

Kell a lélek ráhangolódása

GIMESI DÓRÁVAL BESZÉLGET SÁNDOR ZITA

Az idei debreceni kortárs drámafesztiválon a te alkotásaid szerepeltek a legtöbbet: a programsorozatba két olyan előadás is megbírást kapott, mely szövegének szerzője vagy (Hessmese, Az időnk rövid története). S igaz, nem szerepel a DESZKA-n, de a Csokonai Színházban 2017-ben egy harmadik, általad is jegyzett előadásszöveg szintén színpadra került, az eredetileg regényként napvilágot látott Időfutár. Mindközben az ország több városában is játsszák a drámáid. Vagyis okkal mondhatjuk, hogy az egyik legsikeresebb kortárs drámaszerző vagy ma Magyarországon. Szerinted mi ennek a sikernek a titka? Miből adódhat az, hogy az egyik legfoglalkoztatottabb kortárs színpadi szerző vagy?

Én alapvetően bábszínházi ember vagyok, a báb és az írás szerencsés találkozása már a színművészetin megtörtént. Elsős voltam, mikor megismerkedtem a bábszínházi drámaírással, és elég hamar kiderült, hogy bábos drámaírók nem igazán vannak: az „igazi” drámaírók nem vagy csak ritkán írnak bábra, nem termelte ki a műfaj a maga szerzőit. Ráálltam a bábszínházi szövegek írására, mert nagyon megszerettem a műfajt és azokat az embereket, akik ezen a területen dolgoznak. Tulajdonképpen találtam egy piaci rést – lehet, hogy hülyén hangzik, de tényleg ez volt a helyzet, ezért aztán viszonylag hamar elkezdtem nagyon sokat dolgozni, vagyis sok báb- és gyerekdarabot írni. Ironikus, hogy az általad említett, Debrecenben szereplő előadások közül csak az egyik bábos, viszont az meg nem gyerek... De alapvetően bábos írónak tartom magam, ez a foglalkozásom. Azóta szerencsére már vannak sokan mások is, akik szuper jó darabokat írnak. Ha a sikerességet kell meghatározni, akkor azt lehet mondani, hogy nekem volt alkalmam gyakorlatot szerezni, mert nagyon kevesen voltunk ezen a pályán még pár évvel ezelőtt.

Ma már telítettebb ez a piac?

Úgy lehet ezt inkább megfogalmazni, hogy vannak olyan bábosok, akik tudnak írni is: színészek, rendezők, Kolozsi Angéla, Markó Róbert, Veres András. Ők csuda jó darabokat írnak, de nem csak írnak, hanem rendeznek és játszanak is. Aztán vannak olyan kortárs írók, akiknek van érzékenységük a báb iránt is: Tasnádi István, Szálinger Balázs vagy Szabó T. Anna, akivel legutóbb dolgoztam. Nekik a bábszínház kirándulás. Olyan szerző, aki kifejezetten író és leginkább bábszínházzal foglalkozik, olyan is van már szerencsére: nagy büszkeség, hogy az egyik tanítványom, Nagy Orsolya állt rá erre a műfajra (neki is szerepelt egy műve a DESZKA-n, *Az aranyhalacska*). Tehát igen, egyre többen vannak a pályán.

A felnőtt műveket végignézve (Az időnk rövid története ugyanis a GÖRDESZKA programjában szerepel) csupa olyan szöveget találni a DESZKA kínálatában, amelyek teljesen vagy részben már irodalmi folyóiratban megjelentek, vagy egy másik

mű (regény/korábbi drámaszöveg/filmforgatókönyv) átírata, esetleg szépirodalmi szöveggé nem értelmezhető (improvizációkból áll, a színészek/alkotók közös munkájának eredményeképp jött létre). A felnőtt drámaszövegírók igyekeznek szépirodalmi babérokra is szert tenni. Mi a helyzet a gyerekeknek írt drámairodalmi szövegekkel? Azokat nem szokás közreadni folyóiratokban?

Ez azért is nagyon összetett kérdés, mert a bábos drámaszöveg elsősorban előadásszöveg. Tehát alkalmazott mű. Adaptáció, vagy ha saját, akkor a színpadi cselekvéssel együtt értelmezhető. Nem véletlenül szokták azt mondani a kiadók, hogy az emberek nem olvasnak drámát: a drámát nem olvasásra írja az ember, hanem előadásra. Gyerekdarabot aztán pláne nem olvasnak az emberek, gyerekek meg nem olvasnak drámát, mert miért is olvasnának. Viszont mégiscsak szükség van a gyerekeknek szóló drámaszövegek kiadására, leginkább azért, hogy a színházak tisztában legyenek azzal, hogy milyen gyerekdarabok születnek, és hogy tudjanak miből válogatni. Másrészt nagyon-nagyon sok színjátszó csoport működik az ország különböző iskoláiban, amiket nagyban segít az, ha vannak felhasználható mesedarabok vagy gyerekeknek szóló drámaszövegek. Ebből a szempontból úttörő kezdeményezés, amit a Vaskakas Bábszínház és az ESZME pár évvel ezelőtt kiötlött: a *dráMAI mesék* című sorozat elindítása. Ezt megrendelni lehet, könyvesboltban nem kapható, Debrecenben a Vojtina Bábszínházban megvásárolható. Ezekben a kötetekben tematikusan jelennek meg gyerekdarabok – köztük az én szövegeim is. Ez szerintem rettenetesen fontos, előmozdítja azt is, hogy ha megszületik egy szöveg az ország valamelyik színházában, akkor azt jó eséllyel be tudják mutatni máshol is. Az pedig nagyon jó, ha egy szövegnek van utóélete, nem csak egy előadásra vagy egy bérletkiállításra születik.

Neked nem csupán ebben a sorozatban jelentek meg szövegeid, hanem a honlapodon is megtalálható nagy részük. Ez egyfajta marketingfogás, „láthatóbb” vagy így? Van annak számodra hozadéka, hogy a világhálón közreadod a szövegeid?

Az igazat megvallva, a marketing nem az erősségem. A honlap azért született, mert különböző számítógépeken dolgozom, két évig nem is volt sajátom – ez rém ciki egy írónál, de ez van. Egyszerűen azt éreztem, hogy már nem tudom kezelni, hogy melyik szövegemnek melyik változata mikor hol van és honnan lehet elérni, mindig csak a levelezőrendszerben lehetett megtalálni valamelyik változatot. Egyszer vettem egy nagy levegőt, és összeszedtem, hogy minek mi a végleges verziója – mert színházi szövegnél mindig van egy első változat, egy olvasópróbái változat, aztán van egy, a próbák közben alakuló változat, és lesz egy, ami színpadra kerül. A *dráMAI mesék* miatt is muszáj volt a szövegeket gatyába rázni, úgy voltam vele, hogy a többit is megcsinálom: a honlap azért remek, mert ha valaki kéri, el tudom érni én is egy-egy szövegnek az utolsó változatát. Az is nagyon fontos, hogy ha valaki az országban gyerekdarabot keres, és ezeket a kulcsszavakat beírja a Google-be, akkor jó eséllyel megtalálja a szövegeim. Egyáltalán nem biztos, hogy fel is fogja őket használni, de szerintem jó, ha olvasható, elérhető más számára is. Ha nem lennék ennyire béna a marketingben, akkor minden új szöveget föltennék erre a tárhelyre, de most már két éve nem frissítettem a honlapot.

Abogy már említetted, a bábdramaszövegek sokszor alkalmazott írásművek, tartalmazzák a mozgásokat, hogy ki merre megy, a takarások fel- és letűnésének irányát. Mennyire csapatjáték egy ilyen szöveg létrehozása? Hiszen az előadásszövegbe a rendező is, a díszlettervező is beleszól...

Igen, és főleg a bábtervező, mivelhogy a bábszínházban magukat a figurákat, a szereplőket a bábtervező fantáziája alkotja meg. Egy bábszínházi alkotófolyamat ideálisan azzal kezdődik, hogy még nem tudjuk, hogy mit fogunk csinálni, vagy azt tudjuk, hogy körülbelül milyen történetet szeretnénk. Összeül az író, a rendező meg a tervező, és szépen kitaláljuk, hogy ha egy ismert vagy létező történetből dolgozunk, annak mely aspektusai érdekelnek mindhármunkat, és aztán én ahhoz képest írok, a tervező ahhoz képest tervez. Nagyon sokszor még a megírás előtt le kell szögezni például olyan dolgokat, hogy látszik-e a mozgató vagy nem; hogy használjuk-e azt, hogy a báb és a mozgató valamilyen viszonyba kerül egymással; van-e alá-fölérendeltségi vagy teremtő és teremtett viszony, vagy mellérendelő viszonyuk van; hogy hányféle bábtechnikát és mire használunk. Mert más-más bábtechnikák más szövegmennyiséget, más szövegstílust bírnak el. Nekem az írás folyamán tudnom kell, hogy hogyan fog kinézni az előadás (jobb esetben). Én így szeretek dolgozni: közösen hozzuk meg a döntéseket. Nagyon fontos a csapatmunka szempontjából az is, hogy fantasztikus bábosok, bábszínészek vannak ma szerte az országban, a Vojtinában, a Budapest Bábszínházban, a Cirókában. Én nagyon szeretek konkrét emberre írni, iszonyatosan inspirál, ha tudom, hogy ki fogja játszani az adott szerepet. Például Debrecenben az egyik első munkám a Vojtinában *A kis December király* című előadás volt, eleve úgy mentünk neki az előadásnak Kuthy Ágnes rendezővel, hogy Hajdú Péter lesz a főszereplő, és figyelembe vettük, hogy ő milyen típusú színész, hogy mi áll neki jól, és hogy kihívás legyen számára. Ez *Az időnk rövid története* esetében is abszolút így volt, tudtuk, hogy ki az a négy színész, akire ez a darab készül.

Gondolom, ezért is jó az, hogy a Budapest Bábszínház dramaturgja vagy: alaposan ismered az ottani színészeket. Egy korábbi interjúban említetted, hogy neked a prózaírás az igazi játszótér, a drámaírás inkább technikai tevékenység. Ez azt jelenti, hogy utóbbi könnyen tanulható, tanítható?

Biztosan van benne valami tanulható, de azért nagyon nagy része ráérezés. Meg hát ez az, amit mindenki máshogy csinál. Mondom ezt úgy, hogy tanítok drámaírást a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Igen, vannak bizonyos aspektusai, amelyek megfoghatók a technika felől: a ritmus, a jelenetek hossza, egy témában mennyi van, egy jeleneten belül hogyan alakulnak az arányok; mi van akkor, ha ezt bábok csinálják, mi van akkor, ha emberek, mi van akkor, ha ember és báb is. Ez a része valószínűleg tanítható és tanulható, de, mint minden kreatív foglalatosság és mint minden művészet, alapvetően kell a lélek vagy a lélek ráhangolódása az adott műfajra. Persze kell a műfaj technikai tudása is, amit főként a gyakorlatban lehet megtanulni. Ha az ember sokat lát mondjuk kesztyűsbáb előadást, akkor egy idő után rájön, hogy mi az a szöveghosszúság, amit kesztyűvel el lehet mondani. Nem lehet

egzakt módon behatárolni, hogy háromtól hat mondatig tud tartani a replika, hanem az ember belső ritmusa rááll a bábtechnika ritmusára.

A Csomótündér című könyved 2013-ban jelent meg, öt mesét tartalmaz, mindegyiknek született színpadi változata. Van, amit te magad adaptáltál, van, amit Veres András. Mennyire hatnak rád ezek az átiratok – a saját vagy egy másik dramaturg átdolgozása?

Ez azért nagyon furcsa, mert ebbe a kötetbe azokat a meséket írtam, amik szerintem nem színpadra valók. Pontosan azért lett belőlük próza, mert nem gondoltam, hogy ezek színpadi történetek, hanem ezeknek a próza, a mese az adekvát formájuk. A rendező barátaim azonban nagyon sokat rágták a fülem, először Kuthy Ágnes a *Csomótündérrel*, és megszületett a kecskeméti változat. Ilyenkor adott társulatra, adott színészre, adott rendezőnek az érdeklődésére kell szabni a már meglévő mesét. A *Csomótündér*, tehát a címadó mese esetében ez azért is volt most már kétszeresen is furcsa, mert Kecskemétre készítettem egy változatot, és aztán a Budapest Bábszínház számára egy teljesen másmit. A kecskeméti ötszereplős, a budapesti egyszereplős. Mondtam is a bábszínházban, hogy többet én ezt a történetet nem szeretném átírni semmilyen formában, már mindent elmondtam, amit el lehet mondani róla. Furcsa hozzányúlni a saját szövegeimhez, nem tudom kívülről nézni őket – hát persze, hiszen belül vagyok –, ezért nagyon jó volt, hogy a *Tíz emelet boldogságot* Veres András adaptálta, hozzátette saját magát, és azt, amit ő látott bele a történetbe. Ebben az esetben én is szorosan részt vettem a munkafolyamatban. A másik eset az *Istipisti és a kővirágok*, amit szintén Veres András adaptált; azt hiszem, mondtam is már valahol, hogy ha valaki hozzányúl a szövegeimhez, az Veres Andris, és senki másnak nem is nagyon engedem meg. De Andrisnak igen, mert ő fantasztikus érzékenységgel képes erre. Az *Istipisti* adaptálásában viszont nem vettem részt annyira szorosan, de sokat konzultáltunk. Az a jó, ha olyan íróval dolgozom együtt, akiben meg tudok bízni.

Dramaturgként végeztél a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Mi van akkor, amikor te vagy az író, és van melletted egy dramaturg is? Dobák Líviával például sokat dolgozol együtt.

Dobák Lívia a mesterem, a Budapest Bábszínházban ő volt a dramaturg előttem. Amit a dramaturgiáról tudni lehet és nem az egyetemen tanultam, azt mind Líviától tudom. Úgyhogy amikor vele dolgozom, az mindig kicsit olyan, mintha az emberre a tanára nézne rá és adna jó tanácsokat. Vele fantasztikusan jól lehet dolgozni, de Pallai Marával is – mint ahogy a *Hessmese* vagy a budapesti *Csomótündér* előadásban történt. Azért nagyon jó, ha van ilyenkor egy dramaturg, mert olyan külső szempontokat tud megfogalmazni, amikre én már nem látok rá, mert belül vagyok. És mivel én is ezt csinálom, mikor dramaturg vagyok egy előadásban, ilyenkor érzem, hogy ez mennyire fontos.

mozásos szerkezetek, melyekkel nemigen találkoztak előtte a gyerekek, sokszor azt sem tudják, hogy mit jelentenek (derül ki mellettük ülve a nézőtérén). Ezeknek a felsorolásoknak nincs a történetmesélés vagy karakterképzés szempontjából szerepük. Tanító funkciójuk van?

Ez tudatos, illetve stílus is. Nekem rettenetesen fontos – és ezen rendezőkkel szoktam is vitatkozni –, hogy a gyerekek stílárisan változatos nyelvvel találkozzanak, olyannal, amelyben vannak akár olyan szavak is, amiket nem értenek, de megkérdezik a tanító nénit vagy anyát, apát, aki mellettük ül – és tanulnak valami újat. Ez nekem felnőtt színházban, felnőtt darabban is ugyanennyire lényeges. Az egész biztos nem jó, ha a stílus rátelepszik a történetre, mindig az utóbbinak kell előlennie, az kell, hogy a stílus segítse a történetet. Gyerekdarabok esetében pedig fontos, hogy a nyelv sokszínű legyen.

A Vojtina Bábszínházról tudom, hogy az alkotók közül többen ismételtelen megnézik az elkészült előadásokat: figyelik a gyerekek reakcióit, arra is kíváncsiak, hogy eltérő korosztályok miként (mennyit, hol, mikor és mennyire különbözően) reagálnak az előadás egy-egy pontján, megbeszélik és levonják a tanulságokat. Van, hogy követed az előadásszövegek sorsát?

Egy előadásnak a korosztályos besorolása mindig nagyon érzékeny téma. Pontosan ezért lehetséges, hogy ugyanazt a szöveget meg lehet csinálni kisebbeknek és nagyobbaknak egyaránt. Saját darabommal is történt már hasonló: a *Hamupipőke*, amit ide írtam a Vojtinába, az itt egy kisiskolásoknak szóló előadás volt, de nézték ovisok is. Kecskeméten egy nagyobbaknak, inkább kiskamaszoknak szóló előadást készítettek belőle. Nem tettek hozzá semmi olyasmit, amitől felnőttebb lett, hanem, a látványvilágnak hála, följebb pozicionálhatták az egészet. Tehát lehetséges, hogy ugyanabból az alapanyagból, attól függően, hogy a rendező és a tervező mit gondol, kisebbeknek vagy nagyobbaknak szóló darab sül ki. A bábszínházban sokszor az az elvárás, hogy működjön iskolásoknak és óvodásoknak is. De ez nagyon ritkán sikerül.

Gondolom, azért jelenik meg ez az elvárás, mert a bérleteket így lehet eladni.

Igen, nyilván balanszírozni kell. Nekem az a tapasztalatom, hogy a három-négyéves óvodás teljesen máshogy működik, mint az öt-hatéves. Utóbbi lehet közelíteni a hét-nyolcéves iskolához, a három-négyéves óvodást nem lehet, mert teljesen máshogy látják a világot, teljesen más az érdekes. Nagyon sokszor a rendezők tudnak segíteni ezen. Például ha bonyolult a történet, beletesznek némi humort – nem szöveghumort, hanem mozgást vagy helyzetkomikumot, amit a kisebbek is élveznek –, így meg lehet találni azt a nagyon kényes egyensúlyt, hogy a piciknek is legyen élvezetes elem az előadásban, még akkor is, ha szövegszinten egy kicsit nehezebb, és a nagyok is élvezzék, mert ők a maga teljességében értik a történetet. Ez mindig nagyon nehéz, szerintem minden korosztálynak nem is lehet megfelelni, ezért én ki szoktam jelölni, hogy hány éveseknek szól.

A Budapest Bábszínház több előadását kíséri színházpedagógiai program. Ezeknek a létrehozásában mennyire veszel részt? Van velük dolgod?

A Budapest Bábszínházban ezekért a foglalkozásokért egy fantasztikus drámapedagógus kolléganő, Végvári Viktória felel. De amikor egy foglalkozás megszületik, vagyis amikor Viki kitalálja, hogy mi legyen a fókusza, hogy nézzen ki, akkor be szokott vonni engem is az ötletelésbe. Olyan is előfordul, hogy a foglalkozáshoz plusz szöveget kell írni, ilyen volt például a *Tíz emelet boldogság*. Rettenő érdekes dolog, hogy egy előadás nem csak a fény lemenésétől a fény feljövéséig tart, van akár elő- és utóélete is, a gyerekekkel történik még valami, ami kibontja jobban a történetet, személyesebbé teszi, máshová helyezi a hangsúlyt, vagy éppen ráfókuszál valamire, ami az előadásban talán kevésbé volt fontos. Nagyon jó, mert kitágítja a játszóteret, és amellet jó kaland.

Legtöbb előadásszövegedben dalszöveg is található, ezeket te írod. Ez azt jelenti, hogy dalszövegíró is vagy, annak tartod magad?

Ha nem is tartom magam annak, de nagyon szeretek dalszöveget írni. Teljesen más műfaj és teljesen más típusú szabadságfok. Az a jó, ha az embernek van olyan munkatársa vagy alkotótársa, egy zeneszerző, akivel jól vagy harmonikusan tud együtt dolgozni – nekem az utóbbi időben ez a társ Teszárek Csaba lett (a *Tíz emelet boldogságban*, a *Hessmesében*, *Az időnk rövid történetében*, az *Istipistiben* dolgoztunk együtt) –, vele nagyon jól működik a közös munka. Az szerintem nem jó, amit pályám elején csináltam, hogy megírtam a darabot, beleírtam a dalszövegeket mint verseket, és a zeneszerző meg csinálja velük azt, amit akar. A végeredmény nem annyira koherens, és egy kicsit olyan, mintha megzenésített versek lennének. Egymásra hangolva, egymásnak engedményeket téve kell csinálni, ide-oda pingpongozunk a zenével és a szöveggel, és a végleges verziót közösen alakítjuk ki. Az egész bábszínházi munka valami ilyesmi, hogy a végére együtt alakítunk ki valamit.

Gyerekdarabok írása közben gondolsz a felnőttekre is, az Amália című drámaszöveged végére például illesztettél egy felnőtteknek szóló dalt, s Debrecenbe egy inkább felnőttek számára készült bábdarabbal érkezted, Az időnk rövid történetével.

Igen, ezt inkább felnőtteknek, illetve tizenhárom éves kortól ajánljuk, maga az írásmű úgy született, hogy arra törekedtünk, hogy felnőtteknek szóljon. Idős emberek szerepelnek benne, idős bábokat mozgatnak fiatal színészek, és szó van benne az elmúlásról, az élet végéről, arról, hogy van-e akkor még valamiféle kaland, lehet-e még új dolgokba belefogni. Ez nyilván kevésbé érdekli a fiatalokat, vagyis azt gondoltuk, hogy kevésbé érdekli őket, aztán szerencsére azt tapasztaljuk, hogy jönnek erre az előadásra gimnazisták is, akik elképesztő lelkesen vesznek részt rajta, és jönnek nyugdíjasok is, akik szintén nagyon lelkesek.