rendezővel 81

„Készen állni a változtatásra"
Beszélgetés Terhes Sándor színésszel. 111

Jegyzetek 124

Ha a néző is résztvevővé válna...

Bevezető

A *Színház és Pedagógia* sorozatot azzal a célkitűzéssel indítottuk az útjára, hogy a drámapedagógiai módszerek tapasztalatait és eredményeit jobban megismerhetővé tegyük a különféle színházi és pedagógiai megközelítések, valamint a tudományos diszciplínák számára. Ezzel a kötettel mégsem a „tolmácsolás" feladatára vállalkoztunk, hanem annak próbáltunk utánajárni, hogy mi teszi egyáltalán szükségessé a „lefordítást", vagyis mi akadályozza egymás szempontjainak a megértését. Ezt a kérdést ebben a kötetben a színház és a drámapedagógia relációjában vizsgáljuk. Vajon az egyik, illetve a másik perspektívájából nézve hogyan válik láthatóvá a túloldal? Az egyik és a másik oldalon állók jellegzetesen miket vesznek, illetve miket nem vesznek észre vagy figyelembe, amikor a szakmai munkájuk során magukra, illetve a másikra tekintenek? Végső soron pedig milyen saját magukról és egymásról alkotott jelentésekkel hozzák létre és tartják fenn a „színházi" / „drámás" különbségtételt?

Ez a különbségtétel persze korántsem jelent kizáró megkülönböztetést. A Káva Kulturális Műhely drámapedagógiai műhelyében például az elmúlt évek során egyre inkább megerősödött az a felfogás, hogy saját munkájukat – minden egyéb kínálkozó lehetőség ellenére – leginkább színházként fogják fel, és ennek megfelelően elsősorban színházként fejlesszék. Ráadásul az utóbbi időben több olyan szakembert is sikerült megnyerniük egy-egy közösen megvalósított projekt számára, akik egyrészt a drámapedagógia határvidékein túlról érkeztek, másrészt a színházi világban elismert alkotóknak számítanak.

Úgy gondoltuk, az lesz a leghasznosabb, ha a színházi világból érkező művészeket kérdezzük arról, hogy milyen felfedezésekkel és tapasztalatokkal járt számukra a Kávásokkal való együttműködés. Ők ugyanis egyúttal arról is számot adhatnak, hogy a saját megszokott színházi közegükben milyen általános kép él a drámapedagógusok munkájáról, és bennük ez hogyan változott meg az együttműködés során. Hogyan sikerült a közös projektekben áthidalhatóvá tenniük azokat a szakmai

különbségeket, amelyek sok esetben egymással nehezen összeegyeztethetővé teszik a „színháziak" és a „drámapedagógusok" munkáját?

Mivel a szakmai felfogás megváltozása állt az érdeklődésünk középpontjában, és mivel a változást megelőző, illetve követő „állapotot" egyaránt fontosnak tartottuk megismerni, úgy kérdeztük Schilling Árpád rendezőt, Kárpáti Péter drámaírót és Terhes Sándor színészt, hogy válaszaikon keresztül a szakmai pályájuk teljes íve – ahogyan ők azt a kezdetektől a beérkezésen és a vált(oz)ásokon át megélték – kirajzolódjon. Hasonló interjút készítettünk a Káva Kulturális Műhely alapítói közül Takács Gábor, Romankovics Edit és Gyombolai Gábor színész-drámatanárokkal. Az ő esetükben azt igyekeztünk feltárni, hogy drámapedagógussá válásuk, továbbá a saját műhelyük keretében immár 13 éve önállóan folytatott munkájuk során miként alakult és hogyan változott a viszonyuk a színházi (és mellette a pedagógiai) közeg többi szereplőjével. Mely irányokban keresték és találták meg a szakmai kiteljesedés útjait, és mely irányokban nem?

A pályatörténeti megközelítés nem csak azért bizonyult hasznosnak, mert érdekes szakmai életutak történeteit hallgathattuk végig. Ezen keresztül az is jobban érthetővé vált, hogy mindazon törekvések, keresések és kísérletezések, amelyek a Káva műhelyéhez (is) elvezették e három színházi szakembert, bizonyos értelemben hasonló kiindulópontokból (is) fakadnak. És itt elsősorban nem is arra gondolunk, hogy például Schilling a Kávánál éppen azokat az egykori diákszínjátszó társait találta meg újra, akik éppen az ő jó másfél évtizeddel korábbi kilépése idején fordultak a színháztól a drámapedagógia felé. A hasonló kiindulást inkább úgy értjük, hogy minden interjúalanyunk valamely amatőr, alternatív vagy diákszínjátszó társulatban szerezte a maga – a későbbiekre nézve is meghatározó – korai élményeit a színházzal és a színházcsinálással kapcsolatban.

Ezek a társulatok a rendszerváltás előtti Magyarország sajátos „alternatív" képződményei voltak. A korabeli hivatalos színházi, oktatási vagy művelődési intézményrendszertől – amennyire lehetett – elszakadva, elkülönülve, függetlenedve biztosították az önkifejezés és az önmegvalósítás lehetőségét az akkori fiatal korosztály számára. Ezzel szoros összefüggésben a bennük folyó aktivitás ideológiailag – ha sokszor csak áttételesen is – szembehelyezkedett a rendszer hivatalos szabályaival. Ez a kritikai vagy „felforgató" attitűd eltérő hangsúlyokkal ugyan, de

ugyanúgy vonatkozhatott a politika, az oktatás, a kultúra és a színház akkori hivatalos világára, működésére. Mindezt azért találjuk fontosnak, mert az akkori társulatokban, csoportokban, közösségekben szerzett kamaszkori élmények és tapasztalatok meghatározóak lehettek a későbbi szakmai szocializáció, útkeresés és önmegvalósítás szempontjából is. Eltérő mértékben és módokon ugyan, de interjúalanyaink mindegyike ma is inkább a színházi működés „hivatalos" keretein kívül, vagy éppen azokat feszegetve igyekszik megvalósítani a maga szakmai törekvéseit – pedig mindegyikük a hagyományos színházi keretek között is sikeres és elismert alkotó lehetne. E (lehetséges) párhuzamok interjúalanyaink szakmai pályáinak kiindulópontjai és útkeresései között számunkra azért váltak kifejezetten érdekessé, mert összefügghetnek a közösen folytatott kísérletezéseik fő témájával: hogyan lehet a közönséget aktívan bevonni a színházi eseménybe, hogyan lehet annak résztvevőjévé tenni?

A drámapedagógusok munkájának természetes velejárója, hogy a közönség aktív résztvevőjévé válik a színházi-nevelési foglalkozásoknak. A közönség tagjainak mindig egy olyan játékkeretet kínálnak fel, amelyben mindenki megtalálhatja a maga személyes érintettségét, amelyet a játék során saját maga artikulálhat, befolyásolva ezzel a játék menetének lehetséges irányait is. Ezek a foglalkozások eleve úgy készülnek, hogy a közönség bevonásának lehetséges módjai már az előkészítés fázisaiban is fontos szempontként vannak jelen. Ehhez számos kipróbált, bevált és folyamatosan fejlesztett módszer áll a drámatanárok rendelkezésére, amelyeket a mindenkori foglalkozás céljaihoz igazítva használnak. A nézők résztvevővé tétele ugyanis számukra jóval több, mint egyszerű rutingyakorlat, hiszen mindig az aktuális közönségükhöz igazodva kell megtalálni az adott helyzetben leghatékonyabb eszközöket. Kétségkívül ez a tudásuk teszi őket és munkájukat leginkább érdekessé a velük együtt működő színházi szakemberek számára, akik viszont a közönség bevonásának a kérdéséhez és ezen keresztül a drámapedagógiához a saját színházi munkájukon keresztül jutottak el.

Schilling Árpád rendező a vele készített interjúban arról számol be, hogy az általa vezetett Krétakör Színház sikereinek csúcsán, a színházi szakma és a kritikusok elismerésének kivívása után végül éppen a közönség – mindaddig számára is a legfontosabb megerősítést jelentő – lelkesedése miatt bizonytalanodott el abban, hogy valójában miért is társu-

latként működnek, és vajon mi mindenhez járulnak hozzá színházi előadásaikkal. Elbeszéléséből az derül ki, hogy ez a „rejtély" olyan központi kérdéssé vált számára, amelynek az értelmezésén keresztül jutott el végül oda, hogy felhagyjon a Krétakör addig követett színházi irányvonalával, és korábbi társulatától elszakadva új színházi kísérletekbe fogjon. Legújabb színházi produkciói egy olyan – általa formadramaturgiának nevezett – koncepció szerint épülnek fel, amely „elsősorban a nézőt rendezi és nem a színészt, és bármilyen helyzettel, térrel, emberrel megbirkózik". Jelenlegi témái fontos társadalmi problémákat érintenek, melyek sajátos „színre vitelével" a közönség tagjai folyamatosan bevonódhatnak a történet alakulásába, kialakíthatják az eseményekhez való személyes viszonyukat és állást foglalhatnak a felmerülő problémák kapcsán. Ezzel pedig nem csak a közönségről, hanem egyben a rendezésről, a színészetről, a színház formanyelvéről és feladatáról alkotott hagyományos elképzeléseket is átértelmezi. Mindehhez Schilling számára fontos példát szolgáltat a Káva színházi nevelési módszere: elsősorban az a drámás technika, amellyel a színész-drámatanárok folyamatosan össze tudják egyeztetni a mindenkori színészi alakítást a játék menetének koordinálásával. Ehhez szorosan kapcsolódva, a Terhes Sándorral készült beszélgetésből kiderül az is, hogy milyen akadályokat, kihívásokat és lehetőségeket fedezhet fel egy színész akkor, ha a közönséggel interakcióban zajló nyitott játékban előre kiszámíthatatlan reakciókhoz igazodva és váratlan fordulatokat követve kell működtetnie a szerepét.

Kárpáti Péter drámaírót nem egy határozott váltás, inkább a kísérletezés vezette el a drámapedagógusok műhelyébe. A vele készített interjúból kiderül, hogy őt elsősorban olyan „színházi társasjátékok" foglalkoztatják, amelyekben lehetővé válik, hogy a résztvevők személyes élményei, tapasztalatai és reakciói minél spontánabb módon részévé váljanak játéknak. A résztvevőket kezdetben saját dramaturg tanítványai jelentették, akikkel olyan improvizációs gyakorlatokat végzett, amelyekben diákjai a saját személyes élményeiken és spontán megnyilatkozásaikon keresztül szembesülhettek a művészi megformálás szakmai kérdéseivel, kihívásaival. Majd Sebők Bori dramaturggal közösen ezt a technikát olyan színházi produkciók szervezőelvévé tették, amelyben élő színházi együttműködés alakulhatott ki az improvizáló színészek és az improvizációkat a maga saját élményanyagával és fantáziájával to-

vábbformáló közönség között. Ennek a kísérletnek egyik újabb állomását jelenti Kárpáti és a Káva jelenlegi együttműködése, amelyben egy fiataloknak készülő színházi nevelési foglalkozás létrehozásának folyamatában alkalmazzák az említett improvizációs technikát. Ennek során a foglalkozás „célcsoportjába" tartozó fiatalokkal közös játékba lépve vizsgálják azt, hogy az életben milyen személyes tétek mozgathatják az apa-gyerek viszonyok „drámáit". Arra törekszenek, hogy már előzetesen is színházi eszközök segítségével ismerjék és értsék meg azt a közönséget, amelynek a színházi-nevelési foglalkozást készítik.

Ahhoz, hogy történetileg is lássuk, hogyan és miért vált a néző ennyire fontossá a különféle színházi törekvések számára, némi kapaszkodót nyújt a kötet indításaként szereplő áttekintés. Miután sorra veszi a nézői pozíciók sajátosságait a színháztörténet meghatározó „gócpontjaiban", rámutat arra, mikor és hogyan váltak el egymástól a jelenlegi színház hagyományos és kísérleti formái, valamint megvizsgálja, hogy milyen illeszkedési pontok fedezhetőek fel a drámapedagógiai és a kortárs színházi útkeresések között. Interjúink ezt az általános képet teszik árnyaltabbá, betekintést nyújtva abba, hogy a hazai alkotók milyen aktuális elgondolások és törekvések mentén kísérleteznek a közönség bevonásával, résztvevővé tételével.

Ahogy az interjúkból számunkra kiderült, e kísérleteknek egyrészt megvannak a maguk (egymástól többnyire eltérő) szakmai mozgatórugói, melyek egyaránt a színházcsinálás új lehetőségeit keresik és próbálják kiaknázni. Ezért lenne fontos, hogy a színházi szakma is észrevegye az új színházi kísérletek során tett felfedezések jelentőségét. Másrészt viszont e kísérletek hátterében megfigyelhetőek olyan motivációk is, amelyek nem kimondottan szakmai jellegűek. Az a szándék, hogy a közönséget, a résztvevőket és a játszókat egyenrangú színházi partnerként kezeljék, elkerülhetetlenül olyan társadalmi, politikai és pedagógiai kérdésekkel szembesíti az alkotókat, amelyeknek a hagyományos színházi működés során nem kellene felmerülniük. Ugyanakkor interjúalanyaink számára ezek a kérdések nem elkerülendő problémákat, hanem kihívásokat jelentenek: egy, a közönséggel közösen működtetett színházi játékon keresztül közösen szembesülni és megküzdeni az egymással való együttműködés társadalmi, politikai és pedagógiai nehézségeivel és akadályaival. Elbeszéléseikből számunkra az is kiderült, hogy

ez az ambíciójuk visszavezethető az említett színházi szocializációjukra – vagyis összefügg azzal, ahogy a rendszerváltás előtti amatőr, alternatív vagy diákszínjátszó társulatokban a társadalmi, politikai és pedagógiai kérdések a színpadi játék részévé válhattak. Másrészt ezt az ambíciót erősíthették szakmai pályájuk azon későbbi tapasztalatai is, melyek arról tanúskodnak, hogy a hagyományos színházi működés keretei közt az ilyen jellegű szakmai törekvések a legtöbb esetben nem megvalósíthatóak.

A beszélgetések során számos választ kaptunk arra a kiinduló kérdésünkre, hogy milyen egymásról alkotott jelentések mentén működik a „színházi" / „drámás" különbségtétel. Utólag nézve viszont ennél lényegesebb, hogy eközben az is kiderült, hogy ez a különbségtétel hogyan veszített a jelentőségéből a közös munka során, és hogy a szakmai kooperáció folytán milyen közös keretben kaphat új jelentést mindaz, amivel ennek a két oldalnak a képviselői a maguk részéről hozzájárultak a végeredményhez. A kérdés szerintünk most már leginkább az, hogy milyen további kísérletek születnek a közös alapokon, ezek mennyire gyakorolnak vonzerőt a színházi és a drámapedagógiai szakma többi képviselőjére, illetve, hogy hol helyeződnek majd el ezek a kísérletek a hazai színházi palettán. Ez nagyban függ attól is, hogy maguk a nézők miként fogják megélni „új" szerepüket és miként fognak élni azokkal a lehetőségekkel, amelyeket ezek a produkciók számukra felkínálnak.

Reményeink szerint kötetünkkel nem csak a szakmai közönség figyelmét sikerül majd felkeltenünk, hanem a színház iránt érdeklődő olvasókét is, akik talán ezeken az oldalakon keresztül nagyobb bepillantást nyerhetnek abba, hogy milyen szakmai törekvések irányulnak az ő résztvevővé tételükre a színházi alkotás folyamatában. Azt szeretnénk, hogy a színház és a közönség viszonyának újragondolása ne csak a szakma, hanem a közönség oldaláról is elkezdődjön. A nem szakmabeli olvasók számára a kötet végén található jegyzetekkel kívántuk segíteni a könnyebb eligazodást a szövegekben előkerülő színházi alkotók és intézmények világában.

Deme János – Sz. Deme László

Sz. Deme László

A nézői szerep változása a nyugati színház történetében

– rövid áttekintés –

Chicagóban történt egy *Othello*-előadáson, hogy a közönség egyik tagja, egy amerikai katonatiszt, agyonlőtte Jágót, annyira felbőszült a cselszövényein. Majd szinte ugyanazzal a lendülettel – talán megérezve tettének mégiscsak sajátos képtelenségét – magával is végzett. A két halottat egy sírba temették, és fejfájukra ezt vésték: „Az eszményi színésznek, és az eszményi nézőnek". Íme, a „tökéletes siker", hirdeti az anekdotába illő gyilkosságot még színházi aspektusból is kissé morbid elragadtatással a színháztörténész (Oscar Bie beszámolója in Molnár Gál 1976:42). De mi is volt ebben az esetben a „siker" lényege, mivel érdemelte ki gyilkos és áldozata nézőként és színészként az „eszményi" jelzőt? A válasz egyszerű: mert konkrét kapcsolat született előadó és befogadó között, létrejött a színház alapfeltételének számító – ugyanakkor a legtöbb esetben mégsem tetten érhető –, azonos időben és térben megszülető interakció.

A példa extrém, hiszen meglehetősen mozgalmas és véres esték követnék egymást, ha hasonló intenzitású aktivitás jellemezné az előadóművészet ezen ágát. Viszont rámutat arra a színházi eseményt más művészeti ágaktól leginkább megkülönböztető sajátosságra, hogy maga a befogadói reakció – a néző jelenléte, bekapcsolódása a színpadi folyamatba, illetve arra adott visszajelzései – elengedhetetlenül hozzátartozik a színházi műalkotás megszületéséhez.

A színházművészet történetével és hatásmechanizmusával foglalkozó művek általában leszögezik, hogy a drámai, illetve a színházi esemény alapvető emberi szükséglet. Bármilyen színháztörténettel foglalkozó kézikönyvet vagy enciklopédiát ütünk fel, azt találjuk benne, hogy a dramatikus megjelenítés csaknem egyidős az emberiség történetével. Egészen korai civilizációkban is jelentkezett már az igény, hogy művészileg kidolgozott formában érkezzen visszajelzés az ember és az őt körülvevő valóság

kapcsolatáról. Különös tekintettel azokra a feszültségekre, amelyek az éppen uralkodó társadalmi rendben való eligazodás módozatait élőben, átélhetően demonstrálják. Az viszont elvétve kerül csak említésre, hogy a befogadónak nem csupán a színházi és drámai eseménnyel való *szembesülése* teljesítheti ki ezt az „alapvető emberi igényét", hanem az *azonnali és tudatos kommunikációs visszacsatolás* lehetősége is.

Az eljátszás művészi aktusa önmagában mindig is kevés volt a színházi hatás létrejöttéhez; ennek eléréséhez magában kellett foglalnia, magába kellett építenie a befogadói oldalról várható reakciókat is. A színházi előadóművészet nem pusztán a hatáskeltés szándékával áll a befogadók elé, hanem egyúttal az itt és most megszülető hatás pillanatában inspirációt is nyer a nézői visszajelzésekből, ami tovább befolyásolja az elkövetkezendő előadói pillanatokat. A kettő váltakozásából összeálló sorozat olyan kommunikációs folyamatként értelmezhető, amelynek spiráljában minden részfolyamat érzékenyen kapcsolódik egymáshoz, hogy szerepet kapjon egy összetett élmény kialakulásában. Magyarán: néző nélkül nincs színház. Ha ennek az unalomig koptatott, de igaz színházi közhelynek a szemszögéből tekintünk végig a színház történetén, azt látjuk, hogy a néző integrálása valamennyi jeles korszak és alkotó programjának kiemelt részeként szerepel. Természetesen változó hangsúlyokkal – hol aktívabb, hol passzívabb mintákat alakítva ki az adott kor társadalmi és színházi lehetőségeitől, elvárásaitól függően. Érdemes megfigyelni, hogy a színház formai változásait folyamatosan végigkíséri a befogadói visszajelzéseket ösztönző színházi mechanizmusokkal való kísérletezés, míg egy színházi forma (talán csak átmeneti) stagnálását és visszaszorulását legtöbbször a közönségével való kapcsolat elvesztése is jelzi.

Mielőtt azonban nekilátnánk, hogy a színháztörténet meghatározó korszakaiban tetten érhető nézői reakciókat elemezzük, le kell szögezni, hogy nem beszélhetünk korszak-specifikus nézői reakciókról. Ahogyan legtöbbször nincs egyértelmű szakítás a különböző időszakok újabb és újabb színházi formái között, úgy az előzményekre épülve alakul a nézői interakciók stimulálására tett számtalan próbálkozás, valamint a befogadás aktusa is. Az új jelenségek mindig a folyamat újabb állomásaiként tételezhetőek, miközben a színházi formák és a nézői reakciók is átívelnek az egyes korszakokon. Nem tűnnek el nyomtalanul, legfeljebb bizonyos hangsúlyok helyeződnek át, egyes értelmezői perspektívák változnak meg, illetve a korhangulat vagy a társadalmi elvárások kényszerítenek

ki zártabb vagy éppen szabadabb kommunikációt az előadói és befogadói oldal között.

Az átmenetek azonban korántsem olyan élesek, mint azt jelen tanulmány összefoglalása és a sarkalatos különbségek kidomborítása alapján esetleg sejteni lehetne. És bár ezeket az átmeneteket nehéz érzékletesen elemezni, nem lehet kétségünk afelől, hogy az előadói–nézői-viszony aktívabb és passzívabb mintái nem kizárásos alapon változnak, hanem inkább képlékenyen, egymással folytonos történeti, formai kölcsönhatásban álló megfigyelői és résztvevői horizontok váltakozó sorozataként vannak jelen.

► Nézői pozíciók a kanonizált színháztörténeti gócpontokban

Bármeddig nyúlunk is vissza a színház történeti alakulásában, mindenhol meg tudjuk ragadni a színházi kommunikáció fent vázolt sajátosságát: kezdjük tehát az elején. A színház kialakulása köztudottan a vallásos rítusokhoz köthető. Maga a forma már kezdetben sem más, mint sajátos beszédaktus: a közösségnek és az egyénnek egy közös konszenzus által szentesített kapcsolattartása a földöntúlival, a megmagyarázhatatlannal abból a célból, hogy létük értelmet nyerjen általa, cselekedeteikhez eligazítást kapjanak – rendet teremtsenek a káosz fenyegetésével szemben. A korai dramatizált termékenységi szertartásokat átformálva az ókori Görögországban Theszpisz[1] *párbeszédet* teremtett a színpadon azzal, hogy a kórussal szemben előénekest is állított (Simhandl 1998:14). Eközben továbbra is jelentős szerep hárult a tragédiák kórusára, amely magának a démosznak, a szavazattal rendelkező athéniak demokratikus közösségének lett a „szócsöve", s ezáltal egy többoldalú kommunikációs helyzet jött létre. A „színpadról" érkező jelek egy homogén közönség tagjait „bombázták" a társadalom többségét érintő tartalmakkal, s ennek folytán a vallási rítusokat csakhamar felváltották a mitológia köpenyébe bújtatott, szociális és politikai kérdéseket felvető előadások. A színház társadalmi jelentősége a népgyűléséhez vált hasonlóvá: a színház lett az a fórum, ahol a mindennapokat meghatározó kérdésekre válaszokat lehetett adni és kapni. Ennek a funkciónak a kifejlesztése okozta a görög

1 Az első görög drámaszerző a Kr.e. VI. században.

színház hallatlan társadalmi termékenységét, s ennek elvesztése vezetett a római korban a kommunikáció leszűküléséhez. Sokat elmond erről a folyamatról a közönség és az előadók „találkozási helyszínének" megváltozása: a színház építménye szakrális, közösségi térből csaknem cirkuszi arénává alakult át.

A színháznak a Római Császárság alatt végbemenő értékvesztéséhez hasonló folyamat zajlott le a XIX. század közepétől kezdődően is, amikor kimerült az a lendület, amelyet a polgári realista színháznak a társadalmi átalakulás biztosított; a színház politikai üzenetei sematizálódtak, szórakoztató szerepe lett a meghatározó. A színházi kommunikáció egyoldalúvá vált, már nem igényelt nézői reakciókat, csupán fogyasztást. „Elbulvárosodott", ahogyan azt az eredetileg a hajdani Párizs *sugárútjain* sorakozó színházak elhelyezkedésére vonatkozó kifejezés a mi szóhasználatunkban már a tartalomra vonatkozóan jelöli.

Mielőtt azonban az európai színháznak a közönséggel való kapcsolata a XIX. században kimerült volna, előbb még újjá kellett születnie a római „dekadenciából". Ez a változás ugyancsak a kérdésfeltevés-válaszadás pozícióinak „felfedezésével" függ össze, ami a kereszténység elterjedésének idejében vált újra aktuálissá. A színházi alapstruktúra az ókori görögökéhez hasonlatosan ismét vallásos köntösből lépett elő, áthatotta az ünnepi liturgia dramaturgiája, a pap és a hívők felelgetése szerint. Ugyanakkor a rendszer meglehetősen dogmatikus volt; a korban elterjedt színpadi formák is csupán befogadói kívülállást kényszerítettek a nézőkre, hiszen a misztériumok és moralitások felállított jelenetei közt vagy a közönség vándorolt, vagy a kocsikra rögzített, ha úgy tetszik „eleve elrendeltetett" képek követték egymást. Feloldhatatlan feszültség akkor keletkezett a színházi kommunikációban, amikor a vallásos kultúra már nem adott kielégítő válaszokat a világi kérdésekre. Egyre szélesebb teret nyert a népi kultúra (Fischer-Lichte 2001:74), és megkezdődött a színháznak az a(z) (újra)profanizálódása, amely a reneszánszban teljesedett ki.

A hosszú reneszánsz színházában az átmenet pezsgő korának új kíváncsisága fogalmazódott meg, amely új válaszokat keresett. Minden változásban volt; az emberről és az univerzumról formált elképzelések statikusságát, a mozdíthatatlan és eleve elrendeltetett világképet megdöntötte a reformáció tana, a kopernikuszi felfedezések, és a meginduló társadalmi mobilitás. A színház ezekre válaszul számtalan változékony

identitást vonultatott fel, lehetőséget adva a befogadóknak mindezek „felöltésére" (Fischer-Lichte 2001:114). Óriási volt a műfaj népszerűsége, hiszen a színház a világ egy fontos megismerési módját jelentette, s újfent termékeny társadalmi diskurzusokat bonyolított le; még a kor kedvelt formulái is előszeretettel hasonlították a színházhoz a világot. Az angol Erzsébet-kor vagy a spanyol Siglo de Oro jellegzetes színházi épületei demokratikus egységben fogadták be valamennyi társadalmi réteget. Az olasz commedia dell'arte történetei improvizatív hajlékonysággal alakultak vásárról-vásárra a nézői igények szerint. A francia udvari ceremónia végtelen kidolgozottságában színházzá nemesedett, ahol a legfőbb politikus, a király lett egyben a legfőbb színjátékos is a nagy politikai álcajátékban (Fischer-Lichte 2001:203). A kor sajátossága volt, hogy a kiváltságos nézők egész egyszerűen a színpadon foglaltak helyet, s bár ezzel inkább akadályozták, mint segítették a színpadi kommunikációt (Fischer-Lichte 2001:209), mégis a néző domináns jelenlétét demonstrálták. A néző előtérbe kerülését segítette az is, hogy az előadások – ahogyan már a kezdetektől idáig is – jobbára nappali, vagyis teljes fényben játszódtak, így a közönséget még nem rejtette jótékony sötétség. Szintén a kor habitusának megfelelően lehetőség volt hangosan kommentálni a színen zajló eseményeket. Ez a néző felé rendkívül nyitott színházi működés a maga éltető erejét épp teatralitásából, vagyis a valóság metaforikus leképezéséből, nem pedig a valóságot élethűen utánzó megfeleltetések hangsúlyozásából nyerte.

Döntő fordulatot hozott viszont a polgárság öntudatának erősödése a XVIII. századtól kezdődően, ami idővel ugyancsak máig ható színházi formákat hozott létre. Részben a polgárság kiszámítható stabilitásra való törekvése okozta, hogy a színház a korábbi teatralitással szemben ekkor a realitás megfelelő illúzióját igyekezett inkább megteremteni: a polgári rend *valóságát* kívánta erősíteni és fenntartani. Virágkorát élte a dramatikus szószínház, amely a szerző gondolatainak tolmácsolását tűzte célul maga elé. Hatásmechanizmusa széles spektrumon mozgott: míg például Goethe weimari intendásként leginkább a színészek kimunkált gesztusait és a játéktér arányaihoz igazított színpadi helyét kívánta összhangba hozni a drámaköltő művét fennkölt stílusban deklamáló színészi beszédmóddal (vö. Simhandl 1998:169), addig a rendezői

színház előőrsének tekinthető meiningeni társulat[2] minden színpadi elemet megmozgatva a totális illúziót kívánta megteremteni. A meiningeni stílus újdonsága, hogy nem volt elegendő a darabot megszólaltatni, hanem közelebb is kellett vinni a nézőkhöz, mégpedig egyfajta történelmi hitelesség megteremtésével; mintha a néző a darab korába, helyszínére és alakjai közé cseppent volna (Kékesi 2007:22).

Az új színpadi elgondolások szerint a néző már nem a színházi aktivitás központi tényezője, hanem a tőle független színpadi események kívülálló, passzív szemlélőjévé vált. A néző ekkor tanulta meg a ma domináns (kő-)színházi formák közt is érvényes viselkedési mintákat. Színpad és nézőtér elkülönülését tovább erősítette a nézőtér elsötétítése. Ezt az új hagyományt Antoine naturalista színháza[3] fejlesztette tökélyre, mely az ún. negyedik fal intézményét is tökéletesítette. A színpad önálló, elzárt univerzummá lett, mintha a díszletet a nézőtér felől is fal határolná, amelyen ugyan a nézők átlátnak, a színészek azonban nem (Kékesi 2007:36). A színész talán ekkor fordított hátat első ízben a publikumnak, hogy még hitelesebben mímelje a mindennapi természetességet. Mindezzel a XIX–XX. század fordulójának jeles színházi egyéniségei az előadás felépítéséből zömmel kizárták a nézői reakciókat, hogy azok semmiképpen se befolyásolhassák a színpadi történéseket. Előadásaik mégis nagyfokú szellemi aktivitást igényeltek befogadóiktól, hiszen társadalmi mondanivalójuk a nézők világára vonatkozott. A színház sok esetben a társadalmi nyilvánosság fóruma lehetett, s ez a polgári illúziószínházból táplálkozó modern törekvés máig érvényes, ahogyan a polgári korszak színházi épületei ma is reprezentatív jelképként sorakoznak Európa nagyvárosaiban. Hajdan ezeket az építményeket nagyívű gondolatok lakták be, majd amikor már nem társadalmi, hanem inkább csak társasági központokként funkcionáltak, társadalmi mondanivalójuk is szolid konzervativizmussá alakult át. A doboz-színpad és a negyedik fal intézménye leginkább akkor veszített a korábbi jelentőségéből, amikor a színpadon már nem sikerült olyan témákat felmutatni, amelyek a közönséget valóban homogén egységként mozdították volna meg. A színház ezzel a formával már nem tudott tovább a korább-

2 A meiningeniek a XIX. század második felétől gyakorolnak jelentős hatást az európai színházra. Stílusuk ismertetőjegye a történelmi hitelesség színpadi megteremtése, melyet II. György meiningeni herceg és Ludwig Chronegk intendáns fejlesztett tökélyre.

3 Antoine, André (1858–1943) a XIX. század végi francia naturalista színházi iskola megteremtője.

bi módon hatni: kommunikációja egyre kevesebb visszacsatolást generált, bulvárosodott, s ezzel egy több évszázados fejlődési szakasz érkezett el fordulópontjához.

A XX. század elejéig a színházi kommunikáció zömmel egy irányban fejlődött, de innentől kezdődően két úton haladt tovább. Az írott drámára épülő színház tradíciójában a néző a megírt színműben sűrűsödő érzelmek és gondolatok dinamikájával találkozhatott a színház kommunikációs csatornáján keresztül (Kékesi 2007:8), s erre reagált az adott korszak lehetőségei szerint, zömében a játéktéren kívülről, az adott előadás világába inkább kívülállóként pillantva be. Kisebb-nagyobb módosulásokkal ez történt a színházakban az i.e. V-VI. századtól kezdődően egészen a XX. század elejéig. A nézői megnyilvánulások nyitottabb-zártabb interakciós lehetőségei mindvégig azokon a kereteken belül valósultak meg, amelyeket egy-egy dráma színpadi interpretációjának a befogadhatósága jelölt ki, s így ezek a nézői reakciók – eltekintve egyes radikális megoldásoktól – kevésbé szabadon épültek be az élő színházi folyamatba. Közben egyes modern drámaszerzők[4] már írás közben belekódolták darabjukba a színpad és a nézőtér összekapcsolását, illetve születtek olyan, klasszikus szövegekre épülő előadások, amelyek a közönség kollektív elvárásaival[5] összhangban erősítették fel az elhangzó mondatok hangsúlyait. Éppen ezek a meg-megújuló lehetőségek biztosítják a mai napig a modern színház szívós kitartását. Az elkülönített játéktér (színpad) és a színészek (hagyományos értelemben vett) szerepjátszása adta lehetőségeket kiaknázó előadás adott esetben ma is érvényesen szólal meg. A társadalmi igények ebben a típusú színházban bármikor újra megtalálhatják a saját visszatükrözési formájukat; ez a színház tartalmi összefüggésekkel szembesíthet, a nézőt gondolati partnerré avathatja. Közben azonban a polgári illúziószínház kimerülésével az évezredes hagyomány továbbélése mellett megjelent egy másfajta színház is, amely az addig megszokottól teljesen eltérő módon közelített a nézőhöz.

4 Pl. Pirandello: *Hat szerep szerzőt keres* című darabjában a szerzői instrukció szerint a nézőtérről érkeznek a szereplők.

5 Ld. hazánkban a „Kaposvár-jelenség"-néven elhíresült színházi stratégiát, amely főként klasszikus darabok aktuális politikai megfeleltetésére, a közönséggel való cinkos összekacsintásra, a sorok között való olvasásra épültek.

► Nézői pozíciók a hagyományoktól elmozduló színházban

A XX. század elejére – bár a társadalmi fejlődés a polgárságot büszkeséggel töltötte el – egyre inkább szorongással teli lett a közhangulat, elsősorban a világban zajló folyamatok bizonytalansága miatt. A technikai fejlődés és a társadalmi átalakulás révén az európai ember ismét a megmagyarázhatatlannal szembesült, a valóság ismét bonyolultnak és átláthatatlannak tűnt, így számos színházi alkotó is elfordult a világ realisztikus leképezésétől, s helyette utópisztikus és fiktív válaszokat kínált a társadalmat nyomasztó új kérdésekre. Az avantgárd mozgalmában például ehhez mérten változott a színpadi ábrázolás módja is: a hangsúlyok eltolódtak a kimondott szó felől a képiség, a gesztus- és a mozgásnyelv irányába, a racionálisan felfogható üzenetek és az átélhető érzelmek közvetítésétől (Simhandl 1998: 386) a provokáció felé. A színház kiszélesítette a maga érzéki, gondolati és érzelmi horizontját, hogy az értelmen túli vidékeket is felfedezze és bemutassa a közönségnek. Korábban az arányos szerkesztés, a tudatos építkezés, a mű, mint zárt egész színpadra állítása volt a mérvadó, ezután viszont a néző idegeinek a „felkorbácsolása", az urbánus világ ingeráradatának rekonstruálása és dekonstruált részletek felvillantása lett a követendő irány.

A nézői reakció ezekre a változásokra az újdonsült és erőteljes színházi formákhoz hasonlóan szélsőséges volt. Botrányos polgárpukkasztások sora és mámoros lelkesedés egyaránt kísérte az avantgárd irányzatokat, melyek a szerteágazó formai burjánzás közepette ugyanazt a célt tűzték maguk elé: felrázni a nézőket a társadalomban eluralkodó letargiából. Egy futurista rendezvényen például a „közönség kitartóan és lármásan bombázta a színpadot mindenféle élelmiszerrel", „a nézők kölcsönösen szidalmazták egymást, és üvöltéssel fogadták a színpadról rájuk zúduló sértéseket", „a terem piactérré változott, kitört a kivételes állapot" (Simhandl 1998:401). Nem csak a művészetből tört elő feltartóztathatatlan áradásként minden, ami irracionális, hanem a közönség is megnyithatta a befogadás és a visszacsatolás csatornáit, és szabadon reagálhatott a nyílt és tudatos provokálásra. Már nem a közvetett kommunikáció szolgálta az élet másolását, hanem meg kellett valósulnia a művész és a közönség közvetlen találkozásának, hogy a művészet és az élet egymás közelébe férkőzhessen.

Korábban a polgári-realista színház annak elfogadására vette rá a nézőt, hogy amit a színpadon lát, az „valódi" életnek tekinthető, s az élet felvetődő kérdéseire készen kidolgozott válaszokkal szolgált. Az avantgárd színház ezzel élesen szembehelyezkedett, elvetett mindenféle színpadi konvenciót, elvetve ezzel mindenféle állítást is, hogy inkább a provokációk eredményeként felvetődő kérdésekre koncentráljon. A korai avantgárd irányzatok váratlan harciassággal fordultak az aktivizálandó nézők felé, így nemcsak a színpadi elemek új arzenálját, a színház új irányzatait, hanem a nézői észlelés olyan új alapjait is lefektették, amelyek aztán a XX. század közepétől datálható performansz-színházban teljesedtek ki.

A ma *kísérleti*, *alternatív*, *független* vagy *performansz* gyűjtőnevek alatt sorakozó színházi irányzatok gyökerének kiindulási pontja Antonin Artaud,[6] valamint Bertolt Brecht színházi elképzelései voltak. Mindkettejük színházi teóriája arra épült, hogy a polgári-realista illúziószínház kifulladása a civilizációs kultúra kimerüléséből fakadt, ezért a színháznak a modern kor kihívásainak megfelelően átfogóbb társadalmi szerepet kell vállalnia az egyén és a közösség nevelésében. Bár más-más úton indultak el, de egyaránt az *új nézőt* kívánták a megváltozott társadalomban elhelyezni.

Kettejük közül Artaud metafizikai síkon látta ezt elérhetőnek. A keleti misztikusok felé fordult, és a színházat a mágikus szertartásokhoz kívánta visszavezetni, hogy a szenvtelenségből visszatérítse a szenvedélyeshez (Kékesi 2000:15). Célja a „társadalom gyógyítása" volt, ezért lett Artaud számára a színház „pestis", olyan totális „válság", amely a néző számára – természetesen képletesen – „vagy halállal, vagy teljes gyógyulással végződik" (Artaud 1985:90). A *könyörtelen* „válság" végeredménye pedig ugyanaz, mint valami sajátosan modern termékenységi szertartásban: hogy meghaljon a társadalmi elvárások által megnyomorított ember, és megszülessen az új, „totális ember".

Brecht ezzel szemben a közösségben való feloldódással látta megvalósíthatónak törekvéseit, s az „új embert" a misztikum helyett a materializmus világában kereste. Az általa „tudományosnak" nevezett korszak-

6 Artaud, Antonin (1896–1948) a francia avantgárd színház fenegyereke, a kegyetlen színház megteremtője.

ban olyan színházat teremtett, amely úgy tanított, hogy szórakoztatott is; de mivel a tanítás volt számára az elsődleges, kritikus távolságtartással vizsgálta és szemléltette az általa bemutatni kívánt jelenségeket. Az elidegenítő effektusok és a stilizált színészi játék eszközeivel a nézői figyelem folyamatos fenntartására fókuszált, hogy megadja a közönségnek is a lehetőséget a saját objektív, bírálói attitűdjének a kialakítására. Brecht ezzel egy olyan új ember típusát kívánta megteremteni, aki azáltal, hogy aktivizálja az elméjét a színházban, aktívan vesz majd részt a társadalom ügyeiben is (Kékesi, 2000:15).

Artaud és Brecht nyomdokain járva a posztmodern kor és napjaink performansz-színházai fokozott érdeklődéssel fordulnak a néző felé. Nem is egyszerűen a nézőnek, hanem egyenesen a nézőért léteznek; az ő befolyásolását, alakítását tartják szem előtt, és mindennél több gondot fordítanak arra, hogy aktív részvételre ösztönözzék. Többféle rafinált stratégiát is bevetnek, amelyek közül most csak a legsajátosabbakat fogjuk kiemelni. Elöljáróban azonban hozzá kell tennünk, hogy minden, sokszor eszement felforgatásnak tűnő újítás ellenére a performansz-színház is ugyanazzal az évezredes művészi eltökéltséggel alakítja ki a maga viszonyát nézőjéhez – nevezetesen, hogy közönségét az élethez közelítse, és ezáltal a társadalomban való eligazodását szolgálja.

Ennek első lépéseként a performansz-színház előszeretettel merészkedik az utcákra, közterekre, kirakatokba, vagy parkokba, a hétköznapi élet helyszíneit alakítva át a kísérletezés sajátos laboratóriumává. Az életszerű környezet (environment) a biztosíték arra, hogy a színház és az élet ne különüljön el egymástól: e szerint a forma szerint (legalábbis elvben) bárki és bárhol találkozhat színházi eseménnyel. Az új, képlékeny tér a formanyelv változását is maga után vonja, ami talán a legjobban a táncszínházból kialakult kortárs tánc példáján mutatható be. Az, hogy a mozgás a balett- és a klasszikus táncelemek elhagyásával egyre kevésbé „táncszerű", mindinkább felvillantja az egyre kevésbé „színházszerű" helyszínek lehetőségeit (vö. Kékesi 2000:57). A „talált térnek" meg kell őriznie eredeti közvetlenségét: a játéktér és a nézőtér nem különülhet el, hogy adott esetben megtörténhessen a nézők játékba való bevon(ód)ásának (involvement) aktusa. Az előadás nem tartalmazhat stabil és változtathatatlan színházi elemeket, hiszen nem egy fiktív színpadi világ létrehozása, hanem egy megismételhetetlen és reprodukálhatatlan színházi esemény megszületése a cél. Az előzetesen megírt szöveg felmon-

dását adott esetben átveheti a spontán, éppen akkor, abból az egyedi alkalomból improvizált beszéd; az előre megrendezett elemeket felválthatják a hirtelen nézői reakciók, és az egyéb, impressziók generálta lehetőségek. Már nem egy előre megszerkesztett világ reprezentálása, hanem a véletlen felhasználása zajlik. A néző a „most" totalitásának a megragadásával, az éppen körötte zajló világ hangsúlyossá tett valóságával szembesül. A performansz egyszeri esemény jellegű, a mindenkori körülményektől függetlenül megtörténik, s voltaképpen ezen a megtörténésen van a hangsúly; hiszen a performansz célja sokszor nem is egy kész, végleges formáját elnyerő előadás bemutatása, hanem hogy az afelé tartó dinamikus folyamat egyik állomására hívja fel a figyelmet. Ahogyan pedig eltűnik a nézőtér és a játéktér közti határvonal, úgy tűnik el az előadás színházszerűsége, s kerül előtérbe a mindennapi élet teátrális aspektusainak megragadása. Ezáltal a közönség számára sokszor eldönthetetlenné lesz, hogy mikor válik el az előadás a mindennapoktól, mikor kezdődik és fejeződik be, illetve mikor játszik a színész és mikor nem, a néző pedig mikor néző, és mikor az események alakítója.

Az elkülönülés további felszámolásának érdekében a performanszszínház előadói oldalán sokszor nem egy dramatikus történet hagyományos színpadi karaktere áll, hanem a test, amely valamilyen viszonyba keveredik a „talált tér" és a nézők valóságával. Grotowski szegény színháza (és temérdek követője) minden felesleges elemet elhagyott, hogy csak a színész és a néző kapcsolatára koncentráljon. A színésznek nem is átélnie kell a szerepet, hanem új emberré kell válnia a segítségével, feltárva azt, ami a hétköznapi maszkja mögött rejtőzik. Mivel a játék a néző közvetlen közelében zajlik, a közönség teljesen átérezheti a színész testi intenzitását, és saját tapasztalatként élheti át azt a rituális áldozatot, amelyet a színész a nézőért végez (Kékesi 2000:16).

Más kísérleti előadások azért helyezik a színész testét az előtérbe, hogy a „hazug" nyelv közvetettségével szemben a fizikai közvetlenség abszolútabb tapasztalatát nyújtsák a nézőknek. Peter Brook újítása volt az *üres tér*, ahol a színész szintén „önmagát nyilvánítja ki", a lehető legegyszerűbb és legtermészetesebb színészi eszközökkel, saját személyiségéből építkezve szerepéhez, így kínálva fel a nézőnek, hogy ő is önmagát élje meg, s ez az őszinteség megteremtse előadó és befogadó közt a kapcsolatot. Számtalan esetben a színészek egy-egy performanszban nem is szerepet játszanak, hanem természetes hanghordozással, min-

dennapi gesztusokkal *léteznek* a nézők előtt. Ezekben az esetekben a nézők számára a színész olyan közülük való személynek tűnik, aki mindannyiunkat egyaránt foglalkoztató problémákat próbál megfogalmazni. Előfordul, hogy a színész már egyáltalán nem is játszik hagyományos színházi értelemben, csupán egy asszociációs háló részeként van jelen. Így a színész nem csak a hagyományos színészi játék élvezetétől fosztja meg a befogadót, de egyértelmű jelentéseket sem közvetít a néző számára, aki így kénytelen lesz maga felfejteni az előadás jelentésrendszerét, illetve feladni a jelentéshez való ragaszkodását.

A közönség aktivizálása a tévhitekkel ellentétben többnyire nem nyíltszíni inzultusokban valósul meg, sokkal inkább a néző személyiségére, illetve a nézőre mint önálló szubjektumra való hagyatkozásban. Nem értelmezésekkel találkozik, hanem összefüggésekkel, melyek lehetővé teszik, hogy az üzenet az elméjében újra felszabadulva változatos mintákba rendeződjön. Az ilyen hatásmechanizmus sokféleképpen működhet; Robert Wilson[7] a maga képszínházában például azért szán domináns szerepet a látvány költőiségének, hogy megfogalmazhassa a láthatatlant. Sokértelmű és sokirányú, szürrealisztikus üzenetekkel bombázza a közönséget, hogy azok a néző figyelmének belső képernyőjén telítődjenek jelentéssel, és alakuljanak álomszerű, asszociatív jelentés-kapcsolatokká a befogadó és előadó közös univerzumában (Kékesi 2000:21). A színházi jelrendszerek továbbgondolása válik így lehetővé, elősegítve azt, hogy ne csak egy többség által legalizált igazság létezzen, hanem bárki megtalálhassa a maga igazságát, vagy éppen lemondhasson az igazság kereséséről.

Ez a fajta színház kiaknázza a meghatározatlanságot, a többértelműséget, a nem körvonalazható igazságokat, a visszautasítás és azonosulás egyszerre fennálló lehetőségét. Elsősorban kis létszámú és nyitott közösségekben tud működni, amelyek elfogadják, hogy kész válaszok helyett kérdéseket kapnak, leginkább a fennálló társadalmi rendre és működésre rákérdező határozott művészi gesztusok révén. Ugyanakkor az avantgárdtól eltérően nem feltétlenül a megelőző színházi formák, hagyományok tagadása irányítja, sokkal inkább azok újragondolása és újrahasznosítása, valamint a színházi esemény megtörténtének és a

7 Wilson, Robert (1941–) amerikai színházcsináló, a posztmodern jellegzetes színházi alkotója.

felvetett kérdéseknek a tudatosítása. Ezáltal nem a színházi jelentés biztos megteremtését, illetve elfogadását kívánja a nézőtől, hanem a nézői pozícióban hozott tudatos döntések lehetőségét kínálja. A néző partnere a színházi előadásnak, s bár a dramatikus szószínház nézői pozíciójának megfelelően nem adja át magát a színpadi történések „valóságának", de nem is marad érdektelen a játéktérben zajló eseményekkel szemben. Vállaltan szembesül a kérdésekkel és reagál, integrálódik a színházi folyamatba. Már csak egyetlen dolog hiányzik a totális interakció megszületéséhez: a néző világának, válaszainak konkrét beépítése az előadásba.

▸ Újabb kísérleti modell a néző elérésére?

Miközben az avantgárd és a modern színház különleges elegyeként kialakult a performansz-színház, vele párhuzamosan nyertek teret a színházi és pedagógiai elemeket sajátos viszonyrendszerbe állító drámapedagógiai műfajok, melyek közül számunkra most elsődlegesen a színházi nevelés (TIE – Theatre in Education) a legfontosabb. Ez az alkalmazott művészet és a reformpedagógia határán egyensúlyozó színházi és nevelési forma a performansz-színházhoz hasonlatosan a kérdések felvetésére koncentrál, s a színházi aktusba való bevonással a „színjáték"-drámaóra partnerévé kívánja tenni nézőjét. Érdekes, hogy míg a performansz-színház már a kezdetektől posztmodern színházi nyelvek kifejlesztésével kívánta a nézőt megérinteni, addig a TIE körébe sorolható valamennyi tevékenység kezdetben a hagyományos realista színház megoldásait kezdte használni, s mintegy gyorsított ütemben végigjárva a színházi „evolúció" útját, napjainkra már elvontabb, stilizáltabb és experimentálisabb játékmódokkal próbálkozik. Ettől függetlenül az ún. színházi nevelési foglalkozásoknak már a korai változatai is erőteljes színházi tevékenységet fejtettek ki, még ha működésük nem kimondottan színházakban, hanem oktatási intézményekben, illetve a kettő közti (színházi és oktatási szempontból egyaránt) semleges terepeken valósult is meg. Ráadásul abbéli sajátossága miatt, hogy művészi ambícióit többnyire alárendeli pedagógiai céljainak, köztudomásúlag vitatott, sőt tagadott a színházi nevelés színházként való értelmezése – holott a pedagógiai próbálkozások a történeti tények szerint nem

idegenek a színházművészettől. Ehhez a vitához jelen cikk csupán csekély mértékben kíván hozzászólni, viszont nem hagyhatja figyelmen kívül a néző–résztvevőjével különleges szimbiózist létrehozó, a színházi alapvetéseket is felölelő színházi nevelési tevékenység vizsgálatát.

A színházi nevelés a maga fél évszázados története alatt olyan eredményeket ért el a nézővel való kapcsolódási pontok feltérképezésben, melyek adott esetben hasznosíthatóak és/vagy azonosíthatóak kortárs színházi kísérletekként. A színházi nevelés ugyanis nemcsak hogy a közönséggel létesít minden korábbinál szorosabb interakciót, hanem teszi ezt úgy, hogy közben foglalkozásain színházi előadáshoz hasonlatos mintázatokat produkál. Játszókat, azaz színész-drámatanárokat sorakoztat fel, és egy körülhatárolható játéktérben komplex színházi jel- és viszonyrendszert működtet a néző-résztvevők előtt, illetve az ő közreműködésükkel. Bár a színházi nevelési foglalkozások alapvetően más kereteken belül valósulnak meg, mint egy hagyományos színházi előadás, de felépülhetnek hasonlóképpen, mint a performansz-színház egyes válfajai. Végső soron pedig a TIE sikerének a kulcsa ugyanaz, mint minden színházé: a művészi és a didaktikai elemek érzékletes és nyitott elrendezése.

A reformpedagógiai célok miatt a színházi nevelés szempontjából sem egy minél kidolgozottabb, zárt világ megjelenítése a cél, hanem olyan jelek felvillantása, amelyekből a néző–résztvevő kiegészítheti és kialakíthatja a saját maga által létrehozott jelentéseket. A drámatanár-színész egy-egy befogadói csoport reakcióihoz igazodva mindig eltérhet az előzetesen rögzített „forgatókönyvtől". A foglalkozáson folytatott kommunikáció sikere nagymértékben függ az improvizációs képességektől és attól, hogy miként tudnak a játszó-drámatanárok egy-egy reakcióra minél érzékenyebben reagálni, új elemeket bevonva a színházi eseménybe. A játéktér és a játszók sem különülnek el, a néző–résztvevők nem egy önmagába zárt színpadi világ illúziójának elfogadására vannak késztetve. A színész-drámatanárok jól megkülönböztetett szerepfelvételét-leadását követve a közönség mindvégig tudatában van annak, hogy ami elé tárul, az nem elfogadandó, hanem megvizsgálandó művészi realitásként létezik. A téma valósága nem ragadhatja magával, de nem is hagyhatja hidegen a befogadókat; ennek a helyes aránynak az eltalálására szolgál az ún. kerettávolság, amely a teljes beleélést megakadályozandó mintegy „elidegeníti" a néző-résztvevőket a témától. Bár a drámaóra kizárólag olyan témára fókuszálhat, amely a meghívottakat nagy valószínűséggel

érinti vagy foglalkoztatja, fenn kell tartania az eltartás lehetőségét is, hogy a néző–résztvevők ne (csak) azonosuljanak a látottakkal, hanem megfelelő távolságot tartva bele is tudjanak merülni egy-egy probléma megfigyelésébe és analizálásába, vagy éppen elutasításába. Mindehhez azáltal kapnak segítséget az előadók, hogy a néző–résztvevőik olyan nyitott és homogén közösségek – általában iskolai osztályok –, amelyeket egységesen lehet kezelni. Ennek ellenére a felvetett probléma bemutatása nem lehet didaktikus és leegyszerűsített, hanem több szemszögből megközelítve, sokféle szempontot felvetve kell prezentálnia többféle igazságot, és csupán bizonyos elrendezett összefüggésekre hívhatja fel a figyelmet.

A színházi eszközök hadrendbe állítása a tanítás és a társadalomformálás szolgálatában – ahogy korábban erről már szó volt – korántsem idegen a „tisztán" színházi elképzelésektől. A színházi nevelési foglalkozás általában egy kiemelt problémára fókuszál, ám annak felfejtéséhez csak támpontokat ad, és inkább „elkíséri" néző-résztvevőjét az e témában megfogalmazódó saját véleményéhez vezető úton. A színházi eszközök kiegészülnek az interakció elmélyítését szolgáló pedagógiai módszerekkel, hogy a befogadóban csakugyan megszülethessen a saját véleménye. Emiatt eleve elképzelhetetlen a nézői és egyben résztvevői reakciók figyelmen kívül hagyása. Hiszen ez a módszer a célját az azonnali és közvetlen visszacsatolások felhasználásán keresztül érheti el; *nem a nézőre való hatás*, hanem a *folyamatos kommunikáció* fenntartása által, melynek során a néző–résztvevő élményszerzését egy tanulási folyamat részeként segíti (vö. Brian Way alapvetéseivel in Bethlenfalvy 2005/1) – ha úgy tetszik, az új tapasztalatok segítségével lehetőséget adva neki az „új emberré" váláshoz.

A színházi nevelés valóban méltányolandó újítása a színházhoz képest ennek az interakciónak a gondos kimunkálása. A foglalkozás színházi demonstráció(i)t követő, illetve az időnként az(oka)t megszakító megbeszélés(ei), illetőleg a nézői bevonás(ok) aktusa(i) olyan periódusai a színházi-nevelési eseménynek, amelyekben a néző–résztvevő szabadon elmondhatja a véleményét, vagyis a felvetett kérdésekre adott saját válaszaival nyilatkozhat meg. Sőt adott esetben „színpadra is léphet", részese lehet a történések alakításának. A megbeszélés(ek) és interakció(k) során a színész-drámatanár újabb szerepet vesz magára: a megjelenítő színész után az értelmező tanárét, aki azonban nem kinyilatkoztat,

hanem teret nyit a néző–résztvevő számára ahhoz, hogy ne készen kapja, hanem önmaga alakítsa ki a tárgyalt problémával kapcsolatos véleményét és viszonyát, éppen úgy juttatva el az egyént saját megfejtéseihez, ahogyan azt a performansz-színház teszi. A néző így az elejétől a végéig tudatosan van jelen, kontroll alatt tartja, hogy mi történik vele, sőt sokszor még az adott foglalkozás színházi szabályrendszerének kialakításában is segítségül hívják. Az összes fázis részeseként még inkább tudatosodik benne a részvételének és a saját reakcióinak a felelőssége, így ösztönösen kívülről figyelve saját magát a színháznak és a valóságnak akár a performansz-színház eredményeinél is mélyebb megértéséhez juthat el. Az a folyamat, amelyet a tudatos néző az együttműködésre készen maga is alakít – nyitottan a problémákkal való szembesülésre és az azok megoldásában való részvételre –, a színházi hatás eredményeit meghaladva a társadalmi hasznosság irányába mutat, ami világszerte egyre fontosabb célkitűzéssé válik számos színházcsináló számára.

A progresszív színházat egyre inkább visszatereli a saját kiindulópontjához a több mint egy évszázada erősödő technikai fenyegetettség. A színházi kifejezés a valóság minél hűségesebb visszatükrözésében formailag nehezen versenghet a mozgóképpel, vagy napjaink virtuális és online lehetőségeivel. Kénytelen tehát azokat a lehetőségeit kiteljesíteni, amelyekben hatásosabb lehet a versenytársainál. Rákényszerül az azonnali és közvetlen párbeszéd lehetőségének minél szélesebb körű kiaknázására, az azonnali aktivitásra ösztönzésre, a gondolatébresztéssel történő részvételre buzdításra, valamint az ábrázolt problematikák azonnali feldolgozására az interakciós lehetőségek felhasználásával. Az ilyen színház a nézővel való kapcsolatteremtés hagyományos formáihoz képest újító módon viszonyul a közönséghez. Nem vár arra, hogy a néző egy-egy meghirdetett előadást felkeressen, hanem elviszi a színházi eseményt hozzá, hogy felkínálja, bizonyos értelemben „kikényszerítse" a találkozást, a néző szembesülését a saját kérdéseivel. A nézői megszólítás e módszere sajátos módon vezet el az ideológiai ellenállás egyik lehetséges módjához. Az ellenszegülést ma már nem elsősorban a forradalmi felforgatás és a nyílt konfrontáció valósítja meg, hanem inkább a kultúra széleskörű terjesztése; az olyan nevelés, amely gondolkodásra és önálló cselekvésre ösztönöz a globalizmus és a fogyasztói társadalom diktálta kényszerek, az előre készre csomagolt vélemények és a választási

lehetőségek be- és elfogadásával szemben. A kultúra terjesztésében szerepet kap a szociálisan érzékeny színház[8] azon közművelődési stratégiája, amely elsősorban nem a tömegeket kívánja globális ellenállásra serkenteni, sokkal inkább a kis, helyi közösségekre szabott gondolatoknak próbál teret biztosítani. Ez a színház visszatalál a társadalmi problematikához és az állásfoglalás szabadságához, miközben folyamatosan keresi a kapcsolatot nézőjével. A társadalmi elkötelezettségű, és ilyen értelemben radikális színházi forma egyik lehetséges útját az eddigi tapasztalatok alapján a performansz-elemek és a színházi nevelés interakciós technikáinak ötvözése kínálja, s bár még meglehetősen korai lenne megizmosodott színházi irányzatról beszélni, képviselői közül kiemelünk egyet, akinek hatása már határozottan jelen van az európai színházi törekvések között, méghozzá éppen a néző integrálásáról és a nézői szerep tudatosításáról vallott nézetei miatt.

Edward Bond, a XX. század meghatározó, máig aktív brit drámaszerzője színházi felfogásában minden esetben a tudatosságot hangsúlyozza. Véleménye szerint a mai színházak túlnyomó többsége csupán a szórakoztatásra és a fogyasztásra fókuszál, mert elveszítették eredendő társadalmi funkciójukat, és ma már csupán a „dráma" az, amely hiteles színházként még képes a gondolatébresztésre. „A drámához – írja – oda kell tenniük magukat a nézőknek. A saját darabjukat – az életük színjátékát kell a drámához hozni. (...) A dráma által vizsgált problémák másmilyenek. Ezek összekapcsolják az egyénit és a társadalmit. Ezért nem felejtheti kinn magát az épület előtt a közönség – megfeledkezhetünk önmagunkról, de a társadalmunk elől nincs menekvés" (Bond 2010/III). Szerinte az embert körülvevő valósághoz mérve érvényes színházként csupán kérdésekkel lehet közelíteni, és ma „másképpen kell szólni a nézőkhöz, (...) a közönséghez csak az az egyetlen dolog jut el, amit én is mindig szem előtt tartok: nem megoldani kell a problémákat,

8 Ld. Augusto Boal (1931–2009) brazil rendező, író, politikus által elindított Theatre of the Oppressed (Elnyomottak Színháza) mozgalmát, amely elsősorban Dél-Amerikában hódított teret, egyesítve magában a nyugati, az indián és az afrikai hagyományokat, de mára világméretű mozgalommá nőtte ki magát, és voltaképpen külön tanulmányt érdemelne a nézői interakció terén elért eredményei miatt. Esztétikai alapjait hazai recepciójának elmaradása miatt nehezen lehetne egységes keretek közt tárgyalni, hosszabb kifejtést igényelne, ezért nem szerepel jelen cikkben.

hanem élni velük. Dolgoztatni őket a helyzetnek megfelelően, nem pedig kész megoldásként alkalmazni" (Sz. Deme 2010/IV). Bond az 1980-as évek elején – kiábrándulva radikális társadalmi mondanivalóval átfűtött darabjainak lagymatag és formailag túlságosan zártnak tartott angliai előadásaiból – szakított a szigetországi színházakkal, és műveit azóta kizárólag külföldön engedi színpadra állítani. Hazájában egyedül a Big Brum[9] nevű TIE csoporttal hajlandó együttműködni, amely más színházi nevelési társulatokhoz hasonlóan főként fiataloknak játszik. Bond a TIE foglalkozásokra írt műveiben továbbra is ugyanúgy az emberi társadalom igazságtalanságaira és feloldhatatlan feszültségeire hívja fel a figyelmet, hiszen számára minden közönség alkotótárs, s „mert *hisz* a gyerekekben és a *cselekvés értelmében*, természetes, hogy gyerekeket avat közönségévé, *alkotó partnerévé*" (kiemelések tőlem: SZ.D.L.; Upor 2010/IV). Bond tudatosan használja ki a TIE interakciós lehetőségeit: darabjait eleve olyan „hézagokkal" komponálja, hogy a kapcsolódó színházi nevelési foglalkozáson a résztvevők az általa felvetett formákba képesek legyenek belehelyezkedni, s a „lyukakat" ki tudják egészíteni. Felismeri, hogy mindössze a színház formája változik, tartalma nem, s ha a művésznek a jelen korban lehetősége adódik a közönséggel minden korábbinál közvetlenebb párbeszédet folytatni, ezt az alkalmat nem lehet kihagyni.

► Hazai próbálkozások a néző bevonására

Bár még átütő sikerre nem lehet hivatkozni, de a Bondéhoz hasonló elszántságra és együttműködési kezdeményezésre hazai példa is hozható: Schilling Árpád rendező és a Káva Kulturális Műhely között.

Schilling határozott irányváltással fogott új helyének keresésébe a világ kísérletezőbb kedvű rendezői közt, miután az egyik legsikeresebb magyar színházi társulat vezetőjeként – letérve a professzionalizálódás korábban sikeresnek bizonyult útjáról – néhány éve szélnek eresztette neves színészeit, és újrarajzolta a mágikus „krétakört". Új kezdeményezéseivel előtérbe helyezi a társadalmi kérdések színházi feldolgozását

9 Birminghami központú színházi nevelési társulat 1982 óta, vezetője Chris Cooper.

és a nézők, mint társadalmi szereplők aktivizálását, amihez a hazai színházi gyakorlaton túlmutató lehetőségeket és eszközöket mozgósít. Bár ez a típusú elköteleződés már Magyarországon sem egyedülálló, az utóbbi időben megjelent reformerek[10] közül mégis a Krétakör programja tűnik a legeltökéltebbnek. Ahogy maga Schilling megfogalmazza, a célja az, hogy „Magyarországon is meghonosítsuk a szociálisan elkötelezett színház eszményét, amelynek formai keretei változékonyak, de a tartalma állandó. Olyan akciók szervezésébe fogtunk, amelyek színházi eszközök segítségével igyekeznek *aktivitásra ingerelni* egy (...) ország állampolgárait" (idézi Jászay 2010/V).

Az új próbálkozást elsősorban az a kérdésfeltevés indította el, hogy a színházhoz, az előadás megszületéséhez hozzátartozhat-e a néző kérdezése is. A válaszhoz a színházi nevelés hagyományai kész formai metódusokat kínáltak, így a Krétakör egyszerűsítő színházi formanyelve szükségszerűen találkozott a Káva Kulturális Műhely által alkalmazott, pedagógiai ambíciókkal áthatott technikával, melynek használata során a néző aktív részvétele, segítsége és közreműködése megkérdőjelezhetetlen. Ez a felállás Schilling elgondolásában akár túl is léphet a színház terepén, s a közélet- és társadalom-formálás fontos modelljévé válhat (ld. Schilling 2010.05.04). A közös kísérletezés megfelelő hátterét az szolgáltatta, hogy a Káva drámapedagógiai törekvései és korábbi gyakorlatai során a fenti elgondolással összhangban álló felvetésekig jutott. Számukra továbbá a Krétakörrel való együttműködés arra is lehetőséget adott, hogy a drámapedagógiai színházi formákat erőteljesebbé tegyék. A két szervezet együttműködéséből megszületett produkciókban a színházcsinálás szerepe túllép a hagyományos esztétikai vagy pedagógiai közvetítésen, és a lehetséges társadalmi hasznot keresi a nézővel való kommunikációban.

10 A civil megmozdulások oldaláról jelentkeznek olyan kurzusok, események (pl. a Fórum Színház csoport, a Magyar Szegénységellenes Hálózat vagy az Istenkúti Közösségért Egyesület részéről), amelyek hazai helyzetekre igyekeznek adaptálni Augusto Boal Fórum Színházának technikáit. Színházi oldalról pedig az utóbbi időkben gomba módra szaporodó ún. beavató előadások – sokszor kétesnek mondható eredményeik mellett is – azt segítették elő, hogy több olyan ígéretes kezdeményezés is kifejlődjön, mint a KoMa Társulat intenzív és egyszerű, fiatalokkal kommunikáló előadásai, vagy az UtcaSZAKnak a commedia dell'arte archetípusait és technikáját felhasználó, marginalizált társadalmi csoportokkal kapcsolatot kereső színháza.

A Krétakör már az említett fordulat előtt is folyamatosan élt a performansz-színház nyitott megoldásaival. A *hamlet.ws*[11] című előadással az iskoláskorú közönség felé fordultak, a már a Kávával közösen kidolgozott, *Akadályverseny*[12] elnevezésű projekt pedig kifejezetten iskolai közösségek számára lett kifejlesztve. Ez a program a közönségben megfogalmazódó kérdések, illetve problémák feltárását és közös feldolgozását tűzi ki célul. Az esemény időtartamában is hosszabb egy színházi előadásnál, illetve egy TIE foglalkozásnál, ami elősegíti a résztvevők elmélyültebb együttműködését. Szerkezete laza, a történések nincsenek benne előre rögzítve, maguk a játszók is csak fejben fogalmazzák meg saját maguk számára, hogy mit cselekszenek majd egy-egy foglalkozás keretében; ugyanakkor hosszú előkészítési folyamat előzi meg a közönséggel való találkozást. A színházi esemény nem egy történetet vagy problémát konkretizál, hanem a problémákhoz, történetekhez való viszonyulást járja körül: az esemény létrejöttét igazoló célnak magának is a közös játék során kell kiderülnie. Az „előadás" saját előrehaladása során bontakozik ki, nem pedig egy előre eldöntött végkifejlet felé tart, s mindvégig reflexív viszonyban marad a résztörténésekkel. A színházi akció olyan helyzetek sorát kínálja fel, amely a diákokat kimozdíthatja megszokott iskolai szerepeikből. Olyan pozíciókat kínál számukra, amelyek ugyan aktív erőfeszítést követelnek tőlük, de egyben megteremti annak a lehetőségét is, hogy ezeket az akciókat a néző-résztvevők ragadják magukhoz, ők „élesítsék be", és ezeket a maguk igényei, elvárásai szerint formálják. A személyes bevonódás és cselekvés, valamint mindezek értelmezésén keresztül a közönség a világban való eligazodás kérdéseit és válaszait alakíthatja ki a maga számára (vö. Deme-Horváth 2010).

A Káva és a Krétakör nem csak iskolásoknak, hanem a tágabb közönség számára is létrehoz előadásokat, hol közösen, hol külön utakon járva. Ezekben a színház itt és most történő élménye helyett az itt és most

11 A Krétakör előadása, amelyet 2007-ben mutatott be Shakespeare drámája nyomán. Az összes szerepet három színész – Gyabronka József, Nagy Zsolt és Rába Roland – játssza. Bár felnőttek számára készült, több mint százszor adták elő középiskolai diákoknak iskolai osztálytermekben.

12 A Káva és a Krétakör együttműködésében 2009-ben készített, 14-16 évesek részvételével megvalósuló komplex színházi játék, amely a szabadság témakörében az iskola és a demokrácia kapcsolatát vizsgálja.

történő *cselekvések* válnak hangsúlyossá, hogy a néző se csak nézője legyen az eseményeknek, hanem tudatos résztvevője is. Ebben a koncepcióban ugyanis az előadói oldal csak úgy képes friss szemmel tájékozódni a világban és hitelesen bemutatni annak valóságát, ha ebben a befogadói oldal is közreműködik: a színészeknek és a nézőknek minden új projektekben új közösséget kell alkotniuk.

A szabadulóművész apológiája[13] című krétakörös produkció, vagy az *Új Néző*[14] elnevezésű, Schilling művészeti vezetésével megvalósuló Káva-projekt leginkább talán „színháziasított folyamatként" értelmezhető. Ezekben helyi mikrotársadalmak tagjaival alakul ki közös munka mind az előkészítésben, mind pedig a megvalósításban. A végeredmény egy olyan esemény felmutatása, amelynek legavatottabb előadói és közönsége is ugyanazon helyi kisközösség tagjaiból állnak, különböző szakemberek, színészek, drámatanár-színészek és kutatók bábáskodása mellett. Legtöbbször peremre szorult társadalmi csoportok kerülnek fókuszba a maguk égető problémáival és feszültségeivel, s az események közösségi, mindenki által ismerős, hétköznapi terekben zajlanak. Az eseményekről sokszor nem lehet előzetesen informálódni, a következőn való részvételre annak van a legjobb esélye, aki már az előzőn is jelen volt. Ez a színházi forma rendkívül képlékeny: az előkészítés munkálatai önmagukban még nem garantálják az előadás végső formáját, egy-egy jelenet kidolgozása során a résztvevők arról is dönthetnek, hogy a „bemutató-kész anyag" ne kerüljön más nézők elé. „A megtervezett improvizációk mindegyike valamilyen modellhelyzetet mutat be, melyek sajátossága, hogy egyszerre konkrétak, azaz helyhez, időhöz és szereplőkhöz kötöttek, ugyanakkor mindig hagyják (sőt, megkövetelik) a látottak továbbgondolását, kiegészítését, esetenként a saját életünkből vett példák hozzárakását, azaz előírják a néző (többnyire virtuális) közreműködését" (Jászay 2010/V).

---

13 Ez az ún. városterápiás akciósorozat a megújuló Krétakör első aktivitása volt. 2009. március 8. és május 1. között a közönség Budapest terein elhelyezett objektekteken, a Gödör Klubban kiállított videóinstallációkon és egy a IX. kerületben civil szereplőkkel megvalósított előadáson keresztül végül egy Május 1-i felvonulásig juthatott el, miközben lehetősége nyílt az akcióban való aktív részvételre. Részletek: www.kretakor.blog.hu

14 A Káva, a Krétakör és az AnBlokk együttműködésében 2009-2010-ben megvalósított *Új Néző* közösségi színházi projekt célja az volt, hogy két BAZ megyei faluban, az ott élők problémáira az ott élők részvételével valósuljanak meg a helyi társadalmi konfliktusokra rákérdező, hosszabb távú megoldásokat kereső komplex színházi akciók. Részletek: www.ujnezo.hu

A Káva és a Krétakör jelenlegi kísérleteiben teljességgel megvalósul az a törekvés, hogy a színházi eseménybe szervesen illeszkedjen a néző jelenléte és aktivitása. Emiatt sajátos technikájuk legsarkalatosabb pontját is a néző jelenti, pontosabban a néző helyzetbe hozása: vajon készen áll-e az aktív fellépésre a színházi esemény struktúráján belül, és képes-e akár csak arra, hogy megfelelően fogadjon be egy ilyen élményt? Ez a dilemma jelenleg újfajta kihívásokkal szembesíti a Káva és a Krétakör kollektíváját, és arra ösztökéli őket, hogy új technikákat dolgozzanak ki a néző motiválására, hiszen – ahogy Schilling Árpád írja – a „civileket megmozgató, kérdőre vonó és játékra, közös alkotásra ingerlő színházi módszerek hazánkban még jószerivel ismeretlenek a nagyközönség előtt. És az is nyilvánvaló, hogy ez a nagyközönség igencsak meg volna lepve, ha az általa már kényelmesen belakott intézményekben egyszer csak társadalmi performanszokon kellene részt vennie, akár csak azokat elviselnie" (Schilling 2010.05.04). Mindez kijelöli a további munka és az eddigi eredmények továbbfejlesztésének útját. Az, hogy a kísérletek milyen használható színházi formában fognak majd kikristályosodni, hogy miként lehet az előadás esztétikailag is egyenrangú partnerévé avatni a nézőt, hogy egyáltalán mi jöhet létre a nézőjét is mozgató színházi felállásban, egyelőre mind – egyre komolyabban vizsgált – kérdések és felvetések, melyekre a válaszokat majd az idő fogja megadni.

► Hivatkozott irodalom:

Artaud, Antonin
1985 *A könyörtelen színház.* Budapest: Gondolat Könyvkiadó.

Bethlenfalvy Ádám
2005 *Fejezetek az angol drámapedagógia történetéből (2.)*, pp. 16-23, in *Drámapedagógiai Magazin* XXIX. (2005/1.). Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság. On: http://letoltes.drama.hu/DPM/

Bolton, Gavin
1993 *A tanítási dráma elmélete V.* Budapest: Marczibányi téri Művelődési Központ.

Bond, Edward
2010 *Színház és dráma,* in *Criticai Lapok* XIX. (2010/03). Budapest: Criticai Lapok Alapítvány. On: http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37847&catid=23&Itemid=2

Deme János – Horváth Kata
2010 *„A diákokkal együtt szembesültünk a szabadság problémájával" – interjú Schilling Árpáddal és Takács Gáborral az Akadályverseny projektről,* in *Színház és Drámapedagógia 6.* Budapest: L'Harmattan Kiadó – Káva Kulturális Műhely – AnBlokk Egyesület.

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

Jászay Tamás
2010 *Elveszett vagy átalakult?,* in *Színház* XLIII. (2010/05). Budapest: Színház Alapítvány. On: *http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35654:elveszett-vagy-atalakult&catid=42:2010-majus&Itemid=7*

Kékesi Kun Árpád
2000 *Thália árnyékában.* Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó.
2007 *A rendezés színháza.* Budapest: Osiris Kiadó.

Molnár Gál Péter
1976 *Színházi holmi.* Budapest: Kozmosz könyvek.

Schilling Árpád
2010 *Demokrácia-játszóház.* On: *www.komment.hu/tartalom* (2010. 05. 04.)

Simhandl, Peter
1998 *Színháztörténet.* Budapest: Helikon.

Sz. Deme László

2010 *Dráma és felelősség – interjú Edward Bonddal*, in *Színház* XLIII. (2010/04). Budapest: Színház Alapítvány. On: *http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35599:drama-es-felelsseg&catid=41:2010-aprilis&Itemid=7*

Upor László

2010 *Bond kérdez,* in *Színház* XLIII. (2010/04). Budapest: Színház Alapítvány. On: *http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35600:bond-kerdez&catid=41:2010-aprilis&Itemid=7*

„Akárhogy is lépünk, mindig van egy kis gond”

Beszélgetés Takács Gábor, Romankovics Edit
és Gyombolai Gábor színész–drámatanárokkal

Mindannyian színész-drámatanárok vagytok, a munkátokban sajátosan ötvöződik egymással a színházi és a pedagógiai gyakorlat. A pályátok kezdetén inkább a színház, vagy inkább a pedagógia volt a fontosabb? Melyik hogyan játszott szerepet az indulásotokban?

Romankovics Edit:
Én elsőként a színházzal, azaz a színjátszással kerültem kapcsolatba. Tíz éves voltam, amikor Kaposi László Mogyoródon rövid időre a művelődési ház igazgatója lett, és ő vezette akkor a színjátszó kört is, ahova jártam. Kaposi személyisége azonnal megragadott, hiszen az iskolában megszokotthoz képest sokkal szabadabb, nyitottabb és elfogadóbb szemléletű világot képviselt. A vele való találkozás meghatározó volt, nála pecsételődött meg a sorsom: amikor Gödöllőre ment dolgozni, követtem, és a Gödöllői Diákszínpad tagja lettem. Egész kamaszkoromat, beleértve a középiskolás éveket is, a színjátszók közé tartozás határozta meg; a családomon kívül minden mély emberi kapcsolatom, a barátságok és a szerelmek is itt születtek. A diákszínjátszás nekem akkor még a színészi sikerekről szólt: általában főszerepeket játszottam, országos fesztiválokra jártunk, sok elismerést kaptunk. Emellett összetartó, erős közösség voltunk, csodálatos érzés volt idetartozni. A tudat, hogy színjátszó vagyok, sok nehézségen átsegített. A legtöbb diákszínjátszó csoport a középiskola végeztével felbomlik, átalakul, mi azonban együtt akartunk maradni, és kerestük, milyen formában tudnánk továbbra is együtt dolgozni. Így Kaposi irányítása alatt diákszínjátszó körből alternatív színházzá alakultunk, majd ebből formálódtunk tovább Kerekasztal Színházi Nevelési Központtá.[1]

1 Kaposi László 1982 és 1987 között Mogyoródon egy gyerekszínjátszó csoport, majd 1988-tól a Gödöllői Diákszínpad vezetője. A Kerekasztal Társulás 1992-ben alakult meg a vezetésével, ezen belül működött alternatív társulatként a Kerekasztal Színházi Társulás, valamint a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ. Egy ideig párhuzamosan

Hogyhogy mégsem színésznő lett belőled?

Romankovics Edit:
Akkoriban úgy láttam, hogy a hivatásos színészet Kaposi szemében utált dolog. Mivel mi imádtuk őt, ezért utáltunk mindent, amit ő utált, így a Színművészeti Főiskolát is. Úgy tartottuk, hogy az csak a külsőségekről szól, nem foglalkozik érdemben a színházzal. Utólag persze ezt durva leegyszerűsítésnek tartom. Valójában arról volt szó, hogy Kaposi számára a színház nem a cél volt, hanem egy út, egy eszköz, egy nagyszerű lehetőség a közösségteremtésre. Ma már tudom, az egész színjátszás azért lett annyira fontos nekem, mert mi a színházi munkában egymásról, önmagunkról, az életről tanultunk fontos dolgokat. Mélyen emberi tanulás volt ez, amihez képest a színészi karrier akkoriban kispályás, hétköznapi dolognak tűnt. Lánglelkű fiatalok voltunk, minden idegen volt tőlünk, ami hivatalos és hivatásos. Valójában fogalmam sem volt, mit akarok csinálni az érettségi után – jól mutatja ezt az, hogy pszichológia vagy filozófia szakra akartam jelentkezni. Ebben a helyzetben kapóra jött, hogy az érettségi után azonnal lehetőséget kaptam az induló Kerekasztalnál. Kaposi eredetileg alternatív színházként akart tovább dolgozni, hivatásos intézményen kívüliként. A legsikeresebb a *Lovagsereg éneke* c. előadásunk volt: díjakat nyertünk, külföldi fesztiválokra mentünk vele. Ebben az időszakban új emberek csatlakoztak a csapathoz, olyan erős egyéniségek, akik később meghatározó színházi emberek lettek, például Láng Annamária vagy Schilling Árpád. Egzisztenciálisan azonban, minden szakmai siker ellenére, rettentő bizonytalan utakon jártunk. Kaposi 1991-ben egy tanulmányúton ismerte meg az Angliában működő színházi nevelési társulatok rendszerét, ez adta neki az ötletet, hogy itthon is próbálkozhatnánk hasonlóval. Vonzotta a lehetőség: Magyarországon elsőként létrehozni egy színházi nevelési társulatot. 1992-ben alakult meg a Kerekasztal Társulás, és abban az évben bemutattuk az első színházi nevelési foglalkozásunkat, a *Fehérlófiát*.

folyt a felnőtt színházi munka és a színházi nevelési gyakorlat, de idővel egyre inkább az utóbbi vált meghatározóvá a társulat életében, a felnőtteknek készülő előadások pedig lassan teljesen kimaradtak a csapat tevékenységéből.

Akkoriban, frissen érettségizve, diákszínjátszó múlttal a hátad mögött, tudtad, hogy mibe fogsz bele? Színészi munkára készültél, vagy tisztában voltál vele, hogy valami mással is ki fog egészülni ez a munka?

Romankovics Edit:
Kaposi elmondta nekünk, hogy ez egy újfajta kísérlet lehet Magyarországon, és mesélt az angliai tapasztalatairól. Nem voltam már zöldfülű, de inkább csak azt értettem, hogy mindez színház is és pedagógia is. 19 évesen persze fogalmam sem volt, mit jelent drámatanárnak lenni, hiszen semmiféle modell vagy példa nem állt előttem, maga a kifejezés is új volt. Amikor megalakult a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, akkor és ott a legfontosabb az volt, hogy valami ismeretlen és új színházi kaland kezdődik azokkal az emberekkel, akik a legjobb barátaim. Az csak később vált nyilvánvalóvá, hogy ez egy munkahely, egy szakma, egy hivatás lehet.

Nálatok is a színház volt kezdetben a meghatározó mozgatórugó?

Gyombolai Gábor:
Igen! Az én első színház-szerű élményem az volt, hogy az általános iskolai tanárnőnk műsort állított össze velünk, amivel névadókra jártunk az 1980-as évek elején. A színházhoz nem sok köze volt, de kiállni másokkal együtt a közönség elé – az már ez ebben a formában is izgalommal töltött el. Gimnáziumba Vácra jártam, ahol Hortoványi Jenő, a magyartanárunk működtetett irodalmi színpadot. Ide járt Perényi Balázs, Schilling Árpád és mások is, akik később a színház felé mentek tovább. Úgy emlékszem, nagyon jó légkörű csapat volt. Az igazi élményekkel viszont a színjátszó táborok szolgáltak. Meghatározó volt találkozni Kaposi Lászlóval, Uray Péterrel vagy Kerényi Miklós Gáborral, aki akkoriban még szintén dolgozott amatőrökkel, alternatívokkal. 1989-ben leérettségiztem, és Kaposi László, akit a táborokból ismertem, elhívott a Kerekasztalba. Kezdetben beugró voltam – egy '91-es erdélyi turnén helyettesítettem az egyik szereplőt –, de végül maradtam, mivel Kaposi beszélt a színházi nevelési terveiről, és ez nekem egyfajta kitörési lehetőségnek tűnt a diákszínjátszásból. Nem tudtam, mi az, csak azt éreztem, hogy annyi energia gyűlt össze a társaságban, hogy biztosan

lesz belőle valami. A „hivatásos" színház engem sem nagyon érdekelt, de az a színház és az a közösség, amit Kaposi hozott össze, mindennél jobban. Lelkesen csatlakoztam, pedig még annyi fogalmam sem volt az egészről, mint neked, Eda.

Ezek szerint az indulást az határozta meg, hogy az akkori csapathoz tartoztatok, és Kaposi színjátszóiként indultatok el vele együtt a színházi nevelés irányába. Veled is ez történt?

Takács Gábor:
Ez igaz az én történetemre is, én viszont nem voltam iskolai színjátszó, sőt ez nem is foglalkoztatott. Kiállni mások elé nálam a klasszikus kisdobos és úttörő karrier része volt: őrsvezetőtől az osztálytitkáron át a csapattitkárig minden pozíciót sikerült betöltenem, Csillebércestől, Zánkástól. Sokszor adódott olyan helyzet, ahol esetenként több száz ember előtt kellett valamit mondanom, jelentenem vagy dobolnom. Bár ez nem tudatosult, de valószínűleg a játékkedv volt az, ami megvolt bennem, és amit ezekben élhettem ki. Számomra teljesen véletlenszerű volt a Kerekasztallal való találkozás, de azután számomra is meghatározó lett az odatartozás élménye. Magyar–történelem szakos tanár akartam lenni, de egy ponttal lemaradtam a felvételin, és akkor emiatt el is döntöttem, hogy soha többet nem jelentkezem semmilyen főiskolára. Napközis tanárként dolgoztam, és egyszer az egyik kolléganőm hívott egy nagyon furcsának tűnő drámapedagógiai képzésre, ami a Marczibányi téren volt, és Kaposi vezette. Bekapcsolódtam, és utána még elvégeztem nála a gyerekszínjátszó–rendezői képzést is. A tanfolyam vizsgájára segítségképpen megkaptuk a Kerekasztalosokat: az egyes jeleneteket velük lehetett megrendezni. Azonnal belezúgtam a csapatba, tehetségesnek láttam őket, és szívesen bekerültem volna közéjük. Eldöntöttem, hogy a közelében akarok maradni a dolognak, és amikor befejeződött a képzés, egyszerűen Kaposi elé álltam, hogy szeretnék vele dolgozni: szívesen beszállok, amikor úgy látja, hogy van rá lehetőség. Pozitívan reagált, de nem állapodtunk meg semmi konkrétumban, így még legalább fél éven keresztül jártam ki Gödöllőre csupán a *Fehérlófia* foglalkozások próbáit nézni. Azután Kaposi egyszer megkérdezte, nincs-e kedvem beállni a kiscsoportos játékba vagy a bemelegítésbe, és innentől már kezdtem majdnem odatartozónak érezni magam.

Egy turné során merült fel a lehetőség, hogy én is teljes jogú tag lehetek: így kerültem a Kerekasztalba egy évvel az indulásuk után, a többiekkel ellentétben nulla színészi múlttal, de sok játékkedvvel.

A Kaposi-féle színjátszás munkamódszerében voltak eredetileg is olyan elemek – például tréningek, improvizációk – amelyeket később a színházi nevelésben hasznosítottatok? Volt ilyen értelemben átfedés a diákszínjátszás, az alternatív színház és a színházi nevelési foglalkozások közt?

Romankovics Edit:
Ma már pontosan látom, hogy szerves kapcsolat, sokféle átfedés van a színház és a pedagógia közt. Számos játék, gyakorlat, improvizációs- és tréning-technika közös a színházi munkában és a drámapedagógiában, de ezek csak formai, felszínes hasonlóságok. Az igazi szoros kötelék a kettő között a gondolkodásmódban rejlik. Számomra ez egyfajta elgondolást jelent a színházról, amit már korábban említettem, és amit én alapvetően Kapositól tanultam. Azt hiszem, neki a színházi munkában sokkal inkább az előadásig vezető út volt a fontos, és nem maga a végső produktum, mint műalkotás. Ez nem jelenti azt, hogy az előadások nem voltak jók, sőt! Kaposi maximalista ember, bármit csinál, azt hatalmas energiával és jól akarja csinálni. Mindig teljesen odateszi magát. Azt hiszem, őt a színház lényege érdekelte, hogy mitől lesz valami akár a színházban, akár az életben igaz és hiteles. Ez volt a próbákon a kutatásunk tárgya – valójában persze folyamatosan önmagunkat kutattuk. Amikor a *Lovagsereg énekét* elkezdtük próbálni, elmondta, hogy már nem vagyunk diákok, és ez az előadás kőkeményen arról fog szólni, hogy ki mit tud magából felhozni. A próbák hangulatában benne volt Grotowski „szegény színházának” az eszménye, vagyis, hogy egyedül, mindenféle teátrális elem nélkül, csupán személyiségként mennyire vagyunk érdekesek a színpadon. Nem játszani kellett, hanem önmagunkban sugározni valami igazat, hiteleset, teljeset. Ez borzasztó nehéz volt, folyamatos önvizsgálattal járt, és sok kudarcélménnyel. Többen nem bírták, és elmentek. Akik maradtak, azoknak ez kemény iskola volt, amely valóban az életre nevelt, és ezért nyilván pedagógia is volt. Kaposi a legsikeresebb rendezői időszakában is pedagógusként tekintett önmagára. A mai

napig minden munkám kiindulópontja a Kaposinál megtapasztalt önvizsgálat és reflexió.

Gyombolai Gábor:
Mikor a Kerekasztalban elkezdtünk létrehozni egy előadást, a próbák sohasem úgy kezdődtek, hogy Kaposi behozott egy szövegkönyvet és szerepet osztott, hanem nagyon sokáig improvizációkat csináltunk egy adott témára. Mindig az volt az érzésem, hogy nála személyes közünk van ahhoz, amin dolgozunk. Szóba se került valamilyen kész színházi eszmének vagy formanyelvnek a megismertetése, pedig ő rendelkezett ilyen tudással. Valójában személyiségfejlesztésen haladtunk keresztül színházi eszközökkel. Lehet, hogy ez fordult át színházi nevelésbe, amikor Kaposi felismerte, hogy a társaság nagy részének a formai megvalósításhoz is megvan a kellő tehetsége.

Takács Gábor:
A kezdeti időszakról én csak nézőként, outsiderként tudok nyilatkozni, de úgy látom, hogy a szegényszínházi elemek mind átemelhetőek voltak a színházi nevelési munkába. A klisék nélküli színészi játék, a hitelesség „mindenek felettisége" – ezek voltak a meghatározói az akkori Kerekasztalos színházcsinálásnak, és ez a szemlélet került át a színész-drámatanári munkába is. Azt hiszem, nem is annyira a konkrét gyakorlati elemeknek, nem a tréningmódszernek, hanem ennek a szemléletnek volt igazi jelentősége, és maga a szemlélet „termelte ki" az ennek megfelelő gyakorlatokat. Ez kötötte össze a gyerekszínjátszást, a diákszínjátszást, az alternatív színházi létet és a színházi nevelési munkát.

Amikor még csak ismerkedtetek a drámapedagógiával, mit láttatok benne? Mi volt vonzó, és mi nem? Mennyiben volt más, mint az, amit most csináltok?

Takács Gábor:
Mikor először vettem részt drámapedagógiai képzésen, még nem tudtam, hogy annak során a – mai terminológia szerinti – szabály-játékokat vettük végig. Nem is ez érdekelt, hanem az, hogy lehetőségem van játszani. Akkor úgy tűnt, hogy temérdek gyakorlatot ismerünk meg. Ehhez képest radikális változás indult el, amikor 1992 környékén tíz pedagógus, köztük Kaposi, kijutott Angliába, ahol megismerték a tanítási dráma

alapjait, és megnézték, hogy egy színházra fókuszáló oktatási módszer hogyan működik egy olyan országban, amelyben ennek komoly hagyománya van. Amikor a Kerekasztal színházi nevelési központként elindult, egy megtermékenyítő folyamat indult be: nemcsak a szakemberképzés, hanem az új szakma alapjainak a megteremtése is, szakkönyvek fordításával, videós anyagok készítésével. Nagyon elszánt (újra)indulás volt ez – hiszen itthon a drámapedagógia akkor már 30-40 éve jelen volt, a játékokat több helyen is alkalmazták, bizonyos áttételekkel még az úttörőmozgalom is lelkesen használta őket. De ekkor még az egész működése és funkciója teljesen más volt; a későbbihez képest a gyakorlatok jelentős része is teljesen más céllal és formában került be a hazai gyakorlatba. A magyar drámapedagógia főleg csehszlovák közvetítéssel alkalmazta a módszert: a „baráti" országoktól vettük át a tudásanyagot, amely elsősorban erőteljes pedagógiai célokat szolgált. Ehhez képest az angol, színház-központúbb modell valóban újat jelentett. Nagyon sok tanár szembesült is a színházi forma akadályaival, hiszen itt már beszéltünk dramaturgiáról és egy-egy órát színházi szempontok szerint is meg kellett tervezni ahhoz, hogy bejárhasson egy ívet. Míg korábban még a játékok felépítésénél nem kellett történetben gondolkodni, egy drámaóra előkészítésénél ez már elengedhetetlen volt. Rendezői gondolkodásmódra lett szükség. Szerintem szakmailag a mai napig nehezebb egy drámaórát összeállítani és levezetni, mint egy gyakorlatsort összeállítani. És mindez akkor indult itthon, mi voltunk azok az első szakemberek, akik leteszteltéék ezt a képzést. Óriási előny volt számunkra, hogy a tanulás mellett folyamatosan meg is valósítottuk a színházi foglalkozásokat. Napi szinten találkoztunk a gyerekekkel, és csiszoltuk azt a tudást, ami a könyvekből meg a tapasztalatokból le- és átfordítódott. Én a többieknél valamivel idősebben, másféle tapasztalatokkal, színházi rutin nélkül kerültem a Kerekasztalhoz. De hamar felismertem, hogy ez valami olyasmi, ami csak egyszer adódik egy ember életében. Eldöntöttem, hogy ezzel akarok foglalkozni, és hálás voltam a szerencsének és Kaposinak. Viszont azt is hamar eldöntöttem, hogy nem a Kerekasztal keretei közt fogom mindezt csinálni.

Gyombolai Gábor:
A Kerekasztalban végzett munka öt és fél éve felért egy egyetemmel, pedig kezdetben még nem láttam egyértelműen, hogy ez egy innovatív

pedagógiai, vagy inkább színházi módszer. Egy-két évnek kellett eltelnie, hogy ezt megértsem, és tudatosan kezdjek el foglalkozni vele. A *Fehérlófia* c. foglalkozásban még két különálló blokk volt számomra a színház és a gyerekekkel való játék. Jóval később gondolkoztam el azon, hogy a kettő között szerkezeti párhuzamokat találhatok. Évekkel később, amikor már kezdett kicsírázni bennünk minden beszippantott tudás, kapott el az érzés, hogy lehet, hogy nem itt öregszünk meg, viszont nagyon sokat kaptunk nem csak személyiségfejlesztésben, hanem konkrétan drámapedagógusként, színész-drámatanárként is. Utólag visszanézve azt mondhatom, hogy amit erről a szakmáról tudok, annak bennem nagyon erős alapjai vannak, és ezt a Kerekasztalban kaptam meg.

Romankovics Edit:

Én sem gondoltam végig igazán, hová lehet ezen keresztül eljutni. Egyszerűen folytatni akartam a színházi munkát, és erre a Kerekasztalban adódott lehetőség. Mikor az első, *Fehérlófia* című foglalkozásunkon bementünk a gyerekek közé, tényleg a nulláról indultunk, semmiféle pedagógiai tapasztalatunk nem volt! Nekem az első pár év nehéz volt, mert akkoriban túlságosan el voltam foglalva magammal, önző voltam és beképzelt, és nem tudtam igazán a gyerekekre figyelni. Nem voltam biztos benne, hogy képes leszek jó drámatanárrá válni. Éreztem, hogy emberileg nagyon sokat kell még fejlődnöm ahhoz, hogy valódi érdeklődéssel forduljak a gyerekek felé, és amikor túl vagyunk egy bemutatón, ne a saját ügyességemet demonstráljam, hanem azt elemezzem, hogy a résztvevő gyerekekkel mi történt. Ugyanakkor ez egy személyes kihívás volt: ha jól akarom csinálni, akkor folyamatosan dolgoznom kell önmagamon. Persze ez is évekkel később tudatosult bennem, akkoriban csak szenvedtem ettől. Mára már teljesen világos, hogy ez egy olyan út, amelynek sosincs vége, folyamatos tanulás. Ma már inkább megnyugtat és felpezsdít ez a tudat, de ehhez sok kudarcot és persze sikert kellett megélni és feldolgozni, és itt nem csak a munkára gondolok. Minden emberi tapasztalatot, legyen az jó vagy rossz, vissza lehet forgatni a drámatanári munkámba. Az évek során egyre inkább arra tudtam figyelni, sikeres-e az, amit csináltam, nem pedig arra, hogy én mennyire vagyok sikeres.

Amikor letelt az általatok „egyetemnek” nevezett több éves időszak, és világossá vált számotokra, hogy miről szól ez a munka, mit akartatok vele kezdeni, merre akartatok tovább indulni?

Gyombolai Gábor:
Mikor 1997-ben eljöttünk a Kerekasztaltól, és önállóan kezdtük el csinálni a Kávát, akkor sem az merült fel, hogy tevékenységet váltsunk, hanem hogy más formában, új ötleteket, több innovációt belehelyezve, szabadabban gondolkodva folytassuk azt, amit elkezdtünk megismerni. Ez az időszak a belső történésekről, az emberi kapcsolatokról, és egy másfajta légkör kialakításáról szólt. Két-három év alatt kialakult egy állandó csapat, létrehoztunk egy kisebb repertoárt, és tisztázódtak a belső szabályok, szerepek, még ha ezeket nem is feltétlenül írtuk le.

Romankovics Edit:
Az én életemben volt egy időszak, amikor több alternatív színházban, így például a Szkénében is játszottam**.** Elindulhattam volna ebbe az irányba is, hiszen volt rengeteg színházi ismerősöm, de teljesen egyértelmű volt, hogy a színházi nevelés szakmailag sokkal értelmesebb dolog, hiszen ebben is mindent csinálhatok, ami színház, csak szabadabban és tudatosabban. Amikor színésznőként dolgoztam alternatív produkciókban, úgy éreztem, hogy az valójában mindig csak rólam szól, mármint a színésznőség. Egyre kevésbé hittem abban, hogy a közönség életére bármilyen hatással lehet egy színházi előadás. Amikor nézőkkel beszélgettem, szinte sosem került szóba, hogy az előadás valójában miről szól, mindig csak a színészi játék, a rendezés, a szórakoztatás, a siker tematizálódott. Azt hiszem, alapvetően praktikus ember vagyok, és amikor feltettem magamnak a kérdést: miért, mi értelme van színházat csinálni, akkor csak önző válaszokat tudtam adni rá. A színházi nevelésnél egészen más a helyzet. A résztvevők, legyenek bár kisgyerekek, fiatalok vagy felnőttek, minden esetben valamilyen fontos emberi problémáról beszélgetnek a foglalkozásokon, és szerintem ez jóval fontosabb, érdekesebb és értelmesebb dolog, mint színésznőkért rajongani. Egyszerűen sokkal jobb embernek érzem magam, ha valami értelmeset csinálok a világban, ami esetleg nem csak nekem jó, hanem másoknak is. Nyilván ez is az önzés egyik formája, de nekem ez otthonosabb, mint azon görcsölni, hogy elég sikeres színésznő vagyok-e.

Ráadásul sosem tudtam befogni a számat, nem vagyok simulékony alkat, márpedig egy színésznőnek sokat kell tűrni!

Takács Gábor:
Mivel én máshonnan érkeztem erre a pályára, számomra eleve különlegesnek és hosszú távon is érdekesnek tűnt a színházi nevelés. A színészi karrier nálam fel se merült, a tanárkodás önmagában pedig ennél sivárabbnak tűnt. A művelődésszervező és a pedagógia szakot is azért végeztem el, hogy az így megszerzett tudást „idecsatornázzam". Mikor Kapositól eljöttünk, tele voltam frusztrációval, hiszen óriási hatással volt ránk, és nem láttuk még, hogy miben lesz más az, amit utána elkezdünk. Tudtam, hogy bennem nincs olyanfajta rendezői tehetség, ami ilyen módon formálhatná a társaságot, abban viszont vadul bíztam, hogy a csoport ki fogja termelni a változást. 2010-ből visszanézve látom is ennek az útját: váltanunk kellett, amikor ezt már fel tudtuk vállalni, mert ahhoz, hogy egyáltalán esélyünk legyen meghatározni magunkat, esélyünk legyen felnőni a szó emberi és szakmai értelmében, a saját lábunkra kellett állnunk. Ahol most tartunk, ide meg kellett érkezni emberi, színészi és drámatanári oldalról is, és ezt már útkeresésnek merem nevezni. Amikor eljöttünk, főként szervezetileg akartunk máshogy létezni, de azóta számos újítás történt a foglalkozásainkat illetően is, mert olyan tehetséges emberek jöttek el Kapositól és folytatták itt együtt, akikből ez meg tudott születni. Ma már talán felismerhető és beazonosítható az az irányvonal, amit a Káva követ, talán már nem keverhetők össze a mi előadásaink másokéival.

Amikor főiskolára, egyetemre mentetek tanulni, csak a pedagógiai képzés lehetősége jött szóba? Nem merült fel, hogy foglalkozzatok dramaturgiával, színészettel, elmenjetek valamelyik neves külföldi rendezőhöz, vagyis, hogy a színházi ismereteiteket mélyítsétek inkább?

Gyombolai Gábor:
Egyszer játszottam a Főiskolán egy (Schilling Árpád rendezte) vizsgaelőadásban, és ennek kapcsán minimális rálátásom nyílt az ottani képzésre. Tudom, hogy a technikai képzés *lehetőségét* picit irigyeltem. A tartalmi képzés, az már más kérdés... Szóval szívesen tanultam volna valamilyen hagyományos színészi technikát is, de annyi munkánk volt, hogy ez

nem realizálódhatott. És annyira érdekesnek tűnt a saját úttörésünk, hogy inkább ebbe ástam bele magam, ezzel kapcsolatban pedig aztán sok színházi tréningen részt is vettem.

Romankovics Edit:
Én színháztörténész szakot végeztem Veszprémben. Kifejezetten azért mentem oda, hogy a színházról elméleti szinten tanuljak, és ma is úgy gondolom, értelmes, hasznos tudást kaptam ott. Aztán voltam a zalaszentgróti színházi táborban Ascher Tamás csoportjában, vagy Lengyelországban, Gardzienicében egy három hetes, intenzív Grotowski-kurzuson. Alternatív színházi kiruccanásaim során pedig sokféle rendezővel és színésszel találkoztam. Az intézményesített tanulás ma már egyáltalán nem érdekel, a személyes találkozásokból, együttműködésekből tanulhatok a legtöbbet, és erre a Káva komoly figyelmet fordít. Az elmúlt néhány évben találkoztam olyan emberekkel, akik nagy hatással voltak rám, és akiktől tanulhattam: Chris Cooper, Edward Bond, Dorothy Heathcote, Kárpáti Péter emberileg és szakmailag is komoly önvizsgálatra késztettek. Az AnBlokk-kal vagy a Krétakörrel való együttműködés szintén folyamatos tanulás.

Takács Gábor:
Azt hiszem, utólag már lemondanék a pécsi művelődésszervezői képzésről, ahol fél év után tudtam, hogy az égvilágon semmi értelme nem lesz, csak a papír miatt fejezem be. Tulajdonképpen most is azt gondolom, hogy valami színházi dolgot lehetne még tanulni, nem tekintem ezt lezárt dolognak. Ráadásul azért mindannyian túl vagyunk egy sor képzésen, hiszen hozzátartozott ennek a szakmának a beindításához, hogy nagyon sok külföldi vendégtanár jött ide, akik erős színházi gondolkodásmódot is képviseltek a drámapedagógiai szemlélet mellett; mi pedig energiát, időt, pénzt fordítottunk arra, hogy több országban is körülnézhessünk drámás szemmel, és tanulhassunk. Évről évre részt veszünk valamilyen színházi képzésen, hívunk vendégtanárokat, tanulmányutakra megyünk, és tanulunk a nemzetközi partnereink szakembereitől.

Mikortól tartjátok magatokat drámapedagógusnak? Mikor lett egyértelmű számotokra, hogy a szakmán belül ide tartoztok?

Romankovics Edit:
Amikor először tanítottam drámapedagógiát, én voltam a legfiatalabb a csoportban. Nagyon komolyan fel kellett készülnöm, hogy ne égjek le! Ahhoz, hogy a tudásomat közvetíteni tudjam, számos dolgot pontosan meg kellett fogalmaznom, a drámapedagógia számos elemét rendszerben kellett látnom, és el kellett fogadtatnom másokkal, hogy ez egy szakma. Azt hiszem, a legtöbbet az a tizenegynéhány ember jelentette, akik sikeresen levizsgáztak a tanfolyam végén, és csontra elhitték nekem, hogy drámatanár vagyok, hiszen én tanítottam őket. Na, akkor már én is elhittem. Valójában persze ma sem tudom, hogy mi vagyok valójában: drámatanár vagy színész? Ám ezek csak társadalmi szerepek, és ma már egyáltalán nem érdekel, minek neveznek engem mások. Én magamat játékos-gondolkodónak nevezném, de ilyen foglalkozás nincs.

Takács Gábor:
Nálam körülbelül két évig tartott az a tanulói szakasz, amíg csak a gyakorlatok résztvevője voltam, és addig annak is éreztem magam. Később tarthattam a Kaposi által vezetett képzésben bizonyos részfoglalkozásokat, és foglalkozásvezetőként is dolgoztam. Mind a kettő megerősítést jelentett, és amikor ezeket csináltam, mindig azt éreztem, hogy nekem a csúcson kell lennem mindenféle értelemben, ha jól akarom csinálni. Akkor, körülbelül két év után éreztem, hogy oké, menni fog a drámapedagógia.

Gyombolai Gábor:
Nekem akkor állt össze, amikor már a drámapedagógia több ágában is kipróbáltam magam: vezettem színházi nevelési (TIE) foglalkozást, diákszínjátszó-, majd később gyermekszínjátszó csoportot, egyfajta „dráma-animátorként" számos táborban működtem közre, megterveztem és végigcsináltam sok tanítási drámaórát, majd elkezdtem a felsőoktatásban tanítani. Amikor láttam, hogy ezek kupolaként érnek össze, és tényleg összefüggnek egymással, akkor kezdtem a drámapedagógiát szakmaként értelmezni.

Többször beszéltetek a „váltásról", arról hogy „eljöttetek". Mikor és hogyan történt ez? Mit jelentett az „eljövetel", és mi változott ezzel? Milyen pályán indult el a Káva önálló szakmai útja?

Romankovics Edit:
Személyes okok miatt jöttem el, leginkább Kaposival gyűlt meg a bajom. Ekkor már nem apaistenként tekintettem rá, már nem utáltam vagy imádtam automatikusan azt, amit ő felnőttebb lettem és őt magát is kritikusan kezdtem szemlélni. Kaposi a főnököm lett a munkahelyemen, és ez a szereposztás nálam nagyon nem működött. Ő kemény, autokrata vezető, ezáltal nagyon hatékony is, de én ezt akkor nem bírtam. Alapvetően lázadó vagyok, hosszú távon nem bírom, ha nem mondhatom ki, amit gondolok, és nem mondhattam ki, mert nem voltam elég felkészült, de a Laci ekkor már nem pedagógusként, hanem a főnökömként tekintett rám. El kellett jönnöm, hogy a saját utamat járjam, hogy ne mondhassa meg előre, mekkora hülyeséget csinálok épp, hanem hogy magam jöhessek rá! Abban, hogy eljöttem, nagyon fontos szerepe volt annak is, hogy nem egyedül, hanem négyen jöttünk el. Négy erős és tehetséges ember, és barát! Az, hogy ezt így, együtt meg tudtuk lépni, hihetetlen erőt adott, éreztük, hogy tudunk valamit kezdeni a színházi nevelésben. Valószínűleg az eljövetel volt az a pont, ahol már valamennyien drámatanárnak éreztük magunkat, szakmailag kellően felkészültnek ahhoz, hogy önállóan bele tudjunk vágni. Az is fontos, hogy néhány év eltéréssel hasonló életkorban lettünk együtt a Káva társulati tagjai. A szakaszaink az életkori sajátosságokat, az érettségünket is jelzik: ahogy a kezdeti kamaszos, lelkesedős, de még infantilisabb hozzáállásból felnőttünk egymás mellett, és egyre tudatosabb munkát végzünk.

Takács Gábor:
Én 1995-ben fél évet az USA-ban éltem. Mikor hazajöttem, törvényszerűen máshogy tekintettem mindarra, ami itthon volt. Nekem evidens volt, hogy ha fejlődni akarok, ha a saját szakmai életemet akarom felépíteni, akkor el kell jönni Gödöllőről. Az eljövetel gesztusa döntő lépés volt. Kaposi mindannyiunk életében fontos viszonyítási pont, többen vele éltük meg a magunk mester–tanítvány viszonyát. Az 1997-es évadot már külön kezdtük, és én magamban úgy szakaszolom az eddigieket, hogy az első időszakunk, az útkeresés és az első sikerek körülbelül két-három évig tartott. Ezalatt bebizonyítottuk, hogy egyedül sem égünk le, amit csinálunk, az a mesterünk nélkül is vállalható. Gyakorlatilag már az első foglalkozásunk, a *Vaskor*, sikerélményt adott, hiszen a színházi része díjat nyert, és a foglalkozás is működőképesnek tűnt. 2000-től

2004–2005-ig tartott a következő korszak, ami az én munkám szempontjából már összekapcsolódik azzal a szervezeti fejlődéssel, ami a szakmai munkát folyamatosan fenntartja. 2000-től kezdve lehetett már minimális működési stratégiáról beszélni, amivel Cziboly Ádám kulturális menedzser foglalkozott. Elkezdődött a professzionalizálódás, láttuk, hogyan működünk egyfajta kis színházként. Létrehoztunk jó foglalkozásokat és túl voltunk az első nagy kudarcokon is, a csapat egy optimális létszámmal fenntarthatónak tűnt, és behoztunk annyi pénz itthonról és külföldről, amiből működtetni tudtuk a társulatot. Szerintem 2005–2006 környékétől kezdtünk el arra fókuszálni, hogy tulajdonképpen mit is csinálunk. A foglalkozásainkon belül elindult a kísérletezés, aminek mostanában lépünk a következő szakaszába. Remélhetőleg mindaz a tapasztalat, ami fölhalmozódott az elmúlt években, most kitermel valami olyasmit, amivel majd megint egy új szakasz indulhat el. Nem őrületesen éles váltások ezek, de azért felismerhetők. Visszakanyarodva még az eljövetelhez, az fontos volt, hogy bizonyítsuk: ha azt akarjuk, hogy Magyarországon hálózata alakuljon ki a miénkhez hasonló színházi társulatoknak, akkor az első lépést nekünk kell megtenni. Más kérdés, hogy a hazai hálózat a mai napig nem igazán jött létre, de talán már látszanak a körvonalai, van néhány „életképes" csoport.

Gyombolai Gábor:
Az eljövetelnek előbb vagy utóbb be kellett következnie, fontos volt, hogy megléptük. Én a szakaszolást aszerint végezném, hogy mikor tekintettem inkább színházként, vagy inkább drámapedagógiaként a munkánkra. Amikor a Kerekasztalból eljöttünk, még inkább színházként gondoltam magunkra, hiszen különböző alternatív színházi fesztiválokon is jártunk az előadásainkkal, amelyeket úgy csináltunk meg, hogy legyen bennük egy körülbelül egyórás színházi rész. Még nagyon erősen ott volt a fejünkben, hogy színházilag meg kell állni a lábunkon. Amikor azután több foglalkozásunk hézagosabb szerkezettel, több leállással épült fel, akkor azt gondoltam, hogy ez nevelés. Szépen el is végeztem én is a pedagógia szakot. Aztán az utóbbi években született egy-két olyan foglalkozás, amely a korábbiakhoz képest sokkal inkább színházi egységben kezeli a munkánkat. Kevésbé töredezett a színházi és a drámapedagógiai része, a kettő finom összecsúsztatása egyértel-

műbben történik meg. Ennek egyik kicsi leágazása a *Résztvevő Színháza* című dolgozat, ami arról szól, hogy ez az egész színházi nevelés miként is értelmezhető színházként. Ennek alapján a legutóbbi időkben megint azt gondolom a munkánkról, hogy ez bizony tokkal-vonóval színház.

Hol húznátok meg annak a határait, hogy számotokra mi drámapedagógia, és mi nem az? Illetve mennyire átjárhatóak a dráma és a pedagógia határai?

Romankovics Edit:
A dráma és a pedagógia határai a gyakorlatban tökéletesen átjárhatók, sőt nincsenek is határaik, csak az elmélet az, ami szétválaszt, elkülönít, meg bekerít! A jó dráma és a jó pedagógia is arra szolgál, hogy az ember megismerje önmagát és a világot, amelyben létezik. Nincs értelme definíciókat mondani, mert a gyakorlat számtalanszor rácáfol a teoretikus megfontolásokra.

Gyombolai Gábor:
A kettő konkrét elválasztása fogalmi dolog, ami évekkel ezelőtt még sokkal hangsúlyosabb és fontosabb volt számomra, mint ma. A harcos szétválasztás helyett ma már sokkal inkább elfogadom a kettő közötti mindenféle átjárhatóságot, mert a hangsúly máshová került: hogy jól csinálja-e valaki, vagy nem. Hívhatjuk színházi nevelésnek, drámapedagógiának vagy interaktív színháznak, ma már nem érdekel a meghatározás. Az érdekel, hogyha ránézek, akkor értelmes dolog történik-e előttem, szakemberek csinálják vagy pedig kontárok, mi történik közben a gyerekekkel, és színházilag élvezem-e vagy sem.

És mások hogyan tekintenek a drámapedagógiára? Találkoztok előítéletekkel a munkátokkal kapcsolatban, akár színházi emberek, akár pedagógusok részéről? Hogyan viszonyulnak hozzátok, hová sorolnak be titeket?

Gyombolai Gábor:
A színháziak ambivalens módon viszonyulnak a műfajhoz, az izgalmasabb alkotók rácsodálkoznak és tisztázzák hozzá a viszonyukat, és adott esetben elismerik a létjogosultságát, még ha nincs is hozzá kötődésük.

Ott van például Shilling Árpád, egyik meghatározó színházi alkotónk, aki azt mondja, hogy ez számára nagyon közel van ahhoz, amiről ő azt gondolja, hogy a mai színház feladata. Egyébként pedig általában csipetnyi távolságtartással fűszerezett lenézéssel fogadják, hiszen ez igazából a színházi hagyomány értelmezése szerint gyerekszínház, ami nem feltétlenül magas szakmai presztízsű dolog. Másrészt mi a klasszikus színházi professzionalizálódás útját sem jártuk végig, tehát csak „kedves próbálkozó amatőrök" lehetünk. Ezen az ember kezdetben felháborodik, aztán letargiába esik, végül rájön, hogy mivel az eredményeink, a tapasztalataink, és sokak visszajelzése szerint ez egy izgalmas és érvényes szakma, igazából túllép sok színházi ember értetlenségén, érdektelenségén. Mert tényleg nem ez a „homokozó" a fontos. Talán érdekes egy kitérő: még az 1990-es években véletlenül megláttam egy tervezetet, amelyben színházi emberek TIE társulatot akartak létrehozni azoknak a profi színészeknek a közreműködésével, akiknek nem jutott a színházukban szerep. Tehát néhány színházi embernek már akkor komolyan eszébe jutott a szakmánk, bár csak a nem foglalkoztatott színészek „megmentése", „jobb híján" munkához juttatása lett volna a cél. Ma viszont nincs olyan színházigazgatói pályázat, amelyikbe legalább az „interaktivitás" szót, vagy a „közönség beavatását" ne tennék bele, függetlenül attól, hogy komolyan gondolják-e vagy sem.

Takács Gábor:
Én úgy látom, hogy ma már itthon is elfogadottabbak azok a színházi formák, amelyek megpróbálják valahogy újradefiniálni néző és játszó viszonyát. Ebből a szempontból szerintem mi is beleilleszkedünk abba a vonulatba, ami felé a színház ma jellemzően halad, és ezt a színházi emberek is egyre inkább fölfedezik. Pedagógiai oldalról pedig ugyanazt az ambivalenciát látom velünk kapcsolatban is, mint ami általában a reformpedagógiai törekvések fogadtatásában Magyarországon megfigyelhető. Sokan azt gondolták, hogy a rendszerváltással majd a közoktatásban is teret nyernek az új rendszerek és a reformpedagógiai módszerek. Valóban alakult is sok iskola, de szerintem ezek a mai napig megmaradtak érdekes kísérleteknek; még a legnagyobbaknak – mint a Waldorf – sem sikerült rendszerbe szerveződniük, és nagyobb hatást kifejteniük (vagy lehet, hogy nem is akartak?). Ebbe a tendenciába illeszkedünk mi is. Szeretik a drámapedagógiát, sokan látogatják a

foglalkozásainkat, negatív kritikát pedagógiai oldalról még sohasem kaptunk. Mindig dicsérték a felkészültségünket és a gyerekekkel történő érdemi foglalkozást. De a közoktatásba egyáltalán nem tudott beépülni a dolog, csak kiegészítő tevékenységként létezünk. Ugyanakkor azt sem akarom mondani, hogy ez nagyon nagy probléma lenne, pusztán a helyzetet írom le: valahol itt tartunk. Talán ha pontosabban be tudnánk mutatni az eredményeinket, ha pontosabban le tudnánk írni azt a hatást, amit az előadásainkkal kifejtünk...

Gyombolai Gábor:
A közoktatás mozdíthatatlansága és átpolitizáltsága miatt ez szerintem nem is nagyon fog változni. Én a pici eredményeknek is örülök, és a lassú terjeszkedést is fontosnak tartom, hiszen azért is küzdeni kell. Nincsenek olyan illúzióim, hogy a tömegoktatásban a drámapedagógiának egyszer majd a jelenlegi heti fél óránál jelentősen több időt fognak biztosítani.

Romankovics Edit:
Nem is kell, hogy ez változzon, hiszen a tömeges közoktatás egy olyan mamut intézmény, amely nem arra szolgál, és soha nem is szolgált arra, hogy autonóm, önállóan gondolkodó embereket neveljen, akik a világot sokféle perspektívából tudják vizsgálni. A közoktatás alapvető feladata, hogy az éppen aktuális társadalmi normákat belevésse a nebulók fejébe. A színházi nevelés mindig kisebbségi ügy marad, hiszen mi nem normákat akarunk tanítani, hanem éppen azokra kérdezünk rá. A színházi emberek is pontosan azért viseltetnek előítélettel irántunk, mert a nevelésről nekik is valami normatív és didaktikus ügy jut az eszükbe, és mivel nem ismerik, nem is értik, hogy amit mi csinálunk, az ugyanúgy a többféle értelmezés lehetőségéről szól, mint a jó színház. A pedagógus pedig, aki megnézi valamelyik foglalkozásunkat, talán még örül is, hogy itt a gyerek majd kap valami mást is az iskolához képest, de persze csak egy kicsit, mert azért számára a tanítás alapvetően nem erről szól. Olyan ez, mint amikor a letakart kalitka „könyörületes” őrzői egy pillanatra fellebbentik a fátylat a rab madárka előtt: „Szóval ilyen is a világ: fényes és tágas, de azért nehogy nagyon elragadtasd magad – az élet alapvetően szűk rács és sötétség!” De ha valaki akár színházi, akár pedagógiai oldalról elég szabad, akkor azt is felismerheti, mitől jó ez az egész.

Takács Gábor:
A mi működési stratégiánk szempontjából annak a kevés érdeklődőnek van jelentősége, akik fölismerik ennek az értékeit, bármilyen oldalról. Számunkra az lehet a haladási irány, hogy nem a rendszert akarjuk megváltoztatni, nem azon küzdünk, hogy a közoktatás a vállára emeljen bennünket, és nem azt akarjuk elérni, hogy kötelező legyen a színházi nevelés, vagy hogy a minisztérium mesterségesen hozzon létre harminc ilyen csoportot, és emelje állami szintre a drámapedagógia ügyét. Nekünk ez rosszat tenne. Ha viszont vannak iskolák, amelyek tudatosan választanak minket, mert valóban elkötelezettek a tevékenységünk iránt, akkor más a helyzet. Ugyanez színházi oldalról is megtörténik. Ezeknek a találkozásoknak a számát kell növelnünk a magunk tempójában, a fősodorral nem kell foglalkoznunk.

Hogyan és kik fedeznek fel benneteket, és kérnek fel együttműködésekre?

Takács Gábor:
Inkább tőlünk indul a kezdeményezés, általában mi kérjük fel együttműködésre azokat az alkotókat, szakembereket, akiktől remélünk valami újat, kreatívat, innovatívat. Az elmúlt években gondosan válogattunk, igaz, így nem is látjuk teljesen pontosan, mekkora a valódi érdeklődés irántunk. Dolgoztunk hivatásos rendezőkkel és díszlettervezővel, íróval, dramaturggal (pl.: Tóth Miklós, Csató Kata, Harangi Mária, Paseczki Zsolt, Kárpáti Péter, Solténszky Tibor, Schilling Árpád). Az is egy tudatos törekvés részünkről, hogy elhívjuk magunkhoz azokat a színházi szakembereket, akikről feltételezzük a munkánkra való nyitottságot. Így járt nálunk az elmúlt években többek között Rátóti Zoltán és Mácsai Pál is. Jó lenne, ha már ott tartanánk, hogy néhány (akár mainstream) alkotó magától keresne meg bennünket a közös munka miatt. Ezzel együtt addig járunk jól, amíg nem fedeznek fel tömegesen bennünket, mert így nagyobb terünk van a kísérletezésre, és ebből a pozícióból könnyebb is megkérdőjelezni a dolgokat. Jobb, ha nem kapunk kiemelkedően nagy figyelmet, és túlzott mértékű elvárás sincs felénk. Nem hiszem, hogy jót tenne, ha sok árgus szem azt figyelné, hogy a következő foglalkozásunk miről szól, és hogyan dolgozzuk ki ezt és ezt a részletét. Most már szeretem ezt a kicsit félárnyékban-létet. Sokáig frusztrált, hogy kevesen vesznek észre minket, mostanra azonban már az előnyeit is látom.

De miért? A felfedezettség talán negatív tapasztalatokkal is jár?

Takács Gábor:
Minden, amit „nagyon fölfedeznek” és hirtelen széles körben figyelmet kap, előbb-utóbb elkezd leértékelődni. Őrületes ellentmondás ez. Egyszerre tenne jót, ha minél többen tanulnák ki és alkalmaznák a szakma alapjait, és egyszerre fenyeget az a veszély, hogy az így alkalmazott tudás devalválódik. Ha ma bemegyek egy iskolába és megnézem a drámapedagógus munkáját, akkor – tisztelet a kivételnek, de – lehet, hogy sírva fakadok, mert nem túl sok köze van ahhoz, amit én a szakmáról gondolok. A színházakban pedig hiába is keresnék olyan színházpedagógust, aki drámapedagógiai eszközökkel dolgozna az intézmény keretein belül. Ma még a magyar színházak nem alkalmaznak ezen a téren „hitelesített” szakembereket.

Gyombolai Gábor:
Minket nem kell felfedezni, inkább azt fedezzék fel, hogy másfajta színházat és másfajta pedagógiát is lehet művelni. Hogy például a drámapedagógiának nem a későbbi nézők – akármilyen színvonalú játékkal történő – színházba csábítása a legfőbb dolga. Hiszen ha húsz év múlva is néznek majd az emberek színházat, de nem teszik fel magukban azt a kérdést, hogy mit néznek, és az mit okoz bennük vagy nekik mire jó, az nem egy jó irány. Ehhez nem kellenek jó drámapedagógusok, ehhez elég, ha jó közönségszervezők vannak.

Romankovics Edit:
Arra kell elsősorban ügyelnünk, hogy találkozhassunk azokkal, akikkel érdemes lehet együtt dolgoznunk, akiknek adhatunk, vagy akiktől mi kaphatunk valamit. Minden felfedezés akkor érdekes, ha kölcsönös. Ne minket fedezzenek fel, hanem egymást fedezzük fel! Másfajta felfedezés nem érdekel.

Takács Gábor:
Valószínűleg egyre több színház fog bedobni olyan programokat, amelyek a mi munkánkhoz hasonlítanak, de persze nagyon szerteágazó minőségben. Esetleg csak kiáll egy moderátor és beszélget a nézőkkel, akár a felnőttekkel is. Biztos lesz olyan, ahol ehhez hozzácsapnak valamilyen foglalkozást is, egyfajta beavató színházként. De én egyébként azt látom,

hogy az a fajta dráma, amit mi a színházi neveléssel vagy a drámaóráinkkal csinálunk, túlságosan is macerás. Túl problémás, túl nehéz, túl sok mindent kell összehozni benne, hogy jól sikerüljön. Nem félek attól, hogy hatalmas konkurencia termelődne Magyarországon és világszinten se; nem véletlen, hogy sehol nem lett ez egy őrületesen nagy sportág.

Ez úgy hangzik, mintha a saját kezetekben kívánnátok tartani a határok meghúzását, méghozzá úgy, hogy csak arrafelé nyissatok, amerre esélyt láttok a saját elképzeléseitek megvalósulására, viszont minden más lehetőséggel óvatosan bántok.

Gyombolai Gábor:
Rá voltunk kényszerülve, hogy kis színházi csoportot működtessünk mindenféle körülmények között, és ez nagyon megtanította, hol vannak a határaink, akár anyagi, akár szakmai értelemben, akár a hatás szempontjából. Ez a működésünk még belátható és befogható, személyes szinten is azt érzem, hogy ezt még tudom mozdítani valamerre.

Takács Gábor:
Igen, valóban óvatosak vagyunk, és én mint a csoport szakmai vezetője is óvatos vagyok. Pontosan azért kísérleteztünk annyit az elmúlt években, hogy fel lehessen mérni, honnan várható érdemi impulzus. Úgy látom, hogy valódi szakmai partnert találni az egyik legnehezebb és legkockázatosabb dolog. Úgy tűnik, mintha ezek az évek a kapcsolatteremtésekről szólnának, a környezet is ezt erőlteti, de mi nemzetközi szinten is nagyon sok ún. fiktív vagy látszat-együttműködést figyeltünk meg. Volt olyan, hogy mi is belecsúsztunk ilyen kapcsolatokba, és tanultunk belőle. Azt hiszem, sikerült megőriznünk, sőt növelnünk is a nyitottságunkat például a határterületek felé, de gondosan válogatunk, ha arról van szó, kivel dolgoznánk együtt. Ez szükséges személyesen saját magunk, az eredményeink, és a jövőbeli fejlődésünk miatt is.

És melyik az az irány, amerre ti magatok szívesen nyitnátok megfelelő partner, közeg és közönség mellett?

Takács Gábor:
Ma már különösebb zavar nélkül mondjuk ki magunkról, hogy színházi tevékenységet végzünk, színházként működünk. Munkánk a kortárs

magyar színházi kultúra része. Ezért elsősorban itt keressük az együttműködés lehetőségeit. Ezzel együtt nagyon fontosak a találkozásaink, közös munkáink más területek szakembereivel (pszichológusokkal, kulturális antropológusokkal, szociológusokkal, pedagógusokkal, filmesekkel, közösségfejlesztőkkel), de prioritást élvez a színházi terület. Szeretnénk mai magyar írókkal dolgozni, és én örülnék, ha rendezők is felfedeznének bennünket. Nagyon kreatív együttműködés jöhetne létre olyan dramaturgokkal is, akik a teljes színházi foglalkozást képesek egységes dramaturgiai keretbe foglalni. Továbbra sem zárkózunk el a „kőszínházak" világától, ha megkeresnek bennünket, szívesen tartunk nekik bemutató, bevezető jellegű előadásokat a fővárosban vagy vidéken. Készen állunk egy hivatásos színházi csapat kiképzésére is, ha úgy döntenének, hogy belevágnak a színházi nevelésbe, vagy a drámapedagógia valamely válfajába. Szeretném megőrizni a nyitottságunkat a közművelődés felé, hiszen az elmúlt 18 évben ez a terület (ezen belül is néhány kiemelt intézmény, pl. a Marczibányi Téri Művelődési Központ) vállalta fel leginkább a mi ügyünk képviseletét, segítését.

Azok számára, akik a foglalkozásaitokon részt vesznek, mit jelent, minek tűnik a ti drámapedagógiátok? Mennyire a színészt és mennyire a nevelőt látják meg bennetek? Mennyire érzitek magatokat ilyenkor színésznek és mennyire pedagógusnak?

Romankovics Edit:
Ez a foglalkozás szerkezetétől, dramaturgiájától függ. Ugyanakkor a legutóbbi foglalkozásainkon belül egyre jobban elmosódnak a határok színész és drámatanár közt, mivel a színházi előadás és a drámajátékos részek szervesen összekapcsolódnak, nem válnak el élesen egymástól. Ez azt jelenti például, hogy szerepből szólítjuk meg a résztvevőket és a drámamunka alatt is szerepben maradunk, ha úgy tetszik, végig színészként vagyunk jelen. Azonban ez a színészet nem feltétlenül az eljátszott figura pillanatnyi érzelmi állapotának a megjelenítéséről szól, sokkal inkább egy ember gondolkodásmódját, a világhoz és a környezetéhez való viszonyát próbáljuk minél hitelesebben megmutatni. Erre mondja Edward Bond és Chris Cooper, hogy a színész dolga nem a személyeset, hanem a „társadalmit" megmutatni az emberből. Az a fontos, hogy a befogadók ne a színészt vagy a drámatanárt, hanem az embert lássák a játékban, akinek a problémáival foglalkozunk. A szerepemből

gyakran provokálom a résztvevőket, kérdéseket teszek fel, vitatkozom velük, és ezt kifejezetten nevelési céllal teszem, ugyanakkor nem léphetem át a szerep határait, csak az eljátszott figura igazságát képviselhetem. Nem hiszek az olyan „átélős" színészi játékban, ami leginkább az érzelmekre épít, bár nekem is volt ilyen időszakom. A résztvevőket alapvetően nem érzelmileg akarjuk megrázni, erre az akció- és horrorfilmek és a romantikus filmek alkalmasabbak. Sokkal inkább közösen szeretnénk gondolkodni velük, persze nem érzelmek nélkül, hiszen azt nem is lehet.

Gyombolai Gábor:
Én is azt gondolom, hogy folyamatosan reflektáló és reflektált színészek vagyunk, még pontosabban egy-egy médium vagy felület. Az én gondolataimnak, játékomnak és a gyerekek gondolatainak van egy közös találkozási pontja. A színház nem a színpadon jön létre, hanem a gyerekek fejében fog megszületni, ezért én egyfajta visszaverő felület vagyok, amelybe belevetíthetik a gondolataikat, amiről „visszapattanhat" hozzájuk mindaz, amit a látott szituációval kapcsolatosan gondolnak. Igazából közös gondolkodásról van itt szó, ami inkább hidegebb, kevésbé érzelmes, gondolkodósabb, de adott esetben ugyanúgy az érzelmeket megmozgató is lehet. Nem hiszem, hogy kizárólag attól lesz a gyerekeknek a nézőtéren érzelmi felindulása, ha én nagyon nagy érzelmeket mutatok, hanem inkább attól, ha azt tudom elérni, hogy benne induljanak meg az érzelmek. Ez a feladatom, és ha ezt elérem, megteremtődik a színház. Soha nem gondoltam azt, hogy kizárólagosan az a színház vagy a színészet érvényes felfogása, amit én gondolok, de úgy gondolom, hogy a hagyományos színház a néző valódi résztvevővé tételében legtöbbször nem tudja kihasználni a lehetőségeit, míg a magunk színházában több potenciált látok. A foglalkozás után talán nem csak a büféről és az alakításokról beszélnek, hanem arról, amit a nálunk látott színház jelent számukra.

Ezek szerint neked mint színésznek nem is fontos, hogy tetszett-e a nézőknek az alakításod?

Gyombolai Gábor:
Nyilván nekem is van egy alapvető színészi feladatom: ha megjelenítek valamit, akkor azt hitelesen tegyem. Ha nem lennék hiteles, nem lenne

megteremtve még az alap sem, nem tudnék hatni, és nem tudnék beindítani semmit. A színészi feladat nálunk is ugyanaz, csak mi ezt egy más rendszerben használjuk.

Romankovics Edit:
Egyáltalán nem érdekes, hogy az alakításom tetszik-e vagy sem a résztvevőknek, az egyetlen fontos szempont az, hogy a játékom kellően provokálja-e őket. A kérdés az, hogy az általam megjelenített emberi helyzet vagy sors elindít-e egy gondolkodási folyamatot vagy sem, megszólítja-e az igazságérzetüket, az emberségüket annyira, hogy bekapcsolódjanak a történetbe. Nálunk a színházi akciók nem csak a színpadon történnek: amikor kinyílik a játéktér, a gyerekek is beszélni kezdenek, bekapcsolódnak és közöttük is kapcsolatok, viszonyok, dinamikák alakulnak ki. Amikor valaki elkezdi értelmezni a látottakat, abból vita kerekedik, és közben megpróbálják egymást meggyőzni, kimozdítani a saját álláspontjából. Ha a színház beindítja ezt a közös gondolkodást, akkor jól végeztük a dolgunkat.

Takács Gábor:
Ezért is pontosabb szerintem a mi szerepjátszásunkra a „színész-drámatanár" megjelölést használni, hiszen amit csinálunk, az egy köztes állapotnak számít. A jelenlegi társadalmi és színházi környezetben mi nem állíthatjuk magunkról, hogy színészek vagyunk. Ugyanakkor, ha például az *Akadályverseny* című foglakozásunk után megkérdezzük a gyerekeket, hogy ők minek látták azt, amit csináltunk, rendszerint azt mondják, hogy ez bizony nekik színház. Furcsa színház, nem megszokott, de mégis az. Pedig éppen abban a foglalkozásban még a szokásosnál is kevesebb klasszikus értelemben vett színházi jelenet van.

Gyombolai Gábor:
A *Bábok* című foglalkozást mindig az öltözködés felől indítjuk a gyerekekkel. Általában megkérdezem tőlük, hogy vannak felöltözve, ez mit jelent, mikor szoktak másképpen fölöltözni stb. A színház elég hamar előkerül: oda ünneplőben kell menni, mert meg kell tisztelni az épületet, a színészt, a nem tudom micsodát. Nagyon hamar felmerül, szinte már mondanom sem kell – amikor rájuk nézek, még össze is szoktunk nevetni –, hogy akkor ti most nem színházba jöttetek? De ettől a felütéstől

függetlenül, amikor a végén rákérdezünk, hogy mi volt ez az élmény, teljesen egyértelműen „színház"-ként aposztrofálják.

Takács Gábor:
Az általunk is művelt színházi nevelési programok egyik lehetséges fejlődési iránya az interaktív játékban való gondolkodás. Ebből a szempontból az a kérdés, hogy mit enged meg a nézővel való kommunikáció, és mennyi kommunikációt enged meg egy-egy gyerekcsoport. Ez természetesen nem csak rajtunk múlik. Nekünk folyamatosan figyelnünk kell, hogy a néző–résztvevő gyerekek hol tartanak éppen, mikor menynyire nyitottak az interakcióra. Mert ha a színházat kivesszük a képből, akkor az lesz az érdekes, hogy az egyes korosztályok hogyan mondják ki, hogyan fogalmazzák meg a gondolataikat, hogyan beszélgetnek idegenekkel a számukra fontos témákról. Egy-egy ilyen foglalkozás hatékonysága nagyban függ a néző reakciójától, amit adott esetben akár el is utasíthat. A kudarcból is tanulunk.

Többször is emlegettetek kudarcokat. Mit jelentenek ezek, és hogyan lehet belőlük tanulni?

Romankovics Edit:
Leginkább azt élem meg kudarcként, amikor egy foglalkozás tervezése, vagy működtetése közben észlelünk bizonyos problémákat, meg is fogalmazzuk azokat, aztán a következő programnál újra elkövetjük ugyanazt a hibát. Ilyenkor azt érzem, hogy egy helyben toporgunk, és nem tudunk továbblépni. Időnként szervezeti dolgokból is adódnak gondok, amikor nem jut kellő idő egy-egy probléma mélyebb megértésére, kiküszöbölésére. Ugyanakkor a hibákról, problémákról egyfolytában egyeztetés, diskurzus folyik, ez a záloga annak, hogy tanulhassunk belőlük. Egyáltalán nem jellemző a csapatunkra, hogy a szőnyeg alá söpörjük a problémákat.

Takács Gábor:
Hétköznapi értelemben a kudarc a napi működésünk része. „Ma nem tudtam úgy szólni a gyerekekhez, ahogyan kellett volna, nem tudtam kreativitást kicsiholni belőlük, nem tudtam elérni, hogy közösen gondolkodjunk" stb. Az ilyen pici kudarcok szinte természetesek, és szerintem ezek folyamatosan ébren tartják az érzékszerveinket. Kevesebb

kihagyást enged meg az azonnali visszajelzés, de szerintem éppen ez az egyik legérdekesebb a munkánkban: vagy jön velem a néző és működik a dolog, ő is beleadja az energiáját, vagy pedig nem, hanem mondjuk távolságot tart. Egy-egy foglalkozás alatt az azonnali visszajelzés nagyon éberen tart minket.

Ahhoz, hogy a gyerekeket bevonjátok és fenntartsátok az érdeklődésüket, hogyan tudjátok segítségül hívni a pedagógiai és a színházi tudásotokat, eszközeiteket, készségeiteket? Hogyan ötvöződnek ezek egymással a munka során?

Romankovics Edit:
Nehéz elválasztani egymástól a pedagógiai és színházi szempontokat. A színház mindenképpen csodálatos eszköz arra, hogy megszólítsuk a fiatalokat, hogy az érdeklődésüket felkeltsük, de mindig gondolnunk kell arra, hogy az adott korosztály számára milyen emberi helyzetek bírnak jelentőséggel. A mi munkánk esetében az életkori sajátosságok ismerete alapvető fontosságú: egy tíz éves gyereket más történet, más probléma ragad meg, mint egy tizenhat évest. A kisebb gyerekek gondolkodása is más, mint az idősebbeké, ezért a színházat és a drámajátékos formákat is ehhez kell igazítanunk.

Gyombolai Gábor:
Elvileg más hasonló színházakban is megvan a műsorpolitika, ami a jobb intézményekben évekre előre tudatos „közönségnevelést” valósít meg.

Takács Gábor:
A repertoárt nálunk az határozza meg, hogy milyen problémát tűzünk ki, miről akarunk beszélni egy új foglalkozás kapcsán. De azon is kell gondolkodnunk, hogy mi lesz a fontos annak a közönségnek, amelynek játszunk. Ez valóban hasonló ahhoz, mint amikor egy színház a következő évadát tervezi meg. Ilyen szempontból a színházakban már a választás is egyfajta pedagógiát jelent.

Romankovics Edit:
Most éppen Kárpáti Péter drámaíróval és dramaturggal dolgozunk együtt, és ez nagyszerű lehetőség arra, hogy a színházi és pedagógiai

szempontok ne váljanak ketté, hanem együtt fejlődjenek. Kárpáti végig részt vesz a program tervezésében, a kezdetektől együtt gondolkodik velünk, így elkerülhető, hogy egy előre megírt színdarabot kelljen pedagógiai szempontok szerint átalakítani, részekre bontani és egy új dramaturgia szerint újra összerakni.

Gyombolai Gábor:
Valóban kérdés, hogy a drámairodalom által számunkra kínálkozó „serlegeket" milyen „folyadékkal" tölthetjük meg. De ha magát a serleget együtt formáljuk az íróval, akkor a magunk elixírjével biztosan jól fel tudjuk tölteni. A kettő összekapcsolása szintén nem idegen a színháztól, legalábbis az utóbbi évek ismeretében, gondolva itt Tasnádi István drámaíró működésére a Krétakör színházban, vagy a Mohácsi testvérek (író és rendező) folyamatos közös munkáira.

Kicsit kifordítva ezt a metaforát: a ti színházatok „serlegébe" miért mindig gyerekeket kell „tölteni"?

Romankovics Edit:
Nem szükségszerű és nem kell, ráadásul dolgoztunk már felnőttekkel is, és a színházunk velük is működött. Mi a gyerekeket ugyanolyan partnerként kezeljük, mintha felnőttek lennének.

Ennek ellenére a színházi nevelési foglalkozásaitok közönségét olyan gyerekek adják, akiket az iskoláik hoznak el hozzátok, miután a szüleik ezekre az iskolákra bízták őket. Emiatt akaratlanul is rátok ruházódik egy burkolt pedagógiai feladat vagy elvárás. Felnőtt közönség esetében viszont nincs ilyen.

Takács Gábor:
Magyarországon az iskola utáni generációk számára igazából már nincsenek olyan szervezeti képződmények, amelyek a mi szempontunkból nézve motiválható közösségeknek lennének tekinthetők. És persze az is igaz, hogy az iskolai osztályok szervezési szempontból is könnyebben elérhetők és megmozgathatók. Hasonló színházi formát nyilván meg lehetne teremteni felnőtt közönség számára is, például egyfajta rögtönzések színházát, de ha nem egy olyan társaság vesz benne részt,

amelyben tétje van az egymás közötti dinamikus változásoknak, az egész nem fogja elérni a célját. Egy iskolai osztályban mindig adott ez a tét, hiszen a gyerekek másnap is be fognak menni az iskolába, és az osztálytársaikkal továbbra is közvetlen viszonyban maradnak. Egyébként a Schilling Árpád rendezővel közösen kitalált *Új Néző* projektünk a gyerekek mellett a felnőtteket is bevonja ebbe a sajátos színházi munkába. A szándék tehát részünkről nem kérdéses – inkább az a kérdés, hogy ezeket a formákat hogyan lehet különféle közösségekben működtetni. Ha kialakulna ennek egy dinamizálható formája, lehet, hogy az egyik lehetséges fejlődési irányt találnánk meg benne.

Romankovics Edit:
Szerintem nem olyan erősek az intézményesen ránk ruházott vagy elvárt pedagógiai feladatok, hiszen arról azért szó sincs, hogy az iskolák határoznák meg azt, hogy mi milyen problémákkal hogyan foglalkozzunk. És szerintem akkor sem változna meg a pedagógiai felfogásunk, ha felnőttekkel dolgoznánk. A jó színház mindig pedagógia is, akár felnőtteknek szól, akár gyerekeknek. Nemegyszer dolgoztunk már felnőttekkel is tanfolyamokon, képzéseken, vállalati tréningek keretében, legutóbb az *Új Néző* programban például falusi emberekkel. Ilyenkor is ugyanazt a szemléletet képviseljük, mint a gyerekek, fiatalok esetében. „Pedagógia” alatt mi azt értjük, hogy szabad gondolkodásra, problémák felismerésére és kezelésére tanítunk.

Számotokra kihívás az, hogy ugyanannak a felnőtt közönségnek csináljatok színházat, amely a hagyományos vagy alternatív színházakat látogatja?

Romankovics Edit:
Izgalmas kihívás felnőttekkel dolgozni, és a tapasztalatok azt mutatják, hogy az idősebb korosztályt is meg tudjuk szólítani a színházunkkal – ha eljönnek hozzánk. De miért jönnének el? A hagyományos színházak közönsége alapvetően szórakozni és a problémáit elfelejteni jár a színházba, felülemelkedni a hétköznapok drámáin. Ők egyáltalán nem szeretnék, ha a színházban gondolkodni, vitatkozniuk kellene, ha újfajta kihívások elé állítanánk őket, ha önvizsgálatot kellene tartaniuk, hanem leginkább a sötétben szeretnének ülni, így érzik otthonosan magukat a

színházban. Azt meg végképp nem szeretnék, hogy neveljék őket! Számunkra a közönségszervezés lenne a legnagyobb kihívás, mert ha eljönne a néző, akkor mi nekik is képesek lennénk egészen különleges élményt nyújtani, ami értelmes és szórakoztató is.

Alternatív színházba pedig csak egy nagyon szűk, pesti értelmiségi kör jár, ez egy szubkultúra, ők biztosan nyitottabbak lennének, nekik lehetne havonta egy-két előadást tartani. A gyerekek, fiatalok életkorukból adódóan sokkal nyitottabbak a felnőtteknél, az ő esetükben a hatás és a bennük kialakuló változás erősebb lehet. A felnőtt nézők sokkal bizalmatlanabbak, elutasítóbbak, és kevésbé változtatható véleményeket képviselnek. Más részről, amikor a *Résztvevő Színházát* írtam, több olyan interaktív színházi rendszernek is utánanéztem, amelyek elsődlegesen felnőtteknek csináltak színházat. Az volt az érzésem, hogy ezek a színházak valahogy mindig a leegyszerűsített formák irányába mozdultak el, valószínűleg azért, mert heterogén volt a közönség, és nehezebben lehetett aktivizálni a felnőtt nézőket. Szakmailag laboratóriumszerűbb, ahogy a gyerekekkel dolgozunk, és messzebbre is tudunk jutni velük.

Gyombolai Gábor:
Számomra is fontos a fiatal közönség, de ettől még persze érdekelnének a felnőttekkel való rendszeres akciók is, csak azt nem látom tisztán, hogyan lehetne őket jobban ösztönözni a játékra. Egy felnőtt másképp kíváncsi a világra, mint egy fiatal, aki még javában ismerkedik mindennel. A fiataloktól rögtön érkezik a visszajelzés: „Ez engem érdekel, csináld, menjünk, ha nem bántasz, veled vagyok." A felnőtteknél sokkal több meggyőzés és megnyugtatás kell, hogy nem fogom bántani.

Takács Gábor:
Ugyanezek a kérdések egy színházi előadásnál általában fel sem merülnek. Nem akarom ugyan, hogy egy olyan árnyék vetüljön ránk, hogy mi le szeretnénk cserélni a hagyományos színházat, és csak a sajátunkat tartanánk az egyetlen üdvös és követendő példának, de sokszor az intézményes színházaknak teljesen mindegy, hogy kiknek és miért csinálnak egy darabot. A lényeg, hogy legyen akkora híre, üssön annyira, hogy mindenki eljöjjön.

Csakhogy amíg gyerekekkel „demonstráljátok" a színház-szakmai eredményeiteket, a közönség és a szakma könnyen besorol benneteket

a gyerekeknek szóló színház kategóriájába. Az iskolákat pedig egyébként sem a színházi teljesítményetek fogja meg, hanem a gyerekekkel végzett pedagógiátok. Olyan ez, mintha e két nagy intézményrendszer – a színházi és az oktatási – alapvetően kijelölné, hogy a munkátok milyen értelmezést nyerjen. Hogy lehetne ebből kitörni?

Takács Gábor:
Akárhogy is lépünk, valahogy mindig van egy kis gond. Mindig kettős kihívás nehezedik ránk, mert a színházi szakma felé színházként, a pedagógus szakma felé pedig nevelésként kell bizonyítani a munkánk értelmét. Egyszerre kell teljesen eltérő elvárásoknak megfelelni, akár akarjuk, akár nem. És folyamatosan magyarázni, amit vagy az egyik, vagy a másik oldalról nem látnak. Én azt várom a színházi közegtől, hogy felnőjön, abban az értelemben, hogy el tudja fogadni azt is, ha valaki nem az aktuális kánon szerint csinál színházat. Az attól még éppúgy oda tartozik. A pedagógiai oldaltól pedig azt várom, hogy ne csak érdekességként, üde színfoltként alkalmazza a művészi (ezen belül a színházi) eszközöket, hanem teljesen tudatosan kezelje azokat, sőt a leendő pedagógusok oktatásába szervesen illessze be az új módszereket, így a drámapedagógiát is.

Romankovics Edit:
Nem véletlen, hogy nem tartozunk sehová, voltaképpen az a feladatunk, hogy másképp gondolkodjunk, ne a meglévő skatulyákban. Végeredményben nem tartozunk egyik nagy intézményrendszerhez sem: a színházhoz és az oktatáshoz sem, független társulat vagyunk, és nyilván ez a helyzet is szül kényszereket. De még mindig szabadabbak lehetünk így, mintha valamilyen színházhoz vagy oktatási intézményhez kötődnénk. Nekem egyébként már semmi bajom nincs azzal, hogy kívülállónak, kísérletezőnek tekintenek minket. Szerintem mi már túl vagyunk azon, hogy kifelé bizonygassuk, mit tudunk, miért fontos az, amit csinálunk.

Gyombolai Gábor:
Az iskolai osztályokban az a jó, hogy olyan fiatalok jönnek el, akiknek már eleve közük van egymáshoz. Az azonban biztos, hogy nem csak nekik lenne szükségük arra, hogy közük legyen egymáshoz, hogy közösen gondolkodjanak és beszélgessenek, hanem az egész magyar

lakosságnak, ahogy mondani szokás, a határokon innen és túl. Talán egy falu, vagy egy kis közösség is be tudná fogadni a mi módszerünket. Az a forma, amelyben megbeszélhetnénk a közös dolgainkat, elmondhatnánk a gondolatainkat egymásnak, bődületesen hiányzik a társadalomból. Azt még nem merem kimondani, hogy ez is lehetne a feladatunk, de azt igen, hogy egy erre irányuló kísérlettel érdemes próbálkoznunk. Nekünk az *Új Néző* program jelenti ezt a kísérleti próbálkozást.

Romankovics Edit:
Én már gondoltam arra is, hogy létre lehetne hozni egy Gondolkodói Klubot, ahol művészek, tudósok, pedagógusok és persze hétköznapi emberek gondolkodhatnának együtt a társadalmunkat, kultúránkat érintő fontos problémákról, kérdésekről. Ez akár a Magyar Tudományos Akadémia egyik tagozata is lehetne, és főként azon munkálkodhatna, hogy színházi és más művészeti eszközök segítségével felkutassa és elmesélje, hogyan élhetnének az emberek minél teljesebb és boldogabb életet a XXI. században Magyarországon.

Készítette: Deme János és Sz. Deme László

„Ez nem előadás, hanem színházi társasjáték”

Beszélgetés Kárpáti Péter drámaíróval

Mint drámaírót kerestünk meg, hogy interjút készítsünk veled. Szeretnénk, ha először arról beszélnél, egyáltalán hogyan lettél drámaíró, hogyan kerültél kapcsolatba a színházzal, és mik voltak ebből a szempontból a kezdeti meghatározó élményeid?

Nem tudom, még soha nem mondtam, hogy „drámaíró” lennék, és nincs gyerekkori, felejthetetlen színházi emlékem. Csak egy: a bátyámék érettségiző osztályának *Szentivánéji*-je, egy csodálatos magyartanárnő, Bazsó Juli rendezésében. Ő pár évvel később meghalt, harminchét évesen. Hiányérzetekről tudnék mesélni, olyan előadásokról, amiket nem láttam, mégis nagyon hatottak rám. Például amikor a barátaimmal Wroclavba indultunk Grotowskihoz, kiderült, hogy lejárt az útlevelem. Ők mentek, én maradtam. Ez *Az emberek fája* című ún. Előadás volt, amelyben a nézők három napon keresztül együtt játszottak, bukfenceztek, hallgattak a színészekkel. Elhozták nekem a plakátját, évekig kint volt a szobámban. De nem láttam a hetvenes évek végének kult-előadását se, a Stúdió K-féle *Woyzeck*et. Fogalmam sincs, miért nem, nem lustaságból, nagyon szerettem volna megnézni, annyian meséltek róla, aztán mégsem. De mégis mélyen bennem van. Látom magam előtt. De nem voltam színházőrült, rengeteget jártunk koncertekre, elsősorban komolyzenére. Első találkozásom a rendőrterrorral, amikor gumibotoztak és könnygázzal fújtak le minket, mert annyira szerettünk volna bejutni a Zeneakadémiára, ahol Szvjatoszlav Richter Bachot zongorázott. Később azt is elképzeltem. Rengeteget jártunk az Operába, de azért kocsmáztunk is, higgyétek el, nem voltunk betegek, ettünk képviselőfánkot meg sétáltunk a rakparton. Aztán jelentkeztem a Színművészetire, dramaturg szakra, aztán elvégeztem, és rengeteget dolgoztam különféle színházakban, aggódtam és lelkesedtem, talán többet is a kelleténél. Ami ebből meghatározó volt, szóval amit nemcsak elképzeltem, de tényleg benne voltam a fejem búbjáig, az az Új Színház indulása, ‘94-től ‘98-ig, Székely Gábor korszaka, és a Bárka első néhány éve, 2001-ig, az alapító társulat szétrobbanásáig. Két rövid hőskorszak, két tündöklés és bukás.

Hol lép be a történetedbe először a színház? Az említett gimnáziumban?

A középiskolánk, a Rákóczi, egyszerre volt nagyon rossz és nagyon jó. Volt egy ostoba, félfasiszta iskolavezetés, és volt néhány igazi, nagy tanár. Üldözték őket természetesen. Legelőször is Kovács Endrére gondolok. Mindannyian, akik valaha találkoztunk vele, ma is nagyrészt az ő világában élünk. Ami fontos, tőle tanultuk, morált, irodalmat, iróniát, kételkedést, a dohányzást, zenét, mindent. De az ő vonzáskörében volt még néhány csodálatos fiatal tanárunk is, akik egyúttal a barátaink voltak. Kovács Endrével összesen egy évet töltöttünk együtt, mert aztán fogta magát, és meghalt. Ötvennyolc évesen. A jó tanárok korán haltak akkoriban, ezt is meg kellett tanulnunk. Számunkra pedig ez kőkemény és felnőtt élet volt. Hordoznunk kellett a szellemi örökséget, amiről igazából nem is tudtuk, micsoda. Olvastunk, vitatkoztunk, lázadoztunk, viszonylag keveset csajoztunk. Volt akkoriban egy olyan, hogy „diákparlament", amin jelen voltak a diákok és a tanárok is, és itt lehetett katartikus pillanatokat létrehozni egy-egy bátor hozzászólással. A botrányig is el lehetett jutni, és fantasztikus színházi hatása volt, amikor valaki kiállt, és szépen, pontosan elmondta, amit gondolt – kimondta helyettünk. És volt még sok más ilyesmi: faliújság, röpcédula, Landerer nyomdája, ilyenek. Szép volt, de többek között Zsótér Sanyit is ki akarták rúgni (ő a párhuzamos osztályba járt). Aztán egy este, amikor sok-sok lázadozás után már igazán veszélyes lett a helyzet, kimentünk kábé húszan az egyik fiatal tanárunkhoz Solymárra, hogy akkor most mi legyen tovább. Sokan össze voltak törve, megijedtek, elnémultak. És akkor ott egyszercsak eszembe jutott valami. Csináljunk egy örömünnepet, zenével, tánccal, színházzal. Olyat, amibe nem lehet belekötni, mert nincsen nyílt politikai tartalma, mégis mindenki, diákok-tanárok érteni fogják, hogy mi helyett van ez az egész. Tényleg hatalmas, háromnapos ünnepet csináltunk, felforgattuk az egész iskolát. És igazából ekkor kezdtünk el komolyabban színházzal foglalkozni.

Hogyan volt jelen a ti színházatokban a „politika"?

Az a jó, hogy sehogy. Bár többek között Mrożeket is előadtunk, az volt ebben a botrány, hogy játszunk, az volt benne a szemtelenség, az irónia,

hogy úgy viselkedtünk, mintha nagyszerűen éreznénk magunkat, és ők nem lennének a világon. Erre az iskolavezetés azt találta ki, hogy a következő tanévtől kötelező iskolai ünneppé emelte, és a programokat ők szervezték meg. De mi már akkor nem voltunk ott, közben leérettségiztünk.

Milyen volt akkoriban a hazai színházi élet? Ti milyennek láttátok?

Ez volt az az időszak, amikor Székely Gábor és Zsámbéki átvették a Nemzeti Színházat, ahol néhány jelentős előadás született. Ekkor indult a Katona. A régi Stúdió K bomladozott, ekkoriban csinálták a *Leonce és Léná*t például, az Akácfa utcában, a Bihari Táncegyüttes székhelyén, ahova Novák Ferenc befogadta a színház körül tenyésző féllegális szubkultúrát. A Stúdió K „teaháza" volt egy időben az egyetlen nyilvános, szinte szabad oázis, persze minden vendégre legalább két *titkos teázó* jutott.

Honnan jött, hogy írj? Miért nem a színészet vagy a rendezés felé indultál tovább?

Már a gimnázium alatt is egyértelmű volt, hogy az írás érdekel. Bármivel is foglalkoztam, színház, zenélés, matek, satöbbi, ha nem írtam, mindig gyötrelmesen azt éreztem, hogy nem csinálok semmit. Persze csak néhányan tudták, hogy írok, szégyelltem és titkoltam, mint egy fertőző és undort keltő betegséget. Ez a főiskolán változott meg, ahol a beteges vonzódásomat a betűkhöz már nyíltan felvállaltam.

Hogy érezted magad a Főiskolán?

Amikor odakerültem '79-ben, akkor indították újra a dramaturg-szakot, huszonvalahány év után. Nagyjából fogalmuk sem volt, hogy mit csináljanak velünk. Igénytelen, koncepciótlan volt az oktatás. Egy-két nagyszerű tanárunk azért volt: így Osztovits Levente és Nádasdy Kálmán. Ott is csak akkor történt valami, ha magunk találtuk ki, hogy mivel foglalkozzunk. Csináltunk előadásokat, írtunk, videóztunk. De én átjártam a bölcsészkarra is, a magyar szakra, ott a közeg izgalmasabb volt. Elsősorban a zsizsegés, ellenzékieskedés, hajnali röpcédulázás meg

ilyenek. Az romantikus volt. Akkor volt a lengyel Szolidaritás-mozgalom másfél éve, aztán a leverése, a terror. Ez nagyon megragadta a képzeletünket, ebben éltünk. Voltak csatornáink a „felnőttekhez", a demokratikus ellenzékhez, néha tőlük is kaptunk röpcédulákat, illetve a szamizdatokat árultuk. Jártunk Kőszeg Ferenc lakására, az illegális Repülőegyetemre, ott láttam először Petrit, aki az *Örökhétfő* című szamizdat kiadású verseskötetéből olvasott föl.

A Főiskolán kialakult bármiféle színházi identitásod?

Még a színészekkel is alig alakult ki kapcsolatom. Nem igazán értettem, hogy miről is szól ez az egész. A dramaturg-szakmát is csak tíz évvel később kezdtem megtanulni, amikor Székely Gáborhoz az Új Színházba kerültem, és összebarátkoztunk Novák Eszterrel, aki végzős rendezőhallgató volt. Pedig ekkor már több darabomat bemutatták, de nem voltak körülöttem fiatal rendezők. Úgy emlékszem, akkoriban egyáltalán nem voltak fiatal rendezők, emiatt volt, hogy mindig magamnál legalább tíz évvel idősebb rendezőkkel dolgoztam: Verebes Istvánnal, Szikora Jánossal, Zsámbéki Gáborral. Ők nem avattak be igazán, hiába voltam annyit a próbákon, nem értettem, hogy készül a színház.

Miről szólt igazából az életed akkoriban?

Pelenkáztam a gyerekeket, és írtam. Akkoriban még könnyebb volt az élet, nem volt ez az állandó, iszonyatos nyomás, hogy pénzt, pénzt kell keresni.

Mintha egyáltalán nem jelentett volna számodra semmilyen áttörést, amikor a színházi közeg részévé váltál.

Nem találtam meg ezt a „közeget", bár kerestem. Nem nagyon. Nem volt kapcsolatom az amatőrökkel, akiket ma úgy hívnak, hogy alternatívok. Sokat jelentett persze a Katona, Kaposvár, a Stúdió K már nem azt jelentette, Jeleséket alig ismertem. Eléggé begubóztam, írtam, pelenkáztam, igazából nem érdekelt semmi más, most már nagyon sajnálom ezt. Volt benne valami arisztokratizmus. És így a szakmában szinte teljesen egyedül voltam, a színészekkel is civil barátságaim voltak. A bezárkózás

mellett volt bennem egy jó adag gyermeteg konformizmus is. Nem erkölcstelen, mert olyat szerencsére nem csináltam, amit szégyellnem kellene, viszont igazodtam ahhoz a kicsit szürke, felnőtt világhoz, ami az egyetlen pályának tűnt. Amikor írtam, szabad voltam. Aztán odaadtam a Vígszínháznak, Játékszínnek, Radnótinak, ahol többnyire meg is buktak, nem volt fantáziám ahhoz, hogy másképp is lehetne.

Ez a konformizmus érintette az írást is?

Nem, az írást szerintem egyáltalán nem érintette. Az első bemutatóm '88-ban a Radnótiban volt, *Szingapúr végállomás* címmel, Csákányi Laci bácsi és még több színész nagyon szépen játszott, meg is éltünk harmincöt előadást. A következő, *Az ismeretlen katona* viszont már csak nyolcszor ment le a Játékszínben, ahová egyáltalán nem lett volna való, mert nem olyan volt a közönsége. Aztán jött egy iszonyatosan kemény cigány-darab, *Az út végén a folyó* címmel a Pesti Színházban, pont ott, ahol a legkevésbé kellett volna játszani, hatalmas botrány is volt belőle, nagyon hamar levették. Pedig minden díjat megkapott az előadás. A konformizmusom arról szólt, hogy ezeket a bukásokat hogyan tudom elfogadni, hogyan tudom írás közben elfelejteni az előző darab előadásának emlékét. És ebben mindig benne volt a beletörődés a szakmai viszonyokba: ez az út, és nincs más. De lehet, hogy akkoriban tényleg nem nagyon volt más út.

Mit jelentett neked ezek után a rendszerváltás?

Nagyon érdekes volt végignézni. Nagy élmény a dramaturgiája, a teatralitása. A Fal lebontása, a Nagy Imre temetés, meg minden. A megélhetést nézve elég nagy gáz volt. Szakmai értelemben viszont megérkeztek azok a rendezők, akikkel többé-kevésbé egy generációban voltam, együtt tudtam velük gondolkodni, dolgozni. Ez az első Székely-osztály: Novák Eszter, Simon Balázs, Bagossy László, Harsányi Sulyom László, Bal József.

Azt mondtad, szakmailag az Új Színháznál találtál magadra.

Ott tanultam meg, hogyan kell hozzányúlni egy szöveghez, hogyan történik egy komoly próbafolyamat, és hogyan lehet abban dramaturgként

valóban alkotó módon részt venni. Itt egyébként még eléggé a háttérben maradtam, még tanuló voltam, de három évvel később, amikor elindult a Bárka, ott már azt is megéreztem, milyen, amikor minden a mi nyakunkban van, a mi felelősségünk.

A Bárkában kerültél a helyedre?

Emberileg nem mindig éreztem jól magam, sok volt a feszültség, és borzalmas volt Csányi János, az igazgató. De szakmailag egy ideig a helyemen voltam, ha ez azt jelenti, hogy a szakmai törekvéseid megvalósulhatnak. Mert nem érdemes új darabot írni, ha a megvalósításánál nem kereshetjük meg annak saját színházi nyelvét. Ha nem próbálhatjuk ki azt is, ami képtelenségnek vagy baromságnak tűnik. A Bárkában a *Díszelőadás*, a *Világvevő* és a *Tótferi* kapcsán volt egy ilyen (egyre szűkülő) szabadságunk.

A Bárka után mi következett?

Az Új Színház után a Bárka is szétesett. Sok színházpusztulást végignéztem. Tulajdonképpen az egész szakmai pályafutásomat az ilyen színházpusztulások sorozatában tudnám leírni. A Bárka után Novák Eszterrel folytatódott a közös munka sokfelé, de főleg Tatabányán. Vele szerzőként és dramaturgként is együtt dolgozom. Sok olyan előadást csináltunk, ami számomra igazán fontos emlék, más szerzők műveiből meg a saját darabjaimból is. Szerintem idáig a legszebb előadás, ami az én szövegem alapján készült, a tatabányai *A negyedik kapu*. Eszternek abban az évben ezenkívül még egy másik tatabányai előadását is meghívták a POSZT versenyprogramjába. Aztán a lehetőségeink Tatabányán is fokról-fokra beszűkültek, és most vették el éppen a színházat Harsányi Sulyom Lászlótól, ez a műhely is megszűnt.

Egy ideje tanítasz is, a Színművészeti Egyetemen.

Igen, tíz éve kezdtem el tanítani ott, ahol korábban én is tanultam. De ma már nagyon más ez a hely, sokkal komolyabb lett az oktatás, és jobb a társaság és a légkör. Ez egyébként úgy van, hogy az ember elkezd tanítani, és ráérez, hogy hú, ez milyen fantasztikus és milyen nagy öröm,

milyen szuper. Sok időnek kell eltelni ahhoz, hogy kijózanodj és rájöjj, hogy hogyan is kell ezt valójában csinálni, hogy ne csak a lendületed és az exhibicionizmusod működjön, hanem valóban legyen valami komoly értelme is. Velem ez akkor történt meg fokozatosan, amikor saját osztályunk lett Jákfalvi Magdival és Upor Lászlóval, és egy teljesen új, sokkal intenzívebb dramaturg-oktatási rendszert kellett a gyakorlatban kidolgoznunk.

Mennyiben más ma a dramaturgok képzése a főiskolán, mint korábban volt?

Ezt nem tudom igazán objektíven megítélni, de az biztos, hogy teljesen más, mint korábban volt. Korábban ez olyan volt, mint egy kiegészítő szak a bölcsészkaron: magas szintű volt az oktatás, de viszonylag kevés óra volt, lehetett mellette más egyetemen is folyamatosan tanulni. Volt például egy hallgató, aki mellette a gyógyszerész-karra is járt. Ez ma képtelenség lenne. A komoly elméleti leterhelés mellett bevezettük a mesterségórák intézményét, hasonlóan a színészek és a rendezők oktatásához. Minden délután mesterségóra, és az utolsó tanévekben folyamatos, ellenőrzött szakmai gyakorlat. A gyakorlati sávban bevezettük a kurzusrendszert is. Volt olyan két és fél hónap, amikor egy írás-kurzus keretében a szó szoros értelmében éjjel-nappal együtt dolgoztunk, írtunk, próbáltunk. Akkor úgy éreztem, hogy ebből már lehet valamit tanulni (nemcsak a diákoknak).

És mennyiben mások a ma itt tanuló diákok, mint amilyenek korábban ti voltatok?

Sokkal határozottabbak, tudatosabbak, és sokkal többet tudnak, mint például én tudtam annak idején. Világpolgárok, tisztában vannak azzal, hogy mi van a világban, és sokkal olvasottabbak is. Ma már együtt nőnek föl a rendezőkkel és a színészekkel, az első pillanattól kezdve együtt dolgoznak. Velük egyenrangúak, dramaturgként ugyanúgy benne vannak a dolgok sűrűjében, nem maradnak kívülállóak, mint azelőtt annyi frusztrált dramaturg. Ők persze sokszor iszonyatosan panaszkodnak, hogy mennyit kell bent lenni meg tanulni, dehát ez a dolguk, nem? Mármint, hogy nyafogjanak.

Saját magadat hol helyezed el a mai színházi térben?

Hát nem is tudom. Valahol a margó legszélén.

Úgy érted, hogy kiszorulva ebből a közegből?

Nem, a közeg az nagyon erős és biztos, ami egyrészt a fiatalokat jelenti, akikkel, nagyon sokkal, valódi, élő kapcsolatban vagyok. A független színházi szférában is, úgy érzem, a közös dialógus része, amit csinálok a munkatársaimmal. Azért mondom, hogy a margó szélén, mert betegesen vonzódom az egészen pici és közvetlen, civilszagú környezethez. Meg kellett érni, és sok mindent el kellett veszteni ahhoz, hogy legyen bátorságom azt csinálni, amit tulajdonképpen mindig szerettem volna. Meséltem, hogy a pályám elején leginkább a Stúdió K-hoz vonzódtam, aztán elsodródtam a professzionálisabb irányba. De most újra otthon érzem magam, és egy csomó olyan dologgal kísérletezhetek, ami igazán érdekel. Nagy Zsolttal és a HOPPart Társulattal készítettünk egy belvárosi lakásban egy előadást, a *Szörprájzparti*t, amelyből már ötvenet játszottunk. Több mint egy éve foglalkozunk egy improvizációs technikával, húsz színész bevonásával, és szerencsére ez még mindig nagyon érdekel, most már közönség előtt is tartunk előadásokat, workshopokat *Vándoristenek* címmel. Nemsokára egy korábbi darabomat kezdjük el próbálni, szintén lakástérben. A Fogasházban van egy helyünk, ahol dolgozunk és játszunk, és nagy öröm, hogy ezt a helyet a tanítványaim és más fiatalok is használják. Csinálunk egy színházi íróiskolát is, a Sirály támogatásával. Nem szeretnék intézményt létrehozni; az a jó mindebben, hogy teljesen szabad és kisléptékű, ennek persze az a feltétele, hogy nagyon kevés pénz, viszont rengeteg munka van benne, a vécépumpa vásárlásától kezdve a közönségszervezésig.

Tanárnak, drámaírónak, vagy valamilyen univerzális színházi embernek érzed magad? Mi szeretnél lenni igazából?

Hát igen, ez keveredik, talán a korszellem miatt is. Mert nem csak én, de minden író kollégám elkezdett színházat csinálni, és ez nem véletlen. Biztos belejátszik ebbe az, hogy időközben a dramaturg valódi színházi szakmává vált, saját presztízse lett, ami korábban nem volt. De szerintem

még mindig az a legszebb, ha az ember ír. Szépet. Olyat, amit érdemes leírni.

Drámaíróként hogyan éled meg azt, amikor az általad írt szövegbe belenyúlnak a színpadra állítás folyamatában? Hogyan tudsz együttműködni a rendezőkkel és a színészekkel?

Az, hogy a szöveg a próbákon megváltozik, hozzátartozik a színházi munkához, ez természetes. Ott kezdődik a baj, ha olyan változtatásra akarnak ösztökélni, amivel nem értek egyet. De ilyenkor valójában mindig sokkal nagyobb a probléma, az egész eleve nincs rendben. Novák Eszter mellett viszont el voltam kényeztetve, mert ő mindig nálam érzékenyebben értette, érezte és képviselte a szöveget.

Hogyan viszonyulsz a színházi közönséghez? Más ez a viszony egy drámaíró esetében, mint egy színésznél vagy egy rendezőnél?

Mint sok más színházi embert, engem is az izgat, hogyan lehet a közönséget részévé tenni az előadásnak, hogyan lehet bevonni. A *Vándoristenek* esetében például úgy gondoltuk Sebők Bori dramaturggal, akivel egy improvizációs technikát együtt dolgoztuk ki az elmúlt évben, hogy eleve nem is szabadna előadást játszanunk belőle, nem szabadna azt a formát követnünk, hogy a néző megérkezik, megnézi, aztán elmegy. Ezért idén már inkább workshop-szerűen működtetjük. A nézők aktívan részt vesznek az improvizációk felépítésében, és utána együtt elemezzük, amit láttunk. Ez inkább színházi társasjáték, és nem előadás. Ezt az improvizációs technikát vittük be Borival a Kávásokkal közös munkába is.

Hogyan kezdtél a Kávásokkal együtt dolgozni? Min kezdtetek együtt dolgozni?

Megkeresett Perényi Balázs azzal, hogy rendez egy új TIE-foglalkozást a Kávásoknál. Engem nagyon érdekelt a dolog, mert korábban már láttam több foglalkozást náluk. Volt egy alaptémánk: a kamaszgyerekek konfliktusai az apjukkal. Ezt kellett körüljárnunk, ebbe szálltam be. Kezdetben azon kezdtünk gondolkodni, hogy ebben a témakörben milyen konfliktus-lehetőségek vannak. Azt mondtam, nézzük meg

élesben, és hívjunk gyerekeket, kezdjünk el velük improvizálni, építsünk fel velük családokat, és hagyjuk, hogy ők kínálják be azokat a problémákat, amelyekkel érdemes lenne foglalkozni. Az improvizációs módszerünknek egyébként az a lényege, hogy megpróbálja modellálni az életet: a szereplőknek nincsen rálátásuk a teljes szituációra, csak annyit tudnak, úgy vannak benne, ahogy ez az életben is van. Nem tudod, mi fog megtörténni...

Mondanál erre egy egészen konkrét példát?

Például egy gyerek otthon van, nagy buli volt, iszonyatosan nagy a felfordulás, és a szülei hamarabb érkeznek meg a nyaralásból, mint amire számított. Amikor ezt a szituációt eljátszottuk, a tizenöt éves lassan megérezte, hogy az apját játszó színész, szóval az apja arra gyanakszik, hogy a buliban komoly drogozás volt. És ahogy erre lassan rájött, ez mélységes mélyen hatott a fiúra. Nem számított erre, és hirtelen nagyon elárulva érezte magát. Közben persze pontosan tudta, hogy ez játék, mégis, a váratlan helyzet élményéből képes volt megmutatni nekünk valami nagyon erős igazságot abból a – sajnos nagyon gyakori – helyzetből, amikor a kamaszodó gyerek és az apja egymás számára veszélyes idegenné válik.

Nem felelőtlenség ez a diákokkal szemben, úgymond velük kísérletezni?

Amikor elkezdtük a munkát, Borival és Balázzsal nagyon féltünk, nehogy valami rohadt vájkálást csináljunk. De kiderült, hogy a gyerekek pontosan értik, hol a határ játék és valóság között, és ez a szabadság, amit felkínáltunk, örömmel és felszabadítóan hatott rájuk. És nemcsak rájuk, hanem a felnőtt színész-drámatanárokra is.

A *Vándoristenek* volt az első próbálkozásod ezzel az improvizációs módszerrel?

Már évek óta csináltam a főiskolán, dramaturg és színészhallgatókkal is. A dramaturg-osztályomnak például ezzel a módszerrel kezdtem el megtanítani, hogyan lehet egy drámai szituációt leírni, kidolgozni,

működésbe hozni. Az improkhoz mindig valódi tereket használunk, az egész várost szétrögtönöztük, buszokat, orvosi rendelőket, lakásokat, kocsmákat, mindent. Felvettük az egészet diktafonra, a hanganyagot kiírtuk, és azután ezekből a sokórás impro-jelenetekből kellett nekik sűrített, feszes színházi jeleneteket írni. Lassan, fokról-fokra bontottuk vissza, végül az elkészült jelenetekből előadást is csináltak a hallgatók. Szóval nagyon jól használható ez a módszer az oktatásban, a közösségi munkát is meg lehet vele tanulni. Gondold el: te kitalálsz egy szituációt, de ezt az osztálytársaid játsszák le, az ő mondataikat veszed magnóra, és ők formálják meg a történetet, arra megy, amerre ők viszik ösztönből, ezt te nem irányíthatod. De aztán az egészből mégiscsak neked kell jelenetet formálnod, rá kell jönnöd, hogy mikor mit éreztek, mit miért csináltak és így tovább... A munkátok teljességgel egymásba kapcsolódik, szétválaszthatatlanul.

Ismerted már korábban is a Káva drámapedagógiai munkamódszerét?

Láttam több foglalkozásukat korábban, és nagyon érdekes, sőt, számomra egészen követhetetlen volt, hogyan képesek a gyerekeket bevonni és benne tartani a játékban. Egyszerre felszabadítani és mégis megdolgoztatni őket, egy kidolgozott menetrend szerint haladva. Fantasztikusan nyitottak voltak a drámatanárok, és egészen máshogy improvizáltak, mint ahogy én azt megszoktam. Sokkal inkább pedagógusként, mint színészként. Nyilván más gondolkodás is húzódik meg emögött. És látszik az is, hogy rettentő sok tapasztalatuk van, ami személyesen engem nagyon érdekel. De fantasztikusak voltak a gyerekek is, egyáltalán nem alakult ki bennük semmiféle destruktivitás, tehát mindenki teljes szívvel részt vett a játékban.

Szerinted mitől működik ez a módszer?

Én nem tudtam felfedezni, hogy melyek azok az eszközök, amelyekkel ezt el tudják érni, meg tudják teremteni. Nagyon jó a ritmusuk és az időkezelésük ezeknek a foglalkozásoknak, mindig minden a megfelelő pillanatban történik: a váltások, a kilépések. És abban, ahogy ők dolgoznak, van valami keménység, ami alatt azt a jó értelemben vett kíméletlenséget vagy őszinteséget értem, hogy partnerként kezelik a

gyerekeket. Miközben még véletlenül sem hangzik el soha egy olyan szó, amit ők ne értenének. Mindent pontosan értenek, mármint a gyerekek. És nincs mellébeszélés, alakoskodás. Ez tetszett meg, és emiatt ajánlottuk nekik ezt az improvizációs módszert. Ugyanis az ő foglalkozásaikban az improvizációnak már eddig is komoly szerepe volt.

Te színháznak, vagy valami másnak látod azt, amit ők csinálnak?

Persze, abszolút színháznak látom azt, amit csinálnak. Azt nehezebben tudnám megmondani, mi az, hogy színház, de számomra a színház legfontosabb sajátossága az, hogy a különféle témákat játékosan emeli be és kezeli, önmagában nem veszélyes, de a gondolatban, képzeletben megmarad a kockázatossága, valóságossága. A Káva foglalkozásai úgy vannak kitalálva, hogy a felmerülő témák sokféle lehetséges módon legyenek kezelhetőek. És ezt nem csak a drámatanárok irányítják, hanem a gyerekek is, nekik van kitalálva és felkínálva az egész.

El tudnád magadat képzelni színész-drámatanárként egy TIE-foglalkozáson?

Ezzel kapcsolatban van egy kis fenntartásom, mert a drámapedagógiai munkában mindig van valami pedagógiai cél, aminek a megvalósítására törekedni kell, még ha az nyitott is, hogy a megoldás milyen lesz. Engem kicsit lebénítana, ha a szabad játékot ilyen erkölcsi, pedagógiai tudatossággal kellene összehozni. De egy pillanat alatt elfogadták például, hogy az *Apalabirintus* című közös munkánkban soha ne verbalizálják a „tanulságot".

Téged ennek a színházi módszernek inkább a működése érdekel, és nem annyira a célja?

Nem azért, mert csak az önmagáért való játék érdekel, hanem én magamnak se szeretem verbalizálni, hogy most pontosan mi a „cél". De ezzel együtt egyre jobban érdekel a drámapedagógia. Rengeteget lehet belőle tanulni. És nagyon szép játék. Lehet egyébként, hogy a pedagógiai cél vagy tanulság igénye csak személyesen nekem okoz problémát, a gyerekek szempontjából viszont kötelező. Nagyon fontos, hogy a gyerekeknek csak olyan helyzeteket mutassunk fel, amelyekben a saját

szempontjukból állást foglalhatnak. Ugyanakkor arra is vigyázni kell, nehogy egy előre berendezett világban találják magukat, ahol csak a miáltalunk sugalmazott módon tudnak állást foglalni. És azt sem szabad elfelejteni, hogy egy adott helyzetben különféle, egymással akár ellentétes állásfoglalások lehetnek egyszerre érvényesek.

Te hogy látod, milyen helyet foglal el a drámapedagógia a színházi szcénán belül? Illetve, szerinted miként viszonyul hozzá a színházi szakma?

Tíz évvel ezelőtt a színházak felől alig volt még fogadókészség a drámapedagógusok munkájára, ma viszont minden valamirevaló társulat iskolaszínházat csinál. És felháborító, hogy néha miket művelnek ezen a címen, csak azért, hogy az iskolákban biztos közönséget találjanak, és hogy ne csak a kulturális, hanem az oktatási forrásokból is kapjanak a munkájukhoz anyagi támogatást. Ez egy nagyon nehéz szakma, kártékony is lehet. Ugyanakkor az is látszik, hogy a drámapedagógia termékeny, inspiráló erővel hat a kortárs színházra, amely egyre közvetlenebb, élőbb közönségkapcsolatra és egyre dísztelenebb, természetesebb színházi nyelvre törekszik.

Szerinted a színházi közeg is színházként tekint a drámapedagógiára?

Hát igen, persze, csak hát ki és mit ért az alatt, hogy színház? Az előadást, amire elmegy a néző, hogy megnézze? Vagy a folyamatot, amit az előadások életének a füzére jelent? Vagy az előadások létrejöttét, előtte a próbával, utána a megbeszéléssel? Számomra a próbafolyamat legalább olyan fontos, mint az abból létrejövő előadás. A mi improvizációs kísérletezésünk például inkább a próbával áll rokonságban. És számomra a drámapedagógia is inkább egyfajta speciális próbaszituáció. A gyerekek kezében nincsen szövegkönyv. Nincs előre megírva az egész, így nem is lehet előre tudni, hogy mikor érkezünk el egy lényeges pontra. Itt egymásra kell figyelni, egymásra kell várni, és lehet, hogy az a legizgalmasabb, amikor a másik nem csinál semmit, amikor a gyerekeknek nem jut eszükbe semmi, gondolkodnak, de nem találják a választ. Ezek teljesen más színházi izgalmakat jelentenek, mint amilyeneket a hagyományos színház kínál. Itt máshogy lehet felszabadulni. És itt végig nem lehet tudni, hogy végül sikerül-e eljutni a kívánt érzékeny kommunikáció-

hoz, vagy sem. És ha végül nem sikerül, az sem vonja kétségbe a próbálkozás értelmét, izgalmát.

Az *Apalabirintus* előadásunk esetében sem tudom azt gondolni, hogy a júniusban elkezdett együttgondolkodás és próbafolyamat csupán azt a célt szolgálta, hogy elkészüljön egy produktum, amit a gyerekek elé tárhatunk. Az első pillanattól kezdve élesben ment a játék. Elkezdtük előszedni a saját apánkkal kapcsolatos emlékeinket. Mi mentünk végig együtt és egyenként a labirintuson, nem azért, hogy rátaláljunk, csak, hogy közelebb kerüljünk önmagunkhoz. És ebben az Ariadnéink, akik vezettek, gyerekek voltak, a gyerek-kollégáink a próbafolyamatban. Az előadásban négy színész játssza az Apát, négy személyiség, négy probléma, négy félrecsúszás lehetőségét mutatva fel. Sokat gondolkoztam azon, milyenek ezek az apakarakterek, számomra melyik tűnik veszélyesebbnek, ijesztőbbnek, aztán fokozatosan jöttem rá, hogy mind a négy karakter bennem van, a gyerekeim mesélhetnének erről eleget. És ezzel párhuzamosan jöttünk rá arra is, hogy nem szabad ilyen körvonalazott személyiségeket felépíteniük a színészeknek, mert az hazugsághoz és annak édestestvéréhez, az unalomhoz vezet. Hanem a színészeknek egy-egy konkrét helyzetben, egymásra reagálva, szabadon kell használniuk ezeket a karakterelemeket. Nem az van, hogy az egyik apa a túlságosan megengedő, a másik a gyanakvó, szigorú, a harmadik meg túl felnőttnek kezeli a gyereket és így tovább. Hanem egyszer ilyen, egyszer olyan, ha éppen olyan a hangulata, akkor megengedő, ha éppen fölbosszantja valami, akkor tolakodó és igazságtalan. Szóval végül is semmi másból nem tudunk építkezni, mint magunkból, a saját személyiségünkből, élményeinkből, élettapasztalatainkból, de nem úgy nagy általánosságban, hanem konkrétan, egy-egy pillanatban. És a részt vevő gyerekek ugyanígy vannak ezzel. Valamelyik mond egy sarkított, elítélő véleményt, de ugyanaz a gyerek egy másik pillanatban nyugodtan mondhatná az ellenkezőjét is. És ettől még egyik igazsága sem lesz kevésbé őszinte. Egy pedagógus ettől megijedhetne: akkor hol van itt az önálló vélemény, hol van itt a kimondott szó komolysága, hol vannak a körvonalak? Pedig amikor ezek a körvonalak elmosódnak, akkor tűnik elő az élet nyugtalanító ellentmondásossága. És a drámapedagógiában itt kezdődik a színház.

Készítette: Deme János és Sz. Deme László

„Átpörgetni, felfedezni, előre menni”

Beszélgetés Schilling Árpád rendezővel

Mi terelt kezdetben a színház felé? Melyek voltak azok a fiatalkori hatások, amelyek eredményeként ez foglalkoztatott leginkább, és később mi erősítette ezt tovább?

Nem volt más lehetőségem pótolni a testvér hiányát, mint valamilyen módon beépülni hasonló korosztályi csoportokba, és erre az egyik legjobb lehetőség a szereplés volt. Úgy próbáltam a közösségben kapcsolatokat kialakítani, hogy feltűnő dolgokat csináltam. Ez terelt a színészet felé, ugyanis a tanárok látták a szereplési vágyam, és amikor az ünnepségeken szereplőkre volt szükség, engem is kiválasztottak. Ez valószínűleg olyan erős visszaigazolást jelentett, hogy kezdtem azt hinni, én vagyok az a diák, aki színész szeretne lenni. Jól döntöttem, mert a váci iskolában nem voltak sokan, akik hasonlót fontolgattak volna, így, bár még semmit nem is csináltam, rögtön érdekes lettem. Mindenki kérdezgetett, milyen színész lennék, meg hol? Általában azt válaszoltam, hogy filmekben fogok játszani, és filmes iskolában fogok tanulni. Kicsivel később ennél fontosabb közösséggé vált számomra a váci evezősklub. Ott egyáltalán nem volt lényeges ez a színész-dolog, ott az ember konkrét fizikai teljesítménye számított. Ez volt az oka annak, hogy végül ebben a közegben is fel kellett építenem a magam imidzsét. Ugyanis az evezésben rendkívül fontos a testmagasság, én viszont nem nyúltam meg a többiekkel együtt kamaszkoromban, és ezt a fiziológiai hiányosságot pótolnom kellett valamiféle szellemi teljesítménnyel. A közösség motorjaként kezdtem szervezni a közös életet. Nagyon szimpatikus volt az edzőknek és a csapatnak is, hogy van valaki, aki még több energia befektetésére buzdítja a társaságot, úgyhogy ez a közösségfejlesztő magatartásom sikeresen működött egészen addig, míg egészen világossá nem vált, hogy az evezésben számomra nincs jövő. Túlestem egy kudarcos bajnokságon, és az edzőnk ekkor már nem csinált belőle titkot, hogy ez nekem nem fog menni. Tisztességes volt tőle, hogy viszonylag időben szólt. Évekkel később a színművészeti főiskola

rendező szakán soha nem értettem, miért nem merik a tanárok kimondani, ha egy diákot alkalmatlannak tartanak a színházi pályára. Visszataszító dolog volt olyan tanárokat látni, akik egyes diákokra, azok háta mögött, megjegyzéseket tesznek. Nekem szerencsém volt, én már tizenhat évesen megtapasztaltam, milyen az, ha valaki őszintén beszél arról, amit csinálok. Miután az edzőm eltérített a sporttól, visszatértem a színházhoz, ami már annyit segített a nehéz általános iskolai időkben.

Ezek szerint gimnazistaként kezdtél el színházzal foglalkozni, vagy ez továbbra is csak „jól hangzó duma" maradt?

A gimnázium első két évében csak az evezéssel törődtem az iskolai tanulmányaimon kívül, de utána egy újabb közösségre volt szükségem. Megkerestem Hortoványi Jenőt, az irodalmi színpad vezetőjét, akihez gimnazistaként egyébként a faterom is járt; bár őt a színészkedés nem vonzotta, de szerinte az volt a legbrahisabb hely, ahová jó volt tartozni. Itt ismerkedtem meg többek között Gyombolai Gáborral és Perényi Balázzsal. Ennek a közösségnek teljesen más volt a szabályrendszere és a dinamikája, mint azoknak, amelyekben addig megfordultam, de nagyon megtetszett ez a „liberális" közeg. Addig nem tudtam, mit jelent szabadelvűnek lenni; itt hirtelen másféle zenékkel találkoztam, mint amiket ismertem, megfogott az egész, mert bizonyos szempontból érett, felelős személyiségnek tűntek a csoport tagjai. Komoly célkitűzésem nem volt, bár visszajött az emlék, hogy valamikor én színész szakra akartam felvételizni. Az irodalmi színpadon ehhez kevés muníciót kaptunk, mert nem ez volt a főprofil. Balázs indított később egy saját színjátszó társaságot Aberrátor Csoport néven, ahol már komolyabb szakmai munka, elemzés is folyt. Kezdett felderengeni előttem valamiféle plusz – nem mondanám, hogy elhivatottság, de hogy lehet ebben perspektíva. Ugyanebben az időszakban kezdtem színjátszó táborokba járni. Az első élményem Csillebércen volt, Várhidy Attila – aki Debrecenben talán a mai napig is vezet színjátszó csoportot – volt a csoportvezetőm. Akkoriban nála játszott például Hajdu Szabolcs és Szabados Mihály is. A táborok elvarázsoltak, hiszen itt megfordultak olyanok is, akik már filmben vagy „rendes" színházban is szerepeltek. Az egész misztikum egyre megközelíthetőbbnek tűnt. Balázs nagyon elhivatott volt, amivel rám is hatott; agyaltam, és írogattam a próbanaplóimat, ahogy korábban

az evezős időkben az edzésterveimet állítottam össze, hogy mikorra mit kellene elérnem, hogyan osszam be az energiámat, stb.

Mi fogott meg ezekben a színjátszó táborokban?

Olyan kiváló színházi emberekkel lehetett találkozni, mint például Gaál Erzsivel Balatonszemesen, vagy a ma már a Budapesti Operettszínházat vezető Kerényi Miklós Gáborral Nagykovácsiban, Fóton pedig Kaposi Lászlóval. Akkoriban még összeért az egész színházi kör, sokan emlékeztek még a hetvenes-nyolcvanas évek színházi mozgásaira, nem volt „lediákszínjátszózva" ez a közeg. Kiemelkedő volt a zalaszentgróti tábor, ahol Ascher Tamás kurzusán vehettem részt.

Hogy érezted ebben a közegben magad?

Eleinte még szokatlan volt ez a nagy energiájú társaság, nem találtam a hangot, kicsit szerencsétlen vidéki fiúként jártam-keltem közöttük. Később az egyre szélesebb kapcsolatrendszerem révén, és a jól összeállított „edzéstervek" hatására egyre ügyesebben helyeztem el magam a tábori térképen. Ennek volt köszönhető a Kaposi Lászlóval való találkozás is, mert sikerült úgy pozicionálnom magam nála, hogy a *Merlin, avagy a puszta ország* című darabban adott egy fontosabb szerepet. Előtte nem igazán emelt ki senki, de itt volt egy jelenet, amelyben az önmagát sem kímélő Lancelot figurájára a próbán azt az egyszerű megoldást hoztam, hogy teljes erőből nekirohantam a falnak. Erre ő azt mondta, hogy mindenképp szeretne elhívni a gödöllői színjátszó csoportba. Kaposi egyébként akkoriban kimagasló figurája volt az „amatőr" mozgalomnak. Koncepciózusan, felkészülten dolgozott, és nem valamelyik iskolai intézményhez tartozott, hanem egy független csoportot működtetett, kiharcolta a saját próbahelyét a gödöllői művelődési házban. Gyakran jártak fesztiválokra, számos díjat nyertek.

Mi történt veled Gödöllőn?

Amikor beléptem ebbe a társaságba, azt éreztem, hogy ez a legjobb hely, ahol valaha is megfordultam. Más színjátszókhoz képest itt sokkal szellemesebbek és függetlenebbek voltak az emberek, hiányzott belőlük az

a függés, az a bizonyítási vágy a profik felé, ami ebben a közegben gyakran alkoholos prófétálásba torkollik. Itt olyan természetesen viselkedett mindenki, mint anno az evezős társaim: egyszerű és világos törvények uralkodtak közöttük. Az „edzésterveimből" ugyan mindig meg tudtam oldani a színjátszó táborokban előforduló emberi problémákat, de ott mindig találkoztam olyan bennfentes figurákkal, akik nagyon értették egymás nyelvét, és annyira „magas szinten" léteztek, hogy nem éreztem jól magam közöttük. Kaposiéknál nem éreztem hasonló gőgöt. Ráadásul úgy lettem bemutatva, hogy született színész vagyok, aki nem ismer határokat. Rögtön befogadtak, azonnal megtaláltam a helyem, éreztem, hogy valahol ezen a tájékon kell keresgélnem. Már két előadáson (*Lovagsereg éneke, I. Erzsébet*) is túl voltunk, amikor kezdtem azt érezni, hogy bár szuper a hangulat, de mintha itt senki sem akarna továbblépni. Jó színházat csinálni Gödöllőn mindenki akart, de további elképzelés nem akadt. Pontosan azzal egy időben, amikor Kaposi megpróbált új perspektívát kínálni az akkor már korosodó embereinek, én Pest felé kezdtem kacsingatni.

Melyik évben járunk ekkor?

1993-ban, ekkor voltam 19 éves, és ekkortájt alakult a Kerekasztal. Érettségi után elmentem színésznek felvételizni, de az első rostán kirúgtak; Kazimir Károly és Szarvas József felvételiztettek. A felvételin megint az a gyanús érzésem támadt, hogy az összes felvételiző ismeri egymást, csak én nem tartozom közéjük. Apám érettségi öltönyében mentem, és egy nagy, csíkos, régi nyakkendőben, de ott azt láttam, hogy senki nem hord nyakkendőt, és senki nem jött öltönyben. Tényleg úgy éreztem magam, mintha a *Tanítványok* című Beremányi filmből másztam volna elő. Emlékszem a folyamatra, ahogy bementem időről-időre a WC-be, és először levettem a nyakkendőt, utána az öltöny felsőt is, majd kigomboltam az inget, felgyűrtem a karját – mígnem kezdtem átalakulni valami Petőfi-szerű színjátszó-figurává. Valahogy lazítanom kellett, mert senki nem volt annyira beszarva, mint én. Miután kirúgtak, eldöntöttem, hogy soha többé nem jövök ide vissza, amit annyiban tartottam is, hogy színésznek nem felvételiztem többet. Ugyanazt éreztem, mint amire az edzőm figyelmeztetett az evezésnél: hogy talán nem ez az út, amit csinálnom kellene. De ezt senki nem vállalta fel nyíltan előttem – ugyanakkor

a felvételi helyzet sem volt olyan, hogy abban be lehetett volna bizonyítani, ki mennyire tehetséges színész.

A gödöllői társaságból egyedül te mentél el felvételizni a Színművészetire. Ezek szerint te mégsem érezted magad annyira az „amatőr" mozgalom részesének, mint a többiek?

Fontos, hogy külsősként kerültem közéjük, és viszonylag későn. A társaság magja gyakorlatilag együtt nőtt föl, és Kaposival, a vezetőjükkel együtt váltak felnőtté. Nekem szerencsém volt, mert ilyen „apukás helyzetbe" se Kaposinál, se később Somogyi Istvánnál az Arvisurában nem kerültem. A többiek nagyon kötődtek hozzá, még az utánam odakerült Takács Gábor szerint is ők bizonyos értelemben Kaposi „gyerekei" voltak, hiszen minden meghatározó közösségi élményt neki köszönhettek. Ők elfogadták, amit mondott vagy gondolt, én viszont eléggé határfeszegető voltam. Nem fogadtam el bizonyos játékszabályokat, rákérdeztem ezekre, mondván, én ide Kaposi felfedezettjeként kerültem, rám más szabályok vonatkoznak. Igazság szerint bizonyos esetekben ez mintha tetszett is volna neki; olyan lehettem, mint őfelsége ellenzéke. Amikor viszont eljöttem, egyáltalán nem örült, hogy nem folytattam azt az utat vele. Az ő irtózása a profi világtól sok mindenből következhetett, amit csak ő tudott. Abban biztos vagyok, hogy színházrendezőként több elismerést várt volna a szakmától, de mivel ez nem történt meg, még időben bölcsen a TIE felé fordult. Zseniálisan érezte meg azt a pontot, ahol ki tudott törni. De mivel volt egyfajta személyes kudarca a profizmussal kapcsolatban, mindenkit óvott attól az iránytól.

Ezek szerint te éppen akkor váltál ki a Kerekasztalból, amikor a többiek elindultak a drámapedagógiai irányba?

1992-ben az *I. Erzsébet* még csak kezdeménye lehetett a TIE-s gondolkodásnak. '93 környékén indultak meg igazán, amikor én már inkább Pestre jártam. Az előadásokba szerepelni még visszamentem, de már deklaráltan nem ott terveztem a jövőmet. Mindez nem a drámapedagógia miatt történt; ráadásul a társaság tagjaihoz nagyon erős szálakkal kötődtem, és velük meg is maradt ez a mély viszony, még ha évekig nem

is beszéltünk egymással. Abban az évben találtam a Pesti Műsorban egy hirdetést, hogy színházi társaság színész felvételit tart, így kerültem az Arvisurába, ami egy teljesen más világ volt. Mert bármennyire kísérletező volt is a színházcsinálás Kaposinál, közelebb állt a szokványos keretekhez, a groteszk realizmushoz. Az Arvisurában egészen új irányok nyíltak meg: a gyakorlatokban például a mozgásnyelvnek is fontos szerepe volt. Az vonzott benne igazán, hogy több, nálam egy generációval idősebb emberrel hozott össze a sors, akikkel újfajta közösségi élmények értek. Viszont színházi értelemben az itt töltött két évem nem volt igazán sikeres. Az Arvisura táborai általában egy erdőben, teljesen nomád környezetben zajlottak, ahol nem volt villany, patakban fürödtünk, és egy szobában aludt negyven ember. 19-20 éves koromban érdekes volt ez a Grotowski-szerű élmény, de nem tapadt meg igazán mélyen, mert még időben felfedeztem a belső ellentmondásokat és feszültségeket. Színházszakmai és közösségi szempontból Somogyi István és társulata (a korábbi Tanulmány Színház) a kilencvenes évek elejére kifutotta magát. Mindezt azzal együtt állítom, hogy az Arvisura a magyar alternatív színházi hagyomány kiemelkedő műhelye volt a nyolcvanas évek végén. Az *Újrakeresztelők*, a *Mester és Margarita*, a *Magyar Elektra* vagy a *Szentivánéji álom* nagyon invenciózus színházi előadások voltak a maguk korában. De '94-re mindebből csak egy apa-komplexusos társaság maradt. Voltak még nagyon izgalmas, kalandos dolgok a sámán-ügyek és a révület kapcsán, ami végképp megosztotta a társaságot. István ugyanis akkoriban indult meg a maga spirituális útján, amikor én is csatlakoztam a kötelékhez. Nekem nagy élmény volt tűzön járni, indián bőrkunyhóban ülni órákig és szenvedni, más viszont már talán elunta az ilyenféle megközelítéseket. Mindeközben első komolyabb rendezésemként megcsinálhattam Lorca *Vérnászát* a Marczibányi téren működő Origo Diákszínjátszó Csoporttal. Ez nemcsak hogy az első rendezésem, de az első komolyabb dramaturgiai munkám is volt. Húszévesen 10-12 kamaszszal dolgoztam együtt hónapokig. Ezért is volt furcsa ugyanebben az időszakban az Arvisurában a *Hamlet*tel foglalkozni úgy, hogy a szövegről egyszer sem beszélgettünk, hanem általában „megrévültünk" minden felmerülő színházi és értelmezésbeli problematikát. Improvizációk voltak, de ezekhez sem kapcsolódott kiértékelés.

Honnan jött az ötlet, hogy darabot rendezz?

Előtte én már voltam a zalaszentgróti táborban, ahol végigültem Ascher Tamás *Cseresznyéskert* elemzését is. Hirtelen azt láttam, hogy egyszerre többféle színház is létezik. Ascher tábora arról szólt, hogy jeleneteket csináltunk az elemzett darabból, amihez a társaságból kellett „összerabolni" a szereplőket. Minél aktívabb volt valaki, annál több jelenetet tudott csinálni, és annál nagyobb esélye volt bekerülni a végső bemutató előadásba. Én nagyon aktív voltam, a sikertelen felvételi is csak jobban ösztökélt, hogy megmutassam magam, ráadásul olyanokkal voltam együtt, mint Gryllus Dorka, Ónodi Eszter, Rába Roland vagy Mundruczó Kornél. Intenzíven dolgoztam, és egyszer Ascher beült a hátsó sorba, amikor én épp mondogattam a magam módján a szereplőknek, hogy ki mit és hogyan csináljon. Utána arra buzdított, hogy próbálkozzak meg a rendezéssel. Akkor még nem igazán tudtam, mi is az, hiszen ahol addig dolgoztam, mindenhol egyfajta közösségi szellem működött: ki lehetett adni a feladatokat, és mindenki elvonult, dolgozott a jelenetén, azután megmutattuk egymásnak. Ezért a táborban is úgy rendeztem, hogy én is bedobtam az érzéseimet, és a színészektől is ezt kértem, viszont annyira energikusan nyomhattam, hogy sikerült elkapnom valamit. Ezután jött a felkérés a Marczibányi térről, Szakal Judittól, hogy rendezzem meg a *Vérnászt*, amivel mindjárt díjat is nyertem.

Mikor dőlt el benned, hogy a színházzal fogsz foglalkozni, hogy ez lesz a szakmád? Hogyan vált számodra identitássá a színházcsinálás? A sikerek hozták ezt?

A sikerek és a közösségi élmény, de ez több mindennel is összefügg. Kellett valami, ami én vagyok, amitől még a csajozás is könnyebben ment. Mikor Kaposihoz kerültem, már alakult bennem a döntés, hiszen gyorsan ki akartam mászni az evezős traumából. De én ezt nem identitásnak, hanem belső késztetésnek nevezném, hogy színházat kell csinálni. Az első igazán komoly visszajelzések akkor értek, amikor megrendeztem életem első előadását. A Lorca darab megkapta a Csurgói Diákszínjátszó Fesztivál fődíját. A kazincbarcikai fesztiválon pedig, ahová Kaposiék is rendszeresen jártak, rendezői díjat kaptam. Egyértelmű volt, hogy ezzel kell foglalkoznom. Erőteljesen jött a szülők részéről is a kérés, hogy tanuljak tovább. Jártam tanítóképzőbe és gyógypedagógiára, de csak, hogy a logopédus szakon beszélni tanuljak, illetve

kapjak ösztöndíjat és diákigazolványt. Ami viszont érdekelt, az a dramaturgia volt. Mikor a *Vérnász* kétharmadát kihúztam úgy, hogy ettől még működött a darab, az nagyon erős visszajelzés volt. Mondhatni, mélyebb szakmai szinten ragadott meg: ráébredtem, hogy a szövegnek, az előadásnak van egy struktúrája, ami nagyon érdekes, és ami jóval több egy kidolgozott „edzéstervnél", meg annál a lelkesedésnél, hogy „mutassuk meg" együtt, stb. Rájöttem, hogy létezik valami izgalmas dolog az egész mögött, amit úgy fogalmaznék meg, hogy a szakmai rész; egy mesterség, amit lehetne gyakorolni. És éreztem, hogy ez az, ami igazán érdekel. Hozzá kell tennem, hogy nagyon remegő érzés volt, míg egy évre rá fel nem vettek a rendező szakra. Akkoriban már Somogyinak is mondtam az Arvisurában, hogy valami másra vágyom. Az, hogy mire, az az ő színházából nézve elég röhejes visszalépés volt, de amikor felvettek rendezőnek, az végleg megerősített, hogy engem a szakma megtanulása és az a Krétakör nevű furcsaság érdekel, amit időközben létrehoztunk. A végső lökést pedig furcsamód Sándor L. István adta meg, aki formálódó esztétaként kapcsolatban volt Kaposival meg az egész független színházi körrel, mégis a kőszínházi rendezői pályára bujtogatott, mondván, hogy ha valami felé mozdulni akarok, akkor arra tegyem, mert ezen az oldalon már nincs több az Arvisurán túl. Hiányzott már valami frissebb színház. Volt az Arvisura, az Artus, az Utolsó Vonal, és még néhány társaság, de már egyikük sem volt fiatal kezdeményezés. A Krétakörrel az első előadásunk rögtön nagy siker lett, ez volt a *Nagy játék*. Cikkek jelentek meg róla, és fölvetődött a lehetőség, hogy jöhet egy újabb generáció. Mindenki pozitívan fogadta, még a Katona Kamrájába is bejutottunk '95-ben, amit Zsámbéki Gábor eredetileg a független produkciók számára hirdetett meg akkor befogadó színházként. Mindezzel az is egyértelmű lett, hogy hülye lennék ebből a buliból kiszállni.

Mindezekkel együtt milyennek láttad azt a színházi világot, ami felé eldöntötted, hogy elindulsz?

Nagyon vegyesek voltak az élmények. Ascher Tamás még a rendező szak előtt elhívott a Katonába, hogy játsszak egy kisebb szerepet a *Ma este improvizálunk* című Pirandello rendezésében. Életemben először

ott kaptam ízelítőt abból, hogyan zajlik az ország deklaráltan legelső színházában egy kiemelt rendező munkája. Nagyon nem tetszett. Benne voltam a tutiban, kartávolságnyi közelségben Máté Gáborhoz, Csákányi Eszterhez. Miközben még a rokonságnak is meséltem az élményeimet, valahogy mégsem tetszett. Amikor a próbákon szünet volt, a többi színész mindig hívott magával a büfébe, én meg mindig azt válaszoltam határozottan, hogy köszönöm, nem, hoztam szendvicset. Mert belül volt egy rossz érzésem; rendkívül féltem tőlük, és valahogy irtóztam is. Ennek az lett az eredménye, hogy eltelt egy év a darabbal, és leutaztam Kaposvárra, mert éppen ott dolgozott Ascher. Elé tártam, hogy komoly gondjaim vannak az előadással. Aschernak fülig ért a szája, és azt válaszolta, ha nekem komoly gondjaim vannak ezzel az előadással, akkor nekem ebből az előadásból ki kell lépnem. Mondtam, hogy igen, ezért jöttem, szeretnék kilépni. Akkor jó utat! Tényleg olyan volt, mint egy regénybeli szituáció: háromperces beszélgetés után indultam vissza a vonathoz azzal az érzéssel, hogy örökre elvágtam magam. Másrészről meg lehet, hogy mégis jól tettem, hiszen Aschernek igaza volt: ha az a csávó, akit berakott a Katonába, azzal áll elé, hogy gondja van az általa rendezett előadással, akkor az járja inkább a maga útját. Bizonyos értelemben mesteri mondatot kaptam, valószínűleg minden tanár ilyen mondatra vágyik egész életében: hogy egyszer pont jól indítson el valakit, ami neki akkor sikerült velem. Bármilyen későbbi konfliktusunk ellenére is mindig nagyon becsültem és tiszteltem Ascher Tamást. Ráadásul ő semmilyen módon nem volt nekem kiszolgáltatva, mint Somogyi vagy Kaposi; szabadon és nyitottan piríthatott rám, ami nekem nagyon jól és jókor jött. Emellett vegyes érzéseim voltak a főiskolán is, ahová felvettek rendező szakra. Nem találtam a helyem, hirtelen iszonyatos dózisban kaptam azt a lilaságot és nagyotmondást, amit korábban csak a tévében hallottam. Ahol addig forogtam, ott tréningruhás emberek járkáltak, és még az italozás is másképp folyt; ott inkább söröztek, itt konyakoztak körülöttem. De az általam kifejlesztett ellenállós, beszólós, háttérbe húzódós és hátulról betámadós, egyszer csak a véleményemmel előugró magatartás itt is bejött. Talán már eleve föl is vettem azt a szerepet, hogy nekem itt semmi nem fog tetszeni, mert nem tetszhet, abból nem lehetne jól kijönni, nem lenne mi ellen küzdeni, nem lenne versenyhelyzet, meg ilyesmik.

Ez a kívülállás, ez az önálló és független aktivitás működhetett a saját társulatodban, a Krétakörben is?

Kifelé működött, de a társulattal szemben nem, hiszen a Krétakör baráti alapon született, a Huszár Zsolttal és Feuer Yvettel való szimbiotikus együttélésünkből nőtte ki magát. Nem volt semmiféle háttér, csak azokat tudtam összeszedni, akik bíztak bennem. Thuróczy Szabolcsra meg is sértődtem, mert amikor hívtam valamibe, ő jóhiszeműen szövegkönyvet kért. Mondtam neki, hogy akkor hagyjuk, mert a szövegkönyvet mi csináltuk volna. Fantasztikus időszak volt, egészen addig, amíg egyre több szempont nem kezdett fontossá válni; a szakmai észrevételektől elkezdve az infrastruktúrán át a pénzügyi háttérig. Erős törések következtek, először találkoztam azzal, hogy egy barátság szakmai szempontok miatt megszakadhat; hogy azt tudom mondani egy barátnak, hogy szerintem ezt nem tudod megoldani, és hiába ellenkezik, én döntök, mert én vagyok a rendező és a vezető. Általában azok a viszonyok működnek jól, ahol eleve van egy nagyon erős szakmai elköteleződés is a barátságon túl, például Terhes Sándorral. 1998-ra viszont beláttam, hogy kell még egy ember az egyre több szempont miatt, mert magam már nem tudom összeegyeztetni ezeket. Furán léteztünk, hiszen mindenkit levéleményeztem és keményen instruáltam, ahogy megtanultam Székely tanár úrtól az iskolában, fizetni viszont a munkájukért még mindig nem tudtam. Sőt, tőlük kértem pénzt, hogy dobjuk be a közösbe kellékre, úgyhogy időnként már olyan emberi feszültségek gerjedtek, amelyeket tényleg nagyon nehéz volt feldolgozni. Igényem is volt valamiféle kontrollra, hogy valakivel ki tudjuk tárgyalni a nehézségeket, hiszen a főiskolán csak a rendezői színház intézményét tanították, de a független helyzetben való létezést nem.

Hogyan tudtad egyáltalán ezt a kettőt összeegyeztetni magadban?

Az volt a szerencse, hogy ez folyamatosan alakult, változott: valójában mindkettőt egyszerre tanultam, és ebből nem is csináltam titkot. A főiskolán mindenki tudott a Krétakörről, bár keveset törődtek vele. Huszár Zsoltnak viszont iszonyatos törés volt, hogy én végül a főiskola mellett is döntöttem. A Krétakör próbáira behoztam azt, amit a főiskolán

tanultam, így egyrészt tanítottam a színészt, aki nem járt oda, másrészt mindent rögtön ki is próbálhattam élesben. A hatását, eredményét pedig mind a színész, mind én rögtön le is mérhettük, mert ha nem jöttek a nézők, akkor az egész semmit sem ért. De ebben is szerencsénk volt, mert csupa olyan dolgot sikerült összehoznunk, ami sikeres lett. Díjakat nyertünk, visszaigazolásokat kaptunk, és ehhez az is hozzátartozott, hogy jártak hozzánk előadást nézni a neves rendezők és újságírók, ami tartotta a lelket azokban is, akik több biztonságra vágytak volna. Illetve még az a fajta szakmai barátság is segíthetett, amiről korábban beszéltem.

Amikor a főiskolán végeztél, nem élesedett benned dilemmává, hogy merre tovább? Nem volt meg az esélye annak, hogy majd átlépsz a kőszínházi struktúrába, végigjárod a ranglétrát, és végül a „saját" színházadat igazgatod?

Imponált a kőszínházi szakma krémjének társaságában lenni. Jól esett, hogy eljártak a vizsgákra és pozitívan reagáltak. De miután a Krétakörrel ezen a szférán kívül dolgoztam, és onnan jöttek a sikerek is, ezért ez tűnt a jövőnek, bármennyire lenézték is ezt a fajta színházcsinálást a kőszínházi oldalról. A megkülönböztetést számomra a legjobban Ács János rendező fogalmazta meg, akinél még 1992-ben a Vígszínházban próbáltuk az *Oidipuszt*, és az volt a dolgunk, hogy a háttérben csörögjünk, zörögjünk. Egyszer Scherer Péter, akkor még nem ismert színészként elé állt, és azt mondta, hogy mi erre a jelenetre ki tudnánk találni valamit. Ács János pedig erre azt felelte: én is voltam amatőr, Petikém. Ez volt végig a levegőben a Krétakörrel kapcsolatban is. Egyedül Székely Gábor, az osztályfőnököm volt velünk korrekt. Tőle kaptam egy másik fontos mondatot. Amikor felvettek, elmondtam neki, hogy tudom, nem szabad a főiskolán kívül dolgozni, de van egy csapatom, akikkel már két előadást csináltunk, és szeretnék velük tovább dolgozni, viszont szeretném ezt elmondani őszintén, nehogy ebből probléma legyen. Erre Székely azt mondta: mondhatom én neked azt, hogy nem? Ha én most nemet mondok, akkor nem fogod csinálni? Csináld, csak közben a főiskolán is teljesíts! Megértette, hogy mi az, ami fontos. Így utólag pedig azt gondolom, hogy ha Jeles András sem tudott ebben a közegben rangot kivívni magának, akkor mit jelent egy Krétakör?

Amikor a szakma nagyjai eljöttek a Krétakör előadásaira megnézni, hogy ti ott mit csináltok, mit szóltak?

Éles szemmel vettek észre sok mindent. Zsámbéki Gábor igazgató 1998-ban, harmadévesként már hívott rendezni a Katonába. Iszonyatosan készültem, de nem lett túl jó a darab, viszont a rákövetkező évben kaptam még egy esélyt, ami pedig már a *Közellenség* volt. Tasnádi István írta egy Kleist novellából, és szabad utat kapott. Nagy siker lett, mire Zsámbéki felajánlotta, hogy leszerződtetnek, de rögtön mondtam, hogy nem szeretnék leszerződni, mert a Krétakörben hiszek. 1998-ban csináltuk meg a *Baal*t is, amit ugyan a Kamra befogadott, de mindenestül Krétakör produkció volt, és meghívták a Színházi Unió Fesztiváljára, ahol óriási siker lett. Ha ezt meg lehetett csinálni önerőből, akkor már a tények is a struktúrán kívüliséget igazolták. Zsámbéki elfogadta a döntésemet, de arra kért, hogy a Katonában csináljam meg a diplomamunkámat, sőt azután még egyszer felajánlotta a lehetőséget, mondván, hogy nagy tervei vannak velem. Mondtam, hogy nekem is vannak terveim, csak nem itt. És akkor ő volt a harmadik színházi ember, akitől egy nagyon jó mondatot kaptam, mert azzal váltunk el, hogy igazság szerint ha ő lenne most az én helyemben, ő se szerződne le. Onnantól kezdve pedig, hogy a Krétakörbe bekapcsolódott Gáspár Máté is, aki akkor a Pesti Súgó főszerkesztője volt, érezhető volt, hogy ebből ki lehet hozni sok mindent, ráadásul a *Baal* kapcsán érdeklődött az Avignoni Fesztivál, már pénzeket is lebegtettek, hát miért álljak be a Katonába? Kezdett kialakulni a saját játéknyelvünk, ismertebb színészek is beléptek, innentől már nem lehetett az egészet lenyomni azzal, hogy ez valami lila amatőr dolog.

Hogyan éltétek meg Gáspár Mátéval azt a periódust, amikor a Krétakör üstökösként felívelt, és ti lettetek a „bezzeg" alternatív színház? Hogyan látod most az akkori helyzetedet, lehetőségeidet?

Máté nagyon fontos marketing és közönségkapcsolati szempontokat hozott be, amiket én addig nem vettem figyelembe. Addig csak kiraktunk egy plakátot, és vártuk a nézőt. Ő hozta be annak a lehetőségét, hogy ebből építeni lehet valamit, kapcsolatokat kialakítani, kimozdulni külföldre, nagyobb közönséget csinálni, és több pénzt elnyerni. Nekem

ehhez nem volt érzékem, neki viszont igen, és a kapcsolatai is megvoltak hozzá. Sajtótájékoztatókat „varázsolt", olyan új energiát hozott be, ami rögtön megtermékenyítette azt, amit én képviseltem. Elindult egy párbeszéd köztünk, ami a legizgalmasabb részévé vált a működésünknek, és mindig a helyére tette a dolgokat. Ha én elszálltam, ő fölhívta rá a figyelmemet, ha ő belassult, én unszoltam; fékezett, amikor túl sok voltam, én meg húztam, amikor túl kevés volt. A dinamika nem is a feladataink körül zajlott, hanem, hogy ki milyen természetű. A sikereinknek szerintem az volt a kulcsa, hogy két, valahol egyező, de alapvetően nagyon különböző neveltetésű és habitusú ember dolgozott együtt. Mindig röhögtünk, hogy a zsidó és a sváb együtt mi mindenre képes... Közben pedig racionális lépéseket tettünk előre. A beszólós interjúk, a színházi reformjavaslatok egytől-egyik marketing stratégiák voltak, amiket kipróbáltunk, hiszen láttuk, hogy a politikában működnek, és kíváncsiak voltunk, hogy működnek-e a kulturális piacon is. Mindig bejöttek: csináltuk, utána kicsit változtattunk, másképp kommunikáltunk, elkezdtünk valami újat. Közben pedig mentek az előadások, bejöttek gazdasági szempontok is, és eljutottunk odáig, hogy negyvenen voltunk a társulatban, volt irodánk, raktárunk, és kamionnal hordtuk a díszletet még az USA-ban is, az ottani vendégjátékunkon. Az ötletek pedig mindig sokkal előrébb tartottak: már nem csak egy évadnak a tervét dolgoztuk ki, hanem azon is gondolkodtunk, hogy az mit fog majd eredményezni a rákövetkező évadban, vagy hogyan kellene gondolkodnunk a fesztiválokkal kapcsolatban egy évre, két évre, több évre előre. És mindig nagyon fényeztük egymást, segítettük egymás önbecsülését. Ha rossz kritikát kaptunk, akkor azt megfelelően pozitív hozzáállással próbáltuk vizsgálni, de ha kellett, mi is eléggé kritikusak tudtunk lenni.

Ebben az a különös, hogy a sikeres működéseteket nem kommersz, hanem nagyon is művészi, sőt kísérletező produkciókkal tudtátok megvalósítani, fenntartani. Hogyan lehetett ezt kompromisszumok nélkül csinálni?

Máténak komoly elméletei voltak arról, hogy ez az egész hazai színházi rendszer úgy, ahogy van, nem korszerű, nem fenntartható, nem értelmes és nem vezet sehova, ugyanakkor iszonyatosan köldöknéző és bor-

zasztóan nagyképű. Ő maga is végigjárta a maga diákszínjátszós útját, rendezett és társulatot is vezetett. Mikor először találkoztunk, azt mondta, az előadásaim alapján eldöntötte, hogy rendezni már nem szeretne, mert nem tudna ilyet, viszont azzal, aki ezt csinálja, szívesen dolgozna együtt. Az egyik legfontosabb állítása az volt, hogy attól még, hogy valami művészi, innovatív és kísérleti színház, nem feltétlenül kell struccnak lennie, és a fejét bedugnia a porba. Az „alternatív" nem jelenti azt, hogy nem lehet eljuttatni a nézőkhöz. Az volt az elmélete, hogy ennek a színháznak éppúgy lehet közönsége, sőt, nem tudjuk, hogy mekkora közönsége lehet, a határ a csillagos ég – még az is lehet, hogy egyik pillanatról a másikra kiderül, sokkal több ember kíváncsi egy ilyen típusú színházra, mint egy musicalre. Tudott ebben hinni, és lazán nyúlt hozzá, nem voltak előzetesen rögzített koncepciói, nem kötötte az avantgárdot egy mindentől elszakadt és mindennek hátat fordító micsodához. Én pedig nem álltam neki ellen, mert nekem nem volt erre semmilyen elméletem, én színházat akartam csinálni, amit minél többen néznek. Ahhoz pedig, hogy a történeteimet a közönségnek elmeséljem, különböző formákat akartam kipróbálni úgy, hogy egy dolgot ne kelljen többször is megismételni. Az volt az érdekes, hogy igazából sohasem kaptunk reakciót időben egy-egy elképzelésünkre. Nem értettük, miért van ez így, rengeteg beszélgetés szólt erről az évek során. Feszegettük, hogy vajon ez egy ilyen magyar hagyomány, vagy máshol is az történik, hogy ha az ember jó szándékkal bedobja az ötleteit, akkor azok mind elbuknak és félreértődnek? Mindenesetre mindig új elképzeléssel indultunk tovább, és bár a kritika eleinte nem nagyon foglalkozott velük, az emberek jöttek, és a dolog működött. A kritikával pedig szép lassan kialakult egy kissé egyoldalú „siketek párbeszéde". Ebből csörteváltás is lett, amikor a kritikusoktól a legjobb alternatív előadás díját megkaptuk 2002-ben, de nem fogadtuk el, mondván, hogy miért nem veszik észre, mennyire elmélyítik ezzel a hátrányos megkülönböztetéssel azt a szakmai szétválasztást, ami ellen a Krétakör minden eszközével föl akar lépni.

A színházi szakma is alternatívként tekintett rátok?

Ők mindig kikerülték ezt a kérdést, a kritikában viszont ki kellett mondani a véleményt. A szakmával ezek mindig körülményesen működtek, a szakmai párbeszédnek a mai napig nincs helye, kultúrája; valóságos

konfliktushelyzet, kibeszélés sosem volt. Eleinte lesajnálós, kedves távolságtartás jellemezte a szakma hozzánk fűződő viszonyát. A *Woyzeck* volt az első darabunk, amelynél az érződött, hogy keresgélik a megfejtést. Az már annyira durva volt, hogy valamit kellett mondani róla. Bemutattuk 2001-ben először Berlinben, ahol elég szépen fogadták (ezért hívott Ostermeier a Schaubühnébe rendezni), majd Párizsban is bemutattuk, végül következett a hazai bemutató, de két hónapig nem jelent meg róla semmi. Utána hozta le a Magyar Narancs Csáki Judit cikkét, hogy erre az előadásra el kell menni. Néztünk Mátéval: vajon mi tarthatott két hónapig? Máté erre azt mondta, hogy a szakmának nyilván el kellett döntenie, hogy szeretik vagy nem szeretik, és végül úgy döntöttek, hogy szeretik. A neves színészek részéről olyan hozzáállásokkal találkoztunk, hogy vagy a fiatalos társaság tetszett nekik, vagy zöldségnek tartották az egészet. A rendezőtársadalom már érdekesebb, részükről sok kapcsolat nem volt, egészen a *Siráj*ig. 2003-ig tartogatták, hogy a Krétakör alternatív, amatőr, vagy mi. A *Siráj*jal történt meg a nagy befogadás, látványos, előadás előtti, alatti és utáni könnyes ölelkezés. Mintha mindannyian közösen jelezték volna, hogy mi „Egy színház" vagyunk. Onnantól kezdve Zsámbéki nyelvezetében megjelent az a fordulat, hogy „az alternatívok és a Krétakör". A szakmai megbeszéléseken már akkor is sokallták az alternatívoknak juttatott pénzt, csak akkor nem Vidnyánszky volt a vezérszónok, hanem Zsámbéki. Azt mondta, fölül kell vizsgálni az alternatívok pénzét, de természetesen ez nem vonatkozik az igazi színházakra, mint pl. a Krétakör. A *Siráj* utáni egy-két év reveláció volt, de csak addig tartott, amíg fel nem jöttek az előadásokon olyan újabb kérdések, amelyekre nem voltak meg a kész válaszok, és akkor megint csak zavar következett a kommentárokban. Korábban az volt a baj, hogy amatőrök vagyunk, ekkor meg az lett, hogy nem tudjuk, hogy jó dolgunkban mit csináljunk. Ráadásul egyszer csak politikai erőtérbe is kerültünk, ami még gyanúsabbá tette az egészet. Emlékszem, 2004-ben, amikor a *Feketeország*ot Kapolcson bemutattuk, annyi ember jött el, hogy szabályos népünnepély lett minden este. Jó volt, de ez nem segített abban, hogy észrevegyük, mennyire egy oldalra sodródtunk. Innentől kezdve a Magyar Nemzet nem is foglalkozott többé az előadásainkkal, pedig addig elismerő kritikákat írtak rólunk. Azon vettük észre magunkat, hogy besoroltattunk a balliberálok közé. Hirtelen mindenhová el lehetett menni, mindenhonnan jött a

simogatás, szalonok nyíltak meg előttünk. 2006-ban pedig magához hívott Gyurcsány Ferenc, mert írtam neki egy emailt a blogjára, hogy az mégis csak szemérmetlenség, azt azért mégsem mondhatja, hogy neki nincsen köze az utcai összetűzésekhez. Gondoltam, úgysem számít semmit, ha ezt megírom neki. Másnap csörög a telefon, és egy hang azt mondja, adnám Gyurcsány Ferencet... Ebben az időszakban minket tényleg számon tartottak, és a *Siráj* volt ennek az elindítója, mert, én úgy értelmeztem, végre azt kapta tőlünk a színházi szakmai közeg nagy része, amire vágyott: visszaigazolást arra, hogy „tudtok ti rendes színházat is csinálni". Már a próbákon megmondtam a társulatnak, hogy ez egy olyan előadás lesz, amit szeretni fognak az emberek, mert Csehovon kívül semmi más nincs benne – és mindent elkövetünk, hogy ez így is maradjon. Utána pedig meg is beszéltük, hogy bejött, nem kell itt szarakodni semmivel, hanem azt kell adni, amire vágynak. És ez még csak nem is cinizmus volt, mert akkor engem is nagyon érdekelt ez a történet. A kritikusoknál is áttörést hozott: megkaptuk tőlük az évad legjobb előadása díjat, csak épp a díjátadás volt minősíthetetlen a Kamrában. Ott éreztem azt, hogy nem lehet ilyen lehetetlen helyzetben átadni ilyen fontos díjakat, ki kellene találni másképpen, egyszerűsíteni, de valahogy mégis emelni a díjátadás tétjét. Mikor ezt megírtam nekik, a kritikusok visszaírtak, hogy most megint miért problémázom? Mondtam, hogy szétteszem a kezem, mert nem értik, hogy nem ez a kérdés, hanem, hogy beszélgessünk már arról, amit csinálunk. Ugyanis végig röhögött az egész díjazott társaság: az összes színházi ember egymásra kacsintgatott a díjátadón, és mindenki röhögött a beszédek közben, mert aki éppen mondta, nem a fényben állt, meg ilyenek. De senki nem szólt, és kicsit újra előjött az az érzésem, hogy nem merünk beszélni, nem mondjuk ki a dolgokat. Innentől pedig minden siker ellenére, 2006 környékétől már kifelé jöttünk ebből a színházi világból. Már éreztem, hogy nem jön létre a párbeszéd semmilyen módon, nem lehet beljebb menni, mert nincs beljebb.

A saját színházadban is érezted a változást?

A változás 2006-ban kezdődött, amikor *A csillagász álmá*t csináltuk. Ez volt az első kezdemény, ami az *Új Nézőig* elvezetett, ugyanis már ebben azzal foglalkoztunk, hogyan lehet újraértelmezni a helyi közösséget.

Nagyon izgalmas kaland volt, de a kritikusok csak hakniként tekintettek rá. Helybélieket és turistákat mozgósítottunk, hogy meséljenek magukról. Az volt az elképzelés, hogy egy-egy embert kiválasztunk, és belevisszük őket egy külön történetbe, miközben a többi 200 ember egy ettől eltérő előadást követ. Az előadás után az egyik ilyen kiválasztott ember azt írta az online fórumunkra, hogy „fanta volt az előadás". Nagyon gyomorszájon vágott ez a dicséretnek szánt mondat. Egy csomó mindenen dolgozunk a színészekkel, és végül a nézői visszajelzések ebben merülnek ki? Onnantól kezdve gyanúval tekintettem a rengeteg nézőnkre. Valami nem stimmelt, ezért valamit kezdeni kellett velük. Elindítottuk a közönségtalálkozók rendszerét. Ahogyan egyre inkább váltunk le a szakmáról, úgy kezdődött el a közönség felé fordulás. Viszont a közönségtalálkozókon mindig csak külsőségekről esett szó, pedig nem az a lényeg, hogy „a Hamletet hogyan játszották", hanem hogy mi a sorsa. Először arra gondoltam, milyen hülyék is a nézők, de aztán leesett, hogy de hát mi meg mit kínálunk föl nekik. Egyrészt az előadást, másrészt a közönségtalálkozót – sikertelenül. Először moderátorokkal próbálkoztunk, de velük szétrobbant a kommunikáció, hiszen az nem ment, hogy csak jött valaki, és mindjárt közvetíteni tudott volna a színész és a rendező, illetve a néző között. Ezt utána csináltuk magunk, de végül azon kaptam magam, hogy én lettem a moderátor, aki a színészek és a nézők között közvetít. Lassan leesett, hogy a probléma az, hogy a színészek nem kérdeznek. Nincs közvetlen kapcsolat. Kiderült, hogy ők igazából nem szeretik a közönségtalálkozót. Nem tudnak vele mit kezdeni, de azt a kérdést meg nem akarják föltenni a nézőnek, hogy maga most rólam beszél, vagy a szerepről? Vagy, hogy nem mondana valamit arról, amit csináltam? De teljesen spontán, nem TIE vagy pedagógiai módszerekkel, hanem emberileg. Kiderült, hogy ez kényes helyzet, főleg az idősebb kollegáknak, és általános a rendezőhöz való fordulás, hogy tegye meg ő azt, amit az adott színész nem mer megtenni. Éreztem, hogy ez nem fog így menni. Ha a közönségnek ennyi is elég, akkor nekünk kell változnunk, mert különben itt nem lesz valódi kapcsolat. Ez már 2007 volt, a *hamlet.ws* időszaka, amiben így vagy úgy, de a három színésznek muszáj kiszólnia a darabból. Az előadást először a saját társulatunknak mutattuk be. Végigültem egy olyan előadást, amelyre azt kellett mondanom, nem hiszem el, hogy ez az én

társulatom. A három színész teljesen begörcsölt a saját kollegáitól, a körben ülő kollégák pedig semmit sem segítettek nekik, hanem szintén görcsben ülték végig a két órát. Akkor azt mondtam, hogy ennek a történetnek itt vége.

De miért? Mit kellett volna tenniük?

Van egy szituáció, amelyben olyan emberek, akikkel nap, mint nap együtt vagyunk, egy olyan kötetlen helyzetben mutatják be nekünk Hamlet történetét, mint amilyenben mi most itt beszélgetve ülünk. Elkezdték játszani, és azt látom, hogy Gyabronka Józsefnek remeg a keze. Ilyeneket láttam, és utána beszélgettünk. A fél társulat nem is maradt ott. A másik fele meg azt mondta, hogy ez tök jó, és klassz, hogy iskolákban fogjátok játszani. Úgy éreztem magam, mintha egy idegen közönséggel ülnék. Ide jutottunk, ennyi év után? Még az se hangzik el senki szájából, hogy mi ez a szar, vagy hogy ő miért nincs benne? Fel kellett adni azt az álcajátékot, amivel megcsaltuk magunkat, hogy szépek vagyunk, jó előadásokat csinálunk, közönség is van, miközben az egymáshoz való kötődésünk, a kommunikációnk, a kérdések, a szakmai párbeszéd, vagy bármi, amiről beszéltünk, halott. Azt éreztem, hogy olyan dolgot erőltetek, ami nem ezeknek az embereknek a nyelve, én pedig csak rájuk kényszerítem. Ők jól elvannak közönségtalálkozó nélkül, nem akarnak olyan előadást sem, ami a közönséggel kezdene párbeszédet. Zsótért akarják és Mundruczó Kornélt. Engem viszont akkor már nem érdekelt az a fajta színházi értelmezés.

Együtt hoztátok létre évek munkájával az akkori Krétakört, mindenki megszokta, talált benne magának kihívást. Te pedig hirtelen el akartad vetni?

Igen, mert arról, amit addig csináltunk, már tudni lehetett, hogy jól működik, ezért arra többé szükségtelen volt rákérdezni. Sohasem ígértem senkinek, hogy örökké együtt fogunk színházat csinálni. Még amikor a Bárka Színházra pályáztunk, akkor is csak négy évre terveztünk, nem az volt a cél, hogy évtizedekre a miénk legyen. Az pedig, hogy nem jött össze, nem is nagyon érdekelt minket, hiszen mi mindig valami újat akartunk. És amit akartunk, elértük 2003–2004-re: megvolt

az identitás és a színházi forma, ami külföldön is sikeres. Ezek után csak az maradt, hogy megépítsük a második Katonát. Fejlődés volt az emberek fejében, mi is ezt nyomtuk, de nem a siker kiterjedésére, a létszám, a pénz, az elismerések növelésére gondoltunk, hanem az új kérdések felvetésére, amelyekre új válaszokat keresünk majd. Eljött az a pillanat, amikor végre megnyugodhattunk volna, ehelyett én az egész újragondolását erőltettem. De ez nem válhatott vitává, hiszen nem is értettük egymást. Suta párbeszéd lett, amiben én csak üvöltöttem, hogy mi a francért nem értik, amiről beszélek. Aztán rájöttem, hogy valóban nem vagyok érthető. Mert akit ez nem érdekel, az nem is akarja érteni, hogy mi lehetne ez. Mint ahogy először csak helyspecifikus előadásokat csináltunk cirkuszban, sziklakórházban, a zsámbéki romtemplomban, és ez egyfajta védjegyünkké vált. De én közben rájöttem, hogy nem az egyre speciálisabb helyet kell egy-egy történethez megtalálni, hanem magát az előadást kell térképző elemmé tenni. Csakhogy a helyspecifikus előadásoknak egyre nagyobb volt a sikerük, hát miért kellene éppen ekkor lemondani őket? Pénzünk is van, a saját szakmánk csúcsán vagyunk, akkor miért legyen minden olcsó, egyszerű, és kevés embernek bemutatható? A műszakunkban jófej, tehetséges emberek dolgoztak, akik számára nyilván az volt az egyre izgalmasabb kihívás, ha egyre bonyolultabb helyzetben kell színházi teret létrehozniuk. Ehhez képest én meg le akarok mondani minden technikai segítségről. Már elmehetnénk Tokióba is, mert Máté már válogat a fesztiválmeghívások közt, és azt kérdezi, hova akarunk utazni, nekem meg nincs kedvem hozzá. Bár nem is tartottam vissza a társulatot semmitől. De nem tudtak követni, mert egy másik történetet éltek meg a 13 év alatt. Komolyan felmerült a kérdés, hogy a Krétakör története az enyém, vagy az ő történetük? Felajánlottam a nevet, Mátét, mindent, mondván, hogy kilépek, gondolják át. Eltelt pár hónap, és újra megkérdeztem, hogy mire jutottak? Akkor hangzott el az egyikük szájából az épületes kérdés: mivel kapcsolatban? A többiek viszont azt mondták, hogy ez a te szellemi terméked, nem lehet nélküled csinálni. Rám hárult a döntés, én pedig úgy döntöttem, hogy nem folytatom tovább. Hirtelen többekben megállt az ütő, pedig már rég tudták, hogy véget akarok vetni ennek a működésnek, ami azzal is jár, hogy nem akarok tovább együttműködni azzal, akit nem érzek motiváltnak egy más jellegű alkotófolyamatban.

Mi lett volna a részükről az a reakció, ami után a társaság mégis együtt maradva haladhatott volna tovább az általad dinamikusnak tartott irányba?

Én abban reménykedtem, hogy a Kapositól és Somogyitól örökölt közösségi működés, közös munka valahogy magasabb szintre emeli majd a színházcsinálásról folytatott párbeszédet. Az egyik korábbi évzáró társulati ülésünkön felvetettem, hogy engem a „miért" érdekel. Az, hogy a társulati tagok vajon meg tudják-e fogalmazni, miért itt dolgoznak, nem pedig máshol? Miért velem, miért ezekkel a munkatársakkal? Kértem, hogy kezdjenek el ezen gondolkozni.

Neked milyen válaszaid voltak ugyanezekre a kérdésekre?

Nyilván azért is volt fontos számomra a kérdés felvetése, mert az önmagam válasza is érdekelt, és abban reménykedtem, hogy ahhoz is ezen a kommunikáción keresztül fogok eljutni. Hogy nekem is muszáj lesz majd kimondanom valamit, ahogy mindenkinek, és akkor ezt majd közösen átbeszéljük. A változást próbáltam úgy elképzelni, hogy először kitermeljük az egyéni válaszokat, köztük az enyémet is. Ami lehet, hogy azt eredményezte volna, hogy a csapat szétesik, vagy csak páran maradnak benne, de legalább nem csak informális szinten, főként utazások alatt, hotelszobákban összegyűlve jöttek volna létre beszélgetések.

Ezt a problémát nem lehetett volna egy darab keretében feldolgozni?

A *hamlet.ws* számomra rendkívül személyes történet volt, amivel ebben a nagyon vegyes eredménnyel működő belső kommunikációban rukkoltam elő. Pont a „miérteket" teszi fel. Nekem is az fájt, hogy vezetőként meg rendezőként és valamiféle barátként létezem a társulattal, mégsem ugyanazt látjuk ugyanabban. Ami számomra egyértelmű, hogy a színházcsinálás is egy kutatási forma, amelyben mindig újabb kérdések vetődnek fel, és irtózatos élvezet ezekről kommunikálni, válaszokat keresni rájuk. Átpörgetni őket, felfedezni, előre menni. Emiatt volt iszonyatos élvezet kommunikálni az *Új Nézőben*, mert végre a „miértek" csaptak össze. Lehet, hogy ha mostantól új munkatársakkal dolgoznánk nyolc évig, végül hasonlóan konfliktusba keverednénk, és nem találnánk

közös hangot. Lehet, hogy ez egyfajta, belőlem is következő működés, hogy folyton tovább kell menni. De ezt nem tudtuk megugrani a Krétakör Színházban 2008-ban...

Ezek után egyáltalán még színházi formában képzelted el a folytatást?

Igen, volt egy határozott elképzelésem arról, hogyan lehetséges olyan színházi helyzetet teremteni, amelyben épp annyira szükség van az ember valós személyiségére és szakmai tudására, mint amennyire a TIE-ban.

Szerinted miért nem vonzanak ezek a formák színházi embereket?

Nem csodálkozom azon, hogy egy színész a szakmája megszokott kereteitől nem tud elrugaszkodni, hiszen itt már a szokványos színész, a szokványos játéktér nem elég. Az sem elég, hogy ott ül a közönség, valamit velük is kezdeni kell. Ez egy nagyon speciális elvárás, és tulajdonképpen természetesen reagáltak rá a profi színészek akkor, amikor ezt felvetettem. Nekem viszont irtózatosan unalmassá és kiábrándítóvá váltak a fellépéseink, és kiszámíthatóvá a folyamatok: egy-egy meghívásnál pontosan lehet tudni, hogy mivel és hova lehet elmenni, hol és mire hogyan fognak a nézők reagálni. A hagyományos színház gyakorlatilag egy normakövetés, de mi a haszna? Mi az értelme ennek a tevékenységnek azon túl, hogy elmesélek valamit, és ezt mások megnézik? Elkezdett a színház borzasztóan zavarni abban a formájában, amiben csináltuk. A *Feketeország*ban például azt jártuk körbe, hogy „köztünk vannak ezek a szemét nácik". A közönség pedig rábólintott, hogy milyen igaz, itt vannak ezek a szemét nácik. Amikor ez leesett, azt éreztem, itt a vég, ebben az irányban nincsen több: én kimondom, ők rábólintanak, szeretjük egymást, a náci ügy viszont egyre zűrösebb lesz. Pontosan az nem történik meg, ami számomra a színház társadalmi szerepe lenne: hogy az előadás gondolata ne csupán belső ügy maradjon. Akkor viszont nekem is lépnem kell, és ha a nácikkal bajom van, akkor foglalkoznom kell a nácikkal, nem csak a színházban bemutatni őket. Elkezdett idegesíteni az, ami addig tetszett, hogy a jobb oldali média fikáz minket. Tényleg ilyen egyszerű lenne a képlet? Vannak a jó, gondolkodó emberek

és vannak a rosszak? Elkezdtem figyelni a járókelőket az utcán, hogy meg tudom-e állapítani róluk, vajon Népszabadságot olvasnak-e vagy Magyar Nemzetet. Értek meglepetések, és ekkor úgy éreztem, hogy át kell lépni a politikai maszlagon. Már nem elég a saját köröm, akikkel kölcsönösen nyalogatjuk és életben tartjuk egymást, határátlépés kell, mert a hazai színház jelenleg egy tökéletes burok, miközben nem annak kellene lennie, hanem egy fantasztikus találmánynak, amely állandóan reflektál arra, amiben élünk.

A színház hasznossága kezdett érdekelni? Ez pontosan mit jelent?

Legyen friss tapasztalás, legyen több a színház egy előadás megtekintésénél, győzzön meg valamiről! Többnek kell lennie egy esemény statikus rögzítésénél, vagy egy „haladó szemléletű" kör egymásra reflektálgatásánál. Maga a nézői pozíció, az „egy helyben ülve nézés" szerintem nem feltétlenül rossz, de a színház akkor is forgasson fel bennünk valamit! 2006-ban volt az *Előtte-utána* című Schimmelpfennig darabunk a Katonában. Valójában ez egy kísérlet volt, ami egy abszolút statikus színházi közegben unalmas emberekről szólt. A helyzet az volt, hogy beültek a színészek erre az értelmiségi találkozóhelyre, a nézőtérre, és elmondtak monológokat, amelyekben semmi érdekes nem volt, miközben a nézők egy, a színpadra helyezett hatalmas tükrön keresztül szembesülhettek velük, és saját magukkal. Kétórás performansz szólt arról, hogy unalmasak vagyunk, nem csinálunk semmit. És jellemzően sokan unták magukat, de egyikük sem reflektált magára. Hiába, a mi haladó értelmiségünk már csak ilyen. Zsámbéki felhívott az irodájába, mikor már a harmadik előadás ment fél házzal, és azt mondta, hogy mindezek ellenére játszani kellene a darabot. Mondtam, hogy nem csak a közönség nem jön, a színészek is be vannak parázva, nincs kedvük beülni a nézők közé. Az volt a válasz, hogy a színház azzal fog demonstrálni, hogy addig játssza, amíg végül már csak tízen jönnek el. Éreztem, hogy Zsámbéki ezzel belevágna egy legendás próbálkozásba, de semmi értelmét nem láttam, hiszen voltak színészek, akik elaludtak a nézőtéren, annyira nem voltak tréningezve arra, hogy figyeljenek egymásra. Leginkább azt éreztem, hogy ha a Katona végig is vinné ezt, akkor sem változna semmi. A valódi kérdések, hogy miért is járunk mi ide, mit akarunk a színháztól, miről szól nekünk, mit várunk egy előadástól stb.,

továbbra sem lennének feltéve. Ha tényleg prekoncepciókkal érkeznek a nézők, akkor ez csak úgy változhat, ha mindkét fél partner ennek a feloldásában, de ehhez teljesen új helyzetet kell teremtenünk.

Mintha már nem is a színészeket és a darabot akarnád rendezni, hanem a nézőket, és az életet. Nem csak hatni akarsz rájuk, hanem változtatni is rajtuk?

Ezt nem mertem volna magamtól kimondani, de valószínűleg így van. Számomra most ez lett az irány. A Krétakörnek az átalakítása lehetőséget ad arra, hogy pár olyan fiatalt hívjak be ide dolgozni, akikkel jutunk valamire, akár tapasztalatcsere, akár tanítás, vagy más révén. Már nem egy társulat, hanem egy sajátos „cég" létrehozásáról van szó, ahol négyöt értelmes ember azzal foglalkozik, hogyan lehet a kommunikációra újabb és újabb helyzeteket létrehozni. Ez egy újfajta dramaturgia, ami nem feltétlenül jelenti, hogy a néző fent ül a színpadon, és le-fel kell vennie a napszemüvegét, vagy más fizikai cselekvésekre van kényszerítve. Ehelyett felépítünk egy eseménysorozatot, ahol az egységek közt dinamikai, formai összefüggések vannak, s ezek kirajzolják az általam forma-dramaturgiának nevezett jelenséget, folyamatosan noszogatva a nézőt valamilyen irányba. Ez történhet akár több napon keresztül is, a néző közben formálódik, de mindvégig megmarad a szabad döntési lehetősége – dönthet például úgy, hogy másnap már nem jön el. A lényeg az, hogy ennek az egésznek létezik egy esemény-dramaturgiája, ami az embereket beleviszi egyfajta „fellazult" gondolkodásba, miközben az összefüggéseket résztvevőként ismerik fel, tehát azon keresztül, hogy végigjátsszák, részt vesznek benne, gondolkodnak azon, ami közben velük vagy bennük megtörténik. Mindenki vizsgálja a helyzeteket, és belül építkezik. Olyan, mint az *Akadályverseny* projektben, amelynek a végén egy diák, mikor megkérdezték tőle, hogy szerinte mi volt ez az egész, azt válaszolta: „Maguk azért csinálták ezt velünk, hogy különféle akadályokon juttassanak át minket, és közben vizsgálták, hogy mi hogyan oldjuk meg ezeket az akadályokat." Azzal fejezte be a srác, hogy szerinte ezeket az akadályokat ők elég jól oldották meg. Az egésznek tehát lett értelme, sikerült a szembesítés olyan helyzetekkel, amelyek az életben is „akadályozhatnak", és sikerült ezek megoldása, sőt, mindennek a tudatosítása is.

De végeredményben mi is ez a forma-dramaturgia? Színház még? Vagy egyfajta nevelés, pedagógia, társadalmi beavatkozás inkább?

Műfajilag bármi lehet, de ha az a kérdés, hogy művészet vagy pedagógia, akkor pontosan meg tudom mondani. Azért beszélek dramaturgiáról és formáról, mert azt érzem, hogy ez az egész az esztétikán keresztül működik: a tartalom csak a formán keresztül juttatható át. A tartalmát nem tudom meghatározni, a formáját igyekszem. Mindenesetre számomra ez művészet és színházi esemény, nem pedig pedagógia vagy bármilyen társadalomtudomány. Ettől természetesen adott esetben egy drámapedagógiai foglalkozást is lehet esztétikai alapon értelmezni, de amit én forma-dramaturgiának nevezek, az nem drámapedagógia. Csak még a felépítése nincs kész, a formák nincsenek még véglegesen elrendezve. És akár színházon túli események is csatlakozhatnak hozzá, mint például a film. Az az érdekes, hogy tulajdonképpen bárhogy megjelenhet, de a leglényegibb eleme a folyamatos történetmesélés. Korábban is ez izgatott, csak nem tudtam róla. A *szabadulóművész apológiája*, az *Akadályverseny*, az *Új Néző*, vagy a pécsi *Majális* mind egy-egy történet elmesélésének a keretében jöttek létre, mind az én személyes története(i)mhez kapcsolódtak, annak ellenére, hogy hozott anyagból készültek, nem az én élményeimből. A történeteket összekapcsoljuk. Színházi értelemben annyi előnyünk van ennek megteremtésében, hogy átfogó tapasztalatunk van a hagyományos színházi reprezentációról. Ugyanakkor nem szűkítjük a kört, ahogy mondjuk Grotowski tette, hanem formailag tágítjuk. Ezért férhet bele bármi. Erre persze majd azt mondják, hogy akkor ilyen foglalkozás készülhet az elefánttal is az állatkertben. Elvileg igen, hiszen mi a kereteket keressük, de persze gyakorlatilag egyáltalán nem ez a végső cél, hiszen a formai gazdagításra épp azért van szükség, hogy célirányossá tegye ezt az egészet. Olyan technikát fejlesztünk ki, amely bármilyen hozott anyagból felépíthető, elsősorban a nézőt rendezi, nem a színészt, és bármilyen helyzettel, térrel, emberrel megbirkózik. Az *Új Néző* projektben nem én választottam a falut, az embereket, se a cigány konfliktust, mint központi elemet. Nem döntöttem semmiről, csak szembesültem azzal a kérdéssel, hogyan lehet a kiválasztott „elemeket" összeformázni. A közönség ugyanaz, mint egy előre elkészített előadásnál: nem lehet tudni, milyen elvárással jön, mi érdekli, mire

nyitott. Csak itt végül nem egy előre elkészített előadással szembesül, hanem olyannal, amely az adott lehetőségek felmérésével alakítható, és ennek a segítségével a néző helyzetbe hozható.

Ebben benne van a „korszerű ellenállás" lehetősége is, hasonlóan ahhoz, ahogyan a Theatre of the Oppressed motiválja a nézőit, hogy ezáltal a saját véleményükhöz vezesse el őket?

Ilyenekre lehetne használni a Krétakört, mint „céget". Tanulmányozni az embereket, segíteni őket, megismertetni magukat magukkal, és a lehetőségeikkel. Túlléptetni őket a kényszeres szerepképzéseken, elvezetni őket odáig, hogy nincsenek határaik, hanem egy folyamatban léteznek, amelybe én hirtelen belépek és kapcsolatba lépek velük. Erre a legjobb mintát a TIE szolgáltatja. Élő bizonyítéka annak, hogy létezhet az a forma, ahol én résztvevőként a színész-drámatanárok segítségével lejátszom az érzelmi-érzéki lehetőségekkel dolgozó színházat, majd értelmileg reflektálok rá, megvizsgálom, hogy egy helyzet menynyiben az én helyzetem, ezt ki is játszom, ki is mondom, és mindez megtörténik három óra alatt. Utána pedig azt mondják nekem, hogy szevasz, és lehet, hogy soha többet az életben nem lesz egy hasonló találkozás. Ez bizonyos értelemben egy erre alakult vállalkozás. Idejön a kliens, megfürdetem, hazamegy. Miközben megpörgetem, próbálom rávenni, hogy nyíljon ki, történjenek meg vele a dolgok. Aztán mehet, mert véget ért a kurzus, de amit ebben kapott, azt valahol majd hasznosítani tudja. Számomra rendkívül szimpatikus ez a hozzáállás, mert egyrészt benne van az a távolságtartás, hogy nem vállalom föl helyette a saját életét, és nem oldom meg a problémáit azzal, hogy jól megmondom neki a tutit, másrészt tényleg kap valamit, amit tetszés szerint bővíthet. Valamennyit ebből mindenképp beteljesít, attól függően, hogy mennyi idő jut rá, és hogy ő mennyire nyitott. A séma mindig ugyanaz, de módszerek sokasága áll készen arra, hogyan lehessen a mindenkori résztvevőkkel dolgozni. Az én verzióm annyiban más, hogy nagyon érdekes, ha valaki elmondja, hogy neki mi fáj, de még érdekesebb, ha van némi együtt töltött tapasztalat is, és azon keresztül tud ez a felszínre kerülni. Érdemes lenne ezzel foglalkozni a mi fájdalmasan elzárkózó társadalmunkban, ahol mindig csak oda jutunk el, hogy semmi ne változzon, ne beszéljünk reformokról, nagy szavakat pedig egyáltalán ne

használjunk. Arról kellene szólnia egy ilyen foglalkozásnak, hogy hogyan kommunikáljunk, hogyan vállaljunk felelősséget például a demokrácia szabályai szerint, hogyan képzeljünk el valamiféle mozgást, változást. Nagyon tetszenek az olyan kezdeményezések, amelyek ezek felé próbálnak terelni. Például az egyik Őszi Fesztiválon az megmozdulás, amikor az Andrássy úti zebrákon mindenféle performansz történt, amíg zöld volt a lámpa. Azt csinálok rajta, amit akarok; az időt tiszteletben tartom, nem akarom átírni, de ez az idő a miénk.

Erre a fajta határátlépésre, határtágításra hogyan tekint a széles értelemben vett színházi szakma? Gondolunk itt a függetlenekre és a kőszínházakra egyaránt.

Most kaptam egy e-mailt az egyik független színházi rendezőtől azzal a drámai kérdéssel, hogy akkor én most kiszállok? Érthetetlen; miért szállnék ki, épp annyira vagyok benne, mint eddig. Azt érzem, hogy a nemrég már végre megbocsátóan jóváhagyó tekintetek ismét teljes értetlenséggel néznek arra, amit csinálok, mintha bajban lennék. Pedig most a hatos kategóriának[1] nevezett független színházak vannak bajban, éppen azért, mert már kiizzadták magukat, és semmilyen kommunikációt nem folytatnak semmiről, gyakorlatilag kizárólag a pénzt hajhászszák, csak kicsiben. Azt látom, hogy a szakmai közeg soha nem megérteni akar, csak koncepciókat gyárt. Legalább a színház különféle értelmezéseit figyelembe vehetnék. Augusto Boalnak a szövegét talán nem csak felolvasni kellene a színházi világnapon, hanem megérteni is. Az a baj, hogy nem találom a fórumot, ahol elmondhatnám az érveimet, és ahol meg is hallgatnának, vitába is szállnának velem. A színház és a demokrácia válságáról írtam egy cikket *Demokrácia játszóház* címen, amelynek egyik sarkalatos pontja volt, hogy ha a fórum-helyzeteket nem tudjuk működtetni, abból egyértelműen következik az, hogy nem is

1 A 2008. évi ún. Előadó-művészeti Törvény minden Magyarországon bejegyzett előadóművészeti szervezetnek regisztrációs kötelezettséget ír elő az állami támogatásban való részesedéshez. Az így kialakított rendszerben a VI. kategória csoportjába tartoznak a máshová nem besorolható, nem is állami fenntartású, nem is valamely önkormányzattal közszolgáltatási szerződést kötött magánszínházak – közöttük is zömmel az alternatív-független társulatok, alkotók, befogadóhelyek stb. –, melyeknek a jogszabály a korábbiaktól eltérően fix összegű működési támogatást garantált. Jelenleg ennek a törvénynek a módosítása folyik, amely nagy vitákat gerjeszt a színházi szakmai körökben.

értjük, mi az a fórum, és mi az a demokrácia. Újra kellene fogalmazni az egész szakmai párbeszéd kérdését. A hatos kategória várható szétfeszülésének új szövetségek létrehozását kellene eredményeznie, amelyekben mindenki a maga funkcióját, fantazmagóriáját fogalmazhatná meg.

A közönséggel való viszony kialakításában is változásra lenne szükség?

Csak arról tudok beszélni, hogy bennem hogyan változott ez a dolog. Mikor a Krétakör váltása lezajlott, a törzsgárdánk – a levelezőlistánkon több ezer ember – egyszerűen nem reagált. Nem értették, nem jöttek – nemet mondtak. Az *Akadályversenyt* és a *hamlet.ws*t főként iskolákba vittük, ezáltal változott a közönségünk. Másfajta nézői hozzáállás kell az *Urbanrabbits* című cirkusz-színházunkhoz is, hiszen egy asszociatív dramaturgia szerint működik, és a szöveg mellett fontosak benne a képek is. Vagy például Pécsett is specifikus volt a *Majális* közönsége, hiszen ott nem színészek játszottak, hanem helyiek a helyieknek. Ez már több olyan előrelépés, ahol sikerült különféle fénytörésekbe állítani a színházi eseményt a néző bevonásán vagy motiválásán keresztül. A szokványos felállást mindenképpen felforgattuk. A probléma ott kezdődik, hogy még a kevésbé színházra szocializált néző is úgy gondolja, hogy a színházban csak egyfajta reakció képzelhető el. A katarzisnak van egy olyan értelmezése, hogy az majd meg fog indítani, meg fog hatni. Ehhez képest azért is más a – főleg kísérleti stádiumban lévő – eseményeink fogadtatása, mert vagy felül kell írniuk ezt az elvárást, vagy differenciálnunk kell. Már elvárásként sem feltétlenül a meghatódás az üdvös számunkra, hiszen akkor alapvetően kudarcnak fogjuk megélni az eltérő reakciókat. Az *Akadályverseny*nek sem az volt a célja, hogy a csoportból minél több fiatal zokogjon a foglalkozás végére; ha ez történik, nem tartottuk volna sikernek. Mit gondol magáról a néző, mit vár el magától, mit szeretne magában elérni az esemény hatására, hogyan akarja ezt értelmezni – ezek azok a kérdések, amelyek az eseményeink kapcsán felmerülhetnek. Gyakorlatilag néző-kurzusokat kellene tartani: meg kellene nyugtatni őket, hogy nem baj, ha nem sírtok, de volt két nagyszerű ötletetek. A korábbi előadásainknál a közönségtől elvárható reakciók milyensége egy zárt rendszerben volt értelmezhető: sírtak vagy nevettek, és utána nagyon erősen megtapsolták az előadást. A mostani eseményeinkből a taps eleve nagyon kilóg. Sírás és nevetés előfordul: ha megtörténik,

akkor nagyon konkrétan. A változások nem csak a nézőhöz való viszonyt, hanem a néző által elvárt helyzetet is érintik. Miért jön ide, mit akar ettől a helyzettől? Azt kellene kifejezni, hogy ha ide jön, akkor ettől ne ugyanazt várja el, mint máshol. Nem ugyanazt az ízt fogja érezni, mint egy hagyományos színházban, de ez nem baj, mert ez nem hagyományos színház. Más az élmény a győri színházban, más a békéscsabaiban vagy a Katonában, hiszen mások a színészek, más a darab. Ha ez nem világos, akkor jönnek az olyan félreértések, mint mikor egy müncheni operarendezésemről azt írta egy arra járó kritikus, hogy „nem valósult meg benne a Schilling által deklarált interakció". Az fel sem merült benne, hogy az adott esemény kapcsán nem fogalmaztam meg semmilyen interaktív elvárást, és az sem, hogy ez mitől lehetett. Mert mondjuk életemben először csináltam operát, és egy történetet szerettem volna elmesélni. Mintha filmet néznék, és számon kérném, hogy nincs benne élő akció.

Hogyan jutottál el a TIE formájához és a Kávához? Mit tudtál átvenni tőlük, és mi volt az, amiben tovább kellett lépni, más megoldást kellett keresni az ő módszerük nyújtotta lehetőségekhez képest?

Sosem éreztem indíttatást, hogy drámapedagógiával foglalkozzam, de mindig tiszteltem ezt a területet. Azt is láttam, hogy a színházi része lassabban fejlődik, mint a pedagógiai, mert sokkal gyorsabban halad az értékhez való viszony fejlesztése, mint a munkának az a része, amely azt keresi, hogy színházilag milyen irányokba lehetne eltolni az eseményt. Örültem a közös munkának az *Akadályverseny*ben, ami a Káva részéről is egy olyan nyitást jelentett, amelyben egy átfogóbb színházi kalandba bocsátkoztak. Már ebben a munkában megjelent a törekvés és a lehetőség az előadás-foglalkozás megszokott dualizmusának a továbbfejlesztésére. Engem már korábban is foglalkoztatott, hogy a színésznek egy több síkon gondolkodó szereplőnek kellene lennie, és számomra a közös munkában az a legvonzóbb, hogy a TIE-színészekkel ez meg is valósítható, hiszen számukra párhuzamosan fut a színházi dramaturgia a pedagógiával, nem lehet csak az egyikre figyelniük, csak az egyiket kidolgozniuk. Azzal kísérleteztünk, hogy amikor egy helyzet ábrázolására többféleképpen is értelmezhető színházi jelenet születik, majd ennek kapcsán a színész a nézőhöz fordulva kérdez, akkor a néző ezt hogyan fogja kezelni. A színész itt el tud mondani úgy egy

monológot, hogy közli a szöveget, a benne lévő gondolatsort, majd meg is szólítja az embereket, hogy mit gondolnak erről. Szerepre provokálja a nézőt, és drámatanárként figyeli a válaszokat: egy egész pszichés őrületet végig lehet így játszani. Ez egy intelligens, nem a falnak rohangálós színész számára tudományos kihívás. A Krétakörben egyre inkább afelé mentünk, hogy lebontsunk szinte mindent, a színész maga hozza létre a jelmezt, a szöveget, mindent. A karakterhez nem kell speciális mozgás vagy másfajta hang, csak a színész kell, aki a karakter fejével gondolkodik, és az a célja, hogy a közönségben valamit elindítson. Ez jól találkozott azzal a TIE nyújtotta lehetőséggel, hogy a színész a szerepből kiszólva kommunikáljon a közönséggel. Az *Akadályverseny*ben a Kávás színész-drámatanárokat sikerült rávenni arra, hogy a szerepet egészen közel vigyék magukhoz. Minimális lett a drámapedagógia által „kerettávolságnak" hívott distancia a szerepléshez képest. A szerepből való ki-belépés szinte nem is volt látható, csak a fogalmazásmódból derült ki. A *hamlet.ws*ben sikertelenül kísérleteztem azzal, hogy az eredeti mellé saját szöveget építsünk, és a néző azon gondolkozzon, hogy ezt most Shakespeare vagy a színész mondja. Hogy ettől a néző elméje kattanjon egyet, kinyíljon és értelmezzen. Az *Akadályverseny*ben ez is megszületett, de ennél jóval tovább jutottunk: például döbbenetes volt, hogy már a legelső előadáson két-három gyerek kiborult azon, hogy a Bori Viktor által játszott tanár elhagyta az iskolát. Ugyanis ők gyakorlatilag egyetlen óra alatt eljutottak odáig, hogy elfogadják Viktort a tanáruk szerepében. Ez valódi siker, és rajta van a videón a bizonyíték: a színház képes arra, hogy pszichésen átállítsa az ember elméjét.

Ezek szerint a TIE formája adaptálható színházként?

Rendkívül inspiráló az a szakmai háttér és az a fogalmi készlet, amivel a Kávások összeraknak egy foglalkozást. De emellett azt láttam, hogy nem elég bátor az esztétikájuk. Ugyanakkor a színházi elemektől egy picit féltem is az önmagában vett drámapedagógiát. Ez a rendszer sokszor tényleg ebben a formában a leghatékonyabb: negyvenöt perces színházi történet, utána pedig a foglalkozás. De kell, hogy a kettő között szoros és átjárható legyen a kapcsolat. Viszont a bevonás pillanatában mozgósított eszközök nem mindig érnek fel az előkészítés során használt bonyolult technológiával. Az *Akadályverseny* előkészítésével elértük azt, amit még korábban soha nem tapasztaltam, és amit szerintem előtte a

Káva sem csinált: próba nélkül hoztuk létre az eseményt. Folyamatosan beszélgettünk, és a tervezés folyamatában egy olyan játékot játszottunk egymással, amelynek révén el tudtuk érni, hogy bármikor bárki be tudjon kapcsolódni a foglalkozásba. Ez nagyon jó tréningnek bizonyult, lazította a közeget, és jó hasznát vettük a későbbiekben is. Ehhez képest a színész egy hagyományos színházi esemény közben még improvizáláskor is teljesen kívül van minden kereten. Itt viszont bármi történjék, belül maradunk, mert ez már nem a színházról szól, nem is a szereplőkről, bárki belehorkanthat, hiszen ezért csináljuk. Az *Új Néző*ben a színházra kevésbé szocializált felnőtt nézőink élvezik a legjobban ezt a helyzetet. Még ha remegnek is, baromira izgalmas számukra, hogy konkrét szituációkba beleszólhatnak, miközben arra mindig ügyelnek, hogy ne fojtsák meg ezeket. Az egyetlen szabály, hogy az „Állj!"-ra mindenki elhallgat, szintén működik. Amikor ezt elvállaltam, nem gondoltam volna, hogy ilyen felfedezéseket teszek majd, csak azt éreztem, hogy tanulni fogok. Jól esett a megkeresés, és nem úgy tekintettem a munkára, hogy a drámapedagógusok kapnak végre egy normális színházrendezőt. Sok mindent lehet tőlük tanulni, és a jelenlegi szakmai karantén rendkívül sokat árt a drámapedagógiai társaságoknak. Bár az is lehet, hogy meg is óvja őket az általános frusztrációtól. A drámatanár-színészek sokszor rossz színésznek érezhetik magukat, kevesebb az önbizalmuk, hiszen őket nem hívják meg a POSZT-ra, nem írnak róluk kritikát, nincs szakmai visszajelzésük, vagy ha igen, akkor gyerekszínházként kategorizálják őket. Az *Új Néző*ben kifejezetten jó színészi teljesítményekkel találkoztam. Az *Akadályverseny*ről készült dokumentumfilmben pedig tetten érhetőek azok a pillanatok, amelyek miatt egyes filmrendezők kifejezetten nem profi színészekkel dolgoznak: mert csak egy „civil" tud ennyire természetesen viselkedni. A Kávások tudatosan hoznak létre természetes helyzeteket, ráadásul közben szereplőkké avatják a gyerekeket is, akik teljes lendülettel vesznek részt az eseményekben. Ezért lehet a filmet nézve az az érzésünk, mintha a valóság lenne kamerázva. Imponáló ez a színészi teljesítmény, ezt a technikát is lehetne tanítani a Színművészeti Egyetemen. Az pedig külön elismerést érdemel, hogy ebben a „se pedagógia, se színház" névvel illethető présben ennyi ideje teljesen épeszűek tudnak maradni, sőt, Kaposiról, a mesterükről leválva sikerült megcsinálniuk egy sikeres társulatot.

Készítette: Deme János és Sz. Deme László

„Készen állni a változtatásra”

Beszélgetés Terhes Sándor színésszel

Induljunk a kezdetektől! Mi és hogyan terelt a színházhoz? Hogyan és mikor kezdtél el színészkedni?

A kőbányai I. László Gimnáziumba jártam, és talán harmadikosak lehettünk, amikor a suliban a baráti társaságommal elkezdtünk színházat csinálni. Akkoriban jött hozzánk kezdő tanárként Somogyi István, aki kémiát és biológiát tanított, mellette pedig amatőr színjátszótársulatot szervezett, a mi csapatunktól teljesen függetlenül. Megtudtuk róla, hogy korábban az Universitasban játszott, de rendezői ambíciói is vannak, ezért megkértük, hogy csinálja meg velünk azt a darabot, amit akkor már lassan egy éve próbáltunk magunk közt. Ez Grohowiak *Fiúk* című drámája volt, amely egy intézmény, konkrétan egy öregek otthona elleni lázadásról szólt, de mi ebbe az iskolával szembeni saját feszültségeinket próbáltuk belevetíteni. Ugyanakkor ellentmondásos volt a sulival szembeni helyzetünk. Egyrészt segítettek, mert megkaptunk egy kiürített szertárat, ahol kiállításokat rendezhettünk és performansz-szerű dolgokat művelhettünk, és a próbáinkat is megtarthattuk benne. Másrészt viszont maga az oktatás, az iskola rendje annyira merev volt, hogy az ellen tényleg csak lázadni lehetett. A tiltakozásunk bukott elő ebből az első darabból, amit aztán a sikerre való tekintettel több is követett, és végül ugyanebből a társaságból alakult meg Somogyi vezetésével a nyolcvanas évek elején a Tanulmány Színház. Nyolcvanban, amikor érettségiztem, már folyamatosan csináltunk előadásokat és részt vettünk amatőr színházi fesztiválokon.

Azt mondod, elsősorban a lázadás motivált benneteket. De miért éppen színházzal akartatok lázadni?

Talán mert a színház egy olyan „cselekvő dolog”, amelyben a véleményünk átgondolását és kifejezését a saját személyünkkel képviselhettük. Mert a képzőművész mégiscsak kívül áll a saját műalkotásán.

Akkoriban a színház gyakran jelentette a politikai ellenállás egyik lehetséges formáját. Nálatok is ezt jelentette?

Bennünk a politikai szembeszegülés egyáltalán nem volt tudatos. Nem tudom, hogy István gondolt-e akkor ilyesmire, az ő esetében még talán el is tudnám képzelni, hogy igen. De tőlünk semmilyen politikai állásfoglalást nem várt el. Amíg a színházunknak nem lett nagyobb neve, addig tényleg csak azok voltak ott, akik maguktól ezt akarták csinálni. Nem volt olyan, hogy „hú, hallottam, miket csináltok", meg hogy „gondoltam, én is ide akarok tartozni, hogy veletek együtt lázadhassak". Inkább csak barátok jöttek, esetleg barátnők, akik tagjai lettek a közösségünknek. Még különösebben tehetséges színházi megnyilvánulás sem volt elvárva senkitől, csak az, hogy jóban legyen a társasággal.

Később mitől lett híre a csoportnak?

Úgy gondolom, hogy elsősorban István személyisége miatt. Azzal a gondolkodásmóddal, amelyet ő képviselt, és az általa kifejlesztett fizikai megközelítésű játékmóddal az addig általánosan és túlnyomórészt a szöveg elsődlegességére épülő előadások helyett egyféle mozgásszínházi világot hozott létre. Ez újdonságnak számított akkoriban, és talán emiatt is születtek emlékezetes előadásaink: bennem például nagyon megmaradt a Katona Imre által átírt *Arisztophanész madarai,* vagy a *Japán halászok*, ami egy atomrobbantás miatt megfertőzött emberekről szólt. Folyamatosan kísérleteztünk, próbálkoztunk ezzel a fizikai színházzal. Érettségi után is maradtam, mivel nem vettek fel a Képzőművészeti Főiskolára...

Hogyhogy képzőművésznek felvételiztél, ha egyszer színházban játszottál?

Általános iskolában – teljesen véletlenül – Cseh Tamás volt az osztályfőnököm, aki akkor még gitározás helyett vagy mellett rajzot tanított, és nála valahogy elkapott a rajzolás. De egyébként később, a gimnáziumban sem volt az egyértelmű, hogy aki színházat csinál, az mindenképpen színész vagy rendező akarna lenni. Volt, aki írogatott, más rajzolgatott, volt, aki nem tudom mit csinált, csak éppen a színház lett

mindannyiunk számára a közös pont, mert abban mindenfélét lehetett alkalmazni, így a szövegírást vagy a festést is. Engem tehát nagyon érdekelt a rajz, alkalmazott grafika szakra akartam járni, de valószínűleg nem készültem fel eléggé, így nem jutottam be a Képzőre. Akkoriban volt lehetőség elmenni úgynevezett pályaválasztási tanácsadásra, és én el is mentem megkérdezni, hogy hol tudnék olyasmit csinálni, amivel felkészülhetek a jövő évi felvételire. Az Országos Restaurátori Intézetbe kerültem, ahol a kovácsoltvassal dolgozó részlegre irányítottak. Nagyon rosszul kezdtem, mert amikor az első nap elmondtam, hogy mit is akarok én náluk megtanulni, a kezembe nyomtak egy söprűt, hogy akkor söpörjem fel az udvart. Bár ez bizonyára csak egy teszt volt, nekem nem igazán tetszett a dolog, és másnap már nem mentem vissza. Pedig nem voltam túlzottan lázadó alkat, csak valahogy úgy éreztem, hogy a csudába is, én a X. kerületből jövök, anyámékkal szükséglakásban élünk, és akkor ezek is pont velem akarnak kitolni. Nem volt kedvem egy ilyen helyzetbe belemenni.

Maradt a Tanulmány Színház?

Továbbra is rendszeresen jártam a próbákra, de közben nem tettem le a rajzolásról sem. Dolgozni kezdtem egy dekorációs vállalatnál, ahonnan munkahelyi ajánlást kellett volna kapnom a felvételihez. A főnököm viszont nem adta meg, mondván, ő engem meg akar tartani a műhelyben. Innen is kiléptem, és ez tulajdonképpen évekig így ment tovább.

A Színművészeti Főiskola szóba sem került?

Nem. Valahogy annyira nagy volt a társaságban az ellenállás mindennel kapcsolatban, amit a Színművészetiről hallottunk, hogy ez mindig visszatartott. Egyszerűen az volt az általános vélemény, hogy ami ott történik, az nem igaz, mert nem az igazságot keresi, hanem valaminek a megformálását. Ami ugyan lehet jó minőségű is, de ettől még nem lesz igaz. Ezzel szemben mi a problémák igazságát kutattuk a Tanulmány Színházban, és ez végig kitartott, még évek múlva is, amikor átalakultunk, és István a nevünket Arvisura Színházra változtatta. Ebben talán már benne volt az a szándéka is, hogy később majd továbbadja a színházat valakinek, aki ugyanezt a színházi nyelvet beszéli. Stúdiókat is

elkezdett működtetni, hogy ezzel is biztosítsa a folytonosságot, mert onnan fiatalabbak kerülhettek a következő előadásba. Olyan új tagjaink lettek, mint például Schilling Árpád – de ettől még majdnem az egész színházcsinálás ugyanúgy folyt tovább, ahogyan az már a Tanulmány Színházban is ment. Nagyon sok mozgástréningünk volt, a keleti harcművészetektől elkezdve a pekingi operában használt akrobatikán át Goda Gábor táncos alapokon nyugvó technikájáig. Amikor viszont elkezdtünk a mozgástól elmozdulni „beszédesebb" dolgok felé, akkor mindjárt előjött egy sor szakmai hiányosság. A legtöbb kritika mindig a beszédtechnikánkat érte.

Végig tag maradtál a társulatban?

Igen, egészen a 2002-es feloszlásig. A *Mester és Margarit*át tizenkét éven keresztül játszottuk, végül még az alig tíz éve felépített Bárka Színházban is. Akkoriban ment végleg szét a csoport, bár az erjedési folyamat már a kilencvenes évek közepén elkezdődött. Pedig sokáig vezető alternatív társulatnak számítottunk, még a nyolcvanas években mi voltunk az első független színház, amelyet a Soros Alapítvány támogatott.

Miért lett vége?

Csak arra tudok válaszolni, hogy bennem miért lett vége. Engem egy idő után már nem tudott megérinteni az a fajta sámánizmus vagy az ahhoz hasonló spiritualizmus, amivel az István végül foglalkozni kezdett. A sámán-révülések közben, amikor egy ember ütötte a dobot, nekünk, többieknek pedig el kellett volna mélyülnünk ebben, én azt éreztem, hogy velem igazából semmi nem történik. Nem tudtam úgy beszélni az élményről, mint az, aki hitt ebben és meggyőződésből csinálta. Végül nem tudtam közösséget vállalni velük: alkalmatlannak éreztem magam a sámán-révülésekkel megszerezhető tapasztalásokra. Pedig ekkorra éppen kezdett előttem valamiféle érdekes színházi forma körvonalazódni az Arvisurában, de mivel az István pont ugyanekkor váltott át erre az ezoterikus irányra, nem tudtam hozzá csatlakozni. Ekkorra viszont már érdekelt annyira a színház, hogy teljes mellszélességgel akartam tovább csinálni. Már az is érdekelt, hogyan lehetne minél jobban csinálni, hogyan lehetne minél közelebb jutni egy olyanfajta

színészi kifejezéshez, amiben az, amit csinálok, nem csak egy indulattal telítődött valami lesz, hanem tisztán közvetíti azt is, amit gondolok.

Azaz egyenes út vezetett a Krétakörbe?

Nem egészen, mert amikor már az Arvisura kezdett leállni, akkor én még rajtuk kívül dolgoztam a Szkénében is Tamási Zoltánékkal, az Utolsó Vonallal és Pintér Bélával, akit egyébként még az Arvisurából ismertem, és aki ugyancsak akkoriban indult el az önálló társulatépítés irányába. A Krétakör viszont kezdett egyre inkább társulatként összeállni, több előadásban is benne voltam, kezdtünk rendszeresen külföldre járni fesztiválszereplésekre, és a megélhetés is egyre inkább idekötött. Ezzel párhuzamosan egyre kevésbé tudtam összeegyeztetni más színházakkal a krétakörös szereplésemet, meg jól is éreztem magam köztük, úgyhogy ott maradtam.

Miben hozott számodra újdonságot a Krétakör az Arvisurához és a Tanulmány Színházhoz képest?

Éppen a formai tisztaságában vagy egyszerűségében, vagy nem is tudom, minek nevezzem, de valami olyasmiben, ami mindenképpen egyfajta színházi értelemben vett minőségnek a kifejeződését jelentette. Az Arvisura ehhez képest nem is csak misztikusabb volt a sámánisztikus ügyek miatt, hanem valahogy hiányzott belőle a képzettségünk, a rálátásunk a színházi, színészi dolgokra. Ott kevésbé reflektáltunk saját magunkra, és amikor formai kérdésekkel szembesültünk, nem igazán tudtuk ezeket megoldani úgy, hogy tisztábbak vagy érthetőbbek legyenek. A Krétakörben viszont a felmerülő problémákat valamilyen módon mindenki a magáévá tette és közösen tudtunk róluk gondolkodni. Ugyanakkor volt átmenet is a kettő között: egy sor olyan megoldást a Krétakör is tovább használt, amelyek már az Arvisurában is megvoltak, és számomra ez leginkább a közös játékban és a tömény együttlétben mutatkozott meg. Csak éppen a Krétakörben már öntudatosabban tudtam részt venni, ahogy ott maga a színház is sokkal célirányosabb volt abban, hogy önálló formákat találjon.

Szerinted miért lett vége ennek a fajta színházcsinálásnak is?

Maga a Krétakör nem ért véget, az Árpád döntött úgy, hogy a kialakult társulati működés ahhoz a fajta színházhoz már nem kell, amit ő most csinál és amiben azóta gondolkodik. Amikor úgy döntött, hogy ezt a társulati formát nem akarja továbbvinni, akkor ez elsősorban őbelőle következett és jött elő, nem belőlünk. Ugyanakkor a Krétakör az ő találmánya és az ő ügye, ezért nekem is el kellett fogadnom a döntését. Ha másképp akartam volna, vagy ha képesnek tartottam volna magam arra, hogy tegyek valamit a társaság együttmaradása érdekében, akkor valószínűleg tettem volna valamit, de hát végül semmit nem tettem az ügyben.

Te hogyan élted meg azt, hogy ő elindult egy másfajta színházcsinálás irányába? Hogyan érintett, hogy ő inkább a közönséggel való szorosabb kapcsolatot keresi?

Én már az Arvisurában is dolgoztam együtt az Árpáddal, és jelenleg is dolgozom vele. Számomra ilyen értelemben sem szűnt meg a Krétakör, és mivel kapcsolatban maradtunk, láttam azt is, hogyan változik meg benne a színházcsinálásról alkotott kép. Beszéltünk is vele erről, az új kísérletei pedig számomra is egy izgalmas folyamat részeinek tűnnek. Kihívást jelent a nézővel valamifajta együttműködést vagy közös gondolkodást kialakítani, feltárni egy olyan irányt, amelyben az előadásnak konkrét célja van, és nem csak bemutatni akar, hanem el is akar indítani valamit a közönségben. Nekem ezek az első ilyen élményeim, és nem bántam meg, hogy belevágtam például a Kávásokkal való közös munkába.

Mielőtt találkoztál a Kávával, volt bármiféle kapcsolatod a tanítással vagy a tanárkodással?

Még az Arvisura tagja voltam, amikor már egyre jobban fenyegetett a katonai sorozás. Ősszel vittek volna, úgyhogy még gyorsan előtte felvételiztem a Tanítóképző Főiskolára. Felvettek, így halasztást kaptam, és elvégeztem levelezőn a rajz szakot. Tanítottam is, mert a harmadik évben már gyakorlati órákat kellett tartani. Főként alsósokkal találkoztam, de nagyon nehéz dolognak éltem meg a tanítást.

A tanításban hasznát tudtad venni valamilyen módon a színészi tapasztalataidnak?

Nem terveztem el, hogy mit fogok a tanórán csinálni, így azt sem, hogy belevigyem-e bármilyen szinten is a színházat. Igazából maga a tanítás sem érdekelt. Ez egy ronda dolog; nekem nem kellett volna tanítóvá képeztetnem magam állami pénzen. Volt egy szimpatikus művészettörténet tanárom a főiskolán, aki még azt is felajánlotta, hogy szívesen segít elhelyezkednem valamelyik általános iskolában, de én abba már bele sem akartam gondolni. Engem akkor már teljesen a színház érdekelt, és csak azért végeztem el a tanítóképzőt, hogy ne kellejen elszakadnom a színháztól.

És a drámapedagógiáról volt bármilyen sejtésed a Kávásokkal való találkozás előtt?

Szinte semmi. Olyasmi képem volt, hogy ők csinálnak egy előadást, vagy esetleg csak jeleneteket, és ezek kapcsán egy-egy problémát beszélnek meg a gyerekekkel, akik maguk is beszállhatnak ezekbe a szituációkba. Az eszembe sem jutott, hogy ez valamilyenfajta színház lehetne, mert azt gondoltam, hogy ennek teljesen más célja van, és ehhez a színház csak eszközként társul: a probléma megbeszélése az elsődleges, és a színházi eszköz, még ha formailag tökéletes is, csak másodlagos szerepet kaphat ebben. És nem csak én, hanem azok a színházi emberek is, akik közt megfordulok, nagyjából hasonlóan felszínes tudással rendelkeztek erről a műfajról, bár őszintén szólva köztük járva nem is nagyon merült fel ez a dolog, nem igazán beszélgettünk a drámapedagógiáról.

Amikor ezek után kiderült, hogy drámapedagógusokkal fogtok együtt dolgozni az *Akadályverseny* projektben, akkor te mire számítottál, hogy miket fogtok csinálni?

Fogalmam sem volt, hogyan tudok majd ebben az egészben a magam színészi tapasztalatával részt venni. Amikor már eldőlt, hogy a Kávásokkal fogunk dolgozni, Szigligeten kezdtünk készülni az *Akadályverseny*re. Akkor azt már tudtam, hogy egy közös játékot akarunk csinálni tizenhat-tizenhét éves fiatalokkal, de hogy pontosan mit, azt ott találtuk ki.

Sokat agyaltunk, hogy mi mindent lehetne csinálni, emellett a Káva hozott mindenféle gyakorlatokat, játékokat, amelyeket kipróbáltunk. Az egyik ilyen TIE-játék nagyon megfogott. Ez egy tengerparton játszódó történet volt, amit valaki mindig kérdezgetéssel vezetett, és a kérdések-válaszok mentén, közös „szellemi befektetéssel" alakult ki például az, hogy milyen az a tengerpart, mi van ott, mi nincs. Majd a történetbe belehelyeztek egy szereplőt – aki ezúttal én lettem. Megkaptam előre néhány információt, amelyeket viszont a többi résztvevő nem tudott. Abszolút meg volt az „itt és most születő esemény" élménye. Minden jelenlevő érintett volt a dologban, ami plusz energiát adott az egésznek. A játék egyik részét én képviseltem, de a menetén a társaság többi tagja is változtathatott. Attól függetlenül, hogy alig ismertük egymást, elindult és alakult egy történet, színházi keretek között. Amikor improvizál az ember, akkor is hasonló „itt és most élménye" támad, amelyben nem veszítheti el a fejét, miközben csupa izgalommal és figyelemmel fordul a folyamat során kifejlődő dolgok felé. Mégis más, amikor ez az improvizáció együtt, akár a nézővel közösen történik, aki szintén képviseli az alakuló folyamatban a maga elgondolásait, és e kettő rögtön oda-vissza hat. Eddigi tapasztalataim szerint nem mindig sikerül ez a dolog, de engem az a tengerpartos játék nagyon kíváncsivá tett. Végül az *Akadályverseny*t úgy sikerült összeállítani, hogy tulajdonképpen folyamatos színházi, vagy ki tudja, lehet, hogy nem is annyira színházi helyzeteket hozunk létre egy-egy iskolában. Úgy teszünk, mintha mindig az adott iskola lehetőségeit használnánk, de mégis egy kitalált iskola tanulói és pedagógusai közötti konfliktusgörgetegen lépegetünk előrehátra. Ebből az eseménysorból van ugyan kiszállási lehetőség, de a célja szerint, amennyire csak lehet, fent kell tartanunk a kereteket, és azok szerint kell eljárnunk. Másfél-két órás volt egy-egy megmozdulás, de mindig hosszabbnak tűnt. A specialitása az, hogy nem előre gyártott szerepekbe lépünk bele, hanem a szerepeket a helyzet határozza meg, mindig az adott szituációból következnek.

Előzetesen nem is alakítottad ki a magad karakterét? Akkor hogyan készültél fel?

Hárman vagyunk tanárok, köztük én képviselem az autokrata rajzoktatót. Előre összeírtunk többféle pedagógusi attitűdöt, például legyen

megengedő, vagy tekintélyelvű stb. Összegyűjtöttük, hogy mi minden jellemezhet egy-egy ilyen attitűdöt, és azok szerint kellett a foglalkozáson viselkednünk. Ez egy színész-drámatanárnak jobban megy, hiszen nekem nincs akkora tapasztalatom a másokkal való pedagógiai foglalkozások terén, mint mondjuk a Kávásoknak. Egy színész-drámatanár jobban tud gondolkodni a színházi akció közben; ő egy konfliktusból, vagy egy érdekesnek tűnő helyzetből is „kilát", és drámapedagógusként a kérdéseit vagy a következő mondatát úgy tudja alakítani, hogy azzal valamilyen irányba mozdítsa a szituációt. Nekem ebben egyáltalán nem volt jártasságom. Így például azért, hogy ne kelljen a szövegemen gondolkodni, megírtam magamnak előre, és leellenőriztettem a drámapedagógusokkal. Kellett egy mankó.

Úgy írtad meg, mintha egy színdarabnak a szövegét írtad volna?

Nem egészen, mert semmi értelme nem lett volna szóról-szóra betanulni, hiszen a helyzetek sohasem reprodukálódtak volna mindig ugyanúgy, a szöveghez illeszthetően. Inkább úgy működik ez, mint ahogy elképzelem a commedia dell'arte szövegeket, amelyekből a színésznek egy egész készlet állt rendelkezésre a figurájához. A rajztanárnál például ilyen az, hogy milyen témákat lehet behozni a művészettörténetből, milyen érvek támogatnának egy ilyen típusú embert, hogyan tudna más fölébe kerekedni stb. Ezeket a gondolatsorokat szépen felépítettem magamnak, és a foglalkozás előtt ugyanúgy átpörgettem a fejemben, ahogy egy darabnak a szövegét szoktam előadás előtt.

Miben volt más a szerep kialakítása és kezelése ebben a projektben egy szokványos színpadi fellépéshez képest?

Teljesen más az a fajta közös játék, amiben – nem tudom, jó-e még erre ezt a szót használni – a „közönség" is részt vesz. Előzetesen úgy tűnik, hogy nincsenek beavatva, hiszen mi alakítjuk ki az úgy nevezett „csapdahelyzeteket". Ugyanakkor maga a keret, amelyben elhelyezzük ezeket a szituációkat, a „közönség" életéből és valóságából merít, tehát valójában nekik sokkal több tudásuk van az egészről. Ráadásul, mivel folyamatosan benne vannak a játékban, állandóan alakítják is a dolgot. Ezért a felőlük érkező reakciókat nem is tudjuk úgy kiszámítani, ahogyan ez

egy hagyományos színházi előadásnál lehetséges. Ott ugyanis létezik az eseményeknek legalább egy partitúrája, míg itt bármi történhet, inkább csak „tömbpontok" vannak; olyan konfliktusgócok, amelyekhez el kell jutni, amelyeknél valamit ki lehet nyitni, meg lehet szólaltatni. Például a kerettörténet szerint az általam játszott rajztanár fel kell, hogy ajánljon a tanulóknak egy olyan falfestést, amely révén megszülethet a „szabadságot" megjelenítő képzőművészeti alkotás, vagyis egy kép. Ha ez a helyzet létrejön, akkor ezen keresztül tudunk továbblépni abba az irányba, hogy felszínre hozzuk, vajon a „szabadságot" ki hogyan képzeli el. Vagy például a foglalkozás végére a diákoknak el kellene jutniuk odáig, hogy meg tudják fogalmazni, számukra milyen lenne az ideális iskolai működés. Tehát vannak ilyen számunkra fontos konfliktus-gócpontok; azt viszont mi sem tudjuk, hogy ezek hogyan tudnak adott esetben megszületni, hogyan lehet idáig egyáltalán eljutni, majd pedig hogyan lehet ezek kitárgyalásából továbblépni. Ezek attól függnek, hogy milyen iskolában vagyunk éppen, milyen háttérrel rendelkeznek az ottani fiatalok, milyen kontextusban látják ők ezeket az összefüggéseket.

Kidolgozol olyan színészi gesztusjegyeket, amelyeket felhasználhatsz a szerepednél?

Mindig leteszteljük egymáson, amit előzetesen kialakítottunk. Van egy alap: például az *Új Néző* projektben, Ároktőn volt egy „cowboy" karakterem, egy berzenkedő figura, akit egy túlfeszített dramaturgiai pillanatban a játékvezető segítségével leállított a helyi polgárőrök vezetője, akivel ezután pisztolypárbajt vívtunk. Előtte persze kipróbáltam, hogyan fogom ezt megcsinálni, meddig mehetek el benne, miként viselkedhetek, de a végleges verzió a játék pillanatában dőlt el. Függött attól, hogy éppen hogyan viszonyulnak ehhez a karakterhez a résztvevők, és főképpen, hogy a polgárőr miket fog reagálni – vagyis, hogy mit kíván tőlem a kialakult helyzet. De mindenképpen igyekszem kitalálni valamit, ami segíthet eljutni a megcélzott problémához, és ezt előzetesen mindig ki is próbálom.

Tőled ez a „közös színház" másfajta figyelmet igényel? Másfajta szabályokat kell követned, mint egy színházi előadásban?

Inkább abban más, hogy itt rögtön kiderül, ki hogyan gondolkodik arról, amit mi elterveztünk, és az is kiderül, hogy mi jól vagy rosszul közelítettük-e meg a problémát. Egy hagyományos előadásnál, ha nincs közönségtalálkozó, fogalmad sincs, hogy az, aki nézett téged, mit gondol az egészről. Maximum azt tudod leszűrni, hogy tapsolt vagy nem tapsolt, de hogy most ez az alakításnak szólt-e vagy valami másnak, az nem derül ki. Egyébként a hagyományos színház talán még működhet is ennél több visszajelzés nélkül, egy ilyen jellegű játéknál viszont kikerülhetetlen, hogy a közönség véleményét figyelembe vegyük. Ezen kívül pedig sokat lehet belőle tanulni – és nem csak színészként.

Mi mindenre kell figyelned, mit kell figyelembe venned egy ilyen munka közben?

Többfelé kell figyelnem, észrevennem, hogy közben mi történik. Tehát nem csak a saját szerepemre és a partneremre figyelek, mint egy „hagyományos" előadásnál, hanem arra is, hogy unatkozik-e valaki, vagy ha nem érdekes az adott blokk, akkor hogyan lehet továbblépni. Volt például az *Akadályverseny*ben egy fiú, aki a saját társasága által körülvéve, mint valami bástya biztos védelméből, teljesen lekezelte a helyzetet; bennünket, mint idősebbeket egyáltalán nem akart komolyan venni, hanem a társait szórakoztatta. A kezdő önismereti játékoknál, amikor mozoghattunk is, egy adott pillanatban beültem mellé, kicsit ki is szorítva az egyik társát. Ekkor a fiú hozzáállása egészen megváltozott, talán meg is zavarodott egy kicsit ettől, de a figyelme ezután már nem a szórakoztatásra irányult, hanem kezdett partnerként viselkedni. Szerencsém volt, hogy ezzel nem kizártam, hogy ettől nem húzódott vissza magába, mert elvileg lehetett volna ilyen veszélye is az aktív beavatkozásomnak. Vagy más esetekben felmerülhet, hogy az aktuális résztvevőknél éppenséggel egyáltalán nem számít problémának az, amerre én az eredeti szándék szerint mint problematikus irányba haladok, ezért valamilyen más irányt kell vennem menet közben.

Milyen érzés szerepből figyelni a játékban részt vevő nézőt? Színészként ez gátol vagy inkább motivál téged?

Igazából csupán annyit jelent, hogy adott esetben én többet tudok egy helyzetről, mint ő, és ez ad némi biztonságot. Ez nem szerephelyzet,

inkább egy meghatározott sáv, amelyben tudom magamról, hogy én ez és ez vagyok, de ha ez éppen nem működne, akkor valami mást is bevethetek.

Milyen visszajelzéseket kapsz egy ilyen foglalkozáson? Van, hogy megdicsérik az alakításodat?

A résztvevői visszajelzést a játék közben is érzékelem: mennyire figyel, mennyire közreműködő a közönség. Az is egyfajta visszajelzés, amikor a diákok az *Akadályverseny*ben az általunk játszott figurákban hirtelen valamelyik ismerős tanáruk attitűdjét ismerik fel. Ez általában mindig feszültségként jelentkezik, ugyanakkor rámutat arra is, hogy valóban léteznek ezek a problémák a tanárokkal való kapcsolatukban. A drámatanár-színészi technikákban az a lenyűgöző, hogy mindezt úgy teszik kibeszélhetővé és láthatóvá, hogy a résztvevők nem fordulnak teljes elutasításba vagy botrányos anyázásba. A mi játék utáni belső megbeszéléseinken pedig zömmel arról esik szó, hogy milyen lehetőségek maradtak még ki, mikre nem figyeltünk, milyen irányba nem mentünk el, miket hagytunk ki.

Egy ilyen foglalkozásnál vagy játéknál mi a szerepe a rendezőnek? Egyáltalán: kell-e neked ehhez rendező?

Mindig kell a külső szem, vagy pedig már annyira tudnod kell a magad dolgát, hogy folyamatosan képes legyél kívülről látni magadat, hogy kivel mit csinálsz, és hogy azt mindenkivel ugyanolyannak tudod-e elfogadtatni, amilyennek te szánod. Valahogy fel kell készülni a résztvevőkkel való kommunikációra. Ha viszont élesben nem működik az, amit előzetesen beállítottunk, akkor készen kell állni a változtatásra.

Volt olyan pillanatod, amikor a szerepformálásodat összezavarta valami? Amikor hirtelen eltanácstalanodtál, hogyan vidd tovább a figurádat?

Általában elbizonytalanodom, amikor döntési helyzetbe kerülök, például, amikor az *Új Nézőben* össze kellett gyűjtenem a kérdéseket, véleményeket a résztvevőktől. Az *Akadályverseny*ben Takács Gábor és Bori

Viktor szerepből, tehát játék közben is képesek voltak átbeszélni a résztvevőkkel egy-egy problémát. Nekem ezeket a fogásokat még jobban el kell sajátítanom.

Érdekel ez annyira, hogy megtanuld ezt a drámatanári szereplést, működést? Egy színész számára vonzó egy ilyenfajta színház?

Nem tudom. Ezt még így nem gondoltam végig. Ahhoz, hogy jobban megértsem, jobban bele is kellene merülnöm. Jelen pillanatban a színház még mindig jobban érdekel, mint az, hogy én hogyan alakítok ki a nézővel közösen egy-egy helyzetet. Azt, amit az *Akadályverseny*ben vagy az *Új Néző*ben csinálunk, inkább egy olyan játéknak látom, amelyben azzal, aki hajlandó benne részt venni, történhet valami, vagy valamit legalább kibeszélhet magából. Fogalmam sincs, hogy miért, de elfogadnak a társaim, ezért nem különösebben stresszelek már azon, hogyan tudok mindebben részt venni drámapedagógiai előképzettség nélkül. Ma már nem is olyan színházi foglalkozásnak látom azt, amit a Kávával csinálunk, mint amit valamikor gondoltam a drámapedagógiai foglalkozásokról, hanem valamiféle közös színháznak, ami nem pusztán szerepjáték, mert lehetőséget ad a gondolkodásra, a játékra, a döntéshelyzetek megvilágítására, és az esetleges továbblépésre is. De leginkább a saját kíváncsiságom vonz: összejönni egy társasággal, akik nem biztos, hogy úgy fognak a problémához közelíteni, ahogyan mi azt gondolnánk.

Készítette: Sz. Deme László

JEGYZETEK

Akadályverseny – A Káva és a Krétakör együttműködésében 2009-ben készített, 14-16 évesek részvételével megvalósuló komplex színházi játék, amely a szabadság témakörében az iskola és a demokrácia kapcsolatát vizsgálja. A játékról dokumentumfilm is készült, elérhető a Tintakő könyvesboltban (Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1022 Bp., Marczibányi tér 5/a.). A projekt eredményeiről és elemzéséről bővebben: *Színház és Pedagógia 6.* (2010), Budapest: L'Harmattan Kiadó – Káva Kulturális Műhely – AnBlokk Egyesület.

AnBlokk Egyesület – A 2008-ban alapított szervezet fő célja, hogy aktuálisan jelentős közéleti és társadalmi problémákat vessen fel a széles nyilvánosságban; publicitást biztosítson tudományos igényű közéleti elemzéseknek és állításoknak; ösztönözze az ezekről folytatott nyilvános vitát; és ebből a célból oktatási, kulturális és művészeti tevékenységet folytasson. Alapítója és kiadója az *anBlokk* folyóiratnak és a *Színház és Pedagógia* sorozatnak, kutatói partnere az *Akadályverseny* és az *Új Néző* projekteknek. (www.anblokk.hu)

Arvisura Színházi Társaság – Somogyi István vezetésével alakult át 1989-ben a korábbi Tanulmány Színházból. Mozgásra és groteszk látásmódra épülő előadásnyelve tette ismertté az alternatív színházi világban. 2002-ben szűnt meg.

Ács János – Rendező, színész. A Szegedi Egyetemen Paál István színházának, majd rendezői diplomája megszerzése után a kaposvári Csiky Gergely Színház társulatának volt a tagja. Az ország számos színházában dolgozott; jelenleg szabadúszó.

Ascher Tamás – Rendező. A kaposvári Csiky Gergely Színház, később a budapesti Nemzeti Színház, majd a Katona József Színház társulatának tagja. Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektora is. Előadásaival a világ számtalan pontján vendégszerepelt.

Avignoni Fesztivál – Évente megrendezésre kerülő franciaországi művészeti fesztivál 1947 óta. Mára az egyik legjelentősebb színházi találkozónak számít.

Bagossy László – Rendező. Bölcsésztanulmányai után lett rendező. Szabadúszóként magyarországi és osztrák színházakban is dolgozott, előadásai több fesztivál díját is kiérdemelték.

Bal József – Rendező, színész. Több társulat és színház munkatársa, vezetője volt. Jelenleg szabadúszó.

Bárka Színház – 1996 óta működik a Józsefvárosban. A kezdeti eufórikus hangulat után az alapító társulat konfliktusba került Csányi János igazgatóval, és zömében távozott. Jelenleg Seress Zoltán a színház igazgatója.

Boal, Augusto – (1931–2009) Brazil rendező, író és politikus. A szociális problémákkal foglalkozó, interakciókkal operáló Elnyomottak Színháza (Teatro de Oprimo, Theatre of the Oppressed) elméletének és mozgalmának megalapítója. (www.theatreoftheoppressed.org)

Bond, Edward – Világszerte elismert angol drámaíró. Darabjaiban radikális szókimondással tárja fel a társadalom feszültségeit, nézőitől nem csak megértést, hanem együttérzést is kíván. Hazájában kizárólag a Big Brum TIE Company-val dolgozik együtt. Budapesten 2009-ben a Kerekasztal meghívására tartott workshopot.

Bori Viktor – Színész-drámatanár, a Káva Kulturális Műhely tagja.

Cooper, Chris – Angol drámapedagógus, a Big Brum TIE Company társulatának vezetője. Az 1982 óta működő, színházi nevelési programokkal dolgozó társulat tevékenysége arra épül, hogy segítsék a gyerekeket és a fiatalokat az őket körülvevő a világban való tájékozódásban, saját szerepük, lehetőségeik tudatosításában. (www.bigbrum.org.uk)

Csató Kata – Bábszínész, bábrendező. Lengyelországban diplomázott,

jelenleg szabadúszó bábos, az Európai Szabadúszó Művészek Egyesületének (ESZME) vezetője.

Csákányi Eszter – Színész. A kaposvári Csiky Gergely Színház, majd a budapesti Katona József Színház, később a Krétakör társulatának tagja. Jelenleg a független és a kőszínházi világban egyaránt foglalkoztatott szabadúszó.

Csákányi László – (1921–1992) Színész. Korának népszerű művésze, több társulat vezető alakja, emlékezetes filmbéli szerepek megformálója volt. Csákányi Eszter édesapja.

Csáki Judit – Kritikus. Évtizedeken át a SZÍNHÁZ folyóirat egyik meghatározó munkatársa volt. Jelenleg a Magyar Narancs újságírója és a Revizoronline.hu főszerkesztője

Csányi János – Színházigazgató, rendező, színész. A Bárka, majd a debreceni Csokonai Színház igazgatója volt. Jelenleg a Színház és Film Intézet vezetője.

Csurgói Diákszínjátszó Fesztivál – Az Országos Diákszínjátszó Egyesület (ODE) minden évben diákszínházi szemlét és versenyt rendez, amelynek minden második évben Csurgó ad otthont.

Cziboly Ádám – Kulturális menedzser, pszichológus és drámapedagógus. 1999-től a Káva stratégiai ügyvezetője.

Feuer Yvette – Színész, drámapedagógus. Több alternatív színház társulatában megfordult (pl. Arvisura, Női vonal), a Krétakörnek alapító tagja volt. Jelenleg a színészkedés mellett bohócdoktorként tevékenykedik.

Fórum Színház Csoport – 2008 őszén alakult, Szabó Veronika kezdeményezésére. *Angéla* című első előadásuk egyetemisták problémáit dolgozta fel a fórum színház eszközeivel. Tartottak gyerekeknek és fiataloknak workshopokat Boal színházának alapmódszereiről. Jelenleg a

csoportban részt vesz aktivista, pszichológus, jogász, szociális munkás és drámapedagógus hallgató.

Gaál Erzsébet – (1951–1998) Rendező, színész. Az Orfeo – Stúdió K alternatív színházának egyik kiemelkedő alkotója, majd a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház, végül a József Attila Színháznak a rendezője volt. Előadásaiban kiemelt szerepet szánt a vizualitásnak, az avantgárd formai jegyeknek.

Gáspár Máté – Kulturális menedzser, drámapedagógus. Diákszínházi tevékenysége után a Pesti Est Súgó alapító főszerkesztője, majd 1998-tól átalakulásáig a Krétakör produkciós vezetője, ügyvezetője volt. Jelenleg az Open Society Institute kulturális ügyekért felelős programigazgatója.

Goda Gábor – Kortárs táncos, rendező. A képzőművészeti- és mozgáselemekből táplálkozó független színházi társulat, az Artus Kortárs Művészeti Stúdió vezetője.

Gödöllői Diákszínpad – Kaposi László vezetésével 1988-ban alapított színjátszó kör, amely a későbbi Kerekasztal magját alkotta.

Grotowski, Jerzy – Lengyel rendező, színész, a huszadik századi színházelmélet és gyakorlat egyik legnagyobb hatású alakja. Laboratórium Színházával elindított kutatása során a „szegény", minden külsődleges elemről lemondó, csupán a színészi közlés igazságából táplálkozó színházeszményt valósította meg.

Gryllus Dorka – Színésznő, énekesnő. Dolgozott a Vígszínházban, és a kaposvári Csiky Gergely Színházban, de gyarapodó filmes felkérései miatt a szabadúszás mellett döntött. Jelenleg Németországban is folyamatosan dolgozik.

Gyabronka József – Színész. A Pinceszínház, majd a Madách, a győri Nemzeti, a Bárka Színház és a Krétakör társulatának tagja volt. Jelenleg szabadúszó.

Gyombolai Gábor – Színész-drámatanár. A Kerekasztal munkatársa volt, majd a Káva alapítója, jelenleg is tagja. 2001–2004 között az ODE elnöke. A gyakorlati munka mellett óraadó főiskolai tanár. Elismerések: a *Vaskor* c. előadás több díjat is elnyert, a *Bábok* c. előadást TIE-különdíjjal jutalmazták.

Hajdu Szabolcs – Filmrendező, színész, forgatókönyvíró. Nagyjátékfilmjeivel két ízben is elnyerte a Magyar Filmszemle fődíját.

hamlet.ws – A Krétakör előadása, amelyet 2007-ben mutatott be Shakespeare drámája nyomán. Az összes szerepet három színész – Gyabronka József, Nagy Zsolt és Rába Roland – játssza. Bár felnőttek számára készült, több mint százszor adták elő középiskolai diákoknak iskolai osztálytermekben.

Harangi Mária – Rendező, drámapedagógus. Jelenleg a Centrál Színház társulatának tagja, de több színházban is rendez, elsősorban zenés darabokat.

Harsányi-Sulyom László – Rendező, igazgató. A kecskeméti társulat tagja volt, majd szabadúszó lett. 2001-től a tatabányai Jászai Mari Színház igazgatója.

Heathcote, Dorothy – Angol drámapedagógus, nagy hatású TIE-szakember. Több elméleti mű szerzője, és számtalan gyakorlati kurzus, foglalkozás, valamint a „szakértői dráma" módszerének kidolgozója. 2009-ben a Káva meghívására tartott workshopot Budapesten.

HOPPart Társulat – 2007-ben, Novák Eszter és Ascher Tamás zenés színész osztályából alakult független színházi társulat. Előadásaikban az újszerű törekvések mellett fontos szerepet kap a zene. Több produkcióban dolgoztak közösen Kárpáti Péterrel.

Huszár Zsolt – Színész. Az alternatív színházi élet (RS9, majd alapítóként a Krétakör) után több vidéki színházban dolgozott. Jelenleg az Új Színház társulatának tagja, mellette folyamatosan szerepel független színházi előadásokban, filmekben is.

Istenkúti Közösségért Egyesület – Pécs északnyugati városrészének 1997-ben alapított szomszédsági civil szervezete, mely alapvetően helyi közösségi ügyek szervezésével foglalkozik. 2004 és 2006 között egy nemzetközi program keretében közösségi problémamegoldó módszerként folytattak fórum színházi kísérleteket, melynek eredményeként egy kézikönyvet is megjelentettek.

Jákfalvi Magdolna – Színháztörténész, egyetemi oktató. Színházelméleti kötetek és publikációk szerzője, szerkesztője, színháztudományi kutatások résztvevője. Jelenleg a Színház és Filmművészeti és a Károli Gáspár Református Egyetemen, valamint külföldön tanít.

Jeles András – Rendező, forgatókönyv- és drámaíró. Díjnyertes nagyjátékfilmjei mellett a Monteverdi Birkózókör nevű alternatív társulatot vezette, majd szabadúszóként több alkotóműhellyel együttműködésben valósította meg avantgárd látásmódot képviselő előadásait. Jelenleg a szombathelyi Weöres Sándor Színház stúdiósaival dolgozik.

Kaposi László – Rendező, drámapedagógus. Az alternatív színház felől érkezve vált a hazai drámapedagógia egyik megteremtőjévé. Számos elméleti mű szerzője és több gyakorlati kurzus, érdekvédelmi tömörülés megszervezője. Elismert szaktekintély, aki ma is aktívan dolgozik.

Kaposvári Csiky Gergely Színház – A hozzá kapcsolódó ún. „Kaposvár-jelenség" Zsámbéki Gábor, majd Babarczy László igazgatása alatt megújította a hazai színházat kiemelkedő színvonalú társulati összjátékra épülő, világirodalmi művek aktuális politikai-társadalmi problémákra hangszerelt előadásaival, melynek hatása a mai színházban is érvényesül.

Katona Imre – Író, dramaturg. Somogyi István irodalmi munkatársa; az Arisztophanész feldolgozást eredetileg az Universitas számára készítette.

Katona József Színház – Zsámbéki Gábor és Székely Gábor vezetésével a nyolcvanas évektől kezdődően a hazai színházak közül kiemelkedő szakmai munkájával nemzetközi rangot vív ki. Társulatába ma is

vezető színészek és rendezők tartoznak. Tagja az Európai Színházi Uniónak.

Kazimir Károly – (1928–1999) Rendező, színházigazgató, több társulat, színház rendezője és vezetője volt. 1958-ban alapította meg a Körszínházat.

Kazincbarcikai Nemzetközi Színházi Fesztivál – Hivatalos elnevezése: Ifj. Horváth István Nemzetközi Színjátszó Fesztivál. 1971 óta az alternatív színházak kétévenként megrendezett seregszemléje. A rendszerváltozás előtt rendszerkritikus előadásoknak is teret adott.

Kárpáti Péter – Drámaíró, dramaturg, egyetemi adjunktus. A Színművészeti Főiskolán végzett 1983-ban. Dolgozott az Új Színházban, a Bárka Színházban, és a tatabányai Jászai Mari Színházban. Mesék, legendák és mítoszok a mához igazított világát bemutató darabjait itthon és külföldön is sikerrel játsszák. Jelenleg rendez is, és munkatársként vesz részt egy új Káva-projektben. Elismerések: József Attila-díj, Déry Tibor-díj, Madách Imre-díj, Szép Ernő-jutalom (kétszer), Dramaturg Céh: „Legjobb új magyar dráma" (kétszer), Kritikus Céh: „Legjobb új magyar dráma".

Káva Kulturális Műhely – Budapest első és Magyarország legnagyobb színházi nevelési társulata; hazai és nemzetközi programokat lebonyolító drámapedagógiai és színházi műhely. Fő tevékenységét színházi nevelési (TIE) programjai jelentik, de más jellegű drámaprogramokat és hosszabb távú drámaprojektet is megvalósít. Programjai létrehozása során magas esztétikai minőségre és a tanulási formák komplex alkalmazására törekszik, és kiemelten foglalkozik kisebbségi- és szociális témájú kérdésekkel. (www.kavaszinhaz.hu)

Kerekasztal Színházi Nevelési Társaság – A ma is működő társulást Kaposi László alapította 1992-ben. Magyarországon ez volt az első drámapedagógiával dolgozó csoport, amely azóta is komplex drámapedagógiai programokat valósít meg. Székhelye Gödöllő után Budapest lett.

Kerényi Miklós Gábor – Rendező, színházelméletben és zenében is képzett szakember. Jelenleg a Budapesti Operettszínház igazgatója.

KoMa Társulat – 2006-ban Máté Gábor színész osztályából, elsődlegesen a kortárs magyar irodalom bemutatásának céljával alakult független társulat. Előadásaikkal távoli kistérségekbe is utaznak, és rendszeresen játszanak középiskolákban.

Krétakör – A Schilling Árpád által alapított Krétakör Színház 1995 és 2008 között a magyarországi színjátszás meghatározó társulata volt. 2008 óta Krétakör néven művészeti alkotóműhely és produkciós iroda, amely a társadalomtudományok tapasztalataival és társművészetiformák felhasználásával hoz létre *kreatív közösségi játékokat.* (www.kretakor.blog.hu)

Magyar Szegénységellenes Hálózat – 2004-ben jött létre civil szervezetek és szegénységben élők összefogásával. Célja a szegénység csökkentése, a szegénységben élők társadalmi részvételének elősegítése. Legutóbbi projektjében Boal módszerével fórum színházi előadást hozott létre, melyben a szegénységgel kapcsolatos helyzetek kerültek feldolgozásra.

Majális – A Krétakör által szervezett közösségi ünnep, mely az EKF PÉCS2010 felkérésére készült. 2010 április 30. és május 2. között több száz egyéni résztvevő és jelentős számú civil szervezet bevonásával a város bányászmúltjára épülő narratíva mentén vezették végig a látogatókat a belvárostól Pécsbányatelepig. Az esemény keretében interaktív várostúra, középiskolások bevonásával megvalósított performansz, valamint egy faluünnep került megrendezésre.

Mácsai Pál – Színész, rendező. Előbb a Nemzeti Színház, aztán a Madách Színház társulatának volt a tagja, majd a Madách Kamara Színház igazgatója lett, amely 2004 óta Örkény Színház név alatt működik.

Máté Gábor – Színész, rendező, a kaposvári Csiky Gergely Színház, majd a Katona József Színház tagja, számos filmben is szerepelt. Jelenleg a Katona József Színház igazgatója is.

Mohácsi testvérek – Mohácsi János rendező és Mohácsi István író, dramaturg. Többnyire együtt dolgoznak; közösen létrehozott

előadásaik általában társadalmi mondanivalójukról, maratoni hosszúságukról és groteszk, fájdalmas-humoros hangvételükről ismertek.

Mrożek, Slawomir – Lengyel drámaíró. Szatirikus hangvételű darabjai a szocialista berendezkedés sorok közé rejtett kritizálása miatt váltak népszerűvé a volt kommunista országokban.

Mundruczó Kornél – Rendező, forgatókönyvíró, színész. Delta c. játékfilmje 2008-ban elnyerte a Filmszemle fődíját és a Cannes-i Fesztivál Filmkritikusok Nemzetközi Szövetségének (FIPRESCI) díját. Filmrendezői tevékenysége mellett a hazai színház egyik kísérletező kedvű alkotója. Több ízben dolgozott a Krétakörrel.

Nádasdy Kálmán – (1904-1980) Rendező, az Operaház igazgatója. Opera- és filmes rendezései mellett a színháznak is meghatározó alakja volt. Pedagógusként több művészgeneráció is kiemelkedő mestereként tartja számon.

Novák Eszter – Rendező. Székely Gábor rendezői osztályában diplomázott, majd a tanára által alapított Új Színház rendezője lett. Székely ellehetetlenítése óta szabadúszó. Kárpáti Péternek több darabját is rendezte, dramaturgként is rendszeres munkakapcsolatban állnak.

Novák Ferenc – Koreográfus. A hazai táncos élet, a néptánc alapú koreográfiák megújítója. Alapítója a Bihari Táncegyüttesnek, és több időszakban is művészeti vezetője a Honvéd Együttesnek. Novák Eszter édesapja.

Origó Diákszínjátszó Csoport – Szakall Judit vezette színjátszó kör a Marczibányi téri Művelődési Központban a kilencvenes évek közepén.

Ónodi Eszter – Színész, a Katona József Színház társulatának tagja, számos filmben is szerepel.

Ostermeier, Thomas – Rendező, a német színház egyik meghatározó alkotója, 2005 óta a berlini Schaubühne művészeti vezetője. Színháza több ízben is együttműködött a Krétakörrel.

Osztovits Levente – (1940–2006) Dramaturg, műfordító, egyetemi tanár. Több színház dramaturgja, az Európa Könyvkiadó igazgatója, angol nyelvű kötetek fordítója, és a Színművészeti Egyetem meghatározó pedagógusa volt.

Paseczki Zsolt – (1966–2009) Színházi látvány-, jelmez- és díszlettervező. A kaposvári Csiky Gergely Színház, majd a Bárka Színház tagja volt, szabadúszóként is sokáig dolgozott.

Perényi Balázs – Rendező, drámapedagógus, kritikus. A hazai gyermek- és diákszínjátszás meghatározó alakja, aki otthonosan mozog a színházi világban is.

Pesti Színház – A Vígszínház kamarája a Váci utcában. Széles repertoárjának közönsége elsősorban Budapest belső kerületeinek módos középosztálybeli rétege.

Pintér Béla – Rendező, színész, író. A hazai független színház egyik meghatározó alakja, több alternatív társulatnál (Arvisura, Utolsó Vonal, Krétakör stb.) is megfordult, jelenleg saját társulatának a vezetője.

POSZT – Pécsi Országos Színházi Találkozó, a Magyar Színházi Társaság seregszemléje, amelyet 2001 óta minden évben Pécsett rendeznek meg. A hazai és a határon túli magyar színházak legnagyobb rendezvényének versenyprogramja mellé számtalan színházi és kulturális kísérő esemény társul.

Rába Roland – Színész, 2002-től a Krétakör társulatának tagja volt. Jelenleg a Nemzeti Színház színésze, filmes és színházi szereplései mellett rendezőként is dolgozik.

Rátóti Zoltán – Színész. A József Attila, majd a kaposvári Csiky Gergely, a budapesti Kamara Színház, végül néhány év szabadúszás után a Nemzeti Színház társulatának volt a tagja. Jelenleg a kaposvári Csiky Gergely színház ügyvezető igazgatója.

Résztvevő Színháza – A Káva által bevezetett gyűjtőfogalom arra a színházi tevékenységre, amit a színész-drámatanárok végeznek a

néző-résztvevőkkel közösen. Lásd a Romankovics Edit által azonos címen írt kéziratot (Káva, 2010.)

Romankovics Edit – Színész-drámatanár. A BTFK-n tanító, a Veszprémi Egyetem színháztörténész szakot végzett. A Kerekasztal munkatársa volt, majd a Káva alapítója és jelenleg is tagja. Több alternatív színházi csoport előadásában vett részt színészként, darabokat ír és rendez a Kávában, drámapedagógiai kurzusokon tanít, szaksajtóban és szakkönyvekben publikál.

Sándor L. István – Kritikus, az Ellenfény című színházi folyóirat alapító-főszerkesztője.

Schaubühne – 1926-ban épült Berlinben, eredetileg mozinak szánták, de 1962-től kezdődően magánszínházként használták. Jelenleg Németország és Európa egyik legprogresszívebb színházi intézményének számít.

Scherer Péter – Színész; az alternatív színházi világból indulva mára az egyik legkeresettebb hazai kőszínházi- és filmszínész. Tagja volt az Arvisurának, a Bárka Színháznak és a Krétakörnek; jelenleg szabadúszó.

Schilling Árpád – Rendező. 1995 óta a Krétakör művészeti vezetője, a hazai színházi élet meghatározó, külföldön is rendszeresen dolgozó személyisége. Legfontosabb elismerések: Legjobb külföldi előadás (Kanada), Legjobb előadás (Kritikusok díja), Hevesi Sándor díj, Vámos László díj, Jászai Mari díj, Sztanyiszlavszkij díj (Oroszország), Művészet és Irodalom rendje lovagi fokozat (Franciaország), Európa díj – Új Színházi Valóságok (Olaszország)

Sebők Borbála – Dramaturg, kritikus. Bölcsésztanulmányai után több újság és színház munkatársaként dolgozott. Jelenleg a TÁP színház dramaturgja, de emellett több alkotóműhely munkájában is részt vesz.

Simon Balázs – Rendező. A Vígszínház, majd a Bárka Színház tagja volt. 2001 óta szabadúszó, jelenleg a commedia dell'arte kortárs lehetőségeivel és a szociális kérdésekkel is foglalkozó UtcaSZAK vezetője.

Solténszky Tibor – Dramaturg, a hazai színjátékos mozgalom meghatározó alakja, több nemzetközi projekt munkatársa. Rádiós tevékenysége mellett folyamatosan dolgozik színházban és esetenként filmekben is. Drámapedagógiai foglalkozásaihoz a Káva több irodalmi adaptációját is hasznosította.

Somogyi István – Rendező. A Tanulmány Színház, majd az Arvisura Színház vezetője volt. Grotowski módszereit ötvözte a keleti kultúrával, a magyarság szellemtörténetével, és saját elgondolásaival az ösztönös színészi megnyilvánulásról.

Stúdió K – Az 1970-es, 80-as évek fénykorától kezdődően hullámvölgyekkel ugyan, de a hazai alternatív mozgalom egyik meghatározó színháza, valamint művészeti fórum, gyűjtőhely több színházi generáció számára. Vezetője Fodor Tamás.

Szabados Mihály – Színész, tagja volt több színházi társulatnak, filmekben is játszik. Jelenleg szabadúszó.

A szabadulóművész apológiája – Ez a városterápiás akciósorozat a megújuló Krétakör első aktivitása volt. 2009. március 8. és május 1. között a Budapest terein elhelyezett objekteken, a Gödör Klubban kiállított videóinstalláción és a IX. kerületben civil szereplőkkel megvalósított előadásokon át a néző végül egy Május 1-i felvonulásig juthatott el, miközben lehetősége nyílt az akcióban való aktív részvételre. (www.kretakor.blog.hu)

Szakall Judit – Drámapedagógus, több színjátszó csoportot is vezetett, a kilencvenes évek közepén a Marczibányi téri Művelődési Központ igazgatója volt.

Szalai-Szabó István – Kulturális menedzser, színész. A szolnoki Szigligeti Színház, majd a Stúdió K, és a Budapesti Kamaraszínház társulatának volt tagja. Jelenleg az alternatív színházi folyamatok aktív résztvevője, és a Sirály – Városi Színház ügyvezetője.

Szarvas József – Színész. A Vígszínház után a kaposvári Csiky Gergely

színház, majd 2002-től a Nemzeti Színház társulatának a tagja. Az egyik legtöbbet foglalkoztatott filmszínész is.

Szász János – Rendező, dramaturg. Fesztiváldíjas játékfilmjei készítése mellett rendszeresen dolgozik színházi előadásokban is, itthon és külföldön egyaránt.

Székely Gábor – Rendező, 2001 és 2006 között a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektora, a magyar színházi élet meghatározó alakja. A szolnoki Szigligeti Színház, a budapesti Nemzeti, majd a Katona József Színház kiemelt korszakainak vezetője. Az Új Színház alapító igazgatója volt, de mandátuma lejárta után beadott pályázatának ellehetetlenítése óta szabadúszó.

Szikora János – Rendező. Jogi és rendezői tanulmányok után több színház munkatársa, majd a szegedi Nemzeti, és a szolnoki Szigligeti Színház vezetője volt. Jelenleg az Új Színház művészeti vezetője.

Színházi Unió Fesztiválja – Az Európai Színházi Unió (UTE) Giorgio Strehler ösztönzésére alakult 1990-ben, hogy a kiemelkedő munkát végző európai színházakat összehozza egymással. Többféle művészeti aktivitása mellett évente színházi fesztivált rendez.

Szkéné Színház – A Műegyetem támogatásával alakult befogadó színház, amely Regős János vezetésével az 1980-as évek közepétől kezdődően az alternatív színjátszás kiemelt helyszíne lett. Jelenleg többek közt a Pintér Béla Társulat bázisa.

Szörprájzparti – Kárpáti Péter irányításával 2009-ben született improvizatív előadás, amelyben a közönség a kerettörténet házibulijának résztvevőjeként van jelen a helyszínül szolgáló lakásban.

Takács Gábor – Színész-drámatanár, projektvezető. A Kerekasztal munkatársa volt, majd a Káva egyik alapítója, jelenleg szakmai vezetője. Elvégzi a JPTE FEEFI művelődésszervező szakát, valamint az ELTE PPK pedagógia és tanári szakát. Tevékenységei közé tartozik a felnőttoktatás, workshopok vezetése a DIE (tanítási dráma) és a TIE (színházi nevelés) területén; valamint szakmai anyagok, cikkek, tanulmányok

írása stb. Szakmai elismerés: Pannon Példakép díj (2007); Wlassics Gyula díj (2010).

Tamási Zoltán – Színész, a hazai alternatív színjátszás egyik elismert alakja, széles körben foglalkoztatott művész, jelenleg a Stúdió K társulatának tagja.

Tanulmány Színház – Főként mozgásdrámákkal kísérletező alternatív színházi műhely, az Arvisura elődje, 1979-ben alapította Somogyi István. Céljuk az volt, hogy minden megszülető előadásuk egyben művészi tanulmány legyen.

Tasnádi István – Drámaíró, az egyik legtöbbet játszott hazai kortárs szerző. Sokáig a dolgozott a Krétakör Társulattal. Jelenleg az írás mellett rendez is.

Terhes Sándor – Színész. A Tanulmány Színház, majd az Arvisura Színház alapító tagja, 2000-től a Krétakör tagja. A társulati munkán kívül rendezett is, valamint több filmben szerepelt. Jelenleg szabadúszó. Elismerés: Jászai Mari-díj.

Tóth Miklós – Rendező. Jelenleg szabadúszóként dolgozik az ország és a határon túl több színházában, s bár nem kizárólagosan, de elsősorban gyerekeknek szóló előadásokkal foglalkozik.

Theatre of the Oppressed – Augusto Boal többnyire szociális problémákkal foglalkozó Elnyomottak Színháza olyan technikák rendszerét tartalmazza, amelyben a játszók és a nézők közti párbeszéd és interakció kiemelten hangsúlyos. Ld. még: Boal

Thuróczy Szabolcs – Színész, elsősorban az alternatív színházi szférában mozgó, de széles körben foglalkoztatott művész. Jelenleg Pintér Béla Társulatának a tagja, ám több színházi műhely munkájában is részt vesz.

TIE – Theatre in Education, magyarul: színházi nevelési program; a Kerekasztal és a Káva fő tevékenysége. Bővebben: www.kavaszinhaz.hu

Universitas Együttes – Az ELTE Egyetemi Színpadának 1961-ben alapított alternatív színházi műhelye. Tagjai közül azóta többen sikeresen léptek át a profi színház világába.

Upor László – Dramaturg, műfordító Az angolszász drámairodalom ismerőjeként több drámakötet szerkesztője, szakkönyvek és publikációk szerzője. Jelenleg szabadúszó dramaturg és a Színház- és Filmművészeti Egyetem oktatója is.

Utolsó Vonal Színházi Érdektömörülés – 1989-es alapítása óta alternatív színházcsinálók laza társulása. Fénykorát az 1990-es évek elején élte, humorral frissítve fel az „amatőr mozgalom" addigra kifulladt politikai komolyságát.

Uray Péter – Mozgásművész, koreográfus-rendező, a hazai alternatív színház fontos szereplője; számos mozgáson-pantomimen alapul előadás létrehozása mellett a Panboro Színház vezetője volt. Jelenleg az erdélyi M-Stúdió művészeti vezetője.

Új Néző – A Káva, a Krétakör és az AnBlokk együttműködésében 2009-2010-ben megvalósított *Új Néző* közösségi színházi projekt célja az volt, hogy két BAZ megyei faluban, az ott élők problémáira az ott élők részvételével valósuljanak meg a helyi társadalmi konfliktusokra rákérdező, hosszabb távú megoldásokat kereső komplex színházi akciók. (www.ujnezo.hu)

Új Színház – Az 1909-től mulatóként és színházként funkcionáló épületben Székely Gábor alapított új művész színházat 1994-ben. 1998-ban kimondatlan politikai indokok alapján az intézményt fenntartó terézvárosi önkormányzat nem újította meg Székely pályázatát, hanem a szintén pályázó Márta Istvánt nevezte ki, aki jelenleg is a színház igazgatója.

Várhidi Attila – Színészpedagógus, rendező, a magyar gyerek- és diákszínjátszás egyik meghatározó alakja. Számos ismertté vált fiatal művész kezdett nála. A debreceni Alföld Gyermek- és a Főnix Diákszínpad, valamint a Másik Gyermek Színház vezetője, munkatársa.

Vándoristenek – Kárpáti Péter irányítása alatt 2010-ben létrehozott, nem hagyományos értelemben vett előadás, hanem ún. színházi társasjáték, amelyben egy háttértörténet laza keretei között alkalomról-alkalomra új előadás született változó szereplőkkel, a résztvevő színészek improvizációiból.

Verebes István – Színész, rendező, újságíró. Több színház munkatársa volt, majd humoristaként és újságíróként közéleti szereplést is vállalt. Jelenleg a Mikroszkóp Színpadból alakult Kabaré 24 vezetője.

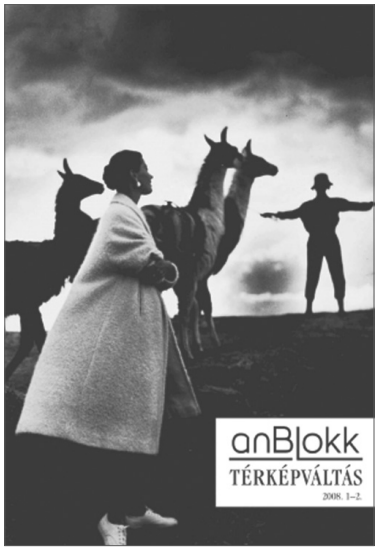
Vidnyánszky Attila – Rendező, a beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház alapító igazgatója és művészeti vezetője. Számtalan sikeres előadást hozott létre több hazai színházban és külföldön egyaránt. Jelenleg Beregszászon főrendező és a debreceni Csokonai Színház igazgatója.

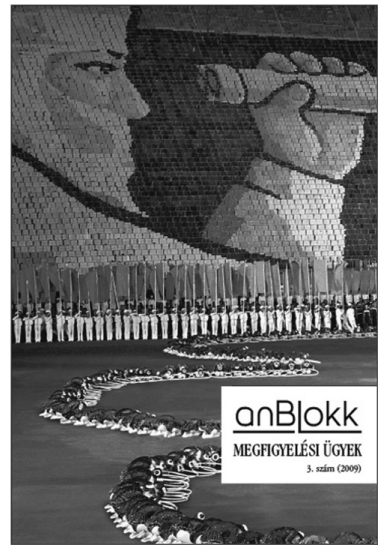
Zsámbéki Gábor – Rendező, a hazai színházművészet meghatározó személyisége. A kaposvári Csiky Gergely Színház, majd a budapesti Nemzeti Színház, végül a Katona József Színház igazgatója, rendezője. Az Európai Színházi Unió elnöki tisztét is betöltötte.

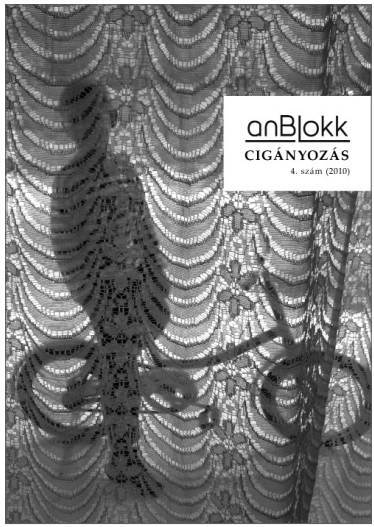
Zsótér Sándor – Rendező, színész, dramaturg, a Színház- és Filmművészeti Egyetem tanára. Az ország több színházában is dolgozik, közöttük a Krétakörben. Sajátos, stilizáló stílusú előadásai miatt a hazai színház egyik megújítójaként tartják számon.

anBlokk

EDDIGI LAPSZÁMOK







Az anBlokk
Közéleti Tudományos Magazin
lapszámai megvásárolhatóak,
illetve megrendelhetőek:

L'HARMATTAN KÖNYVESBOLT
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: 267-5979
harmattan@harmattan.hu
www.harmattan.hu

Káva
SZÍNHÁZ ÉS PEDAGÓGIA

A Káva Kulturális Műhely munkájába részletes betekintést nyújt a szervezet saját gondozásában megjelent DVD-sorozat:

- VASKOR

A felvétel a többszörös díjnyertes színházi előadást mutatja be.
(Ára: 2990,- Ft)

- FLASHBACK

A felelősség témakörét a fiatalkori kábítószerezés témáján keresztül feldolgozó komplex színházi nevelési program összefoglalója.
(Ára: 2990,- Ft)

- DRÁMA DROM I.

Duplalemezes kiadvány a KÁVA szakmai programjának működéséről, illetve az elmúlt évek során ennek keretében elkészült színházi előadásokról.
(Ára: 3590,- Ft)

- JÓZSEF ÉS TESTVÉREI

A féltékenység, az irigység és a belőlük fakadó agresszió témakörével foglalkozó színházi nevelési program bemutató kiadványa.
(Ára: 2990,- Ft)

- TÖRVÉNYEN KÍVÜL

A „bűn" témáját körbejáró foglalkozás sűrített bemutatása a hozzá kapcsolódó rövid riportfilm kíséretében.
(Ára: 2990,- Ft)

- ISTENEK AJÁNDÉKA

A barátságot és a barátság buktatóit elemző színházi nevelési foglalkozást bemutató felvétel.
(Ára: 2990,- Ft)

- AKADÁLYVERSENY

Dokumentumfilm a Káva és a Krétakör 2009-ben közösen készített színházi játékáról, amely az iskola és a demokrácia viszonyát vizsgálja a színház és a drámapedagógia eszközeivel.
(Ára: 3000,- Ft)

A DVD-k megvásárolhatók a Marczibányi Téri Művelődési Központban működő Tintakő könyvesboltban.
Nyitva tartás: hétfőtől péntekig 9.00-től 16.00 óráig
Telefon: (1) 488-0909, (1) 212-2820
Fax: (1) 212-4885
E-mail: konyvesbolt@marczi.hu
Információ: (70) 335-6287 / Bauer Eszter
A DVD-k Interneten keresztül megrendelhetők a *www.kavaszinhaz.hu* oldalon.

Az európai hagyományok szerint a színház épületében a néző rendszerint a megvilágított színpadtól elkülönítve, az elsötétített nézőtéren foglal helyet, és onnan nézi az előadást. Csendben marad, jelenlétét és tetszését csak a megfelelő pillanatokban és a megfelelő módokon nyilvánítja ki. A konvenciók tiszteletben tartása és követése kényelmessé, kiszámíthatóvá és biztonságossá teszi a színészek és a közönség találkozását mindkét oldal számára. Ugyanakkor ezzel kölcsönösen le is mondanak az egymással folytatható interakció számos lehetséges módjáról.

A fennálló hagyomány megváltoztatására jelenleg több elméleti és gyakorlati törekvés is irányul. Közülük is jelentős (immár Magyarországon is) a drámapedagógusoké, akik szakmai felfogásában és működésében a közönség az általános színházi gyakorlattól eltérően mindig aktív résztvevői szerepet kap. Módszereik, illetve tapasztalataik a közönség bevonása és a vele folytatott interakció fenntartása terén egyre több olyan színházi szakember érdeklődését is felkeltik, akik ugyanezzel a kihívással a színházi munka során szembesültek. Első közösen végzett kísérleteik kezdeti tapasztalatairól beszélgettünk a Káva Kulturális Műhely színész-drámatanáraival, Schilling Árpád rendezővel, Kárpáti Péter drámaíróval és Terhes Sándor színésszel.

ISBN 978 963 236 327 1
1600 Ft
Káva
SZÍNHÁZ ÉS PEDAGÓGIA
anBlokk
L'Harmattan