
„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 lehetünk, amikor a suliban a baráti társasággal elkezdünk 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 szól, 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 „hű, 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 *Arisztophanészmadarai*, vagy a *Japán halászok*, ami egy atomrobbantás miatt megfertőzött emberekről szólt. Folyamatosan kísérleteztünk, próbálkoztunk ezzel a fizikai színházzal. Érettségi után is maradtam, mivel nem vetek 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 mindenféleképpen 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 söprút, 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 technikáig. 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 Margaritát* 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 csinállok, 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 nevezem, 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 öbelőle 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 belevigye-e bármilyen szinten is a színházat. Igazából maga a tanítás sem érdekelt. Ez egy ronda dolog; nekem nem kellett volna tanítónak 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 beszálhatnak 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 eldől, hogy a Kávásokkal fogunk dolgozni, Szigligeten kezdtünk készülni az *Akadályversenyre*. 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 kérdezetéssel 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 behelyeztek 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 *Akadályversenyt* 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 rajzokat. 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 egészlől. 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 képzelel 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-góc-pontok; azt viszont mi sem tudjuk, hogy ezek hogyan tudnak adott esetben megszületni, hogyan lehet idáig egyáltalán eljutni, majd pedig hogyan lehet ezek kitérgetéséből továbblépni. Ezek attól függenek, 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. Függett 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 egésről. 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 vened 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 *Akadályversenyben* 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 *Akadályversenyben* az általunk játszott figurákban hirtelen valamelyik ismerős tanárunk attitűdjét ismerik fel. Ez általában mindig feszültségként jelentkezik, ugyanakkor rámutat arra is, hogy valóban léteznek ezek a problémák a tanárokkal való kapcsolatukban. A dráma-tanár-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, amilyenek 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 *Akadályversenyben* 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 *Akadályversenyben* vagy az *Új Nézőben* 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