

Emberpróba

BESZÉLGETÉS TASNÁDI ISTVÁNNAL



– Nagyon jól szórakoztam, amikor új darabokban – illetve darabokban, mert közös alkotás –, A fajok eredetében a dokumentarista drámán köszörülöd a nyelved és parodizálsz. Kissé magamra ismerem, mert én vagyok a dokumentarizmus egyik híve és itthoni propagátora. Ezek szerint ezt a műfajt is ismered.

– Figyelgetem az új trendeket, ezt vagy az *in-yer-face* drámatípust, amely kifejezést tőled tanultam, amikor azt olvastam a krétakörös korszakom kapcsán, hogy magam is egy ilyen alkotó volnék. Most már nem érdekel ez a műfaj. Ha elolvasod Sarah Kane *Phaedra szerelme* című darabját, abban benne van az a roncsoltság és brutalitás, ami erre a drámatípusra jellemző. Én viszont ma már pont azt keresem, hogy mitől nem tapad le egy téma a valóság köznapi szintjén. A verses drámában a rím vagy a versforma pontosan jelzi, hogy ami a szemünk előtt történik, az nem most születik, hanem már készen van. Nem akar valóságot imitálni. A brutalitás-dráma inkább abból áll, hogy minden eszközzel stimuláljuk egymást, de mégsem tudjuk átlépni a vágyott határt az igazihoz, mert hiszen nem verhetjük agyon egymást a színpadon, s akkor csak a bántás marad. Ebben nehéz továbblépni.

– A magyar dráma azonban inkább ebbe a realista irányba fejlődött.

– Ahogy a színház is realista, úgy a drámaírás is meglehetősen az.

– Te viszont éppen olyan író vagy, aki a valóságot nagyon ismered.

Vagy inkább úgy fogalmaznánk: hogy miről szól most a világ, mi van a levegőben, azt tudod. És mégis távol akarod magad tartani a valóság közvetlen, nyers elemzésétől.

– Sokszor eszembe jut, hogy amikor elutasítom, hogy efféle szociodramákat írjak, az vajon nem értelmiségi finnyáskodás-e. Az, hogy nem megyek le interjúzni, gyűjteni, mondjuk, Ozdra, és nem írok egy munkanélküliség-darabot, lehet, hogy az én önvédelmi reflexem. Lehet, hogy mégis meg kellene mártózni ebben.

– Vagy a dokumentarizmusban. Hiszen amiről beszélsz, az akár dokumentarizmus is lehetne.

– Valami elriasztott ettől. Úgy érzem, hogy színházban reprodukálva ez a valóság mégiscsak szépelgés, mert hiszen mindent lekerítünk.

– A dokumentarizmus nem szépelgés lenne.

– Vannak ennek magyar példái?

– Nincsenek, talán majd most megszületnek, hiszen a Nemzeti kiírt egy pályázatot a cigánysorozatgyilkosságok feldolgozására. Talán néhányak fantáziája erre megmozdul. Ebben az évadban szerencsére sok a kortárs darab, már neked is volt két bemutatód. A *Katonában* Grecco Krisztián cigányokról írt darabját nézve úgy gondoltam, a dokumentarizmus volna az adekvát nyelv ebben a pillanatban a cigány-téma feldolgozására. Vagy nagyon messzi, mesei-mitológiai távlatokat nyitva, ahogy Kárpáti Péter teszi, bár ennek megvan a veszélye, hogy nagyon ártatlan marad, és túl kevésbé vonatkozik a jelenre.

– Én is megkaptam ezt a pályázati meghívót, de nem mernék hozzányúlni ehhez a témához. Sokat olvastam a gyilkosságsorozat-

ról, és nagyon megrázott. Bármerre indulnék, a túlélő büntudati pozíciójából közelítenék, talán szemforgató módon. Végül is pusztán egy biztonságban, viszonylagos jólétben lévő fehér túlélő vagyok, ez az én perspektívám. Pont. És innen nem lehet továbbmenni. Lemehetnek azokhoz az emberekhez, vagy befizetek a számlaszámukra egy kis pénzt. Én a társadalom része vagyok, a darabjaimmal, ha minimális módon is, de a közbeszéd része voltam, alakítottam a kommunikációt is. Úgyhogy komoly személyes lelkiismereti ügynek gondolom azt, ami most az országban történik. Nekem ebben a témában mondanivalóm, amiért én jogdíjat vegyek föl, nincsen. Szégyelleném magam a végén. Persze más azt csinál, amit akar. Lehetnek kezdeményezések, amelyek javítanak picit.

– *A traumák feldolgozásához a színházban – ilyen a holokauszt vagy az 1990-es marosvásárhelyi események – hosszú idő kell. A holokausztról írott első darabhoz, Peter Weiss A vizsgálatához ugyanúgy húsz év kellett, mint a vásárhelyi 20/20-hoz. Mindkettő dokumentarista dráma, de különböző technikával készültek.*

– Például a marosvásárhelyi előadás esetében az is nagyon fontos volt, hogy ottani színészek, magyarok és románok vegyesen, saját tapasztalataikat beemelve hoztak létre előadást. Én viszont teljesen kívülről, Budapest egyik békés kertvárosi részéről moralizálgatnék a cigánytémáról.

– *Van olyan dokumentarista modell, amelyben maguk a trauma hordozói megszólalnak. Vagy valamilyen más hitteles beszélők.*

– Az egy érvényes forma volna.

– *Perspektíva és idő is kell a traumához.*

– Igen, de ez mindenfajta alkotás esetében így van. Például a magyar rendszerváltásról először mi, a Kréta-kör beszéltünk, tizenhárom évvel az esemény után, a *Hazámházamban*. És még akkor is sokan azt mondták, hogy így nem lehet erről beszélni, ilyen érzelmes-szenvedélyes módon. Ezért lett aztán annyira hideg a *Feketeország*. Sajnos azt látom, hogy hiába telik az idő, nem szaporodnak az ezzel kapcsolatos darabok.

– *Nem vagyunk múltfeldolgozós nemzet. És ez meglátzik a színházunkon, irodalmunkon.*

– Sajnos ez így van. Az '56-os pályázatra sem írtam semmit, mert úgy éreztem, hogy ebben a hiszterizált közegben nem lehet őszintén beszélni. Hiányoznak a megértés csatornái, az elemző belátás, amire biztosan lehetne számítani, és ezért nem szólok meg bizonyos témákban. Ahhoz is sok idő kell majd, hogy erre a közéletre, amiben most vagyunk, reflektálhasson a színház. Már a *Hazámházamban* is láthattuk, hogy minden igyekezetünk ellenére, hogy ne ítélkezzünk, a nézők csak az egyik oldal parodizálását fogadták el. A szándékunk a pusztá kommunikáció volt, de csak indulatot váltottunk ki. Nincs meg annak a kultúrája, hogy egy provokációra hogyan kell válaszolni, azzal szóba állni.

– *Erről a korszakról, amelyben most, ebben a pillanatban vagyunk, van az ország, a közélet, szerinted kellene színházban beszélni? Kellene keresni a formáját?*

– Én mást sem csinállok, mint ezt keresem. De nagy tanácsalanság van bennem. Nem látok rá arra, ami most van, nem tudok állításokat megfogalmazni. Nem

véletlen, hogy a jövő évadra csak két gyerekdarabra szóló felkérést fogadtam el. Hosszú évek óta ugyanabban a hiszterizált közéletben élünk. Ez elviselhetetlen. Én olyan országban akarok élni, ahol az ember nem tudja, hogy ki a kormányfő. Minek kell tudni, hogy hívják a mozdonyvezetőt? Menjen a vonat és kész. Van jegyem, befizettem az adómat, vezessen.

– *A két gyerekdarab azt jelenti, hogy most nem találsz a válaszokat.*

– Igen, be kell látnom, elbizonytalanodtam. Ahogy jó páran azok közül, akik felelősnek érzik magukat a mostani politikai helyzetért, hiszen eddig olyasmit támogattak, ami jórészt felelős azért, ahol most tartunk. Az értelmiség nagy részének óriási vereség a mostani helyzet. Holt térbe kerültünk. Beállt egy dermedtség, mindenki csendben van. Elfogadtuk, hogy a nagyvárosi kultúra büntetésben van. De amikről most beszélgetünk, már régen nem színházszakmai kérdések.

– *Mégis ez a lényeg: hogy lehet most írni, alkotni. Milyen közegben dolgozunk.*

– Én még várok. Arra várok, hogy kijelöljék a feltételeket, amelyek között élni lehet. Ezek most nem világosak. Van, aki el akar menni, van, aki már csak külföldön rendez. Én író vagyok, nekem ez a nyelvem, bármi lesz, én itt maradok. Ha kijelölik a feltételeket, akkor már látszódní fog, hogy tudok-e önazonosan beszélni vagy sem.

– *Nem mi jelöljük ki a kereteket?*

– Nem. Mások jelölik ki, és te döntesz, hogy elfogadod-e. Vagy túllépsz rajta, és normát sértesz. Én hasonló, kizárólagosságokra törekvő rendszerben töltöttem a gyerekkorom. És attól még izgalmasabbak voltak a koncertek, az előadások, az ellenállás közössége, az összekacsintás. Erre tartunk. Tényleg nem tudom. Most egy köztes korszakban ülünk, és nem tudjuk, hogyan jövünk ki belőle. Kivárok.

– *De a színház sokkal azonnalibb, mint az irodalom. Ember-ember közti kapcsolaton alapszik, azonnali válaszokat ad.*

– A színház is be tudja csukni az ajtót. És akkor marad a szórakoztatás. Ugyanolyan tanácsalanság van, mint '89-ben, amikor befagyott minden. A régi nyelv már nem működött, új még nem volt. Ugyanitt tartunk.

A drámától a rendezésig

– *Szoktad a darabjaidat rangsorolni abban a tekintetben, hogy melyik mennyire sikerült, vagy melyik fontos?*

– Rangsorolni nem, de van bennem velük kapcsolatban egy szeretem, nem szeretem viszony.

– *És őszinte vagy magaddal?*

– Igen. Azt hiszem, tudom, melyiket mennyire vagy meddig tudtam megírni. Ebben szigorúbb vagyok magammal, mint a kritikusaím. Az előadásaimmal hasonlóképpen vagyok. Az kellene, hogy bizonyos dolgokat nem mutatunk be. Sajnos azonban abban a pillanatban, ahogy elkezdem írni a darabot, már tudjuk a bemutatató időpontját. Ezzel mostanában sokat kínlódom. Lehet, hogy nem akkora a kényszer, ahogy én érzem, és csupán meg kellene hoznom egy kemény döntést: ha azt érzem, hogy nincs kész, akkor nem lehet bemutat-

ni. Én ebben, azt hiszem, megúszós voltam eddig. Mert nagy a nyomás ilyenkor: alapítványi pénzeket kéne visszafizetni, elnyert pályázatokból kilépni, meghirdetett bemutatót elnapolni. Így hát bemutatod, közben pedig tudod, hogy nem kéne.

– A *Kupidó bemutatóját* ilyennek érezted? *Én a premiért láttam, később mondtad, hogy dolgoztatok még rajta.*

– A bemutatón ötven perc volt kész, a többi vázlat. Nem kellett volna bemutatni. De eltolni nem lehetett, mert a színészek már zuhantak is bele a következő melóba, ráadásul vissza kellett volna fizetni a támogatásokat. A rendszer hibája, de az alkotó felelőssége is. Amikor egy ősbemutatóról van szó, a csúszást majdhogynem borítékolni lehet. Például a Mohácsi-összes ilyen, nem is megyek el a bemutatóikra, hanem megkérdezem, ki húztak-e már belőle félórát, és csak akkor nézem.

– A *Kupidó után bátrabb volnál?*

– Azt hiszem, igen. De ebben nehéz tisztán látni, mert az ember folyton azt érzi a főpróbahéten, hogy nincs kész, hogy kellene még egy vagy két hét. Pedig ez nincs mindig így, a pánik elveszi a tisztánlátást. És a pánik törvényszerűen beindul a vége felé. Rutinos rendezők ezt nagyon jól tudják kezelni. Schilling például elképesztően tudta oldani vagy olykor pont stimulálni a színészpánikokat. Nála láttam, hogy a rendezőnek néha mesterségesen kell feszültséget teremteni. Van például egy jól sikerült összpróba, mire a rendező fogja a fejét, és azt mondja: „Itt a pillanat, hogy eldöntsük, akarjuk-e ezt csinálni vagy nem.” Fogja magát, és elmegy. A színészek döbbenetesen ülnek, ott maradnak hajnalig, agyallyak, átszkennek az egészet. És másnap háromszoros energiával megy le az egész, olyan koncentrációval, hogy az döbbenetes.

– *Értem a működési elvét, de mégiscsak ronda manipuláció.*

– Abszolút az. Rengeteg ócska dolog van a rendezésben. A kérdés az, hogy a rendezőben mennyire működik a becsvágy, és miket nem szégyell bevetni. Vannak, akik bizonyos eszközöktől idegenkednek, mert számukra fontosabb a másik méltósága, emberi lénye. Én is ilyen vagyok. És azt is tudom, hogy ez bizonyos esetekben korlát. Mert egyrészt jó fej vagyok, megkímélem a színeszt, másrészt viszont a művészi útján akadályozom.

– *Mert végül is nem segíted meg abban, hogy megcsináljon valami nagyot.*

– Igen. Csákányi Eszter mondta nekem azt – nyilván nem ezekkel a szavakkal, de az értelme ez volt –, hogy nem bántasz eléggé. Neked egy adott pillanatban erősebbnek kell lenned, és le kell engem gyalulnod. Én őt tisztetem, sokra tartom, emberként is, úgyhogy sosem követeltem, csak kértem. Azt javasolta, hogy beszéljek Ascherral.

– *Hogy majd tőle megtanulhatod?*

– Ascher el is jött egy *Fédra*-fitnesz-próbánkra. Nem sokat beszélünk utána, Eszterrel csak két mondatot váltott. Azzal viszont úgy megbántotta, hogy csak fogtam a fejem. És ugyanakkor elképesztően helyre tette. Eszter például sírt a *Sound of silence* alatt, és azt én sem tartottam jónak. Ascher csak annyit mondott neki: jól van, csináld csak, legfeljebb én majd nem nézek oda.

– *Te közben már rendező is lettél, de ezt egy író rettentő nehezen lépi át, nem? Ez teljesen idegen az írói létől.*

– Ezért volt számomra személyiségpróba a rendezés. Emberpróba. Azzal már nagyjából tisztában voltam, hogy mit tudok elérni a négy fal között, behúzódva a saját világomba, és ebből valószínűleg ki sem léptem volna, ha nem bomlik fel a Schilling-féle társulat.

– *Akkor te kiléptél a drámaíró védett burkából?*

– Ez történt. Megszűnt a Krétakör mint színház, a színészekkel viszont akartunk még valamit csinálni. Ebben a helyzetben kívülről nem hozhattunk rendezőt. Így született aztán a *Fédra*. Ascherral is próbáltak valamit, egy improvizációkból épült előadás lett volna, de nem sikerült eljutni a bemutatóig. Elég hosszasan őrlődtem azon, hogy át tudom-e lépni a saját árnyékomat, és fővállaljam-e azt, hogy én vagyok a kezdeményező.

– *Szimbolikusan hogy fogalmaztál, amikor először rendeztél: megcsináljuk vagy megcsinálom?*

– Mindkettő benne van. Hisz mégiscsak olyan emberekkel dolgozhattam először, akikhez, legalábbis néhányukhoz, komoly barátság is fűz. Tudtam, hogy ha megszorulok, számíthatok a segítségükre. De a vége felé már nincs barátság, ha rosszul állunk. Azt viszont én vállaltam, hogy megszervezem a helyet, a pénzeket satöbbi. Kell valaki, aki a dolgok élére áll, és vágja a dzsungelt.

– *Másutt, a német vagy angol színházban például, ahol sok kortárs drámát játszanak, teljesen bevett gyakorlat, hogy az író megrendezi a saját darabját. Ismerek olyan drámaírókat, aki egyenesen úgy gondolja, ez a dolgok rendje. Ha nincs a Krétakör-helyzet, te akkor is rendezel? Azóta már több darabot is rendeztél...*

– Az írók egy része úgy gondolja, hogy a saját darabját jobban meg tudná rendezni. Én ebben nem hiszek. A színház többnyire attól lesz érdekes, amikor belép egy másik ember szempontja, és a leírt mű értelmeződik. A klónozás sem annyira érdekes, mint amikor két különböző életanyag találkozik, s abból lesz egy harmadik. Ezt a másik látásmódot neked íróként behozni rettentő nehéz. Ha viszont nem hozod, steril lesz. Most a *Cyber Cyranónál* jó pár olyan helyzet volt, amikor én másként döntöttem volna, mint Vidovszky Gyuri, a rendező. De az elkészült előadás mindenben őt igazolta.

– *Miközben nem tudjuk, hogy a te előadásod milyen lett volna. A *Fédra*ban mi volt ez a másik szempont? A színészek hozták, vagy éppen Csákányi Eszter?*

– Nem. Itt a külső értelmezési szempont a helyszín volt, a fitnesszterem, ami eleinte sokkolta is a színészeket. Ez a tér meghatározta azt is, hogy milyen szövegek maradtak meg a darabból. Monológokat dobtam ki, mert ezek közt a falak közt nem működtek.

– *Más monológok meg maradtak.*

– A szituatív monológok és a nagy érzelmi töltetű szövegek. De a puszta költészet és intellektualitás itt meghalt. Az irodalom itt önmagában nem állt meg.

Irodalom, vers, kritika

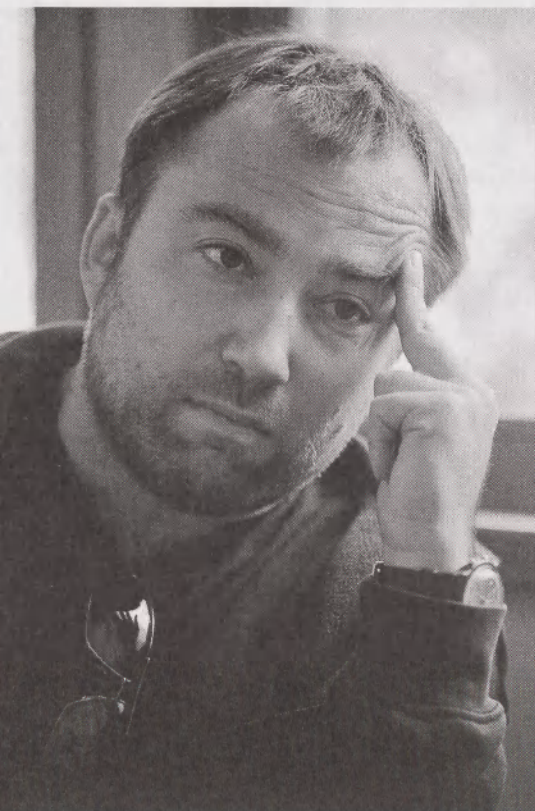
– *Nem vagy az a fajta drámaíró, aki a művet a saját irodalmi értékéért írja. Nálad minden színház. Úgy képzelem,*

már nem önmagáért írsz darabot, hanem mert van egy színházi helyzet, amelyben meg lehet csinálni egy művet, és akkor te megírod.

– Versekkel indultam. Első kötetem egy verseskötet volt. Azért hagytam abba, mert úgy éreztem, hogy semmi tétje nincs, hiába jelenik meg irodalmi lapokban, alig jut el valakihez. Halott dolgot csinálok. De én ezt huszonkét évesen nem akartam.

– Nagyon korán indultál ezek szerint.

– A vers volt a mindenem. De úgy éreztem, semmi értelme, hogy én



ilyen szinten kiadom magam, miközben a szavaim alig érnek el valakihez. Kerestem azt a helyzetet, amiben jobban elérem a többieket. Ez lett a színház. Egyfajta ripacséria, amit ott csinálunk, elismerem. De szerintem mindenki el akar jutni az emberekhez.

– Téged ezek szerint nem a forma vonzott, hanem a színház mint kommunikációs eszköz.

– Igen, a színház nem más, mint kommunikációs eszköz, amelynek vannak szabályai, és én ezt igyekszem figyelembe venni. Ma már bármiből lehet színház. Lehet dialógusformát használó próza vagy esszé az alap. Ahogy Mundruczó Kor-

nél A jégből sem írt darabot, nem készített adaptációt, csak kiadta a színészeknek a regényt.

– Te viszont igazi darabokat írsz.

– Az irodalmi darabok gyakran felkérésre íródnak, jó nevű prózai szerzőket hívnak meg, aki aztán nem drámát ír, hanem olyan transzponált prózát, amiben a narratív részek az instrukciók. A posztdramatikus színház fogalma óta már semmire nem illik azt mondani, hogy ez nem dráma. Én viszont azt gondolom, hogy ez is egy szakma, ennek is vannak kritériumai. Én nem tudnék például regényt írni.

– A drámát honnan ismered?

– Van színháztörténeti végzettségem, színikritikusként pedig rengeteg előadást végignézttem, elemeztem. De ennél sokkal fontosabb, hogy csináltam. Diákszínháztörténetként írtam és játszottam is a Berzsenyiben. Ott kezdtem tanulni, mi a hatás. Ebben a folyamatban gyönyörűen meg lehet tapasztalni, hogy az ember csak mondja a saját szövegét, ami elvileg nagyon okos meg jópofa, de ha mindenki ásít, baj van. Máskor meg valaki nagymonológot mond, és mindenki pattanásig feszült. Mi a titka? Szét kell szedni, mint egy autót, és megnézni, hogy mi a gyújtógyertyák szerepe meg a többi alkatrészé. Szerelni kell és kipróbálni. A Bárka, a Krétakör, ahová ötleteket, javaslatokat vittem, s azokat ott helyben kipróbáltuk, nagyon sokat segített.

– Az indulásod nagyjából a Bárkához kötődik.

– A Bárka-alapításban én azért vehettem részt, mert már voltak darabjaim, amelyeket máshol bemutattak. Korábban nyertem az Egyetemi Színpad pályázatán a *Fél nap Ferdinánddal* című darabbal, aztán egy másik művem is nyert, a *Koka-infutár*, amit Kaposváron vittek színre. Ez a kilencvenes évek közepén volt. Én Bérczes Laci révén keveredtem a Bárkára, aki úgy gondolta, hogy Kárpáti Péter mellett, aki hagyományosabb módon dolgozott, kell egy olyan szerző, aki együtt készít előadást az ott lévő erős színészcsoporttal. Más kérdés, hogy azok a darabok, amelyeket én ott írtam, egy kivétellel el sem jutottak a bemutatóig.

– Ez a Titanic vízirevü volt. A többivel mi lett?

– Meg kellett tanulnom, hogy tizenöt emberrel nem lehet darabot írni. Legalábbis én képtelen vagyok. Mohácsi tudja, én nem. Én maximum három embert tudok mozgatni. Ha többen vannak, mindenki sorsot akar íratni magának. A *Bábelna*, a *Nézőművészeti Főiskola*, a *Fajok eredete* olyan darabok, ahol három egyenrangú szerep van. Nekem nagyobb csapattal – ezzel a módszerrel legalábbis – nem megy. Akkor inkább egyedül megírom.

– A darabjaid megoszlanak az effajta közös alkotásokra és a – mondjuk így – otthon írt darabokra.

– A lényeges különbség, hogy a közös alkotásnál egyszerre készül el a darab és az előadás. Az elején van egy hosszú beszélgetős fázis a színészekkel. Hozok egy alapötletet, felvázolok valamit, ami gyakran nem több, mint egy kanavász. Annak alapján kezdenek improvizálni. Ebben a módszerben nem is az a legfontosabb, hogy ki mit és mennyit rak hozzá, hanem hogy a színészeknek nem kell belebújnia egy másvalaki által elképzelt karakter bőrébe, hanem mivel a szerepet magából alkotja meg, ez a bőr ránő az övére. Ezért szokták azt mondani, hogy ezt csak Kapa és Pepe tudja megcsinálni, más nem. A meglepő az, hogy ez nincs így: a *Nézőművészetit* is több helyen játsszák külföldön.

Van egy olyan tévképzet, hogy az improvizáció alapú darabokban az író szerepe az, hogy ott üljön, és lejegyezze, amit hall. De azért vagy író, hogy az impulzushalmot, amit a színésztől kapsz, megszerkeszd, megkeresd a helyét, és kidobd, ami hiába jó önmagában, nincs keresnivalója az egészben. Elég emberpróbáló folyamat, sokkal jobban igénybe vesz, mint a magányos drámaírás. El kell marni a jót és eldobni a rosszat, a végén pedig vissza kell adni nekik mint idegen anyagot, s azt is nehéz elfogadtatni. Nem véletlen, hogy nem sokan csinálják ezt. Gyakran felfalja a színész az író, vagy belevész a rendező.

– Éppen fordítva gondoltam. Hogy ez nyitott, kevésbé szabályozott folyamat.

– Mohácsinál valószínűleg, akivel soha nem dolgoztam, mert ő éppen azt akarja, hogy a színész dúsitson.

– Annak az a stílusa.

– Igen. De én ettől megőrülök, ha velem történik.

– Azért nem véletlen, hogy ő inkább rendező, mint író, bár nyilvánvalóan az is.

– Könnyű ebben elveszni. A *Magyar a Holdon*-ban például, amit közösen csináltunk, elvesztem íróilag: évek óta nem találok a végét, ahogy az anyagban lévő gondolat egyedüli érvényes módon lezárulhatna.

– Egyébként volt olyan darabod az elmúlt néhány évben, ami nem került színre?

– A *Finito* először ilyen volt. Mácsai Pál felkért egy adaptációra

De az a fajta másik irodalom, az alanyiság hiányzik-e?

– Picit sem, hiszen behoztam a verset a színházba. A most megjelent drámakötetemben is jóformán minden versben van.

– Az irodalomkritika szinte csak a prózával és a verssel foglalkozik, a drámával nem. Nem tudom, mennyire ismernek téged egyáltalán az irodalmárok.

– A mi irodalmunkban a három műnem közül a dráma a mostoha-gyerek. Egy-két klasszikus dráma-írónk van – Katona, Madách, Molnár –, a többi író inkább csak kirándult ebbe a műfajba, például Móricz.

– Ez ma sincs másképpen. Az írók általában nem azért írnak darabot, mert valóban ebben a formában van mondanivalójuk, hanem mert többet lehet keresni vele.

– Beszéltem egy prózaíróval, aki azt mondta, fog írni egy nagyon jó drámát, csak most nincs ideje rá. Ha a szakma maga így kezeli a drámát, akkor a kritika miért kezelné másképp?

– Talán az irodalomkritika nem is tudja megítélni a drámát, nincsenek fogódzói, az irodalmárok nem nagyon járnak színházba.

– Igen, specializálódott minden. Ha azonban néha megjelenik egy alaposabb elemzés a darabodról, az rettentő fontos visszajelzés lehet. Az ember ekkor szembesülhet az- zal, hogy önkéntelenül is milyen tendenciákat követ, a műveiben milyen nyelvi, gondolati mélyáramok munkálnak. Ilyenfajta elemzésből kellene sokkal több. A színikritikák- ból, amelyekben maximum egy be- kezdést szentelnek a drámának, ne- héz tanulni.

Cyber Cyranóról, az ifjúsági darabról

– Írtál egy ifjúsági darabot, a *Kolibri* nemrég mutatta be. Egy lány fiktív figurákat teremt, és megtéveszti osztálytársait, a játék majdnem tragédiába fordul. Az osztály is, amelyben megtörtént az eset, látta az előadást.

– A darab egy Platform 11 elneve- zésű nemzetközi projekt számára készült, amelynek az a lényege, hogy létező történeteket kutassunk fel, interjúzzunk, és az elkészült előadás megtekintése, feldolgozása,

tulajdonképpen egy drámaóra zárja le a projektet. Ami konkrétan történt, csak ihletője volt a darabnak. Ennek ellenére ez az egy év, amíg dolgoztunk a témával, nem volt problémamentes. De a szülőkkel volt elsősorban nehéz.

– Ott voltak ők is az előadáson?

– Nem, oda csak a diákok és a ta- nárok jöhettek. Még a kutatás során mi a diákok engedélyével rögzítettük videóra az első beszélgetéseket, ame- lyeket aztán a szülők, személyiségi jogokra hivatkozva, le akartak tiltani.

– Miért vettétek egyáltalán fel?

– Kerestük a történetet. Tanár ba-



Schiller Kata felvételei

Erdman Az öngyilkosának témájá- ból. Nem tudtam hozzányúlni, nem volt hozzá semmi közöm. Végül prózában írtam meg. Nem lett jó. Hiányzott az a nyelvi stilizáció, ami- től ez a történet ne tapadt volna le a mai szutyokba, a szűk valóságba. Ment a fiókba, nem sikerült. Ilyen rég történt velem. Egyre jobban za- vart, hogy nem értem, mi a baj. Elkezdtem verseket olvasni, és Molière-nél rátaláltam a formára. Megírtam az első jelenetet versben, s kinyílt a darab. Prózában közhe- lyes családi veszekedés volt, versben létrejött egy világ.

– Számos darabod versben íródott, így valamilyen módon költő maradtál.

rátaimat faggattam, hogy mesélje- nek tizenegy–tizenhat év közötti di- ákokról. Gyerekszínház van, majd- nem-felnőtt színház is van, de a kiskamasz korúaknak alig készül valami. Amikor megtaláltam az a sztorit, beszéltem az osztályfő- nőekkel, ő meg a gyerekekkel, akik mondták, hogy persze, menjünk, így rögzítettük az első találkozást. Ebből készült egy félig fikciós, félig valóságalapú klip, ami felkerült az internetre, ebből lett a vita. Az is ta- nulságos volt, ki hogyan reagált. Amikor az osztály egy évre rá eljött megnézni, azt szintén szerettük volna – már a nemzetközi projekt miatt is – dokumentálni. Sem videó,

sem hangfelvételt nem készíthettünk, de még pár fotót sem. Végül azt kértük, hogy a találkozásról néhányan írják le a benyomásukat, és azokat fogjuk dokumentumnak tekinteni.

– *Ha ennyire nem akarták hagyni dokumentálni a színházi előadással való találkozásukat, ez azt jelenti számomra, hogy az esetet tulajdonképpen nem teljesen dolgozták fel belül.*

– Ők azt állítják, hogy igen, de nyilván nem. Sok minden igaz a történetből, de a valóságban többen vettek részt benne, szinte a fél osztály. A születésnap, a limuzinvárás, a ruhakölcsönzés stb. azonban megtörtént.

– *Ez nagyon meglep. Ha volt a darabban olyan pillanat, amikor azt hittem, hogy ezt a szituációt az író találta ki, akkor éppen a születésnap-jelenet volt az.*

– A gyerekek akartak egy nagy hollywoodi lezárást a történetben, és ezt találták ki. A két lány közül, aki a figurákat kitalálta, csak az egyik volt hajlandó szóba állni velem. És vele is csak a tanár jelenlétében beszélhettem, ebből tudtam tehát dolgozni. Ő azt mondta, hogy nem volt előre kiterelve a játék, előbb csak kitalált néhány mozzanatot, de aztán a történet elkezdte magát írni, és egyre bonyolultabb lett, már ő sem tudta kezelni, ekkor kellett lezárni. Ez a lány aztán eljött az előadásra és a beszélgetésre, bár eredetileg nem akart eljönni.

– *Hogy élte meg?*

– Azt mondta, hogy volt néhány kemény pillanat, de végül felszabadító élmény volt a számára. A darabban a lányt kirúgják az iskolából, de a valóságban feldolgozták az esetet, és a lány azóta is együtt van az osztállyal.

– *Ez az optimistább verzió. A darabban a pesszimista változat valósult meg.*

– A dolog egy alternatív pedagógiai iskolában történt, de egy hagyományos iskolában biztosan kirúgják. Ebben megerősítettek a projektben részt vevő drámapedagógusok is. De meglepő módon bármerre érdeklődünk, mindenütt voltak hasonló történetek, hogy az avatárok [képzelt lények együttműködése, kapcsolata a virtuálisban – A szerk.] átvernek valakit az ismerőseik közül. Éppen attól működik a sztori, mert a jelenség létezik.

– *Te hogy kerültél kapcsolatba ezzel a projekttel?*

– Novák János, a Kolibri igazgatója megkérdezte, részt vennék-e benne. Egyre jobban érdekel a gyerek-színház, és az is vonzó volt, hogy ez egy nemzetközi együttműködés. Félévente vannak ülések, írók, rendezők, képzőművészek találkoznak, beszélgetnek. A négyéves projekt következő részeként két különböző ország szerzője közösen ír majd egy darabot.

– *Ezek a találkozók inspirálóak, vagy inkább formálisak?*

– Nagyon inspirálóak. Mindenki hozza a maga történetét, és teljesen más egy olasz vagy holland szituáció. Voltunk Berlin külvárosában egy elég nehéz iskolában, ahol sok a bevándorló. Nagyon megfogott, hogy ebben az iskolában van egy konfliktusmenedzser, aki a diákok közül kerül ki – ha például az iskolaudvaron balhét van, neki kell megoldania. A felnőtteket kihagyják ebből. A fő trendek mindenütt ugyanazok, de vannak speciá-

lis dolgok, amelyekre egy ilyen nemzetközi találkozó kapcsán lehet rácsodálkozni. Örülök, hogy ebbe belevágtam, részint mert megismertem embereket, részint mert létrejött ez a darab.

– *Nem volt benned félelem? Hiszen a magad számára teljesen új vizeken evezel. Nyelv, világ...*

– Nyilván volt, de a kihívás érdekelt. Nem tudtam például, hogyan kell megszólítani tizenéveseket, akik a legkritikusabb életkorban vannak, és mindenre nagyon könnyen rámondják, hogy „gagyi”. Náluk valami vagy „gagyi”, vagy „menő”. Rengeteg mindent tanultam a nyelvükből. „Oltogatás.”

– *Az mit jelent?*

– Piszkálás, beszólogatás. A „vetítés” szintén alapvető kifejezésük, annyit tesz, hogy szerepet sugároz magáról. Nagyon nehéz dolog hozzájuk szólani. Amikor az illető osztály beült, húsz percen át süített belőlük a jeges ellenszenv. Komoly csata volt, és nyertünk. Három remek színész és két gyakorló drámapedagógus – Vidovszky György és Gyevi Bíró Eszter – nagyon sokat jelentett ebben. A fiatal színészek sokat segítettek a chatelős jelenetekben, hogy megértsem: ez is dialóg ugyan, de speciális a szerkezete. Én előbb rendes dialógusokat írtam, de erre a színészek azt mondták, hogy értik ugyan, azaz „vágják”, de ez nem így megy. Például nem voltak benne ikonok, mindent rendesen kiírtam.

– *Szoktam látni az ehhez a korosztályhoz tartozó unokahúgom és a nagymamája üzenetváltásait a facebookon. A nagymama gyakran azt írja: nem értem, amit írsz. Mert tele van jelekkel, szimbólumokkal, egész mondatokat egybeírnak. Élég frusztráló, amikor nem ismerjük ezt a jelrendszert.*

– Én is határeset vagyok. Állítólag most már van „leszarom” gomb is. Ezzel jelzed, ha valami nem „lájk”.

– *Szeretnél tovább dolgozni ebben a típusú színházban, fiatalok számára?*

– Amikor az embert egy jó élmény éri, akkor úgy gondolja, van még ott keresnivalója. A felnőtt színházban egyre kevésbé érzem azt, amit itt: hogy őket húsba vágóan érdekli, amikor kapnak valami igazit. Itt még a színház úgy hat, ahogy hatnia kellene. A színészek számára hihetetlen tétje volt ennek a feladatnak. Számukra csak ez létezett, éjjel-nappal. Amikor vége volt a próbának, akkor is benne maradtak, dolgoztak rajta, kis videókat készítettek, azokat feltették a facebookra. Ezt máshol nem biztos, hogy el tudom érni. Még vidéken talán. De Budapesten...?

– *Akkor most tulajdonképpen a felnőtt színházban való csalódásról is beszélés.*

– Lehet, hogy az utóbbi időben nem vettem részt olyan munkákban, ahol ilyen elkötelezettséget tapasztalhattam volna. Itt, ebben a közegben a színházcsinálás még rendkívül fontos. Azt hiszem, fiatalokkal foglalkozni a legjobb módszer az elbizonytalanodás és az elkedvetlenedés ellen. Mert elemi erővel érzed a felelősséged, hogy akármilyen van, folytatni kell.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
TOMPA ANDREA