

ben az egyik kért többet, a következő félévben más helyre mentünk. Ezt a kevéske pénzt szétosztják az iskolák között, ráadásul nincs meghatározva, hogy drámára kell költeniük, hamar eltűnik az más területeken is. Lehet, hogy éppen több könyvre van szükségük vagy több fociabdára. Aztán néhány hét múlva azt gondolják, hogy kéne egy kis segítség a drámában, de addigra már nem marad rá pénzük – és ez sajnos így történt.

– *Jobb lett volna, ha központilag finanszírozzák a drámaközpontokat?*

– Feltétlenül jobb lett volna, de így az egész országban be kellett zárni ezeket. Mi voltunk az egyik utolsó, mert nagyon segítőkész oktatási biztos volt fölöttünk, aki életben akarta tartani a központot, de egyszerűen elfogyott a pénz. Nagy kár, mert korábban voltak közösségek, akik együtt végezték ezeket a munkákat. Most már mindenki szabadúszó, mint én, és így sokkal nehezebb dolgozni. Nem hiszem, hogy a belátható jövőn belül visszatér ez a rendszer. Mert a mai világban a monetarizmus uralkodik. Mindennek megvan az ára és aminek nincsen meg, az biztos nem ér semmit. Talán azért, most már lassan változik a helyzet. Valakinek a fejében oda-fenn egy egészen új gondolat született meg, mégpedig az, hogy a művészet tulajdonképpen egy hasznos dolog. Ennek egyelőre csak aprócska jeleit láthatjuk, mint például egy projekt a dráma bevezetésére az óvodákba, de hát ezek is hatalmas előrelépésnek számítanak.

Bethlenfalvy Ádám



## Svindlik nélkül

beszélgetés Kaposi Lászlóval

Tíz éve alakult a Kerekasztal Színházi Nevelési Társulás. A közelmúltban új tagokkal bővült társulat idei bemutatója a Gyermektragédia. Az előadást, Frank Wedekind A tavasz ébredése című drámájának sajátos olvasatát a darab szereplőivel azonos korú középiskolásoknak játsszák egy TIE foglalkozás részeként. A produkció az utóbbi évek legizgalmasabb Kerekasztal-előadása, amely megújítva, átértelmezve megőrzi azokat a csoportra és vezetőjükre jellemző szemléleti és formai jegyeket, melyek az egyik legfontosabb és legeredetibb gyermekszínházi alkotóközösséggé tették a csapatot. Az előadás és a TIE játékok formanyelvéről, a létrehozók színházi, pedagógiai látásmódjáról beszélgettem Kaposi Lászlóval.

– *Ha visszagondolunk az elmúlt tíz év jelentős – százas, sőt több százas előadásszámot megelő – TIE foglalkozásaira, azt figyelhetjük meg, hogy a programok színházi részében merészen stilizált fogalmazásmódot láthattunk, ami inkább merít az amatőr- alternatív színház formanyelvéből, mint a nagyszínházak mesejátékos modorából.*

– Az angol példa kapcsán úgy tűnik, hogy a TIE műfaji sajátja a stilizáció. Kötődése a valósághoz nem a színpadi nyelv realizisztikus vagy naturalista jellegében jelenik meg, hanem a szemléletében, ahogyan a problémát feltárja, és a gyerek saját dilemmáihoz csatolja. A színház azonban nem azért van, hogy kopírozza a valóságot. Ha egy osztályteremszerű térben nekiáll két ember mászkálni, naturalista színházi eszközöket használva társalognak, nagyobb az esélye, hogy benne maradnak valami esetlegesben. Ahhoz, hogy túllépjenek a pillanat esetlegességén, hogy általános érvénye legyen mindannak, amiről szólnak, be kell emelni őket a színpad világába. Ha Peter Brook beosztását nézem, akkor mindennek talán a “szent színházhoz” lehet köze.

– *Az általános érvényű fogalmazás, a “színpadi világba emelés” sok visszatérő formai jegyet hozott a Kerekasztal munkáiban?*

– Mindig megpróbálunk úgy nekiállni egy új program elkészítésének, hogy a fene se akarja újra ugyanazt nézni százötven-kétszáz alkalommal, amit eddig is csináltunk. Ennek ellenére valószínűleg vannak olyan formai jegyek, olyan dramaturgiai megoldások, amelyek visszaköszönnek. De azért remélem, hogy ez nem képekben és mozgássorokban, gesztusokban és hanghordozásban jelenik meg elsősorban. Inkább abban, hogy az alkotások mögött ott vannak az emberek, akik együtt dolgoznak, és megjelenik bennük az arcuk.

Voltak kudarcos próbálkozásaink, és voltak olyanok, amiket sikeresebbnek ítéltünk. Csak utólag döböntem rá, hogy a sikerültebbek alapanyaga nagyon kemény dramaturgiai beavatkozásokon esett át. Ez jelenti a darab húzását, nyirbálását, időnkénti átírását, teljes átszerkesztését. A munkánkhoz – ahogyan játszunk, és ahogyan folytatjuk utána a gyerekekkel a közös tevékenységet – át kell alakítanunk az anyagokat. Ez nem kordivat! Az angol társulatoknál nekiállnak a színészek dolgozni valamivel, hozzáteszik a maguk improvizációit, és van ar-

ra egy ember, hogy mindezt megírja. Nekünk nincs ilyen emberünk. Ezért olyan anyagot kell keresnünk, ami szabható, alakítható. Ilyen volt például Szép Ernő három felvonásos, nagyon rossz drámája, *Az egyszeri királyfi*, amiből *A szomorú királyfi* címen sikerült egy jó kamaradramát formálni. *A tavasz ébredése* három felvonásából is kiemeltünk három történetszakot, elfelejtettünk egy rakás szereplőt, és a három szakat nem összevarrva, nem átfűzve, átbújtatva mutatjuk meg, hanem egymás után, a maga linearitásában. Egyes jelenetek meg is ismétlődnek.

– *Lehet, hogy az ideális TIE program forrása nem a tökéletes szerkezetű dráma? Ezért lehet gyakran mítosz és mese, regény vagy filmforgatókönyv vagy improvizatív etűdök sora a kiindulópont?*

– Lehetséges, de előfordulhat, hogy mi nem találtuk meg a kulcsot. Nem leltük az átalakítás kódját.

– *Mi lehet ez a "kulcs"? A társadalmi, lélektani, morális probléma, amit a TIE foglalkozás kibont? Vagy egy színházi, esztétikai válasz a szövegre? Esetleg a darabot választó rendező művészi érzéki sejtése, hogy mi rejtezik az adott alkotásban?*

– Az indulás, és utána is minden lépés abból fakad, hogy tudjuk, az "előadás" után a gyerekekkel fogunk dolgozni. Ezért nem kell az egész művet színpadra állítani, sőt kihagyásokkal hiátusokat kell teremteni, hogy a gyerek kapcsolódhasson a darabhoz. Wedekindnél is kerestük ezeket a kapcsolódási pontokat. Rengeteget improvizáltunk a jelenetek négy mondatra húzott vázaira. Gillham, a színházi nevelés tavaly elhunyt kitűnő szakembere mondta: a csoportnak is végig kell járnia azt az utat a létrehozás során, amit a foglalkozás alatt a gyerekekkel akar bejáratni. Ezt az utat a *Gyermektragédia* próbáin a teljes társulat megjárta. A legutolsó pillanatig nem tudtuk az előadás szerkezetét. Nem tudtuk, milyen világban jelenik meg a történet. Arra gondoltunk, hogy egy bár, egy mulató lehetne a közeg, ahová például betér Stiefel főrézsvényes, Marci apja a temetés után, ahol ott van Gábor úr, a város főbírája, Menyus apja is. Vagyis a felnőttek között esik szó a gyerekek világról.

– *Aztán fölöslegesnek bizonyult az egész narratív keret.*

– Mint minden "keret". Ezt is jóleső érzéssel hagytuk el végül.

– *Tehát nem kizárólag a te rendezői víziód az előadásnak ez a furcsa, dadaista kabarét, elkeseredett expresszionista színjátékot idéző atmoszférája. Ez A tavasz ébredése borzasztó dühös és nyers. Végig érezni a megindult felháborodottságot, amivel rákérdeztek a tragédiára, vagyis arra, hogy miért kell tizenéveseknek meghalni vagy tönkremenni. Erről a zaklatott indulatról árulkodott a diákokkal folytatott elemző beszélgetésed hangvétele is.*

– Mivel az elemzés is része a program hatásrendszerének... Az előadás végleges formája nagyban függött attól, hogy fiatal munkatársaim mit raknak hozzá a kicsontozott szöveghez. Ők töltötték meg újra tartalommal a kiürített szüzsét. Ezért került a legelkentebb líra mellé a legvadabb kitörés – az örült pogó –, én csupán ezeknek aránya vagyok.

– *Nagyon izgalmas volt ebben a groteszk és profán közegben látni azokat a "szent színházi" megoldásokat, amelyek eredetileg mítoszjátékokban, tiszta ritualitást idéző nagy elbeszélések színpadi verzióiban születtek. Mintha a forma és az ábrázolt világ közötti távolság életre keltette volna a kollektív színházi megoldásokat, melyeket korábban gyakran éreztem egy megfáradó színházi nyelv elemeinek. Érvényesek voltak a kórusok, a testekből épített képek, a ritmizált mozdulatok, a megszólalások mögöttesét kitakaró elvont, mégsem mozgásszínházi akciók, a táncok. Mondok egy példát. Wendla egy igen eklektikus babakollekcióból varázskört rak ki, és a közepére kucorodik. A "mágikus területre" roppant nehezen lép be édesanyja, aki tolazkodó szeretettel közelít lányához.*

– Szerintem az, hogy egy lányt feláldoznak egy társadalmi szabályért, vagy az, hogy valakit kiteszitanak a közösség vélt érdekében, nagyon erősen hordoz valami mitologikusát, ami még ezt a formát is kiválthatja. Lehet, hogy ezek a mítosztöredékek jutottak nekünk. Ez a forma igenis elbírja a wedekindi tartalmakat, amelyek egyeznek a mi életünkkel, hiszen nem változott a világ akkorát a 19. század vége óta.

– *Megfér egymás mellett az amatőrszínházi narráció, a bohóctréfa, a kabaré, a fékevesztett pogó, a tangó és keringő, a brechti songok, a fizikai színház nyers cselekvései, hogy ötletszerűen megnevezzek néhány stílus-elemet a kavalkádból. Korai előadásaitok egységes homogén világot hoztak, ehhez képest inspiráló lehetett az eklektika.*

– Felszabadító hatású volt a kabaré forma. Egy profán és mitikus között ingadozó történethez nem lehetett fekete háttér előtt, fekete ruhában csoportokat mutatni, akiknek a kezei és arcai világítanak.

– *A TIE előadásokban mindig voltak epikus részletek. A Gyermektragédiában egyfajta brechti elidegenítő*

*effektként közlik szenvtelenül a helyszínváltásokat a szereplők. Nem lehet megúszni az epikusságot, a direkt narrációt?*

– Nem is kell. Ha három-négy játékot egymás után nézünk, kiderül, hogy egy erős pillanat után muszáj egy olyannak következni, ami kizökkenti, elengedi a nézőt. Ez persze lehet humoros is.

– *Tehát egy következetes hatásdramaturgia, és nem a történetmesélés szándéka szervezi ezeket az epikus elemeket.*

– Számos elem a hatás ritmizálása miatt került az előadásba. Kimaradt viszont számos olyan elem, ami a sztori miatt érdekes, fontos. Kilencven százalékban kihúztuk például a homoerotikus szálát. Az öngyilkossági etűd bohóctréfája, amikor mutatóványként lövöldözünk össze-vissza, csak azért került be, mert megtaláltuk a helyét.

– *Nagy szabadságot jelenthet, hogy bonyolultabb, elvontabb színházi megoldásokat is megengedhettek egy "ifjúsági előadásban", hiszen a TIE forma lehetővé teszi, hogy elmagyarázzatok, a nézőkkel közösen fejtsétek meg ezeket az összetett jeleket.*

– Azt a formát találtuk ki, hogy az előadás motívumait megmutató "nyitányban" egyben az előadás színházi nyelvét is bemutatjuk, és mindezt közösen értelmezzük a foglalkozás elején. Ha például nem mondom el azt, hogy egy figurát többen játszanak, akkor a nézőink fejében nagy valószínűséggel nem áll össze a történet. Nemcsak a diákok, még a felnőttek sem fogják érteni a színházi nyelvet. Az átlagnéző messze nem ott tart, hogy felfogja ezt a megoldást, mert ez nem része a színházi köztudatnak. Persze egy kicsit kaloda is, hogy ami kihúzatott, az információként valahogy mégis vissza kell, hogy kerüljön.

– *Milyen játékost igényel a TIE? Miben segíti, és miben akadályozza a színészt az állandó ki- és belépéseket, gyors váltásokat igénylő szegényszínházi forma, a díszletlen és kellékszegény közeg?*

– Sokszor akadályozza a színészi munkát. Egy rendezői tanfolyamon azt tanítom, hogy a színész rákoncentrál, rákésziül egy erős érzelmi állapotra, és ebből kiindulva folyamatot építve dolgozik. A TIE játékost ezzel szemben kirángatom ebből az állapotból, és azt várom tőle, hogy egy pillanat alatt valami másban legyen, nagyon erős jelenléttel. Másfajta képzettség kell a TIE-hoz. Improvizálni képes színészt igényel, aki megtanulta tudja, hogyan lehet villámgyorsan belekerülni a pillanatba. Nincs ideje arra, hogy koncentráljon, megvárja a hangulati hatásokat, majd elkezdjen játszani.

– *Tud-e nagy íveket, folyamatokat építeni?*

– Nem vagyok biztos benne, hogy végig tudunk vinni hosszú folyamatokat. Ez az ára ennek a játéktílusnak. Színészeim feltehetőleg nem tudják azt, amit azok hoznak, akik három felvonásban, három óráig játszanak egy főszerepet, és az elejétől a végéig felépítik azt.

– *Nem gondoltál arra, hogy ennek az erős és pillanatnyi akciókra épülő alakításnak ideális médiuma a totálisan képzett színész, aki hangszereken játszik, énekel, akrobatikus elemekre is képes, egyébként pedig félig-meddig mozgásművész, esetleg bábos is? (Több előadásotokban is szerepeltek bábok.) Ilyen játékosok a TIE társulatokban dolgozó drámatanárok?*

– Az egyik emberem dobol, a másik hegedül, a harmadik akrobatikailag képzett... Amit nem tudunk eléggé, abban persze hívunk tanárokat. A mozgásban Gyevi-Bíró Eszter, a beszédben Fort Kriszta segített.

– *Mennyire képesek színeket, árnyalatokat hozni a színészek ebben az erős tempójú, energikus játéktílusban?*

– Voltak nekünk a mostaninál sokkal "döngölősebb" előadásaink is, amik jobbra arról szóltak, hogy megjelent a csoport és a vele szembenálló hős. Most az erős csoportlétezés nem tompítja le a színeket. A *Gyermektragédiában* két-két színész játssza a három figurát: Wendlát, Marcit és Menyust.

– *A TIE nagy lehetősége, hogy a foglalkozás által megteremheti azt az ideális közönséget, amelyben mindenki érti a színházi jeleket, és magára vagy a közösségre vonatkoztatja az élményt. A TIE létrehozta a közös értelmezés lehetőségét. A tradicionális kultúrák színházának kommunikatív helyzetét szimulálja mesterségesen.*

– Soha nem lőheted be, hogy kik jönnek a foglalkozásra. Nem hiszek a sokat hangoztatott népszínházi eszmében, amelyben mindenki a saját szintje szerint reagál a játékra. Ha a beszélgetésben az első kérdésemre rögtön kapom a választ, akkor én három perc vagyok. Egyébként lehet, hogy tizenöt. Ebben a helyzetben még az összekacsintás, a cinkosság lehetősége is benne van, hogy segítsétek nekünk, mert az előadás nem csak attól függ, hogy mi milyenek vagyunk.

– *Rafinált, hiszen a "civil" gesztusok részei lesznek az előadás hatásmechanizmusának. Miben különbözik a*

TIE színész-drámatanáráinak szemlélete a nagyszínházi gyerek- és ifjúsági előadásokban tapasztalható látásmódtól?

– Egy fiatal emberrel emberszabású formák között kell találkozni...

– *Ebbe beletartozik a kamaraszínházi közelség, az intim játéktér is? Vagy szervezési kérdés, hogy húsz-ötven fiatalnak játszótok?*

– Nem tömegként kell őket megszólítani, nem tömeghatásokkal kell élni.

– *Van nagyszínház, ami nem tömeghatásokkal kommunikál négyszáz emberrel.*

– Ezt a színházat nem ismerem, de szeretném ismerni. Számomra nem fontos a nagyszínházi hatásrendszer, a maga technikai apparátusával. Nem hiszek a technikai trükkökkel operáló színházban, ami eltakar, bűvészkedik: nem látom a mozdulatot, és mégis előkerül valami. Nem szeretnék svindlizni, hiszek az előadó és a befogadó közötti korrekt viszonyban, amiben le lehet állni, és meg lehet beszélni mindent.

Perényi Balázs



## Fiatalok és színház

erről-arról – TIE-ügyben

Nemrég olvastam egy tanulmányt arról, hogyan változott a színház szerepe az európai társadalmakban. (*Alain Héril – Dominique Mégrier: Techniques théâtrales, Retz 1999.*) Az író azt elemzi, az évszázadok hosszú során hogyan alakult a *theos* (istenek) és *iatros* (gyógyítás) szóösszetételt hordozó elnevezés jelentése, s hogyan lett belőle a mai *”hely, ahol az ember saját sorsára ismerhet mások sorsán keresztül”*

A szerző szerint a színháznak három gyógyító erőforrása van: az ige, önmagunk felfedezése és a szocializáció. Nem tudom, tanár társaimnak milyenek a tapasztalatai e témában, nekem igen határozottan az, hogy a színház – mai formájában – nem hogy “gyógyír lenne a sebekre”, de semmiféle vonzerőt nem gyakorol a fiatalok jelentős részére. Az iskolai kulturális díjból vett bérletek száma egyre csappan: nincs érdeklődés.

Pedig mi szerencsés csillagzat alatt születünk: városunkban van színház, nem is egy. Észrevehető, hogy már a középiskolában leszűkül a “vájtfülűek” köre: azoké, akik rendszeresen járnak színházba, mert

1. jelentőséget tulajdonítanak a színházi műveltségnek
2. szeretik a színházat
3. értik (vagy érteni vélik) a színházi nyelvet.

Az év utolsó drámaóráján egy aktualitás kapcsán rögtönzött felmérést végeztem az egyik 9. osztályban:

- Mít jelent a POSZT? ( ezt nagyjából mindenki tudta)
- Ki ismeri a POSZT programját ? (jól: 4; valamelyest: 10; egyáltalán nem: 22)
- Ki látott már előadást az idei POSZT programjából? (4 fő)
- Ki szeretne megnézni (további) előadást a POSZT programjából? (6)

Ha figyelembe vesszük azt, hogy az ország egyik legeredményesebb gimnáziuma lévén a jövő értelmiségét képezzük egy több színházzal, országos színházi és nemzetközi bábszínházi találkozóval rendelkező városban, a számok siralmas állapotot mutatnak.

De talán mégsem a diákokkal van baj, hisz ugyanebből az osztályból tizenketten vettek részt a szokásos gimnáziumi Drámanapon, s tizen amatőrszínjátszók magyar vagy idegen nyelven.

Nem boncolgattam tovább a problémát, tudomásul véve, hogy színházba mindenkinek van joga (nem) járni. Meg aztán épp Beckett egyik “ötreplikás” dialógusának kellett “értelmet adni”. Nem volt elhibázott a taktika: a második óra végére életet öntöttünk az óra elején kihűltnek tűnt színház-fogalomba.

### Színház és iskola

Hála a DráMások hajdani hevületének (sajnos azóta szétszórt minket a sors) és az ANK Horváth Éva képviselte DrámaMűhelyének, több éven keresztül sikerrel sajtoltunk ki a helyi alapítványoktól annyi pénzt, hogy egy hétre meghívassuk a Kerekasztalt vagy a Kávát. Sok-sok előadást tartottak sok-sok osztálynak. Nem beszélék most arról, milyenek voltak a résztvevő fiatalok reakciói (a gyerekek bástyai mögül az ellentáborra lövöldöző tanár szerepe csöppet sem vonz!), számomra hihetetlen mennyiségű művészi és pedagógiai tapasztalattal szolgált egy-egy ilyen TIE-előadás. A két csapat tagjai az előadások közti szabadidejükben drámaórákat