

– Olyanokra, melyeket senki nem tud elképzelni, aki nem élt Romániában, még a kelet-európaiak sem. Nem gulyáskommunizmus volt, mint itt a nyolcvanas években. Bementél az üzletbe, és nem volt ennivaló. De nem úgy nem volt, hogy ügyesen azért lehetett szerezni, hanem általában nem. Aki nem tudott vidéki kapcsolatot kiépíteni, vagy nem rendelkezett a város körül valami birtokkal, ahol disznót lehetett tartani, nem jutott húshoz. Egy fő fél liter tejet kaphatott reggelente, ezért anyám kénytelen volt felverni minket, minden reggel sorban álltam öttől hétig. Nem lehetett elhagyni az országot. Ha nagy nehezen mégis, a kisebbik gyereket otthon kellett hagyni, mert akik egyszer átlépték a határt, gyakran kint is maradtak. Ha pofáztál, nem a rendőrségen kötöttél ki, ahol megizzasztottak, hanem elvittek tíz évre. Talán Észak-Korea állapotait lehet összevetni az akkori romániai körülményekkel. Ezt európai ember számára ma már felfogni is képtelenség. Abszurdnak tűnhet, de valamiért örülök, hogy megélttem azt a korszakot.

– *Hogyan éltetek?*

– Viszonylag normális gyermekkorom volt, bár éreztem az iszonyatos nyomást a felnőtteken. A szüleim gyakran sugdolóztak otthon, megbízni senkiben sem lehetett. Apám egy ruhagyárban dolgozott részlegvezetőként, anyám abban az általános iskolában volt tanítónő, ahová én is jártam. Egy két és fél szobás tömbházlakásban nevelkedtünk a nálam két évvel idősebb testvéremmel. Székelyudvarhely egy harminc-negyvezres város, mely tiszta magyar. Nem is tanultam meg rendesen románul.

– *Hogyan jött ilyen körülmények között a színjátszás?*

– Tízéves lehettem, amikor láttam egy román filmrészletet, amelyben egy színész a vonaton nagyon megijed egy kutyától. Emlékszem, ezt a jelenetet játszottam el az iskolában, közel fél óra hosszan, a szemeteskosár volt a kutyá. Iszonyatosan röhögött rajtam az osztály és a tanítónő. Később nagyon jó magyartanárnőt kaptam, diákszínjátszó csoportokat vezetett, az udvarhelyi színészek szinte mind az ő kezei közül kerültek ki. Tizenkét éves koromtól állandó diákszínjátszó lettem. Minden évben részt vettem az Országos Színjátszó Fesztiválon, ahol díjat is kaptam, én olvastam fel az iskolai ünnepeken, zenekarom volt, suliműsorokat szerkesztettem, nagy közösség-szervezőnek számítottam, ezért a tanárok nem kínoztak azokkal a tárgyakkal, amelyek gyengébben mentek.

A kommunista időkben a tévében napi kétórányi adás volt, és azalatt is Ceaușescu mutatták. Folyamatosan a játékon járt az eszünk, hogy újabb és újabb dolgokat találjunk ki, kimeríthetetlenül kreatívak voltunk.

– *A gitár, a zene mikor lépett be az életedbe?*

– A szüleimtől kaptam gitárt, egész kicsi koromban. Megtanultam egy-két akkordot, aztán félretettem. Mikor tizennégy-tizenöt éves lettem, a korbelleiek rockbandákba álltak össze, és ekkor mentem én is, hogy nekem van gitárom. Ott tanultam meg. Zenekart alapítottunk: Hobo után a Kopó Blues Band nevet kapta. Mire betöltöttem a tizennyolcat, kijutottunk a *Ki mit tud?*-ra, mindössze két csapat mehetett Erdélyből. Otthon elég híresek voltunk, több országos fesztivált is nyertünk.

– *Vannak olyan élményeid, melyek mai napig veled élnek?*

– Tizenkét éves voltam a román forradalom idején, az iszonyatosan megélt. Ha olyan híreket hallok, hogy valahol éles lőszerez tömegbe lönek, napokig nem térek magamhoz. Gyakran eszembe jut a vásárhelyi etnikai konfliktus, a román–magyar verekedés, amikor éreztem, hogy a szüleim olyan erősen rettegnék, hogy abból már semmit nem tudnak eltitkolni. Rettegett az egész közösség. Barikádokat állítottak a város szélén. Talán ezeknek az eseményeknek is köszönhető, hogy mindig nagyon érdekelt a politika és a történelem, különösen a '45 utáni időszak. A *jég* második része például olvasva nagyobb élmény volt számomra, mint az első. Éppen a második világháború végétől halad az új évezredig. Szorokin az egész orosz politikai és társadalmi elitet, szociális életet világosan, mindenestül átlátta – fergetes olvasmány.

Amikor a Krétakörrel utaztam, de a mai napig, ha elhatározom, hogy elmegyek valahová, mindig eszembe jut, hogy ez milyen óriási szabadság.

A magyarországi színházi nevelési műhelyek között az egyik legjelentősebb a másfél évtizede működő Káva Kulturális Műhely. A hivatásos színházként működő Káva, melynek Takács Gábor a vezetője, olyan előadásokat hoz létre színházi körülmények között, amelyben a fiatal nézők résztvevőkké válnak, alapvető emberi értéket tanulva, valóságos dilemmák előtt állva. A színházi nevelés területe ugyanakkor rendezetlen, finanszírozása, valamint az egyetemi szintű képzés megoldatlan.

– *A színházatok neve, a Káva egyszerre jelenti valaminek a szélét és közepét is. A Káva ma Magyarországon a színházi nevelés egyik központja, abszolút centrum. Ugyanakkor a nagy egész, a színházi struktúra és főleg a színházról való gondolkodás tekintetében abszolút periféria. Lapunk 2008-as pályázatán már díjazott lett a te tanulmányod ebben a témában, meg is jelent. Te magad mint vezető hogyan éled át azt, hogy egyszerre vagytok centrum és periféria?*

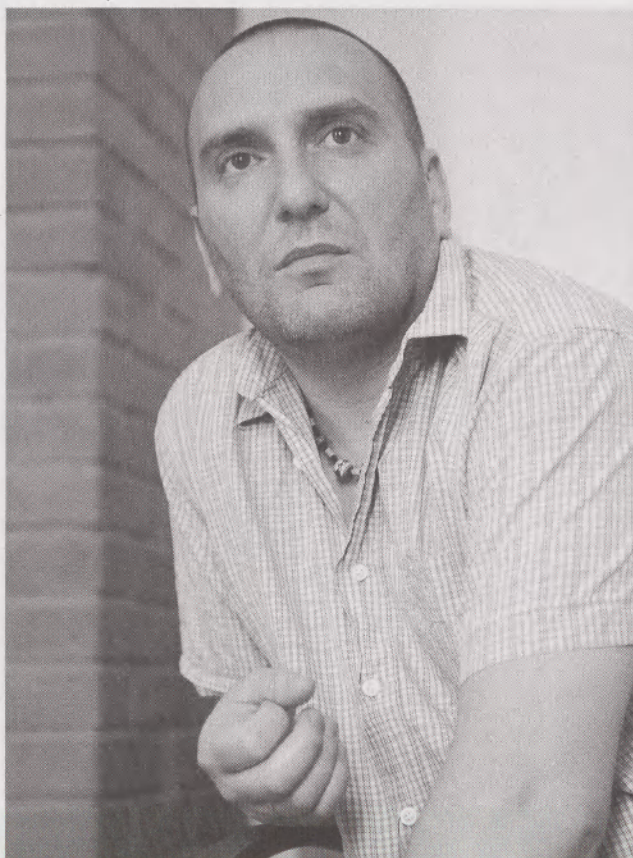
– Három-négy évvel ezelőtt, amikor azt a cikket írtam, azt éreztem, hogy a színházi szakma képviselői udvarias, de valójában semmitmondó gesztusokat tesznek felénk, a színházi nevelés területe felé. Észrevettek és tudomásul vettek minket, tudták (vagy inkább érezték), hogy ez valami fontos dolog, de érdeemben nem akartak vagy nem tudtak velünk foglalkozni. Erősebben érezhettük azt, hogy körön kívül vagy annak szélén vagyunk. Akkoriban gyakran tapasztaltuk, hogy amikor a színháziak eljöttek hozzánk, megnézték az adott előadás első részét, amely egy hagyományos értelmezés szerint színházszerű volt, majd távoztak, gondolván, hogy ezután pusztán beszélgetés kezdődik a részt vevő diákokkal. Mint te is láthattad, a folytatás nem más, mint maga az előadás. Az utóbbi két évben azonban mintha változott volna valami...

2010-ben a kaposvári Gyermek- és Ifjúsági Biennálén, idén májusban pedig a budapesti Gyermek- és Ifjúsági Szemlén újra díjakat nyertünk.<sup>1</sup> Ennél is fontosabb volt azonban, amit a szakmai beszélgetéseken kaptunk: színházi élményként beszéltek a munkánkról, érdeemben

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KÓVÁRI ORSOLYA

# Periférián és központban

BESZÉLGETÉS TAKÁCS GÁBORRAL



elemezték, amit csinálunk, hibáinkkal együtt. Már közös kérdéseket, problémákat is fel lehetett vetni. Ezt nagy előrelépésnek tartom.

Persze a kritikusok továbbra sem járnak hozzánk tömegével. A rólunk megjelenő cikkek is viszonylag jól behatárolhatóak, nagy részük nem színházszakmai írás, inkább szociális, pedagógiai, közösségfejlesztési szempontokat szem előtt tartó sajtóanyag. Nem az a probléma, hogy így írnak rólunk, hanem az, hogy színházesztétikai, esetleg színháztörténeti szempontból keveset és nem túl szakszerűen.

– Amit megélttem az előadásotok alatt, hogy nézni nem annyira jó, mint részt venni benne, pontosan úgy, ahogy a diákok, gimnazisták: aktívan, hozzászólva, alakítva, vitatkozva. Kívül lenni a körön nem olyan jó.

– Arra mi is rájöttünk, hogy ezt nem úgy kell nézni, mint a hagyományos előadásokat, mert itt az élmény

az, hogy benne vagyunk a történetben. Tudjuk, hogy nem teljesen korrekt a részünkről elvárni, hogy nézzenek bennünket teljes odaadással, miközben a felnőtt nézők nem résztvevők, csak megfigyelők. Folyamatosan keressük a lehetőségeket, hogyan lehet megmutatni ezt a munkát.

– Ilyenkor valóban a szakmai empátiánkra van szükségünk, hogy képesek legyünk megfigyelni. Amit viszont szintén átélhet nálatok a felnőtt néző, hogy kamaszkorában nem részesülhetett semmi hasonlóban; valaha nekem is nagy segítség lett volna találkozni hasonló élménnyel. Megfigyelni is lehet belső aktivitással.

– A nyitottság ahhoz kell, hogy azt is színházi élményként értelmezsem, ami a gyerekekkel történik, amit ők alkotnak: az improvizációkat vagy a résztvevők által készített más színházi játékokat, amikor teljes értékű színházi pillanatok születnek. Meg kell adni az esélyt arra, hogy dramaturgiai egységként értelmezzük a láttakat. Itt nem egy előadás van, és azt követően valamiféle feldolgozás. Régen ezt csináltuk, nem voltunk tudatosak ebben, a hagyományos értelmezés szerinti színházi részeket külön is elvittük fesztiválokra.

– Most ez elképzelhetetlen volna.

– Rájöttünk, hogy együtt kell kezelnünk az előadást, hiszen így, ha leválasztjuk azt a részt, amelyben csak mi, színészek játszunk, arról, amikor elkezdjük bevonni a diákokat, ezzel csak saját tudathasadásunkat erősítjük. Vállaljuk fel inkább egyben, még akkor is, ha sokaknak ez így nem színházat jelent...

– Engem éppen akkor kezdett el érdekelni a munkátok, amikor már nemcsak ti dolgoztatok, hanem a diákok is. Ott láttam meg, hogy mi a cél, mi a funkció, milyen hatással lehet egyáltalán dolgozni olyan kamaszokkal, akiket ti még soha nem láttatok, s akikkel most – például A digó című előadásotokban – az erőszakról, idegengyűlöletről, kirekesztésről kezdtek el közösen gondolkodni. Amikor elkezdődik a csábítás, amikor ti próbáljátok a magatok „ügye” fele terelni a diákot. Akkor már nem is a színészi figyeltem, hanem a gyerekeket.

– Abban adhatnánk segítséget a szakmai nézőnek, hogy mit kell figyelnie, hogyan viselkedik a gyermek. Idén például nagyszerű eredmény, hogy meghívták a POSZT zsűrijébe Vekerdy Tamást, de egyébként az soha, semmilyen előadás kapcsán nem vitatéma, hogy mi történik a nézővel, a gyerekekkel. Idén tapasztaltam először, hogy a Gyermekszínházi Szemlén ez fontossá vált. Nekünk nagyon sokat jelentett, hogy például Ascher Tamás hogyan nézte az előadásunkat, milyen élményei voltak. A „katarzisz” szót említette, valahogy úgy fogalmazott, hogy „a tömegkultúra által legázolt nemzetünknek” szüksége van erre a fajta színházi élményre.

<sup>1</sup> Bábok című előadásunk 2010-ben Kaposvár Megyei Jogú Város különdíját, Apalabirintus című előadásunk 2011-ben Budapesten a II. kerület különdíját és a Marczibányi Téri Művelődési Központ Szemlediplomáját nyerte.

– Ha végigtekintünk azokon az okokon, hogy mitől van e műfaj peremhelyzetben, akkor – azon túl, amit mindig mondogatunk, hogy a gyerekszínház általában is peremhelyzetben van, ahogy maga a gyermek is az egész társadalomban – a színházi nevelés, a TIE (Theater in Education) műfaja nagyon új, alig húszéves. Színházi szempontból pedig nincs egy hagyományos befogadási folyamat a néző számára. Valójában nincs is néző, csak résztvevő.

– Ennél azért sokkal furcsább dolgokat is lehet látni ma színházban. Nehéz elképzelni, hogy valaki ma még mindig kizárólag úgy gondolkodik a színházról, hogy felmegy a függöny, kukucskahelyzetben vagyunk, ott ülök szép csöndben, passzívan, tapso-  
lok, aztán hazamegyek. Eszem ágában sincs ez ellen beszélni, de azért 2011-ben talán ennél szélesebben kellene értelmezni a színházat mint kor-  
társ művészeti formát.

Dolgoztunk mostanában múzeum-  
pedagógusokkal, akik a színház kap-  
csán ugyanazt fogalmazták meg, mint  
mi. Hogy a múzeumban sem a pasz-  
szív befogadást kell erősíteni, hanem  
a játékot, az interakciót. A múzeum-  
pedagógiának éppen az a célja, hogy a  
látogató a tárgy „mögé” lépjen, meg-  
nézze, milyen gondolatok sűrűsödnek  
össze mögötte. Hogy ezt milyen mód-  
szerrel éri el, az már más kérdés.

Ha nem utazom azokkal a gondola-  
tokkal, amelyeket a gyerekek szülnék,  
és csak a hagyományos befogadást követem, akkor nyil-  
ván unalmassá válik ez a munka. Azok a gyerekek,  
akikkel dolgozunk, nem nagyon menekülhetnek ebből  
a helyzetből, mert számukra ez egy „óra”: munka. Őket  
folyamatosan impulzusok érik, kérdések, feladatok, de  
a külső nézőnek, a megfigyelőnek mi ezt nem adjuk  
meg. Így ő csak a színész-drámatanárt figyeli, akinek  
persze mást is kell tudnia, mint a színésznek. Azért is  
mondom mindezt, mert mostanában kezdtünk azon  
gondolkodni, hogyan lehetne felnőttek számára átültet-  
ni egy ilyen TIE-előadást.

– Visszatérve a magától értetődőnek látszó kijelentésre,  
valamennyi gyerek- és ifjúsági színházzal foglalkozó színház,  
csoport és alkotó elmondhatná magáról, hogy perem-  
helyzetben van.

– Egyetértek. Gyakran látunk olyat, hogy a gyerekelő-  
adásokat azokra a színészre osztják, akiknek amúgy  
nincs más feladatuk, és hogy mindennek nincs rangja,  
le kell tudni. Főleg vidéken, gondolom. Vannak üdítő  
kivételek. Szerintem azonban ez nem a színház problé-  
mája, hanem a társadalomé. Pontosan tükrözi, hogy a  
magyar társadalom 2011-ben mit gondol a gyerekekről.  
A gyerek csak a retorika szintjén fontos mindenütt.  
A drámapedagógia azért (is) futott fel annyira, mert tu-  
lajdonképpen olyan kulcsszavakat használ, amelyekre  
bárki, bármely szervezet, bármilyen hivatalosság rá tud  
csatlakozni. Még egy kormányprogram is!

– Rá tudna...

– Nyilván. A kifejezés szinte minden igazgatói pályázat-  
ban szerepel ma már. Ez azonban ritkán von maga után  
tényleges gondolkodást a gyerekről, a gyerekszínházról.

– A gyerekekről való gondolkodás története nem olyan  
rég. Az orvostudomány is csak száz éve tudja, hogy a gyer-  
mek anatómiailag nem kicsiny felnőtt.

– Csodálatosan árulkodó az a mondat, amelyet az is-  
kolában annyiszor hallani: „majd amikor kikerültök az  
életbe, meglátjátok.” Micsoda fenyegetés! Ezzel nyilván  
azt mondjuk, ez itt nem az élet. De akkor micsoda?  
Zombitelep? Börtön? Sivatag? Egy helyzet, amelyet túl  
kell élni valahogy? Ez nagyon mélyen beivódik a gon-  
dolkodásunkba.

– Abban van igazán jelentős – több évtizedes – leszaka-  
dás Nyugat-Európához képest, hogy mit gondolunk a gyer-  
mekről. Persze, a gyermekszínházról is, de ez már csak kö-  
vetkezmény.

– A Kolibri azért játszik fő-  
leg külföldi darabokat, mert  
az északi országokban te-  
mérdek, fiataloknak írt mű-  
születik. Magyar viszont alig  
– a Kolibri kezdte el felkérni  
az írókat.



– Érdekes módon van  
jó minőségű gyerekiroda-  
lom, vers és próza, drá-  
ma azonban egyáltalán  
nincs.

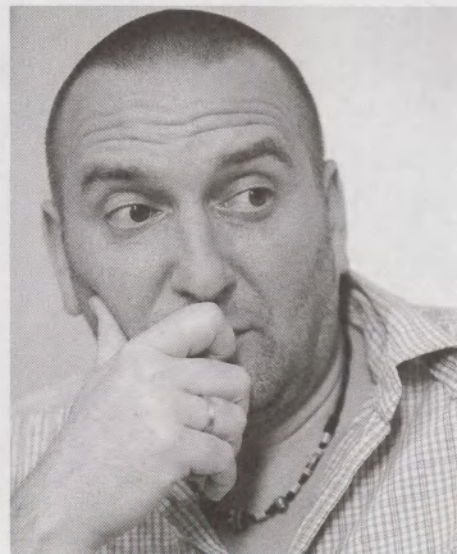
– Az írók valóban  
nem tülekednek, hogy  
drámát írjanak a gyere-  
keknek.

– Tasnádi István azt  
mondta egy interjúban,  
hogy az a társadalmi atmoszféra,  
amelyben mostanában  
vagyunk, arra ösztönzi, hogy inkább  
gyerekeknek, fiatalok-  
nak írjon. Ott többet lehet tenni,  
így fogalmazott. Ott könnyebb  
legyőzni a kiábrándultságot. Most  
is menedék lehet a gyerekek  
számára írni, mint néhány évtizede.

– Persze ez akkor igazán jó, ha nem menekülés a fi-  
atalokkal való kommunikáció, hanem belső igény, tár-  
sadal munk, világunk természetes része.

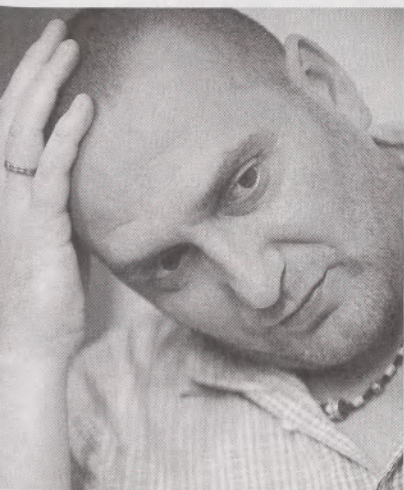
– Azt gondolom, nagyon fontos oka a periféria-érzésnek  
az is, hogy ez a terület még nem illeszkedett be a struktúrába,  
nem vesz részt a felsőoktatásban, nincs színházi nevelési  
szak vagy mesteri program.

– Nem tudunk felmutatni kellő számú megfelelő  
képzetséggű, tudományos fokozattal rendelkező szí-  
nész-drámatanárt, akik taníthatnának. Nyilván más len-  
ne a helyzet, ha tizenöt hozzánk hasonló csoport létez-  
ne, és nem kettő: mi és a Kerekasztal. Akkor jóféle ver-  
senyhelyzet alakulhatna ki. Próbálkoznak csoportok,  
amelyekben viszont nem főállásúak működnek. Szerin-  
tem úgy nem lehet igazán jól dolgozni, a munka meg-



marad hobbiszinten. Mi azt szeretnénk, ha végre egy új szakmáról lehetne érdemben beszélni. A kilencvenes években úgy képzeltük el, ahogy Angliában kezdődött, hiszen ott nemcsak a módszert jelentette a TIE elnevezés, de magát a hálózatot is, amely területi alapon szerveződött. Aztán a Thatcher-kormányzat alatt az egész rendszert egy év alatt kinyírták. Úgy gondolták, hogy túlságosan baloldali ideológiához kötődik a tevékenység. Most nincs Angliában hálózat, Magyarországon pedig igazán még a közelében se voltunk.

– A másik része a terület strukturálásának az



volna, ha bekerülhetne a színházi törvénybe. Ti évente együtt pályáztok a független színházi szervezetekkel, holott ahhoz a területhez nincs közötök.

– De, van közünk hozzá. Mi magunk színházként értelmezzük a munkánkat, innen nézve tehát hol más-

hol lehetnénk, mint a függetleneknél... A törvénnyel kapcsolatos harcokban részt vettünk, és legutóbb, amikor L. Simon Lászlóval, a parlament kulturális bizottságának elnökével találkoztak a független színházi terület képviselői, jelen voltam a találkozó előkészítésén. A javaslatok egyike volt, hogy a művészetpedagógia szövegszerűen is bekerüljön a törvénybe. Úgy hírlík, ezt például elfogadták.

– Olvastam olyan törvénytervezetet, amelynek része a színházi nevelés. A terület stabil finanszírozása – ismervé a független színházi pályázati rendszert – az egyetlen út a fejlődés, a munka színvonala, a kiszámíthatóság és a módszer elterjesztése, a multiplikáció érdekében. Most azonban nagyon szomorú, hogy Pintér Béla Társulatával vagy tánc-csoportokkal versenyeztek.

– A mi területünk, ahogy a neve is mutatja, nagyon szorosan összefügg a pedagógiával. A színháziak gyakran borzonganak a „pedagógia” szótól.

– Ilyen módon aztán az oktatás felől nézve is peremhelyzetben van a terület.

– Igen. Furcsa módon minden hazai támogatásunk, kapcsolati tőkénk, amit felhalmoztunk, kulturális, ezen belül színházi területről származik. Ugyanezt nem tudtuk oktatási vonalon elérni, holott onnan is legalább ugyanannyi szakmai elismerést kaptunk. Hogy tanítási időben egy osztály – gyakran komoly adminisztratív akadályokat is leküzdve – el tud jönni hozzánk három órára, azt mutatja, hogy a pedagógiának szintén szüksége van ránk, valamilyen fontos igényt elégítünk ki.

De ez az anyagi támogatottságunkban nem jelenik meg.

– Hiszen ti az iskoláknak ingyen ajánljátok a produkciókat.

– Erre a pénzt a kulturális terület adja, és a szolgáltatás ingyenes. Most még.

– Most, hogy a minisztériumot – az oktatást és a kultúrát – összevonták, ennek a területnek a rendezése egyszerűbb kellene hogy legyen.

– Nekem kezdettől az volt az elképzelésem, hogy több lábon kell(ene) állnunk. Adjon a kulturális és az oktatási terület negyed-negyed részt az összköltségünkből, a másik felét mi összehozzuk külföldi pályázatokból, saját vállalkozásból, eladott előadásokból. Hogy ne függjünk senkitől, ne szolgáltatassuk ki magunkat senkinek. Ha egy területhez tartozol, akkor amit odaadtak, azt aztán el is vehetik, a lehető legváratlanabb módon.

Az eladott előadásainkat nem az iskolák „veszik meg”, hanem valaki pályázik minderre, mint például a Marcibányi Téri Művelődési Központ, amely nagyon elkötelezett intézmény. Nélkülük ezt a tizennégy évet nem tudtuk volna végigcsinálni. A mi munkánk nagyon költséges: A *digó* című előadásban négy ember foglalkozik egy iskolai osztállyal három órán keresztül. Ez sokba kerül. Törekvésünk az is, hogy minél több iskola jusson el hozzánk, hiszen előadásaink mindenkinek szólnak. Tudom, hogy van olyan iskola, amelyik azért nem tud eljönni, mert nincs pénz villamosjegyre.

– A ti előadásaitok színházi körülmények közt mennek, tehát nem tudtok kimenni a helyszínre, afféle osztálytermi színházat csinálni.

– Van arra is példa, de nekünk sokszor szükségünk van technikára, hangosításra, díszletre stb. Nagyobb térre van igényünk, hiszen csapatmunkákat csinálunk, kis csoportokra oszlunk. Fontos az is, hogy a gyerekek lépjenek ki az ismert környezetből, mi pedig ilyen módon a kimozduláshoz tartozunk. Még sosem fogalmaztam meg ezt magamnak, de mi pontosan abból szeretnénk a gyerekeket kimozdítani, amiben vannak. Viszont a Krétakörrel közös *Akadályverseny* című programmal éppen visszamentünk az iskolába, az osztályokba, de radikálisabb módon. Az előadás során például használjuk az iskola tereit, beleértve az igazgatói irodát is.

– Mit tudnátok ti magatok, a terület változtatni azon, hogy ne legyetek ilyen peremhelyzetben? Hiszen a színházi törvény – bár a lobbí sokat elérhet – mégsem töltelek függ.

– Én ezt nagyon idealistán közelítem meg. Azt gondolom, hogy ha mi tartósan magas színvonalú munkát végzünk, azt előbb-utóbb sokan észre fogják venni. Tisztában vagyok jelenlegi határainkkal. Ebben most viszonylag kevés a játékterünk. Én nem vagyok jó lobbista, nem vagyok Schilling Árpád, aki nagyon jól tud küzdeni egy területért. Oda is el kellett érkezni, hogy mi most ketten beszéljünk, tíz évvel ezelőtt ez nem történt volna meg. Előbb-utóbb beérnek a dolgok. De én nem követek radikális utakat. Ennek ellenére sok mindent csinálunk: cikkek születnek, könyvek, DVD-k, konferenciák, kutatások. Hiszen amit művelünk, egyértelműen interdiszciplináris, és ez sok terület számára vonzó. Megpróbálunk mindenhol megjelenni, fesztiválokon, szakmai eseményeken. Egyelőre nagy kérdés, hogyan lehet továbbadni, amit mi csinálunk, hogyan lehet a gyakorlatra helyezni a hangsúlyt. A pedagógusképzés ma nagyon kevésbé kapcsolódik a gyakorlathoz; ott

végeztem, tudom. Annak lehetőségét viszont nem látom, hogy bármilyen magyar felsőoktatási intézménybe érdemben integrálódjunk. Nincs kapcsolatom, és ezen múlik majd minden. Talán a hivatalos rendszeren kívüli oktatás felé kellene elindulnunk...

– *Tavaly a független kuratórium, melynek tagja voltam, kiemelten támogatta a Kávát. Elkezdődött egy komoly fejlődés ezzel a tizenhatmillió forinttal. Aztán elvonás jött.*

– Soha nem kaptunk ekkora támogatást. Sőt, azt gondoltuk, hogy ettől a kuratóriumtól hároméves támogatásra is számíthatunk. Ebből a tizenhatból aztán tízmillió lett. 2011-re kilencmillió forintot nyertünk az új kuratóriumtól, amiről azt kell mondanom, hogy a jelenlegi helyzetben nagyon tisztességes támogatás. Igaz, most is ott tartunk, hogy az ősz elején kell azon gondolkodni, tényleg megkapjuk-e – és ha igen, akkor vajon maradéktalanul – ezt a pénzt. Az elmúlt időszak olyan bizonytalanságot eredményezett nálunk, amire nem igazán voltunk/vagyunk felkészülve. Nagyon nehéz ebben a helyzetben ugyanolyan vagy még magasabb színvonalú munkát végezni, mint eddig. Drasztikusan növekedett a kiszolgáltatottság. Úgy mondom ezt, hogy azt gondoltam, edzettek vagyunk, tizenöt éve dolgozunk úgy, hogy fél évnél, egy évnél messzebbre sosem láttunk. De valahogy a bizalom, hogy a rendszer működni fog, nagyságrendekkel nagyobb volt... Azt hiszem, alternatív forrásokat kell felkutatnunk, az állam érezhetően kivonul a kultúra, ezen belül a színház, még közelebről a független színház területéről.

– *Ti magas előadásszámot is produkáltatok, professzionálisan működtök és pályáztok.*

– A munkám része a menedzsmentfeladatok ellátása, szervezése is. Színész-drámatanárral vagyok, de sok minden mással is foglalkoznom kell. Igyekszem ezekre mint lehetőségekre és nem mint nyűgre tekinteni. Ez a független léthez tartozik. Egyébként nem lehetne megmaradni, fejlődni. Most viszont arra kényszerültünk, hogy a bejelentett munkavállalóinkat visszaküldjük számlásnak.

– *A színházi törvényben megfogalmazott tíz százalék, ami a független szférát illette volna, éppen e terület tisztára mosását tudta volna elérni. Normális foglalkoztatást például. Említetted, hogy mást kell tudnia egy színész-drámatanárnak. Milyen más tudással kell rendelkeznie?*

– Legyen véleménye arról, milyen világban, társadalomban él, milyen problémák veszik körül. Enélkül nem tud kérdéseket feltenni. Ha el akarjuk kerülni azt az ideológiai csapdát, hogy mi mondjuk meg a gyerekeknek, mit gondoljanak, akkor látni és érteni kell folyamatokat, összefüggéseket. Nekem nyitott kérdéseket kell feltennem, amikre ők úgy válaszolnak, hogy elmondják a gondolataikat, azokat meghallgatom, és komolyan veszem. Azt hiszem, az igazán jó színész-drámatanárok nem lehetnek nagyon fiatalok. A fiatalokat rendszerint „megeszik” a gyerekek. Megvan az esélye annak, hogy nem tudják kezelni a kemény kamaszokat, nem jó pedagógiával kísérleteznek, megsértődnek, rosszul reagálnak. Egy profi drámatanárral türelmesen,

a következményeket átlátva reagál, a célokat tartja szem előtt. Két játszma zajlik egyszerre, amikor a drámatanárral a diákkal beszélget: egyrészt hogy miről gondolkodjanak a diákok valójában, mi a mögöttes téma, másrészt a közvetlen beszélgetés maga. Itt a Sztanyiszlavszkij-féle színészi módszer nem célravezető, mert nem fogom észrevenni a gyerekek reakcióit, nem tudok azonnal kilépni a szerepemből. Közelebb van mindez Brechthez, hiszen formailag is ki-be lépek a játékba.

Valóságos és nyitott kérdéseket kell feltenni a tanárnak, nem álkérdéseket és evidenciákat. Olykor kényes témákról kezdünk beszélgetni számunkra vadidegen fiatalokkal, és azt várjuk, hogy szinte azonnal a partnereink legyenek. Ehhez kommunikációs tudásra is szükség van.

– *A színész – a hagyományos – nagyon gyakran képtelen erre a kommunikációra, amint kilépett a szerepéből.*

– Nagyon különböző folyamat az, hogy a színész a rendező gondolatait közvetíti-e, vagy pedig arra kíváncsi, mit gondol a néző. Azonban ez a részvételi szándék szerintem nagyon erősen jelen van a színházban. Mi már a részvétel társadalma vagyunk, benne akarunk lenni a történetekben. Ez az igény ma már sok fiatalban megvan, szeretnék, ha megkérdeznék a véleményét. A színész-drámatanárnak kell hogy legyen elképzelése arról, milyen gondjaink vannak ma Magyarországon. Bár úgy vélem, hogy egyetlen színész sem lehet kiváló akkor, ha erről semmit nem gondol.

– *És hogyan neveznéd azt a kompetenciát, hogy a te színészed jól gondolkodjon bizonyos kérdésekről? Ez nyilván rossz kifejezés, de az idegengyűlöletről, amiről egyik előadásotok szól, rosszul is lehet gondolkodni.*

– Egy rasszista drámatanárral alkalmatlan erre a munkára. Azok az emberi alapértékek, amelyek az igazságossághoz, szolidaritáshoz kapcsolódnak, meg kell hogy legyenek a tanárban. Azért teszek fel nyitott kérdéseket, mert nem várom el, hogy a diákok is ugyanúgy gondolkodzanak, mint én. Ha a csoport például szélsőségesen rasszista nézeteket fogalmaz meg, a tanár dolga a rákérdezés és az elgondolkodtatás.

– *Nem a „szembesítés” szót használod, hanem a rákérdezést.*

– Az a fontos, hogy kérdezz. Biztosan ezt gondold? Biztos, hogy ez a jó döntés? Miért? Magyarázd el!

– *Egy felnőtt rasszista csoporttal is meg lehetne kísérteni ezt.*

– Ez etikai kérdés is. Lehet, hogy van egy pont, amikor már nem lehet beszélgetni. A dráma nem hittérítés. Volt már olyan csoportunk, amelyik kemény, kirekesztő nézeteket fogalmazott meg. Ilyenkor megpróbálkozhatok azzal, hogy még jobban ráerősítek erre a magatartásra. Valószínűleg lesz valaki a csoportban, aki el fog bizonytalanodni, és már nem hiszi, hogy az egyetlen megoldás az, ha egy idegent, mint *A dígóban*, jól megverünk. Ha pedig nincs ilyen ember, akkor nekem szerepből kell elbizonytalanodnom, és becsábítanom őket a saját utcámba.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TOMPA ANDREA