
„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 magyartanár, 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 Wrocławba indultunk Grotowskihoz, kiderült, hogy lejárt az útlevelém. 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 *Woyzecket*. 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 szeretünk volna bejutni a Zeneakadémiára, ahol Szvjatoszlav Richter Bachot zongorázott. Később azt is elképzeltem. Rengeteget jártunk az Operába, de azért kocsmáztunk is, higgýtétek 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 Endrere 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 katarikus pillanatokot 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 lázadás 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 örömnepet, zenével, táncsal, 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 Mrožeket 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 milyenek 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 Léna*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 csinállok 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 Nadasdy 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 szíszegés, 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 Kószeg 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 rendező-hallgató 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 *Tótféri* 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 rájössz, 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? Mármost, 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 csinálók a munkatársaimmal. Azért mondom, hogy a margó szélén, mert betegesen vonzódom az egészen kicsi és közvetlen, civilszagú környezethez. Meg kellett érnem, 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 *Szörprájzpartit*, 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 játszsanunk 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 hívunk gyerekeket, kezdünk el velük improvizálni, építünk 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 felelőtlenység ez a diákokkal szemben, úgymond velük kísérletezni?

Amikor elkezdtük a munkát, Borival és Balázssal nagyon féltünk, nehogy valami rohadt vajakálást 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 imprókhöz mindig valódi tereket használunk, az egész várost szétrögtönöztük, buszokat, orvosi rendelőket, lakásokat, kocsmákat, mindent. Felvettük az egészszet 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 semmilyen 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 lebéntana, 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 „tanulást”.

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 tanulás 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 mi általunk 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 megnézzé? 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 szöveggönyv. 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 személyiségünkől, 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