
„Átpörgetni, felfedezni, előre menni”

Beszélgetés Schilling Árpád rendezővel

Mi terelt kezdetben a színház felé? Melyek voltak azok a fiatalkori hatások, amelyek eredményeként ez foglalkoztatott leginkább, és később mi erősítette ezt tovább?

Nem volt más lehetőségem pótolni a testvér hiányát, mint valamilyen módon beépülni hasonló korosztályi csoportokba, és erre az egyik legjobb lehetőség a szereplés volt. Úgy próbáltam a közösségben kapcsolatokat kialakítani, hogy feltűnő dolgokat csináltam. Ez terelt a színház felé, ugyanis a tanárok látták a szereplési vágyam, és amikor az ünnepeken szereplőkre volt szükség, engem is kiválasztottak. Ez valószínűleg olyan erős visszaigazolást jelentett, hogy kezdtem azt hinni, én vagyok az a diák, aki színész szeretne lenni. Jól döntöttem, mert a váci iskolában nem voltak sokan, akik hasonlót fontolgattak volna, így, bár még semmit nem is csináltam, rögtön érdekes lettem. Mindenki kérdezgetett, milyen színész lennék, meg hol? Általában azt válaszoltam, hogy filmekben fogok játszani, és filmes iskolában fogok tanulni. Kicsivel később ennél fontosabb közösséggé vált számomra a váci evezősklub. Ott egyáltalán nem volt lényeges ez a színész-dolog, ott az ember konkrét fizikai teljesítménye számított. Ez volt az oka annak, hogy végül ebben a közegetben is fel kellett építenem a magam imidzsét. Ugyanis az evezésben rendkívül fontos a testmagasság, én viszont nem nyúltam meg a többiekkel együtt kamaszkoromban, és ezt a fiziológiai hiányosságot pótolnom kellett valamiféle szellemi teljesítménnyel. A közösség motorjaként kezdtem szervezni a közös életet. Nagyon szimpatikus volt az edzőknek és a csapatnak is, hogy van valaki, aki még több energia befektetésére buzdítja a társaságot, úgyhogy ez a közösségfejlesztő magatartásom sikeresen működött egészen addig, míg egészen világossá nem vált, hogy az evezésben számomra nincs jövő. Túlestem egy kudarcos bajnokságon, és az edzőnk ekkor már nem csinált belőle titkot, hogy ez nekem nem fog menni. Tisztességes volt tőle, hogy viszonylag időben szólt. Évekkel később a színművészeti főiskola

rendező szakán soha nem értettem, miért nem merik a tanárok kimondani, ha egy diákot alkalmatlannak tartanak a színházi pályára. Visszataszító dolog volt olyan tanárokat látni, akik egyes diákokra, azok háta mögött, megjegyzéseket tesznek. Nekem szerencsém volt, én már tizenhat évesen megtapasztaltam, milyen az, ha valaki őszintén beszél arról, amit csinálok. Miután az edzőm eltérített a sporttól, visszatértem a színházhoz, ami már annyit segített a nehéz általános iskolai időkben.

Ezek szerint gimnazistaként kezdtél el színházzal foglalkozni, vagy ez továbbra is csak „jól hangzó duma” maradt?

A gimnázium első két évében csak az evezéssel törődtem az iskolai tanulmányaimon kívül, de utána egy újabb közösségre volt szükségem. Megkerestem Hortoványi Jenőt, az irodalmi színpad vezetőjét, akihez gimnazistaként egyébként a faterom is járt; bár őt a színészkedés nem vonzotta, de szerinte az volt a legbrahisabb hely, ahová jó volt tartozni. Itt ismerkedtem meg többek között Gyombolai Gáborral és Perényi Balázssal. Ennek a közösségnek teljesen más volt a szabályrendszere és a dinamikája, mint azoknak, amelyekben addig megfordultam, de nagyon megtetszett ez a „liberális” közeg. Addig nem tudtam, mit jelent szabadelvűnek lenni; itt hirtelen másféle zenékkal találkoztam, mint amiket ismertem, megfogott az egész, mert bizonyos szempontból érett, felelős személyiségnek tűntek a csoport tagjai. Komoly célkitűzésem nem volt, bár visszajött az emlék, hogy valamikor én színész szakra akartam felvételizni. Az irodalmi színpadon ehhez kevés muníciót kaptunk, mert nem ez volt a főprofil. Balázs indított később egy saját színjátszó társaságot Aberrátor Csoport néven, ahol már komolyabb szakmai munka, elemzés is folyt. Kezdett felderengeni előttem valamiféle plusz – nem mondanám, hogy elhivatottság, de hogy lehet ebben perspektíva. Ugyanebben az időszakban kezdtem színjátszó táborokba járni. Az első élményem Csillebércen volt, Várhidy Attila – aki Debrecenben talán a mai napig is vezet színjátszó csoportot – volt a csoportvezetőm. Akkoriban nála játszott például Hajdu Szabolcs és Szabados Mihály is. A táborok elvarázsolnak, hiszen itt megfordultak olyanok is, akik már filmben vagy „rendes” színházban is szerepeltek. Az egész misztikum egyre megközelíthetőbbnek tűnt. Balázs nagyon elhivatott volt, amivel rám is hatott; agyaltam, és írogattam a próbanaplóimat, ahogy korábban

az evezős időkben az edzésterveimet állítottam össze, hogy mikorra mit kellene elérnem, hogyan osszam be az energiámat, stb.

Mi fogott meg ezekben a színjátszó táborokban?

Olyan kiváló színházi emberekkel lehetett találkozni, mint például Gaál Erzsivel Balatonszemesen, vagy a ma már a Budapesti Operettszínház vezető Kerényi Miklós Gáborral Nagykovácsiban, Fóton pedig Kaposi Lászlóval. Akkoriban még összeért az egész színházi kör, sokan emlékeztek még a hetvenes-nyolcvanas évek színházi mozgásaira, nem volt „lediákszínjátszóva” ez a közeg. Kiemelkedő volt a zalaszentgróti tábor, ahol Ascher Tamás kurzusán vehettem részt.

Hogy érezted ebben a közegben magad?

Eleinte még szokatlan volt ez a nagy energiájú társaság, nem találtam a hangot, kicsit szerencsétlen vidéki fiúként jártam-keltem közöttük. Később az egyre szélesebb kapcsolatrendszerem révén, és a jól összeállított „edzéstervek” hatására egyre ügyesebben helyeztem el magam a táborigényben. Ennek volt köszönhető a Kaposi Lászlóval való találkozás is, mert sikerült úgy pozicionálnom magam nála, hogy a *Merlin, avagy a puszta ország* című darabban adott egy fontosabb szerepet. Előtte nem igazán emelt ki senki, de itt volt egy jelenet, amelyben az önmagát sem kímélő Lancelot figurájára a próbán azt az egyszerű megoldást hoztam, hogy teljes erőből nekirohantam a falnak. Erre ő azt mondta, hogy mindenképp szeretne elhívni a gödöllői színjátszó csoportba. Kaposi egyébként akkoriban kimagasló figurája volt az „amatőr” mozgalomnak. Konceptiózusan, felkészülten dolgozott, és nem valamelyik iskolai intézményhez tartozott, hanem egy független csoportot működtetett, kiharcolta a saját próbahelyét a gödöllői művelődési házban. Gyakran jártak fesztiválokra, számos díjat nyertek.

Mi történt veled Gödöllőn?

Amikor beléptem ebbe a társaságba, azt éreztem, hogy ez a legjobb hely, ahol valaha is megfordultam. Más színjátszókhöz képest itt sokkal szellemesebbek és függetlenebbek voltak az emberek, hiányzott belőlük az

a függés, az a bizonyítási vágy a profik felé, ami ebben a közegben gyakran alkoholos prófétálásba torkollik. Itt olyan természetesen viselkedett mindenki, mint anno az evezős társaim: egyszerű és világos törvények uralkodtak közöttük. Az „edzésterveimből” ugyan mindig meg tudtam oldani a színjátszó táborokban előforduló emberi problémákat, de ott mindig találkoztam olyan bennfentes figurákkal, akik nagyon értették egymás nyelvét, és annyira „magas szinten” léteztek, hogy nem éreztem jól magam közöttük. Kaposiéknál nem éreztem hasonló gögöt. Ráadásul úgy lettem bemutatva, hogy született színész vagyok, aki nem ismer határokat. Rögtön befogadtak, azonnal megtaláltam a helyem, éreztem, hogy valahol ezen a tájékon kell keresgélnem. Már két előadáson (*Lovagsereg éneke, I. Erzsébet*) is túl voltunk, amikor kezdtem azt érezni, hogy bár szuper a hangulat, de mintha itt senki sem akarna továbblépni. Jó színházat csinálni Gödöllőn mindenki akart, de további elképzelés nem akadt. Pontosan azzal egy időben, amikor Kaposi megpróbált új perspektívát kínálni az akkor már korosodó embereinek, én Pest felé kezdtem kacsingatni.

Melyik évben járunk ekkor?

1993-ban, ekkor voltam 19 éves, és ekkortájt alakult a Kerekasztal. Érettségi után elmentem színésznek felvételizni, de az első rostán kirúgtak; Kazimir Károly és Szarvas József felvételiztettek. A felvételin megint az a gyanús érzésem támadt, hogy az összes felvételiző ismeri egymást, csak én nem tartozom közéjük. Apám érettségi öltönyében mentem, és egy nagy, csíkos, régi nyakkendőben, de ott azt láttam, hogy senki nem hord nyakkendőt, és senki nem jött öltönyben. Tényleg úgy éreztem magam, mintha a *Tanítványok* című Bereményi filmből másztam volna elő. Emlékszem a folyamatra, ahogy bementem időről-időre a WC-be, és először levettem a nyakkendőt, utána az öltöny felsőt is, majd kigomboltam az inget, felgyűrtem a karját – mígnem kezdtem átalakulni valami Petőfi-szerű színjátszó-figurává. Valahogy lazítanom kellett, mert senki nem volt annyira beszarva, mint én. Miután kirúgtak, eldöntöttem, hogy soha többé nem jövök ide vissza, amit annyiban tartottam is, hogy színésznek nem felvételiztem többet. Ugyanazt éreztem, mint amire az edzőm figyelmeztetett az evezésnél: hogy talán nem ez az út, amit csinálnom kellene. De ezt senki nem vállalta fel nyíltan előttem – ugyanakkor

a felvételi helyzet sem volt olyan, hogy abban be lehetett volna bizonyítani, ki mennyire tehetséges színész.

A gödöllői társaságból egyedül te mentél el felvételizni a Színművészetre. Ezek szerint te mégsem érezted magad annyira az „amatőr” mozgalom részesének, mint a többiek?

Fontos, hogy külsőként kerültem közéjük, és viszonylag későn. A társaság magja gyakorlatilag együtt nőtt föl, és Kaposival, a vezetőjükkel együtt váltak felnőtté. Nekem szerencsém volt, mert ilyen „apukás helyzetbe” se Kaposinál, se később Somogyi Istvánnál az Arvisurában nem kerültem. A többiek nagyon kötődtek hozzá, még az utánam oda került Takács Gábor szerint is ők bizonyos értelemben Kaposi „gyerekei” voltak, hiszen minden meghatározó közösségi élményt neki köszönhettek. Ők elfogadták, amit mondtam vagy gondoltam, én viszont eléggé határfeszítő voltam. Nem fogadtam el bizonyos játékszabályokat, rákérdeztem ezekre, mondván, én ide Kaposi felfedezettjeként kerültem, rám más szabályok vonatkoznak. Igazság szerint bizonyos esetekben ez mintha tetszett is volna neki; olyan lehettem, mint őfelsége ellenzéke. Amikor viszont eljöttem, egyáltalán nem örült, hogy nem folytattam azt az utat vele. Az ő irtózása a profi világtól sok mindentől következhetett, amit csak ő tudott. Abban biztos vagyok, hogy színházrendezőként több elismerést várt volna a szakmától, de mivel ez nem történt meg, még időben bölcsen a TIE felé fordult. Zseniálisan érezte meg azt a pontot, ahol ki tudott törni. De mivel volt egyfajta személyes kudarca a profizmussal kapcsolatban, mindenkit óvott attól az iránytól.

Ezek szerint te éppen akkor váltál ki a Kerekasztalból, amikor a többiek elindultak a drámapedagógiai irányba?

1992-ben az *I. Erzsébet* még csak kezdeménye lehetett a TIE-s gondolkodásnak. '93 környékén indultak meg igazán, amikor én már inkább Pestre jártam. Az előadásokba szerepelni még visszamentem, de már deklaráltan nem ott terveztem a jövőmet. Mindez nem a drámapedagógia miatt történt; ráadásul a társaság tagjaihoz nagyon erős szálakkal kötődtem, és velük meg is maradt ez a mély viszony, még ha évekig nem

is beszélünk egymással. Abban az évben találtam a Pesti Műsorban egy hirdetést, hogy színházi társaság színész felvételit tart, így kerültem az Arvisurába, ami egy teljesen más világ volt. Mert bármennyire kísérletező volt is a színházcsinálás Kaposinál, közelebb állt a szokványos keretekhez, a groteszk realizmushoz. Az Arvisurában egészen új irányok nyíltak meg: a gyakorlatokban például a mozgásnyelvnek is fontos szerepe volt. Az vonzott benne igazán, hogy több, nálam egy generációval idősebb emberrel hozott össze a sors, akikkel újfajta közösségi élmények érték. Viszont színházi értelemben az itt töltött két évem nem volt igazán sikeres. Az Arvisura táboraiban általában egy erdőben, teljesen nomád környezetben zajlottak, ahol nem volt villany, pataokban fürödünk, és egy szobában aludt negyven ember. 19-20 éves koromban érdekes volt ez a Grotowski-szerű élmény, de nem tapadt meg igazán mélyen, mert még időben felfedeztem a belső ellentmondásokat és feszültségeket. Színházszakmai és közösségi szempontból Somogyi István és társulata (a korábbi Tanulmány Színház) a kilencvenes évek elejére kifutotta magát. Mindezt azzal együtt állítom, hogy az Arvisura a magyar alternatív színházi hagyomány kiemelkedő műhelye volt a nyolcvanas évek végén. Az *Újrakeresztelők*, a *Mester és Margarita*, a *Magyar Elektra* vagy a *Szentivánéji álom* nagyon invenciózus színházi előadások voltak a maguk korában. De '94-re mindebből csak egy apa-komplexusos társaság maradt. Voltak még nagyon izgalmas, kalandos dolgok a sámán-ügyek és a révület kapcsán, ami végképp megosztotta a társaságot. István ugyanis akkoriban indult meg a maga spirituális útján, amikor én is csatlakoztam a kötelékhez. Nekem nagy élmény volt tűzön járni, indián bőrkunyhóban ülni órákig és szenvedni, más viszont már talán elunta az ilyenféle megközelítéseket. Mindeközben első komolyabb rendezésemként megcsinálhattam Lorca *Vérnászát* a Marczibányi téren működő Origo Diákszínház Csoporttal. Ez nemcsak hogy az első rendezésem, de az első komolyabb dramaturgiai munkám is volt. Húszévesen 10-12 kamaszsal dolgoztam együtt hónapokig. Ezért is volt furcsa ugyanebben az időszakban az Arvisurában a *Hamlet*t foglalalkozni úgy, hogy a szövegről egyszer sem beszélgettünk, hanem általában „megrévültünk” minden felmerülő színházi és értelmezésszerű problémáit. Improvizációk voltak, de ezekhez sem kapcsolódott kiértékelés.

Honnan jött az ötlet, hogy darabot rendezz?

Előtte én már voltam a zalaszentgróti táborban, ahol végigültem Ascher Tamás *Cseresznyés kert* elemzését is. Hirtelen azt láttam, hogy egyszerre többféle színház is létezik. Ascher tábora arról szólt, hogy jeleneteket csináltunk az elemzett darabból, amihez a társaságból kellett „összerabolni” a szereplőket. Minél aktívabb volt valaki, annál több jelenetet tudott csinálni, és annál nagyobb esélye volt bekerülni a végső bemutató előadásba. Én nagyon aktív voltam, a sikertelen felvételi is csak jobban ösztökélt, hogy megmutassam magam, ráadásul olyanokkal voltam együtt, mint Gryllus Dorka, Ónodi Eszter, Rába Roland vagy Mundruczó Kornél. Intenzíven dolgoztam, és egyszer Ascher beült a hátsó sorba, amikor én épp mondogattam a magam módján a szereplőknek, hogy ki mit és hogyan csináljon. Utána arra buzdított, hogy próbálkozzak meg a rendezéssel. Akkor még nem igazán tudtam, mi is az, hiszen ahol addig dolgoztam, mindenhol egyfajta közösségi szellem működött: ki lehetett adni a feladatokat, és mindenki elvonult, dolgozott a jelenetén, azután megmutattuk egymásnak. Ezért a táborban is úgy rendeztem, hogy én is bedobtam az érzéseimet, és a színészektől is ezt kértem, viszont annyira energikusan nyomhattam, hogy sikerült elkapnom valamit. Ezután jött a felkérés a Marczibányi térről, Szakal Judittól, hogy rendezzem meg a *Vérnászt*, amivel mindjárt díjat is nyertem.

Mikor dőlt el benned, hogy a színházzal fogsz foglalkozni, hogy ez lesz a szakmád? Hogyan vált számodra identitássá a színházcsinálás? A sikerek hozták ezt?

A sikerek és a közösségi élmény, de ez több mindennel is összefügg. Kellott valami, ami én vagyok, amitől még a csajozás is könnyebben ment. Mikor Kaposihoz kerültem, már alakult bennem a döntés, hiszen gyorsan ki akartam mászni az evezős traumából. De én ezt nem identitásnak, hanem belső késztetésnek nevezném, hogy színházat kell csinálni. Az első igazán komoly visszajelzések akkor értek, amikor megrendeztem életem első előadását. A Lorca darab megkapta a Csurgói Diákszínház Fesztivál fődíját. A kazinbarcikai fesztiválon pedig, ahová Kaposiék is rendszeresen jártak, rendezői díjat kaptam. Egyértelmű volt, hogy ezzel kell foglalkoznom. Erőteljesen jött a szülők részéről is a kérés, hogy tanuljak tovább. Jártam tanítóképzőbe és gyógy-pedagógiára, de csak, hogy a logopédus szakon beszélni tanuljak, illetve

kapjak ösztöndíjat és diákigazolványt. Ami viszont érdekelt, az a dramaturgia volt. Mikor a *Vérnász* kétharmadát kihúztam úgy, hogy ettől még működött a darab, az nagyon erős visszajelzés volt. Mondhatni, mélyebb szakmai szinten ragadott meg: ráébredtem, hogy a szövegnek, az előadásnak van egy struktúrája, ami nagyon érdekes, és ami jóval több egy kidolgozott „edzéstervnél”, meg annál a lelkesedésnél, hogy „mutassuk meg” együtt, stb. Rájöttem, hogy létezik valami izgalmas dolog az egész mögött, amit úgy fogalmaznék meg, hogy a szakmai rész; egy mesterség, amit lehetne gyakorolni. És éreztem, hogy ez az, ami igazán érdekel. Hozzá kell tennem, hogy nagyon remegő érzés volt, míg egy évre rá fel nem vettek a rendező szakra. Akkoriban már Somogyinak is mondtam az Arvisurában, hogy valami másra vágyom. Az, hogy mire, az az ő színházából nézve elég röhejes visszalépés volt, de amikor felvettek rendezőnek, az végleg megerősített, hogy engem a szakma megtanulása és az a Krétakör nevű furcsaság érdekel, amit időközben létrehoztunk. A végső lökést pedig furcsamód Sándor L. István adta meg, aki formálódó esztétaként kapcsolatban volt Kaposival meg az egész független színházi körrel, mégis a kőszínházi rendezői pályára bujtogatott, mondván, hogy ha valami felé mozdulni akarok, akkor arra tegyem, mert ezen az oldalon már nincs több az Arvisurán túl. Hiányzott már valami frissebb színház. Volt az Arvisura, az Artus, az Utolsó Vonal, és még néhány társaság, de már egyikük sem volt fiatal kezdeményezés. A Krétakörrel az első előadásunk rögtön nagy siker lett, ez volt a *Nagy játék*. Cikkek jelentek meg róla, és fölvetődött a lehetőség, hogy jöhet egy újabb generáció. Mindenki pozitívan fogadta, még a Katona Kamrájába is bejutottunk '95-ben, amit Zsámbéki Gábor eredetileg a független produkciók számára hirdetett meg akkor befogadó színházként. Mindezzel az is egyértelmű lett, hogy hülye lennék ebből a buliból kiszállni.

Mindezekkel együtt milyennek láttad azt a színházi világot, ami felé eldöntötted, hogy elindulsz?

Nagyon vegyesek voltak az élmények. Ascher Tamás még a rendező szak előtt elhívott a Katonába, hogy játsszak egy kisebb szerepet a *Ma este improvizálunk* című Pirandello rendezésében. Életemben először

ott kaptam ízelítőt abból, hogyan zajlik az ország deklaráltan legelső színházában egy kiemelt rendező munkája. Nagyon nem tetszett. Benne voltam a tutiban, kartávolságnyi közelségben Máté Gáborhoz, Csákányi Eszterhez. Miközben még a rokonságnak is meséltem az élményeimet, valahogy mégsem tetszett. Amikor a próbákon szünet volt, a többi színész mindig hívott magával a büfébe, én meg mindig azt válaszoltam határozottan, hogy köszönöm, nem, hoztam szendvicset. Mert belül volt egy rossz érzésem; rendkívül féltem tőlük, és valahogy irtóztam is. Ennek az lett az eredménye, hogy eltelt egy év a darabbal, és leutaztam Kaposvárra, mert éppen ott dolgozott Ascher. Elé tártam, hogy komoly gondjaim vannak az előadással. Aschernak fülig ért a szája, és azt válaszolta, ha nekem komoly gondjaim vannak ezzel az előadással, akkor nekem ebből az előadásból ki kell lépnem. Mondtam, hogy igen, ezért jöttem, szeretnék kilépni. Akkor jó utat! Tényleg olyan volt, mint egy regénybeli szituáció: háromperces beszélgetés után indultam vissza a vonathoz azzal az érzéssel, hogy örökre elvágtam magam. Másrésről meg lehet, hogy mégis jól tettem, hiszen Aschernek igaza volt: ha az a csávó, akit berakott a Katonába, azzal áll elé, hogy gondja van az általa rendezett előadással, akkor az járja inkább a maga útját. Bizonyos értelemben mesteri mondatot kaptam, valószínűleg minden tanár ilyen mondatra vágyik egész életében: hogy egyszer pont jól indítson el valakit, ami neki akkor sikerült velem. Bármilyen későbbi konfliktusunk ellenére is mindig nagyon becsültem és tiszteltem Ascher Tamást. Ráadásul ő semmilyen módon nem volt nekem kiszolgáltatva, mint Somogyi vagy Kaposi; szabadon és nyitottan piríthatott rám, ami nekem nagyon jól és jókor jött. Emellett vegyes érzéseim voltak a főiskolán is, ahová felvettek rendező szakra. Nem találtam a helyem, hirtelen iszonyatos dózisban kaptam azt a lilaságot és nagyotmondást, amit korábban csak a tévében hallottam. Ahol addig forogtam, ott tréningruhás emberek járkáltak, és még az italozás is másképp folyt; ott inkább sörzöttek, itt konyakoztak körülöttem. De az általam kifejlesztett ellenállós, beszélős, háttérbe húzódos és hátulról betámadós, egyszer csak a véleményemmel elougró magatartás itt is bejött. Talán már eleve föl is vettem azt a szerepet, hogy nekem itt semmi nem fog tetszeni, mert nem tetszhet, abból nem lehetne jól kijönni, nem lenne mi ellen küzdeni, nem lenne versenyhelyzet, meg ilyesmik.

Ez a kívülállás, ez az önálló és független aktivitás működhetett a saját társulatodban, a Krétakörben is?

Kifelé működött, de a társulattal szemben nem, hiszen a Krétakör baráti alapon született, a Huszár Zsolttal és Feuer Yvettel való szimbiotikus együttélésünkből nőtte ki magát. Nem volt semmiféle háttér, csak azokat tudtam összeszedni, akik bíztak bennem. Thuróczy Szabolcsra meg is sértődtem, mert amikor hívtam valamibe, ő jóhiszeműen szöveggönyvet kért. Mondtam neki, hogy akkor hagyjuk, mert a szöveggönyvet mi csináltuk volna. Fantasztikus időszak volt, egészen addig, amíg egyre több szempont nem kezdett fontossá válni; a szakmai észrevételektől elkezdve az infrastruktúrán át a pénzügyi háttérig. Erős törések következtek, először találkoztam azzal, hogy egy barátság szakmai szempontok miatt megszakadhat; hogy azt tudom mondani egy barátnak, hogy szerintem ezt nem tudod megoldani, és hiába ellenkezik, én döntök, mert én vagyok a rendező és a vezető. Általában azok a viszonyok működnek jól, ahol eleve van egy nagyon erős szakmai elköteleződés is a barátságon túl, például Terhes Sándorral. 1998-ra viszont beláttam, hogy kell még egy ember az egyre több szempont miatt, mert magam már nem tudom összeegyeztetni ezeket. Furán léteztünk, hiszen mindenkit levéleményeztem és keményen instruáltam, ahogy megtanultam Székely tanár úrtól az iskolában, fizetni viszont a munkájukért még mindig nem tudtam. Sőt, tőlük kértem pénzt, hogy dobjuk be a közösbe kellékre, úgyhogy időnként már olyan emberi feszültségek gerjedtek, amelyeket tényleg nagyon nehéz volt feldolgozni. Igényem is volt valamiféle kontrollra, hogy valakivel ki tudjuk tárgyalni a nehézségeket, hiszen a főiskolán csak a rendezői színház intézményét tanították, de a független helyzetben való létezést nem.

Hogyan tudtad egyáltalán ezt a kettőt összeegyeztetni magadban?

Az volt a szerencse, hogy ez folyamatosan alakult, változott: valójában mindkettőt egyszerre tanultam, és ebből nem is csináltam titkot. A főiskolán mindenki tudott a Krétaköréről, bár keveset törődtek vele. Huszár Zsoltnak viszont iszonyatos törés volt, hogy én végül a főiskola mellett is döntöttem. A Krétakör próbáira behoztam azt, amit a főiskolán

tanultam, így egyrészt tanítottam a színészt, aki nem járt oda, másrészt mindent rögtön ki is próbálhattam élesben. A hatását, eredményét pedig mind a színész, mind én rögtön le is mérhettük, mert ha nem jöttek a nézők, akkor az egész semmit sem ért. De ebben is szerencsénk volt, mert csupa olyan dolgot sikerült összehoznunk, ami sikeres lett. Díjakat nyertünk, visszaigazolásokat kaptunk, és ehhez az is hozzátartozott, hogy jártak hozzánk előadást nézni a neves rendezők és újságírók, ami tartotta a lelket azokban is, akik több biztonságra vágytak volna. Illetve még az a fajta szakmai barátság is segíthetett, amiről korábban beszéltem.

Amikor a főiskolán végeztél, nem élestedt benned dilemmává, hogy merre tovább? Nem volt meg az esélye annak, hogy majd átlépsz a kőszínházi struktúrába, végigjáród a ranglétrát, és végül a „saját” színházadat igazgatód?

Imponált a kőszínházi szakma krémjének társaságában lenni. Jól esett, hogy eljártak a vizsgákra és pozitívan reagáltak. De miután a Krétakörrel ezen a szférán kívül dolgoztam, és onnan jöttek a sikerek is, ezért ez tűnt a jövőnek, bármennyire lenézték is ezt a fajta színházcsinálást a kőszínházi oldalról. A megkülönböztetést számomra a legjobban Ács János rendező fogalmazta meg, akinél még 1992-ben a Vígszínházban próbáltuk az *Oidipuszt*, és az volt a dolgunk, hogy a háttérben csörögjünk, zörögjünk. Egyszer Scherer Péter, akkor még nem ismert színész-ként elé állt, és azt mondta, hogy mi erre a jelenetre ki tudnánk találni valamit. Ács János pedig erre azt felelte: én is voltam amatőr, Petikém. Ez volt végig a levegőben a Krétakörrel kapcsolatban is. Egyedül Székely Gábor, az osztályfőnököm volt velünk korrekt. Tőle kaptam egy másik fontos mondatot. Amikor felvettek, elmondtam neki, hogy tudom, nem szabad a főiskolán kívül dolgozni, de van egy csapatom, akikkel már két előadást csináltunk, és szeretnék velük tovább dolgozni, viszont szeretném ezt elmondani őszintén, nehogy ebből probléma legyen. Erre Székely azt mondta: mondhatom én neked azt, hogy nem? Ha én most nemet mondok, akkor nem fogod csinálni? Csináld, csak közben a főiskolán is teljesíts! Megértette, hogy mi az, ami fontos. Így utólag pedig azt gondolom, hogy ha Jeles András sem tudott ebben a közegben rangot kivívni magának, akkor mit jelent egy Krétakör?

Amikor a szakma nagyjai eljöttek a Krétakör előadásaira megnézni, hogy ti ott mit csináltok, mit szóltak?

Éles szemmel vettek észre sok mindent. Zsámbéki Gábor igazgató 1998-ban, harmadévesként már hívott rendezni a Katonába. Iszonyatosan készültem, de nem lett túl jó a darab, viszont a rákövetkező évben kaptam még egy esélyt, ami pedig már a *Közellenség* volt. Tasnádi István írta egy Kleist novellából, és szabad utat kapott. Nagy siker lett, mire Zsámbéki felajánlotta, hogy leszerzódtnak, de rögtön mondtam, hogy nem szeretnék leszerzódni, mert a Krétakörben hiszek. 1998-ban csináltuk meg a *Baal*t is, amit ugyan a Kamra befogadott, de mindenestül Krétakör produkció volt, és meghívták a Színházi Unió Fesztiváljára, ahol óriási siker lett. Ha ezt meg lehetett csinálni önerőből, akkor már a tények is a struktúrára kívülsíveget igazolták. Zsámbéki elfogadta a döntésemet, de arra kért, hogy a Katonában csináljam meg a diplomamunkámat, sőt azután még egyszer felajánlotta a lehetőséget, mondván, hogy nagy terve van velem. Mondtam, hogy nekem is vannak terveim, csak nem itt. És akkor ő volt a harmadik színházi ember, akitől egy nagyon jó mondatot kaptam, mert azzal váltunk el, hogy igazság szerint ha ő lenne most az én helyemben, ő se szerződne le. Onnantól kezdve pedig, hogy a Krétakörbe bekapcsolódott Gáspár Máté is, aki akkor a Pesti Sűgő főszerkesztője volt, érezhető volt, hogy ebből ki lehet hozni sok mindent, ráadásul a *Baal* kapcsán érdeklődött az Avignoni Fesztivál, már pénzeket is lebegtettek, hát miért álljak be a Katonába? Kezdett kialakulni a saját játéknyelvünk, ismertebb színészek is beléptek, innentől már nem lehetett az egészet lenyomni azzal, hogy ez valami lila amatőr dolog.

Hogyan éltétek meg Gáspár Mátéval azt a periódust, amikor a Krétakör üstökösként felívelt, és ti lettetek a „bezzeg” alternatív színház? Hogyan látod most az akkori helyzetet, lehetőségeidet?

Máté nagyon fontos marketing és közönségkapcsolati szempontokat hozott be, amiket én addig nem vettem figyelembe. Addig csak kiraktunk egy plakátot, és vártuk a nézőt. Ő hozta be annak a lehetőségét, hogy ebből építeni lehet valamit, kapcsolatokat kialakítani, kimozdulni külföldre, nagyobb közönséget csinálni, és több pénzt elnyerni. Nekem

ehhez nem volt érzékem, neki viszont igen, és a kapcsolatai is megvoltak hozzá. Sajtótájékoztatókat „varázsolt”, olyan új energiát hozott be, ami rögtön megtermékenyítette azt, amit én képviseltem. Elindult egy párbeszéd köztünk, ami a legizgalmasabb részévé vált a működésünknek, és mindig a helyére tette a dolgokat. Ha én elszálltam, ő fölhívta rá a figyelmemet, ha ő belassult, én unszoltam; fékezett, amikor túl sok voltam, én meg húztam, amikor túl kevés volt. A dinamika nem is a feladataink körül zajlott, hanem, hogy ki milyen természetű. A sikereinknek szerintem az volt a kulcsa, hogy két, valahol egyező, de alapvetően nagyon különböző neveltetésű és habitusú ember dolgozott együtt. Mindig röhögtünk, hogy a zsidó és a sváb együtt mi mindenre képes... Közben pedig racionális lépéseket tettünk előre. A beszélős interjúk, a színházi reformjavaslatok egytől-egyik marketing stratégiák voltak, amiket kipróbáltunk, hiszen láttuk, hogy a politikában működnek, és kíváncsiak voltunk, hogy működnek-e a kulturális piacon is. Mindig bejöttek: csináltuk, utána kicsit változtattunk, másképp kommunikáltunk, elkezdtünk valami újat. Közben pedig mentek az előadások, bejöttek gazdasági szempontok is, és eljutottunk odáig, hogy negyvenen voltunk a társulatban, volt irodánk, raktárunk, és kamionnal hordtuk a díszletet még az USA-ban is, az ottani vendégjátékunkon. Az ötletek pedig mindig sokkal előrébb tartottak: már nem csak egy évadnak a tervét dolgoztuk ki, hanem azon is gondolkodtunk, hogy az mit fog majd eredményezni a rákövetkező évadban, vagy hogyan kellene gondolkodnunk a fesztiválokkal kapcsolatban egy évre, két évre, több évre előre. És mindig nagyon fényeztük egymást, segítettük egymás önbecsülését. Ha rossz kritikát kaptunk, akkor azt megfelelően pozitív hozzáállással próbáltuk vizsgálni, de ha kellett, mi is eléggé kritikusak tudtunk lenni.

Ebben az a különös, hogy a sikeres működéseket nem kommersz, hanem nagyon is művészi, sőt kísérletező produkciókkal tudtátok megvalósítani, fenntartani. Hogyan lehetett ezt kompromisszumok nélkül csinálni?

Máténak komoly elméletei voltak arról, hogy ez az egész hazai színházi rendszer úgy, ahogy van, nem korszerű, nem fenntartható, nem értelmes és nem vezet sehova, ugyanakkor iszonyatosan köldöknézó és bor-

zasztóan nagyképű. Ő maga is végigjárta a maga diákszínház útját, rendezett és társulatot is vezetett. Mikor először találkoztunk, azt mondta, az előadásaim alapján eldöntötte, hogy rendezni már nem szeretne, mert nem tudna ilyet, viszont azzal, aki ezt csinálja, szívesen dolgozna együtt. Az egyik legfontosabb állítása az volt, hogy attól még, hogy valami művészi, innovatív és kísérleti színház, nem feltétlenül kell struccnak lennie, és a fejét bedugnia a porba. Az „alternatív” nem jelenti azt, hogy nem lehet eljuttatni a nézőkhöz. Az volt az elmélete, hogy ennek a színháznak éppúgy lehet közönsége, sőt, nem tudjuk, hogy mekkora közönsége lehet, a határ a csillagos ég – még az is lehet, hogy egyik pillanatról a másikra kiderül, sokkal több ember kíváncsi egy ilyen típusú színházra, mint egy musicalre. Tudott ebben hinni, és lazán nyúlt hozzá, nem voltak előzetesen rögzített koncepciói, nem kötötte az avantgárdot egy mindentől elszakadt és mindennek hátat fordító micsodához. Én pedig nem álltam neki ellen, mert nekem nem volt erre semmilyen elméletem, én színházat akartam csinálni, amit minél többen néznek. Ahhoz pedig, hogy a történeteimet a közönségnek elmeséljem, különböző formákat akartam kipróbálni úgy, hogy egy dolgot ne kelljen többször is megismételni. Az volt az érdekes, hogy igazából sohasem kaptunk reakciót időben egy-egy elképzelésünkre. Nem értettük, miért van ez így, rengeteg beszélgetés szólt erről az évek során. Feszegettük, hogy vajon ez egy ilyen magyar hagyomány, vagy máshol is az történik, hogy ha az ember jó szándékkal bedobja az ötleteit, akkor azok mind elbuknak és félreértődnek? Mindenesetre mindig új elképzeléssel indultunk tovább, és bár a kritika eleinte nem nagyon foglalkozott velük, az emberek jöttek, és a dolog működött. A kritikával pedig szép lassan kialakult egy kissé egyoldalú „siketek párbeszéde”. Ebből csörtevé váltás is lett, amikor a kritikusoktól a legjobb alternatív előadás díját megkaptuk 2002-ben, de nem fogadtuk el, mondván, hogy miért nem veszik észre, mennyire elmélyítik ezzel a hátrányos megkülönböztetéssel azt a szakmai szétválasztást, ami ellen a Krétakör minden eszközével föl akar lépni.

A színházi szakma is alternatívként tekintett rátok?

Ők mindig kikerülték ezt a kérdést, a kritikában viszont ki kellett mondani a véleményt. A szakmával ezek mindig körülményesen működtek, a szakmai párbeszédnek a mai napig nincs helye, kultúrája; valóságos

konfliktushelyzet, kibeszélés sosem volt. Eleinte lesajnáló, kedves távollágtartás jellemezte a szakma hozzánk fűződő viszonyát. A *Woyzeck* volt az első darabunk, amelynél az érződött, hogy keresgéljük a megfejtést. Az már annyira durva volt, hogy valamit kellett mondani róla. Bemutattuk 2001-ben először Berlinben, ahol elég szépen fogadták (ezért hívtott Ostermeier a Schaubühnébe rendezni), majd Párizsban is bemutattuk, végül következett a hazai bemutató, de két hónapig nem jelent meg róla semmi. Utána hozta le a Magyar Narancs Csáki Judit cikkét, hogy erre az előadásra el kell menni. Néztünk Mátéval: vajon mi tarthatott két hónapig? Máté erre azt mondta, hogy a szakmának nyilván el kellett döntenie, hogy szeretik vagy nem szeretik, és végül úgy döntöttek, hogy szeretik. A neves színészek részéről olyan hozzáállásokkal találkoztunk, hogy vagy a fiatalos társaság tetszett nekik, vagy zöltségnek tartották az egészet. A rendezőtársadalom már érdekesebb, részük-ről sok kapcsolat nem volt, egészen a *Sirájig*. 2003-ig tartogatták, hogy a Krétakör alternatív, amatőr, vagy mi. A *Siráj*jal történt meg a nagy befogadás, látványos, előadás előtti, alatti és utáni könnyes ölekezés. Mintha mindannyian közösen jelezték volna, hogy mi „Egy színház” vagyunk. Onnantól kezdve Zsámbéki nyelvezetében megjelent az a fordulat, hogy „az alternatívok és a Krétakör”. A szakmai megbeszéléseken már akkor is sokallták az alternatívoknak juttatott pénzt, csak akkor nem Vidnyánszky volt a vezérszónok, hanem Zsámbéki. Azt mondta, fölül kell vizsgálni az alternatívok pénzét, de természetesen ez nem vonatkozik az igazi színházakra, mint pl. a Krétakör. A *Siráj* utáni egy-két év reveláció volt, de csak addig tartott, amíg fel nem jöttek az előadásokon olyan újabb kérdések, amelyekre nem voltak meg a kész válaszok, és akkor megint csak zavar következett a kommentárookban. Korábban az volt a baj, hogy amatőrök vagyunk, ekkor meg az lett, hogy nem tudjuk, hogy jó dolgunkban mit csináljunk. Ráadásul egyszer csak politikai erőtérbe is kerültünk, ami még gyanúsabbá tette az egészet. Emlékszem, 2004-ben, amikor a *Feketeországot* Kapolcson bemutattuk, annyi ember jött el, hogy szabályos népnepély lett minden este. Jó volt, de ez nem segített abban, hogy észrevegyük, mennyire egy oldalra sodródtunk. Innentől kezdve a Magyar Nemzet nem is foglalkozott többé az előadásainkkal, pedig addig elismerő kritikákat írtak rólunk. Azon vettük észre magunkat, hogy besoroltattunk a balliberálok közé. Hirtelen mindenhová el lehetett menni, mindenhol jött a

simogatás, szalonok nyíltak meg előttünk. 2006-ban pedig magához hívott Gyurcsány Ferenc, mert írtam neki egy emailt a blogjára, hogy az mégis csak szemérmertlenség, azt azért mégsem mondhatja, hogy neki nincsen köze az utcai összetűzésekhez. Gondoltam, úgysem számít semmit, ha ezt megírom neki. Másnap csörög a telefon, és egy hang azt mondja, adnám Gyurcsány Ferencet... Ebben az időszakban minket tényleg számon tartottak, és a *Siráj* volt ennek az elindítója, mert, én úgy értelmeztem, végre azt kapta tőlünk a színházi szakmai közeg nagy része, amire vágyott: visszaigazolást arra, hogy „tudtok ti rendes színházat is csinálni”. Már a próbákon megmondtam a társulatnak, hogy ez egy olyan előadás lesz, amit szeretni fognak az emberek, mert Csehovon kívül semmi más nincs benne – és mindent elkövetünk, hogy ez így is maradjon. Utána pedig meg is beszéltek, hogy bejött, nem kell itt szarakodni semmivel, hanem azt kell adni, amire vágyanak. És ez még csak nem is cinizmus volt, mert akkor engem is nagyon érdekelt ez a történet. A kritikusoknál is áttörést hozott: megkaptuk tőlük az évad legjobb előadása díját, csak épp a díjátadás volt minősíthetetlen a Kamrában. Ott éreztem azt, hogy nem lehet ilyen lehetetlen helyzetben átadni ilyen fontos díjakat, ki kellene találni másképpen, egyszerűsíteni, de valahogy mégis emelni a díjátadás tétjét. Mikor ezt megírtam nekik, a kritikusok visszaírtak, hogy most megint miért problémázom? Mondtam, hogy széteszem a kezem, mert nem értik, hogy nem ez a kérdés, hanem, hogy beszéljünk már arról, amit csinálunk. Ugyanis végig röhögött az egész díjazott társaság: az összes színházi ember egymásra kacsintgatott a díjátadón, és mindenki röhögött a beszédek közben, mert aki éppen mondta, nem a fényben állt, meg ilyenek. De senki nem szólt, és kicsit újra előjött az az érzésem, hogy nem merünk beszélni, nem mondjuk ki a dolgokat. Innentől pedig minden siker ellenére, 2006 környékétől már kifelé jöttünk ebből a színházi világból. Már éreztem, hogy nem jön létre a párbeszéd semmilyen módon, nem lehet beljebb menni, mert nincs beljebb.

A saját színházadban is érezted a változást?

A változás 2006-ban kezdődött, amikor *A csillagász álmát* csináltuk. Ez volt az első kezdemény, ami az *Új Nézőig* elvezetett, ugyanis már ebben azzal foglalkoztunk, hogyan lehet újraértelmezni a helyi közösséget.

Nagyon izgalmas kaland volt, de a kritikusok csak hakniként tekintettek rá. Helybélieket és turistákat mozgósítottunk, hogy meséljenek magukról. Az volt az elképzelés, hogy egy-egy embert kiválasztunk, és belevisszük őket egy külön történetbe, miközben a többi 200 ember egy ettől eltérő előadást követ. Az előadás után az egyik ilyen kiválasztott ember azt írta az online fórumunkra, hogy „fanta volt az előadás”. Nagyon gyomorszájon vágott ez a dicséretnek szánt mondat. Egy csomó mindenben dolgozunk a színészekkel, és végül a nézői visszajelzések ebben merülnek ki? Onnantól kezdve gyanúval tekintettem a rengeteg nézőnkre. Valami nem stimmelt, ezért valamit kezdeni kellett velük. Elindítottuk a közönségtalálkozókat rendszerét. Ahogyan egyre inkább váltunk le a szakmáról, úgy kezdődött el a közönség felé fordulás. Viszont a közönségtalálkozókra mindig csak külsőségekről esett szó, pedig nem az a lényeg, hogy „a Hamletet hogyan játszották”, hanem hogy mi a sorsa. Először arra gondoltam, milyen hülyék is a nézők, de aztán leesett, hogy de hát mi meg mit kínálunk föl nekik. Egyrészt az előadást, másrészt a közönségtalálkozót – sikertelenül. Először moderátorokkal próbálkoztunk, de velük szétrobbant a kommunikáció, hiszen az nem ment, hogy csak jött valaki, és mindjárt közvetíteni tudott volna a színész és a rendező, illetve a néző között. Ezt utána csináltuk magunk, de végül azon kaptam magam, hogy én lettem a moderátor, aki a színészek és a nézők között közvetít. Lassan leesett, hogy a probléma az, hogy a színészek nem kérdeznek. Nincs közvetlen kapcsolat. Kiderült, hogy ők igazából nem szeretik a közönségtalálkozót. Nem tudnak vele mit kezdeni, de azt a kérdést meg nem akarják föltenni a nézőnek, hogy maga most rólam beszél, vagy a szerepről? Vagy, hogy nem mondana valamit arról, amit csináltam? De teljesen spontán, nem TIE vagy pedagógiai módszerekkel, hanem emberileg. Kiderült, hogy ez kényes helyzet, főleg az idősebb kollegáknak, és általános a rendezőhöz való fordulás, hogy tegye meg ő azt, amit az adott színész nem mer megtenni. Éreztem, hogy ez nem fog így menni. Ha a közönségnek ennyi is elég, akkor nekünk kell változnunk, mert különben itt nem lesz valódi kapcsolat. Ez már 2007 volt, a *hamlet.ws* időszaka, amiben így vagy úgy, de a három színésznek muszáj kiszólnia a darabból. Az előadást először a saját társulatunknak mutattuk be. Végigültem egy olyan előadást, amelyre azt kellett mondanom, nem hiszem el, hogy ez az én

társulatom. A három színész teljesen begörcsölt a saját kollegáitól, a körben ülő kollégák pedig semmit sem segítettek nekik, hanem szintén görcsben ülték végig a két órát. Akkor azt mondtam, hogy ennek a történetnek itt vége.

De miért? Mit kellett volna tenniük?

Van egy szituáció, amelyben olyan emberek, akikkel nap, mint nap együtt vagyunk, egy olyan kötetlen helyzetben mutatják be nekünk Hamlet történetét, mint amilyenben mi most itt beszélgetve ülünk. Elkezdték játszani, és azt látom, hogy Gyabronka Józsefnek remeg a keze. Ilyeneket láttam, és utána beszélgettünk. A fél társulat nem is maradt ott. A másik fele meg azt mondta, hogy ez tök jó, és klassz, hogy iskolákban fogjátok játszani. Úgy éreztem magam, mintha egy idegen közönséggel ülnék. Ide jutottunk, ennyi év után? Még az se hangzik el senki szájából, hogy mi ez a szar, vagy hogy ő miért nincs benne? Fel kellett adni azt az álcajátékot, amivel megcsaltuk magunkat, hogy szépek vagyunk, jó előadásokat csinálunk, közönség is van, miközben az egymáshoz való kötődésünk, a kommunikációnk, a kérdések, a szakmai párbeszéd, vagy bármi, amiről beszélünk, halott. Azt éreztem, hogy olyan dolgot erőltetek, ami nem ezeknek az embereknek a nyelve, én pedig csak rájuk kényszerítem. Ők jól elvannak közönségtalálkozó nélkül, nem akarnak olyan előadást sem, ami a közönséggel kezdene párbeszédet. Zsótért akarják és Mundruczó Kornélt. Engem viszont akkor már nem érdekelt az a fajta színházi értelmezés.

Együtt hoztátok létre évek munkájával az akkori Krétakört, mindenki megszokta, talált benne magának kihívást. Te pedig hirtelen el akartad vetni?

Igen, mert arról, amit addig csináltunk, már tudni lehetett, hogy jól működik, ezért arra többé szükségtelen volt rákérdezni. Sohasem ígértem senkinek, hogy örökké együtt fogunk színházat csinálni. Még amikor a Bárka Színházra pályáztunk, akkor is csak négy évre terveztünk, nem az volt a cél, hogy évtizedekre a miénk legyen. Az pedig, hogy nem jött össze, nem is nagyon érdekelt minket, hiszen mi mindig valami újat akartunk. És amit akartunk, elértük 2003–2004-re: megvolt

az identitás és a színházi forma, ami külföldön is sikeres. Ezek után csak az maradt, hogy megépítsük a második Katonát. Fejlődés volt az emberek fejében, mi is ezt nyomtuk, de nem a siker kiterjedésére, a létszám, a pénz, az elismerések növelésére gondoltunk, hanem az új kérdések felvetésére, amelyekre új válaszokat keresünk majd. Eljött az a pillanat, amikor végre megnyugodhattunk volna, ehelyett én az egész újragondolását erőltettem. De ez nem válhatott vitává, hiszen nem is értettük egymást. Suta párbeszéd lett, amiben én csak üvöltöttem, hogy mi a francért nem értik, amiről beszélek. Aztán rájöttem, hogy valóban nem vagyok érthető. Mert akit ez nem érdekel, az nem is akarja érteni, hogy mi lehetne ez. Mint ahogy először csak helyspecifikus előadásokat csináltunk cirkuszban, sziklakórházban, a zsámbéki romtemplomban, és ez egyfajta védjeggyükké vált. De én közben rájöttem, hogy nem az egyre speciálisabb helyet kell egy-egy történethez megtalálni, hanem magát az előadást kell térképező elemmé tenni. Csakhogy a helyspecifikus előadásoknak egyre nagyobb volt a sikerük, hát miért kellene éppen ekkor lemondani őket? Pénzünk is van, a saját szakmánk csúcán vagyunk, akkor miért legyen minden olcsó, egyszerű, és kevés embernek bemutatható? A műszakunkban jófej, tehetséges emberek dolgoztak, akik számára nyilván az volt az egyre izgalmasabb kihívás, ha egyre bonyolultabb helyzetben kell színházi teret létrehozniuk. Ehhez képest én meg le akarok mondani minden technikai segítségről. Már elmehetnénk Tokióba is, mert Máté már válogat a fesztiválmeghívások közt, és azt kérdezi, hova akarunk utazni, nekem meg nincs kedvem hozzá. Bár nem is tartottam vissza a társulatot semmitől. De nem tudtak követni, mert egy másik történetet éltek meg a 13 év alatt. Komolyan felmerült a kérdés, hogy a Krétakör története az enyém, vagy az ő történetük? Felajánlottam a nevet, Mátét, mindent, mondván, hogy kilépek, gondolják át. Eltelt pár hónap, és újra megkérdeztem, hogy mire jutottak? Akkor hangzott el az egyikük szájából az épületes kérdés: mivel kapcsolatban? A többiek viszont azt mondták, hogy ez a te szellemi terméked, nem lehet nélküled csinálni. Rám hárult a döntés, én pedig úgy döntöttem, hogy nem folytatom tovább. Hirtelen többekben megállt az ütő, pedig már rég tudták, hogy véget akarok vetni ennek a működésnek, ami azzal is jár, hogy nem akarok tovább együttműködni azzal, akit nem érzek motiválnak egy más jellegű alkotófolyamatban.

Mi lett volna a részükről az a reakció, ami után a társaság mégis együtt maradv haladhatott volna tovább az általad dinamikusnak tartott irányba?

Én abban reménykedtem, hogy a Kapositól és Somogyitól örökölt közösségi működés, közös munka valahogy magasabb szintre emeli majd a színházcsinálásról folytatott párbeszédet. Az egyik korábbi évzáró társulati ülésünkön felvettem, hogy engem a „miért” érdekel. Az, hogy a társulati tagok vajon meg tudják-e fogalmazni, miért itt dolgoznak, nem pedig máshol? Miért velem, miért ezekkel a munkatársakkal? Kértem, hogy kezdjenek el ezen gondolkozni.

Neked milyen válaszaid voltak ugyanezekre a kérdésekre?

Nyilván azért is volt fontos számomra a kérdés felvetése, mert az önmagam válasza is érdekelt, és abban reménykedtem, hogy ahhoz is ezen a kommunikáción keresztül fogok eljutni. Hogy nekem is muszáj lesz majd kimondanom valamit, ahogy mindenkinek, és akkor ezt majd közösen átbeszéljük. A változást próbáltam úgy elképzelni, hogy először kitermeljük az egyéni válaszokat, köztük az enyémet is. Ami lehet, hogy azt eredményezte volna, hogy a csapat szétesik, vagy csak páran maradnak benne, de legalább nem csak informális szinten, főként utazások alatt, hotelszobákban összegyűlve jöttek volna létre beszélgetések.

Ezt a problémát nem lehetett volna egy darab keretében feldolgozni?

A *hamlet.ws* számomra rendkívül személyes történet volt, amivel ebben a nagyon vegyes eredménnyel működő belső kommunikációban rukoltam elő. Pont a „miérteket” teszi fel. Nekem is az fáj, hogy vezetőként meg rendezőként és valamiféle barátként létezem a társulattal, mégsem ugyanazt látjuk ugyanabban. Ami számomra egyértelmű, hogy a színházcsinálás is egy kutatási forma, amelyben mindig újabb kérdések vetődnek fel, és irtózatossá élvezet ezekről kommunikálni, válaszokat keresni rájuk. Átpörgetni őket, felfedezni, előre menni. Emiatt volt iszonyatos élvezet kommunikálni az *Új Néző*ben, mert végre a „miértek” csaptak össze. Lehet, hogy ha mostantól új munkatársakkal dolgoznánk nyolc évig, végül hasonlóan konfliktusba keverednénk, és nem találnánk

közös hangot. Lehet, hogy ez egyfajta, belőlem is következő működés, hogy folyton tovább kell menni. De ezt nem tudtuk megugrani a Krétakör Színházban 2008-ban...

Ezek után egyáltalán még színházi formában képzelted el a folytatást?

Igen, volt egy határozott elképzelésem arról, hogyan lehetséges olyan színházi helyzetet teremteni, amelyben épp annyira szükség van az ember valós személyiségére és szakmai tudására, mint amennyire a TIE-ban.

Szerinted miért nem vonzanak ezek a formák színházi embereket?

Nem csodálkozom azon, hogy egy színész a szakmája megszokott kereteitől nem tud elrugaskodni, hiszen itt már a szokványos színész, a szokványos játéktér nem elég. Az sem elég, hogy ott ül a közönség, valamit velük is kezdeni kell. Ez egy nagyon speciális elvárás, és tulajdonképpen természetesen reagáltak rá a profi színészek akkor, amikor ezt felvettem. Nekem viszont irtózatosan unalmassá és kiábrándítóvá váltak a fellépéseink, és kiszámíthatóvá a folyamatok: egy-egy meghívásnál pontosan lehet tudni, hogy mivel és hova lehet elmenni, hol és mire hogyan fognak a nézők reagálni. A hagyományos színház gyakorlatilag egy normakövetés, de mi a haszna? Mi az értelme ennek a tevékenységnek azon túl, hogy elmesélek valamit, és ezt mások megnézik? Elkezdett a színház borzasztóan zavarni abban a formájában, amiben csináltuk. A *Feketeországban* például azt jártuk körbe, hogy „köztünk vannak ezek a szemét nációk”. A közönség pedig rábólintott, hogy milyen igaz, itt vannak ezek a szemét nációk. Amikor ez leesett, azt éreztem, itt a vég, ebben az irányban nincsen több: én kimondom, ők rábólintanak, szeretjük egymást, a náci ügy viszont egyre zúrösebb lesz. Pontosán az nem történik meg, ami számomra a színház társadalmi szerepe lenne: hogy az előadás gondolata ne csupán belső ügy maradjon. Akkor viszont nekem is lépnem kell, és ha a nációkkal bajom van, akkor foglalkoznom kell a nációkkal, nem csak a színházban bemutatni őket. Elkezdett idegesíteni az, ami addig tetszett, hogy a jobb oldali média fikáz minket. Tényleg ilyen egyszerű lenne a képlet? Vannak a jó, gondolkodó emberek

és vannak a rosszak? Elkezdtem figyelni a járókelőket az utcán, hogy meg tudom-e állapítani róluk, vajon Népszabadságot olvasnak-e vagy Magyar Nemzetet. Érték meglepetések, és ekkor úgy éreztem, hogy át kell lépni a politikai maszlagon. Már nem elég a saját köröm, akikkel kölcsönösen nyalogatjuk és életben tartjuk egymást, határátlépés kell, mert a hazai színház jelenleg egy tökéletes burok, miközben nem annak kellene lennie, hanem egy fantasztikus találmánynak, amely állandóan reflektál arra, amiben élünk.

A színház hasznossága kezdett érdekelni? Ez pontosan mit jelent?

Legyen friss tapasztalás, legyen több a színház egy előadás megtekintésénél, győzzön meg valamiről! Többnek kell lennie egy esemény statikus rögzítésénél, vagy egy „haladó szemléletű” kör egymásra reflektálgatásánál. Maga a nézői pozíció, az „egy helyben ülve nézés” szerintem nem feltétlenül rossz, de a színház akkor is forgasson fel bennünk valamit! 2006-ban volt az *Előtte-utána* című Schimmelpfennig darabunk a Katonában. Valójában ez egy kísérlet volt, ami egy abszolút statikus színházi közegben unalmas emberekről szólt. A helyzet az volt, hogy beültek a színészek erre az értelmiségi találkozóhelyre, a nézőtérre, és elmondtak monológokat, amelyekben semmi érdekes nem volt, miközben a nézők egy, a színpadra helyezett hatalmas tükrön keresztül szembeülhettek velük, és saját magukkal. Kétórás performansz szólt arról, hogy unalmasak vagyunk, nem csinálunk semmit. És jellemzően sokan unták magukat, de egyikük sem reflektált magára. Hiába, a mi haladó értelmiségünk már csak ilyen. Zsámbéki felhívott az irodájába, mikor már a harmadik előadás ment fél házzal, és azt mondta, hogy mindezek ellenére játszani kellene a darabot. Mondtam, hogy nem csak a közönség nem jön, a színészek is be vannak parázva, nincs kedvük beülni a nézők közé. Az volt a válasz, hogy a színház azzal fog demonstrálni, hogy addig játssza, amíg végül már csak tízen jönnek el. Éreztem, hogy Zsámbéki ezzel belevágna egy legendás próbálkozásba, de semmi értelmét nem láttam, hiszen voltak színészek, akik elaludtak a nézőtérén, annyira nem voltak tréningezve arra, hogy figyeljenek egymásra. Leginkább azt éreztem, hogy ha a Katona végig is vinné ezt, akkor sem változna semmi. A valódi kérdések, hogy miért is járunk mi ide, mit akarunk a színháztól, miről szól nekünk, mit várunk egy előadástól stb.,

továbbra sem lennének feltéve. Ha tényleg prekoncepciókkal érkeznek a nézők, akkor ez csak úgy változhat, ha mindkét fél partner ennek a feloldásában, de ehhez teljesen új helyzetet kell teremtenünk.

Mintha már nem is a színészeket és a darabot akarnád rendezni, hanem a nézőket, és az életet. Nem csak hatni akarsz rájuk, hanem változtatni is rajtuk?

Ezt nem mertem volna magamtól kimondani, de valószínűleg így van. Számomra most ez lett az irány. A Krétakörnek az átalakítása lehetőséget ad arra, hogy pár olyan fiataalt hívjak be ide dolgozni, akikkel jutunk valamire, akár tapasztalatszerezésre, akár tanításra, vagy más révén. Már nem egy társulat, hanem egy sajátos „cég” létrehozásáról van szó, ahol négy-öt értelmes ember azzal foglalkozik, hogyan lehet a kommunikációra újabb és újabb helyzeteket létrehozni. Ez egy újfajta dramaturgia, ami nem feltétlenül jelenti, hogy a néző fent ül a színpadon, és le-fel kell vennie a napszemüvegét, vagy más fizikai cselekvésekre van kényszerítve. Ehelyett felépítünk egy eseménysorozatot, ahol az egységek közt dinamikai, formai összefüggések vannak, s ezek kirajzolják az általam forma-dramaturgiának nevezett jelenséget, folyamatosan noszogatva a nézőt valamilyen irányba. Ez történhet akár több napon keresztül is, a néző közben formálódik, de mindvégig megmarad a szabad döntési lehetősége – dönthet például úgy, hogy másnap már nem jön el. A lényeg az, hogy ennek az egésznek létezik egy esemény-dramaturgiája, ami az embereket beleviszi egyfajta „fellazult” gondolkodásba, miközben az összefüggéseket résztvevőként ismerik fel, tehát azon keresztül, hogy végigjártasszák, részt vesznek benne, gondolkodnak azon, ami közben velük vagy bennük megtörténik. Mindenki vizsgálja a helyzeteket, és belül építkezik. Olyan, mint az *Akadályverseny* projektben, amelynek a végén egy diák, mikor megkérdezték tőle, hogy szerinte mi volt ez az egész, azt válaszolta: „Maguk azért csinálták ezt velünk, hogy különféle akadályokon juttassanak át minket, és közben vizsgálták, hogy mi hogyan oldjuk meg ezeket az akadályokat.” Azzal fejezte be a srác, hogy szerinte ezeket az akadályokat ők elég jól oldották meg. Az egésznek tehát lett értelme, sikerült a szembesítés olyan helyzetekkel, amelyek az életben is „akadályozhatnak”, és sikerült ezek megoldása, sőt, mindennek a tudatosítása is.

De végeredményben mi is ez a forma-dramaturgia? Színház még? Vagy egyfajta nevelés, pedagógia, társadalmi beavatkozás inkább?

Műfajilag bármi lehet, de ha az a kérdés, hogy művészet vagy pedagógia, akkor pontosan meg tudom mondani. Azért beszélek dramaturgiáról és formáról, mert azt érzem, hogy ez az egész az esztétikán keresztül működik: a tartalom csak a formán keresztül juttatható át. A tartalmát nem tudom meghatározni, a formáját igyekszem. Mindenesetre számomra ez művészet és színházi esemény, nem pedig pedagógia vagy bármilyen társadalomtudomány. Ettől természetesen adott esetben egy drámapedagógiai foglalkozást is lehet esztétikai alapon értelmezni, de amit én forma-dramaturgiának nevezek, az nem drámapedagógia. Csak még a felépítése nincs kész, a formák nincsenek még véglegesen elrendezve. És akár színházon túli események is csatlakozhatnak hozzá, mint például a film. Az az érdekes, hogy tulajdonképpen bárhogy megjelenhet, de a leglényegibb eleme a folyamatos történetmesélés. Korábban is ez izgatott, csak nem tudtam róla. A *szabadulóművész apológiája*, az *Akadályverseny*, az *Új Néző*, vagy a pécsi *Majális* mind egy-egy történet elmesélésének a keretében jöttek létre, mind az én személyes története(i)mhez kapcsolódtak, annak ellenére, hogy hozott anyagból készültek, nem az én élményeimből. A történeteket összekapcsoljuk. Színházi értelemben annyi előnyünk van ennek megteremtésében, hogy átfogó tapasztalatunk van a hagyományos színházi reprezentációról. Ugyanakkor nem szűkítjük a kört, ahogy mondjuk Grotowski tette, hanem formailag tágítjuk. Ezért férhet bele bármi. Erre persze majd azt mondják, hogy akkor ilyen foglalkozás készülhet az elefánttal is az állatkertben. Elvileg igen, hiszen mi a kereteket keressük, de persze gyakorlatilag egyáltalán nem ez a végső cél, hiszen a formai gazdagításra épp azért van szükség, hogy célirányossá tegye ezt az egészet. Olyan technikát fejlesztünk ki, amely bármilyen hozott anyagból felépíthető, elsősorban a nézőt rendezi, nem a színészt, és bármilyen helyzettel, térrel, emberrel megbirkózik. Az *Új Néző* projektben nem én választottam a falut, az embereket, se a cigány konfliktust, mint központi elemet. Nem döntöttem semmiről, csak szembesültem azzal a kérdéssel, hogyan lehet a kiválasztott „elemeket” összeformázni. A közönség ugyanaz, mint egy előre elkészített előadásnál: nem lehet tudni, milyen elvárással jön, mi érdekli, mire

nyitott. Csak itt végül nem egy előre elkészített előadással szembesül, hanem olyannal, amely az adott lehetőségek felmérésével alakítható, és ennek a segítségével a néző helyzetbe hozható.

Ebben benne van a „korszerű ellenállás” lehetősége is, hasonlóan ahhoz, ahogyan a Theatre of the Oppressed motiválja a nézőit, hogy ezáltal a saját véleményükhöz vezesse el őket?

Ilyenekre lehetne használni a Krétakört, mint „céget”. Tanulmányozni az embereket, segíteni őket, megismertetni magukat magukkal, és a lehetőségeikkel. Túlléptetni őket a kényszeres szerepképzéseken, elvezetni őket odáig, hogy nincsenek határaik, hanem egy folyamatban léteznek, amelybe én hirtelen belépek és kapcsolatba lépek velük. Erre a legjobb mintát a TIE szolgáltatja. Élő bizonyítéka annak, hogy létezhet az a forma, ahol én résztvevőként a színész-drámatanárok segítségével lejátszom az érzelmi-érzéki lehetőségekkel dolgozó színházat, majd értelmileg reflektálok rá, megvizsgálom, hogy egy helyzet mennyiben az én helyzetem, ezt ki is játszom, ki is mondom, és mindez megtörténik három óra alatt. Utána pedig azt mondják nekem, hogy szevasz, és lehet, hogy soha többet az életben nem lesz egy hasonló találkozás. Ez bizonyos értelemben egy erre alakult vállalkozás. Idejön a kliens, megfürdetem, hazamegy. Miközben megpörgetem, próbálom rávenni, hogy nyíljon ki, történjenek meg velem a dolgok. Aztán mehet, mert véget ért a kurzus, de amit ebben kapott, azt valahol majd hasznosítani tudja. Számomra rendkívül szimpatikus ez a hozzáállás, mert egyrészt benne van az a távolságtartás, hogy nem vállalom föl helyette a saját életét, és nem oldom meg a problémáit azzal, hogy jól megmondom neki a titit, másrészt tényleg kap valamit, amit tetszés szerint bővíthet. Valamennyit ebből mindenképp beteljesít, attól függően, hogy mennyi idő jut rá, és hogy ő mennyire nyitott. A séma mindig ugyanaz, de módszerek sokasága áll készen arra, hogyan lehessen a mindenkori résztvevőkkel dolgozni. Az én verzióm annyiban más, hogy nagyon érdekes, ha valaki elmondja, hogy neki mi fáj, de még érdekesebb, ha van némi együtt töltött tapasztalat is, és azon keresztül tud ez a felszínre kerülni. Érdemes lenne ezzel foglalkozni a mi fájdalmasan elzárkózó társadalmunkban, ahol mindig csak oda jutunk el, hogy semmi ne változzon, ne beszéljünk reformokról, nagy szavakat pedig egyáltalán ne

használjunk. Arról kellene szólnia egy ilyen foglalkozásnak, hogy hogyan kommunikáljunk, hogyan vállaljunk felelősséget például a demokrácia szabályai szerint, hogyan képzeljük el valamiféle mozgást, változást. Nagyon tetszenek az olyan kezdeményezések, amelyek ezek felé próbálnak terelni. Például az egyik Őszi Fesztiválon az megmozdulás, amikor az Andrassy úti zebrákon mindenféle performansz történt, amíg zöld volt a lámpa. Azt csinálók rajta, amit akarok; az időt tiszteletben tartom, nem akarom átírni, de ez az idő a miénk.

Erre a fajta határátlépésre, határtágításra hogyan tekint a széles értelemben vett színházi szakma? Gondolunk itt a függetlenekre és a kőszínházakra egyaránt.

Most kaptam egy e-mailt az egyik független színházi rendezőtől azzal a drámai kérdéssel, hogy akkor én most kiszállok? Érthetetlen; miért szállnék ki, épp annyira vagyok benne, mint eddig. Azt érzem, hogy a nemrég már végre megbocsátóan jóváhagyó tekintetek ismét teljes értetlenséggel néznek arra, amit csinálók, mintha bajban lennék. Pedig most a hatos kategóriának¹ nevezett független színházak vannak bajban, éppen azért, mert már kiizzadták magukat, és semmilyen kommunikációt nem folytatnak semmiről, gyakorlatilag kizárólag a pénzt hajhásznak, csak kicsiben. Azt látom, hogy a szakmai közeg soha nem megérteni akar, csak koncepciókat gyárt. Legalább a színház különféle értelmezéseit figyelembe vehetnék. Augusto Boalnak a szövegét talán nem csak felolvasni kellene a színházi világnapon, hanem megérteni is. Az a baj, hogy nem találok a fórumot, ahol elmondhatnám az érveimet, és ahol meg is hallgatnának, vitába is szállnának velem. A színház és a demokrácia válságáról írtam egy cikket *Demokrácia játszóház* címen, amelynek egyik sarkalatos pontja volt, hogy ha a fórum-helyzeteket nem tudjuk működtetni, abból egyértelműen következik az, hogy nem is

¹ A 2008. évi ún. Előadó-művészeti Törvény minden Magyarországon bejegyzett előadó-művészeti szervezetnek regisztrációs kötelezettséget ír elő az állami támogatásban való részesedéshez. Az így kialakított rendszerben a VI. kategória csoportjába tartoznak a máshová nem besorolható, nem is állami fenntartású, nem is valamely önkormányzattal közszolgáltatási szerződést kötött magánszínházak – közöttük is zömmel az alternatív-független társulatok, alkotók, befogadóhelyek stb. –, melyeknek a jogszabály a korábbiaktól eltérően fix összegű működési támogatást garantált. Jelenleg ennek a törvénynek a módosítása folyik, amely nagy vitákat gerjeszt a színházi szakmai körökben.

értjük, mi az a fórum, és mi az a demokrácia. Újra kellene fogalmazni az egész szakmai párbeszéd kérdését. A hatos kategória várható szétfe-
szülésének új szövetségek létrehozását kellene eredményeznie, amelyek-
ben mindenki a maga funkcióját, fantazmagóriáját fogalmazhatná meg.

A közönséggel való viszony kialakításában is változásra lenne szükség?

Csak arról tudok beszélni, hogy bennem hogyan változott ez a dolog. Mikor a Krétakör váltása lezajlott, a törzsgárdánk – a levelezőlistánkon több ezer ember – egyszerűen nem reagált. Nem értették, nem jöttek – nemet mondtak. Az *Akadályversenyt* és a *hamlet.wst* főként iskolákba vittük, ezáltal változott a közönségünk. Másfajta nézői hozzáállás kell az *Urbanrabbits* című cirkusz-színházunkhoz is, hiszen egy asszociatív dramaturgia szerint működik, és a szöveg mellett fontosak benne a képek is. Vagy például Pécsen is specifikus volt a *Majális* közönsége, hiszen ott nem színészek játszottak, hanem helyiek a helyieknek. Ez már több olyan előrelépés, ahol sikerült különféle fénytörésekbe állítani a színházi eseményt a néző bevonásán vagy motiválásán keresztül. A szokványos felállást mindenképpen felforgattuk. A probléma ott kezdődik, hogy még a kevésbé színházra szocializált néző is úgy gondolja, hogy a színházban csak egyfajta reakció képzelhető el. A katarzisanak van egy olyan értelmezése, hogy az majd meg fog indítani, meg fog hatni. Ehhez képest azért is más a – főleg kísérleti stádiumban lévő – eseményeink fogadtatása, mert vagy felül kell írniuk ezt az elvárást, vagy differenciálnunk kell. Már elvárásként sem feltétlenül a meghatódás az üdvös számunkra, hiszen akkor alapvetően kudarcnak fogjuk megélni az eltérő reakciókat. Az *Akadályversenyn*ek sem az volt a célja, hogy a csoportból minél több fiatal zokogjon a foglalkozás végére; ha ez történik, nem tartottuk volna sikernek. Mit gondol magáról a néző, mit vár el magától, mit szeretne magában elérni az esemény hatására, hogyan akarja ezt értelmezni – ezek azok a kérdések, amelyek az eseményeink kapcsán felmerülhetnek. Gyakorlatilag néző-kurzusokat kellene tartani: meg kellene nyugtatni őket, hogy nem baj, ha nem sírtok, de volt két nagyszerű ötletetek. A korábbi előadásainknál a közönségtől elvárható reakciók milyensége egy zárt rendszerben volt értelmezhető: sírtak vagy nevettek, és utána nagyon erősen megtapsolták az előadást. A mostani eseményeinkből a taps eleve nagyon kilóg. Sírás és nevetés előfordul: ha megtörténik,

akkor nagyon konkrétan. A változások nem csak a nézőhöz való viszonyt, hanem a néző által elvárt helyzetet is érintik. Miért jön ide, mit akar ettől a helyzettől? Azt kellene kifejezni, hogy ha ide jön, akkor ettől ne ugyanazt várja el, mint máshol. Nem ugyanazt az ízt fogja érezni, mint egy hagyományos színházban, de ez nem baj, mert ez nem hagyományos színház. Más az élmény a győri színházban, más a békéscsabaiban vagy a Katonában, hiszen mások a színészek, más a darab. Ha ez nem világos, akkor jönnek az olyan félreértések, mint mikor egy müncheni operarendezéséről azt írta egy arra járó kritikus, hogy „nem valósult meg benne a Schilling által deklarált interakció”. Az fel sem merült benne, hogy az adott esemény kapcsán nem fogalmaztam meg semmilyen interaktív elvárást, és az sem, hogy ez mitől lehetett. Mert mondjuk életemben először csináltam operát, és egy történetet szerettem volna elmesélni. Mintha filmet néznék, és számon kérném, hogy nincs benne élő akció.

Hogyan jutottál el a TIE formájához és a Kávához? Mit tudtál átvenni tőlük, és mi volt az, amiben tovább kellett lépni, más megoldást kellett keresni az ő módszerük nyújtotta lehetőségekhez képest?

Sosem éreztem indíttatást, hogy drámapedagógiával foglalkozzam, de mindig tiszteltem ezt a területet. Azt is láttam, hogy a színházi része lassabban fejlődik, mint a pedagógiai, mert sokkal gyorsabban halad az értékhez való viszony fejlesztése, mint a munkának az a része, amely azt keresi, hogy színházilag milyen irányokba lehetne eltolni az eseményt. Örültem a közös munkának az *Akadályversenyben*, ami a Káva részéről is egy olyan nyitást jelentett, amelyben egy átfogóbb színházi kalandba bocsátkoztak. Már ebben a munkában megjelent a törekvés és a lehetőség az előadás-foglalkozás megszokott dualizmusának a továbbfejlesztésére. Engem már korábban is foglalkoztatott, hogy a színészek egy több síkon gondolkodó szereplőnek kellene lennie, és számomra a közös munkában az a legvonzóbb, hogy a TIE-színészekkel ez meg is valósítható, hiszen számukra párhuzamosan fut a színházi dramaturgia a pedagógiával, nem lehet csak az egyikre figyelniük, csak az egyiket kidolgozniuk. Azzal kísérleteztünk, hogy amikor egy helyzet ábrázolására többféleképpen is értelmezhető színházi jelenet születik, majd ennek kapcsán a színész a nézőhöz fordulva kérdez, akkor a néző ezt hogyan fogja kezelni. A színész itt el tud mondani úgy egy

monológot, hogy közli a szöveget, a benne lévő gondolatsort, majd meg is szólítja az embereket, hogy mit gondolnak erről. Szerepre provokálja a nézőt, és drámatanárként figyeli a válaszokat: egy egész pszichés órületet végig lehet így játszani. Ez egy intelligens, nem a falnak rohangáló színész számára tudományos kihívás. A Krétakörben egyre inkább afelé mentünk, hogy lebontsunk szinte mindent, a színész maga hozza létre a jelmezt, a szöveget, mindent. A karakterhez nem kell speciális mozgás vagy másfajta hang, csak a színész kell, aki a karakter fejével gondolkodik, és az a célja, hogy a közönségben valamit elindítson. Ez jól találkozott azzal a TIE nyújtotta lehetőséggel, hogy a színész a szerepből kiszólva kommunikáljon a közönséggel. Az *Akadályversenyben* a Kávás színész-drámatanárokat sikerült rávenni arra, hogy a szerepet egészen közel vigyék magukhoz. Minimális lett a drámapedagógia által „kerettávolságnak” hívott távolság a szerepléshez képest. A szerepből való ki-belépés szinte nem is volt látható, csak a fogalmazásmódból derült ki. A *hamlet.ws*-ben sikertelenül kísérleteztem azzal, hogy az eredeti mellé saját szöveget építsünk, és a néző azon gondolkozzon, hogy ezt most Shakespeare vagy a színész mondja. Hogy ettől a néző elméje kattanjon egyet, kinyíljon és értelmezzen. Az *Akadályversenyben* ez is megszületett, de ennél jóval tovább jutottunk: például döbbenetes volt, hogy már a legelső előadáson két-három gyerek kiborult azon, hogy a Bori Viktor által játszott tanár elhagyta az iskolát. Ugyanis ők gyakorlatilag egyetlen óra alatt eljutottak odáig, hogy elfogadják Viktort a tanáruk szerepében. Ez valódi siker, és rajta van a videón a bizonyíték: a színház képes arra, hogy pszichésen átállítsa az ember elméjét.

Ezek szerint a TIE formája adaptálható színházként?

Rendkívül inspiráló az a szakmai háttér és az a fogalmi készlet, amivel a Kávások összeraknak egy foglalkozást. De emellett azt láttam, hogy nem elég bátor az esztétikájuk. Ugyanakkor a színházi elemektől egy picit félttem is az önmagában vett drámapedagógiát. Ez a rendszer sokszor tényleg ebben a formában a leghatékonyabb: negyvenöt perces színházi történet, utána pedig a foglalkozás. De kell, hogy a kettő között szoros és átjárható legyen a kapcsolat. Viszont a bevonás pillanatában mozgósított eszközök nem mindig érnek fel az előkészítés során használt bonyolult technológiával. Az *Akadályverseny* előkészítésével elértük azt, amit még korábban soha nem tapasztaltam, és amit szerintem előtte a

Káva sem csinált: próba nélkül hoztuk létre az eseményt. Folyamatosan beszélgettünk, és a tervezés folyamatában egy olyan játékot játszottunk egymással, amelynek révén el tudtuk érni, hogy bármikor bárki be tudjon kapcsolódni a foglalkozásba. Ez nagyon jó tréningnek bizonyult, lazította a közeget, és jó hasznát vettük a későbbiekben is. Ehhez képest a színész egy hagyományos színházi esemény közben még improvizáláskor is teljesen kívül van minden kereten. Itt viszont bármi történjék, belül maradunk, mert ez már nem a színházról szól, nem is a szereplőről, bárki belehorkanthat, hiszen ezért csináljuk. Az *Új Néző*ben a színházra kevésbé szocializált felnőtt nézőink élvezik a legjobban ezt a helyzetet. Még ha remegnek is, baromira izgalmas számukra, hogy konkrét szituációkba beleszólhatnak, miközben arra mindig ügyelnek, hogy ne fojtsák meg ezeket. Az egyetlen szabály, hogy az „Állj!”-ra mindenki elhallgat, szintén működik. Amikor ezt elvállaltam, nem gondoltam volna, hogy ilyen felfedezéseket teszek majd, csak azt éreztem, hogy tanulni fogok. Jól esett a megkeresés, és nem úgy tekintettem a munkára, hogy a drámapedagógusok kapnak végre egy normális színházrendezőt. Sok mindent lehet tőlük tanulni, és a jelenlegi szakmai karantén rendkívül sokat árt a drámapedagógiai társaságoknak. Bár az is lehet, hogy meg is óvja őket az általános frusztrációtól. A drámatanár-színészek sokszor rossz színésznek érezhetik magukat, kevesebb az önbizalmuk, hiszen őket nem hívják meg a POSZT-ra, nem írnak róluk kritikát, nincs szakmai visszajelzésük, vagy ha igen, akkor gyerekszínházként kategorizálják őket. Az *Új Néző*ben kifejezetten jó színészi teljesítményekkel találkoztam. Az *Akadályverseny*ről készült dokumentumfilmben pedig tetten érhetőek azok a pillanatok, amelyek miatt egyes filmrendezők kifejezetten nem profi színészekkel dolgoznak: mert csak egy „civil” tud ennyire természetesen viselkedni. A Kávások tudatosan hoznak létre természetes helyzeteket, ráadásul közben szereplőkké avatják a gyerekeket is, akik teljes lendülettel vesznek részt az eseményekben. Ezért lehet a filmet nézve az az érzésünk, mintha a valóság lenne kamerázva. Imponáló ez a színészi teljesítmény, ezt a technikát is lehetne tanítani a Színházművészeti Egyetemen. Az pedig külön elismerést érdemel, hogy ebben a „se pedagógia, se színház” névvel illelhető présben ennyi ideje teljesen épesszűek tudnak maradni, sőt, Kaposiról, a mesterükről leválva sikerült megcsinálniuk egy sikeres társulatot.

Készítette: Deme János és Sz. Deme László