

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

Jászay Tamás

KÖRÜLÍRÁSOK
(FEJEZETEK A KRÉTAKÖR SZÍNHÁZ TÖRTÉNETÉBŐL: 1995–2011)

PhD értekezés

Témavezető:
Dr. Fried István

Szeged
2013

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom Csáki Juditnak, Fried Istvánnak, Gabnai Katalinnak, Gáspár Máténak, Gellérfi Gergőnek, Gulyás Mártonnak, Halász Tamásnak, Ibos Évának, Juhász Bálintnak, Kard Eszternek, Kricsfalusi Beatrixnek, Nagyillés Jánosnak, Nánay Istvánnak, Schilling Árpádnak, Tompa Andreának – ők pontosan tudják, miért. Köszönet a Kaposvári Egyetem Színházi Tanszékén dolgozó barátaimnak és kollégáimnak, valamint a színészhallgatóknak.

A dolgozatot édesanyámnak, továbbá édesapám emlékének ajánlom.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés. Célok és módszerek.....	5
1.1 A színház szükségszerűen (?) hiányzó története	7
1.2. Mi látszik a kortárs (magyar) színházból?	12
1.3. Miért éppen a Krétakör Színház?	20
2. Az „elveszett” történet: A Krétakör Színház története 1995–2008.....	23
2.1. Kétszer hét év – ahogy mások látták	25
2.2. Az első hét év: 1995–2001	30
2.2.1. Schilling a Krétakör előtt (1991–1995).....	30
2.2.2. A Krétakör születése és az első évek (1995–2000).....	34
2.3. A második hét év: 2001–2007	44
3. Valami véget ért, valami elkezdődött: A Krétakör története 2008–2011.....	60
3.1. Gyakorlati változások.....	63
3.1.1. A társulati forma megszüntetése	63
3.1.2. A színháztól a projekteket gondozó cégig.....	67
3.1.3. Médiumváltás	68
3.1.4. Műfajváltás.....	69
3.1.5. Megszűnés vagy átalakulás?	71
3.2. Elméleti alapvetések.....	73
3.2.1. <i>A csillagász álma</i>	74
3.2.2. <i>hamlet.ws</i>	75
3.2.3. A nézőtől a résztvevőig	77
3.2.4. Társadalmilag felelős színház	80
3.3. Szabadulóművészet	85
3.4. Az újfajta színházeszmény alkotó elemei	90
3.5. Tér	91
3.6. Idő.....	93
3.7. Közönségből közönség – közönségből közösség	94
3.8. Szöveg és előadás.....	95
4. Két esettanulmány: <i>Új néző</i> (2010) és <i>Krízis-trilógia</i> (2011)	101
4.1. Esettanulmány I. Az Új néző Ároktőn és Szomolyán.....	102
4.2. Esettanulmány II. Krízis-trilógia	114
4.2.1. <i>Krízis-trilógia</i> , I. rész: <i>jp.co.de</i> , Prága.....	119
4.2.2. <i>Krízis-trilógia</i> , II. rész: <i>Hálátlan dögök</i> , München	123
4.2.3. <i>Krízis-trilógia</i> , III. rész: <i>A papnő</i> , Budapest.....	124
4.2.4. A <i>Krízis</i> a sajtóban	125
5. A Krétakör és a színházi kritika viszonyának alakulása	128
5.1. A Krétakör Színház a hivatalos színikritika tükrében	129
5.2. A kritika helye és helyzete a mai magyar színházi gondolkodásban	136

5.3. A <i>W – Munkáscirkusz</i> a kritikákban: „szembesítés a szokatlannal”	142
5.4. A <i>Siráj</i> a kritikákban: „egy j miatt”	150
6. Összegzés és következtetések	159
Mellékletek.....	173
Kronológia I. A Krétakör Színház bemutatói (1995–2007).....	173
Kronológia II. A Krétakör Színház repertoárja és előadásszámai 1995–2009.....	175
Kronológia III. A Krétakör projektjei (2008–2011).....	176
Kronológia IV. Schilling Árpád további, a Krétakörön kívüli munkái (1994–2013)	177
Felhasznált és hivatkozott irodalom	178

1. Bevezetés. Célok és módszerek.

„Amennyiben a művészet paradigmája szerint inkább gondolkodás, mint észlelés, inkább jel, mint szimbólum, inkább írás, mint festészet vagy zene, annyiban inkább memorizálás, mint visszaemlékezés. Mint ilyen, valójában egy olyan múlthoz tartozik, amit, Proust szavaival, sohasem lehet megtalálni, sohasem lehet retrouvé. A művészet radikális értelemben a ’múlt’, amennyiben a memoriz l shoz hasonlóan örökre maga mögött hagyja a tapasztalat interioriz ci j t.”

(Paul de Man)¹

„Mivel a múlt megfoghatatlan, a történész mindig csak a homályos maradványokat, a barlang falán látható képeket tudja olvasni.”

(Thomas Postlewait)²

A disszertáció témája az 1995-ben szerény körülmények között alapított, majd egy szűk évtized alatt a leglényegesebb magyarországi színházi exportterm kk  avanszált, 2007-ben radikális átalakuláson átesett Krétakör Színház 2011-ig tartó történetének a *felvázolása, körülírása*. Ha doktori dolgozatom valódi „műfaját” kellene meghatároznom, akkor – választott mott immal összhangban – k t újabb, hasonlókepp óvatos kifejezést választan k: *előkészület és helyzetjelentés*.

Mindegyik korlátozó  rtelm  szó, melyek előtérbe tolásával elsősorban a színháztörténet- r s – alább ismertetesre kerülő – leglényegesebb kortárs alapfelteves re, a *hiányra*, a minden színházi tény konstitutív elemét alkotó *kopásra*³ kívánom irányítani a figyelmet. „...[A] múlt nyomaiból csak azt tudjuk tanulmányozni, hogy bizonyos egyének és közösségek mit tartottak/tartanak fontosnak és rögzítésre érdemesnek a múltjuk, illetve a

¹ Idézi Derrida 1998, 84.

² Postlewait 1999, 36.

³ V . Marinis 1999, 62.

jelenük színházából... a jelen horizontjából olvasva a fennmaradt nyomokat, csupán az rögzíthető, hogy bizonyos egyének és közösségek milyen értelmezéseket és jelentéseket rendeltek (színházi) múltjukhoz és jelenükhöz.”⁴ Másodsorban – az előzőeket elfogadva – már ezen a ponton egyértelművé kívánom tenni, hogy dolgozatom sem célkitűzéseiben, sem megállapításaiban nem törekszik, mert nem törekedhet a teljességre, ehelyett egy hosszú távon jelentékeny eredménnyel kecsegtető vállalkozás, a Krétakör Színház tágan értett történetének sok szempontú megalapozása kíván lenni.

Dolgozatom szándéka szerint tehát színháztudományi *alapkutatási* feladatot lát el, amikor négy nagy fejezetében a színháztörténet, a színházelmélet, az előadás-elemzés, végül a színikritika felől közelíti meg tárgyát. Elsődleges célom a Krétakör-jelenség megértése és megértetése, vagyis a kortárs magyar színházi élet azon közmegegyezésszerűnek tekinthető megállapításának a megokolása, miszerint a ma már csak virtuálisan létező társulat a XX-XXI. század fordulójának egyik, ha nem éppen a leginkább meghatározó hazai (független) színházi csoportosulása (volt).

A dolgozatban ezt a hipotézist a rendelkezésre álló írásos források (kritikák, tanulmányok, interjúk, tudósítások, visszaemlékezések stb.), a Krétakör Színház előadásainak teljes körű videodokumentációja, valamint az elmúlt évtizedben gyakorló színikritikusként szerzett személyes tapasztalatok segítségével igyekszem bizonyítani – hogy a vizsgálatokhoz felhasznált technikai eszközök⁵ és dokumentumok bevonása miatt jár eleve és szükségszerűen korlátozott eredménnyel, arról a színháztörténet-írás alapvető dilemmáit tárgyaló következő alfejezetben szólnunk.

„Minden dolognak száz része és arca van, egyet megragadok belőle, hol csak ízlelgetem, hol megérintem, némelykor csontig lecsipkedem. Beléhatolok, nem a legszélesebben, hanem tőlem telhetően a legmélyebbre. Ám leginkább valamely szokatlan megvilágításban szeretném megragadni.”⁶ A kapóra jött (egyben színházi) terminust, a *megvilágítást* kölcsönvéve a reneszánsz írótól, Michel de Montaigne-től, a következőkben az egyes részleteket felderítő, másokat ellenben homályban lappangani hagyó alkalmi lámpaparkról, vagyis a Krétakör Színház elképzelt történetének megírásához használt módszer(ek)ről beszélünk. Mielőtt ezt megtennénk, megpróbáljuk megválaszolni azt a kérdést, hogy milyen a kortárs magyar színház emlékezete? A sajátunk vallott elméleti perspektíva felvázolását követően az érdekel minket elsősorban, hogy a színháztudomány

⁴ Imre 2008, 27.

⁵ A színháztörténetnek a közvetítő technikai eszközöknek való kiszolgáltatottságáról l. Müller 2008, 59.

⁶ Montaigne 2001, 378.

nézőpontjából milyen, hosszú távon is értékelhető hatása és eredménye van az évi közel hétszáz magyar nyelven született bemutatónak,⁷ továbbá az, hogy a színházzal foglalkozó szakemberek a viszonylag nagy mennyiségben elérhető zsmálnkritikán túl milyen motivációkkal és milyen eszköztárral próbálják meg rögzíteni a kortárs színház történeit, illetve azok folyamatszerúségét? Ezt követően a bevezetés lezárásában áttérünk a témaválasztás indoklására, személyes és más motivációk számbavételére.

1.1 A színház szükségszerűen (?) hiányzó története⁸

A közkézen forgó, hagyományos színháztörténeti áttekintések⁹ elméleti alapvetéseit számba véve rendre ugyanazokkal a problémákkal szembesülünk. Ezek közül a legtöbbször hangoztatott annak a (látszólag) könnyen belátható ténynek a kimondása, hogy a színháztörténet tárgya mint olyan – szemben a gyakran ellenpéldaként felhozott irodalomtörténettel¹⁰ – nem létezik.¹¹ A színház(i előadás) ugyanis efemer jelenség, az esztétikai tapasztalat alapját jelentő (előadás)szöveg instabil,¹² ami a létrejötte pillanatában valójában meg is szűnik, a színházi hagyomány pedig olyan, nem „kéznél-lévő” szövegek halmaza,¹³ amelyekkel kapcsolatosan az egyéni és kollektív emlékezet szükségszerűen félrevezet és megcsal.¹⁴ A teljességet fetisizáló elképzelések ezen egyszerű megállapítás miatt sorra és kényszerűen kudarcot vallanak, illetve az esetek többségében korán módosítani kénytelenek nagyralátó célkitűzésüket, hogy aztán valóságos színháztörténet helyett csupán dráma-,¹⁵ épület-, díszlet- és jelmeztörténetet adjanak,¹⁶ nem ritkán megfedkezve arról, hogy a színháztudomány interdiszciplináris stúdium.¹⁷

⁷ Vö. Szabó István 2010.

⁸ Ehhez a fejezethez felhasználtuk és kibővítettük Imre 2008 gondolatmenetét.

⁹ Ide soroljuk például: Simhandl 1998, Brown 1999,

¹⁰ Vö. Elam 1999, 15, ahol arról beszél, hogy a dráma az irodalomtörténeiszek által „annektált terület”.

¹¹ A „hiány metafizikáról” és az ebből kiolvasható radikális relativizmusról l. Marinis 1999, 49.

¹² Vö. Kékesi Kun 2006, 33.

¹³ Vö. Kékesi Kun 2006, 39.

¹⁴ Osztjuk Barba 1999 gondolatait arról, hogy nem a színház, hanem az előadás mulandó: „a színház olyan hagyományokból, konvenciókból, intézményekből és szokásokból tevődik össze, amelyek elviselik az idő szorítását.”

¹⁵ A drámatörténet-írás magyarországi történetéről ld. Jákfálvi 2011, 9-12.

¹⁶ Vö. például Gajdó 1997, 5; Imre 2008, 22; Müller 2008, 55. A magyar színházörténet-írásban is van olyan kezdeményezés, ami szándékosan megy szembe ezzel az iránnyal, vö. Jákfálvi 2011, 7: „A színháztörténetírás alapjául az előadást választottuk mint a színházi alkotás egységét. Nem intézménytörténetet, nem színészéletrajzot írunk, hanem a rögzíthetetlen művészeti folyamatok egyes elemeit, magukat az előadásokat rekonstruáltuk, hogy így jelezzük: ebben a történetben a műalkotások lépnek párbeszédbe egymással, nem az alkotók, nem az alkotás körülményei.”

¹⁷ Vö. Gajdó 1997, 6; Pavis, 2001.

Ha az irodalomtörténet helyett a történetírás felől közelítünk a kérdéshez, azonnal a színház és a történelem azon hasonló jellegzetességével szembesülünk, hogy a történelmi események épp úgy *eltűnnek*, s csupán értelmezésre szoruló nyomokat, dokumentumokat, jeleket hagynak maguk után, ahogy a tegnapi vagy mai színházi előadások. A XX. századi historiográfia fontos vonatkozó megállapítása szerint lehetetlen a múltat „autentikusan” rekonstruálni, vagyis úgy, ahogyan megtörtént: egyetlen történet helyett történetek vannak, egyetlen nézőpont helyett nézőpontok sora létezik, melyek közül a (színház)történésznek minden esetben választania kell.¹⁸ A történelem csupán a felidézett és elfelejtett emlékek mindig átrendeződő formájában létezik, nem pedig objektív módon, illetéknéppen „saját múltunk nem a hátunk mögött hever, különféle emlékeket hagyva hátra, hanem fordítva: (szó szerint) megalkotjuk, mégpedig az emlékeinkből.”¹⁹

Thomas Postlewait megállapítása szerint a történész írás közben „egy lehetséges formát ad annak, ami korábban történt, meghatározott formális és retorikai eljárásokkal, az elrendezés meghatározott módszereivel él. A szövegben jelenlévővé teszi a távollévőt (a hiányzót), de a kiválasztás módszerei, az írás technikája és a történészében lejátszódó megértés visszatekintő természete miatt ez az átalakítás következményekkel jár.”²⁰ A történész a történelem konstruálása közben felhasznált, szükségszerűen elfogult forrásokat nem fogadhatja el „objektív, naiv, primér dokumentumokként”,²¹ vagyis ezek tekintetében a kutatónak ki kell küszöbölnie naivitását.²² Az előadás-rekonstrukció különösen ingoványos terep ebből a szempontból, ahogy P. Müller Péter rávilágít: „Ha a színházi emlékezetíró... arra vállalkozik, hogy konkrét előadások sajátosságairól, lefolyásáról mondjon valamit, akkor kénytelen másodlagos forrásokhoz fordulni, és a kritikai távlat lehetősége nélkül készpénznek

¹⁸ Vö. White 1997, 60.: „...nem létezik bármely tanulmányozott tárgy *egyetlen* helyes nézete, ehelyett *sok* helyes nézet van, s mindegyik sajátos ábrázolási stílust igényel.” (Kiemelések az eredetiben – J.T.) Vö. továbbá Jákfálvi 2011, 9.

¹⁹ Kékesi Kun 2006, 37.

²⁰ Postlewait 1999, 58. A történelem megkonstruálásának retorikai gyökereire figyelmeztet Ricoeur 2000: „Nem jelent önkényességet, ha a retorikai *inventio* és a tényfeltárás, a *dispositio* és a magyarázat, végül pedig az *elocutio* és a történetírás távoli rokonságából indulunk ki, és azt vizsgáljuk, van-e szorosabb összefüggés a szónoklat különböző fázisai és a történelmi eljárások között az egyszerű külső párhuzamnál.” (i.m. 12.)

²¹ Marinis 1999, 51, 13. j.

²² Marinis 1999, 53 skk. egy lehetséges csapdára hívja fel a figyelmet, ami a színháztörténet-írás forrásaira is vonatkoztatható: a dokumentumok az esetek többségében a kivételeset, a hagyomány(os)tól eltérőt örökítik meg. Imre 2008, 34. megerősíti ezt, amikor az *Alternatív színháztörténetek* című vaskos tanulmánygyűjtemény célkitűzéséről szólva azt állítja, hogy „a 19. és 20. századi magyar színházban a kortársak, illetve a színháztörténet-írói hagyomány által reformnak, avantgárdnak, amatőrnek, kísérletinek, progresszívnek, alternatívnak stb. tekintett színházak töredékes feldolgozását próbálja megvalósítani. Ebben az értelemben tehát azoknak a pillanatoknak az újraértelmezését kísérli meg, amelyekben a kortársak, illetve a színháztörténet-írói hagyomány szerint a magyar színház hagyományai megváltoztak, illetve amelyekben a magyar színház hagyományainak az átírására és megváltoztatására történt kísérlet, még ha ezek a változtatások ideiglenesek maradtak vagy következményeik sem voltak.”

venni az egykori szemtanúk beszámolóit. Vagyis *kénytelen mások emlékezetét (és elbeszélését) közvetlenül átvenni.*²³

A hagyományos színháztörténetek mellett, hogy (szinte) kizárólag a nyugati világ (azon belül is főleg Nyugat-Európa) történéseire figyelnek, – nem ritkán tudattalanul²⁴ – evolucionista módszertant követnek,²⁵ amikor a születés – felnövés – halál metaforáival működtetett narratívákat hoznak létre a különböző korok, kultúrák, társadalmak színháztörténeteinek értelmes egységbe foglalása céljából.²⁶ Ezek a feldolgozások a múltat főleg drámaszövegekben és más írásos dokumentumokban materializálódnak²⁷ (vagyis elsősorban az irodalomtörténet, nem pedig a színháztudomány felségterületéhez tartozó) fejlődéstörténetként képzelik el. Ebből következően viszont azok „a színházi gyakorlatok, amelyek elsősorban nem az előre megírt szövegre épültek, illetve nem hoztak létre irodalmilag elfogadható szöveget, csak úgy jelenhettek meg, mint az irodalomorientált korszakok előfutárai, illetve összekötői.”²⁸ (A Krétakör 2008 utáni projektjeit elemző fejezetekből kiderül, hogy ez a tény egyértelműen problémát okozott a hivatásos értelmezőknek, vagyis a kritikusoknak.)

Ugyanakkor ez a fajta színháztörténet-írás nem tud és nem akar semmit sem kezdeni a kutató jelenével, nem válik számára valódi problémává a mából a tegnappra irányuló visszapillantás természete, vagyis „a múlt és a jelen között tételezett hasadékszerű elválasztás elképzelése; a nézőpont időbeli és térbeli kötöttségének természetessé tétele; valamint a befogadó/befogadás kérdésének eliminálása.”²⁹ Holott a színháztörténész választott nézőpontja szükségszerűen időhöz és térhez kötött: „...a múlt csakis rekonstruálható, azaz reprezentációkon keresztül újra és újra megszervezhető és elrendezhető a jelenből és a jelenben.”³⁰ A rekonstrukcióhoz nyomok, emlékek, dokumentumok állnak a történész rendelkezésére, ebben az értelemben tehát valójában (és természetesen) még a színházi

²³ Müller 2008, 55. (Kiemelés tőlem – J.T.)

²⁴ Vö. Marinis 1999, 47 sk.

²⁵ Vö. Imre 2008, 29 skk., Marinis 1999, 48.

²⁶ Mindez összefügg Postlewait 1999, 64. fontos megállapításával: „A történelmi információ kiválasztásának és értelmes egészévé történő elrendezésének a folyamata tipikusan az elbeszélés struktúrájának formáját követi, részben azért, mert a történész tudja, hogyan alakultak a dolgok. A történelmi tudósítás beteljesíti (azaz illusztrálja, szervezi, megtestesíti és kiegészíti) ezt a fajta tudást. Ebben az értelemben minden történelmi elbeszélés teleologikus, mindegyik formát ad az időnek, amely önmagában formátlan.” Vö. Siegmund 1999, 36.: „Az emlékezet rendet teremt azáltal, hogy neveket, azaz jeleket társít a szétszabdalt holttestekhez, s így egészet formál abból, ami heterogén.”

²⁷ Vö. Marinis 1999, 47 sk.

²⁸ Imre 2008, 26. S hogy a színházkritika módszerei között mai napig élő hagyományról van szó, arról l. bővebben a Krétakör 2008–2011 közötti projektjei közül kettőt feldolgozó 4. fejezetnek a sajtóvisszhangra vonatkozó megjegyzéseit.

²⁹ Imre 2008, 23.

³⁰ Imre 2008, 23.

előadás sem tűnik el maradéktalanul, hiszen „tovább él a színházi eseményben résztvevők (írók, színészek, rendezők, tervezők, kisegítő személyzet és nézők) jelen gyakorlatában, az egyén és a közösség emlékezetében, valamint az írásos, vizuális, kinetikus stb. emlékhelyeken és emlékművekben.”³¹

Ahogy P. Müller Péter rámutat, a színházi emlékezet döntő többsége olyan relatív és közvetett elbeszélésekből áll, „melyekkel kapcsolatban azért nem vethető fel az autentikusság és inautentikusság kérdése, mert hiányzik mellőlük (mögülük) az a hiteles emlékezet, amellyel viszonyba lehetne őket állítani.”³² Dolgozatunkban követjük és elfogadjuk P. Müller azon megállapítását, miszerint „[a]z áthagyományozódás, újraírás, újramondás... minden esetben rekontextualizálja az adott elbeszélést, amely így sohasem egy múltbeli esemény (stb.) rekonstrukciója, önmagában való felidézése. Nem is lehet az, mivel ’az emlékezés mindig válogat a múltban, s csak azt tartja meg, ami egy jelenben érvényes és releváns jelentést múltból származónak tud feltüntetni. A hagyományban adva lévő ’emlék’ elevensége tehát nem közvetlenül a múltból ered, hanem a jelen sugározza át a múltba’.”³³ Ezzel összhangban áll Marco de Marinis megállapítása, aki szerint amikor a történész kiválaszt egy dokumentumot, eleve a tanúbizonyosság értékével ruházza fel azt, ami függ saját kora társadalmában betöltött pozíciójától és mentális szerveződésétől is.³⁴

Imre Zoltán a színháztörténet-írás hagyományait összefoglaló és aktuális feladatait kijelölő, fent többször idézett tanulmányának³⁵ konklúziójával egyetértve a jelen dolgozat keretei között elfogadjuk és alkalmazzuk Patrice Pavis és Maria Shevtsova vonatkozó nézeteit. Pavis szerint a színháztudománynak a színházi tapasztalatot (*theatrical experience*) mind létrehozói, mind befogadói oldalról vizsgálnia kell,³⁶ Shevtsova fontos kiegészítése pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy a színház nem csupán esztétikai, hanem „szociális (*social*, azaz közösségi) és társadalmi (*societal*, azaz az adott társadalomhoz tartozó) jelenség is”³⁷ egyben. Úgy véljük, hogy Pavisnak a színházcsinálók (színészek, rendezők, tervezők stb.) és a (hivatásos vagy civil) néző „nyilatkozatait”, szempontjait egyformán a színháztudomány vizsgálódási körébe vonó megállapítása feljogosít minket arra, hogy a Krétakör Színház 1995–2008 közötti történetéről (l. a 2. fejezetet) részben a kortárs

³¹ Imre 2008, 26 sk.

³² Müller 2008, 57.

³³ Müller 2008, 57, benne idézi Varga 2002,46-ot. Vö. mindezt Kékesi Kun 2006, 42-vel: „A jelen játéknnyelvére átirított múltbeli szöveg (ismételt és értelmezett) előadása azokkal az elvárásokkal és tapasztalatokkal szembesít, amelyek a ma történésein keresztül biztosítanak utat a tegnaptól a holnap felé.”

³⁴ Marinis 1999, 59.

³⁵ Imre 2008.

³⁶ Pavis 2001, 154-et idézi Imre 2008, 28.

³⁷ Shevtsova 2001, 130-at idézi Imre 2008, 28.

színháztudomány által lenézéssel kezelt, pozitivistának vélt módszer szerint értekezzünk. Vagyis: a színházról mint intézményről részben a ránk maradt, ám az eddigiekben még senki által nem rendszerezett adatok, tények, alkotói visszaemlékezések alapján teszünk majd kijelentéseket, illetve vonunk le következtetéseket. Így teszünk egyfelől azért, mert – mint a következő, a mai magyar színház emlékezetét taglaló alfejezetben példákkal bizonyítjuk – részben kénytelenek vagyunk egyetérteni Székely György színháztörténész megállapításával: „A magyar színháztörténet-írás... évtizedeken keresztül elfelejtette végigjárni a felelősségteljes pozitívizmus kihagyhatatlan útját, nem végezte el ’kötelező házi feladatát’.”³⁸ Csak részben tudunk azonosulni a határozott kijelentéssel: a meglehetősen leegyszerűsítő pozitivistának minősített módszer alkalmazását nem gondoljuk sem végcélnak, sem minden, a színház történetével foglalkozó szakemberre nézvést „kötelező házi feladatnak”, ugyanakkor a kortárs színházelméletnek a tényfeltárástól, az alapos adatgyűjtéstől és -rendszerezéstől való merev elzárkózását nem tartjuk gyümölcsözőnek. (Már csak azért sem, mert a félmúlt és a jelen magyar színháztörténetéről ebből a „konzervatívnak” tetsző módszertanból kiindulva, ám mindig a választott témához igazítva, formálva figyelemre méltó, feltétlenül hiánypótló köteteket tett le az asztalra Nánay István kritikus. A teljesség igénye nélkül néhány olyan mű, amely alapjává válhatna /válhatott volna/ egy termékeny színháztörténeti diskurzusnak. Az újabbak közül meg kell említeni a *Profán szentély. Színpad a kápolnában* címmel az Egyetemi Színpad „elfelejtett” történetét feldolgozó kötetét /Pécs, 2007./ vagy a Pécsi Országos Színházi Találkozó tíz évéről gondolkodó *Poszt 10* című albumát /Pécs, 2010./. Nánay 2010 óta közösen dolgozza fel Forgách Andrással Ruszt József írói-rendezői életművét: ennek a munkának köszönhetően már négy forrásértékű kötet jelent meg, melyeket „értelmezi” Nánay 2002-ben megjelent *Ruszt* című monográfiája.)

Az esetlegesen pozitivistának mondott módszer részleges elfogadásából ered másik feltételezésünk: mint majd a következtetéseinket összefoglaló 6. fejezetben kitérünk rá, úgy véljük, a dokumentumok ilyenén (újra)csoportosításából kiolvashatók olyan eredmények, melyek a korábbi, mint látni fogjuk, szórványosnak is csak nagy jóindulattal nevezhető kutatásban nem jelentek meg. Hasonló a helyzet a Krétakör két fontos előadásának kritikái visszhangját elemző 5. fejezet esetében: a színháztudomány érdeklődésének homlokteréből gyakorta kieső, mert értéktelennek vélt dokumentumok újraolvasása és -rendszerezése meglátásunk szerint kitűzött célunkhoz, vagyis a Krétakör-jelenség értelmezéséhez, a

³⁸ Székely 2001.

Kréta Kör Színháznak a hazai színházi gondolkodásban való elhelyezéséhez aktívan járul hozzá.

Maria Shevtsovának a színházról mint szociális és társadalmi jelenségről idézett észrevétele a mi szempontunkból (l. majd a Kréta Kör 2008–2011 közötti projektjeit bemutató 3. és 4. fejezetet) pedig azért lesz különösen lényeges, mert a szerző helyesen ismeri fel, hogy a színház (ideális esetben) nem csupán reflektál azokra a társadalmi körülményekre, melyek között működni kénytelen, hanem formálja és alakítja is őket, vagy legalább megpróbálkozik azzal. (Hogy ez a magyar viszonyok között mennyire korlátozott érvényű kijelentés, arról l. a 3.2.4. számú, a társadalmilag felelős színházról és annak magyarországi kontextusáról szóló alfejezetet.)

1.2. Mi látszik a kortárs (magyar) színházból?

„...kritika = bemutatókritika – állítjuk. Ha a kritika több lenne ennél, akkor itt sorakoznának azok az elemző írások, amelyek kötetekké formálódnak. Levehetnénk a polcra a Kréta Kör történetét, Székely Gábor vagy Ascher Tamás pályaképét.”

(Tompá Andrea, 2008)³⁹

Az alcím provokatív kérdésére a pesszimista válasz természetesen úgy hangzik, hogy semmi. Sándor L. István 2004-es látletele ebben erősíthet meg minket: „A mai magyar színháznak... nincs emlékezete... Irányítói a teljes amnéziában hisznek, alkotói a jelen vakságában élnek. Az elfelejtett múltnak ugyanis nincsenek tanulságai, a feltoluló kérdésekre, nyilvánvaló párhuzamokra nem kell reagálni... Így persze elszigetelt (és perifériális) kísérletnek tetszik mindaz, ami természetes folytatása az elmúlt évtizedek eredményeinek.”⁴⁰ Jákfalvi Magdolna kevésbé pesszimista válasza kissé megengedőbb, hiszen természetesen nem tagadja le a tárgyban hozzáférhető kötetek létezését, ugyanakkor a magyar színháztörténet-írás alapvető hiányosságaira hívja fel a figyelmet: „...a harmincas-negyvenes évek összegző, gigantikus, lezáró drámatörténeti koncepciói után arcéleket, utakat, sorsokat

³⁹ Tompa 2008, 186.

⁴⁰ Sándor L. 2004a.

ábrázoltak az írások, vagyis a színházak 1949-es államosítása után a töredékesség, a történetnélküliség narratívája erősödött.”⁴¹

E két markáns kijelentést meghatározónak véljük az elmúlt három-négy évtized magyar színházának történetét közvetve vagy közvetlenül érintő nagyobb lélegzetű munkák kapcsán, melyekkel kapcsolatban a legfőbb probléma az, hogy ilyenek valójában nem léteznek. A magyar színház már említett és később részletesen is bemutatásra kerülő „elméletellenességében” keresendő annak az oka, hogy a XX. század második felének meghatározó magyarországi kőszínházi és alternatív csoportosulásairól (hogy az előbbi csoportból csak kettőt emeljünk ki: például a kaposvári Csiky Gergely Színház hetvenes-nyolcvanas években lezajlott „forradalmáról” vagy a hazai színházművészetnek a nyolcvanas években nemzetközi rangot kivívó budapesti Katona József Színházról) monográfiák, összefoglaló művek egyáltalán nem születtek, s a színháztörténetet aktívan (át)formáló alkotóknak is csupán egy részéről érhető el hosszabb tanulmány (köszönhető ez javarészt a már említett, Imre Zoltán szerkesztette *Alternatív színháztörténetek* című kötetnek).

A jelen dolgozat keretei között nem foglalkozunk a hasonló alap kutatásokhoz biztos háttérrel nyújtó pénzügyi és infrastrukturális keretekkel, illetve – esetünkben – azok feltűnő hiányával. Hipotézisünk szerint a széles közönséghez (is) szóló, összefoglaló jellegű színháztudományi és -történeti, az elmúlt három-négy évtized legfontosabb színháztörténeteit áttekintő monográfiák megszületésének egyik legfőbb akadálya maga a színházi szakma, illetve e szakma jeles képviselőinek közönye a múlt iránt. Újabb akadály lehet a leginkább a jelen színházára összpontosító színikritika és a jelen színházáról ritkán nyilatkozó hazai színháztudomány művelői között fennálló belső ellentét (erről bővebben l. az 5.2. alfejezetet). Ez már csak azért is tarthatatlan állapot, mert a kellő alaposággal feltárt, a közgondolkodásban hangsúlyosan helyet kapó, reflektált és (re)konstruált múlt segít abban, hogy a jelen történeteit helyi értékükön kezeljük: mint később látni fogjuk, a Krétakör Színház esetében bátor és egyedülálló újításnak kikiáltott jellegzetességek egy tágas világszínházi perspektívából nézve sokkal inkább tűnnek a jelenre és a múltra adott érzékeny válaszreakcióknak. Mindennek felismerése fontos következményekkel járna mind a hivatásos, mind a civil nézők gondolkodására, hiszen a szokatlan momentumokra való rácsodálkozás, az ismeretlen iránt érzett zsigeri bizalmatlanság a jelenleginél reflektáltabb, komplexebb módon jelentkezne.

⁴¹ Jákfalvi 2011, 12.

Mielőtt a fenti, a *hiányt* ezúttal mint vádat megragadó kijelentésünket korrigálnánk – hiszen a könyvtárak polcairól most is leemelhetők például *A Kaposvár-jelenség* (Bp., 1984.) és az „*A Katona*” (Bp., 1997.) című kötetek –, a kortárs magyar színháztörténetet elemző nagyvű munkák hiányának egy másik lehetséges okára is rá kell mutatnunk. Kékesi Kun Árpádnak a fogalmi tisztázás igényével fellépő, idézett tanulmányából, a *Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája* című dolgozatából ezúttal a záró gondolatokat vesszük elő mint a színházzal foglalkozó elméletírók lehetséges „mentségét” arra nézvést, miért nem gondolkodnak tágabb összefüggésekben a jelen színházáról. „A jövő felől a jelenben is történő múlt elgondolása alapján tarthatatlan az a még ma is gyakran hangoztatott felfogás, miszerint a múltat kutató színháztörténész számára nem szükséges a jelen színházának az ismerete, illetve a jelen színháza csak kritikailag ítélni meg, mert (kellő rálátás hiányában) még nem illeszthető történeti keretbe.”⁴² A jelen dolgozat ezen a természetlen hozzáálláson próbál meg változtatni, amikor egy olyan színházi csoportosulással foglalkozik, melynek alkotói (és nézői) a mai napig részesei és formálói a magyar színház arculatának. „A múlt egyes eseményeinek a hatástörténet szempontjából elfoglalt helye, az élő hagyomány részét képező történések ’valódi’ jelentősége azonban csak és kizárólag afelől ítélni meg, ami a jelen színházában történik. S mivel egyetlen történés sem elszigetelten és autonóm szabályok mentén, hanem másokkal szorosabb-lazább összeköttetésben, elvárások és tapasztalatok összjátéka mentén zajlik, így mindegyik már eleve egy adott kontextusban helyezkedik el, amelyre később *nem teljesebb, hanem elkerülhetetlenül más, az egykoritól eltérő rálátás* nyílik.”⁴³ – írja Kékesi Kun, s a dolgozatban ennek a „más, az egykoritól eltérő rálátásnak” a reményében fogalmazzuk meg gondolatainkat a Krétakör Színház 1995 és 2011 közötti történetének bizonyos, kiválasztott aspektusairól.

Mint már utaltunk rá, az a határozott kijelentésünk, miszerint nem létezik kortárs magyar színháztörténet, feltétlenül korrigálásra szorul, ám a mondat teljes visszavonásától óvakodnánk. A következőkben a teljesség igénye nélkül kívánjuk áttekinteni, hogy – a hosszabb-rövidebb terjedelmű, de mégiscsak más fókuszú színikritikáktól eltekintve, melyek szerepéről és helyzetéről a hazai színházi rendszerben az 5.2 alfejezetben lesz szó részletesen – milyen stratégiák mentén tud, illetve akar a mai (magyar) színházról beszélni a színház elméletével és/vagy történetével foglalkozók virtuális közössége. Hogy az erről szóló beszéd ne váljon teljesen parttalaná, következtetéseinket nagyjából az elmúlt két évtized, vagyis a rendszerváltozást követő évek színházi tematikájú könyvtermésével kapcsolatban

⁴² Kékesi Kun 2006, 44.

⁴³ Kékesi Kun 2006, 45. (Kiemelés tőlem – J.T.)

fogalmazzuk meg, abból is elsősorban azokra a kötetekre összpontosítva, melyek nyelvezetük és választott módszerük, a belőlük körvonalazható tudatos vagy tudattalan metodológia alapján nem elsősorban és nem kizárólag a színháztudományt művelők szűk csoportjának szólnak.

Ebben a részben nem foglalkozunk tehát a – régiókat tekintve szokatlanul nagy számban megjelenő, ám bizonyíthatóan kevesek által olvasott – színházi szaklapokban publikált tanulmányokkal (ilyeneket elsősorban és ma már kizárólag a *Színház* című lapban található), illetve azon idegen nyelven született színháztudományos dolgozatok nagyjából ugyanezen a fórumokon fellelhető fordításaival, melyek a sokáig gyerekcipőben járó, mára azonban számottevőnek nevezhető hazai színháztudományos törekvéseket alig képesek gazdagítani. A hazai színháztudomány bántó rendszertelenséggel megjelenő minőségi periodikájával, a *Theatronnal*, illetve a hasonló nevet viselő könyvsorozattal nagyjából ugyanez a helyzet: a szerény létszámú tudományos közösségnek, elsősorban alighanem a színháztudományt hallgató egyetemi diákoknak és oktatóiknak szólnak a folyóiratban publikált értékes önálló tanulmányok és fordítások, valamint a kortárs színháztudomány általános és speciális problémáit taglaló monográfiák, tanulmánygyűjtemények. (Ez utóbbi típussal próbálkozott és próbálkozik például a Kijárat Kiadó is: *Hippodrom*, *Spectaculum*, illetve legutóbb *Performansz* címmel indított lassan bővülő sorozatokat; igaz, ezek többnyire a távolabbi múltból válogatják témáikat, fontos módszertani szempontokat és elfeledett színházelméleti szerzőket egyaránt játékba hozva.)

Ezeket itt azért zárjuk ki a vizsgálatból – miközben eredményeiket természetesen az eddigiekben is hasznosítottuk, illetve a továbbiakban is hasznosítani fogjuk –, mert a hazai színház „elméletlenségének” újabb következményeként sajnálatos módon nem tekinthetők a hazai színházi közbeszédet hatékonyan befolyásoló dokumentumoknak. (Így aztán a Schilling munkásságáról és a Krétakör Színházról tágabb, részben európai összefüggésben gondolkodó egyetlen /!/ magyar nyelvű, hosszabb terjedelmű munka, Kiss Gabriellának a társulatvezető „színházi projektjeiről” szóló, az elmúlt évtizedben több változatban közzétett tanulmánya⁴⁴ sem tudott lényeges hatást gyakorolni. A Schilling működésével kapcsolatban rendkívül lényeges pontra rátapintó, a formálódó életművet egy választott nézőpontból strukturálni kívánó írás sem hangos vitát, sem egyetértést nem provokált, ahogy Kissnek a kortárs magyar színház másik két jelentékeny alkotójáról, Zsótér Sándorról és Mohácsi Jánosról közölt kimerítő tanulmányai sem.) A már említett egyetemes (valójában: nyugat-

⁴⁴ Kiss 2006, Kiss 2008.

európai) szempontú, kronologikus rendet követő, kimondva-kimondatlanul is az „értékes” drámairodalomra összpontosító színháztörténeti összefoglaló munkák mellett szólni kell Kékesi Kun Árpádnak *A rendezés színháza* (Bp., 2007.) című, közel félezer oldalas dolgozatáról. A szerző itt jelentős európai színházcsinálók (tehát nem /vagy nem csak/ írók!) életművét teszi vizsgálat tárgyává a XIX. század végének, XX. század elejének nagyszabású színházi fordulatától egészen napjainkig bezárólag (olyan ma is élő, részben aktív alkotók munkásságával „összegezve” a folyamatokat, mint Peter Brook, Ariane Mnouchkine vagy Robert Wilson), s teszi mindezt úgy, hogy az egyes pályák, elméleti és gyakorlati megfontolások közötti kapcsolódási pontok is plasztikussá válnak.

Felületes szemlélő a magyar elméletírók arisztokratikus különállásáról, szó szerint maroknyi tudós emberfeletti küzdelméről értekezne, holott a szolid és következetes elmélyültséggel lerakott teoretikus alapok – mint már utaltunk rá – hosszú távon minden bizonnyal hatással lennének színházművészetünkre, ezen keresztül pedig a színházba járó közönségre is. Hogy ez utóbbi, az elméletírók, a színházcsinálók és a befogadók közötti termékeny kölcsönhatásban gondolkodó igény nem szükségszerűen és feltétlenül illuzórikus elképzelés, arra a legfontosabb – a fentiekből is következően: természetesen külföldi – bizonyíték az utóbbi évtized talán legnagyobb port kavart színházelméleti műve, Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikus színház* című kötete, melyet kerekén tíz évvel eredeti megjelenése után magyarul is kiadtak.⁴⁵ A kötet, amely hangsúlyozottan a „hasznavehetőséget”⁴⁶ tartja szem előtt, illetéknépp a széles, színházszerető és az új és legújabb színházi törekvéseket érteni akaró közönséghez s nem elsősorban a tudományos közösséghez kívánt szólni. A magyar fordítás évtizedes késése ugyanakkor szimptomatikus jelentőségű: mint a későbbi fejezetekben, az egyes Krétakör-előadások leírásánál tapasztalni fogjuk, Lehmann kötetének bőséges példaanyaga iránymutatóul szolgálhat(ott volna) a látottak kontextualizálásához. Ugyanez mondható el Erika Fischer-Lichte hasonlóan bőséges példatárral dolgozó, az előadó-művészetekben a hatvanas évek performatív fordulatát követő jelenségek „feltérképezéséhez, megvizsgálásához és értelmezéséhez”⁴⁷ hozzájárulni kívánó *A performativitás esztétikája* című kötetéről. Természetesen mindkét említett kötet megkíván olvasójától némi kortárs színháztudományos jártasságot, de – éppen vállalt és teljesített célkitűzésük miatt – egyikről sem állítható, hogy ne forgatná haszonnal bárki, akiben zavart vagy értetlenséget okoz a kortárs színház némely nem tipikus jelensége.

⁴⁵ Lehmann 2009.

⁴⁶ Lehmann 2009, 12. (Kiemelés tőlem – J.T.)

⁴⁷ Fischer-Lichte 2009, 25.

Nálunk ezekhez hasonló, összefoglaló igényű, az elmúlt néhány évtized magyar színháztörténetét rendszerbe foglaló munkák nem jelentek meg. Színházi témájú kötetekből még sincs hiány a könyvesboltokban és a könyvtárakban, ám azok a legtöbb esetben néhány, jól körülhatárolható, a fenti követelményeknek nem vagy csak részben eleget tevő típusba sorolhatóak. Az alábbi összefoglalás szándékosan nem törekszik teljességre, csupán a leginkább szembevetendő irányokat kívánja összefoglalni, amellet pedig a tárgyalt kötetekben előremutatónak tekinthető jelenségekre összpontosít.

Mint látni fogjuk, a színikritika és a kritikusok helyzetéről komoly polémiák zajlottak és zajlanak a magyar színházi életben, miközben meglehetősen kézenfekvő volna, ha a sok esetben teljes alkotói pályákat végigkövető, egy-egy társulat vagy rendező munkáját akár több évtizeden keresztül figyelő és értékelő, a kitapintható pályáivékre rálátó kritikusok időről időre összegeznék felgyülemlett tudásukat (l. a jelen alfejezet mottóját). Ehelyett azonban csupán néhány szerzőtől gyűjteményes kritikakötetek látnak napvilágot kisebb-nagyobb rendszerességgel (így például Koltai Tamás, Tarján Tamás, Gabnai Katalin vagy Kovács Dezső könyvei), ám a legkülönbözőbb fórumokon megjelent, az esetek többségében csupán egy-egy előadást értékelő-elemző, tehát még az egy évadból kiolvasható trendekkel sem törődő rövid írások kötetbe gyűjtve sem tudnak és akarnak túlmutatni önmagukon. Független kritikák voltak és maradnak, melyek a színháztörténészek dolgát bizonyos fokig megkönnyítik ugyan, de egyéb *hasznos* funkciójukról nemigen számolhatunk be. Mészáros Tamásnak a már említett, „*A Katona*” című kötete (Bp., 1997.) például a szerző 1982–1994 közötti bemutatókról szóló kritikáinak újraközlése mellett a Katona József Színház arculatát (részben máig) meghatározó alkotóival (Zsámbéki Gábor, Székely Gábor, Ascher Tamás, Máté Gábor, Sinkó László) készült beszélgetéseit tartalmazza, így kísérve meg tágabb összefüggésekbe helyezni az önálló előadás-kritikákat. A kötet nem törekedett összefüggő narratíva létrehozására, de még a kritikák mozaikdarabjaiból és az alkotói interjúkból kibontakozó összkép megalkotására sem tett kísérletet.

A hasznavehetőség szempontjából izgalmasabb vállalkozásnak tűnnek a kortárs színház alkotóival készült életútinterjúk – pontosabban tűnnének, ha lennének ilyenek. (A már szintén említett, Mihályi Gábor jegyezte *A Kaposvár-jelenség* című, 1984-ben *!!* megjelent kötet valami hasonlót célzott: a helyszínen, „frissiben” igyekezett utánajárni a máig hivatkozási alapként számon tartott kaposvári színházi csoda eredetének. A szerző színházcsinálóktól nézőkig bezárólag rengeteg emberrel készített interjút, amiket közel fél évtizedes munkával rendezett egységes kötetbe, ám – mint arról előszavában beszámol – a következtetések levonását nagyvonalúan az olvasóra bízta, kimondatlanul is megerősítve azt a

már idézett, közkeletű feltételezést, miszerint a jelen színházról nem lehet távlatosabb kijelentéseket tenni.) Aligha véletlen, hogy 2010-ben éppen a Krétakör Alapítvány és a prae.hu közös kiadásában jelent meg a *Krétakör Könyvek* – azóta sem bővülő – sorozatának első darabjaként Fabienne Pascaud francia újságíró eredetileg 2005-ben publikált, tizenhat találkozást dokumentáló „beszélgetőkönyve” Ariane Mnouchkine-nal (*Ariane Mnouchkine. Beszélgetések Fabienne Pascaud-val. A jelen művészete*). A Krétakör kiadása mintát és modellt adott, amikor megmutatta, hogy komoly értéket képviselő színháztörténeti munkát szórakoztató és közérthető stílusban is lehet prezentálni, azonban a kimondatlan „felhívást” senki sem vette komolyan, holott jelentős magyar színházi alkotókkal születhettek volna hasonló metodikájú kötetek. Egyetlen, legalább részben hasonló indíttatásból született munkát mégis tudunk említeni: 2009 végén jelent meg Péter Márta tánckritikus, esztéta *Frenak* című kötete, amelyhez a szerző és Frenák Pál koreográfus hosszú beszélgetése mellett a művészről szóló szubjektív esszéfüzér és a társulat munkáját feldolgozó adattár társult. Ez utóbbi már csak azért is feltűnő kivétel, mert a kortárs színház emlékezetének ügyénél talán csak a kortárs tánc emlékezetének helyzete áll rosszabbul. Legalábbis első pillantásra, ugyanis 2008–2012 között Fuchs Livia tánckritikus irányításával tízkötetes tánc-történeti sorozat jelent meg a L’Harmattan Kiadó gondozásában, amely mind felépítésében, mind nyelvezetében, mind következetes szerkesztési elveiben egy lehetséges választ ad a kérdésre, hogyan szólalhatunk meg a kortárs előadó-művészetekről. A sorozatban ugyanis enciklopédikus igényű, magyarul született (Fuchs Livia: *Száz év tánc*. Bp., 2008) vagy magyarra fordított művek (Martha Bremser /szerk./: *Ötven kortárs koreográfus*. Bp., 2010.) mellett fontos forráskiadványok (például Jean-Georges Noverre: *Levelek a táncról*; Lábán Rudolf: *Koreográfia*. Bp., 2008.), visszaemlékezések (például Isadora Duncan: *Életem*. Bp., 2009.; Tamara Karszavina: *Színház utca*. Bp., 2010.), alkotói pályákat elemző kritikai monográfiák (Jochen Schmidt: *Pina Bausch*. Bp., 2011.; Roger Copeland: *Merce Cunningham*. Bp., 2012.) egyaránt megjelentek.

Ami a közérdeklődésre számot tartó színháztudományos szövegek fordításait illeti, ott szintén komoly elmaradásokkal küzd a magyar könyvkiadás, amint az elmúlt három-négy évtized jelentős külföldi színházcsinálóinak munkássága kerül szóba. Kivételt képez a kolozsvári székhelyű Koinónia Kiadó kitűnő színházi könyvsorozata, mely a maga módján szintén modellértékű kezdeményezés, amennyiben megmutatja, hogy milyen metodikájú kötetek *nem* érhetőek el egyébként a magyar nyelvű színházi könyvpiacra. Ilyen például a jelentős színházcsinálók önéletrajza (Andrei Șerban: *Életrajz*. Kolozsvár, 2010.), az elméletírók-kritikusok összegző, az „egyszerű” néző által is haszonnal forgatható pályaképei (Georges Banu: *Peter Brook és az egyszerű formák színháza*. Kolozsvár, 2010.; Myriam

Bloedé: *Nagy József síremlékei*. Kolozsvár, 2009.), a színikritikus sok évtizedes tapasztalatára építő kísérletező műfajú, például egy dráma számos színpadi megvalósulását összehasonlító, a drámaszöveget az irodalomtörténet börtönéből kiszabadító kötetek (Georges Banu: *Színházunk, a Cseresznyéskert*. Kolozsvár, 2006.), esetleg a különböző lehetséges színpadi megszólalások közötti átjárásról alkotói interjúk révén valló mű (Georges Banu: *A beszédől az énekig*. Kolozsvár, 2012.), vagy egy színházcsináló gyakorlati tapasztalataiból desztillált, hiánytalan színész- és színházelméletet felkínáló munka (Mihai Măniuțiu: *Aktus és utánpótlás*. Kolozsvár, 2006.).

Végezetül egy olyan kötetéről emlékezünk meg, amely választott témáját, módszereit, kiállítását tekintve egyformán példa értékű vállalkozásnak tekinthető a kortárs magyar színház történetében. A 2012-ben fennállása tizedik évfordulóját ünneplő Maladype Színház exkluzív kiállítású albummal készült a jubileumra (*Maladype. 10 év / 10 years*. szerk. Huszár Sylvia, Sebestyén Rita. Bp., 2011.), melyben magyar és külföldi kritikusok, rendezők, a színház elméleti és/vagy gyakorlati oldaláról jól ismerő szakemberek írásai jelentek meg, magyar és angol nyelven. A szubjektív visszaemlékezések (például Zsótér Sándor, Ian Herbert) vagy a teljességre törekvő kritikai körkép (Molnár Gál Péter) mellett helyet kaptak a Maladype színházi nyelvéről (Pap Gábor), térdramaturgiájáról (Sebestyén Rita), színészetéről (Perényi Balázs) vagy a társulat kritikai recepciójának alakulásáról (Jászay Tamás) szóló hosszabb tanulmányok. A 360 oldalas vaskos kötet hangsúlyosan *nem* a Maladype Színház története, inkább ennek a történetnek különböző, jól körülhatárolható nézőpontok felől újramondott változatai. A független tanulmányok így aztán a kötetet olvasó, az előadásokat (újra)néző képzeletében kapcsolódnak össze, lépnek dialógusba egymással, így alkotva végül egy többé-kevésbé összefüggő narratívát.

1.3. Miért éppen a Krétakör Színház?

„A kísérlet azt bizonyítja, meg lehet csinálni, csak akarni kell.”

(Schilling Árpád, 2008)⁴⁸

„Ha színházról gondolkodom, és arról, mi a siker, azt mondom, ez a legizgalmasabb forgatókönyv.”

(Gáspár Máté, 2010)⁴⁹

A címben feltett kérdésre a részletes választ szándékaink szerint az előző alfejezet már megadta. Röviden összefoglalva: úgy véljük, hogy a kortárs magyar színházi gondolkodás látványosan nem végzi el alapvető feladatait, amikor a történeti dimenziót saját jelene feldolgozásából szinte teljes mértékben kiiktatja.

Különösen fájó és feltűnő ez a hiány a Krétakör Színház esetében. A rendszerváltás utáni magyar színháztörténetben ugyanis Schilling Árpád csapatán kívül nem tudunk még egy független színházi társulatot megnevezni, amely a hazai színházi életben – mint látni fogjuk – elérendő és kívánatos (sőt: kizárólagos) célként megfogalmazott, állandó társulatra épülő repertoárszínházi működést alig néhány év alatt nem pusztán megvalósította, de az adott struktúrában rejlő lehetőségeket messzemenőig kiaknázva, magyarországi és nemzetközi viszonylatban egyaránt kivételes formációvá alakította a csapatot. Ahogy a töretlennek tűnő, ám mint a 2. fejezetből kitűnik, hullámvölgyeket éppúgy magában rejtő sikertörténet váratlanul ható, a többség által értetlenül szemlélt és idegenkedve fogadott 2007 utáni tudatos megszakítása, „újratervezése” is szokatlan egy olyan színházi közegben, ami eredendően a megszerzett pozíciók megőrzésében, nem pedig azok továbbörökítésében, teljesítményen alapuló újraosztásában érdekelt.⁵⁰

A Krétakör-jelenség megértéséhez azt a kivételes kettősséget kell tekintetbe venni, ami a magyar színházi élettel egylényegű és attól merőben idegen elemek jól megfontolt,

⁴⁸ Bóta 2008.

⁴⁹ Kővári 2010.

⁵⁰ Vö. a híres román rendező, Victor Ioan Frunză élesszemű megállapítását a Krétakörrel és ellenzőiről: „Sokan tartanak a Krétakör erejétől, ennek a virtuális színháznak a lehetséges ’romboló’ hatásától. Furcsa ez a félelem; akik nem tudják legyőzni, elfelejtik, hogy a rombolás része a színház méltóságának, és hogy a nagy színházi sikertörténetek mögött az elhatárolódások, az újragondolások, az újraírások története húzódik meg.” (Frunză 2006, 18).

egyensúlyi helyzetbe rendezéséből adódik, legyen szó akár strukturális, akár művészeti kérdésekről. A Krétakör mint 1995–2008 között létező színházi társulat, majd mint 2008 óta működő, önálló művészeti projekteket gondozó cég hasonló okokból válhatott sikeressé: az *ars poeticaként* megfogalmazott formai és nyelvi változatosság sosem hagyta „egy helyben állni” sem az egyre táguló körben álló alkotókat, sem a hozzájuk csatlakozó, őket hűségesen támogató nézőket. A Krétakör Színház története hipotézisünk szerint az alkotói és nézői oldal kivételes együttgondolkodásáról tanúskodik: a dolgozat 2–5. fejezetei ennek a kölcsönhatásnak az egyes állomásairól szólnak különböző nézőpontokból. A látszólagos „vég” felől nézve, 2007-ben így fogalmazta meg mindezt egy újságíró: „Ma már nyilvánvaló, Schilling egyik elvülhetetlen érdeme lett, hogy évről-évre színházba járó embereket teremt jószerivel bárkiből, sőt ennél talán többet is: olyanokat, akik őszintén és bátran gondolkoznak a látottakról, és egyből reagálnak, ha úgy adódik, kritizálják azt. Ezek a kommentek pedig kellő idővel beépülnek az előadásba, annak részévé válnak... A Krétakör a kezdetektől nagykorúnak tekinti minden nézőjét.”⁵¹

Korábban történt már kísérlet a Krétakör Színház történetének átfogó feldolgozására: 2005-ben, a színház „megalapításának” tizedik évfordulójára *Krétakör X* címmel készült egy kimerítő összeállítás Jákfalvi Magdolna szerkesztésében, ám a körvonalazódó eredménnyel a Krétakör vezetői elégedetlenek voltak, így az sosem valósulhatott meg. Az elkészült előzmények (szerkesztett és szerkesztetlen interjúk, előadásokhoz készült cédulák stb.) a Krétakör archívumában ugyan fellelhetőek, ám a jelen dolgozat keretein belül nem használtuk fel őket: igyekeztünk magunkat ahhoz az elvhez tartani, hogy minden esetben a már korábban megjelent, a nyilvánosság számára hozzáférhető dokumentumokból dolgozzunk.

A témaválasztásban fontos motivációt jelentett, hogy az elmúlt egy évtizedben gyakorló színikritikusként személyesen is végigkísértem azt a folyamatot, melynek során a Krétakör „in” státuszából „off” státuszúvá vált a magyar színházi életben. Az élmények, benyomások és emlékek hatását éppen ezért nem kívántam kiküszöbölni, sőt éppen ellenkezőleg: minden esetben igyekeztem őket összeolvasni és ütköztetni mások más szemszögből született emlékeivel.

A munkához felbecsülhetetlen értékű segítséget jelentett a Krétakör interneten fellelhető virtuális⁵² és a Krétakör Bázison található fizikai archívuma, ami pusztán léténél fogva egyedülálló jelenség a kortárs magyar színháztörténetben. A folyamatosan frissített, bővülő és jól karbantartott archívumban az 1995–2012 közötti időszak összes magyar és

⁵¹ Nagy 2007.

⁵² <http://kretakor.eu/archivum4321/index.php>

külföldi sajtómegjelenése mellett többek között hozzáférhető és megtekinthető az előadások videofelvételei és a róluk készült fotósorozatok, továbbá elérhető a szövegpéldányok, plakátok, műsorfüzetek, valamint Schilling Árpád – egyelőre a nyilvánosság elől elzárta – próbanaplói. A Krétakör Színház történetének (történeteinek) megírásához tehát valójában minden a színháztudósok rendelkezésére állt és áll, ők mégsem éltek a felkínált lehetőséggel. A jelen dolgozat ezen kíván változtatni, amikor kísérletet tesz egy kivételes magyar színházi jelenség történeti szempontú rekonstrukciójára.

2. Az „elveszett” történet: A Krétakör Színház története 1995–2008

„Egy állandó társulat létrehozása manapság rendkívüli nehézséget jelent, mert egy ilyen szerveződésnek az a lényege, hogy mindenki ugyanarról a dolgról, de sokféleképp gondolkodjon. Nem tudom, mi lehet az a közös kapocs, amely ebben a korban legalább öt embert összeköt.”

(Schilling Árpád, 1996)⁵³

Bátran jelentésesnek tekinthetjük a lakonikusságában is sokatmondó megjegyzést, amely a Krétakör 1995-2008 közötti történetére kíváncsi olvasót fogadja a formáció 2011-ben megújult honlapján: *„Feltöltés alatt...”*⁵⁴ Az amúgy igényesen összeállított, sokrétű olvasói (nézői) igényeket kielégítő online felületen annál is feltűnőbb és meglepőbb a kezdetekről és a „hőskorról” szóló narratíva teljes hiánya, mert a korábbi, ma már nem aktív (azaz évek óta nem frissülő), de továbbra is elérhető honlapo(ko)n ha nem is kimerítő részletességgel megírt, mindenesetre több nézőpontból elérhető története(ke)t található erről az időszakról.

Ezek közül különösen becses a társulatvezető Schilling Árpád által az 1994–2002 közötti időszakról írott, bizonyos elemeiben az objektivitás látszatára törekvő (hiszen maga választotta szigorú, a kronológia adta rendet követő), mégis személyes hangú számadása, mely amellet, hogy szemléletes tényekkel és adatokkal támogatja meg kijelentéseit, a társulat történetének belső szempontú rekonstrukciójához is nélkülözhetetlen forrás. Az egyes előadások, illetve a csapat „evolúcióját” maga a rendező vázolja fel, önkéntes segítséget nyújtva a színháztörténésznek (s mintegy önkéntelenül is erősítve a /színház/történetírás tradicionális, pozitivista csapásvonalon haladó irányát).

A gesztus egyfelől azért figyelemre méltó, mert a mégoly jelentékeny magyar színházcsinálók közül is alig tudunk valakit megnevezni az elmúlt legalább fél évszázadban, aki hasonló, kortörténeti értékű visszatekintést jegyezne (ahogy olyat sem, aki nem csak elméletben, de a gyakorlatban is fontosnak tartaná társulata történetének megörökítését),

⁵³ Horeczky 1996.

⁵⁴ <http://kretakor.eu/#/kr%C3%A9tak%C3%B6r/t%C3%B6rt%C3%A9net/1995-2008-1> (Utolsó letöltés dátuma: 2011. szeptember 21.)

másfelől izgalmas ma szembesülni a nemzetközi és hazai sikerei csúcsának közelében lévő, 2002-es Schilling Árpáddal, aki higgadtan teremt és láttat összefüggéseket a produkciónak között.

Távolabbról, de még mindig „körön belülről” néz a társulatra két írásával a több előadáson a csapattal együtt dolgozó Veress Anna dramaturg, aki egyrészt a külföldi szakmabeliek részére készült *A Shabby Paradise* című, a kortárs magyar színházat bemutató „ismeretterjesztő” kiadványba írt összefoglalót a Krétakör Színház 2000–2003 közötti éveiről,⁵⁵ illetve *Második kör* címmel a 2003–2006 közötti évadokról⁵⁶ számolt be (ezekről később lesz még szó).

A Schilling és csapata munkájára a körön kívülről tekintő színháztudósok (mint már utaltunk rá a bevezetésben: feltűnően csekély számú) összefoglaló írásai közül a korábbi Krétakör-honlap szerkesztői mindössze kettőt tekintettek megosztásra érdemesnek. Az egyik Kiss Gabriella több ízben (2006, 2008), némi eltéréssel megjelent tanulmánya,⁵⁷ Tompa Andreának egy amerikai színházi honlapnak írott, magyarul nem publikált tanulmánya pedig a másik 2002-ből.⁵⁸

A korábbi sajtó történeti blokkját három hosszabb terjedelmű írás gazdagította. Közülük kettő szakdolgozat, mindkettő inkább kuriózumként érdekes, mint forrásként. Vágó Róbert műve amolyan regényes bevezető a Krétakör történetébe, ami kevés önálló következtetést fogalmaz meg, ehelyett a rendelkezésére álló anyagot igyekszik rendszerezni.⁵⁹ Nagyobb ambíciójú, kicsengésében mégis naivabb a színész Tompa Ádám *Pionír társulás* című – a szerző által adott alcím szerint – kezdő színházcsinálóknak szóló röpirata, melyben a szerző Tompa Andrea színikritikussal, Bánki Gergely színésszel és Schilling Árpád társulatvezetővel készült interjúkon keresztül próbálja megérteni a Krétakör-jelenség lényegét, „hogyan azoknak az embereknek, akik hasonló színház-csináló álmokat dédelgetnek – magamat is beleértve –, hasznos útmutatásul és biztatásul szolgáljon.”⁶⁰

Ez utóbbit készítési dátuma teszi különlegessé: 2006-ban íródott, amikor a Krétakör radikális átalakulását jelző változások már érzékelhetőek voltak. Vagy mégsem? Tompa Andrea ekkor továbbra is kizárólag – a magyar színházi struktúrában a szerveződés csúcsaként elkönnyelt – társulati együttlétben tudta elképzelni a folytatást,⁶¹ Bánki Gergely

⁵⁵ Veress 2004.

⁵⁶ Veress 2006.

⁵⁷ Kiss 2008 (vö. Kiss 2006 és Kiss 2002).

⁵⁸ Tompa 2002.

⁵⁹ Vágó 2005.

⁶⁰ Tompa 2006, 3.

⁶¹ Tompa 2006, 9.

mintegy „ráérzett” a változó, illetve változtatni akaró Schilling elégedetlenségére és új irányba fordulására.⁶² Schilling maga a társulat belső életét veszélyeztető feszültségeket firtató kérdésre látszólag kitérő választ ad, amikor a bizalom és a kíváncsiság újraélesztéséről beszél,⁶³ valójában azonban pontosan kijelöli a következő évek irányait. Ambrus Judit a *Beszélő* című folyóiratba a társulat tizedik születésnapjára írt hosszú, összegző, rajongó esszét az addig megtett útról: ez a tisztelgés is a történeti szemléletű írások között kapott helyet a régi online felületen.⁶⁴

Az új honlapon viszont mindezeknek, vagy legalább ezek helyett egyetlen, összefüggő narratívának (egyelőre?) nem jutott hely. Bár első pillantásra indokolatlannak tűnhet mindennek túlzott jelentőséget (eleve: jelentést) tulajdonítani, mindezt mégsem az értelmezői önkény mondatja velünk, mint inkább az a tény, hogy – mint már a fentiekből is kitűnhetett – a Krétakör Színház mindig is kiemelt figyelmet fordított a róla szóló (részben maga által, nagyon is tudatosan létrehozott) beszédre. Ha úgy tetszik, a Krétakör Színház imázsához, mítoszához, márkanevéhez szervesen hozzátartoztak a saját munkájukat, működésüket, karrierjüket elemző, pozicionáló, bizonyos közösségekhez hozzákapcsoló, vagy épp ellenkezőleg, azoktól mereven elhatároló, sok esetben egy (látszólag) mindenkitől független, „harmadik” utat kijelölő szerepvállalásai.

A jelen fejezet célja ennek az „elveszett” történetnek, vagyis a Krétakör Színház 1995–2008 közötti közel másfél évtizedének a (re)konstrukciója, kisebb részben az imént felsorolt, eltérő nézőpontból írott, különböző értelmezői közösségek számára készült források felhasználásával és értékelésével, nagyobb részben saját kutatások, tapasztalatok, személyes emlékek és élmények alapján. A fejezeten belül elsődlegesen (színház)történeti szempontokat igyekszünk érvényesíteni, s fő célunk egy általános, kronologikus rend szerverté összegzés elkészítése, nem pedig egyes jelenségek vagy eszközök részletekbe menő elemzése, melyekre a dolgozat későbbi részeiben kerül majd sor.

2.1. Kétszer hét év – ahogy mások látták

Anélkül, hogy misztifikálni akarnánk, feltűnő, hogy a több színházcsináló elméleti írásaiban visszatérő, a társulatok maximális együttélési idejeként megjelölt hétéves „evolúciós” periódus a Krétakör Színház esetében is használható teória: „Ruszt József szerint

⁶² Tompa 2006, 15.

⁶³ Tompa 2006, 24.

⁶⁴ Ambrus 2005.

a színházak életében – az emberekéhez hasonlóan – hétéves periodicitás figyelhető meg: ennyi idő kell ahhoz, hogy a társulatok kialakuljanak, beérjenek, aztán menthetetlenül hanyatlani kezdjenek.”⁶⁵ Mint látni fogjuk, az 1995 év elején bemutatott első, már „krétakörös” előadást, *A nagy játékot* követően éveken át lassú, de biztos építkezés folyt, évi egy premierrel, s majd csak a 2001-es év három (!) bemutatója hozott valódi fordulatot, léptékváltást a társulat életében. És újabb hét esztendőnek kellett eltelnie, hogy Schilling Árpád – a külvilág szemében legalábbis – váratlanul szélnek eressze csapata tagjait. A 2008-as esztendőtlől kezdve már más és máshogyan érdeklődik Schilling Árpádot – a radikális váltás legfeltűnőbb jele, hogy a Krétakör a továbbiakban produkciós irodaként működik, s nevéből is felszívódott a korábban hangsúlyos „Színház” szó.

A 2008 utáni évek tevékenységéről, már csak azért is, mert a magyar színházi kultúrában egyedülálló vállal(koz)ásként tekintünk rá, külön fejezetekben szólunk részletesen. Itt csak röviden megjegyezzük, hogy a társulatvezető nagy visszhangot és értetlenséget keltett döntése értelmében az állandó társulat és a háttérszemélyzet eltűnt mellőle: Schilling azóta (többnyire) külső megrendelők megbízásából készült projektjeiken kis létszámú, alkalmi csapatokkal dolgozik. A sors különös fintorának látszik, hogy a tulajdonképpeni színházi működés megszűnésével oldódott meg a Krétakör Színház évtizedes, a szakirodalomban szinte epikus jelzőként emlegetett problémája, az állandó játszóhely hiánya. A Gönczy Pál utcában fenntartott Krétakör Bázis valójában egy hatalmas alapterületű lakás, mely ugyan nem működhet hagyományos színházépületként (nem is szándékozik azt pótolni), viszont a Krétakör által újabban a korábinál jóval erősebben pártolt és projektjeiket tekintve szinte kizárólag művelt közösségépítő tevékenységnek izgalmas színtere tud lenni, egyben alkalmi próba- és előadáshelyszínt biztosítva más, független csapatoknak, lakhatási lehetőséget adva rezidens művészeknek, kutatóknak hosszabb-rövidebb itt-tartózkodásra is. (Persze nincs új a nap alatt: a korszerű, sokfunkciós kulturális központ igénye, amelynek csupán egyik eleme egy színházi társulat, illetve a vele járó infrastruktúra kiépítése, régi terve Schillingnek,⁶⁶ ami most, ha a tervezettnél szerényebb mértékben is, de megvalósulni látszik.)

A Krétakör „kétszer hét évét” különböző szempontok szerint oszthatjuk kisebb egységekre, mint tették ezt az eddigi történeti összefoglalók írói is. Nánay István 2008-as, már idézett írásában egyrészt felhívja a figyelmet a 2001 előtti előadások kapcsán, hogy „mindegyik más volt”, majd két, „gondolatilag és stílárisan eltérő” vonulatát jelöli meg a további Krétakör-előadásoknak: „Az elsőbe sorolható *Siráj* és *hamlet.ws* nemcsak a művek

⁶⁵ Vö. Nánay 2008.

⁶⁶ Vö. például Tompa 2006, 22., továbbá Zsámboki – Vágó 2003, Bóta 2008.

radikálisan új olvasatával ragadta meg a nézőt, hanem a letisztult, bensőséges előadásmódjukkal is. A másik vonulatba inkább a szélsőségebben fogalmazó, a társadalmi problémákra direkterre reagáló, expresszívabb produkciók tartoznak (*A hideg gyermek, FEKETEország, Mizantróp*).⁶⁷

Kiss Gabriella tipológiája a Schilling-előadások „probléma-orientáltságát” állítja a középpontba, amit a mimikri játékaként⁶⁸ ír le (az ebből adódó változatosságra és változékonyságra hamarosan visszatérünk még). 2006-os szövegében „a társadalom (tükör)képe” az első csoport, ahová a *Hazámházám* és a(z azt folytató) *FEKETEország* sorolódik (illetve említés szintjén a *Nexxt* is); „a dráma (tükör)képe” csoportba, a „Nagy Drámák”⁶⁹ előadásai közé a *Baal*, a *Leonce és Léna*, a *Liliom* és a *Mizantróp* kerül; „a színház (tükör)képe” előadásai között a *Sirájt*, a *W – munkáscirkuszt* és a *Phaidrát* látjuk. Kiss 2008-ban újra megjelent írásában a csoportosításból már kimarad (!) a *Phaidra*, a többi kilenc (vagy ha a *Nexxt* rövidke említését nem számítjuk, nyolc) produkciót a „projekt alapú” csoportosításában a politikai színház-projektbe, az irodalmi színház-projektbe illetve a teatralitás-projektbe helyezi.⁷⁰

Tompa Andrea 2002-ben az alkotómódszer hasonlósága felől próbál határokat megállapítani a Schilling-életműben. Így kerülnek egymás mellé az első évek előadásai (*A nagy játék, Teatro Godot, Kicsi...*), melyek a kollektív improvizáció módszerével születtek, majd a kőszínházi-független együttélés és konfliktusok felől közelít (l. a Katona József Színházban bemutatott *Baal*, *Alulról az ibolyát, Közellenség, Bernarda Alba háza* című Schilling-rendezéseket, melyek közül valójában csak a *Baal* tarthatjuk számon krétakörös produkcióként). A csapatot befogadó Thália Színház Régi Stúdiójában bemutatott előadások a helyszín (és adottságainak) azonossága miatt kerülnek közel egymáshoz (*Megszállottak, W – munkáscirkusz, Leonce és Léna*), illetve Tompa szerint ez a „Nagy Drámák Kora” Schillingnél, hiszen ezekben az esetekben Arthur Miller és Georg Büchner darabjai jelentik a kiindulópontot.

2006-ban Tompa Andrea egy vele készült interjúban már árnyaltabban fogalmaz, amikor egyfelől határozottan elkülöníti Schilling *hommage*-előadásait, sőt hiányérzetet is megfogalmaz ezek túltengésével kapcsolatban (például ilyen *W – munkáscirkusz, Leonce és*

⁶⁷ Nánay 2008.

⁶⁸ Kiss 2006, 122.

⁶⁹ Vö. Tompa 2002: „Schilling egyre inkább elhagyja a kollektív improvizációval létrejött színpadi szövegeket és forgatókönyveket, és a Nagy Drámák felé fordul (egy 96-os interjúban még azt mondja, hogy fél a nagy szövegektől). Ami azonban tovább él az alternatív módszerből, az, hogy ezeket a nagy műveket is valójában ugyanazzal az improvizációs módszerrel kezeli, a drámai szöveg nála olykor pusztán kiindulópont... ez most nála a Nagy Drámák Kora.”

⁷⁰ Kiss 2008.

Léna, Liliom), másfelől az előadások születési körülményeihez, vagyis a kötelező elvonuláshoz tér vissza mint közös kiindulási alaphoz, végül a Magyarországon meglehetősen gyökértelen, ám Európa-szerte népszerű (értsd úgy is: jól eladható) politikai színház jobban és kevésbé jól sikerült darabjairól (például *Hazámhazám*, *FEKETEország*) beszél mint új, trendgyanús irányról.⁷¹

Szembeötlő, hogy a Krétakörre belülről tekintő, s róla ebből a nézőpontból írók-beszélők közül sem Schilling Árpád, sem Veress Anna hivatkozott szövegei még csak nem is lépnek fel azzal az igénnyel, hogy a fentiekhez hasonló szűkebb-tágasabb skatulyákat, előadás-csoportokat megnevezzenek vagy létrehozzanak. Mindez ellentmondani látszik a fent említett „evolúciós” szemléletű (ön)történetírásnak, ám a társulat nevével összekapcsolódó folytonos megújulási igényből magyarázva már nem is annyira meglepő. Schilling számadását olvasva az egyik lépésről a másikra történő (utólag, az értelmezői közösség tagjainak szemében legalábbis tudatosnak látszó) építkezés képzetének az erősítése jellemző.⁷² Veress Anna rövid, lényegre törő passzusokba sűríti az egyes produkciók (receptió)történetét, s írásaiban csak elvétve találni olyan utalást, ami a fentiekhez hasonló csoportosítás lehetőségét villantaná fel.⁷³

A fenti, egymásnak ellentmondó (vagy legalábbis ellentmondani látszó) felosztások ellentéteit részben magyarázza Tompa Andrea több írásban hosszabban-rövidebben kifejtett nézete, melynek lényege, hogy a magyar színházban Schilling a „legmegtanulhatatlanabb rendező”, vagyis az évek során nem alakított ki kizárólag rá jellemző, (kvázi) összetéveszthetetlen stílust, kézjegyet, formát (mint, mondjuk, tette azt generációjából Balázs Zoltán, Pintér Béla, Bodó Viktor vagy Mundruczó Kornél).⁷⁴ Schilling munkamódszerének lényege, hogy választ egy témát, megkeresi (vagy megtalálja) a hozzá illő formát, majd kipróbálja – és (szinte függetlenül az eredmény sikerességétől vagy sikertelenségétől) maga mögött hagyja.⁷⁵ Tompa Andrea egy 2004-es tanulmányában így fogalmazott: „A Krétakör és Schilling Árpád... azért a legtehetségesebb vagy legígéretesebb társulat és rendező ma, ...

⁷¹ Tompa 2006, 5-9.

⁷² Vö. Tompa 2006, 23.: „...a Krétakör egy szervesen fejlődő dolog... Egyik kocka a másik kockára.” vö. még Ambrus 2005: „De ne gondoljuk, hogy a darabok egyfajta fejlődésregénynek az állomásai, regény, melyben a HŐS nekiindult, s egyre magasabbra törve a művészet ugrópontjától a csúcspontig jutott volna el, s most már csak letekint az egyre szebb ösvényekre. Talán fejlődésregény a színészek színészi játékából olvasható ki, ők azok, akik előadásról előadásra egyre jobban beérnek.”

⁷³ Mint például Veress 2006, 7: „Schilling Árpád a *Siráj*jal és a bécsi *Hamlet*tal megkezdett, minimalista úton lépett tovább, amikor 2005–2006 fordulóján megrendezte Roland Schimmelpfennig kortárs német szerző *Előtte-utána* című darabját.”

⁷⁴ Vö. például Jászay 2011e, Jászay 2011f.

⁷⁵ Vö. Schillingnek a *W – Munkáscirkusz* kapcsán tett nyilatkozatával: „Van egy cél, amit el szeretnénk érni, pontosabban egy üzenet, amit át szeretnénk vinni a nézőkhöz. Ehhez választunk egy formát, és utána megnézzük, hogy ez milyen hatást fejt ki.” (Sándor L. 2001.)

mert járatlan utakat nem adnak fel már bejárt és beváltakért... Schilling rendezései nem ismerhetőek fel, nincs Schilling-style vagy Schilling-módszer. Ahogy pályatársai közül számosan már megalkották önmagukat, kipróbáltak valamit – színházi nyelvet, színészvezetést, alkotói módszert –, ami aztán bevált, ők pedig ’úgy maradtak’. Ezért Schilling a legmegtanulhatatlanabb rendező ma. Amit tud, azt maga mögé helyezi. És nem néz hátra.”⁷⁶ Koltai Tamás pedig 2005 őszén, a salzburgi *Phaidra*-bemutató után hasonló szavakkal fogalmaz, amikor azt írja, hogy Schilling „...vakmerően bocsátkozik új kalandokba, és inkább kockáztat, semmint biztosra megy. Úgy tűnik, nem ismételni, inkább kipróbálni akarja magát, és elutasítja, hogy valami ’schillingeset’ csináljon, amiről amúgy sem tudni, micsoda, s erről leginkább ő gondoskodik.”⁷⁷

Mindez rávilágít a – legalábbis formai-stilisztikai szempontok szerint történő – osztályozás meglehetősen kilátástalan, ám aligha szükségtelen voltára, továbbá erősen rezonál a Kiss Gabriella által megállapítottakra: „A ’probléma / téma / forma’ projektenként változó, ám logikájában mindig azonos hármassága... azért akadályozza meg egy műközpontú (Barthes) *mise en scène* kialakulását, mert egy pillanatig sem téveszti szem elől a ’papírszagú’ dráma és az ’életszagú’ színház eltérő medialitásának... következményeit.”⁷⁸

A következő egységben – a fent röviden elemzett előfeltevések, illetve rokon kísérletek megismerése után – nagy vonalakban összefoglaljuk a Krétakör Színház 1995–2008 közötti történetét. Szükségszerűnek látszik bizonyos irányjelző pontok kijelölése, az ebben az időszakban egyre inkább egy hagyományos (igaz, állandó játszóhely nélküli) repertoárszínház ismérveit mutató Krétakör Színház esetében kézenfekvőnek tűnik a történet előadások felől való megragadása. Emellett nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a kizárólag színházi működés nem elégítette ki az alkotókat: idővel például aktív közönségkapcsolatok kimunkálásába kezdtek, saját zenekart alapítottak (Krétakör SzínészTáncZenekar), felolvasó-színházi sorozatot indítottak (SzínházÉSIrodalom), továbbá aktívan és rendszeresen beleszóltak a magyar kultúrpolitikába, még ha nem is igen sikerült a lassan és bizalmatlanul mozduló mechanizmuson alakítaniuk vagy érdemben változtatniuk. A 2008-as váltás után ezek a szigorúan színházi szempontból nézve az „egyéb” gyűjtőfogalma alá sorolható tevékenységek előkelő helyre kerültek (workshopok szervezése, könyvkiadás stb).

⁷⁶ Tompa 2004b, 26.

⁷⁷ Koltai 2005a.

⁷⁸ Kiss 2006, 122. (Kiemelések az eredetiben – J.T.)

2.2. Az első hét év: 1995–2001

2.2.1. Schilling a Krétakör előtt (1991–1995)

Mielőtt a Krétakör Színház nevével fémjelzett előadásokról szólnánk, muszáj kitérnünk a társulatot minden elemében kitaláló és irányító Schilling Árpád legkorábbi színházi tapasztalataira. Bizonyos értelemben tipikusnak mondható az 1974-es ceglédi születésű fiatalember találkozása a színházzal: váci gimnazistaként – korán abbahagyott, mert reménytelennek ítélt sportolói pályafutás után – került kapcsolatba a színjátszással. A hazai diákszínjátszó mozgalomban ma is jelentékeny szerepet betöltő drámapedagógussal, Kaposi Lászlóval való megismerkedése, illetve a Kaposi vezette, gödöllői székhelyű Kerekasztal Társuláshoz való csatlakozása (1991–1993) indította el a pályán: „... sikerült úgy pozicionálnom magam nála [Kaposinál – J. T. megj.], hogy a *Merlin, avagy a puszta ország* című darabban adott egy fontos szerepet. Előtte nem igazán emelt ki senki, de itt volt egy jelenet, amelyben az önmagát sem kímélő Lancelot figurájára azt az egyszerű megoldást hoztam, hogy teljes erőből nekirohantam a falnak.”⁷⁹ Schilling már korai interjúiban is igyekezett pontosan megfogalmazni, hogy kitől mit vitt magával későbbi útjaira, Kaposiról ezt mondta 1998-ban: „Kiadott jeleneteket, hogy a színészek csinálják meg. Ezt átvettem. Nagyon jó volt, hogy erőskezű rendező volt, akinek volt egy koncepciója, és végig is vitte. Teret szervezni tanított. Leginkább mégis az volt fontos, ahogy az embereket fanatizálta, és a társulatot összetartotta.”⁸⁰

Schilling diákszínjátszó gyökereit már a professzionalizálódás útjára lépett Krétakör sem tagadhatja meg: a 2008-as váltás után az önálló projektekből gondolkodó műhely egyik legfontosabb iránya lett a drámapedagógusokkal – így például a valaha szintén Kapositól induló Káva Kulturális Műhely munkatársaival – folytatott együttműködés.⁸¹

Kaposi és a Kerekasztal után Schilling átszegődött a Somogyi István nevével fémjelzett Arvisurához (1993–95), ahol a Kaposinál használatos groteszk realizmus után teljesen másképpen gondolkodtak mindenről, például a mozgásnyelvvel kapcsolatban. Az Arvisura⁸² (korábbi nevén: Tanulmány Színház) a magyar színházi hagyománytól alapvetően idegen, Grotowski nevével is kapcsolatba hozható szertartás-színházi irányultsága erős vonzerőt gyakorol Schillingre – és korosztályából nem csak egyedül őrá: a hazai független színjátszás történetének jelentékeny alakja Somogyi és az általa működtetett formáció. Igaz,

⁷⁹ Deme – Sz. Deme 2010, 82. Vö. még Perényi 1998.

⁸⁰ Perényi 1998.

⁸¹ Erről bővebben l. a 2008–2011 közötti éveket elemző fejezetet.

⁸² A társulatról és helyéről a magyar színháztörténetben l. Kérchy 2008a.

ezek az évek már a társulat erősen leszálló ágához tartoznak, Schilling sommás megfogalmazásában: „[e]gy legenda halála.”⁸³ Az Arvisura nagy előadásainak (például *Magyar Elektra*, *A Mester és Margarita*, *Szentivánéji álom*) korszaka véget ért, az ekkorra már megkopott módszerből Schilling nemigen vesz át semmit: „...’94-re mindebből egy apa-komplexusos társaság maradt. Voltak még nagyon izgalmas, kalandos dolgok a sámán-ügyek és a révület kapcsán, ami végképp megosztotta a társaságot... Nekem nagy élmény volt tűzön járni, indián bőrkunyhóban ülni órákig és szenvedni, más viszont már talán elunta az ilyenféle megközelítéseket.”⁸⁴

Schilling érdeklődésének új erőt adnak azok a színházi kurzusok, melyeken részben a fenti történésekkel párhuzamosan részt vesz: „A táborok elvarázsoltak, hiszen itt megfordultak olyanok is, akik már filmekben vagy ’rendes’ színházban is szerepeltek. Az egész misztikum egyre megközelíthetőbbnek tűnt.”⁸⁵ Schilling tanult például a tragikusan korán elhunyt, a fősodortól határozottan eltérő hazai színházi irányzatok számára a mai napig hivatkozási alapul szolgáló Gaál Erzsébetnél,⁸⁶ de járt (a független gyökereitől mostanra fényévekre eltávolodott, a Budapesti Operettszínházat 2001 óta vezető) Kerényi Miklós Gáborhoz, vagy a debreceni diákszínjászokkal még ma is dolgozó Várhidi Attilához. A meglehetősen eltérő háttérű – és eltérő pályát befutott – alkotókat Schilling egy 2010-es interjúban így hozza közös nevezőre: „Akkoriban még összeért az egész színházi kör, sokan emlékeztek még a hetvenes-nyolcvanas évek színházi mozgásaira, nem volt ’lediákszínjászozva’ ez a közeg.”⁸⁷

A Schillingben szunnyadó rendező felébresztését egyértelműen Ascher Tamásnak köszönhetjük: 1993-ban Schilling dolgozott a zalaszentgróti színjátszó táborban, ahol a neves rendező felfigyel a fiatalember rendezői ambícióira, és lelkesen támogatja azokat. „...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...”⁸⁸ Schilling még húszéves sincs, amikor a Marczibányi téri Művelődési Központban működő Origó Diákszínpadon Szakall Judit hathatós támogatásával megszülethet első rendezése, a *Vérnász*: „Ideális állapotban találkozhattam a színházzal,

⁸³ Perényi 1998.

⁸⁴ Deme – Sz. Deme 2010, 86.

⁸⁵ Deme – Sz. Deme 2010, 82.

⁸⁶ Arról, hogy mennyire nem értették meg egymást, l. Perényi 1998. Gaál Erzsiről bővebben l. Kérchy 2008b.

⁸⁷ Deme – Sz. Deme 2010, 83.

⁸⁸ Deme – Sz. Deme 2010, 87.

azzal, ami számomra a legfontosabb benne, hogy felelősséget kell vállalni másokért.”⁸⁹ Az archaikus hangulatú, a rituális színjátszás elemei mellett élőzenét, precíz koreográfiát és erőteljes szimbólumokat használó előadásért a Csurgói Diákszínjátszó Fesztivál fődíja⁹⁰ mellett a kazincbarcikai fesztivál rendezői díját is megkapják, s ez volt „az első olyan munka, amikor azt éreztem, hogy hatása van annak, amit csinálok. Innentől kezdve valóban hivatásként kezdett el érdekelni a rendezés.”⁹¹ Schilling az Arvisurától vette át a későbbi Krétakör karrierjén legmélyebb nyomot hagyó munkamódszert, a vidékre való elvonulást, valamint a színészek kisebb csoportjainak improvizációival történő felkészítését.⁹² Ezután rövid kitérő következett: sikeres, inspiráló munka Tóth Miklósnál, kevésbé sikeres találkozások Józsa Istvánnal és Horgas Ádámval.

1995 igazi *annus mirabilis* a történetében: egyetérthetünk Tompa Andreával, aki szerint „[e]bben a Schilling számára fontos évben két, egymást szinte kizáró esemény történik. Megalapítja a Krétakör Színházat, és felveszik a Színház- és Filmművészeti Főiskola (ma már: Egyetem) rendező szakára.”⁹³ Maga a felvételizés ténye, a „Pest felé kacsingatás” – ahogy Schilling nevezi egy 2010-es interjúban – meglehetősen szokatlan lépés volt, hiszen a korábbi gödöllői csapatból egyedül ő próbálkozott a felvétellel, amit utólag a Kaposi csoportján való kívülállásával magyaráz: „Ők elfogadták, amit mondtam vagy gondoltam [ti. Kaposi – J. T. megj.], én viszont eléggé határfeszegető voltam. Nem fogadtam el bizonyos játékszabályokat, rákérdeztem ezekre, mondván, én ide Kaposi felfedezettjeként kerültem, rám más szabályok vonatkoznak.”⁹⁴

Schilling útja a sikeres felvételtől fogva látszólag kettéágazik, valójában azonban a két markánsan különböző irány – nem utolsósorban egyetlen elismert, később megtagadott, ám a mai napig is hivatkozási alapként szolgáló mesterének, Székely Gábornak köszönhetően⁹⁵ – párhuzamosan létezik. Két irány, hiszen a színművészeti egyetem mostanáig elsősorban a magyar színházi térképen hagyományos és jó ideig az egyetlen lehetőséget

⁸⁹ Perényi 1998.

⁹⁰ A 2008 utáni radikális váltás a hazai és nemzetközi sikerektől való búcsú mellett a nagy számú díjtól való „elköszönést” is jelentette: aki 2010-ben járt a Krétakör Bázison, nyomát sem találta a rengeteg trófeának, a bejárattal szemközti falújságon egyedül a csurgói fődíj diplomája szerepelt kitűzve.

⁹¹ Romankovics 2000.

⁹² Vö. Papp 2007.

⁹³ Tompa 2002.

⁹⁴ Deme – Sz. Deme 2010, 85.

⁹⁵ Vö. Perényi 1998: „– Mitől vált számodra mesterré Székely Gábor? – Azt éreztem, hogy ez az ember azt csinálja, amit mond. Belehal a rendezéseibe. Munkájában megkérdőjelezhetetlen, egyenes és egyértelmű. Tisztelem a tudásáért, az egyenességéért és a mániájáért.” Két évvel később már mást mond Schilling, l. Romankovics 2000: „– Mesterednek tekinted Székely Gábert? – Nem. Nagyon jó tanár, a legjobb tanár a főiskolán, de azt gondolom, hogy a mester több ennél.”

jelentő kőszínházi életre készít fel,⁹⁶ míg az amatőr és diákszínházi mozgalom jelesei nem ritkán büszke távolságtartással (esetleg be nem vallott irigységgel) tekintenek a Vas utcai épület kapujára. A két, ellentétes létmód összeegyeztetése Schilling szerint – saját példája igazolja ezt – igenis lehetséges. „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... Díjakat nyertünk, visszaigazolásokot 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.”⁹⁷

Az erről a korszakról később általa mondottak újra csak a tudatos, lépésről lépésre történő építkezés teóriáját erősítik meg: „Egy alapvető különbség van az alternatív létezés és a főiskola között: itt helyzetbe tudsz kerülni. Esélyed van a pályán maradásra. Ha tehetséges vagy (de sokszor az is elegendő, ha elég ügyesen csinálod meg magad), elteheted magad egy helyre, ahol dolgozni tudsz... Egy vizsgámat több szakmai ember látta, mint az összes krétakörös előadást.”⁹⁸ Schilling igen szemléletesen fogalmaz Székely módszerével kapcsolatban: „Van egy filmje. Elejétől a végéig ezt nézi, miközben rendez. Ő azt akarja a színpadon látni, ami ezen a filmen van, és ezt végig is veri... Én azt gondolom, hogy a nézőt az érdekli, hogy milyen az az ember, aki játszik. Azzal a kíváncsisággal ülnek be, hátha látnak, megleshetnek valakit. Nekem az apróságok, az oldott játékok fontosabbak, az esetlegességek.”⁹⁹

A szerteágazó alternatív háttérrel rendelkező Schilling a főiskola rendjéből is „kilógott”: „...az általam kifejlesztett ellenállós, beszólós, háttérbe húzódós és hátulról betámadós, egyszer csak a véleményemmel előugró 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...”¹⁰⁰ Schilling karrierjében lesznek még atipikus fordulatok,¹⁰¹ vagy, ahogy Tompa Andrea fogalmaz: „harmadik utas” megoldások. Az, hogy főiskolásként saját – ma úgy mondanánk: struktúráján kívüli, független – társulatot alapít és működtet, azaz előadásokat hoz létre velük, mindenképp az egyik első szokatlan lépés a pályáján. Vagy talán mindez magyarázható a már

⁹⁶ Vö. Deme – Sz. Deme 2010, 90.

⁹⁷ Deme – Sz. Deme 2010, 91.

⁹⁸ Perényi 1998.

⁹⁹ Perényi 1998.

¹⁰⁰ Deme – Sz. Deme 2010, 89.

¹⁰¹ Vö. Tompa 2002: „A 90-es évek magyar színházának nem jellemző terméke ő: sorstársai között aligha találunk még egy társulattal rendelkező, saját színházat akaró, a sorba be nem álló, nagy repertoárszínházi szerződéseket elutasító figurát, aki ugyanakkor fiatalos gögjébe nem bukik bele, sőt: nálunk ismeretlen produkciós körülményeket között újabb és újabb, sikeres, nemzetközi hírű előadásokat hoz létre.”

sokat emlegetett tudatos építkezés felől? „...úgy látom, az alternatív színházcsinálással a főiskola nélkül nem nagyon tudtam volna előbbre jutni. Biztos, hogy érdekes előadásokat lehetett volna még létrehozni, de sok mindenből kimaradtam volna, amiből nem szabad.”¹⁰²

Perényi Balázs (akivel még Kaposinál ismerkedett meg Schilling) 1998-ban, a főiskolán harmadéves Schillinggel készült interjújában rákérdez az addigi mesterek hatására: „[Kaposi] Lacinál volt egy játékosság, megismertem, hogy milyen együtt játszani, együtt létezni egy csoportban. [Somogyi] Istvánnál rájött erre egy nagyon erős állapot, ami természetesen egyszínűséget, színtelenséget okoz. Ascher megajándékozott egy olyan érzéssel, hogy milyen bájos maga az ember, milyen fantasztikusan sokszínű a világ. Székelynél megéreztem, hogy ezek az emberek nemcsak szépek, hanem mélyek is, és mindegyik velőből szenved.”¹⁰³

2.2.2. A Krétakör születése és az első évek (1995–2000)

„Az első hét év minden előadása más volt.”¹⁰⁴ – írja Nánay István, és ha végigtekintünk az 1995 januárjában bemutatott *A nagy játék* című, az amatőr és diákszínjátszás hagyományait folytató-összegző előadástól a 2000 októberében a Bárka Színházban színre vitt, nemzetközi koprodukcióban, az Avignoni Fesztivál (!) közreműködésével készült *Nexxt* című, erősen technicizált produkcióig tartó, összesen hét előadásból álló soron, valóban alig bukkanni közös elemre – természetesen eltekintve attól a tényről, hogy rendezőként mindegyik előadást Schilling Árpád jegyzi.

És persze a név kivételével: a második előadás, a *Teatro Godot* elején a két, egymással rivalizáló amatőr társulatvezetőt játszó színész jókora kört rajzolt krétával az üres tér közepére, mintegy kijelölve a színházcsinálás mindenkori terepét és kereteit. Ez a másik elem, ami – egészen máig tartó – állandóságot jelent, vagyis az előbb alkalmi, majd lassan állandósuló társulat elnevezése: a híres brechti példázatból kölcsönzött, krétával felrajzolt kör sokféle asszociáció elindítására alkalmas szimbólum.

Schilling szerint „a KÖR az a hely, amin belül az igazságnak kell eldőlnie – jelen esetben a színház igazságának. A KRÉTA a mulandóság és az újraszületés metaforája, hiszen ha megrajzoljuk a kört, elkezdünk valamit, annyian, ahányan a rajzolt kör belsejébe férünk. Ha végeztünk a dolgunkkal, feltöröljük a krétaport és elbúcsúzunk egymástól. A

¹⁰² Romankovics 2000.

¹⁰³ Perényi 1998.

¹⁰⁴ Nánay 2008.

KRÉTAKÖR ekkor még nem az állandóságot jelentette, épp ellenkezőleg: a mindig változó, újra- és újraalakuló csapatot, akiket minden egyes alkalommal én szedtem össze, és én is búcsúztattam.”¹⁰⁵ Veress Anna másképp fogalmaz: „Egy kis terület, amelyet körülkerítünk, kijelölünk a térben, és azután azt mondjuk: ide figyeljete, itt történik valami, ezen a körön belül, ide sűrítettük a létezés egy darabkáját. Aztán a krétával rajzolt kört széthordják az emberek a cipőtalpukon, elmossa az eső, és akkor rajzolunk máshol egy másikat, és az lesz a kiemelt hely: a színház.” (S a helyhez nem kötöttséget csak alátámasztja a tény, hogy a Krétakör Színháznak fennállása alatt sosem jutott huzamos ideig állandó próba- és játszóhely.) A gondolat, miszerint színház ott és akkor születik, ahol és amikor mi akarjuk, erősen emlékeztethet minket Peter Brooknak a színházcsinálásról vallott gondolataira¹⁰⁶ (s nyilván aligha véletlen, hogy évekkel később Brooknak is szentelt *hommage*-előadást Schilling, amikor a *Leonce és Léna*ban csupán egy a padlóra leterített színes szőnyeg segítette színészeit).

Ha az egymástól színházi nyelvükben nagyon különböző korai krétakörös előadásokat közös nevezőre akarjuk hozni, azt látjuk, hogy az egyetlen *Kicsi, avagy mi van, ha a tiszavirágnak rossz napja van?!* címűt kivéve Schilling ekkor minden esetben klasszikus, kanonizált (de nem feltétlenül drámai) szövegek alapján, illetve nyomán készített előadásokat, melyek azonban – s mindez a kritikai recepcióban nyomon követhető – épp az uralkodó játsszói kánontól való eltérésük miatt váltottak ki jelentős szakmai- és közönségvisszhangot.

Az első premier, az 1995. január 25-én bemutatott *A nagy játék* alapja Cocteau *Rettenetes gyerekek* című regénye volt, melyet Schilling dolgozott át színpadra. Az 1995 októberében bemutatott *Teatro Godot* címében hordozta előképét, Beckett drámáját, ám az abszurd műfaj klasszikusa bevallottan csupán kiindulási alapot jelentett Schillingnek, hiszen az általa vállalt (alternatív) színházcsinálás kilátástalanságáról, abszurditásáról beszélt benne. Az 1996 őszén bemutatott – s mindösszesen négy előadást megélt – *Toronykút* alapja egy sikeres olasz színmű, Ugo Betti *Büntény a Kecskeszigeten* című drámája volt. Archetipikus figurákkal (Hamlet, Odüsszeusz, Jézus Krisztus) feldúsított saját élményanyagot dolgozott fel a részben improvizációs módszerrel született, először 1997 őszén játszott *Kicsi...* (melyben dramaturgként először dolgozott a társulattal a későbbi „házi szerző”, Tasnádi István), majd következett az áttörést hozó korai Brecht-színmű, az 1998 októberében a Kamrában bemutatott *Baal*, ami már nemzetközi körökben is felhívta a figyelmet a Schilling körüli

¹⁰⁵ Schilling 2002. A névhez még l. Ambrus 2005.

¹⁰⁶ Vö. Brook 1999, 5.: „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.”

csoporthoz. Az első korszakot záró két előadás alapjául megint a kánon részeként számon tartott szövegek szolgáltak, még ha a végeredményt mindkét esetben önálló műnek is kell tekintenünk. Lőrinczy Attila *Szerelem vagy amit akartok* címmel írt új darabot Shakespeare *Vízkeresztje* nyomán a Krétakörnek, amit 1999 júniusában mutattak be. 2000 októberében – a Kamrabeli *Közellenség* (1. lejjebb) után második alkalommal működött együtt a rendező Schilling Árpád a drámaíró Tasnádi Istvánnal: hosszú távon is gyümölcsöző közös munkájuk szinte példa nélkül álló a magyar színházi életben, még akkor is, ha a Bárkán bemutatott *Nexxt*, amely Anthony Burgess *Mechanikus narancsán* és Bret Easton Ellis *Amerikai pszichóján* alapult, finoman szólva sem váltott ki lelkes szakmai fogadtatást.

(Mivel választott témánkhöz, a tulajdonképpeni Krétakör Színház történetéhez nem kapcsolódik szorosán, ezért a már említett „párhuzamos történetet”, azaz Schilling Árpádnak a főiskoláról induló, tanárai által biztatott kőszínházi karrierjét csak érintőlegesen mutatjuk be. A két halmaz között „metszetet” jelent az egyértelműen krétakörös produkcióként számon tartható *Baal*, ami főiskolai vizsgafeladatnak indult, majd a Zsámbéki Színházi Bázison műhelymunka keretében tovább dolgoztak rajta, végül a Katona József Színház Kamrájába került a repertoár részeként, s innen indult a nagy európai fesztiválok és színházakat /Strasbourg, Vilnius, Nyitra, Párizs/ meghódító útjára. 1999-ben a *Baal*nak /is/ köszönhetően kapta meg Schilling Árpád a legígéretesebb pályakezdőnek járó elismerést a Színkritikusok Díján.

A siker pedig újabb – többnyire, de nem kizárólag – Katonás felkéréseket hozott: 1998 januárjában – vagyis „félidőben” a *Kicsi...* és a *Baal* premierjei között – szintén a Kamrában mutatta be Ladislav Klíma *Alulról az ibolyát* című vígjátékát. 1999 májusában, a *Baal* Kamrabeli bemutatója után bő fél évvel kezdődött meg a Tasnádi Istvánnal folytatott együttműködés, akinek a *Kohlhaas Mihályt* alapul vevő *Közellenség* című darabját rendezte Schilling, újra a Kamrában. 2000 áprilisában a Katona nagyszínpada következett a *Bernarda Alba házával*. Egy hazai és az első külföldi rendezés is gazdagítja a Krétakörtől független rendezői profilt: 1998 februárjában a Merlin Színházban a Bolygó Kultusz Motel nevű társulat mutatta be a *Cirkusz Viciózus avagy Adj kenyeret az éhezőknek!* című előadást, továbbá 1999 októberében a Théâtre National de Strasbourg főiskoláján Csehov *Platonovját* rendezte Schilling.)

A továbbiakban a Kiss Gabriella és Tompa Andrea idézett munkáiban Schilling kapcsán emlegetett „projekt alapú gondolkodást” munkahipotézisként használva előadásról előadásra igyekszünk megtalálni azt a központi gondolatot (vagy gondolatokat), amely(ek) egyfajta lehetséges olvasási kulcsot kínál(nak) az újabb bemutatókhoz. Vizsgálódásaink

alapján úgy tűnik, hogy egy-egy előadás központi magva nem minden esetben jól körülhatárolható, megfogalmazható üzenet, gyakran inkább a társulat- és színházépítés folyamatába illeszkedő reakció vagy ellenreakció. Az már a kezdetekről szóló rövid áttekintésből is kitűnhet, hogy Schilling meglehetősen tudatossággal irányította sok, látszólag egymással nem találkozó ösvényből kirajzolódó színházi útját, így kézenfekvő és csábító a lehetőség, hogy a korai előadásokat színházi programnyilatkozatokként olvassuk. És később látni fogjuk, hogy nem csak a kezdetekre igaz ez: a magát folyamatosan újraíró, újrarajzoló Krétakör Színház legfontosabb produkcói manifesztumszerűen adtak számot a közös gondolkodás pillanatnyi állásáról. A következőkben egyfelől röviden, adatszerűen, másfelől az előadások elkészítésének módszertana felől mutatjuk be az 1995 januárjától 2000 októberéig tartó első korszakot, jelentős mértékben támaszkodva Schilling és a társulati tagok véleményére.

A Cocteau nyomán írt *A nagy játékot* összesen harmincegy alkalommal játszották:¹⁰⁷ a MU Színházban mutatták be, majd megjárta a Szkénét, a Katona József Színház Kamráját is, külföldön pedig előadták a leuveni fABULEUS Nemzetközi Ifjúsági Színházi Fesztiválon és Komarnóban. „Ebben az előadásban minden benne volt..., amit én a színházról lényegileg gondolok és meg tudok fogalmazni. A közönséggel való bátor kapcsolattartás is.”¹⁰⁸ – emlékezett a rendező 2002-ben. A választott témáit őszintén, szenvedélyesen, kevés eszközzel, bár mai szemmel nézve kissé patetikusan kezelő *A nagy játék* középpontjában a fiatal alkotó embereket foglalkoztató tipikus problémák álltak: „[a] szerelem, a géniusz, a halál szenvedélyes és könyörtelen megfogalmazása teszi ezt a regényt alaplámpává minden fiatalember számára.”¹⁰⁹

Ahogy minden, tagadhatatlan hibája ellenére meglepően érett, határozott hangú önértelmezési kísérletként kell számon tartanunk a huszonegyszer játszott *Teatro Godot*-t is, amely a Szkéné, a Merlin, a Marczibányi Téri Művelődési Központ mellett megjárta az akkor Debrecenben megrendezett, Nánay István kritikus által válogatott Országos Színházi Találkozót, de felléptek vele Szegeden, Kazincbarcikán és Zsámbékon is. A sokféle megfordult előadást már a gyakran viszonylag lassan reagáló kritikusok is észrevették: míg a Színikritikusok Díjának előző évi szavazólapjait átnézve feltűnik, hogy *A nagy játékra* egy kritikus szavazott (különdíj kategóriában), addig a *Teatro Godot*-t már öten javasolták a legjobb alternatív előadásnak, egy szakíró szerint pedig az ebben játszó Láng Annamária volt

¹⁰⁷ Az előadásszámoknál minden esetben a Krétakör online archívumát használjuk forrásként: <http://archive.kretakor.eu>

¹⁰⁸ Schilling 2002.

¹⁰⁹ Schilling 2002.

az évad legjobb női mellékszereplője (a Krétakör Színház és a kritika viszonyának alakulásáról l. az 5. fejezetet). Beckett drámájából az „alapérzetet” kölcsönözte Schilling: „várni valamire, ami sohasem jön el.”¹¹⁰ Ahogy Godot nem érkezett meg soha Vladimirhez és Estragonhoz, Schilling szerint épp így nem jön el az ügyüket áldozatosan képviselő alternatív vagy amatőr színjátszók számára sem a kőszínházi karrier,¹¹¹ ráadásul az eleve hátrányból induló alternatívok helyzetét a kőszínházi szakma kimondott-kimondatlan lenézése is még lehetetlenebbé teszi. A sikerei csúcán lévő Krétakör Színház nevében tett későbbi dühödt kirohanások a gyakran pejoratívan hangzó „alternatív” jelző ellen már itt megjelennek, amikor Schilling a fogalom személyre szabott meghatározási kísérletével próbálkozik egy korai interjúban: „Ma már semmiféle politikai rendszer nem köti gúzsba az emberek kezét, azt pedig nevetségesnek tartom, ha valaki pusztán a kőszínházi struktúra iránti ellenállásból működtet alternatív színházat. Elvetem az öncélú alternatívoskodást, számomra az a legfontosabb, hogy összejöjjenek néhány emberrel, akikkel, amíg csak lehet, együtt dolgozhatok, remélve, a munkánkért valami pénzt is kapunk, hogy ne haljunk éhen.”¹¹² Muszáj felidézni az előadást záró beszédes gesztust, amikor a játsszók közösen, hosszan, mély elszánással igyekeztek a színpadot záró falat „kimozdítani” a helyéből – a választott akció egyszerre volt látványos és kilátástalan, mégis plasztikus képe a szituáció (a saját szituációjuk!) reménytelenségének. A képet azért említettük, mert 2009-ben *A szabadulóművész apológiájában* Schilling mintha már pontosan tudná, hogy pusztá izomerővel nem törhető át az a bizonyos fal: a videódokumentáció tanúsága szerint a leendő Krétakör Bázis egyik szobájának falán a torzonborz szakállas, meghízott, ősemberre hasonlító Schilling meztelenül, hatalmas kalapáccsal a kezében üt lyukat.¹¹³

A *Teatro Godot* a választott munkamódszer szempontjából hozott áttörést a frissen alakult csapat életében, hiszen velük Schilling itt próbálta ki először a tábor-módszert: a közreműködők két hétre bezárkóztak a pilisszentkereszti Művelődési Házba. „A résztvevők mindegyike öt-hat olyan szituációt kellett, hogy megfogalmazzon, ahol az amatőr színházcsinálás értelmetlensége közvetlen élményévé vált. Ezek többnyire megrendítően személyes történetek voltak, melyeket egy történetté fontam össze. Az improvizáció volt az alap, de itt egy újabb módszert is alkalmaztam, mégpedig a csoportos munkát. A színészek

¹¹⁰ Schilling 2002.

¹¹¹ Vö. mindezt Schilling 1998-as mondataival az alternatív színházakról (Perényi 1998): „Rengetegen vannak, akik azt hiszik, hogy nekik színházat kell csinálni. Harmincnyolc évesen is azt gondolják, hogy most majd beindul. Ez tragédia, pedig lehet, hogy az élet más területén sikeresek lehetnének. Közben önmaguk unalmas világát porogtva csinálnak dilettáns előadásokat. Dilettáns hülyéskedések egymásnak, önmagukat játsszuk már évek óta, viccesek vagyunk.”

¹¹² Horeczky 1996.

¹¹³ A jelenet értelmezését l. Jászay 2010a.

különböző csoportokban elvonultak, és saját maguk rendezték meg a jelenetet. Így tehát nemcsak a spontán tudatalattijuk, hanem a racionális tudatuk is előadás formáló tényezővé vált.”¹¹⁴ A projekt alapú gondolkodás szempontjából meghatározónak bizonyult az új metódus: „Ez az élmény vezetett rá, hogy az eltérő problémával foglalkozó előadásoknak mindig más színházi formát keressek.”¹¹⁵ A *nagy játék* és a *Teatro Godot* szakmai körökben szokatlanul nagy visszhangot keltett,¹¹⁶ egyben meghozta az első díjakat is a Krétakörnek.¹¹⁷

1996 májusában jegyezték be a Krétakör Színházi Egyesületet: immár hivatalos „együttélési” formát is kapott a társulat (mindehhez olvassuk hozzá a jelen fejezet mottójául választott, szintén 1996-os Schilling-idézetet). És megjött az első kudarc is: az Ugo Betti *Büntény a Kecskeszigeten* című darabjából készült *Toronykutat* – melyet a Székényben összesen négyszer játszottak – alig egy hónap után Schilling levette a repertoárról. „Legalapvetőbb, amit Székelytől tanultam, hogy van egy szint, ami alá nem szabad menni. Nincs értelme. A *Toronykút* ez alatt a szint alatt volt, ezért hagytuk abba.”¹¹⁸ Pedig a módszer a már egyszer bevált volt, ám kiderült, hogy nem elég a világtól való elzárttság, az alkotóknak egyéb módokon is szükséges egymásra rezonálniuk. A bizonyos elemeiben a rituális színházakra hajazó előadás inkább spanyolos-lorcás, semmint olaszos hangulatot kapott a fekete-fehér, szimbolikus látványvilágtól, a kimért, akrobatikus mozdulatokkal dolgozó szereplőktől, az élő zenétől.

Az első válságból erőt merítve Schilling 1997 elején új vállalkozásba fogott: saját élményeiből – és a közreműködők improvizációiból – keletkezett a *Kicsi, avagy mi van ha a tiszavirágnak rossz napja van?!* című előadás szövege. A pilisszentkereszti elvonulás után Marczibányi téri, majd Merlines próbaidőszak következett, s az előadás mindösszesen kilenc hónapig készült a későbbiekben is több ízben felhasznált kollektív improvizáció módszerével. Bánki Gergely, az előadás egyik szereplője, a Krétakör egyik alapembere így emlékszik a próbafolyamatra: „Adott volt az alaptörténet, és hogy ebben milyen emberek jelenhetnek meg. Ez alapján megpróbálunk jeleneteket kitalálni, aztán improvizálni rájuk akár egy-másfél-két órán át is. Ebben az a fantasztikus, hogy bármi megtörténhet. Az a szabadság, hogy tényleg

¹¹⁴ Schilling 2002.

¹¹⁵ Schilling 2002.

¹¹⁶ A *Teatro Godot* recepciójának érdekes pillanata volt, amikor a korábbi alkotótárs, Perényi Balázs kritikájára Schilling szenvedélyes választ írt és tett közzé: Perényi 1996, Schilling 1996. Erről majd a Krétakör és a kritika viszonyát taglaló fejezetben lesz szó részletesebben.

¹¹⁷ A Budapesten megrendezett második alternatív színházi találkozón az Egyetemi Kultúráért Alapítvány különdíját a *Teatro Godot* nyerte, vö. Horeczky 1996

¹¹⁸ Perényi 1998

önmagát adhatja az ember. Éppen csak annyi korlát van, amennyi ahhoz kell, hogy végképp el ne tévedjünk.”¹¹⁹

Schilling szerint „[e]kkortól beszélhetek tudatos színészvezetésről, amikor nem csak az előadás egészének a hatása érdekelt, hanem az egyes színészeknek a próbák alatt megélt belső útja, sőt az előadás során használt eszközeiknek a koherenciája is.”¹²⁰ A negyvenhatszor játszott produkció fontos díjakat nyert, a színikritikusoktól például megkapta az 1997/1998-as évad legjobb alternatív előadásának a díját.¹²¹ Az „alternativitás” fogalmával illetve skatulyája ellen egész pályája során harcoló Schilling szerint már ekkor pedzegették az állandó társulattá alakulás lehetőségét, „[e]gyben viszont biztosak voltunk: ha valóra válna az álmunk, semmiképpen nem szeretnénk a kirekesztő ’alternativitás’ keretei között maradni, mi professzionális társulatot szeretnénk, aminek saját játszóhelye van, de munkamoráljában és habitusában mindvégig hű marad eredeti, kísérletező elveihez.”¹²² A folytonos megújulási kényszer mint belső parancs, a szüntelen kísérletező kedv mint fő vezérlő elv természetesen szorosan összefügg a projekt-alapú gondolkodással, vagyis az újabb problémákhoz kitartóan keresgélt újabb formák meg- és feltalálásával. A *Kicsi...* egy családi történeten keresztül beszélt sok zenével és rengeteg humorral a még az erőszakot is mint a változtatás egyik lehetséges eszközét elfogadó lehetőségről: a következő másfél évtizedben az új formák iránt bevallottan vonzó, sőt azokat rögeszmésen próbálgató Schilling egyik fő témája lesz a változtatás iránti igény, a bevált utak elhagyásának belső imperatívusza.¹²³

A valódi társulattá formálódásban mérföldkövet jelentett az egyszerű vizsgaelőadásból alighanem mindenki számára váratlanul európai sikerprodukcióvá változó *Baal*, amit ötvenegyszer játszanak, Zsámbékon és a Katona József Színház Kamráján kívül – ahol 1998–2000 között repertoáron marad – a már említett külföldi fesztiválok: Nyitrán, Strassbourgban, Vilniusban, továbbá a párizsi Odéonban is. A siker egyik oka kétséggkívül a nagyon eltérő színházi kultúrájú színészek „összeeresztése”: egy olyan emblematikus színészszemélyiség, mint Lázár Kati mellett a Katona fiatal tehetségei is szerepeltek az előadásban, de fellépett a színművészeti főiskolára többször fel nem vett Láng Annamária is, aki már korábban is

¹¹⁹ Both 1998

¹²⁰ Schilling 2002

¹²¹ És ez volt az első Krétakör-előadás, aminek a *Színház* című, legtekintélyesebb hazai szakmai folyóirat – a Katonában 1998 januárjában bemutatott *Alulról az ibolyát* című Schilling-rendezéssel közösen – egész cikket szentelt: Karsai 1998.

¹²² Schilling 2002.

¹²³ Vö. Urbán 2008: „...Schilling soha nem rendez kétszer ugyanolyan előadást; minden bemutató más-más irányba halad, mind tartalmi, mind stílári értelemben”, valamint Deme – Sz. Deme 2010, 94: „Ahhoz pedig, hogy a történeteimet a közönségnek elmeséljem, különböző formákat akartam kipróbálni úgy, hogy egy dolgot ne kelljen többször is megismételni.”

dolgozott Schillinggel. És persze az üstökösként feltűnő színésztehetséget, a címszerepet alakító Bodó Viktort is ott találjuk mint a pszichológiai realizmustól messzire rugaszkodó előadás motorját, aki „intenzív és életveszélyesen expresszív alakítást nyújtott.”¹²⁴ Az egyöntetű elismerés másik oka a magyar színjátszási hagyományoktól eltérő, Schilling által Artaud kegyetlen színházához hasonlított színészi létezés lehetett. A zsámbéki előadásokról írta a rendező: „Használtunk tüzet, vizet, játszottunk földön, föld alatt, a környező kőfalakon, a színészek énekeltek, sőt zenéltek is.”¹²⁵ Még egy fordulópont, a szöveggel és a szövegen végzett munka szempontjából: „...először próbáltuk ki, hogy a színészi improvizációkat lehet-e használni írott darab megközelítéséhez... Kiderült, hogy egyszerűbb helyzeteket fel lehet építeni improvizációkból... Összetettebb viszonyok vagy folyamatosan építkező történetek megjelenítésére azonban már nem alkalmas ez a módszer. Alapérzéseket lehet megkeresni vele. Ezeket tártuk fel az improvizációkkal, amelyeket aztán – ez külön nehézséget jelentett – egymáshoz, illetve az eredeti darab szövegeihez kellett illeszteniük. Kiderült, hogy a szövegelemzés sem kerülhető meg.”¹²⁶ A Krétakör tehát 1999 őszén kilépett a nemzetközi porondra, s egészen 2008-as radikális átalakulásáig nem is tűnt el onnan soha.

Az ötödik krétakörös bemutató, a *Baal* után körvonalazódott a társulat további történetét is meghatározó egyik legfőbb probléma, mely utólag furcsa módon inkább ihlető erőnek tűnik, semmint akadályozó tényezőnek. Ez természetesen az állandó játszóhely hiánya, ami a korabeli beszámolók szerint kifejezetten jót tett a produkcióknak, hiszen a zsámbéki „nomád” körülmények között a színészeknek épp úgy helyt kellett állniuk, mint a Budapest belvárosában lévő legnevesebb művészsínház, a Katona József Színház falai között, vagy épp a befogadó színházként már akkor jelentékeny Szkéné vagy a Merlin fedele alatt. Alkalmazkodó képesség és rugalmasság jellemezte tehát a produkciókat, még ha eleinte kényszerből is kovácsolódtak ezek az erények. Természetesen nem pusztán „helyrajzi”, hanem alapvetően esztétikai természetű kérdéstről van szó, hiszen mindegyik színház(i formá)nak megvan a saját, gyakran jól körülhatárolható törzsközönsége. A közönségrétegek között ugyan viszonylag ritka az átjárás, ám a Krétakör erről is másképp gondolkodott. Elég ehhez elolvasni azt, amit Schilling a társulat leendő ügyvezetőjéről, Gáspár Mátéről (l. lejjebb) mondott: „Az egyik legfontosabb állítása az volt [Gáspár Máténak – a szerző megj.], hogy attól még, hogy valami művészi, innovatív és kísérleti színház, nem feltétlenül kell struccnak lennie, és a fejét bedugnia a porba... Az volt az elmélete, hogy ennek a színháznak

¹²⁴ Nánay 2008.

¹²⁵ Schilling 2002.

¹²⁶ Sándor L. 1998.

éppúgy lehet közönsége, sőt, nem tudjuk, hogy mekkora közönsége lehet, a határ a csillagos ég...”¹²⁷

Visszatérve a játszóhely hiányához, ez inspirálóan hatott a következő, 1999 nyarán bemutatott előadásra is, melynek központi témája a szerelem volt: a Shakespeare *Vízkeresztje* nyomán Lőrinczy Attila által írt *Szerelem vagy amit akartok* című produkciót harminchétszer játszották, s közel az egész országot bejárták vele, hiszen egy színpaddá alakítható IFA-teherautón zajlott a cselekmény: „[e]z lehetővé tette, hogy egyszerűen és mégis szellemesen mozgassuk a produkciót.” Megint egy olyan momentumra kell utalnunk, ami a 2008 utáni Krétakör törekvései között is lényeges szempont lesz, hiszen az országjárás során olyan településekre is eljutottak, „ahol nagyon ritkán jár színház. A közönséggel való kapcsolat egészen új formáját tapasztalhattuk meg, pontosabban egy nagy hagyománnyal rendelkező formát, amit sajnos ebben az országban régen elfelejtettek használni a színházi alkotók. A színészeknek ez igen kemény tréninget jelentett, amelyen átesve sokkal bátrabban és őszintébben tudtak a színház nézőihez viszonyulni.” És a folytatás is tanulságos a mából visszatekintve: „Miután elmúlt a nyár, az előadást a Merlin Színházban játszottuk tovább, általában iskoláknak, ami szintén nagyon izgalmas kihívás volt.”¹²⁸

A *Baal* sikere után lépett be a Krétakör Színház életébe Gáspár Máté, aki a következő évtizedben Schilling mellett a formáció mindenkori leginkább meghatározó alakja volt. A Schillingnél csak egy évvel idősebb Gáspár 1991–1993 között a párizsi VIII-as számú egyetemen folytatott színházi tanulmányokat, majd az ELTE-n diplomázott magyar-francia szakon, de tanult drámapedagógiát, dolgozott diákszínjátszó csoportokkal is. A színházi programajánlóként működött Pesti Est Sűgő alapító főszerkesztője volt, majd az ott eltöltött hét év után került át a Krétakörhöz Schilling hívására, akivel 2010 nyarán történt felállásáig, tehát tizenkét éven keresztül dolgozott együtt.¹²⁹ Gáspár Máténak franciaországi kapcsolatai révén jelentékeny része volt a színház nemzetközi karrierjének megalapozásában, továbbá a Krétakör Színház üzleti stratégiájának kidolgozásában. Érdemes időben kicsit előreszaladni, hogy szimbiotikus kapcsolatuk lényegét megértsük. A 2000-es évtizedre ugyanis Schilling Árpád és Gáspár Máté lettek a magyar színházi élet tévedhetetlen „megmondó emberei”: provokatív interjúik, markáns állásfoglalásaik sokaknál kiverték a biztosítékot. „Mi mindig jártuk a magunk útját, és titkon azt reméltük, ezt majd lekövetik azok, akik struktúrában kell,

¹²⁷ Deme – Sz. Deme 2010, 94.

¹²⁸ Schilling 2002.

¹²⁹ A Krétakör ügyvezetői teendőit azóta Gulyás Márton látja el.

hogy gondolkodjanak.”¹³⁰ – foglalja össze a közös szakasz e vetületét Gáspár 2010-ben, és Schilling is „leleplezi” utólag akkori énjüket: „A sikereinknek szerintem az volt a kulcsa, hogy két, valahol egyező, de alapvetően nagyon különböző neveltetésű és habitusú ember dolgozott együtt... A beszélős interjúk, a színházi reformjavaslatok egytől egyig 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.”¹³¹

Vissza 2000-hez: ebben az évben egyfelől Schilling megszerzi rendezői diplomáját a főiskolán, másfelől a külföldi kapcsolatok kezdenek látványosan megerősödni, köszönhetően főleg az akkor már több éve a tervezés fázisában lévő projekt valóra válásának, vagyis a *NEXXT – Frau Plastic Chicken Show* címen a Bárka Színházban 2000. október 13-án, pénteken megtartott igen ellentmondásos megítélésű bemutatójának.¹³² A Krétakör Színház első nemzetközi koprodukcója volt a *Nexxt*, az pedig igen nagy szó, hogy a világ legfontosabb színházi eseményei közé tartozó Avignoni Fesztivál vállalta a költségek jelentős részét.¹³³ A *Szerelem, vagy amit akartok* című előadásban dolgozó csapat párhuzamosan készült a *Nexxt*-re, de új emberek is közelebb kerültek a körhöz.

Schilling a *Mechanikus narancsból* kiinduló ötletének továbbfejlesztésére Tasnádi Istvánt kérte fel, aki Bret Easton Ellis botránykönyvét, az *Amerikai Psychót* is beledolgozta az anyagba. Ágh Márton díszlettervező meghívása a produkcióba egy fél évtizedes kapcsolat első állomása lett, s itt került először kapcsolatba a Krétakörrel az akkor még a Bárkán társulati tag Udvaros Dorottya, Mucsi Zoltán és Pokorny Lia is. A *Nexxt* több szempontból egyedülálló eseménye lett a Krétakör Színház történetének: a harmincmillió (!) költségvetés, az előadásból készült, szintén Schilling rendezte, közel 150 millió forintból készült filmváltozat, az avignoni koprodukció, a miniszteri támogatásból és a külföldi partnerektől összeszedett büdzsé, az egész projekten dolgozó mintegy száz ember elképesztő léptékváltást jelentett az addigi, „fapados” munkákhoz képest. A darabot beharangozó sajtótájékoztatón Schilling bejelentette, hogy ha jól sikerül a premier, felhagy a színházi munkákkal, és elmegy

¹³⁰ Kővári 2010.

¹³¹ Deme – Sz. Deme 2010, 93.

¹³² A produkció előéletéről részletesen l. Gáspár 2000a.

¹³³ Az avignoni fesztiváldirektor a Krétakör mellett egy másik magyar csapatot, a Hudi László vezette Mozgó Ház Társulást is kiválasztotta ekkor támogatásra: 2001 nyarán Hudiék Avignonban az *1003 szív, avagy töredékek Don Juan katalógusából* című előadásukat mutatták be. Hogy értsük a dolog jelentőségét, megjegyezzük, hogy a következő hasonló együttműködésre egy évtizedet kellett várni: a Mundruczó Kornél vezette Proton Színház (mely jórészt a Krétakör Színház egykori színészeiből verbuválódott) 2012 nyarán így mutathatta be Avignonban *Szégyen* című előadását.

Brazíliaba tévés show-műsorokat rendezni¹³⁴ – akadt olyan újságíró, aki komolyan vette az ironikus mondatot... Schilling 2002-ben így emlékezett az első reakciókra: „Az előadás számításainknak megfelelően nagy zavart okozott a színházi világban. Meglepte őket az új forma, a mélységes, de őszinte cinizmus és miután nem voltak rá felkészülve, vagy éppen túlságosan is, totális háborút indítottak ellenünk, mellyel hála Istennek a közönséget nem sikerült elriasztaniuk.”¹³⁵

A média manipulatív világáról leplezetlen cinizmussal beszélő, erőszakos és pornográf képekkel operáló *Nexxt* sokaknál kiverte a biztosítékot (és nem az összeesküvés-elméletek iránti különös vonzódás mondatja velünk, hogy a projekt minden értelemben vett kivételes helyzete is ingerlő lehetett). A magyar kritikák javarészt elutasították az előadást, mondván, hogy Schilling és Tasnádi inkább tévéshow-t csináltak, nem pedig színházat.¹³⁶

2.3. A második hét év: 2001–2007

2001-re a „színházcsinálás addigi laza metódusa egyre kevésbé ígért újabb kirobbanó eredményeket, tehát döntő lépésre volt szükség, a társulattá alakulásra, amelyet a szisztematikus kísérletező műhelymunka egyik döntő feltételének tartottak.”¹³⁷ Fontos fordulatokat hoz ez az esztendő. A legelső: az egyesületi formát alapítványira váltó Krétakörnek kvázi állandó játszóhelye lesz a következő másfél évben, amikor Megyeri László a Thália Régi Stúdiójának, vagyis a valamikori Arizona mulatónak a használati jogát átadja Schillingéknek, amit a társulatnak havi húsz alkalommal kellett nézőkkel megtöltenie (s majd 2002 nyarán Megyeri azt nyilatkozza: nem a Thália dolga megoldani a Krétakör helyproblémáját). Ezzel a részben gazdasági, részben társulatépítési szükségszerűséggel függ össze, hogy 2001-ben először három bemutatója is lesz a csapatnak: a főiskolás vizsgaelőadásból kinövő, ilyen értelemben tehát a Tháliás bemutatót megelőzően már

¹³⁴ Vö. Balogh 2000.

¹³⁵ Schilling 2002.

¹³⁶ Csak néhány a legelégedetlenebb vélemények közül: Sándor L. 2000, 23., 25.: „Csalódást kelt a Krétakör Színház új bemutatója. Nem színházi minősége miatt, inkább azért, mert nem lehet színházi minőségként értelmezni... Schilling Árpádot tehetségesebbnek gondolom annál, semhogy középszerűek háritó gesztusaira lenne utalva. Nyilván a sok pénz (és a sok munka) most akadályozza őt a tisztánlátásban. Különben belátná, hogy szándékait ezúttal nem sikerült színházi hatássá formálnia.” Csáki 2000: „Meg is fogják látni, mekkora közönségsiker és tombolás lesz itt, ha a plázanépszerűség körében híre kél, hogy nem színházat játszanak. Mert hát – és érzünk el végre ide – színház, az nincsen a Bárka Színházban ezen az estén.” Koltai 2000: „Zavarunkat, amely abból fakad, hogy szeretnénk szétválasztani magunkban a show-nézőt és a Krétakör-nézőt, csak egyféleképpen oldhatnánk föl: ha fölállnánk, és előadás közben távoznánk az egyetlen lehetséges kijáraton, a színpadon keresztül, kockázattal – nyilván – a show-gorillák közbelépését.”

¹³⁷ Nánay 2008.

„félkész” állapotban lévő *Liliom*, az eredetileg a Bárkával koprodukcióban készült *Megszállottak*, majd az addig „siketek párbeszédeként”¹³⁸ jellemzett kritikai recepcióban is valóságos fordulatot hozó, a monostori erőd falai között készült *W – Munkáscirkusz*. A felgyorsult tempó megmarad a következő, valódi hazai és nemzetközi elismertséget hozó években, hiszen – a „csak” két premiert hozó 2002. év kivételével – 2001-2007 között minden évben három bemutatót tart a Krétakör, szolid, húsz előadásból álló (!) repertoárt építve ki fennállása második hét esztendejének a végére.¹³⁹ 2003-tól megjelennek a vendégrendezők is, még ha meglehetősen szűk körből válogat is Schilling és a Krétakör: Wulf Twiehaus, Zsótér Sándor, Mundruczó Kornél két-két, míg Árkosi Árpád egy alkalommal dolgozott ez idő alatt a csapattal, a többi rendezés Schilling nevéhez fűződik (aki a vendégrendezők itt-tartózkodása idején általában külföldi munkákat vállal). Mint látni fogjuk, az előadásszámok is hirtelen megugranak: „alternatív” színháznál a százat-kétszázat meghaladó széria elképzelhetetlen lett volna korábban (egy-két kivételtől eltekintve valójában ma is az), ami szintén azt bizonyítja, hogy megtörtént az áttörés: többé nem lehetett nem komoly tényezőnek tekinteni a Krétakör Színházat a hazai (és a nemzetközi) színházi palettán.

Eközben Schilling és Gáspár folyamatosan helyet keres a csapatnak: 2001 végén a Bárka Színházra nyújtanak be pályázatot (amit Csányi János nyer),¹⁴⁰ majd 2002-ben bejelentik, hogy az újonnan épült Nemzeti Színházért indulnak. Ez utóbbtól végül elállnak: 2002. szeptember 30-án, Párizsban kelt levelükben azt írják a bírálóbizottságnak, hogy a Siklós Mária tervezte épületet alkalmatlannak találják színházcsinálásra, ehelyett szerintük „...a Dunaparti ingatlant – akár a körülötte tervezett turisztikai projekt részeként – értékesíteni kell, a befolyt pénzből pedig olyan helyet, helyeket kell létrehozni és támogatni országszerte, melyekben joggal lát fantáziát, s melyekre szívesen nyújtaná be részletes pályázati tervét akár a Krétakör, akár más alkotó, aki élete értelmét abban látja, hogy színházat csinál Magyarországon.”¹⁴¹ Erre az időre datálható a Krétakör további pályáján meghatározó „francia kapcsolat” megizmosodása is: a Párizs melletti MC93 Bobigny Színházban 2001 őszen játszott *W – Munkáscirkusz*, majd a *Megszállottak* és a *Nexxt* vendégszínházi után az intézmény igazgatója, Patrick Sommier úgy döntött, hogy saját költségvetésének közel

¹³⁸ Deme – Sz. Deme 2010, 92.

¹³⁹ Éppen ezért a fejezet hátralévő részében „súlyozunk” a hirtelen megugró számú új előadás között: a legfontosabb adatokat mindről közöljük, részletesebben azonban csak azokkal foglalkozunk, melyeket különösen meghatározónak tartunk a Krétakör Színház történetében. Választásaink és a Kiss 2006 által e korszakból kiemelt kilenc jelentős előadás között több átfedés található, ezért is hivatkozunk többször a tanulmányra.

¹⁴⁰ Schilling nyílt levélben emelt kifogást a döntés ellen, a részletekről l. például Valaczkay 2002

¹⁴¹ Idézi H. Gy. 2002 (A levél teljes terjedelmében itt olvasható:

<http://archive.kretakor.eu/tejjesszoveg.php?hol=cikkek&CikkId=2250&mit=Szoveg> /Utolsó letöltés dátuma: 2012. október 10./)

harmadát felajánlva (!) teljes egészében finanszírozza a magyar csapat 2002/2003-as évadát. A nagylelkű felajánlásnak köszönhetően sikerült tizenhárom főre fejleszteni a társulatot, majd az eredetileg az együttműködés keretében tervezett *Danton halála*-bemutatóból született meg végül a *Hazámhazám*, s a nagy visszhangot kiváltó külföldi kapcsolatnak is szerepe volt abban, hogy Görgey Gábor akkori kultuszminiszter 2003. március 17-i parlamenti felszólalásában határozottan kiállt amellett, hogy a Krétakör végre saját helyet kapjon – hiába. Schilling és Gáspár a csapat addigi tapasztalataira hagyatkozva a *Kritika* című lap 2004 novemberi számában nagy visszhangot és széles szakmai ellenállást kiváltó vitairatot tett közzé *A színházi struktúra modernizációja* címmel¹⁴² – az ebben olvasható gondolatokra a következő fejezetben még visszatérünk Imre Zoltán és Hudi László 2007-es, Nemzeti Színházra benyújtott pályázata kapcsán.

A 2001. február 22-én bemutatott *Liliomot* százhat alkalommal játszották: a húsz-harmincas évek kabarévilágát a klasszikus pesti történettel vegyítő¹⁴³ feszes, sodró tempójú produkciót a közönség és a kritika egyaránt jól fogadta. Újabb váltás: a sokat vállaló *Nexxt* végletekig technicizált világa után „minimalista” előadás született, az egyik kritika szerint Schilling egyenesen „diákelőadásszerű egyszerűsége törekszik.”¹⁴⁴ A francia, olasz, cseh, finn, litván turnén is résztvevő előadást többek között a lengyelországi Toruń rangos fesztiválján és a Pécsi Országos Színházi Találkozón is díjazzák. A produkció azért is lényeges a társulat történetében, mert – először eddigi munkájuk során – több színészi alakítást (Nagy Zsolt, Láng Annamária, Csányi Sándor) is díjakkal ismertek el a különböző szakmai zsűrik.

A rá két hónapra a Tháliában bemutatott *Megszállottak* alapja Arthur Miller *A salemi boszorkányok* című drámája volt: az előadásban részt vevő husz színészt lehetetlen volt egyeztetni, így huszonegy előadás (és egy 2001 őszi párizsi vendégjáték) után le is került a repertoárról. Barbár, vad világot mutat meg Schilling az előadásban: meglepő módon nem korunkhoz közelítette Miller túlbeszéltnek ható szövegét, hanem erősen eltávolította, távoli, meghatározhatatlan múltba és egy ismeretlen, hideg-rideg vidékre transzponálta.

A 2001. szeptember 20-án a berlini Sophiensaal-ban, majd 2001. október 23-án Budapesten bemutatott, ezt követően pedig 2006 őszéig százhárom alkalommal játszott, Belgrádot, Milánót, Wrocławot, Krakkót, Québecet, Montréal, Rijekát, Terschellinget, Párizst, Pilsent, Szarajevót, Ljubljanát, Londont is megjárt *W – Munkáscirkusz* az egyik, ha

¹⁴² Gáspár – Schilling 2004.

¹⁴³ Vö. Kiss 2006, 131 skk.

¹⁴⁴ Bóta 2001a.

nem éppen a leglényegesebb állomás a Krétakör Színház történetében. A Büchner *Woyzeck*jéből kiinduló, József Attila-szövegekkel feldúsított, de mindkét „forrástól” messzire rugaszkodó előadás berlini, majd azt követő párizsi premierjét a komáromi erőd falai között zajló intenzív, kéthetes „elvonulás” (majd nyár végén egy újabb, ezúttal zsámbéki kiruccanás) előzte meg. Schilling leírása szerint ez az időszak a színészekben rejlő energiák minél teljesebb körű felszabadításáról szól: „Kivontam magam a munkából, és átadtam a terepet a színészeknek. Bár kész volt a szereposztás, én mégis azt akartam, hogy senki se játssza a saját szerepét. A színészek tobzódtak a szabadságban, fiúk lány-szereppel próbálkoztak és fordítva. Mindenki mindent kipróbált az összes jelenetben. A másik fontos kísérlet a határkeresés volt... csak a kérdést fogalmaztam meg: meddig vagytok hajlandók elmenni. A határkeresés egyszerre jelentette a lelki és fizikai szembesülést. Miközben boldogan játszottak a partnerrel, állandóan piszkálták egymást, hogy minél bátrabban és meglepőbben fogalmazzák meg gondolataikat, érzéseiket az adott jelenetről. A darab töredékes szerkezete is arra inspirált, hogy az asszociációt mint alkotási tényezőt használjam.”¹⁴⁵

Az erőd falai között tartott munkabemutató nézőire „...óriási hatással volt ez a kísérlet, és meggyőzött róla, hogy a színház újraéledésének egyetlen lehetséges útja, ha szakít a kényelemmel, a magyarózkodással, az unalmas történetmeséléssel, a hagyományos színészi eszközökkel, és bátran vállalva önmagát, a valóságot nem a realizmus felől közelíti meg, hanem saját eszközeinek végtelen lehetőségén keresztül...”¹⁴⁶ Láng Annamária, az előadás Marie-ja így írt a próbákról később: „A munkafolyamatban a legfantasztikusabb az volt, hogy nem végrehajtanunk kellett valamit, hanem át volt ruházva ránk annak a felelőssége és öröme, hogy mi találjuk ki a formákat – ami azzal is jár, hogy az ember sokkal könnyörtelenebb lehet önmagával épp azért, mert nem kívülről kényszerítenek rá dolgokat. A szorongás, ami ezzel jár, nagyobb – de nagyobb az élmény is.”¹⁴⁷

Mitől és miért vált olyan különlegessé ez a *Woyzeck*-adaptáció? Az alkotói oldalról már esett szó, most nézzük mindezt a befogadás felől. Előtte azonban rövid kitérő: a Krétakör és a színikritika viszonyát taglaló 5. fejezetben bővebben beszélünk arról, hogy a kritika jellegéből adódóan „múltorientált” tevékenység. A kritikus – ideális esetben – a színházat nem egyszeri eseményként, hanem folyamatként, egymásra ható, egymásból épülő színháztörténekek sorozataként érzékeli: esztétikai ítéletének létrejöttében az adott előadást megelőzően megtekintett sok száz vagy ezer más produkció ismerete, a róluk tárolt tudása,

¹⁴⁵ Schilling 2002.

¹⁴⁶ Schilling 2002.

¹⁴⁷ <http://w.kretakor.hu/szineszvallomasok.html> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. október 10.)

tapasztalatai, emlékei, élményei segítik. De mi történik akkor – és itt térünk vissza a *W*-hez –, ha a kritikus által jól ismert színházi főcsoporttól valójában teljesen idegen módszerekkel, nyelvvel, világgal és üzenettel szembesül a szakíró? A *W* esete ebből a szempontból tökéletesen tipikusnak mondható: az elragadtatott berlini és párizsi kritikák után a budapesti bemutatót hónapokig tartó csönd övezte. Lám, a színházban is zajlik a „kultúrák harca”, hiszen a Grotowski, Artaud hagyományával számoló előadás külföldön értő fülekre talált, míg Magyarországon a pszichológiai realista játékmódorba semmilyen módon nem illeszhető produkció (Koltai Tamás szavaival: „[a]z antiverbalitás és antiintellektualitás provokatívan bárdolatlan színháza”¹⁴⁸) jó ideig tartó hallgatást generált. Kiss Gabriella ezzel egybehangzóan mutat rá elemzésében, hogy „a (kísérletező kedv miatt mindig hasznos orientációs pontnak bizonyuló) németországi sikerszéria egyértelművé tette, hogy a rendezésnek egy, az önreflexió igen magas fokának köszönhetően kristálytiszta test-logika a kulcsa.”¹⁴⁹ Később persze megindult az intenzív kritikai párbeszéd Magyarországon is erről a „kényelmetlen színházról”:¹⁵⁰ a *Színház* című lap 2002. januári száma – szokatlan módon – két kritikát is közölt róla¹⁵¹, továbbá – reflektálva a „mozdulattal megtoldott szó” előadásbeli fontosságára – egy tánckritikus vonatkozó gondolatait is megjelentette¹⁵², az *Ellenfény* 2001/6-os száma pedig kiemelt terjedelemben foglalkozott az előadással (minderről részletesen l. az 5.3. alfejezetet).

Schilling a színházi szakmával ápolt viszony fordulópontjaként emlékszik a *W* fogadtatására: „...az első darabunk, amelynél az érződött, hogy keresik a megfejtést. Az már annyira durva volt, hogy valamit kellett mondani róla... [A hazai bemutató után] ...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 [Gáspár – a szerző megj.]: vajon mi tarthatott két hónapig?”¹⁵³ Ehhez az előadáshoz fűződik a Krétakör Színház nagy visszhangot keltett, szakmán belül és kívül egyaránt értetlenkedéssel fogadott „szabadságharcának” lényeges állomása is: bár a Színházi Kritikusok Céhének döntése értelmében a *W* – *Munkáscirkusz* a 2001/2002-es színházi évad legjobb alternatív előadása lett, Schillingék nem vették át a díjat, helyette egy levelet küldtek a kritikusoknak a társulat harminckét tagjának az aláírásával. „Évek óta határozottan állítjuk: nem vagyunk alternatív színház. Ez a szó

¹⁴⁸ Koltai 2001b.

¹⁴⁹ Kiss 2006, 135.

¹⁵⁰ Kiss 2006, 136.

¹⁵¹ Sándor L. 2002 és Kérchy 2002a.

¹⁵² Halász 2002.

¹⁵³ Deme – Sz. Deme 2010, 95. (Schilling egyébként rosszul emlékszik: nem Csáki Judit volt az első, aki írt az előadásról, bár az tény, hogy közel két hónap, szokatlanul sok idő telt el az első kritikák publikálásáig. A további részleteket l. a Krétakör és a kritika viszonyát feldolgozó 5. fejezetben.)

számunkra nem jelent semmit... Szeretnénk, ha végre legalább a szakma felismerné és elfogadná: címkéket osztogatni könnyű, megszabadulni tőlük annál nehezebb.”¹⁵⁴ Ezekkel az átfogó öndefiníciót sürgető mondatokkal összezsengenek Schilling szavai, mellyel a *W*-ig tartó történeti beszámolót zárja: „Látnunk kell, hogy a magyar színház válságban van... Ezen csak új utak keresésével, a friss erő helyzetbe kerülésével lehet változtatni. Közönségünk idehaza egyre bővül, és kívánja jelenlétünket, miközben egyedülálló hírnévre tettünk szert Európában. A Krétakör elnevezésű projekt beérett... Művészeti és a színház társadalmi feladatáról alkotott elképzeléseinket, ambícióinkat összevetve a struktúrán kívül dolgozó műhelyek mozgásterével a mai Magyarországon óriási feszültséget érzékelünk, melynek szorításából így vagy úgy, de mindenképpen továbblépésre kényszerülünk. Célunk a ’független’ színházak szabadságát, lendületét és kísérletező kedvét egyesíteni a ’köszínházakra’ jellemző állandó és biztonságos működéssel.”¹⁵⁵

A Krétakörrel ekkoriban dolgozó Veress Anna dramaturg 2003 decemberére keltezett szövege szerint a *W* okozta totális döbbenetre is reakció volt a következő vállalkozás, a száztizenhét alkalommal csupán egyetlen színes szőnyegen előadott újabb, ezúttal Shakespeare-rel, Blake-kel, Heinével és néhány *Woyzeck*-idézzel is feldúsított-átírt Büchner-mű, a *Leonce és Léna*,¹⁵⁶ melyben Schilling a bábszínházi hagyományt hozza játékba.¹⁵⁷ Aligha csak a *W* kétértelmű fogadtatása kiváltotta dac munkált a rendezőben, hiszen a repertoár alakulását nyomon követve egyre feltűnőbb a darabválasztást, a használt színházi nyelvet érintő nagyfokú változatosság és a más független csapatok építkezésével összehasonlítva feltűnő nyitottság: az előadások mintha felelgetnének egymásnak – egy nagy költségvetésű, ellentmondásos megítélésű „szuperprodukción” után éles váltással szinte mindig egy intimebb hangvételű, kisebb léptékű vállalkozás következik a sorban. A Krétakör Színház útját ekkor már rendszeresen követő kritikusok ekkoriban kezdenek el Schilling és csapata „megtanulhatatlanságáról”¹⁵⁸ beszélni, ugyanakkor a színészvezetésben találnak kivétnivalót,

¹⁵⁴ A levél teljes szövege itt olvasható: <http://archive.kretakor.eu/teljesszoveg.php?hol=levelek&LevelId=14> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. október 10.) A levélből vita alakult, vö. Szűcs 2002 (ahol az alternatíváról azt olvassuk, hogy stiláris és strukturális fogalom), majd erre válaszként Gáspár – Schilling 2003. Schilling egy 2004-es, Szűcs Katalinnak és a Színházi Kritikusok Céhének címzett levelében az alternatív helyett megfontolásra ajánlja a kísérleti, kortárs, befogadott, ad-hoc jelzőket, de leginkább is a kategória eltörlését szorgalmazza (a levél teljes szövege itt olvasható: <http://archive.kretakor.eu/teljesszoveg.php?hol=levelek&LevelId=32> /Utolsó letöltés dátuma: 2012. október 10./) Imre 2000b, 64., illetve Imre 2002, 12 meggyőzően érvel amellett, hogy az alternativitás poétikai kategória.

¹⁵⁵ Schilling 2002.
¹⁵⁶ Veress 2004.

¹⁵⁷ Kiss 2006, 129.

¹⁵⁸ Vö. Tompa 2004b.

amikor bizonyos szerepkörök feltételezett rögzültségéről, ezáltal pedig az előadásokban nagyjából előre kiszámítható akciókról írnak.¹⁵⁹

„Az elmúlt évek talán legbotrányosabb előadása”¹⁶⁰ – kezdi Kiss Gabriella a Párizsban, majd a Fővárosi Nagycirkuszban bemutatott, alig egy évig, összesen ötvenkilenc alkalommal játszott *Hazámházám*ról szóló elemzését. És valóban: a Büchner *Danton halála* című drámáját kiindulópontként kezelő, a Magyarország rendszerváltása óta eltelt tizenhárom évnek a társulat által fontosnak tartott eseményeiről kíméletlenül és mulatságosan beszélő, a cirkusz nyelvét és eszközkészletét használó „politikai revü”¹⁶¹ nagy indulatokat kavart. „Hungarofóbia”; „Ki köp nagyobbat? – Magyarország liberális szemüvegen át” – csak néhány cím a (szélső)jobboldali sajtó „kritikáiból”. A már bevált munkamódszer ez esetben különösen hatékonyak bizonyult: a tizennégy fős színészcsapat a szlovák határ melletti Bódvarákón két hétig készített improvizációkat, melyeket augusztus 20-án (!) a Zsámbéki Szombatok rendezvénysorozat keretében mutattak be, ahol tojásdobálás és egyéb incidensek elszenvedői lettek az alkotók.¹⁶² A majd’ egy tucat francia helyszínen, továbbá Baselben bemutatott előadás magyarországi bemutatója 2002. október 23-án (!) a Fővárosi Nagycirkuszban zajlott le. A szöveg Schilling és Tasnádi együttműködéséből született, az előadáson dramaturgként dolgozó Erős Balázs így ír a motivációról: „Kezdetből fogva fontosnak tartottuk, hogy az előadásaink események, ügyek legyenek. Meg kell próbálnunk azonnal reagálni a mindennapi történésekre. A színháznak ezt a társadalmi funkciót is be kell töltenie, nem lehet pusztán esztétizáló műhely.”¹⁶³ A *Leonce* utáni „léptékváltás” újra megtörtént: nemcsak a szélsőséges hangoktól sem mentes recepció, de az a tény, hogy a Krétakör színészei estéről estére hat-nyolcszáz ember előtt játszottak, újabb tapasztalatokat hozott.

Ahogy a vendégből fontos társulati taggá váló Tilo Werner érkezése is: a berlini Schaubühnén 2001 decemberében egy workshopon ismerkedtek meg a színésszel,¹⁶⁴ aki hamarosan a csapat egyik alapemberévé vált (az egyik, ha nem legfontosabb német művészszínházba egyébként Thomas Ostermeier még a Berlinben vendégszereplő *Baalt* látva

¹⁵⁹ Vö. Golden 2001, majd Csáki 2002b: „A főszereplésre szakosodni látszó Láng Annamária és Nagy Zsolt ezúttal karakterben remekel.” Vele szemben például Kérchy 2002b, 14. szerint az egyes előadások között „intertextuális háló” feszül, s korántsem véletlen, hogy ki melyik produkcióban milyen szerepet játszik, és visz tovább egy következőbe.

¹⁶⁰ Kiss 2006, 123.

¹⁶¹ Veress 2004.

¹⁶² Balogh 2002.

¹⁶³ Erős 2002.

¹⁶⁴ Ez a workshop volt a kiinduló alapja Tasnádi István meglepően hosszú életűre nyúlt, a Krétakörrel is többször kapcsolatba kerülő *Phaidra*-projektjének, bővebben l. Jászay 2010c.

hívta Schillinget rendezni: Jerofejev *Walpurgis éjének* 2002 decemberében volt a bemutatója). Szintén Schaubühnés kapcsolat a következő bemutatót jegyző színházcsináló, Wulf Twiehaus, aki egyben a Krétakör történetének első vendégrendezője is. A Millenáris Fogadóban megtartott premier érdekessége, hogy az „új undokak” közé sorolt Marius von Mayenburg darabjának berlini, Luk Perceval rendezte ősbemutatója után alig egy hónappal zajlott a hazai bemutató, melyet végül harmincegyszer adtak elő, külföldön pedig csak Reimsben játszottak. Mint az a rendezővel készült egyik interjúból egyértelmű, a Krétakör által az eddigiekben is eredményesen használt, színészi improvizációkon alapuló munkamódszer szerencsésen találkozott a német színházi hagyományt továbbvivő fiatal rendező elképzeléseivel: „...itt a színpadon lévő színészek erőteljesebben törekszenek az összjátékra, sokkal kevésbé akar egy-egy színész előtérbe kerülni, mint nálunk. Ez egyébként egy ilyen darabnál, mint *A hideg gyermek*, ahol hét-nyolc szereplő van egyszerre a színpadon, óriási előny. Ha Németországban rendezném a darabot, akkor először a pontos és gyors formai megvalósítással foglalkoznánk; a figurák pszichológiai valóságának, vágyainak, lelki rezdüléseinek megértése és körüljárása a próbafolyamat második lépése lehetne. Itt a színészek a próbák elején nagyon komolyan vették a figurákat.”¹⁶⁵ A kritikák ugyan elismerték az előadás erényeit, ám korántsem voltak maradéktalanul elégedettek: felrötták, hogy a mayenburgi fekete komédia túlságosan könnyedre sikeredett a Krétakör elővezetésében.

Ezután újabb könnyed kör következett, a színészek improvizációi és ötletei nyomán Tasnádi István írta és egy újabb vendég, Árkosi Árpád rendezte *Nézőművészeti Főiskola*, ami 2003. május 11-i bemutatója óta a mai napig látható, és tömegeket vonz. A háromszemélyes színházi kabaré utópiája ellehetetlenült és emiatt bezárt színházakról, no meg a néző, de nem látó közönségről szól.

A színház és a színházcsinálás mint téma adott volt a következő előadáshoz is: több mint egy év szünet után újra Schillinggel dolgozott a Krétakör,¹⁶⁶ s létrehozták a 2000-es évtized alighanem leghíresebb magyar nyelvű előadását, a 2003. október 23-án bemutatott *Sirájt*. A kétszázötvenhárom alkalommal (!) játszott Csehov-darabbal huszonhat országban több mint harminc helyszínen léptek fel a színészek, és világszerte a kirobbanó sikerrel játszott előadással azonosították a magyar társulatot. És a hazai kapuk is hirtelen megnyíltak: az előadás a 2004. évi Pécsi Országos Színházi Találkozón öt díjat kapott, köztük a fődíjat és

¹⁶⁵ Szakács 2003.

¹⁶⁶ Aki eközben nem tévlenkedett: a milánói Piccolo Teatro stúdiójában bemutatta Shakespeare *III. Richárdját* 2003 márciusában.

a közönségdíjat,¹⁶⁷ továbbá elismerést kapott Láng Annamária, Gyabronka József és Tilo Werner is, majd 2004 őszén átvették a színikritikusoktól a legjobb előadás díját. Schilling nem csekély malíciával emlékszik vissza a bemutatót követő eseményekre: „A *Siráj*jal történt meg a nagy befogadás, látványos, előadás előtti, alatti és utáni könnyes ölelkezés. Mintha mindannyian közösen jelezték volna, hogy mi 'Egy színház' vagyunk. Onnantól kezdve Zsámbéki [Gábor] nyelvezetében megjelent az a fordulat, hogy 'az alternatívok és 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 kommentárokból.”¹⁶⁸ A magyar színházi hagyományba már pusztán a darabválasztással kiválóan illeszkedő (erről a tényről bővebben lesz szó az 5. fejezetben, itt csak utalunk rá, hogy 1971-ben Zsámbéki Gábor kaposvári¹⁶⁹ és Székely Gábor szolnoki *Sirály*-bemutatói emblematikus előadásokká váltak), mégis friss és meglepő *Siráj* sikerének egyik titka alighanem éppen ismerőségében rejlett. Erre Gáspár Máté így utal egy 2010-es interjúban: „...jellemző, hogy a *Siráj*jal törtünk át a falon, holott korábban a *Hazámházammal* vagy a *W - Munkáscirkusszal* ennél komolyabb szinteket is megugrottunk... Én úgy látom, a *Siráj* volt a legklasszikusabb, legkönnyebben követhető produkciónk, társulati együttzenélés Csehovval, érzelmi-intellektuális hullámvasút valamennyi nézőnek, közszolgálat felső fokon à la Katona József Színház.”¹⁷⁰

Az ezt megelőző utolsó Schilling-rendezés, a nagyszabású *Hazámházám* után a már kialakult rendszer szerint születik meg a halk szavú, mégis hangosan megszólaló *Siráj*: a Fészek Művészklub alig ötven főt befogadni képes kupolatermében bemutatott előadásban nincsenek se díszletek, se jelmezek (a színészek saját ruháikban játszanak), kellékek is alig. Sőt, a korábbi, Schilling feldolgozta klasszikusoktól eltérően Csehov eredeti szövegébe sem történik lényegesebb beavatkozás: „...csak a mondatok, az érzések, a gondolatok - olyan közel és plasztikusan, hogy szinte tapintani lehet őket.”¹⁷¹ A Schilling lakásán kezdődő, egy hónapig tartó elemzőpróbák után a szereplők a Hargitára vonultak el, ahol a szokott improvizációs módszerrel hatoltak a jelenetek mélyére, majd következett a Fészek mint

¹⁶⁷ Anélkül, hogy messzemenő következtetéseket akarnánk levonni a tényből, megjegyezzük, hogy e két, hagyományosan egymást látszólag kizáró díj (hiszen a szakma elvileg más szeret, mint a közönség, hangoztatják sokan) a POSZT tizenkét éves története alatt mindössze háromszor került ugyanahhoz a produkcióhoz: 2004-ben a *Siráj*, 2008-ban a *Frankenstein-terv* (Bárka Színház, r.: Mundruczó Kornél), 2012-ben a *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból* (Nemzeti Színház, r.: Alföldi Róbert) kapta mindkét fontos elismerést.

¹⁶⁸ Deme – Sz. Deme 2010, 95.

¹⁶⁹ Szabó 2007 éppen a Zsámbéki- és a Schilling-rendezés kritikai recepcióját összevetve érvel az előadások realista tradícióba kapcsolhatósága mellett.

¹⁷⁰ Kővári 2010.

¹⁷¹ Veress 2004.

leendő előadáshelyszín. A szuperlatívuszokban fogalmazó hazai és külföldi kritikák mellé tanulságos odatenni Schilling egy interjúrészletét: „Mi tudatosan törekszünk a színház demisztifikálására. A *Siráj*nak például ez a színházi formája. Közügyként, közös történetként fogjuk fel, ami nemcsak arról szól, hogy megpróbáljuk megfejteni Csehovot, hanem arról a gondolatról is (amivel már korábban is kísérleteztünk), hogy megpróbálunk együtt alkotni. Azaz az előadás abból is születik, ahogy te ott ülsz, ahogy utána odajössz hozzám, ahogy eljössz egy közönségtalálkozóra, ahol megpróbálunk egymással kommunikálni. Valahogy megpróbáljuk lerombolni azokat a falakat, amelyeket egyébként már számtalanszor leromboltak, csak mindig újra építettek.”¹⁷²

2004. március 12-én újabb klasszikus darab következett, merőben szokatlan megközelítésben: Schilling Molière *Mizantrópját* rendezte a Vidám Színpadon. Petri György 1988-as fordításán tovább dolgozott a rendező és a társulattal először dolgozó Ari-Nagy Barbara dramaturg, még közelebb hozva a nagyszerű szövegváltozatot a ma nézőjéhez. A negyvenháromszor játszott előadás Reimsben és Londonban vendégszerepelt, s meglehetősen vegyes fogadtatásban részesült a kritika részéről. A rendező Célimène szalonját homoszexuális közegbe helyezte, ezzel precízen „lefordítva” napjaink nyelvére az eredeti darab botrányos atmoszféráját: „Azáltal ugyanis, hogy... Schilling teljesen normálisnak és tökéletesen működőképesnek tekinti a meleg társas életét, a dramatikus viszonyrendszer egyetlen eleme sem változik. Az átértelmezés tehát semmiképpen sem radikalitásában... artikulálódik...”¹⁷³

2004. május elsején Magyarország az Európai Unió tagja lett – ez a látszólag nem idetartozó információ is szükséges a következő nagy dobás, a nyári monostorapáti előbemutató után 2004. október elsején a Millenáris Teátrumban bemutatott, a 2002-es *Hazámhazám* folytatásaként értelmezhető¹⁷⁴ *FEKETEország* megértéséhez. A Magyarországon a mai napig nem létező műfaj, a politikai színház¹⁷⁵ két lényeges manifesztuma e két előadás, melyek reflexióra kényszerítik a nézőt saját történelme, országa politikája iránt. Az előadás egyben figyelmeztetés arra a tényre, hogy a rendszerváltozás után a magyar színház egyik fontos arcát, fórum jellegét veszítette el: a kettős kódolású beszéd lehetősége (és értelme) megszűnt a demokráciában, a színházat csupán a szórakoztatás egyik műfajaként kezdték számon tartani, ezért aztán feltűnést keltett minden olyan előadás, ami

¹⁷² Sándor L. 2004b, vö. még Kiss 2006, 139 skk.

¹⁷³ Vö. Kiss 2006, 133.

¹⁷⁴ Vö. Kiss 2006, 125.

¹⁷⁵ Vö. Kricsfalusi 2011, 81 sk.

provokatív módon,¹⁷⁶ különböző vélt vagy valós érzékenységeket sértve igyekezett a valóságra reagálni.¹⁷⁷ A *FEKETE*országban a szabott terjedelmű, legfeljebb százhatvan karakteres sms-hírekre kollektív munkával épülő improvizáció-sor egy kéthetes bódvárakói elvonulással kezdett körvonalazódni, amit a Művészetek Völgyében folytatott munka, majd az ott megtartott nagyszerű előbemutató követett. Érdekesség, hogy a társulat meglepetésére az összesen nyolcvannyolc alkalommal előadott, a 2005. évi POSZT-on a legjobb társulat különdíjával jutalmazott produkció külföldön is hatalmas sikert aratott: játszották Nyitrán, Újvidéken (ahol a Sterijino Pozorje fesztiválon a válogatás legjobb előadása díját kapta), Moszkvában, Wiesbadenben, Berlinben, Vilniusban, Wrocławban, Dublinban, Zágrábban, Utrechtben, Rotterdamban, Tarbes-ban, Reimsben, Nancy-ban, Bordeaux-ban, Párizsban, Amiens-ben, Turnhoutban, Namurban, Brüsszelben, Montclair-ben és Ljubljánában (ahol az Ex Ponto fesztiválon a legjobb előadás közönségdíját kapta). A *FEKETE*ország két év után lekerült a hazai repertoárról, hogy aztán újabb két éven keresztül már csak a külföldi meghívásoknak tegyenek eleget a színészek, hiszen az előadás alapjául szolgáló hírek elavultak és elfelejtődtek, s álláspontjuk szerint csak folyamatos frissítéssel maradhatott volna friss és élő a produkció. Ennek a logikának azonban ellentmond, egyben a külföldi sikerszeriát indokolja Kiss Gabriellának az előadás markáns teatralitására vonatkozó megállapítása: „...a színházi emlékezetben sokkal kevésbé él az 'Everything's all right' refrénű spirituálé apropójául szolgáló politikai hír tartalma, mint maga az előadás.”¹⁷⁸

„Én csak azt szeretném, ha olyan emberek jönnének, akik hozzánk hasonlóan gondolkodnak és 'ügyként' kezelik a színházat, meg akarom kímélni a társulatot attól, hogy mindenféle rendezők átvonuljanak rajtuk. Már nem is az a kérdés, hogy az enyém, vagy az övé, hanem egyértelműen a miénk a helyes válasz.”¹⁷⁹ – mondja Schilling egy 2007-es interjúban, s Wolf Twiehaus és Árkosi Árpád után 2004 őszén újra lehetőséget kapott egy külsős rendező, Mundruczó Kornél, aki maga jelentkezett a társulatvezetőnél. 2004. október 23-án így került sor a Budavári Sziklakórházban az év harmadik, az évad második Krétakörös bemutatójára: Térey János monumentális emberiségkölteményének, *A Nibelung-lakóparknak* a harmadik részéből (*Hagen avagy a gyűlöletbeszéd*) a társulattal először dolgozó filmrendező készített monstre, négyórás színházi előadást, amit egy híján kilencvenszer adtak elő (a produkciónak sajátos elő- és utóélete is van: 2003. március 27-én a Millenárison felolvasószínházat rendezett belőle Mundruczó, javarészt a későbbi színházi szereposztással

¹⁷⁶ Vö. Sándor L. 2003b.

¹⁷⁷ Vö. Jászay 2011d, 19 sk.

¹⁷⁸ Kiss 2006, 127.

¹⁷⁹ Papp 2007.

dolgozva, majd 2010-ben a 107 perces, a 41. Magyar Filmszemlén bemutatott, majd DVD-n kiadott filmváltozat is megszületett belőle). A játszóhely nélküli Krétakör történetének egyik legfantasztikusabb helyszínére talált rá a Sziklakórházban: a gyógyító- mellett óvóhelyként is működött, kísérteties és titokzatos épület egyszerre föld alatti és város fölötti, zavarba ejtően tágas és elviselhetetlenül szűkös helyiségein a narrátor Tilo Werner kalauzolta végig a nézőket. (A produkció későbbi helyszíne, az elhagyatott Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet, a „Lipót” – ahol a filmváltozat is forgott – legalább ennyire terhelt és jelentésszerű közösségi tere a fővárosnak.) Ahogy az előző premiernél elsősorban a témaválasztás és a megvalósítás, itt a helyszín cáfolt rá látványosan a nézői elvárásokra. A Wagner *Ring-*tetralógiája mellett a teljes germán mondakört és a kortárs mindennapokat (például az ikertornyok pusztulását) egyaránt játékba hozó szöveg színrevitele – a darab értelmezése és a látott színházi formanyelv alapján – Kiss Gabriella elismerő szavai szerint „párbeszédet folytat a kortárs európai színház legújabb törekvéseivel”.¹⁸⁰

A következő premiert megint vendég jegyzi:¹⁸¹ Wulf Twiehaus ezúttal Ödön von Horváth *Kasimir és Karoline* című darabját mutatta be a Krétakörrel a Vidám Színpadon 2005. február 4-én. Az előadás szűk másfél évig, mindösszesen huszonkét alkalommal volt látható, s a kritika is inkább részletmegoldásaival volt elégedett, semmint az egész, többek szerint túlságosan feltűnően aktualizáló (például egy pontján EU-zászlócskát lobogtató) produkcióval.

Szintén ambivalens volt a fogadtatása a Krétakör Színház huszadik bemutatójának, ami a Térey-darab után megint egy mítoszt mesélt újra:¹⁸² a Salzburgi Ünnepi Játékokkal koprodukcióban készült, az osztrák fesztiválvárosban 2005. augusztus 9-én, majd a budapesti Trafóban 2005. szeptember 15-én bemutatott, mindösszesen három hónapig repertoáron tartott, ám ez idő alatt harminckétszer játszott (Stuttgartban, Berlinben, Wrocławban, Zürichben is megfordult) *Phaidrának*. Tasnádi István írta, Schilling Árpád rendezte a magyar és német nyelven, magyar és németajkú színészekkel bemutatott előadást. A szöveg jellegzetessége – amellet, hogy szerzője 2001 és 2010 között összesen három, jelentősen különböző változatot készített belőle, s utóbb rendezőként is hozzányúlt a textushoz¹⁸³ –, hogy Tasnádi kifejezetten a Krétakör társulatának és társulatára írta, ám a korábbi közös

¹⁸⁰ Imre – Kiss 2005, 3., s ennek a tézisnek a bővebb kifejtését a színészvezetéssel kapcsolatban meg is kísérl Kiss 2005, 8.

¹⁸¹ Ekkor Schilling a bécsi Burgtheaterben dolgozott: *Hamlet3* címmel rendezett előadást, melyben három férfiszínész játszotta el Shakespeare drámájának minden szerepét – az előadás közvetlen előzménye a 2007 januárjában Budapesten bemutatott *hamlet.ws*-nek.

¹⁸² A mítosz-újraértelmezés a kortárs rendezői színház egyik meghatározója, vö. például Kiss 2005, 3.

¹⁸³ A szöveg (át)alakulásának fázisairól részletesen l. Jászay 2010c.

munkáktól merőben eltérő módszerrel. Eddig ugyanis a próbafolyamat alatt született módosítások, színészi improvizációk javarészt beépültek az előbb-utóbb nyomtatásban is megjelent drámákba¹⁸⁴ (ezzel látványosan megfordítva a kézbe fogható dráma és a sokdimenziós színház között általában fennálló viszonyt), a *Phaidra* esetében viszont más történt. Tasnádi kapott egy évet Schillingtől, hogy csak ezzel a drámával foglalkozzon, s a próbákon sem vett részt – a későbbi újra- és átírások egyik magyarázata tehát a szerző bevallott elégedetlensége volt a végeredménnyel.¹⁸⁵ Az előadással kapcsolatban talán legtöbbet hangsúlyozott elem az volt, hogy a 2000-es *Nexxt* után Udvaros Dorottya újra a Krétakörben játszhatott: egyedül ő szólalt meg magyarul, a nyelven keresztül is megérezkítve a királynő magányosságát, idegenségét, ami Tasnádinál az öregedő test szexussal vívott küzdelmeinek részletes taglalásával egészült ki, ilyen értelemben folytatva az életműben erőteljes közéleti szálát.¹⁸⁶

A *Phaidráról* beszámoló, nemigen lelkesedő magyar nyelvű, mértékadó kritikák közül szinte mindegyik megemlíti, hogy a rendezés „zsótéros”¹⁸⁷ lett (többen Brechtet, Ostermeiert is említik), a színikritika tájékoztató funkciójával élve talán azért is, hogy a színházi lapokból informálódó közönségreteg könnyebben el tudja helyezni az előadást a hazai színházi palettán. Vehetjük tehát úgy is, hogy a társulat elszánt rajongóit a *Phaidra* bizonyos értelemben „felkészítette” az évad második krétakörös premierjére, a 2005. október 14-én a Thália Színház Régi Stúdiójában bemutatott *Peer Gynt*-előadásra, amely Zsótér Sándor első közös munkája volt a csapattal. A 2008 áprilisáig repertoáron tartott, nagy sikerű produkciót hatvanegyszer játszották (külföldre is eljutott: Bergenbe), 2006-ban a színikritikusoktól átvette a legjobb előadás díját, valamint a XVIII. Magyar Stúdiószínházi Fesztivál alkotóközösségi díját. Ibsen monumentális könyvdrámáját a valamikori Arizona mulató zsebkendőnyi színpadára képzelte el Zsótér, mindössze nyolc játzóval elbeszélve a teljes történetet. A kritikák mind elismerően szóltak a rendező és a társulat találkozásáról, kiemelték Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa (új) fordításának korszerűségét, jól mondhatóságát, valamint az előadás szándékolt egyszerűségét, játékosságát, póz- és pátoszmentességét.

¹⁸⁴ Vö. Jákfalvi 2004, 35. megjegyzésével: „...olyan jellegzetesen tasnádis metatextus formálódik éppen most a Schilling vezette Krétakör Társulat próbafolyamatai alatt, mely egyedi alkotásként meglepően sikeresen illeszti magába a performatív elemek élő retorikáját.”

¹⁸⁵ Vö. Tasnádi István megjegyzését: „...ez volt az első olyan munkám Süsüvel [Schilling Árpáddal – a szerző meg], amikor azt kérte, hogy ne vegyek részt a próbafolyamatban. Azaz írtam meg egyedül a darabot, adjam oda neki, aztán majd menjek el a bemutatóra. Az, hogy az író és a rendező szerepe ennyire szétvált volna, ezelőtt nem fordult elő a közös munkáinkban. A szerepek integritását, illetve határait próbáltuk kitapogatni, hogy ez hogy is működik egy klasszikus értelemben vett író-rendező felállásban.”

¹⁸⁶ Vö. Sándor L. 2007.

¹⁸⁷ Jászay 2005, Koltai 2005b, Kovács 2005.

Rövid és nem éppen dicsőséges szériát futott a Krétakör és a Katona József Színház közös előadása: a 2006. január 13-án a Katona nagyszínpadán bemutatott, Roland Schimmelpfennig írta *Előtte-utána* című darabot tizenöt előadás után le kellett venni a repertoárról. A szöveget eredetileg Wulf Twiehaus rendezte volna a Krétakörrel, ám Schilling akkor nem támogatta az ötletet, végül ő vágott bele a szokásos drámaformát töredékességével maga mögött hagyó alapanyagba. A társulatvezető minimalista rendezése bevallottan kísérlet:¹⁸⁸ az egy részben, két óra alatt eljátszott előadás során a nézőtéren köztünk ülő színészek mondják szövegüket, mi pedig őket és magunkat is figyelhetjük a teljes színpadnyílást takaró tükörfelületen. A Krétakör hamarosan bekövetkező nagy váltásának a középpontjában éppen színház és néző hagyományos viszonyának a felforgatása áll, a bemutató idején meglehetősen idegenkedéssel fogadott *Előtte-utána* e nagy téma egyik fontos előjátékának tekinthető. Erre a tényre a kritikák is céloztak,¹⁸⁹ legtöbbször a – rendező utolsó igazán nagy dobására, a – 2003-as *Sirájra* utalva mint látványos előzményre,¹⁹⁰ s maga Schilling is megerősítette ezt egy interjúban: „Az *Előtte-utánában* mint tapasztalat az a legfontosabb, hogy kipróbáltunk egy eddig általunk nem használt formát, vagyis hogy a színészek a közönség között foglaltak helyet.”¹⁹¹ Mivel a következő két Schilling-premier, a 2006. július 28-tól augusztus 5-ig a taliándörögdi „Krétakör Űrbázison” hét alkalommal játszott *A csillagász álma*, valamint a 2007. január 25-én bemutatott, azóta is folyamatosan játszott *hamlet.ws*¹⁹² véleményünk szerint már egyértelműen az újrajzolt Krétakör történetének közvetlen előzményeihez tartozik, ezért azok helyéről a csapat történetében a 2008–2011 közötti eseményeket taglaló fejezetben beszélünk majd.

A Krétakör Színház második hét évének végéhez közeledve feltűnik, hogy 2004 után, a *FEKETEország*ot követően Schilling nagy visszhangot és/vagy egyöntetű elismerést kiváltó rendezései egyre ritkulnak (láthattuk: sem a *Phaidra*, sem az *Előtte-utána* nem váltotta be a hozzájuk fűzött reményeket). A társulatvezető ezzel a folyamattal párhuzamosan látványosan nagyobb teret enged a vendégrendezőknek, miközben ő saját, jó ideig – nem csak „körön”

¹⁸⁸ Vö. Schilling megjegyzését: „Nekem az volt a célom, hogy valamifajta élő rádiójáték szülessen. A forma lehet éppoly szórakoztató, mint a tartalom. Egyszer ilyet is megpróbál az ember.” (Idézi: Sándor L. 2006b.)

¹⁸⁹ Ungvári Zrínyi Ildikó figyelemre érdemes, az előadást kóruszerűsége felől olvasni kísérő írásában „nézőstúdiumnak” nevezi az előadást. A szerző nézőként azon tapasztalatairól is számot ad, hogyan megyünk át Schilling „vizsgáján”: „A játék lassan unalmassá válik, a nézők ki-ki csúsznak az intenzív figyelemből, némelyik kisajátít a felületből egy-egy darabot, személyes tükörnek (‘nem kenődött el a sminkem?’), de aztán újra átkalandozik a tekintete a többiek a látványára, az összképre. S az általános figyelemnek, a látottság szigorának köszönhetően senki sem mer kilépni, pedig sokan megtennék már.” (Ungvári Zrínyi 2011, 93.)

¹⁹⁰ Vö. Csáki 2006, Koltai 2006, Sándor L. 2006a.

¹⁹¹ Sándor L. 2006b.

¹⁹² Már utaltunk rá, hogy a *Hamlet*-téma jó ideje foglalkoztatja Schillinget: 2006. július 8-án és másnap a Zsámbéki Színházi Bázison Máté Gábor akkor harmadéves színész osztályával mutatja be Schilling a *Mission: Impossible* című, a *Hamlet* nyomán készült etűdsorozatát. Ennek az előkészítéséről I. Tóth 2007.

kívülről, de belülről is – értetlenséggel fogadott kísérleteire koncentrálni: az egyszer már bevált Mundruczó Kornél (2006: *A jég*) és Zsótér Sándor (2007: *Bánk bán*) visszatér a csapathoz, s az utolsó (kettő?) valóban krétakörösnek nevezhető produkciót a jelmeztervező Nagy Fruzsina és a színésznő Láng Annamária jegyzi majd (2007: *Pestiesti*, majd egy évvel később az akkor már leginkább csak virtuálisan létező Krétakör Színház neve alatt futó, Láng Annamária által előadott „one woman show”, a 2013-ban újra elővett *Made in China*).

2006. szeptember 21-én a Trafóban mutatta be a Krétakör a Vlagyimir Szorokin kultikus regénye nyomán készült nagyszabású produkcióját, *A jég* című előadást Mundruczó Kornél rendezésében. Az eredeti szereposztásban közel két éven át, összesen harmincnyolcszor játszott (a norvégiai Bergenben is vendégszereplő) előadás nagy visszhangot váltott ki, ahogyan az is, amikor 2008 szeptemberében bekerült az Alföldi Róbert átvette Nemzeti Színház repertoárjába. Ráadásul nem is beszélhetünk egyszerű átvételről, hiszen az új igazgató színháznyitó, vagyis programadó előadásnak választotta a Krétakör és a Trafó koprodukcióját,¹⁹³ ezzel a korábbtól egészen különböző szerepet kijelölve a színháznak (a részben megváltoztatott szereposztású előadást 2012 novemberéig hatvannégy alkalommal játszották a Nemzetiben, továbbá kirobbanó sikerrel vendégszerepeltek vele Torunban, Szarajevóban, Bécsben és a szibériai Permben is, ezzel nem mellesleg megalapozva a budapesti Nemzeti Színház nemzetközi hírnevét is). Az embereket összekötő szeretetről és az őket szétválasztó brutalitásról nyersen, erőszakosan beszélő előadás az utóbbi évek egyik leginkább megosztó magyar nyelvű produkciója – s a színházba immár rendszeresen átránduló filmes Mundruczó talán máig legerősebb rendezése.

Az utolsó jelentékeny vállalások közé tartozott a Zsótér Sándor rendezte *Bánk bán* is: az újabb nagyszerű talált helyszínen, a Vakok Intézetének szecessziós üvegablakkal díszített Nádor termében a 2007. április 17-i bemutatót követően még huszonhatszor játszották az előadást a krétakörösök. Nemcsak a közeg volt „archaikus”, de maga a választott szövegverzió is: Zsótér és állandó alkotótársai nem az Illyés Gyula és Mészöly Dezső által megkurtított, színházainkban rendre elővett változatot, hanem az eredetit mondatják el, próbára téve színészt és nézőt egyformán (a rendező a Kamra-beli *Csongor és Tünde* előadásában hasonlóan járt el), s ezzel egyben zárójelbe téve a darab(ok) addigi játssási hagyományát.¹⁹⁴ A rendező megjegyzése egybevág ezzel: „...azok a színészek, akik igazán

¹⁹³ Vö. Koltai 2008a: „*A jéggel* kezdeni egy nemzeti színházi ciklust – különösen abban az épületben – a lehetőségekhez képest erős felütés, szándéknyilatkozat, gesztus.” Különösen akkor, ha belegondolunk, hogy a magát az épületet megnyitó előadás 2002. március 15-én *Az ember tragédiája* volt. A nyitó előadásról mint performanszról l. Imre 2000a, 29 sk.

¹⁹⁴ Vö. Borbély 2005.

jók, jól nyúltak a karakterekhez – tegyük hozzá, hogy itt harmincéves és fiatalabb színészekről van szó, akiknek korábbról semmiféle *Bánk bán*-élményük nem volt –, nagyon eleven és izgató alakokat teremtettek Gertrudis vagy épp Bánk figurájából.”¹⁹⁵

Meglehetősen vegyes kritikákat kapott a Krétakör Színház 2007. szeptember 7-én bemutatott, ezt követően másfél évig, összesen huszonegyszer játszott, Nagy Fruzsina és Láng Annamária által rendezőként jegyzett *Pestiesti* című, korszak(-és fejezet)záró divatszínházi előadása, melynek műfaja az alkotók meghatározása szerint: „cuvée”.¹⁹⁶ A valóságos (és igen költséges) műszaki arzenált működtető produkcióban bluebox technika, extravagáns jelmezek, valós idejű videófelvevételek kápráztatták a nézőket, s akaratlanul is adódott az összehasonlítás a 2007 januárjában bemutatott minimalista *Hamlet*tal: „Míg a társulatvezető Schilling Árpád vezényelte *hamlet.ws* lefegyverző egyszerűségével, szikár lényegmondásával hódít, addig a társulati tag Láng Annamária és a vendég Nagy Fruzsina, meg a seregnyi látható és láthatatlan közreműködő segítségével kierőlködött *Pestiesti*... mindenféle technikai hókuszpókusszal operál. Itt a sok hűhó, ott a semmi; és mégis, mennyivel inkább *minden* az a másik.”¹⁹⁷ A recenzensek ugyanakkor a csapat környékéről észlelhető válságjeleket is számba vették írásaikban, s ezáltal a legtöbb kritika meg sem kísérelt az előadásra mint önmagában létező műalkotásra pillantani, helyette kifejezték aggodalmukat a Krétakör ekkor még nem kimondott, de tagadhatatlanul a levegőben lógó megszűnésével / átalakulásával / újrarajzolásával kapcsolatban¹⁹⁸ – ennek (sajtó)visszhangjáról illetve annak hiányáról a 2011 őszeig tartó történetet taglaló következő fejezetben lesz még szó.

¹⁹⁵ Keczer 2009.

¹⁹⁶ Az előadás születésére Schilling így emlékszik (idézi: Bóta 2008): „Felvettem, hogy vegyük komolyan a függetlenségünket, az alternativitást, a kísérletező jelleget, amely címkéket hol magunk, hol mások aggattak ránk, értelemmel telítve, vagy csak a hangzás kedvéért. Mi lenne, ha nem újabb rendezőket hívnánk csak azért, hogy legyenek jó szerepeink, meg eladható portékánk, hanem tényleg átgondolnánk, miért itt, miért így, miért nekik. Egy nyár telt el, de semmi válasz. Láng Annamária volt, aki nekidurálta magát, hogy felmutasson valamit ebből az állapotból, ez lett a *Pestiesti*.”

¹⁹⁷ Jászay 2008b.

¹⁹⁸ Vö. például Pap 2007: „Mi van a Krétakörrel? Válság? Szünet? Töltődés? Vagy tényleg abba kívánják hagyni, elegánsan: a csúcson.”, vagy Csáki 2007: „A Krétakör előadása arról is szól – írják, mondják és játsszák a szereplők –, hogy hogyan próbál boldogulni a társulat a/egy rendező, Schilling Árpád nélkül. Hogyan próbál? Nagyon. Verbálisan és színházilag. Közvetlenül és reflektáltan. Önironikusan és tanácstalanul. Kicsi mosoly játszik Scherer arcán, amikor kiszól a kocsni ablakán: 'Os(z)lóban vagyunk.'”

3. Valami véget ért, valami elkezdődött: A Krétakör története 2008–2011

„Tegyük meg mindent a megismételhetlenség érdekében!”

(Schilling Árpád, 2010)¹⁹⁹

„A művész, aki nem kutat és küld jeleket, nem művész többé. Aki művészetét pusztán arra használja, hogy önnön életét tegye teljesebbé, lemond hivatásának lényegéről, és ezzel kírja magát a 'körből'.”

(Schilling Árpád, 2010)²⁰⁰

A hiány segíthet a megértésben és az értékelésben egyaránt, hiszen távlatot biztosít és összegzésre készítet. A Krétakör Színház 2006 nyara óta az addigi tevékenységgel párhuzamosan létező, majd 2008 eleje óta kizárólagosan zajló, a színházi szakmán kívül és belül egyaránt nagy visszhangot, jó ideig legtöbbször értetlenséget kiváltó, radikális átalakulásáért-átalakításáért – s az azóta eltelt négy, munkával eltelt év ismeretében nem használjuk, mert nem használhatjuk a megszűnés kifejezést – leginkább azért lehetünk hálásak, mert így lehetőség nyílt a Krétakör helyi értékének meghatározására, valamint annak körüljárására, hogy pontosan mit veszítettünk, illetve mit nyertünk a formáció radikális átgúnyásával.

A Krétakör Színház 1995–2008 közötti közel másfél évtizedét bemutató fejezettel szemben itt szándékosan ragaszkodunk kevésbé a kronologikus rendhez, helyette a fejezet első felében körüljárjuk azokat a gyakorlati változásokat és elméleti kiindulópontokat, melyek segíthetnek a társulattal és repertoárral rendelkező Krétakör Színházból a Krétakör nevű, független projekteket gondozó céggé alakuló, néhány állandó ponttól (alkotótól, szervezőtől és irányítótól) eltekintve egyre inkább virtuálissá váló formáció radikális esztétikai fordulatának a megértésében. A fejezetet a két, előzménynek tekinthető bemutató (2006: *A csillagász álma*, 2007: *hamlet.ws*) után, 2008–2011 között lezajlott projektek közül

¹⁹⁹ Schilling 2010a, 7.

²⁰⁰ Schilling 2010a, 85.

néhányának az értelmező leírása zárja. Ez utóbbiak esetében nem törekedtünk teljességre, helyette bizonyos, fontosnak tűnő jelenségek, témák, problémák középpontba állítását végeztük el egy-egy projekt leírásán keresztül, hogy a következő fejezet két esettanulmányában további következtetéseket is levonjunk.

Bevezetesként álljon itt az új törekvéseket összegző szándékkal megmutató *Krízis-trilógia* lezárásáig, vagyis a váltástól 2011 őszéig lezajlott bemutatók listája és azok kulcsmomentumainak rövid ismertetése. 2008 májusában a párizsi MC93 Bobigny Színházban zajlott le *A szabadulóművész apológiája* elnevezésű projekt első verziója, melynek keretében a színházépületbe költöző Krétakörösök és hús, társművészetek területéről érkezett kollégájuk valóságos multikulturális központtá alakították a Párizs külvárosában található létesítményt, olyan civileknek ajánlva tevékenységüket, akik közül jó néhányan még sosem jártak színházban.²⁰¹ 2008 augusztusában a Szentendrei Nyár rendezvénysorozatának keretében a Krétakör és a neves francia utcaszínházi társulat, a Le Phun koprodukciót készített *Kurácsi papa* címmel. A Szentendrei szigetre csónakokon behajózott civil közönséget a címbeli mechanikus vasló gyűjtötte össze: a fikció szerint a háborúba belefáradt ellenállók ők, akik új életet akarnak kezdeni. 2008. október 1-jén mutatta be Láng Annamária és Nagy Fruzsina a *PestiEsti* után második közös előadását, a *Made in China* címűt, amely Nyíri Pál *Kínai történet* című riportjának felhasználásával készült, s egy Magyarországra vetődött kínai nő megpróbáltatásairól számol be, műfaja: „dokudráma kortárs operával vegyítve”.

2009 tavasza a Krétakör „legújabb kori” történetének egyik fontos, még ha nem is mindenestül sikeres fejezete: *A szabadulóművész apológiája* című „multidiszciplináris performansz” Budapestre „adaptált” változatára ma már úgy tekinthetünk, mint ami (Schilling Árpádtól és a Krétakör Színháztól) szokatlan eszközökkel tesztelni kívánta a közönség és a színházi szakma tűrőképességét.²⁰² Ehhez kapcsolódott 2009. októbere és 2010. januárja között egy négy alkalomból álló koncertsorozat, *A szabadulóművész analógiája*, ami a Krétakör zenei vezetője, Dargay Marcell irányításával valósult meg és „bármilyen verbális közlés nélküli, hangzó analízis létrehozására” törekedett.²⁰³ 2009. őszi projekt a Káva Kulturális Műhellyel közösen kidolgozott *Akadályverseny* című színházi-nevelési program, mely „[e]gy iskolai történet keretében vizsgálja a szabadság, a vezetés, a tekintély, a

²⁰¹ Részletek a projekt angol nyelvű honlapján: <http://escapologist.kretakor.hu/> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. november 20.)

²⁰² Részletek a projekt honlapján: <http://szabadulomuvesz.kretakor.hu/> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. november 20.)

²⁰³ Részletek és a négy koncert teljes hanganyaga itt letölthető: <http://magyar.kretakor.eu/#/munka/2009/dargay-marcell-anal%C3%B3gia> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. november 20.)

(politikai) közösség, a kollektív és egyéni döntések és a demokrácia kérdéseit, melyek ma Magyarországon, húsz évvel a rendszerváltás után kifejezetten aktuálisak.”²⁰⁴ (Schilling eközben 2009. december 10-én a franciaországi Châlons-en-Champagne-ban, a Le Centre national des arts du cirque bázisán bemutatta az *Urbanrabbits* című cirkusz-színház előadását az intézmény végzőseivel. A produkció – a rangos cirkusziskola hagyományainak megfelelően – közel egyéves európai turnéra indult ezt követően.)

A nagy ívű *Szabadulóművész*-projekt zárásaként 2010 januárjában az *Anyalógia* című multimédiás lakás-színházba invitált a Krétakör: a bő egyórás, Schilling rendezte előadás keretében a gyermekvállalás és az elköteleződés problémái tematizálódtak. 2010 májusában újabb multidiszciplináris performanszra került sor, ezúttal Pécsen, Európa Kulturális Fővárosában: a baranyai megyeszékhely elfeledett bányász múltját fókuszba állító *Majális* igyekezett megmozgatni a város fiatal és civil lakosait egyaránt.²⁰⁵ 2010 júliusában a soproni Volt és a balatonzamárdi Heineken Balaton Sound fesztiválokön zajlott a *Hol a határ?* című társadalmi célú kampány, ami a Krétakör történetében az első alkalom volt, hogy a csapat a for-profit szféra egyik képviselőjével, a Heineken Hungary-vel működött együtt azért, hogy felhívja a figyelmet a túlzott alkoholfogyasztás okaira és következményeire.²⁰⁶ Hosszas előkészítés után 2010 augusztusában két Borsod-Abaúj-Zemplén megyei szegény településen, Szomolyán és Ároktőn zajlott a Krétakör, a Káva Kulturális Műhely és az anBlok Egyesület szervezésében az *Új néző* elnevezésű közösségfejlesztő program és részvételi színház, amely – bár eredetileg nem kizárólag ez állt szándékában²⁰⁷ – végül főleg a cigány-magyar együttélés kérdéseit tematizálta.

A 2011 júniusa és októbere között lebonyolított, Prágát, Münchent és Budapestet összekapcsoló *Krizis* három részének műfaji megjelölésül – a korábbiakhoz képest jóval visszafogottabban – a szerény „film-opera-színház” címkét választotta a népes alkotóstaffot vezető Schilling: a három részben a fiktív Gát család egyes tagjait (a fiú, az apa, az anya) különböző előadó-művészeti formákon keresztül mutatja be a Krétakör.

²⁰⁴ Akadályverseny 2010, 7.

²⁰⁵ A *Majális* helyéről és értelmezési lehetőségéről az új Krétakör történetében I. Oroszlán 2010. Tanulságos a program részét képező Utópia Kollégium programfelelősenek, Tarr Ferencnek a beszámolója is, I. Tarr 2010.

²⁰⁶ Részletek a projekt honlapján: <http://www.holahatar.hu> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. november 20.) Mindez felidézheti az olvasóban Umberto Eco híres példáját a színpadi jelről: az Üdvhadsereg által tartott, az alkoholizmusról szóló nyilvános előadáson színpadra állított részeg emberről (vö. Imre 2008, 17, illetve Eco 2006). A 2010 nyári *Új néző*-projektben hasonló kontextusban tért vissza a „részeg-motívum”: a folytatásos „szappanoperát” nyitó esküvői jelenetben megjelent a részeg rokon (Terhes Sándor játssza), aki megpróbált botrányt csinálni, s végül a helyi civileknek kellett beavatkoznia.

²⁰⁷ Vö. *Új néző* 2012, 32.: „...programja fókuszaként a helyi nyilvánosság színtereinek megalkotását jelölte ki, nyitva hagyta a beavatkozás mind pragmatikus, mind kritikai változatának lehetőségét.”

3.1. Gyakorlati változások

3.1.1. A társulati forma megszüntetése

A Krétakör Színház átalakulási folyamatának leglátványosabb és egyben legszomorúbb eseménye a *társulati forma megszüntetése* volt. Gáspár Máté akkori ügyvezető szerint az átalakulás után „[v]iszonylag gyorsan kiderült, hogy ebben a felállásban nincs szükség színészre. Emberre van szükség, olyanra, akinek vannak bizonyos képességei, bátor és kíváncsi.”²⁰⁸ Érdeemes a Krétakör Színház egykori színészeinek „utóéletéről” beszélni.²⁰⁹ Egyfelől azért, mert bár a társulat történetét áttekintve (és a jelen dolgozatot olvasva is) központi jelentőségűnek látszik a csapatot vezető Schilling Árpád szerepe, az előadások tulajdonképpeni létrehozói, s ily módon a Krétakör Színház márkanévvé, emblémává alakítói természetesen maguk a színészek voltak. Másfelől azért, mert – mint a fejezetben később látni fogjuk – a váltás utáni idők rengeteg újdonsága közül kiemelkedik a színész szerepének határozott újradefiniálása. A harmadik ok a magyar színjátszás évszázados hagyományaival függ össze:²¹⁰ a hazai viszonyok között a legmagasabb szintű színházi alkotófolyamatnak biztosítéka és feltétele a társulati működési forma (a legkézenfekvőbb példák az ún. Kaposvár-jelenség vagy a Katona József Színház története, melyek kapcsán a stabil és szolid társulati együttlétezés a kritikai értékelés és szakmai párbeszéd alapvetésévé vált).

Hogy a magyar színház mennyire ragaszkodik a társulathoz mint egyedül üdvözítő alkotói közösséghez, ahhoz elég a közelmúltból egyetlen példát felidézni. Hudi László és Imre Zoltán 2007-ben pályázatot nyújtott be a Nemzeti Színház vezérigazgatói posztjára – az ezzel foglalkozó kitérőt az is indokolja, hogy pályamunkájuk számos hasonlóságot mutat Schilling és a Krétakör 2002-ben ugyanezért az intézményért beadni tervezett dolgozatával, illetve a 2004-ben megjelentetett, *A színházi struktúra modernizációja* című, nagy port kavart vitairatukkal.

A jelentős szakmai visszhangot, sok bírálatot kiváltó, Hudi–Imre-féle (vesztes) pályázat²¹¹ történeti-elméleti bevezetővel kezdődik, s az itt olvasottakat akár az (épp ekkor)

²⁰⁸ Kővári 2010.

²⁰⁹ A volt Krétakörösök más formanyelvet beszélő csapatokban történő feltűnéséről is szoltunk az alábbi cikkben: Jászay 2008a, 6 sk.

²¹⁰ Ennek fő jellemzőit összefoglalja Imre 2003, 202 sk.

²¹¹ Hudi–Imre 2008. A *Színház* című folyóirat fórumot nyitott és biztosított a pályázatról vitázóknak, a megjelent írások, melyek több nézőpontból foglalkoznak a társulat kérdésével is, időrendben: Gáspár Máté: *Hol tartunk?* (In: *Színház*, 2008. március, 2 sk.); Bálint András: *Haladók és maradók* (In: *Színház*, 2008. április, 2 sk.); Hegedűs D. Géza: *Egy virtuális Nemzeti Színház* (In: *Színház*, 2008. április, 4 sk.); Nánay István: *Egy elszalasztott lehetőség* (In: *Színház*, 2008. május, 2 sk.); Upor László: *Idő? Van! Avagy: nemzeti színházi vitát!*

nagy átalakulás előtt álló Krétakör Színházra is vonatkoztathatjuk: „A színház alapértéke a társulat, hiszen az alapvető színházi értékek közösségi-társulati alkotás által jönnek létre. Mindez feltétlenül igaz addig, amíg a társulatot a művészi erő hozza létre, amíg a színházi gyakorlat művészi koncepció köré épül, és saját képére alkot repertoárt. Addig tehát, amíg a repertoár szolgálja a társulatot. Amikor azonban ez a tendencia megfordul, amikor a társulat és a színházi gyakorlat kezdi kiszolgálni a repertoárt, akkor felerősödnek a repertoárrendszerű működés lehetséges mutációi. Amikor csak hagyományos repertoárrendszerű színházak működnek, és formailag rögződött, kizárólagos és egyoldalú preferencia érvényesül a rendszerben, akkor az egyneműség olyan hatványozottan jelentkezik, hogy minden más alkotói és befogadói attitűdöt elnyom, és nem teszi lehetővé értékpluralizmus jelenlétét.”²¹² A nyitott, társulat nélküli Nemzeti Színházat preferáló elképzelés nem egy épületként (és a benne dolgozó társulatként stb.), hanem „projekt alapú produkciós házként”²¹³ (!) definiálja az intézményt, amely „olyan színházi produkciókat és programokat hoz létre és fogad be, amelyek szakmai alapossággal és pontossággal, valamint alanyi módon képesek a körülöttünk lévő világot megfogalmazni, a jelen alapvető kérdéseit és problémáit érzékeny és időszerű formában tudják felvetni...”²¹⁴ Ez utóbbi (szövegből kiragadott) idézetek akár az új utakat kereső Schilling krédójának is beillenének, s valóban: a Magyarországon bevett színházi hagyományokkal szakító, a Scottish National Theatre virtuális intézményét mintának tekintő²¹⁵ pályázat támogatói között ott találjuk a Krétakör Színház alapítóját is.

Gáspár Máté már 2003-ban arról beszélt egy interjúban, hogy „Az intézményrendszer rugalmasabbá tételének egyik lehetséges megoldása az lenne, ha – holland modell szerint – befogadóhelyeket hoznának létre. Vagyis olyan alkotóközpontokat, ahol a produkció létrehozására összeálló csapatok kapnának infrastrukturális, pénzügyi és szervezeti háttérrel. Ezek az 'inkubátorházak' egy-, két- vagy hároméves együttműködési szerződést kötnének az ígéretes színházi csapatokkal, a terminus lejártával aztán az elvégzett munka számon kérhető lenne: a társulat újabb lehetőséget kaphat vagy szélnek ereszthető.”²¹⁶ A gondolatsor folytatását Schilling Árpád és Gáspár Máté 2004-ben publikált vitáiratában találjuk meg, ami egyben a néhány évvel későbbi, „nézőorientált” gondolkodás előhangjaként is olvasható: „Az állandó társulatot foglalkoztató repertoár-színházi intézményrendszer zártsága, befelé

(In: *Színház*, 2008. május, 4 skk.); Anger Zsolt: *Aládúcolt függőkert* (In: *Színház*, 2008. június, 2 skk.); Limpek László: *Jegyzet* (In: *Színház*, 2008. június, 5.); Szabó György: *A Nemzeti Színház-pályázat kapcsán* (In: *Színház*, 2008. június, 6.)

²¹² Hudi–Imre 2008, 3.

²¹³ Hudi–Imre 2008, 16.

²¹⁴ Hudi–Imre 2008, 16.

²¹⁵ Vö. Imre 2007.

²¹⁶ Zsámboki – Vágó 2003.

fordultsága mind kisebb és kisebb kockázatvállalást eredményez, a kreatív alkotómunka csak foltokban fedezhető fel, és ez a közönség számára is csupán a 'megszoksz vagy megszöksz' választási lehetőségét kínálja. Pedig a színháznak, mint élő, vagyis értelemszerűen kortárs művészetnek teljes nyitottsággal kellene beépülnie a mába, és állandóan megújuló kifejezésformákat keresve megszólítani az embereket. Talán így elérhető a közösség aktivizálása s egy olyan közönség megszólítása, amely hajlandó fogyasztó helyett résztvevője lenni a színház által kínált élménynek. Ez lenne az útja, hogy a színház újra 'fontosság' tehesse magát.²¹⁷

Ahogy Nánay István színikritikus-színháztörténész a Hudi–Imre-féle pályázathoz írt vitacikkében megjegyzi, a magyar állapotok még éretlenek ekkora horderejű váltáshoz, és ezen a ponton visszatérünk a Krétakör Színház elbocsátott társulatához. A társulathoz, melynek tagjait mintha nem akarnák elengedni rajongóik: a www.tovabb.org nevű (ma már rendszertelenül frissülő) weboldal célja, hogy a volt Krétakörös színészek további útját nyomon követhesse bárki, aki tudni akarja, hogy régi kedvence éppen hol és kikkel dolgozik. Nehezen megválaszolható kérdés, hogy az itt-ott rendszeresen feltűnő színészeknek van-e hosszú távon is hatása arra az új közösségre, amibe bekerülnek, másképp megfogalmazva: létezik-e Schilling-színész? A szakítás után a kőszínházi struktúrába belépő, majd onnan kiugró, s inkább a szabadúszást választó volt társulati tagok működését figyelve úgy tűnik, mintha lenne vagy lett volna ilyen irány, ám ez nem annyira manifeszt módon, mint inkább az eredeti felállás utáni gyógyíthatatlan nosztalgia formájában jelentkezik.

Ha a társulati tagok Krétakör Színház utáni életét megfigyeljük, két fő, a magyar színházi állapotokat ismerve korántsem meglepő tendenciát kell észrevennünk. Egyfelől a hazai független színházi élet kapva kapott a volt krétakörösök szabaddá válásán, amikor minél több színészt igyekezett felszippantani a saját alkalmi vagy állandó csoportosulásai számára. Ebbe a körbe sorolható Bánki Gergely,²¹⁸ Csákányi Eszter,²¹⁹ Gyabronka József,²²⁰ Katona László,²²¹ Láng Annamária,²²² Scherer Péter.²²³ Másfelől a kőszínházi struktúra is profitált a

²¹⁷ Schilling – Gáspár 2004.

²¹⁸ Aki filmszerepek mellett például a HOPPart, a KoMa, a Táp Színház, a Tünet Együttes, a Gólem Zsidó Színház produkcióiban vesz részt az utóbbi években. (Az alábbi adatok a 2012. decemberi állapotot tükrözik.)

²¹⁹ Aki az igényes szórakoztató előadásairól ismert Orlai Produkció több előadásában játszik, de dolgozott többek között a Kék Produkcióval, a Szputnyik Hajózási Társasággal, a KoMa Társulattal, a PanoDrámával.

²²⁰ Több alkalmi produkció mellett dolgozott a Szputnyik Hajózási Társasággal, az utóbbi időben pedig szabadúszóként mintha neves kőszínházak felé orientálódna, így a Radnóti Színház, az Örkény Színház felé.

²²¹ 2008 után dolgozott a tatabányai Jászai Mari Színházban, a temesvári Csiky Gergely Színházban, a budapesti Bárka Színházban és a Vígszínházban, a függetlenek közül pedig például a KoMa Társulattal, az Orlai Produkcióval, a Természetes Vészek Kollektívával, a HOPPart Társulattal, a Nézőművészeti Kft.-vel.

²²² Jelenleg szabadúszóként dolgozik a Vígszínház társulati tagjaként eltöltött egy évad után.

Kréta Kör Színház átalakulásából: Mucsi Zoltán,²²⁴ Nagy Zsolt,²²⁵ Péterfy Bori,²²⁶ Rába Roland²²⁷ (és a bécsi Burgtheaterben, majd a hamburgi Thalia Theaterben dolgozó Tilo Werner) személyében a korábbiaktól eltérő szellemiség került például a Nemzeti Színház falai közé. A volt tagok közül Sárosdi Lilla²²⁸ és Terhes Sándor²²⁹ továbbra is elsősorban Schilling Árpád projektjeiben vesz részt.

Bár Schilling a Kréta Kör repertoárját is megszüntette, néhány darab így vagy úgy, de túlélte a váltást. A 2003-ban bemutatott *Nézőművészeti főiskola* Mucsi Zoltánnal, Scherer Péterrel és Katona Lászlóval (rendező: Árkosi Árpád) ma már túl jár a kétszázadik előadáson. Mint utaltunk rá, a 2006-ban bemutatott *A jég* (rendező: Mundruczó Kornél) 2008 őszén a magyar színházi élet egészét tekintve is kivételes metamorfózison esett át, amikor az Alföldi Róbert vezette Nemzeti Színház programadó darabjává vált, benne együtt játszanak az eredeti premier és a Nemzeti Színház színészei (a régiek közül: Bánki Gergely, Csákányi Eszter, Gyabronka József, Katona László, Mucsi Zoltán, Nagy Zsolt, Rába Roland, Scherer Péter, Tóth Orsolya). A 2007 elején bemutatott háromszemélyes, Gyabronka József, Nagy Zsolt és Rába Roland játszotta *hamlet.ws*-ről (rendező: Schilling Árpád), mely 2013 elején közelíti a 170. előadást, már volt és lesz is még szó.

És végül említést kell tenni egy olyan – saját terminológiával élve – kvázi-Kréta Körös produkcióról, amely esztétikájában, szereplő- és témaválasztásában feltehetőleg könnyedén illeszkedett volna a Kréta Kör Színház előadásai sorába, egyben lehetséges választ adva a fenti, a Kréta Kör továbbélését firtató kérdésre. Ez a társulattal korábban két ízben is dolgozó Mundruczó Kornél által rendezett *Nehéz istennek lenni* című, 2010-ben bemutatott nemzetközi koprodukció, melyben a régi csapat tagjai közül Bánki Gergely, Katona László, Láng Annamária, Nagy Zsolt, Rába Roland, Tóth Orsolya is színre lép. Az egész Európát bejárt produkciót a Színikritikusok Díjára jelölték a 2010/2011. évadban a legjobb független színházi előadás kategóriájában. Bár talán ingoványos talajra tévedünk, de ha a Kréta Kör

²²³ Dolgozott a KoMa Társulattal, az Orlai Produkciós Irodával, a PanoDrámával, a Nézőművészeti Kft.-vel, valamint színészként és rendezőként is részt vett a Kolibri Színház fiatalokat célzó színházi programjaiban.

²²⁴ A Bárka Színház alapító tagja volt 1997-ben, majd a Kréta Kör Színház után újra visszatért ide, ahol 2008 óta szinte kizárólag főszerepeket játszik. Emellett dolgozott a HOPPart Társulattal, az Orlai Produkciós Irodával, a Nézőművészeti Kft.-vel és Pintér Béla Társulatával is.

²²⁵ Jelenleg a Nemzeti Színház tagja, előtte a Kréta Kör Schillinggel maradt néhány színészehez tartozott, majd egyetlen főszerepet játszott a Vígszínházban, illetve részt vett Kárpáti Péter drámaíró-rendező több kísérleti projektjében is.

²²⁶ A váltás óta a Nemzeti Színház tagja.

²²⁷ A váltás óta a Nemzeti Színház tagja, ahol több rendezésével is szakmai és közönségsikereket ért már el, majd 2012-ben csatlakozott a Mundruczó Kornél vezette Proton Színházhoz.

²²⁸ Schilling Árpád feleségeként az utóbbi években inkább anyaszerepben tűnt fel, s ezt érthetjük szó szerint is, hiszen több projektben „önmagát” játszotta Sárosdi Lilla. A PanoDrámával is dolgozott.

²²⁹ A Szputnyik Hajózási Társasággal is dolgozott, de vendégként feltűnt a Nemzeti Színház színpadán is.

Színháznak a hazai színházművészetre kifejtett hatásáról akarunk beszélni, akkor – legalábbis részben – alighanem az egykori színészek további pályájának alakulását vizsgálva juthatunk eredményre.

3.1.2. A színháztól a projekteket gondozó cégig

„A Krétakör nem az aktuális magyar színházi rendszer klónja többé, hanem egy azon kívüli (nem túli) szellemi lehetőség, még virtuálisabb, mint eddig volt, hiszen se épülethez, se a személyek egy szűk csoportjához, se szűken értelmezett színházi tevékenységhez nem köthető.” – mondja Schilling egy 2008-as interjújában.²³⁰ Fontos, ám úgy tűnik, kevesek által észlelt, illetve jelentésnek gondolt változás, hogy a formáció nevéből az átalakulás során Schilling és újraformált csapata lemetszette a „Színház” szót: az, ami így megmaradt, pontosabban, ami így született, valamilyen formában természetesen a Krétakör Színház szellemiségét viszi tovább, ugyanakkor mást és máshogyan akar a világgal kezdeni, mint amire egy profi repertoárszínház képes. Gáspár Máté ügyvezető igazgató 2010-ben így foglalta össze a változás lényegét: „Ha dinamikusan fejlődő közegben élnénk, a mostani történések is lefordíthatóak lennének egyfajta működésmódra, hiszen éppen azt a flexibilitást üzenik, amiről mi mindig is beszéltünk. Egy élő alkotói organizmus így is változhat. Kiteljesedhet, visszametsződhet, irányt válthat, kanyaroghat, eltűnhet, majd újra felbukkanhat. A mi tragédiánk, és az egész alternatív színházi szféra katasztrófája az, hogy a magyar színházi struktúra csak azt érti, amit ismer. Nálunk a működés non plusz ultrája a repertoárt gyártó társulat. Ez a jelenség torzítja a rendszert, mert erőszakkal egyetlen lehetséges irányba tolja az alkotókat, semmilyen szinten nem tolerálja a különbözőséget, a váltásokat.”²³¹ A Krétakör ugyanis színházból *projekteket gondozó céggé* vált, s bár az alábbiakban elsősorban színházi szempontból kíséreljük meg értelmezni a 2008–2011 közötti munkáikat, biztosak vagyunk benne, hogy szociológusoknak, pszichológusoknak, sőt az üzleti tudományokkal vagy marketinggel foglalkozó szakembereknek is érdemes volna elemezni azokat. (Ez utóbbi szempontot már csak azért is érdemes lenne komolyan venni, mert a Krétakör Színház mindig

²³⁰ Bóta 2008.

²³¹ Kővári 2010. Schilling és Gáspár egyébként már 2003-ban elítélően szól a magyar színházakat meghatározó repertoárrendszerről és társulati elvről, l. Zsámboki – Vágó 2003.

is a legkorszerűbb, legtöbb csatornán támadó marketinggel rendelkező hazai színházi csapat volt.)²³²

3.1.3. Médiumváltás

Színházi előadásként, eseményként²³³ tekintünk tehát a korábbiaknál jóval szűkebb és szintén a korábbiakhoz képest egészen más összetételű közönség(ek) előtt lezajlott bemutatókra, melyekkel kapcsolatban egy általános jellemzőt máris érdemes megemlíteni. Ez pedig a Krétakör „*médiumváltása*”: mivel – mint látni fogjuk – az újabb események megismételhetetlenségük folytán eleve gyakran csak néhány tucat, legfeljebb néhány száz emberhez szólnak, ezért feltűnően fontossá vált ezeknek a többnyire egyszeri happeningeknek mozgóképen történő professzionális megörökítése, dokumentálása, ennek révén pedig tágabb kontextusba helyezése, más, esetleg új közönségrétegekhez történő eljuttatása. Az *Akadályverseny*ről²³⁴ és az *Új néző*ről²³⁵ egyaránt önálló tanulmánykötet jelent meg a L'Harmattan Kiadó gondozásában, s az utóbbihoz értékelő konferencia is kapcsolódott szakemberek bevonásával. Az audiovizuális „továbbélésre” csupán két példa: a legnagyobb videómegosztó portálon, a YouTube-on a Krétakör rajongói folyamatosan és ingyen követhetik nyomon a csapat legújabb tevékenységeit: teljes előadás-felvételek mellett turnébeszámolók, interjúk, ajánlók, konferencia-felzárkálások is letölthetők és megnézhetők itt.²³⁶ A 2009 tavaszán Budapesten lezajlott *A szabadulóművész apológiája* című városterápiás akcióorozatot pedig egy több mint 300 percnyi (!) mozgó- és állóképes anyagot tartalmazó dupla DVD-n, valamint a hozzájuk tartozó 119 oldalas kötetrel együtt helyezték kereskedelmi forgalomba 2010. januárjában.

²³² Ezzel próbálkozott például Nagy Máté 2004 vagy Jónás 2009, 50-56. Hogy a reklám, a marketing mint színházi paratextus bevonható az előadás-elemzés területére, arról I. Pavis 2003, 44.

²³³ Lehmann 2009, 66 sk. a posztdramatikus színház történeti előképei kapcsán szól az „esemény” fogalmáról, amit itt is hasznosíthatónak gondolunk: „A *műtől az esemény felé* történő alapvető elmozdulás jelentős következményekkel járt a színházi esztétikára nézve... A jól megformált *üzenet* helyett a performatív *aktus* felé fordulásban felfedezhetjük a kora romantika művészeti spekulációinak továbbírását, melyekben olvasó és szerző alkotótársává válását kutatták.” (Kiemelések az eredetiben – J.T.) A valós behatolása, vagyis a hagyományos színházfogalom újrakereztetése is ide kapcsolódik (uo. 116 sk.), ahogy az esemény/szituáció fogalmának részletes jellemzése (uo. 121-125.) is. Fischer-Lichte 2009, 24 sk. az általa vizsgált performatív fordulat alapvető elemének tekinti „a különböző szubjektumok (művészek és hallgatók, illetve nézők) által létrehozott, végrehajtott és befejezett *akció*[t].”

²³⁴ Akadályverseny 2010.

²³⁵ Új néző 2012.

²³⁶ <http://www.youtube.com/user/kretakor1/>

Ez utóbbi vállalkozás (egyelőre) valóban egyedülálló a magyar színháztörténetben, hiszen a film(ek) készítői nem egyszerűen egy színházi előadás rögzítésére vállalkoztak (ezt persze már csak azért sem teheték volna meg, mert nem egy szokásos előadásról van szó, mint látni fogjuk). Tudatosan és professzionális körülmények között dokumentálták egy közel két hónapon át tartó projekt születését, levezénylését, ebbe beleértve részben az utóhatásokat, a (kamerával és mikrofonnal) rögzíthető következményeket is, vagyis igyekeztek a vállalást a maga teljességében megragadni. Ugyanakkor természetesen a médiumváltás az interpretáció szempontjából nagyon is lényeges következményekkel jár, hiszen bár a színházban is működik a dramaturgia (a „vágás”), vannak nézőpontok, azaz „kameraállások”, egy bármikor és bárhol újranezhető filmfelvételen mindig csak azt és úgy látjuk, amit a film készítői meg akarnak nekünk mutatni.²³⁷

3.1.4. Műfajváltás

Ha a megújult Krétakör honlapján a *Munka* menüpontra kattintunk,²³⁸ a 2009–2011 közötti projektek leírásánál feltűnik, hogy a médiumváltás mellett – részben persze ezzel összefüggésben – *műfajváltás* is lezajlott: az új projektek már nem írhatók le egyszerűen színházi előadásként. Pontosabban: nem írhatók le *kizárólag* akként, mivel több esetben a programok részeként szerepel ugyan hagyományos értelemben vett színházi előadás (ennek fogalmáról és kritériumairól később lesz szó), de sosem „főfogásként”, csupán a teljes, sokszor zavarba ejtően bőséges menü egyik opciójaként. A 2008-as párizsi *A szabadulóművész apológiáját* happeningként, egy évvel későbbi budapesti mutációját, valamint a 2010-es pécsi *Majálist* multidiszciplináris performanszként határozzák meg az alkotók. A Káva Kulturális Műhellyel közösen létrehozott *Akadályverseny* komplex színházi-nevelési program, a francia Centre National des Arts du Cirque hallgatóival készített *Urbanrabbits* cirkusz-színház (ezekre itt nem térünk ki részletesen). A 2010-es, *A szabadulóművész apológiája* című dupla DVD bemutatója alkalmából, illetve annak részeként előadott *Anyalógia* multimédiás lakásszínház, a borsodi kis falvakban lezajlott *Új néző* közösségfejlesztő program, s a kettő között még ott van a *Hol a határ?* című, a túlzott

²³⁷ Erika Fischer-Lichtének ugyanakkor komoly aggályai vannak az előadások ilyen módon történő „megmenthetőségével” kapcsolatban, vö. Fischer-Lichte 2009, 103.: „Azok a hang- vagy videószalag segítségével megvalósuló kísérletek tehát, amelyek az előadás artefaktumkénti konzerválására irányulnak, szükségszerűen kudarcot vallanak, és csak még egyértelműbbé teszik az előadás és a rögzíthető (sőt reprodukálható) artefaktum között tátongó, áthidalhatatlan szakadékot.”

²³⁸ <http://kretakor.eu/#/munka> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. november 20.)

alkoholfogyasztás káros következményeit fókuszba állító társadalmi kampány is (ez utóbbival itt nem foglalkozunk). A 2011-es, az utolsó évek munkáit összegző *Krízis* trilógia címe alá írt 'film – opera – színház' címke szándékolt egyszerűsége feltűnő a korábbi, nagy ívűnek ható meghatározási kísérletekhez képest – a *monstre* nemzetközi projekt műfaji behatárolhatatlanságáról a vállalkozás részletes leírásánál, a következő fejezetben lesz majd szó.

Ezen a ponton számunkra mindebből csupán annak a regisztrálása fontos, hogy a mindig megújuló, különböző közösségek eltérő problémáira más-más módon reagáló, a résztvevőket kisebb-nagyobb mértékben aktivizáló projektek szűkebb-tágabb műfaji meghatározásai is folyamatosan alakulnak és változnak. Ezzel egyfelől az alkotók látványosan tagadják a „tisztá műfajok” létezését, másfelől önmaguk elé (is) újabb akadályokat gördítve minden egyes feldolgozott témához igyekeznek megtalálni a megfelelő (műfaji) kereteket; egy (vagy még gyakrabban: több) csatornát, melyen keresztül üzenetük a leghatékonyabban érhet célba – a szándék erősen rímel a Krétakör Színház első korszakának már korábban taglalt, folyamatos forma- és nyelvkeresési, nyelvújítási kísérleteire.

Ezek az alkotók feltételezhető elvárásai, ám például a budapesti *A szabadulóművész apológiájának* kudarcos fogadtatásáról később írottak azt mutatják majd, hogy az aprólékosan megtervezett akciókra is adhat a közönség egészen váratlan és kiszámíthatatlan reakciókat. Ezek a továbblépéshez és -építkezéshez feltétlenül szükséges kudarcok pedig teljesen érthető módon bizonytalanítják el azokat az amúgy kiváló színészeket, akik egy egészen más rendszerben szocializálódtak, nőttek fel: a jól bevált recept szerint az intenzív próbafolyamat után bemutató, majd hosszú széria, külföldi meghívások, fesztiválsikerek, a szakma és a közönség szeretete menetrendszerűen következett. Vagy ha netán valamelyik elem hiányzott, az éppen kipróbált vagy választott műfajjal, színházi formanyelvvvel, ezen túl pedig a szándékkal és a célokkal akkor is minden alkotó tisztában volt. Az újrarájzolt Krétakörben azonban már nyoma sincs a jól körvonalazható szisztémának, hiszen az „előadások” már nem is a szó hagyományos értelmében vett előadások, a műfaji tipizálás pedig vállaltan megmarad a kísérletezés szintjén, ráadásul a bemutatók némelyike csupán egyetlen alkalommal valósul meg (például a pécsi *Majális*), mások viszont folytatásos színházi teleregényként írják tovább önmagukat estéről estére (például a szomolyai és ároktői *Új néző*), de idő- és térbeli létezésük, „elérhetőségük” így is jóval korlátozottabb minden korábbival szemben.

3.1.5. Megszűnés vagy átalakulás?

Visszatérve a Krétakör Színház „megszűnéséhez”: az olajozottan működő struktúra, a leglényegesebb hazai színházi exporttermék, a játszóhellyel nem, de a kétezres évtized közepére már széles repertoárral rendelkező Krétakör „feltörlése”²³⁹ a körön kívül állók szerint (és a mai napig megjelenő, érzelmektől fűtött nyilatkozatokból tudjuk: a körön belüliek egy része szerint is)²⁴⁰ váratlan és szükségtelen lépés volt az alapító Schilling Árpád részéről. Eközben ő éppen a mások által élethosszig vágyott „minthaintzményi” működés s a belőle következő kiszámíthatóság és (művészeti, egzisztenciális, stb.) biztonság elleni tiltakozásul döntött úgy, hogy a Krétakör sikersztóriájának a végére pontot tesz (vö. a jelen fejezet második mottóját). Ahogy Gáspár Máté 2010 nyarán szemléletesen megfogalmazta Schilling és a színészek viszonyának látványos átalakulását: „Ő elmozdult, a többiek úgy maradtak.”²⁴¹

A radikális, elhúzódó váltás közben nehéz volt objektíven tekinteni a történésekre, különösen a társulat tagjainak elküldésére vagy a sikeres repertoár jó ideje zajló, jelentős lecsökkenésére. Mára azonban jól látszik, hogy csupán a hagyományos értelemben vett s az évek során rutinszerűvé merevedett színházi működés befejezéséről szólt Schilling Árpád akkori döntése, méghozzá azért, hogy a köré gyűlő új, megfiatalodott stáb és a lassan verbuválódó, teljesen kicserélődött közönség nyitottságára és kíváncsiságára apellálva a színház és nézője közötti kapcsolathálót újrarájzolja, s ezáltal a saját, színházról gyűjtött tapasztalatait is *új alapokra* helyezze.

A váltással kapcsolatban alighanem a legnagyobb értetlenséget az váltotta ki, hogy Schilling közös sikereik csúcsán búcsúzott el csapatától. A Krétakör Színház és vezetője 2007-re ugyanis mindent elért, amit független színházi csoportosulás csak elérhetett Magyarországon, sőt annál jóval többet, hiszen a hazai, állandó játszóhellyel nem rendelkező csapatok számára példát és utat mutattak, s nemcsak itthon, de a határokon túl is. (Igaz, hogy Schillingék többször és következetesen kikérték maguknak az alternatív, majd a független jelzőnek a munkájukra történő alkalmazását,²⁴² a *Krétakör utáni* magyar színháztörténetben a

²³⁹ A kifejezéshez vö. Schilling 2002.

²⁴⁰ Vö. például Török 2009, ahol Csákányi Eszter ezt mondja: „Amikor Schilling belénk fáradt, mindenki próbált intelligensen viselkedni, én is elfogadtam, hogy így döntött, mégis, ahogy telik az idő, egyre jobban haragszom rá, és egyre inkább azt érzem, hogy ezt nem tehetné volna meg.”

²⁴¹ Kővári 2010.

²⁴² Mint arról korábban írtunk, a legemlékezetesebb eset a 2001/2002. évi Színikritikusok Díja átadásán történt, amikor a Krétakör nem vette át a legjobb alternatív előadásnak ítélt díjat a *W – Munkáscirkusz*-ért. A miért megértésében a már említett körülmények mellett segít az *Egy szabadulóművész feljegyzései* 2008. évi, második,

feltörekvő, tehetséges, javarészt nem kőszínházban dolgozó fiatal csapatok előtt kimondva-kimondatlanul is ott lebegett és lebeg a Krétakör példája – „Ha ők meg tudták csinálni, akkor mi is képesek vagyunk rá!” A Schilling–Gáspár-tandem tudatosan vállalt úttörő szerepet a mozdíthatatlan, rendkívül konzervatív, a második világháborút követően központi utasításra kialakított magyar színházi struktúra átformálásában vagy legalábbis a változtatás szükségességének folyamatos és széleskörű tudatosításában. Alighanem ez a „szabadságharcos”, folyamatos provokációra építő attitűd okolható azért, hogy a színházi szakmából sokan eleve gyanakodva tekintettek rájuk, ezért aztán önmaguk és a Krétakör számára nem is sikerült kiharcolni például az állandó játszó- és próbahelyet, de más eredményeket értek el (például a finanszírozás terén), utat mutatva a hasonló körülmények között induló csapatoknak. Bár az érintett társulatok egy része talán kikérné magának az összehasonlítást, de ilyen értelemben Schilling és a Krétakör köpönyegéből előbújt csapatokként tekinthetünk a Balázs Zoltán vezette Maladype Színházra vagy a Schillinggel még több korai előadásban együtt dolgozó Bodó Viktorra és az általa 2008-ban megalapított Szputnyik Hajózási Társaságra is. Ez utóbbiak, illetve más, jelentékeny független társulatok még egy, talán önmaguk számára is váratlan módon profitáltak a Krétakör „eltűnéséből”. A magyar színház iránt a kétezres évek elején megnövekedett külföldi érdeklődést egyértelműen Schilling és csapata generálta, az ő háttérbe vonulásuk után azonban „szóhoz jutottak” más társulatok is – a Maladype, a Szputnyik, a Pintér Béla és Társulata, a Proton Színház utóbbi években megszorodott külföldi fellépései és sikerei mintegy betöltik a Krétakör után megmaradt űrt. A Krétakör Színház egykori színészei és a mai magyar független szcéna közötti erős összefonódásról, termékeny kapcsolatról a jelen fejezet elején számoltunk be. Terjedelmi megfontolásokból e helyen nem tudunk sem a Krétakör „utódairól” bővebben értekezni, sem arról, hogy ők maguk milyen összetételű színházi közegben tűntek fel és érték el sikereiket.)

A Krétakör osztatlan közönség- és szakmai sikere, a rendszeres külföldi turnék (melyek az anyagi biztonság szempontjából is alapvető fontosságúak voltak, hiszen a bevételek közel fele ezekből a fellépésekből származott), a társulat változatos útjait hűségesen követő, évek kitaró munkájával felnevelt, megtartott és folyamatosan bővülő nézőréteg, s egyáltalán: a Krétakör mint önálló legendáriummal rendelkező, professzionális

javított kiadásában az alábbi, az előző évi első kiadásban még nem szereplő szembeállítás: „A nyolcvanas évek elején megjelenő „alternatív” minősítés hosszú időre konzerválta az élő, interaktív színházi művészet, és a rendszerváltás után is mainstreamként működő, küldetését tekintve igényes szórakoztatást nyújtó, ám alkotói műhelynek már nem nevezhető állami konszernek között mára feloldhatatlanná vált ellentétet.” (Schilling 2008, 25.)

marketingmunkával kidolgozott márkanév több szempontból is egyedülálló jelenség volt és maradt a hazai színházi közéletben.²⁴³ De akkor miért kellett hirtelen befejezni ezt a történetet?

3.2. Elméleti alapvetések

Schilling döntésével kapcsolatban két dolgot fontos megértenünk. Egyrészt azt, hogy a társulatvezető nem megtagadta a múltat, sokkal inkább alkotó módon próbálta meghaladni azt, amikor első ránézésre járatlan utakra csábított. A dicső múlt és a bizonytalan jövő egymás mellettsége csak látszólag mond ellent egymásnak, a kettő valójában kiegészíti, sőt feltételezi egymást. Másképp fogalmazva: Schilling valószínűleg nem fordulhatott volna hitelesen a radikálisan leegyszerűsített formák színháza felé, ha előtte nem épít fel szinte a semmiből egy profin működő, ám minden deklarált és reflektált forradalmisága ellenére legvégül mégiscsak teljesen hagyományosan működő színházmodellt. Igaztalan volna ugyanakkor azt gondolni, hogy a Krétakörrel megtett bő évtizedes út során Schilling mindvégig tisztában lett volna az utazás végpontjával, ám utólag egyértelműnek tetszik, hogy akció és reakció feltételezte egymást.

Másrészt ugyanis bizonyos értelemben szó sincs az ismeretlen felfedezéséről: a professzionalizálódott működés gyökereiről az alkotótársak és a nézők a díjak és elismerések fényében talán megfeledtek, ám Schilling korántsem. Az ő személyes fejlődésregényében, színházi szocializációjában meghatározó szerep jutott a rendszerváltás körüli-utáni amatőr és diákszínjász (és mivel ő ezen a ponton már elhagyta őket, ezért csak közvetve az ezekből kinövő drámapedagógiai) mozgalomban való aktív részvételnek. Az előadásokat gyártó társulatként eltűnt, ám „cégként”, produkciós műhelyként, színházi laboratóriumként tovább működő Krétakör nagyobb projektjei pedig rendre vissza-visszatérnek erre a forrásvidékre.²⁴⁴ A visszatérés azonban sem nem kényszer, sem nem a véletlen műve, hanem tudatos, megfontolt döntés eredménye: ahhoz, hogy a 2008-ban egy mozdulattal „feltörölt” krétakör újra kirajzolódjon, erre az útra kellett lépni.

²⁴³ Vö. Ambrus 2005 megjegyzését: „...a Krétakör neve mára már oly mértékben áruvédjegy lett, hogy a közönségük betölt minden betölthető teret. A Krétakör kettőt tapsol, s hű rajongóik rohannak szirtre föl és völgybe le meglesni őket. A Krétakör kis túlzással kezdi átvenni a beatzenekarok szerepét, a fórumukon nem kevesebb olvasható egy imádójuk klaviatúrájából, mint hogy: 'annyira szeretlek benneteket'.”

²⁴⁴ A posztmodern színház és a diákszínjátszás közös gyökereiről és lehetséges közös módszertanáról tesz figyelemre méltó megállapításokat Golden 2003–2004.

3.2.1. *A csillagász álma*

A Krétakör Színház radikális esztétikai váltásán alighanem azok a nézők lepődtek meg a legkevésbé, akik 2006 júliusában és augusztusában a taliándörögdi Krétakör Űrbázison láthatták *A csillagász álma* című, hét alkalommal játszott helyspecifikus előadást. A projekt elméleti kiindulását a világhírű Eugenio Barba Odin Színháza által alkalmazott, a színházi és civil közösségek közötti kulturális cserét motiváló ún. barter-módszer jelentette.²⁴⁵ A horvát, litván, osztrák és magyar művészekkel kiegészült Krétakör-stáb a falu és környéke lakóinak történeteit feldolgozva hozta létre a különleges látványosságot: a helyi lakosok közé kommunikatív, azonos külsejűre maszkírozott úrlények alakjában érkeztek meg a színészek, hogy egy közel kéthetes időszak alatt általuk készített interjúk segítségével felmérjék az itt élők véleményét idegen és ismerős viszonyáról.

A színészek számára is szokatlan „próba-folyamatot” nyilvános előadások zárták: a több száz néző közül minden este játékos formában kiválasztottak egyet, aki bebocsátást nyert az űrhajóba, ahol a földönkívüli Krétakörösök garantálták neki, hogy felejtetetlen, a szó szoros értelmében személyre szabott élményben lesz része, miközben a közönség többi tagja kivetítőkön figyelhette, mi zajlik az építmény belsejében. És bár a szerény kritikai visszhang csupán az előadás (Schillinghez képesti) szokatlanságára hívta fel a figyelmet, a már említett „projekt alapú” gondolkodás tetten érhető itt is, hiszen a rendező az ismeretlennel szembeni bizalmatlanság érzését tematizálta a különös vállalkozásban.

Mint a *hamlet.ws* kapcsán is látni fogjuk, a színészek egészen máshogy viszonyultak a produkcióhoz, mint a rendező Schilling. A társulati tagok ugyanis csak könnyed egyházi kalandnak tekintették *A csillagász álmát*, míg a társulatvezető ekkor már alighanem kizárólag ebben az irányban képzelte el a színházcsinálást.²⁴⁶ Ebből a szempontból igen értékes forrás az előadássorozat után 2006 szeptemberében lebonyolított stábeszélgetés közel harmincoldalas „jegyzőkönyve”.²⁴⁷ Itt Schilling a társulathoz intézett provokatív kérdésekkel próbálja kiszedni a színészekből, hogy milyenek látták szakmailag a kísérletet, mit gondolnak a civilekkel közösen végzett munka morális aspektusairól stb., azonban a válaszok rendre megakadtak a részproblémák aprólékos kitergetésénél. Schilling zárszava immár állításként, nem pedig hipotetikusán fogalmazza meg az új irányt: „Én mindenképpen

²⁴⁵ Erről részleteket l. itt: <http://www.odinteatret.dk/events/barters.aspx> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. november 20.)

²⁴⁶ Erről a folyamatról is l. Kővári 2010.

²⁴⁷ Letölthető innen: www.theater.hu/dl_win.php?type=csatolmany&id=117 (Utolsó letöltés dátuma: 2012. november 20.)

szeretnék ezen az úton továbbmenni, mert van valami, amibe belefogtunk, és valamiről le fogunk maradni, ha nem vesszük komolyan. Nyilván sokkal problematikusabb egy ilyen természetű dolog, mint elővenni egy színdarabot, és jól megcsinálni. Nem kevesebb és nem több munka, csak nagyon más... biztos, hogy csináltunk olyat is, amit nem sikerült igazán megvalósítani, de ez az ügy kiszámíthatatlan jellegéből is adódott. Rengeteg a veszély, rengeteg a kérdés, de nekem – pont ezért – nagyon tetszik. Járatlan út, de egy biztos, nagyon színház.”

3.2.2. *hamlet.ws*

„A fiatal embereket bátorítani kell gondolataik rendszerezésében és artikulációjában, fantáziájuk szabadjára engedésében, és nem utolsósorban abban, hogy nyilvános fórumokon is vállalják véleményüket. Minderre a színház a legalkalmasabb terep, ahol a művészet az alkotás folyamatától a befogadás pillanatáig közösségi formát ölt, és ahol a személyes élettapasztalat a kollektív emlékezettel találkozik, netán ütközik.”²⁴⁸ A 2007. január 25-én bemutatott, majd a következő fél évben kizárólag középiskolákban, középiskolásoknak előadott *hamlet.ws* valójában a Krétakör új korszakának parádés nyitánya. Az előadás kifejezetten *jelen* idejű abban az értelemben, hogy a világ leghíresebb drámájának összes szerepét három férfiszínész (Nagy Zsolt, Rába Roland, Gyabronka József) játssza civil ruhákban, díszlet és kellékek nélkül egy üres térben, olykor a nézők „segítségére” is számítva. Az előadás tehát már a címében is szemben áll (*versus /vs/*) azzal, ahogyan a poros klasszikusokhoz általában nyúl a színház (vagy legalábbis ahogyan azt elképzei a középiskolai magyarórák hallgatósága). *Jövőorientált* is egyben a vállalkozás, hiszen az előadást követően nézők és alkotók egymással beszélgethetnek, s itt valóban párbeszédéről, nem pedig kinyilatkoztatásról van szó. Schilling üzenete egyértelmű: a színház nem a misztikus, ködös hitek terepe, hanem a dialógus otthona, s a következő generáció dialógusba hívása pedig mindannyiunk közös érdeke.

A rengeteg lelkes magyar és külföldi kritikát olvasva, no meg a mai napig repertoáron tartott előadást többször látva meglepő, hogy Schilling saját munkatársai annak idején meglehetősen idegenkedéssel fogadták az előadást, ahogy arról Gáspár Máté is beszámol: „Mindenki rettenetesen kínosan érezte magát a házi bemutatón. Árpád megdöbbsent, hogy öt-nyolc-tíz éve együtt dolgozó emberek hogyan reagálhatnak ennyire értetlenül, amikor ő azzal áll elő: nézzétek, most ezt gondolom a színházról. A szemekben értetlenség és bizalmatlanság

²⁴⁸ Schilling – Gáspár 2006.

tükröződött: Mi ebben a jó? Milyen színház ez? Minek? Úristen, mostantól ez lesz? Aznap este kétszáz hússzal szakítottuk át a szalagkorlátot.”²⁴⁹ A *hamlet.ws* egyfelől világosan megfogalmazta, hogy *milyen színházat nem akar* csinálni a társulatvezető-rendező, másfelől azt is, hogy másfel, a pályán eltöltött évtized után *milyen irányok érdeklik még* egyáltalán.

A legfontosabb s tulajdonképpen minden további következményt megmagyarázó változtatás, hogy az eddig a színészre összpontosító színházcsináló hirtelen *észrevette a nézőt*. Mindez banálisnak hangozhat, ám ha az európai színház és közönsége közötti kapcsolatot történeti távlatban szemléljük, világossá válik, hogy a XIX. század közepi meiningeni színházreform óta, az *ensemble*-játék és az illúziószínpad megerősödésétől fogva – némely extrém kivételtől eltekintve – szinte *ugyanúgy* nézünk színházat. „A néző már nem a színházi aktivitás centrális tényezője volt, csak tőle függetlenül zajló események passzív szemlélője... Magatartásával nem zavarhatta a színészeket... A nézőknek lényegében ekkor kellett megtanulniuk az illúziószínház keretei között még ma is érvényes szociális viselkedési mintákat.”²⁵⁰

A bevett színháznézés – szándékosan leegyszerűsítve a folyamatot – ugyanis a következőképpen történik: a fényárban úszó színpadról készen csomagolt (értsd: könnyen-gyorsan fogyasztható s nagyjából ugyanilyen könnyen felejthető) üzenet érkezik a nézőtér sötétjében üldögélő, „székéhez kötözött”²⁵¹ nézőhöz. A visszacsatolás egyetlen lehetséges és bevett formája a (mifelénk) mindig egyforma intenzitású taps: a színházelméleti írásokban létező, de a gyakorlatban alig-alig tetten érhető, színpad és nézőtér közötti valóságos interakció és kommunikáció utópisztikus ábránd maradt csupán. Amikor tehát a Krétakör új útjait kételkedve fogadók radikális újításról beszélnek, azt legalábbis kételkedéssel illik fogadnunk, hiszen több értelemben is az alapokhoz (egyfelől Schilling saját gyökereihez, másfelől a ma is legszélesebb körben használatos színházfogalmunk alapjaihoz) való kreatív visszatérésről van szó.

Az egymástól merőben eltérő tematikájú projektek legfontosabb közös nevezőjét is az akaratán kívül, sőt annak ellenére is mindig a középpontban álló, sosem egyforma, sosem kiszámítható, ezért aztán magának vagy az alkotóknak biztonságot és kényelmet sosem nyújtó nézőben határozhatjuk meg. A jó színháztól elvárt szellemi frissesség és izgalom letéteményese így aztán maga a néző lesz kiszámíthatatlansága, a színházi folyamatban való

²⁴⁹ Kővári 2010.

²⁵⁰ Kékesi Kun 2006, 60. A hagyományos színház keretezéséhez l. még Imre 2003, 23 sk., a (hagyományos) színház fogalmáról és annak különböző megjelenési módjairól l. Imre 2003, 41-103. A „minta néző” fogalmáról uo. 85 skk. A XIX. századi nézőfegyelmzési technikákról l. például Fischer-Lichte 2009, 50, 171.

²⁵¹ Vö. Pavis 2003, 207.

megjósolhatatlan részvétele révén: a hagyományos színházfogalomhoz köthető, lehetőség szerint minél tökéletesebb, emiatt aztán steril ismétléssel türelmetlenül száll szembe ez a felfogás, korszerűtlennek és ásatagnak minősítve mindazt, ami elsődlegesen a reprodukcióhoz kötődik.

3.2.3. A nézőtől a résztvevőig

De hogyan lehet a *nézőt résztvevővé tenni*, pontosabban azt elérni, hogy a néző maga *akarja* a saját résztvevővé válását-változtatását? Mindez a színházban megtanult és évszázadok óta gyakorolt hagyományos hierarchia eltörlését is jelenti egyben,²⁵² s erősen emlékeztet arra, amire Erika Fischer-Lichte jut Max Hermann-nak a XX. század első harmadában írott munkáiból néző és játékos lehetséges kapcsolatáról: „Az együttes testi jelenlét nem szubjektum és objektum, hanem ’társszubjektumok’ közötti viszonyt jelent. A néző ugyanis játékos, aki a játékban való részvétellel: fizikai jelenlétével, észlelésével, reakcióival hozza létre az előadást... Vagyis az előadás a játékosok és a nézők *között* és *közösen* jön létre.”²⁵³

A szakmai és civil közbeszéd által – többnyire pejoratívan – interaktívnek bélyegzett és javarészt elutasított előadások gyakran kiforratlan és komolytalan kísérletek, melyeknek nincs komoly tétje: a nézőnek az élő, éppen zajló előadásba történő bevonására viszonylag csekély számú lehetőség létezik, s a színészek-alkotók kényszerítő akcióira is könnyen megjósolható számú nézői reakciót tudunk felsorolni. (Mivel a nézők többsége nem szeret szerepelni, zavarba jön attól, ha hirtelen ő kerül a középpontba, ezért aztán vagy kínjában nevetgélve, vagy erőszakosan reagál, esetleg mintegy megkövülve figyeli a körülötte zajló eseményeket. Ha ’résztvevő’ típusú, azaz a kellő magamutogatási vágygal rendelkező nézőt választanak vagy fognak ki a színészek, a további lehetőségek akkor is kiszámíthatóak.)

Schillinget ez a típusú, meglehetősen olcsó interaktivitás sosem izgatta (természetesen azért kipróbálta a *Nexxt* esetében, csekély sikerrel). Mintha inkább az érdekelné, hogyan lehet a színházcsinálónak különböző történetek formájában elmesélt, jól-rosszul dekódolható üzeneteit személyre szabott, privát tartalmakká fogalmazni – mind a játszóknak, mind a nézők számára – egy olyan esemény során, amely csupán kereteket, feltételeket biztosít, de a

²⁵² Vö. Fischer-Lichte 2009, 66.: „A művészek lemondanak arról a hatalomról, amely az előadás egyedüli alkotójává teszi őket, és késznek bizonyulnak arra, hogy (ha különböző mértékben is, de) megosszák a nézőkkel a szerzőség jogát és a definíció hatalmát.”

²⁵³ Fischer-Lichte 2009, 40. (Kiemelés az eredetiben – J.T.)

válaszok, a megoldások sosem előre borítékoltak. „Ez egy újfajta dramaturgia, ami nem feltétlenül jelenti, hogy a néző... 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...” – mondta Schilling 2010-ben.²⁵⁴

Az „új típusú” Schilling-színész mindebből következően tud kérdezni, önállóan dolgozik, ha kell, problémákat vet fel és old meg, ám eközben mindvégig a rendező választotta tematikához igazodik.²⁵⁵ Terhes Sándor, aki a Krétakör váltása óta is folyamatosan dolgozik Schillinggel, egy 2010-es interjúban így beszélt a két módszer közötti fő különbségről: „...egy hagyományos színházi előadásnál... létezik az eseményeknek legalább egy partitúrája, míg itt bármi történhet, inkább csak ’tömbpontok’ vannak; olyan konfliktusgócok, amelyekhez el kell jutni, amelyeknél valamit ki lehet nyitni, meg lehet szólaltatni.”²⁵⁶ Elengedhetetlen továbbá a nézőnek az eddiginél közvetlenebb részvétele: *tegyen a közös ügyért*, ami jó esetben eleve a saját ügye, s nem csupán áttételesen, közvetítőkön keresztül válik azzá – különösen éles lesz ez például a helyi cigány-magyar konfliktust (is, de nem kizárólagosan) feldolgozni akaró *Új néző* projektben. (Ez a felfogás megfelelkezni látszik a színházba eleve kódolt kiszámíthatatlanságról: hiába ül két ember közvetlenül egymás mellett a nézőtéren, természetesen sosem ’ugyanazt’ az előadást látják – objektív és szubjektív tényezők sokasága befolyásolja színházi élményeinket, különösen azok értelmezését, a ránk gyakorolt hatásukat stb.) A személyesség megteremtésének igénye a posztmodern színházakban egyébként világszerte körvonalazott törekvés: a nézőt résztvevővé avató előadások között tudunk számtalan ’egyszemélyes színházról’, melyek egyszeri, garantáltan megismételhetetlen élmény részesévé teszik az erre vállalkozókat, amikor gyakran technikai eszközök közbeiktatásával kizárják a külvilágot, beleértve a többi befogadót is, a néző észleléséből.

Az új Schilling-projektek nagyjából ezen a vonalon mozognak, amikor az élmény megismételhetetlensége felől igyekeznek meghatározni és feltérképezni az új, a társulatvezető és munkatársai által kívánatosnak és korszerűnek tartott színházfogalmat. A kreatív, közös játéknak azonban Schilling Árpád felfogásában komoly tétje van: brechti volumenű feladatot

²⁵⁴ Deme – Sz. Deme 2010, 103.

²⁵⁵ Vö. Kővári 2010. Lehmann 2009, 159. csupán röviden utal arra, hogy az új színházi formák másfajta szakmai tudást várnak el a hagyományosan drámai színészekről.

²⁵⁶ Sz. Deme 2010, 120.

vállalt magára, amikor az elsődlegesen és köztudottan szórakoztató színházzal szembenelve a XX. századi világszínház történetében újra meg újra felbukkanó *hasznos színház* mellett tette le a voksát.²⁵⁷ Brecht nem hitt a pártatlan színházban, csakis a társadalom alakítása iránt elkötelezett művészetben: szerinte a néző a színpadon látottakhoz kritikusán kell, hogy viszonyuljon, csak így születhet meg az új típusú ember. Ez a fajta színház nem annyira a nézőnek szól, sokkal inkább a nézőért létezik.²⁵⁸ 2009 márciusában Schilling így írt erről: „Távlati elképzeléseink közé tartozik, hogy Magyarországon is meghonosítsuk a máshol már jól ismert szociálisan elkötelezett színház eszményét, amelynek formai keretei változékonyak, de a tartalma állandó. Olyan akciók szervezésébe fogtunk, amelyek színházi eszközök segítségével igyekeznek *aktivitásra ingerelni* egy olyan ország állampolgárait, amelyet a Világ gazdasági Fórum versenyképességi ranglistája jelenleg Botswana mögé sorol.”²⁵⁹

Mindez erősen összecseng a brazil színházi szakember, Augusto Boal (és az őt inspiráló Paulo Freire) által már a hatvanas-hetvenes években kifejtett, az 'Elnyomottak Színházáról' (*Teatro de Oprimido, Theatre of the Oppressed*) szóló elmélettel²⁶⁰ és a Boal saját Fórum Színházában folytatott gyakorlattal. Összecseng, de nem azonos – a különbségről a 2010-es *Új néző* projekt Schilling Árpád jegyezte rendezői koncepciójában olvashatunk, ahol a brazil kezdeményezésre előképként hivatkozik, csak hogy „az esemény színházi vetülete, illetve a civilek alkotói részvétele az ő [ti. Boal] kezdeményezésében irreleváns szempont.”²⁶¹

Vissza Boalhoz: a közönséget felnőtt, felelős partnernek tekintő mozgalom alapja a társadalom megváltoztathatóságába vetett hit, melyet a (színház)művészet eszközeivel vélnek elérhetőnek. A mozgalmat indító Boal szójátéka így fejthető meg: a néző helyett szerinte *néző-színészekre* van szükség: azaz 'spectator' helyett 'spect-actor'-okra.²⁶² A 2009. évi színházi világnapi üzenetben Boal így fogalmazott: „A színház nem esemény, hanem életmód! Mindannyian színészek vagyunk: állampolgárnak lenni annyit jelent, hogy nem elégszünk meg azzal, hogy társadalomban élünk, hanem megváltoztatjuk azt.”²⁶³

²⁵⁷ A hasznos színház történeti gyökereiről rövid összefoglalást nyújt Imre 2003, 73 sk., a színház mint erkölcsi intézmény történelmi gyökereiről beszél Fischer-Lichte 2009, 236.

²⁵⁸ Vö. Kékesi Kun 2000, 15.

²⁵⁹ Schilling 2010a, 48. (Schilling Árpád: *Az Új Színházi Realitások díj átvétele kapcsán a wroclawi díjátadó műsorfüzetébe szánt szöveg a Krétakőrrel és a Szabadulóművészről*. Kiemelés tőlem – J.T.)

²⁶⁰ Boal 1998.

²⁶¹ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/rendkoncept.pdf (Utolsó letöltés dátuma: 2012. november 20.)

²⁶² A fogalomhoz l. Imre 2003, 18 sk.

²⁶³ http://www.itihun.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=110:szinhazi-vilagnapi-uezenet-2009&catid=48:szinhazi-vilagnap-uezenetek&Itemid=63 (Utolsó letöltés dátuma: 2012. november 20.)

3.2.4. Társadalmilag felelős színház

Érdemes Schilling irányváltását a kortárs magyar színház tágabb kontextusában is elhelyezni. A mai magyar színházat rendszeresen éri az a vád a színikritika részéről, hogy nem törődik az őt körülvevő valósággal. Mindennek történeti gyökerei vannak: a kilencvenes években a színház társadalmi szerepe és rangja jelentősen devalválódott, hiszen „a szórakozás és művelődés megszaporodott formái között a színháznak be kell érnie az egyik korántsem kiemelt helyet.”²⁶⁴ Ha a színházak arculatát legerősebben meghatározó repertoárt vizsgáljuk, kiderül, hogy a finanszírozási nehézségek növekedésével párhuzamosan a kőszínházak egyre inkább elkényelmesedni látszanak.²⁶⁵ Kricsfalusi Beatrix a magyar színház politikusságát vizsgáló elemzésében így fogalmaz: „...minél nyugtalanítóbb és szubverzívebb az őt körülvevő kortársi társadalmi, gazdasági és mediális valóság, a magyar színház mintha annál inkább kívánna ragaszkodni ahhoz, hogy céljának – a közönség szórakoztatva nevelésének – beteljesítése érdekében ’nyugodt szigetként’ álljon a viszontagságok közepette.”²⁶⁶

Ebből következően ’biztonsági évadok’ követik egymást,²⁶⁷ melyek alappilléret a megbonthatatlannak tetsző Shakespeare–Molière–Csehov-háromszög jelenti, s a többség csak ritkán vállalja, hogy előadásaival akár csak közvetve reflektáljon olyan, a mai Magyarországon erősen jelenlévő, akut társadalmi problémákra, mint amilyen a szegénység, a rasszizmus, a vallási, nemi és egyéb kisebbségekkel szembeni türelmetlenség, a kirekesztés.²⁶⁸ A színházakat emiatt rendszeresen ostromozó kritikusok és más színházi

²⁶⁴ Kékesi Kun 2006, 71., vö. még Bérczes 1995, Kékesi Kun 1998, 85 skk.

²⁶⁵ Nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy ez a tendencia bizonyos mértékig szükségszerű a kortárs posztindusztriális társadalmakban, ahol a színház áruvá vált, vö. Imre 2003, 96 skk.

²⁶⁶ Kricsfalusi 2011, 81.

²⁶⁷ Vö. Bécsy 2008, 51. megjegyzését: „A színház léte a nyilvánossághoz van kötve, az azonnali siker élteti. Az azonnali sikert pedig a szórakoztató daraboknak a mikroszituációkban, lélektani realizmussal történő előadása biztosította és biztosítja.”

²⁶⁸ Tanulságos ebből a szempontból a cigányság színpadi reprezentációját áttekintő írás, melynek konklúziója egyetlen pozitív példaként emeli ki a Krétakör *Új néző* programját: Ugrai – Zsedényi – Nyulassy 2011. A teljesség igénye nélkül néhány hasonló vélemény, például Koltai 2008b: „A helyzet az, hogy a magyar színház ma nem közéleti tényező, nem járul hozzá a közgondolkodáshoz, nem kínál föl gondolati anyagot sem az aktuális valóság, sem az általános emberi létezés kérdéseinek megvitatásához, hanem inkább, mint bármikor, megelégszik a szórakoztatás jobb-rosszabb minőségű szolgáltató fokozataival.”; Markó 2010: „Az-e a cél, hogy gondunkat-bajunkat elfeledjük arra a két-három órára, amit a színházban töltünk, vagy éppenséggel az, hogy szembenézzünk a problémákkal, esetleg még valamiféle kiütkeresésre is kísérletet tegyünk, és az előadások többsége – e tekintetben egyre megy, vidék vagy Budapest –, persze az előbbire apellál, ami kétségtelenül a könnyebb, de egyúttal a felelőtlenebb megoldás, miközben a színházak többsége csak-csak próbálkozik mondani valamit a másnak.”; Nánay 2012: Az elbizonytalanodottság „...jele a művészi kockázatvállalástól való visszahúzóds, illetve elsősorban a vidéki színházaknál, de általában is tapasztalható tendencia: a biztos sikert jelentő, problémátlan előadások műsorbeli túlsúlya... [N]em vagy nem csak műsorstrukturális kérdéstről van szó, hanem – s ez a fontosabb – az előadások, a rendezések stílári és gondolati megfogalmazásáról, annak igényességéről vagy sekélyességéről is. Egyebek mellett arról, hogy az előadások miként és milyen mértékben

szakemberek felvetésére is megvan a válasz: „semmi keresnivalója nincs a színházainkban az utcákat és az otthonainkat elárasztó szennynek”, „az emberek a pénzükért szórakozni akarnak, nem pedig megbotránkozni”, és így tovább. Tompa Andrea 2009-ben kártékony „színházi optimizmusról” írt egy cikkében, aminek hosszú távú következményei sem épp rózsásak: „...a szórakoztatásba való menekülés a hanyatló, önvizsgálatra képtelen társadalmak sajátja, ahogy ezt negatív Nietzsche a tragédiáról kifejti: tragédia ott lehetséges, ahol az erős, önmagával szembesülni képes kultúra éppen virágzik; az optimizmus győzelme, az uralkodóvá vált ésszerűség (...): nem lehet-e éppen ez a lanyguló erő, a közelgő öregedés, a fiziológiai kimerülés tünete?” – írja *A tragédia születésében*. A magyar színház e pillanatban nem tükrözi a reflexiómentes, önmagán gondolkodni és saját betegségeit elemezni képtelen társadalmat, hanem mindennek maga is aktív részese, elkövetője és áldozata.”²⁶⁹ Imre Zoltán megállapítása arról, hogy a szórakoztató színház semmifajta szubverziót nem tűr, összhangban van mindezzel: „...az előadások megerősítik a status quo morális, társadalmi, politikai nézeteit, minthogy általában az adott nyugati társadalom alaptörténetét mondják el... ezek az előadások a kizárás elvére épülnek, mivel biztonságot csak azoknak nyújtanak, akik a reprezentált (domináns) világon belül vannak, hiszen némaságukkal egyszerűen ignorálják, azaz nem létezővé teszik a 'Másokat'.”²⁷⁰

Beszédes a tény, hogy a minden írásában és nyilatkozatában a „Mások”, vagyis a kisebbségek jogai mellett kiálló Nobel-díjas osztrák íróknak, Elfriede Jelineknek 2011 végéig csupán egyetlen (!) darabját mutatták be Magyarországon: az 1995-ben írt, de magyarul csak 2010 tavaszán bemutatott *Kézimunka (Stecken, Stab und Stangl)* című, jellegzetesen poszt-dramatikus szöveg az 1994-es felsőöri romagyilkosságok témáját dolgozta fel. A magyar színház megkésetttségével kapcsolatban nem véletlenül hivatkozunk Jelinekre: 2005. január 20-án éppen a Krétakör Színház színészei olvasták fel Bagossy László rendezésében a szerzőnő *Pihenő (Raststätte)* című korai szövegét az éveken keresztül tartó, a konzervatív magyar színházéletbe új áramlatokat vinni akaró *Színház és irodalom* sorozat fontos, ám értelemszerűen csekély visszhangot kiváltó darabjaként.

A szociálisan érzékeny, a „politizáló” színház mint jól hangzó célkitűzés a legegyszerűbben persze úgy „tudható le”, ha valamely létező társadalmi problémát feszegető

szembesítenek a valósággal, avagy fordítanak hátat a valóságnak, reflektálnak társadalmi problémákra, vagy épp elandalítanak.”

²⁶⁹ Tompa 2009.

²⁷⁰ Imre 2003, 55.

témájú darabot tűz műsorra a teátrum vezetése.²⁷¹ A felelősségvállalás ezzel egyszeriben kipipálva, ám az akció hatása épp oly súlytalanná válik a darab végi taps közben, mint egy könnyed bohózat után. Schilling új színháza ennél jóval messzebbre akar menni, sőt – mint a fenti nyilatkozatokból kitűnhetett – jóval messzebbre is tekint. Schilling neve összeforrt a Krétakörével, s mindkettőből márkanév és egyfajta garancia vált az évek során: ez korántsem jelentette azt, hogy a Krétakör minden megmozdulása feltétel nélküli siker lett volna, azt viszont évek módszeres építkezésével elérték, hogy minden megmozdulásukra kivételes és odaadó média- és közönségfigyelem irányult.

Mindezt két okból kell e ponton hangsúlyozni. Egyrészt azért, mert az új projektekre (is) készségesen megnyíló pénzeszabványok aligha működtek volna kielégítően, ha a Krétakör mögött nem áll az a múltbeli tapasztalat és felépítmény, ami szinte láthatlanban is biztosítékát jelentette a jövőbeni projektek sikerének (vagy legalább magas színvonalú lebonyolításuknak). Másrészt azért, mert Schilling és új szövetségesei maguk voltak kénytelenek elismerni, hogy módszereik eleinte egyenesen elriasztották a régi Krétakör Színház rajongóit. *A szabadulóművész apológiája* című akciósorozat zárása után erről így írt Schilling: „Számítottunk a Krétakör Színház korábbi közönségének kíváncsiságára, arra, hogy sikerül ezzel a formával is megszólítani őket, bevezetni az átalakult Krétakör kísérleteibe. Reméltük, hogy egy alkalom erejéig legyűrjük a változáshoz kapcsolódó berzenkedéseiket, ellenérzésüket. Később azonban kiderült, hogy tévedtünk.”²⁷² Az erősen rögzült nézői elvárások felülírása hosszadalmas és nem minden pontján sikerrel kecsegtető folyamat: „A probléma ott kezdődik, hogy még a kevésbé színházra szocializált néző is úgy gondolja, hogy a színházban csak egyfajta reakció képzelhető el. A katarzisznak van egy olyan értelmezése, hogy az majd meg fog indítani, meg fog hatni... 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.”²⁷³ Schilling a maga és munkatársai által teremtett legendát tehát új ügy szolgálatába állította.

Bár nem járnánk túlzottan messze az igazságtól, mégis leegyszerűsítő volna *politizáló* vagy *politikai színháznak* nevezni az új projekteket. A műfajt amúgy a Krétakör Színház

²⁷¹ Erről a „módszerről” részletesen, példákkal illusztrálva szól Kricsfalusi 2011 és Ugrai – Zsedényi – Nyulassy 2011.

²⁷² Schilling 2010a, 65., majd részletesebben 66. (Schilling Árpád lezáró írása az akciósorozatról a kretakor.blog.hu-n olvasható. Utolsó letöltés dátuma: 2012. november 20.)

²⁷³ Deme – Sz. Deme 2010, 107.

honosította-teremtette meg (újra) Magyarországon. Az előző fejezetből emlékszünk: a 2002-es *Hazámhazám* a rendszerváltás óta eltelt tizenhárom év történetéről adott szubjektív összefoglalást, a 2004-es *FEKETEország* pedig sms-hírek alapján rajzolt groteszk és elkésztő körképet az akkori magyarországi napi viszonyokról olimpiai doppingügylettől családon belüli erőszakig és tovább. Mindkét előadás a politikai törésvonalak mentén polarizálódó médiában jobboldalról erőteljes elutasítást, balról viszont jelentékeny biztatást kapott. Az előadások megszületését azonban érdemes távolabbról szemlélni, és a rendszerváltozás utáni egyeduralgató színházeszmény konstruktív kritikájaként olvasni. Sokat hangoztatott tény, hogy 1989 után egy csapásra megszűnt az addig a hazai színpadokon működő kettős kódolás. Nem voltak rejtett és rejtegetni való tartalmak, nem volt összekacsintás a közönséggel, s mindezekből következően a színház nem vált, mert nem válhatott az értelmiségi és civil közbeszéd részévé. A rendszerváltás utáni magyar színház szinte kizárólag szórakoztatni akart és akar, az ezen túllépő kezdeményezéseket pedig a mai napig legalábbis gyanakvással szemléli.

A politikai színházzal tehát már nem csekély tapasztalata volt Schillingnek, azonban egy 2010-es interjúrészletből kitetszik, hogy – a fent említett reakciókkal összhangban – az első találkozások a többnyire pozitív visszhang ellenére mégis erős hiányérzetet hagytak maguk után: „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 zűrösebb lesz.”²⁷⁴ Schilling a ’gondol-megmutat-rábólint’ képlet hasznavehetetlenségéről meggyőződve döntött úgy, hogy tovább kell lépnie, ha a színház társadalmi szerepvállalását komolyan veszi.

És ezen a ponton kanyarodhatunk vissza a *nézőhöz*, akinek az új felállásban bizonyos értelemben helyet kell cserélnie a színésszel, azaz ki kell végre lépnie a reflektorfénybe. A színész sem elégedhet meg többé egy betanult szöveg felmondásával, muszáj tudatosítania magában, hogy a játék véresen komoly, és ha meri vállalni ennek felelősségét, akkor bizony az ő (színpadon kívüli) életéről is szól. Schilling Árpád és régi-új csapata azt is üzeni, hogy elég volt az emlékeket megszépítő nosztalgiából, ehelyett itt és most kell cselekedni, még hozzá közösen. „Robert Lepage-zsal egyetértve az alkotás nem a próbafolyamat, hanem maga az *előadás*. Tehát van egy megismételhetetlen pillanatunk megismételhetetlen

²⁷⁴ Deme – Sz. Deme 2010, 101.

összetételű közönség előtt. Ha ez igaz, akkor ne meneküljünk ennek felelőssége elől, hanem értsük meg a törvényszerűségeit.”²⁷⁵

És itt minden szó hangsúlyos: a közösség, a(z újjá)születés, a személyesség, a hitelesség, a részvétel – egytől egyig elcsépeltnek ható terminusok, ám Schilling új projektjei többek között éppen ezeknek a fogalmaknak az újragondolására szólítanak fel. A 2006-os *A csillagász álma* és a 2007-es *hamlet.ws* jelentette a nyitányt, majd jött az első, valóban teljesen az új esztétika jegyében fogant happening, a 2008. május 20–31. között a párizsi MC93 Bobigny-ban tizenöt alkalommal előadott²⁷⁶ *Eloge de l’Escapologiste (A szabadulóművész apológiája)*, aztán a 2009 tavaszán Budapesten lezajlott *A szabadulóművész apológiája* című városterápiás akciósorozat. (A 2010 januárjában a Krétakör Bázison háromszor tartott, az utóbbi akciósorozatról készült DVD-t bemutató eseményről azért szólnunk majd, mert az ott bemutatott színházi előadás, az *Anyalógia* jól illeszkedik az egész projekt koncepciójába.) A világváros külterületei után – és ide értendő a 2008. augusztusi szentendrei „kaland”, a francia Le Phun társulattal koprodukcióban készült, Schilling rendezte *Kurácsi papa* – tehát a magyar főváros belső kerületei jöttek, majd 2010-ben Pécsen, Európa Kulturális Fővárosának egy elhagyott helyszínén tartott különleges *Majálist* a Krétakör a *Jaroslav Jicinsky Utópia Kollégium* elnevezés alatt. Újabb lényeges helyszín- és hangsúlyváltás történt 2010 nyarán, amikor két Borsod-Abaúj-Zemplén megyei szegény faluba, a pár száz lelket számláló Szomolyára és Ároktőre települt ki egy-egy hétre a Krétakör, hogy az anBlok Egyesület társadalomkutatóival és a Káva Kulturális Műhely drámapedagógusaival közösen, színházi, szociológiai és drámapedagógiai módszerek vegyítésével született programot tartson a helyieknek és a helyiekkel (*Új néző* – erről részletesen a következő fejezetben lesz szó). A mértékletes alkoholfogyasztást propagáló *Hol a határ?* projekt keretében könnyűzenei fesztiválokon bemutatott performanszok szintén e sorba illeszkednek. Külön fejezetben mutatjuk be a 2008–2011 közötti időszak irányait, vállalásait összegző, nemzetközi összefogással készült *Krízis trilógiát* (*jp.co.de, Hálátlan dögök, A papnő*), melynek egyes epizódjait 2011 nyara és ősze között láthatta a prágai, müncheni, végül pedig a budapesti közönség.

²⁷⁵ Schilling 2010a, 7. (Schilling Árpád: *Artproletarizmus – jegyzet /részlet/*. Kiemelés az eredetiben – J.T.)

²⁷⁶ Patrick Sommier, az MC93 Bobigny igazgatója, a Krétakör 2002 óta legjelentősebb külföldi partnere *A csillagász álmát látva* kérte fel Schillinget egy helyspecifikus előadás létrehozására a saját színházában.

3.3. Szabadulóművészet

Mielőtt a továbbiakban a magának új arculatot teremtő Krétakör előadásait bemutatnánk, szólnunk kell a gyakorlati programhoz bizonyos fokig elméleti alapvetést kínáló, először 2007-ben kiadott nyolcvanoldalas füzetéről, az *Egy szabadulóművész feljegyzései* című Schilling-írásról. Azért csak bizonyos fokig, mert általános rendszer felállítása helyett sokkal inkább rendszertelen (és rendszerezetlen) tűnődésekről, vívódásokról van szó: „[n]em darab, hanem szövegfolyam (alanyi költészet)...” – mondja róla szerzője egy interjúban.²⁷⁷ A könyv „elsődleges célja az volt, hogy párbeszédet indítson, elsősorban a színházi szakma képviselőivel, illetve mindazokkal, akiket a szövegben vizsgált témák gondolkodásra ösztönöztek. Az egyetlen – a párbeszédet folytatni kívánó – szöveg egy nem színházi ember, Geröcs Péter fiatal író és recenzens tollából született. Az első kiadás²⁷⁸ szövegével kapcsolatos javaslatai alapján, és személyes segítségével lektoráltuk a füzetet, s így megszületett a szöveg második kiadása.²⁷⁹ A célok nem változtak.”²⁸⁰ – olvassuk a szövegről a Krétakör honlapján.

A kötet számunkra legizgalmasabb, s a későbbi, a Krétakörben és környékén lezajlott fejlemények előzményeként is olvasható fejezete a komáromi Csillag-erődben 2007. július 9. és 25. között Schilling által tartott színházi táborról szóló „kurzusleírás”, melyben a mindenféle eszköztől és külső kapaszkodótól szándékosan megfosztott, kizárólag a résztvevők saját élményanyagából, tapasztalataiból építkező etűdöket (jeleneteket) létrehozó színész- és dramaturghallgatók trenírozásához ad részletes programot. Előzményt említettünk, ezért a következőkben kiemelünk néhány, a későbbi akciókban visszaköszönő elemet. Ilyen a személyiség fókuszba állítása – a színházi embertől egyéni és csoportos önvizsgálatot vár el és követel Schilling, valamint azt, hogy tisztázza az alapkérdéseket: kinek és miért akarja megmutatni magát? A térbe helyezett testről való gondolkodás újabb fontos pont: nem mindegy, hogy ki, hol és hogyan létezik színészként. Mindez természetesen nem pusztán a konkrét térbeli elhelyezkedésre vonatkozik, s a társadalmilag elkötelezett, „politizáló” színház fogalmához visz közelebb: „A színház hasznossága attól is függ, vagy attól függ igazán, hogy

²⁷⁷ Bóta 2008.

²⁷⁸ Schilling 2007a.

²⁷⁹ Schilling 2008.

²⁸⁰ Idézet a Krétakör blogjáról:

http://kretakor.blog.hu/2008/12/02/egy_szabadulomuvesz_feljegyzesei_a_folyamat (Utolsó letöltés dátuma: 2012. november 20.)

a helyi közösségnek van-e szüksége tükörre, melyben önmagát szemlélheti. Kíváncsi-e arra a valóságra, melyben él, s melynek alapanyaga (létrehozója és haszonélvezője) éppen ő maga? Szereti-e, beéli-e környezetét, vagy éppen csak elviseli, netán ki nem állhatja?”²⁸¹

Ha Schilling gondolatmenetét, majd a nyomukban körvonalazódó gyakorlatokat pontosan követjük, kiderül, hogy egy rég elfeledett, de sokak által emlegetett metódusról van szó. A *szabadság* mint kulcsfogalom (s mint a 2008 utáni Krétakör-projektek mindegyikének hívószava és emblémája) itt kerül a képbe: ha pontosan kijelölt kereteket kap a színész (és a néző), azon belül maximális szabadságfokon létezhet és közölhet. Az önzést elítéli és kizárja a módszer: a kereteket a minket körülvevő világ adja, nekünk az a dolgunk, hogy észrevegyük, felismerjük, megértsük, elfogadjuk, és kreatív módon továbbgondoljuk őket. A kör bezárult: az *Egy szabadulóművész feljegyzéseit* nyitó mondat így kap jelentést tágabb, társadalmi kontextusban. „A színház egyfajta társadalmi modell: egy közösség, melyben az egyén szabályok rendszerében kénytelen megtalálni személyes szabadságát, és alapvető kérdésekben a vezetők iránymutatásai, elvárásai alapján kell, hogy létezzen (alkosson).”²⁸²

A kötetben a komáromi kurzus leírását megelőző, indulatos hangú kultúrpolitikai pamfletet feszítő belső ellentmondásokról Geröcs Péter figyelemre méltó recenziót írt,²⁸³ így ennek részletesebb elemzésétől itt eltekintünk. A szubjektív helyzetelemzés, a nehezen cáfolható (és épp ilyen nehezen igazolható) kinyilatkoztatások, a világmegváltó gondolatok kavalkádja jellemzi a szövegnek ezt az egységét, mégsem lehet mellette szó nélkül elmenni: a Schillinget ekkor már feltehetően jó ideje dühítő, igazságtalannak és méltánytalannak tartott színházpolitikai döntések, az ország általa vizionált általános kulturálatlansága és a színházi szakma szakmaiatlansága elleni tiltakozásként jegyezte le vitára ingerlő gondolatait.

Schilling ez esetben újra egy nem létező hazai hagyomány folytatójaként tűnik fel. (S bár nem kedveljük a 'mi lett volna, ha' típusú felvetéseket, de ezt mégis ki kell egészítenünk két hipotetikus megjegyzéssel. Egyrészt azzal, hogy ha létezne efféle magyar „színházcsinálói” szakirodalom, akkor Schilling írása megtalálta volna a helyét ezen írások kontextusában, azaz tudott és mert volna vitatkozni velük és róluk, így azonban kétszeresen is pusztába kiáltott szó maradt. A másik megjegyzés a szöveget feszítő ellentmondásokra és felületességre vonatkozik: ha nem egyedülként, hanem egy bármilyen minőségű és mennyiségű, de legalább létező hagyomány részeként fogalmazza meg Schilling

²⁸¹ Schilling 2007a, 19 sk.

²⁸² Schilling 2007a, 5. A komáromi táborról számol be Tarr 2007. További képes és szöveges beszámolók a Krétakör régi honlapján is elérhetőek: http://www.kretakor.hu/?sub=C4-7&what=cikk&cikk_id=2341 (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

²⁸³ Geröcs é.n.

„színházjavító” törekvéseit, akkor nyilvánvalóan a gondolatmenete is következetesebb, reflektívabb lett volna.) A hazai színházelméletet gyakorlati oldalról érkező művelői között ugyanis Hevesi Sándor és Németh Antal után, a XX. század második felében nemigen találunk aktív színházcsinálót: bár voltak és vannak nagy rendezőegyéniségeink, de talán épp az előzmények szűkös volta miatt sosem érezték lényegesnek, hogy tapasztalataikat, az őket foglalkoztató problémákat, kérdéseket a kortársak – és legyünk önzők: az utókor – okulására lejegyezzék, esetleg rendszerbe foglalják. (Egyetlen jelentős rendszeralkotó rendezőt tudunk említeni az utóbbi néhány évtizedből: Ruszt József két színészpedagógiai művében megkísérelte összegezni a tárgykörben szerzett értékes tapasztalatait. A hatvanas években írott, a nyolcvanas évek elején stencilezett példányokban terjedő *Színészdramaturgia* mellett a rendszerváltozás idején született, a rendező betegsége miatt már torzóban maradt *A Színitanoda* című művek azonban hiába tartalmazzak ma is érvényes kijelentéseket, értékes meglátásokat, hiszen gyakorlatilag hozzáférhetetlenek voltak az elmúlt évtizedekben: 2010-es /újra/megjelentetésük késői öröm.) Hogy ez nem csupán a színháztudósok szemében hiányosság, hanem közvetlen (és kifejezetten negatív) hatása van a magyar színházművészetre is, arra Bécsy Tamás megjegyzése élesen rávilágít: „A színházak elméletellenességének egyik fő forrása... az, hogy sem a drámairodalomban, sem a színjátékműben semmivel sem kellett elméletileg szembenézni; semmit nem kellett elméletileg értelmezni. A jól bevált módszereket és megoldásokat módosították. Ennek másik – az előzővel alapvetően összefüggő – oka pedig a színházba járó nagyközönség igénye.”²⁸⁴

Schilling írása nem kísérli meg (már csak terjedelme okán sem) egy koherens szisztéma felépítését, ám legalább megpróbálja egységbe szervezni a fennálló állapotokkal szembeni elégedetlenségét. A szinte kamaszos hevület, az egyszerre provokatív és naiv hangütés nem aratott nagy sikert az érintettek, vagyis a színházi szakma képviselőinek körében: Schilling hiába várt, érdemi reakciót (és ebbe az ellenvélemények, cáfolatok is beleértendőek természetesen) nem kapott. És akkor – a fennen hangoztatott elveivel tökéletes összhangban – úgy döntött, hogy maga veszi kézbe az ügyet. „Meg kell újítani szakmánkat, vagy újra felfedeznünk azt. Ebben az első lépés az lehet, ha megkülönböztetett figyelmet fordítunk azokra a nézőinkre, akik nem megkövesedett rutinból, hanem az elemi kíváncsiságtól vezérelve járnak színházba. Miután az elmúlt másfél évtizedben elengedtük a kezüket, nem csodálkozhatunk rajta, ha gyakran egy szót sem értenek abból, ahogyan artikulálni próbáljuk gondolatainkat.”²⁸⁵

²⁸⁴ Bécsy 2008, 51.

²⁸⁵ Schilling 2007a, 24.

Az új típusú akciók legfontosabb jellemzőinek összegyűjtéséhez legtöbbször elegendőnek tűnik, ha a hagyományos színházfogalom alkotóelemeit tételesen megtagadjuk. Ebben segítenek Schilling 'kikötései': „Nincs előadás, esemény van. Nincs bemutató, találkozás van. Nincs színdarab, szereposztás: kutatás, kísérletezés, önálló alkotók vannak.”²⁸⁶ Az elhagyni kívánt jellemzők lajstromba vételéhez *A szabadulóművész apológiájához* készült weboldal (www.szabadulomuvesz.kretakor.hu) *Nyitány* menüpontja alatt található, Schilling jegyezte, *Katarzis a jelen tükrében* című írást használjuk fel.²⁸⁷ A szöveg szerzője akkurátusan meghatározza a „színház mint fogalom mögött rejlő jelentést”, vagyis pontról pontra végigveszi a rendszer minden egyes elemét, hogy aztán lényegre törő definíciót rendeljen mindhez. Ez a fajta, kvázi-tudományos igénnyel fellépő fogalmi tisztázás amellelt, hogy elengedhetetlennek látszik, hiszen egy ilyen léptékű vállalkozásnál tudni kell, mit mivel akar felváltani a színházcsináló, feltétlenül ironikus gesztusként is érthető (és a szöveg keretezését figyelembe véve: elsősorban így értendő), amennyiben az új projektek egyszerűségük, megismételhetetlenségük, speciális helyszínre és/vagy speciális közösségre szabottságuk miatt eleve nemigen szoríthatók be túlságosan szoros terminológiai keretek közé. (Hogy a későbbiekben erre mégis kísérletet teszünk, az indokolja, hogy az akciók mögött-között egy lazán összeszótt, az eddigiekben már részben ismertett fogalmi háló elemeire bukkanhatunk.)

Mitől akar tehát *szabadulni* Schilling Árpád? „A színház olyan állami fenntartású intézmény, amelynek elsődleges, sőt originális formájában egyetlen célja, és egyben joggal elvárt feladata, hogy színházi termékeket, vagyis színházi előadásokat hozzon létre. Ezen belül is érdemes a hagyománnyá vált felépítményt vizsgálnunk, amikor is a színház vezetősége (direktor és művészeti vezető, avagy főrendező) által felkért és megbízott rendezők a társulat színész tagjainak bevonásával, azok irányításával színpadi megjelenésre szánt szövegeket (drámákat avagy színdarabokat) keltenek életre oly módon, hogy a szerepeket saját belátásuk szerint, az adott társulat színészei között felosztják, értelmezik, betanítják, munkatársaik segítségével, illetve a színházhoz tartozó műszaki dolgozók segítségével színpadra állítják, az adminisztratív kollégák bevonásával logisztikailag lebonyolítják, hirdetik, repertoárba (műsorra) veszik, mint terméket értékesítik az érintett színház közönsége körében, míg a színházi szakma véleményezésre szakosodott része azt

²⁸⁶ Schilling 2010a, 7.

²⁸⁷ Közvetlenül letölthető itt: <http://www.szabadulomuvesz.kretakor.hu/download/katarzis.pdf> (A dokumentum nem tartalmaz oldalszámokat, így a továbbiakban az idézetek helyét nem jelöljük meg pontosan. Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

elemzi, értelmezi, véleményezi.” Schilling ezután meghatározza a fenti színházfogalomban található egyes terminusokat: sor kerül az igazgatóra, a művészeti vezetőre vagy főrendezőre, a színészre, a rendező munkatársaira, a műszaki dolgozókra, az adminisztratív kollégákra és végül a kritikusokra is. Ez az elképzelés egy megjósolható (kiszámítható) működésű, mechanikus szerkezetként, szigorúan hierarchikus rendszerként lát(tat)ja a színházat és annak minden alkotó elemét, beleértve a civil és hivatásos nézőket, vagyis a kritikusokat egyaránt.

Schilling és a Krétakör új projektjei tételesen cáfolják a színházüzem alkotóinak hagyományosan értelmezett létezését – és egyáltalán: szükségességüket. Ha nincs egy adott térben (többnyire színházépületben), adott időben (többnyire azonos vagy legalább hasonló időtartamban) létrejövő előadás, amit többnyire színészek prezentálnak az őket többnyire némán figyelő nézőknek, akkor annak nemcsak színész-néző már jelzett újfajta kapcsolatára nézve vannak súlyos következményei (pozíciójuk nem egyszerűen felcserélődik, hiszen az a cél, hogy partnerekké, alkotó társakká váljanak), hanem például a színházi előadást elemző kritikus vagy esztéta munkájára nézve is. Ez utóbbit azért kell kiemelni, mert a Krétakört évekig elkényeztető, azonnali és széleskörű sajtóvisszhang a 2009. tavaszi budapesti akciósorozat idejére teljességgel elszivárgott (erre még visszatérünk a Krétakör és a kritika viszonyát leíró 5. fejezetben).

Mi lehet ennek az oka? A Krétakör Színháznak a sajtóban szinte mindenütt megszűnésként interpretált átalakulása, az ezzel szemben nemcsak a régi nézők, de a „régikritikusok” felől is észlelhető értetlenség, sőt sértődöttség a legkézenfekvőbb magyarázat: a repertoárszínház felszámolását, az új bemutatók elmaradását a kritika egyértelműen nem új kezdetként, hanem a régi struktúra eltörléseként értelmezte, s ebből következően innentől fogva egyszerűen *nem érezte feladatának*, hogy a továbbiakban bármilyen módon foglalkozzon a Krétakörrel.²⁸⁸ Ennek a döntésnek a felelőssége azonban megoszlik a kritika és a „kritizált”, vagyis a Krétakör között, hiszen alighanem az utóbbi feladata lett volna a váltás megfelelő kommunikálása. Ehelyett azonban közel egy évnyi teljes hallgatás után jelentkeztek a már említett városterápiás akciósorozattal, ami – mint egy korábbi idézetből láttuk – saját korábbi rajongóikat sem lelkesítette fel, a kritikát pedig szinte semmilyen módon nem készítette megszólalásra. A nem megszólaló kritikusok nem szorulnak védelemre, egyet azonban megállapíthatunk: mivel a színházi kritika fogalomkészlete, a kritikus tudása alapvetően a múltból származik, a színházban töltött év(tized)ek tapasztalatából táplálkozik, bizonyos fokig érthető és természetesnek vehető a reakció elmaradása, hiszen a Krétakör

²⁸⁸ A kritikusok közönyére szemléletes párhuzamot kínál az, ahogyan a Boal-féle híres éttermi (színház)jelenet nem értelmezhető a Bentley-féle színház definíciójával, a részleteket l. Imre 2008, 16.

Színház által addig képviselt (és a kritika által erősen preferált, ezáltal pedig megerősített) színházeszményhez nemhogy nem kapcsolódtak, hanem azzal szándékosan szembementek az új események. A kritikus a legkritikább esetben tud jósolni (az egyik legnevesebb kivétel a magyar származású Martin Esslin, aki az abszurd színházról írott meghatározó monográfiáját tulajdonképpen a tárgyalt mozgalom jelen idejében írta), s a társulati-színházi munkában bekövetkező hirtelen irányváltásokat, esetleges töréseket is legtöbbször a múltbeli trendek ismeretében, azokkal összehasonlítva képes elemezni, ezzel segítve olvasóját – és önmagát – a látottak helyi értékének meghatározásában. A Krétakör azonban olyan hirtelen és olyan nérvű módosítást hajtott végre saját, a kritikusok által addig meglehetősen alaposággal feltérképezett pályáján, amivel a szakírók képtelenek voltak lépést tartani, s így a legegyszerűbb megoldást, vagyis a hallgatást és a kivárást választották.

Egy közösségi projekt értelmezése természetesen másfajta felkészültséget, más kapaszkodókat kíván, mint egy repertoárdarab értékelése. Nem meglepő módon a kritikus nem érzi magát feltétlenül célközönségnek ez esetben már csak azért sem, mert például *A szabadulóművész apológiájának* feltűnő tendenciája volt, hogy olyan, kulturális értelemben (is) marginalizált csoportokat (például kismamákat, a gyermek- és felnőttkor társadalmi közmegegyezés rögzítette határán álló fiatalokat, nyugdíjasokat stb.) vont be a színházcsinálásba, akiknek ez nem volt és feltehetően széles körben nem is lesz privilégiumuk. Nem kell ahhoz összetett közönségvizsgálatot végeznünk, hogy rájőjjünk: a jól menő repertoárszínházak nézői nem az iménti rétegekből kerülnek ki. A Krétakör missziójának lényegi eleme, hogy nemcsak mást mond, mint eddig, de másokat is kíván megszólítani. Ebből pedig az következik, hogy a munkáikról való beszédnek is változnia kell.

3.4. Az újfajta színházeszmény alkotó elemei

A fejezet további része két egységre bontható. Először a Párizsban, majd Budapesten lezajlott, címében hasonló, felépítésében azonban nagyon eltérő *A szabadulóművész apológiája* című, a radikális esztétikai váltást az elhúzódó elméleti rákészülés és előkészítés után a gyakorlatban is kipróbáló projekteken keresztül néhány állandó jellemzőt emelünk ki, majd a budapesti eseménysorozatról készített, már említett DVD bemutatóján tapasztaltakat összegezzük. A dolgozat következő fejezetében pedig az átalakuló Krétakör szellemiségét markánsan megjelenítő *Új néző* és a *Krisis-trilógia* értelmező leírása következik.

A sokféleségben megragadható egység artikulálása azért is szükséges, mert így válik körvonalazhatóvá a Schilling és csapata képviselte *újfajta színházeszmény*. Ami erősen emlékeztet Imre Zoltán rugalmas, nyitott színházfogalmára, aki a színházat nem csupán „a mindennapi élettől elválasztott formának [tekinti]... , hanem olyan művészi folyamatnak, kulturális intézménynek, társadalmi jelenségnek, politikai fórumnak, illetve gazdasági vállalkozásnak, amely a mindennapi élet mátrixában helyezkedik el.”²⁸⁹ A rögzítettséggel szemben a folyamatos mozgást előnyben részesítő, rendkívül vitális és változékony (színház)formáról van tehát szó, melynek mégis van néhány alapvető, de nem megkövesedett sarokpillére – a következőkben ezeket vesszük sorra az egyes projektek tükrében. Így beszélünk majd a választott helyszínről és időpontról, az ott és akkor véletlenszerűen összegyűlt közönség, illetve az eleve meglévő, vagy az akciók közben a nézőkből kovácsoló közösség összetételéről, a különböző projektek mögött húzódo egységes koncepció(k)ról. Végül igyekszünk szólni a projektek legkevésbé mérhető, ám valószínűleg legizgalmasabb részéről, vagyis közvetlen és közvetett hatásukról is.

3.5. Tér

„A színház számomra nem a színházépületben zajlik, ahol a klasszicista hagyományoknak megfelelően kiemelt dobogókon színészek kárálnak, miközben a tömeg a sötétben alszik, vagy képmutatóan előadja önmaga paródiáját. A színház számomra a lélegző tér, ahol az alkotó és a befogadó összeér. Mindez nem új, csak mára a korábban kísérletnek tekintett megközelítések elemi szükségletté váltak, tekintettel arra, hogy a tiszta művészet (az, amelyik nem másol, hanem alkot) soha nem tapasztalt mértékben marginalizálódik, s ostoba, aki erre nem reagál.”²⁹⁰ Ha egy előadás nem a megszokott kukucskáló színházban játszódik, akkor hajlamosak vagyunk azonnal ráakasztani a helyspecifikus jelzőt. A Krétakör újabb bemutatói azonban egyfelől felhasználják a terminust, másfelől túllépnek rajta, s leginkább talán a *'közösségspecifikus projekt'* meghatározással lennének körülírhatóak:²⁹¹ „Az esemény értelme, s egyben haszna a kétfajta közösség (a helyiek és a társulat) között létrejövő kapcsolat.”²⁹²

²⁸⁹ Imre 2003, 27.

²⁹⁰ Schilling 2007a, 38.

²⁹¹ Vö. az alábbi megjegyzéssel: „Nem előadásokat hozunk létre, hanem a különböző backgroundok kapcsolódásának lenyomatait.” Schilling 2010a, 13. (Schilling Árpád: *A szabadulóművész apológiája – az előadás koncepciója Patrick Sommer, a Párizs melletti MC93-Bobigny színház igazgatója részére*)

²⁹² Schilling 2010a, 7. (Schilling Árpád: *Artproletariz – jegyzet /részlet/*)

Helyszíni beszámolók alapján rekonstruáljuk, hogyan is jött létre Párizsban ez a bizonyos „lélegző tér” a Bobigny MC93 Színház területén és annak közvetlen környezetében. „25 méteres belmagasság, a nézőtér eltávolításával nyert térrel együtt nagyjából fél futballpályányi terület és ez csak a nagyterem. Benne Quechua sátrak – ilyenekben laknak a Szajna-parti csövesek. A backstage a konyhánk. És van még két doboz krétánk, hogy teleírjuk a fekete teret és az épület többi részét is. Idővel feltöltődik az épület a mindennapi élethez szükséges személyes holmikkal, installációkkal, nem is tudni már pontosan, melyik-melyik...”²⁹³ Hogy a tér valóban lélegezni kezdjen, másra is szükség van: „Azokra a kérdésekre reflektálunk, amik szembejönnek velünk: '68 májusa, 1 boulevard Lénine...”²⁹⁴ És a találkozásokra, melyek újabb kérdéseket vetnek fel: szikh vallási közösség Bobigny-ban, hip-hoposok, rapperek, slammerek, bevándorlókat segítő, a női kasztrálás ellen küzdő szervezet. Találkozás mindazokkal, akik itt élnek, mégsem jártak soha az – elvileg számukra létesített – ’kultúrházban’ (vö. Maison de la Culture).”²⁹⁵

Nem egy bármikor és bárhol újra előállítható produkció kívülálló szemlélője tehát a néző, hanem az egyszeri, közös élmény létrejöttében aktívan és tevékenyen részt vállaló szereplő. Schillingék Párizsban egyszerű, ám igen hatékony módszerekkel mozgatták meg közönségüket. Egy résztvevő erről így számol be: „A következő félóra kreatív frusztrációval telik. Látjuk, hogy alattunk egy nagy faliképet festenek, de a képet nem. Lemegy tíz önként jelentkező és a társulattal együtt néznek valamit a színpad baloldalán, még nevetnek is, de nem tudjuk, min. Ráadásul a színen többen fényképezik és filmezik, folyamatosan mediatizálják az általunk nem látható eseményeket, melyeknek mi alkalmasint csak a mediatizálását látjuk – ami ismerős lehet valahonnan, amit sokszor valóságnak tartunk... A néző nem szórakozást kap, hanem időt és teret a gondolkodásra. Tulajdonképpen nincs is más választása: mindenképp el kell gondolkodnia, még akkor is, ha nem bírja és elmegy, mert szórakozást várt a színháztól. Vagyis épp az ellenkezőjét annak, ami itt történik.”²⁹⁶ A minél tökéletesebb illúzió megteremtésére törekvő színházban a néző tehát szembesül a szándékosan illúziómentessé tett mindennapos valósággal: nem azzal, ami *lehetne*, hanem azzal, ami *van*. A valóságot konvertálják tehát itt színházzá, s teszik ezt nem egy szigorúan felépített, pontosan meghatározott dramaturgia, hanem egy rugalmasan kialakított jelenetsor

²⁹³ Fancsikai Péter írása a párizsi projektről. http://www.kretakor.hu/?sub=C10&what=cikk&cikk_id=2932 (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

²⁹⁴ Az MC93 Színház címe.

²⁹⁵ Fancsikai Péter idézett helyen: http://www.kretakor.hu/?sub=C10&what=cikk&cikk_id=2932 (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

²⁹⁶ Kardos Gábor a párizsi főpróbáról. http://www.kretakor.hu/?what=&sub=C10&cikk_id=3038 (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

alján, amibe mindig belefér (mert bele kell, hogy férjen) egy kis improvizáció, az éppen akkor, éppen ott tartózkodó néző közvetlen megszólítása. Ebbe pedig beletartozik a jegyet váltó néző tanácstalansága, esetleg türelmetlensége is: „Valaki azt kérdezi a mellette ülőtől: 'Mikor kezdődik az előadás?'”²⁹⁷

3.6. Idő

A helyszín mellett az időpont megválasztása ugyancsak hangsúlyos, összhangban a korábbi Krétakör-bemutatók kapcsán is megfigyelhető trenddel: ahogy ez előző fejezetből kitűnt, több premiért szándékosan nemzeti ünnepre időzített a csapat (például augusztus huszadikára, október huszonharmadikára), ezzel is aláhúzva az ünnep, mint a hétköznapiakból kiszakított szent idő jelentőségét (még akkor is, ha a sajtóvisszhangból kiolvashatóan ezt bizonyos közösségek tagjai szándékos provokációként, a „nemzeti hagyományok” megsértéseként értelmezték). Az 1968-as párizsi diáklázadások negyvenedik évfordulóján Párizs Bobigny nevű külvárosában mutatkoztak be először a Schilling megálmodta szabadulóművészek. Egy kritikarészlet jól szemlélteti, milyen tájon járunk pontosan: „Lenin, Karl Marx, Maurice Thorez, Henri Barbusse, Gagarin – ilyen utcanevekbe botlik a járókelő Bobignyban. Feltehetően munkásnegyed volt Párizsnak ez az elővárosa. Ma főként az egykori francia gyarmatokról származó népesség lakik errefelé. Néhány évvel ezelőtt súlyos utcai zavargások történtek itt, tavaly pedig 500 civil ruhás rendőr tüntetett a városka prefektusa előtt az erőszak ellen. Bobigny központjában, a városháza (és egy kis temető) szomszédságában áll a kulturális centrum modern épülete, ahová Patrick Sommier igazgató meglehetősen rendszerességgel csábítja ki a színházszerető párizsi közönséget.”²⁹⁸ (Ez utóbbit értsük szó szerint, hiszen az európai színház olyan jelentős alkotói léptek és lépnek fel itt rendszeresen, mint például Lev Dogyin, Frank Castorf, Christoph Marthaler, Dimiter Gotscheff, Robert Wilson, stb. A rangos névsor egyben azt is mutatja, Schillinget és a Krétakör Színházat milyen mércén helyezték el Párizsban már a kétezres évek első felében.)

A 2009. március 8-a és május 1-je között, vagyis egyfelől a rendszerváltás huszadik évfordulóján, másfelől szimbolikus időkeretben (a nem is olyan régen még „kötelező” ünnepek között, vagyis a nemzetközi nőnaptól a munka ünnepéig terjedő időtartamban) Budapest belvárosától nem messze, ám hangsúlyosan és alapvetően *nem ott* zajló, a párizsival

²⁹⁷ Diop 2008. A megjegyzést vö. Imre 2003, 41.: „a gyakorlatban a társadalmi konszenzus ügyel arra, hogy csak az számít(hat) színháznak, amelynél a színházként való keretezés és ennek felismerése egybeesik.”

²⁹⁸ Stuber 2007.

azonos című és hasonló gondolatiságú, ám merőben más módszerrel dolgozó városterápiás akcióorozatnak is mások az elvárásai a nézővel, és természetesen a közreműködő színészekkel szemben egyaránt.

3.7. Közösségből közönség – közönségből közösség

Mindkét *Szabadulóművész*-projekt elsősorban egy szűk, jórészt területi alapon szerveződő közösség bevonásával, „megdolgoztatásával” zajlott: az estéről estére más arcát mutató rendezvényen természetesen bárki részt vehetett, de mégiscsak a helyi kisközösségek tagjai álltak a középpontban, ha úgy tetszik, ők alkották a célközönséget. Vagy – és itt elsősorban a budapesti városterápia bizonyos elemeire gondolunk – a befogadás szempontjából a történetekre tekintve azt mondhatjuk, hogy mindazoknak, akik hagyományos nézői pozíciójukat feláldozva részt vettek az előkészítő és alkotó munkában, a végeredmény evidens módon mást és máshogy jelentett, mint annak, aki kíváncsiságból odalátogatott.

Budapesten már az akció egymást követő stádiumaira történő bejutás sem a hagyományos módon történt: nem lehetett és nem kellett belépőjegyet váltani előre, hiszen az egyik helyszínen való jelenlét (és csakis az!) jogosított fel a következőre történő belépésre és így tovább. „Miért ez a szigorú ellenőrzés? Mert szeretnénk, ha mindenki megértené és elfogadná, hogy a játék csak akkor közös, ha betartjuk a szabályait, vagyis kerülünk minden kikaput és hétköznapi korrupciót. Másrészt, mert azon túl, hogy ez egy játék, elsősorban mégiscsak egy határozott koncepció mentén megvalósuló művészeti alkotás, amely önhibánkon kívül lesz értelmezhetetlen, ha valaki nem abba az irányba olvassa, amerre írva van.”²⁹⁹ (Az alkotónak ugyan jogában áll megszabni, hogy a befogadó hogyan olvassa a műalkotást, ám ilyen jellegű intenciója eleve korlátozott eredménnyel kecsegtet.)

A párizsi Bobigny körüli külváros, illetve a budapesti, IX. kerületi Gönczy Pál utca és környéke abban biztosan hasonlít egymásra, hogy a nyüzsgő belvárostól, a színházi élet hagyományos, megszokott központjaitól mindkettő viszonylag távol esik. A sors iróniájának is tekinthetjük, hogy a fennállása alatt állandó játszóhelyért kitartó küzdelmet folytató Krétakörnek éppen akkor született meg egy nyilvános közösségi tere, amikor a hagyományos színházcsinálást befejezték. A Krétakör Bázis tulajdonképpen egyetlen

²⁹⁹ Schilling 2010a, 28. (Schilling Árpád: *A szabadulóművész apológiájának budapesti koncepciója – /részletek/*) A nézőtérre bejutás manipulálása, megakadályozása, illetve közösségformáló erejének kihasználásával már például Richard Schechner és a Performance Group is élt, amikor nézőiknek beavatási szertartáson kellett átesniük, mielőtt az előadás terébe léphettek volna, vö. Fischer-Lichte 2009, 53.

hatalmas alapterületű (közel hatszáz négyzetméteres), zegzugos lakás, s mint ilyen, alig emlékeztet a közvélemény által színházként definiált játszóhelyre – a magán és közös(ségi) terminusainak elbizonytalanítása szintén Schilling projektjének a része. A többi választott helyszínnek is üzenettartalma van: az alaposan megtervezett *A szabadulóművész apológiája* projekt Budapest fontosabb közterein indult (*Nyitány*), a metróvonalak találkozásánál lévő Deák tér melletti Gödör Klub mélygarázsában (*Gödör*),³⁰⁰ majd a Krétakör Bázison (*Laborhotel*) folytatódott. Az *Artproletariz* című következő fázis már szigorúan a IX. kerületen belül maradt: a Dandár Fürdőben a szül(et)és rítusai (*Oxitocin*) kerültek a középpontba, a Schöpf-Mérei kórházban a gyerekkor elhagyását ünneplő születésnap partin (*18 plus-minus*) vehettek részt az érdeklődők, a József Attila lakótelepi Közösségi Házban (*Örökséta*) pedig idős emberek visszaemlékezései adták a túra alapját.

3.8. Szöveg és előadás

A mai magyar színházi gyakorlat még mindig alapvetően szövegalapú: a hagyományos drámai textust csupán a hatás egyik, de korántsem egyetlen elemének tekintő posztdramatikus kísérletekkel szembeni rejtett vagy kifejtett nézői-kritikusi ellenérzések innen is magyarázhatók. A színikritikával szemben gyakori (egyébként évszázadokra visszanyúló) vádpont, hogy a drámai szöveget nem kiinduló-, hanem végpontként kezeli, vagyis a kritikus ahelyett, hogy a számtalan csatornán egyszerre kommunikáló előadást egységében kezelné és próbálná meg értelmezni, végül csupán a legkönnyebben elérhető, hiszen az esetek többségében nyomtatásban már megjelent színpadi szövegek kapcsán fejt ki véleményét.³⁰¹

A színházi hagyomány azonban természetesen korántsem azonos a drámatörténettel:³⁰² a modern színháztudománynak azt a felismerését, hogy a szöveg többé nem mint *értelemkínálat* uralkodik a többi színházi eszköz fölött,³⁰³ hasznosítják a Krétakör új

³⁰⁰ Fontos háttér-információ: a Deák Ferenc téren, a Gödör helyén a Nemzeti Színháznak kellett volna felépülnie, ám a politikai lobbik harca miatt ehelyett a mindentől távol eső Lágymányosi híd közvetlen közelében húztak fel egy mind építészeti, mind színházzsákmailag erősen vitatott épületet.

³⁰¹ Vö. Kékesi Kun 1998, 19 skk.

³⁰² Vö. Kékesi Kun 2006, 39. A szöveg és a színházi előadás kapcsolatának elméleti háttéréhez l. Pavis 2000, Rouse 2000, történeti kapcsolatukhoz Fischer-Lichte 2009, 36 skk. Lehmann 2009, 11. saját álláspontját tisztázandó kiemeli: „A szöveg dimenzióját... határozottan a színház valóságának fényében vizsgáljuk, ami annál is inkább indokoltnak látszik, mert az újkeletű *színházi* diskurzusok teoretizáltságának jelenlegi állapota sokkal több kívánni valót hagy maga után, mint az *drámaelemzésé*.” (Kiemelések az eredetiben – J.T.) Színház és szöveg „feszültségekkel terhes és ellentmondásokban gazdag” viszonyához l. még Lehmann 2009, 47 skk.

³⁰³ Lehmann 2009, 48.

projektjei is. Ezek esetében (íme egy újabb lehetséges ok a kritika hallgatására) az egy-egy „előadás” során elhangzó szöveg felismerhetően és vállaltan csupán keretet, vázát ad egy olyan gondolatnak, problémahalmaznak vagy témának, amelynek a kifejtése és megtámogatása legkevésbé egy előre megírt mondathalmaz révén történik. A happening, az esemény egyszerűsége, azaz megismételhetetlensége és visszavonhatatlansága lesz itt lényeges, szoros összhangban az avantgárd színház hatvanas évektől világszerte jelenlévő törekvéseivel.³⁰⁴ Erika Fischer-Lichte az akció- és performanszművészet létrejöttének egyik kiváltóját látja az események múltékonyságának hangsúlyozásában: a cél az volt, hogy „ne műveket (vagyis piacra dobható artefaktumokat, árucikkeket), hanem olyan elmúló eseményeket alkossanak, amelyeket végül senki sem vásárolhat meg, senki sem rejthet el a széfjében, vagy akaszthat lakása falára. Az esemény múltékonysága, egyszerűsége és megismételhetetlensége tehát ez esetben programmá vált.”³⁰⁵

Mindez szorosan összefügg a néző megnövelt szerepével is, hiszen a gyakran vállaltan közhelyes, egyszerűen megformázott szöveg rengeteg szabad vegyértékkel rendelkezik, amihez ki-ki a saját érzékenysége és nyitottsága függvényében kapcsolódhat. A hagyományos értelemben vett dramatikus szöveg helyett tehát mintha inkább csak egy vázlatos forgatókönyv állna csupán a szereplők rendelkezésére, amit egy olyan térképhez tudnánk hasonlítani, ami nem a pontos útvonalat, csupán a lehetséges irányokat, útelágazásokat veszi számba, de a „labirintusból” való kijutáshoz színésznek és nézőnek egyaránt rendelkeznie kell a megfelelő improvizációs képességgel, hiszen bármikor zsákutcába navigálhatják magukat. Ennek a fajta gondolkodásnak remek példáját láthattuk az *Új néző* projekt egyik estéjén: „A színházi jelenet a következő: az egyik férfi kezét nyújtana és köszönne, a másik azonban szó nélkül elmegy mellette. A körülbelül 80 fős szomolyai közönség másfél órán keresztül próbálta megoldani ezt a számára ismerős, jelentésteli és egy teljes világot kirajzoló helyzetet.”³⁰⁶

Az előadás megszokott és elvárt, praktikus jellemzői is merőben mások lesznek: a két héten keresztül minden egyes alkalommal másképp megszülető párizsi akciók közös jellemzője volt, hogy a közreműködők hosszan készítettek elő egy-egy jelenetet, míg végül rendre úgy döntöttek, hogy inkább mégsem mutatnak azokból semmit – a gesztus az alkotás lehetetlenségére, valamint a színház(i előadás) mint fogyasztható „késztermék” értelmetlen voltára élesen hívja fel a figyelmet, ahogy arra is, hogy mennyire sürgető a legalapvetőbb

³⁰⁴ Vö. Kékesi Kun 2000, 16 skk. A témához általánosságban l. még Kékesi Kun 2000, 70-98.

³⁰⁵ Fischer-Lichte 2009, 225.

³⁰⁶ *Új néző* 2012, 48.

fogalmaink közös tisztázása. „'Ez egyáltalán színház vagy sem?' Így szól az első mondat. Ettől kezdve pedig minden megengedett. Díszlet nincs többé, színészek sem, a szín tere határtalanul kitágul, egészen az utcáig! Magának az időnek sincs már kerete. Mert itt mintha nem megérteni kéne, illetve valamit mégis: Micsoda a színház? Továbbá a művészet, az alkotás.”³⁰⁷

A budapesti városterápiának azon részeiben, ahol volt egy többé-kevésbé pontosan meghatározott szöveges alap – gondolok itt elsősorban a Bázison zajlott *Laborhotel*-fejezetre –, a rögtönzésnek, a véletlennek, a balesetnek, a játék(osság)nak még szintén bőven jutott hely. A megtervezett improvizációk mindegyike valamilyen modellhelyzetet mutat be, melyek sajátossága, hogy egyszerre konkrétak, vagyis helyhez, időhöz és szereplőkhöz kötöttek, ugyanakkor mindig hagyják (sőt követelik) a látottak továbbgondolását, kiegészítését, esetenként saját életünkből vett példák hozzáadását, azaz előírják a néző (többnyire virtuális) közreműködését.

A *Laborhotel*ből minderre talán a leglátványosabb példaként a Schilling Árpád és felesége-színésznője, Sárosdi Lilla közötti több mint élethű veszekedést lehet felhozni. A Bázison vagyunk, a helyszín két, egymástól fallal elválasztott szoba. A falon óriási lyuk (fényképekről, videókról tudjuk, hogy Schilling maga „készítette” a nyílást – íme, a szabadulóművész egy újabb lehetséges, az évtizedekkel ezelőtti avantgárd művészet ihletésében fogant indulatós, „barbár” értelmezése), az egyik helyiségben a nézők gyerekeknek való kisszékeken foglalnak helyet, előttük apró varietészínpad. A színpadról könnyedén át lehetne lépni a másik, teljesen „normális”, azaz a felszerelt kamerától eltekintve tökéletesen átlagos lakószobába: a konferanszié szerepében fellépő fürdőköpenyes, otthoni viseletben lévő Schilling ezt meg is teszi, hogy aztán Sárosdit „instruálja”, azaz próbálja rávenni például arra, hogy ott, idegen emberek és egy kamera jelenlétében szoptassa meg közös gyermeküket. A színésznő dühösen, káromkodva áll ellen: a színházban egyébként láthatatlan negyedik falról szó sincs: éppen a nézők jelenléte, az életből kerekített színház a fő ellenérve. A veszekedésből hamarosan verekedés lesz, a civilek zavara pedig borítékolható, hiszen illetéktelen betolakodókká váltak, ráadásul Sárosdi Lilla többek között azt is Schilling fejéhez vágja, hogy még ezt a tíz *Laborhotel*t végigcsinálja, utána viszont lelép, mert elege van.³⁰⁸

³⁰⁷ Denarié 2008.

³⁰⁸ Mindezt érdemes összevetni a Halász Péter-féle legendás lakásszínház koncepciójával, melynek a színházi és nem színházi jelenségek közötti határok felszámolása volt a célja, hiszen ők nem azt állították, hogy bármely életbeli jelenség színházivá tehető, ha színpadra viszik, hanem a mindennapi élet teátrális aspektusának

Hogy ez végül nem történt meg, arra a 2010 januárjában a Bázison háromszor játszott *Anyalógia* is bizonyíték.³⁰⁹ A következőkben a szokatlan performansz rövid leírása következik, mivel úgy véljük, hogy általa érthetőbbé válik egyebek mellett a szöveggel és az előadással ápoltság viszony is. Az *Anyalógiában* Nagy Zsolt és Sárosdi Lilla közel egy órában egy amolyan se vele-se nélküle-jellegű, egy nem éppen kitörő örömmel fogadott közös gyerekekkel súlyosított kapcsolat szándékosan leegyszerűsített, erősen tipizált fázisait mutatja meg. Tipizált és absztrahált: a falra vetített, olykor valós idejű, olykor flashbacks videórészletek, az élőben (is) elhangzó zenei bejátszások megszakítják és kommentálják a színészek által csupán nagy vonalakban felvázolt szituációt, azonkívül rendre tudatosítják bennünk, hogy „csak” színház, amit látunk, annak is egy speciális, nevezzük most talán úgy, hogy „laboratóriumi” fajtája.

A fentiekből, illetve szűkebben az elhangzó szöveg „közhelyességéről” mondottakból részben következik, hogy a Krétakör újabb projektjei mind *színházi laboratóriumba* csalogatják a nézőt, ahol a kísérletvezető Schilling makacsul figyeli önmagát, alkotótársait, valamint természetesen a nézőket és reakcióikat. Alkotói közbenjárása a laboratóriumi, azaz színházi eszközökkel megvizsgálható és elemzendő helyzet kigondolására, a kontextus felvázolására, a kísérlet elvégzéséhez szükséges körülmények és az infrastruktúra megteremtésére korlátozódik. Ahhoz azonban, hogy a kísérletet sikeresnek minősítse, mindenképpen szükséges a megismételhetetlen összetételű közönség aktív, de legalábbis kíváncsi, vagyis alkotó jelenléte.³¹⁰

Vissza az *Anyalógiához*: az előadás idején a Bázis valószínűleg legnagyobb alapterületű, téglalap alakú szobájában vagyunk, körbeüljük az egyszerű fekhelyet, ahol a Zsolt (Nagy Zsolt) és Lilla (Sárosdi Lilla) keresztnevű szereplők ülnek és ölelnek – heves héjanászhoz hasonló, eltérő intenzitású összecsapásokból áll kettejük kamaradrámája, melyet a Rossini *La Cenerentolájából* (*Hamupipőke*) vett két ária keretez.³¹¹ A Gönczy Pál utcai

feltárásával és reprezentálásával kísérleteztek, miáltal sokszor eldönthetetlen lett, hol kezdődik és hol végződik az előadás, mi/ki része vagy nem része annak. (Vö. Kékesi Kun 2000, 32.)

³⁰⁹ 2010 januárjában újabb hosszúságú hallgatás után a Krétakör Bázison három alkalommal tartottak rendezvényt A *szabadulóművész apológiája* című dupla-DVD megjelenése alkalmából. Az est három részből állt: *Anyalógia* – színház, *Analógia* – koncert és kiállítás, *Apológia* – filmvetítés. A fejezet ezen részéhez felhasználtam és kibővítettem a következő cikket: Jászay 2010a.

³¹⁰ A megismételhetetlenségről, a közönség összetételének, reakcióinak folytonos változásáról l. Schilling 2010. február 1-i kommentjét itt:

http://kretakor.blog.hu/2010/01/24/a_szabadulomuvesz_apologiaja_szinhaz_koncert_kiallitas_es_dvd_bemutato_a_bazison (Utolsó letöltés dátuma: 2011. április 2.)

³¹¹ A müncheni Bayerische Staatsoper stúdiósaival 2010. március 26-án mutatta be Schilling Árpád *La Cenerentola* című operarendezését.

Hamupipóke „metamorfózisa” a gyerekszüléssel kerül szoros összefüggésbe, s a verekedéssel, kicsinyes bosszúkkal, banális titkokkal tarkított egyveleg az Angelina második felvonásbeli híres *Non più mesta* kezdetű áriája révén tulajdonképpen boldog véget ér. A közhelyes párbeszéd, a hétköznapi szcénák szerelemről, megcsalásról, féltékenységről, szexről, erőszakról, dühről és még vagy tucatnyi érzelemről szólnak, dadognak vagy üvöltenek. A zenei aláfestést a szaxofonon kíséző Lawrence Williams szolgáltatja: hangszere bőg, nyérít, sír-rí, sivalkodik – a szülők veszekedését végighallgató, a tisztába tételt egyre türelmetlenebbül követelő gyereket ő „szinkronizálja”.

Az előadás egy órája alatt csupa olyasmit látunk, amit nem szabad, vagy legalábbis nem szokás nyilvánosan mutogatni, de ez persze megint a kegyetlenül őszinte önismereti játéknak, Schilling kísérletének a szerves része. Annál, ami elhangzik, jóval lényegesebb az, amit nem mondanak ki, s világos az üzenet – magunkra kell gondolni és magunkról kell gondolkodni, másképp sem kis világainkban, sem a nagyvilágban nem érvényesülhetünk, azaz nem élhetünk teljes életet. Mintha azt állítanák az alkotók, hogy például Csehovban vagy Euripidészben nem ismer(het)ünk magunkra, viszont ha nemcsak az elmélet szintjén, hanem a gyakorlatban is nekünk és rólunk szól a történet, akkor a színház poros múzeumból hirtelen élő organizmussá változhat. A játék része, hogy közletről, talán túlságosan is közletről látjuk a szereplőket, akik olykor kellemetlen igazságokat mondanak ki, kínos kérdéseket tesznek fel – önmaguknak és nekünk egyaránt. Nem véletlenül használtuk a (színházi) laboratórium metaforáját, hiszen minden kísérlet lényege a befejezetlensége és kiszámíthatatlansága: amit látunk, nyers vázlat, színfoltok megfontolt, de korántsem végleges kombinációja – a mű befejezéséhez magunknak kell ecsetet ragadni, ha elég bátornak érezzük magunkat ehhez.

Mielőtt áttérünk a két kiválasztott projekt értelmező leírására, néhány záró gondolat a budapesti *Szabadulóművész*-projekt értelmezéséről. A közel két hónapon át tartó eseménysorozatban a színház mint az emberi lét művészeti és tudományos vizsgálatára épülő lehetőség értelmeződik. A projektnek valódi tétje és igen komoly üzenete van: egy a magyarhoz hasonlóan zárt, erősen az önsajnálatra, s csupán csekély mértékben a lehetséges megoldásokra összpontosító társadalomban egészen biztosan hosszabb érési (megértési) időre kell számítani, mint nyitott, kíváncsi nyugati (kis)közösségekben, melyek – és a jelen esetben ez a legfontosabb szempont – már találkoztak korábban hasonló kísérletekkel. A fantázia, a játékosság, a kíváncsiság olyan fogalmak, melyeknek Schilling szerint nem (lett) volna szabad kivesznie színházi kultúránkból – a *Szabadulóművész* akciósorozatában középpontba állított születés–újjászületés-tematika több szinten válik így értelmezhetővé.

Egyrészt Schillingék bevallottan új közönséget akarnak létrehozni és toborozni (ne feledjük: ez egyszer, másfél évtizeddel korábban, a kezdeti szolid sikereknek köszönhetően már sikerült nekik, nem is akármilyen eredménnyel), másrészt egy újszülött kíváncsiságával és nyitottságával próbálnak és szeretnének körülnézni a világban, harmadrészt pedig ugyanezt a nézőpontot várják el nézőiktől, támogatóiktól, régi és új játszótársaiktól is. Az akciók kiváltotta reakciók, a koncepciót hordozó játékszabályok megértése, felismerése és követése jó esetben grandiózus – a 2009-től a Krétakör által használt terminológiával élve – *kreatív közösségi játékká*³¹² változik, ami a megszokott, sokszor unalomig ismert nyilvános tereket túlméretezett játszótérrekké változtatja.

Arra, amit nem értünk, legkönnyebb a provokáció vádját ráakasztani – Schillingéknek eszük ágában sincs leplezni, hogy igenis provokálnak, ám ők ezt a kommunikációra való fel- és kihívásként élik meg: ha a néző hajlandó beszállni a játékba, akkor újjászületve kerülhet ki a jó esetben emlékezetes kalandtúrából. Még egyszer hangsúlyozzuk: egy-egy akciósorozat keretében legalább annyi esemény történik a fejekben, mint amennyi a valódi vagy ideiglenesen színpaddá tett tereken zajlik – ideális körülmények esetén tehát a színház újra olyan helyé válhat, ahol önmagunkra, hibáinkra, gondjainkra, problémáinkra ismerhetünk.

³¹² A Krétakör honlapjának *Misszió* menüpontja alatt ez áll a fogalomról: „Kreatív – a társadalmi kérdésekhez, problémákhoz újszerű, kreatív módon viszonyul; a résztvevők számára ismereteket közvetít, felébreszti aktivitásukat és döntésre készíti őket. Közösségi – a partnerre, résztvevőre együttműködőként tekint; feladatának tekinti a civil önrendelkezés erősítését és az alulról szerveződő kezdeményezések támogatását. Játék – a létrehozandó eseményt a játék fogalmaival írja le, vagyis az élményszerű tapasztalatszerzést tartja az egyedül konstruktív pedagógiai és szocializációs módszernek.”

4. Két esettanulmány: *Új néző* (2010) és *Krízis-trilógia* (2011)

„Jó a színház, csak felzaklat. Életteli történetek jönnek elő, kegyetlenül idegesít.”

(Egy helyi asszony az ároktői programról készült dokumentumfilmben, 2010)³¹³

„...nehéz értelmesen megfogalmazni, mi is történt ebben a két hétben, és milyen rend szerint. A legnehezebb talán az, hogy egy olyasvalakinek próbáljam elmagyarázni a projekt jelentőségét, akinek nem volt köze hozzá.”

(Jake Haskell szerkesztő, a *jp.co.de* projekt egyik résztvevője, 2011)³¹⁴

A Krétakör új irányait taglaló fejezet közvetlen folytatásaként a következő egység két esettanulmányt tartalmaz: a 2010 augusztusában Ároktőn és Szomolyán lezajlott *Új néző*, valamint a Krétakörnek a radikális váltás utáni törekvéseit és tapasztalatait egyértelműen összegző, 2011 júniusa és októbere között három ország három városában, három részben bemutatott *Krízis-trilógia* értelmező leírását.

Mi indokolja éppen ennek a két eseménynek a kiragadását a Krétakör elmúlt négy évének számos kisebb és néhány valóban nagyszabású projektje közül? Elsősorban az, hogy esetleges hibáikkal, megoldatlanságaikkal együtt is ezek voltak azok a vállalások, melyek a leginkább komplex módon közelítették meg és teljesítették a Schilling és munkatársai által felvázolt új színházeszmény feltételeit. Másodsorban az eddig leírtakkal összhangban itt is erősen támaszkodni kívánunk a helyszínen átélt személyes tapasztalatokra, benyomásokra, melyeket egyben röviden szembesíteni kívánunk az események sajtóvisszhangjával (ami egyúttal már kitekintés a következő, a Krétakör és a kritika viszonyának alakulását néhány példán keresztül taglaló fejezetre).

Egyik esetben sem törekedtünk a szó hagyományos értelmében vett, a drámaszöveget és a kritikát alapul vevő „előadás-rekonstrukcióra.”³¹⁵ Már csak azért sem tehattünk így, mert

³¹³ *Új néző* 2012, 74.

³¹⁴ *Krízis* 2011, 14.

ugyan mindkét elemzett projektben elhangzik szöveg, ám az sokkal inkább volt rögzít(het)etlen, az akciók során folyamatosan és kiszámíthatatlanul alakuló-változó előadásszöveg, semmint egy kézbe vehető formában rendelkezésre álló, szépirodalmi erényekkel rendelkező – s ebből következően (látszólag) az irodalomtudomány eszköztárával elemezhető³¹⁶ –, máskor és máshol is elővehető textus. Mint látni fogjuk, az előadás-rekonstrukció másik feltételül szabott kritikai visszhang (különösen az *Új néző* esetében) mind nyelvében, mind megjelenési fórumaiban szintén jelentősen eltért a magyar színházi életben megszokottól.

4.1. Esettanulmány I. Az Új néző Ároktőn és Szomolyán³¹⁷

A Krétakör történetében nem ez volt az első alkalom, amikor egy civil közösség tagjaira nem csupán nézőként, hanem valódi alkotópartnerként tekintettek. Legfontosabb előzményként a 2006-os taliándörögdi projektet, *A csillagász álmát* említhetjük, valamint a 2009-es *A szabadulóművész apológiájának az Artproletariz elnevezésű fejezetét* (ezekről l. az előző fejezetet), továbbá a 2010-es pécsi *Majálist*, melyeket civilek aktív bevonásával készített el a Krétakör.

A 2010-es *Új néző* bemutatása előtt érdemes elolvasni Gáspár Máté szavait, aki 2006-ban a taliándörögdi projektet értékelő stábeszélgetésen a színháziak és a helyiek közötti lehetséges találkozási módokról így vélekedett: „...három lehetséges kimenete van a dolognak. Az egyik, hogy miután... belementünk vagy ráláttunk egy közösségre, az abból szerzett élményeket közvetlenül és kizárólagosan visszamutatjuk a közösségnek. Ennek során merülhetnek fel érzékenységi kérdések: meg kell vizsgálnunk, hogy mit is tudunk róluk, mi sértheti az érzékenységüket. A másik lehetőség..., hogy valamit fölszívunk egy közösségből, elvisszük nagyon messzire, és ott mutogatjuk mint művészeti terméket... Itt is lehetnek morális problémák. A harmadik lehetőség, amiről ez a Szputnyik-kísérlet [*A csillagász álma* – a szerző megj.] szólt, ...az, hogy valahol leszívjuk a történeteket, s azokat ott helyben meg is kell mutatni; de egy ismeretlen, vegyes (helybéli, pesti stb.) közönség előtt, aki azt előadásként nézi. Szerintem ez a három kicsapódási felület van. Mindhárom nagyon más.”³¹⁸ Gáspár Máté itt valójában hierarchikus viszonyokról beszélt: míg Schilling szándékai szerint lemondott volna a színházcsinálók kezében lévő hatalomról, addig társai vonakodtak így tenni

³¹⁵ Vö. Jákfalvi 1997.

³¹⁶ Vö. Jákfalvi 1997.

³¹⁷ Az itt leírtakhoz felhasználtam és jelentősen kibővítettem a következő cikket: Jászay 2010b. Az *Új néző* válogatott sajtóvisszhangját l. itt: <http://ujnezo.hu/Sajtoanyagok> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

³¹⁸ www.theater.hu/dl_win.php?type=csatolmany&id=117 (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

(s valójában alighanem a rendező sem látta még át ekkor a folyamatot teljességében). Erika Fischer-Lichte a hasonló szerepváltások kapcsán fontos figyelmeztetést tesz, amikor azt állítja, hogy a sikert „csak az garantálja, ha a művészek képesek önként lemondani a hatalomról, illetve másokat önként felruházni hatalommal.”³¹⁹ A néző csak ezen az úton válhat társalkotóvá.

A 2006-os, a Krétakör csapata szempontjából bevallottan pionír bemutatót ugyan maguk az alkotók sem gondolták maradéktalanul sikeresnek, de ekkor egy olyan pályára kerültek, amely a következő évek munkájára nézve meghatározó jelentőséggel bírt. Hasonló kísérletekről a magyar színháztörténetben nemigen tudunk beszámolni, a Krétakör ilyen irányú próbálkozásai ezért is mutatnak túl önmagukon, hiszen egy a nemzetközi színházi életben évtizedek óta sikerrel működő trendet igyekeztek a magyar viszonyok közé adaptálni.³²⁰ Ezt az elemet, ti. *a civil, helyi kisközösségek alkotó részvételét* bizonyos fokig tulajdonképpen az összes, 2008 utáni projektben megtalálhatjuk, de a 2010-es *Új néző* volt az első olyan vállalkozás, amelyet elmélyült és kiterjedt teoretikus kutatás előzött meg szociológusok közreműködésével, s a választott gyakorlati módszer, vagyis a drámapedagógia eszköztárának a bevonása is azt mutatta, hogy ezúttal sikerült megtalálni azt a kommunikációs formát, ami a különböző nyelvet beszélő szakemberek (társadalomtudósok, drámapedagógusok, színháziak) és a rájuk kíváncsi civilek között működőképes lehet.

Az *Új néző* színházi vonulata kettős célt teljesít: egyrészt önkéntelenül is reflektál a magyar színház túlnyomórészt szórakoztató, „tét nélküli” tendenciáira (l. az előző fejezetben *A társadalmilag felelős színház* című alfejezetet), élesen kritizálva is azokat, másrészt jóval messzebb megy a szociális tematika pusztá teljességénél, amikor a színházat a gyakorlati változtatás, a társadalom átalakításának lehetséges eszközeként látja és láttatja. Az *Új néző* demokrácia-játék volt a javából, már csak azért is, mert a színházat nem mint a kevesek számára elérhető luxust, hanem mint mindenki által igénybe vehető *szolgáltatást* mutatta fel, egyben új szerepet kínálva fel a nézőknek: a résztvevőét. Schilling a 2009 októberére datált, az *Új néző* projekt előkészítése közben lejegyzett rendezői koncepciójában erre így utal: „Közösen fogunk alkotni, vagyis minden résztvevőnek joga lesz ahhoz, hogy a végleges forma bármely eleméhez hozzászóljon, azt véleményezze, vagy éppen a megváltoztatására tegyen javaslatot.”³²¹

³¹⁹ Fischer-Lichte 2009, 66.

³²⁰ Gáspárnak és Schillingnek jelentős lökést adott ebbe az irányba a franciaországi Encausse-les-Thermes-ben 2006 telén rendezett utcaszínházi konferencia és műhelymunka, beszámolóikat l. Gáspár 2007, Schilling 2007b.

³²¹ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo_rendkoncept.pdf (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

Mint említettük, Magyarországon ennek a fajta színházi gondolkodásnak alig vannak előzményei, így aztán nem meglepő, hogy színházi szaklapokban – néhány kivételtől eltekintve – nem esett szó a projektről, s az egyéb híradások nagy részében is csupán mint különös és/vagy különleges, „egzotikus” vállalkozás került szóba, s aligha túlzó az az állításunk, hogy elsősorban Schilling, illetve a Krétakör közreműködése volt az, ami a helyszínre vonzotta az újságírókat. (Hogy a Krétakör és vezetője a drámapedagógia mint a magyar színházi köztudatban és úgy általában a hazai közgondolkodásban korántsem az őt megillető helyen kezelt szakma iránt valójában missziót teljesít, arról a *Krízis*-trilógia kapcsán még szólunk.) Az értelmezés alapvető hiányosságait (is) enyhíteni kívánta az a százoldalas, fotókkal és a releváns sajtóvisszhanggal kibővített tanulmánykötet, amely – a Krétakör segítségével szintén hozzáférhető audiovizuális dokumentáció mellett – a projekt elindításától a nemzetközi előképeken és a lebonyolításon át a lezárásig és értékelésig igyekszik teljes képet adni az Ároktőn és Szomolyán történekről.³²²

Az *Új néző* projekt weblapjának³²³ nyitó animációjában egy láthatatlan kéz szavakat rajzol fel krétával egy békebeli iskolai táblára: „*képzelet + gondolat + játék = Új néző*”. Kicsoda ő, és kik segítettek a megteremtésében? Közel egyéves előkészítés után, 2010 nyarán a Káva Kulturális Műhely, a Krétakör, az anBlokK Kultúra- és Társadalomtudományi Egyesület, illetve a Retextil Alapítvány együttműködésével két vidéki településen születtek színházi előadások, melyek alkotó módon igyekeztek reflektálni a helyi közösség problémáira.

A projekt fő kérdését így lehetne feltenni: „sikerül-e... a színrevitelen keresztül a helyiek számára megjeleníteni, felismerhetővé tenni és megmozdítani azokat a jelenségeket, amelyek mindennapjaikban konfliktusokat, feszültségeket, törésvonalakat hoznak létre.”³²⁴ Másképp megfogalmazva: a többek között drámapedagógusokból, színészekből, rendezőből, filmesekből, szociológusokból álló, mind képzettségében, mind érdeklődésében igen heterogén összetételű, a minket körülvevő világot más-más szűrőkön át látó és értelmező szakemberek arra tettek nagyszabású kísérletet, hogy a mindennapos valóságot a művészet és a tudomány eszközeivel színházi előadássá formálják. Vállaltan úttörő vállalkozásról van szó, amit rokonszenvenessé tesz az is, hogy a projekt lezárultával összeállított „hibalistát” (valójában a – remélhetőleg – utánuk jövőknak szóló javaslatokat) a résztvevők közzétették.³²⁵

³²² *Új néző* 2012.

³²³ www.ujnezo.hu

³²⁴ <http://www.ujnezo.hu/kutatas> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

³²⁵ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/javaslatok.pdf (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

A lehető legtágabb értelemben vett „műfajok” keverednek itt, esetünkben tudomány és művészet, pedagógia és színház hagyományosan külön-külön, nem ritkán egymás ellenében kezelt megszólalási módjai igyekeznek „szóba állni” egymással, sőt termékeny párbeszédbe kívánnak elegyedni, s a létrejövő szokatlan keverék nem pusztán összegzése az önállóan is működőképes terminológiáknak és metodikáknak, hanem minőségében kíván mást és újat mondani a minket körülvevő világról. A független szakterületeknek persze létezhet metszete, ami „...egy színházi eszközökkel dolgozó kulturális és társadalmi konfliktuskezelés, azaz egy alkalmazott színház-tudomány és alkalmazott társadalomtudomány lehet.”³²⁶

Mivel a projektet összegző kötetben önálló fejezet foglalkozik a kevés hazai és a nagyszámú külföldi előzménnyel és mintával,³²⁷ így itt csak felsoroljuk a legfontosabb vonatkozó fogalmakat. Az afrikai törzsek rítusait tanulmányozó Victor Turner antropológus által alkalmazott *társadalmi dráma* (*Social Drama*) fogalma magába sűríti a fent említett funkciókat, sőt a műfajt egyenesen a közösségeket terhelő feszültségek kiáradásának nyilvános epizódjaként³²⁸ említi. A terminushoz az *Új néző* szervezői is visszanyúltak a projekt előkészítésekor.³²⁹ Hasznosnak tűnik még a *társadalmi színház* (*Popular Theatre*) fogalma: „olyan sajátos színházi folyamat, amely intenzíven bekapcsolódik egy-egy közösség problémáinak azonosításába. Vizsgálja a közösség körülményeit és a jelenlegi helyzet kialakulásának okait, miközben rámutat a kitörési pontokra is; feltárja és elemzi, hogy a változás miként következhet be, és közreműködik a kínálkozó cselekvési lehetőségek megvalósításában is.”³³⁰ A nemzetközi példák között ott találjuk továbbá Paolo Freire (*kritikai pedagógia*) és Augusto Boal (*fórumszínház, Elnyomottak Színháza*), Bertolt Brecht (*politikai színház*), Richard Schechner (*társadalmi performansz, Environmental Theatre*) nevét és elméleteit is. Arra a jogosan felvetődő kérdésre, hogy Magyarországon miért nem jött létre hasonló részvételi színházi forma sem a rendszerváltozás előtt, sem utána, a társadalomkutatók rövid válasza az, hogy az ilyen irányú igény sosem vált társadalmi mozgalommá, ahogy történt például Angliában vagy Hollandiában: „Nem fejlődött ez ki spontán módon a magyar színházi hagyományból, és nem jelent meg a civil szerveződések oldalán sem, akik importálhatták és adaptálhatták volna a társadalmi színház valamely módszerét.”³³¹

³²⁶ N. Kovács é.n. 6.

³²⁷ *Új néző* 2012, 27-32.

³²⁸ Turner 1974, 33. A *social drama* és az *aesthetic drama* turneri szembeállításához l. még Lehmann 2009, 35.

³²⁹ Vö. http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/koncept.pdf (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

³³⁰ Conrad – Campbell 2010, 43.

³³¹ *Új néző* 2012, 30.

A mindvégig interdiszciplináris megközelítésnek, elmélet és gyakorlat összebékítésének³³² újabb látványos, az alkotók szempontjából nem elhanyagolható eredménye (amely különösen éles fényben tűnik majd fel a 2011-es *Krízis*-trilógia kapcsán): míg az egyes, meglehetősen speciális szakterületek képviselői általában csak saját „közönségüket” érik el, addig az itt megcélzott „kortárs Gesamtkunstwerk” természetes módon szólította meg például az anBlokk által szerkesztett félévente-évente megjelenő szociológiai folyóirat olvasóit, a Káva drámapedagógiai foglalkozásain közreműködőket és nézőket, valamint a régi-új Krétakör szimpatizánsait, s tette ezt annak ellenére, hogy a felsorolt, meglehetősen jól körülhatárolható csoportok között elméletben alig létezik átjárás.

Most azonban még vissza a kezdeti, a projekt honlapján is rögzített célkitűzésekhez: „Olyan színházi előadások elkészítésére vállalkozunk, melyek helyben, az adott közösség aktuális problémáit helyezik fókuszba, ezért azt reméljük, hogy a megjelenített, elemzett és továbbgondolt művészi alkotások hatással lesznek az egyénekre és a közösség egészére egyaránt.”³³³ Az anBlokk által jegyzett háttér tanulmány által kitűzött cél valójában a program címében is megjelölt, s tulajdonképpen a Krétakör új projektjeiben is oly nagyon várt ’Új néző’ meghatározása: „Olyan nyitott színházi helyzeteket kell létrehozni, amelyben a néző... felismeri a megjelenített élethelyzetet, saját tapasztalatait tudja mozgósítani hozzá, és ötletelni kezd a viszonyok megváltoztatásának, a szituáció kimozdításának esélyéről.”³³⁴

A Káva vezetője, Takács Gábor által írt és az interneten közzétett koncepció tágabb kontextusba helyezi a vállalkozást, egyben a már többször emlegetett hasznos színház terminusát is értelmezi és tartalommal tölti meg, amikor azt állítja: „...abból a tapasztalatból indulunk ki, hogy mintegy húsz évvel a magyarországi rendszerváltás után, a demokratikus jogrendszer még nem ’termelte ki’ teljes mértékben a demokratikus társadalmi viszonyokat, ezen belül is óriási hiány mutatkozik abból, hogy a mikro- és makrotársadalmi problémák nyilvános közösségi vitákban mutatkozzanak meg... Célunk valódi mikrotársadalmi dialógusok kialakítása posztmodern közösségi színházi előadások/programok létrehozásával. Előadásaink újfajta nézői szerepet kínálnak: a résztvevőét, aki nem pusztán passzív megfigyelője egy fiktív történetnek, hanem adott esetben aktív résztvevője is a közös gondolkodási folyamatnak, melyet kortárs színháznak nevezünk.”³³⁵

³³² Vö. Új néző 2012, 25.

³³³ www.ujnezo.hu (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

³³⁴ <http://www.ujnezo.hu/Hattertanulmanyok> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

³³⁵ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/koncept.pdf (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

A népes csapat valójában élesben próbálta ki a Schilling által egy 2010 tavaszán írott vitacikkében „demokrácia-játszóháznak”³³⁶ keresztelt, szigorúan a jelenre fókuszáló, komplex működési, gondolkodási, művészeti, kutatási formát, melynek animátorai és katalizátorai a (színház)művészek. Vagy legalábbis azoknak kellene lenniük Schilling szerint, hiszen az általa megfogalmazottak még ma is inkább hangzanak utópisztikus célkitűzésnek, mint a mindennapok tapasztalatának: „...színházcsinálóként a társadalom azon tagjai vagyunk, akik hivatásszerűen ostromoljuk a fennálló rendszert, leplezzük le annak hiányosságait, gerjesztjük a hozzánk ellátogatók felelősségtudatát, hívjuk fel a figyelmet alapvető problémákra, sőt akár javaslatokkal is előállunk azáltal, hogy a közönségünket aktív gondolkodásra, vitára ingereljük, ezeket a vitákat moderáljuk, minden erőnkkel szítjuk a társadalmi aktivitást, a demokratikus bevonódást, önképviselést.”³³⁷ Szabó Veronikának a Krétakör és a Káva közös színházi nevelési programját, az *Akadályversenyt* értékelő írása folytatja és magyarázza a gondolatsort: „A demokratikus kultúra kialakulásához a demokratikus értékeknek a személyközi viszonyokban is meg kell jelenniük. Ehhez olyan felelős, aktív állampolgárokra van szükség, akik tájékozottságukkal, készségeikkel, képességeikkel, és attitűdjeikben is képviselnek olyan demokratikus értékeket, mint a kooperáció, a konszenzuseresés, az önálló véleménynyilvánítás és aktív részvétel. Ezeknek az értékeknek az átadása csak közösségekben történhet, mert maguk is interaktívak, cselekvésekben működnek.”³³⁸

A teljes *Új néző* program közel másfél évig húzódott:³³⁹ előzetes tájékozódás után 2009 őszén a falvak kiválasztásának szempontjaival kezdődött a gyakorlati munka, majd a települések kiválasztása, szociológusok terepmunkája következett. 2010 nyarán a közreműködő drámatanárok és színészek előkészítő workshopja után jött az ároktői és szomolyai kiszállás – színházi előadásokkal, fotóműhellyel, filmfelvétellel. 2010 ősze és tele a tapasztalatok összegzésével, illetve a helyszínen készült dokumentumfilmeknek a helyieknek való levetítésével telt, majd 2011 januárjában a résztvevők és megfigyelők Budapesten záró minikonferencián összegezték tapasztalataikat, végül (?) 2012 végén a már említett tanulmánykötet publikálása csatlakozott a sorhoz. A teljes „folyamatábra” jól mutatja, hogy a társadalmi dráma „segítségével korrigálható a színháztudománynak a szorosán vett előadásra koncentráló perspektívája és a részlegesen vagy teljesen háttérbe szorított, egyéb fontos összefüggések értelmezhetővé válnak.”³⁴⁰

³³⁶ Schilling 2010b.

³³⁷ Schilling 2010b.

³³⁸ Szabó Veronika 2010, 61 sk.

³³⁹ A részletes időbeosztást l. *Új néző* 2012, 17-24.

³⁴⁰ N. Kovács é.n. 17.

Az *Új néző* projektnek az érdeklődő külsősök által is látható-látogatható része az a színházi előadássorozat volt, amit 2010 augusztusában Ároktőn és Szomolyán vezényeltek le a csapat tagjai (mindkét helyszínen egy-egy hétnyi előkészület után egy-egy újabb héten át zajlottak az előadások minden este). A jelen sorok írója személyesen csupán egyetlen ilyen alkalmon vett részt Szomolyán, s bár akkori írásában³⁴¹ óvakodott messzemenő következtetések levonásától, a látottak miatti hiányérzetének mégis hangot adott. Ha azonban – anélkül, hogy akkori élményeinkről megfedekezni, netán egy utólag felállított hipotézis miatt módosítanánk rajtuk – a Szomolyán eltöltött órákat egy komplex kutatási és művészeti program részeként rekonstruáljuk, máris elbizonytalanodunk az *Új néző* színházkritikai szempontú értékelésével (értékelhetőségével) kapcsolatban.

Először a két helyszínről néhány adat.³⁴² Mint utaltunk rá, előzetes felmérések után szociológusok választották ki a két települést, miután működésüket feltérképezték illetve kapcsolatot építettek ki a helyiekkel. A kb. 1200 lakosú Ároktőn élők 40-45%-a cigány származású, a falu közvetlen környezetében előregedő, apró falvakat találni, az 1800-as lélekszám körüli Szomolyán viszont a lakosság mindössze 15%-a vallja magát cigánynak. Ez utóbbi tény kapcsán fontos adalékkal szolgál Gulyás Márton: „A kutatás vezetője, Horváth Kata, 10 éve jár le rendszeresen Szomolyára. Saját megfogalmazása szerint a falu fő érdekessége az összlakosságon belül alacsony cigánypopuláció felülreprezentált megjelenése a magyarok mentális térképén, és az ennek nyomán kialakult merev és nehezen át- illetve felülírható kategóriái az egymásról történő gondolkodásnak.”³⁴³ Az *Új néző* honlapján olvasható, már idézett háttér tanulmány szerint az – előzetesen elvégzett kutatómunka nyomán – lényeges cél lett a „cigány” lehetséges színpadi megjelenítésének a vizsgálata: „miképp jeleníthetjük meg úgy a ’cigányt’, illetve a cigány-magyar relációt, hogy ne megerősítsük azokat a pejoratív, sztereotip és gyakran veszélyes jelentéseket, amelyek csak a konfrontációnak adnak teret és a fenyegetettség tapasztalatait erősítik meg.”

A kirekesztő, az idegenekkel és kisebbségekkel szemben széles körben ellenséges magyar társadalom egészén belül tehát vitán felül „hasznos” színházról van szó, amelynek hatásosságát több szinten és módszerrel lehet lemérni. Az azonnali, lokális hatásról az előadás lefolyásának rögzítése kapcsán később kapunk képet. Mindkét faluban végzett munkáról dokumentumfilm készült, melyet bő fél évvel később mindkét helyszínen levetítettek az érdeklődőknek, s a hatások feldolgozását kívánta elvégezni a már említett konferencia is;

³⁴¹ Jászay 2010b.

³⁴² Részletes, történelmi-társadalmi kontextust is pontosan felvázoló áttekintést l. *Új néző* 2012, 33-47. További esettanulmányokat l. az anBlok folyóirat 2010/4., *Cigányozás* című tematikus számában.

³⁴³ Gulyás 2010. Horváth Kata itt szerzett korábbi tapasztalatairól l. Horváth – Kovai 2010, Horváth 2010.

igaz, ez utóbbi természetesen és inkább a pedagógiai/tudományos tapasztalatok összegzésére szolgált, vagyis inkább az alkotók épülésére szolgált, s kevésbé foglalkoztatta a nézőkre-résztevőkre gyakorolt hatás.

Milyen szerepet kínál tehát az *Új néző* projekt a közönségének? „...a résztvevőét, aki nem pusztán passzív megfigyelője egy fiktív történetnek, hanem adott esetben aktív résztvevője is a közös gondolkodási folyamatnak, melyet színháznak nevezünk. Hipotézisünk (és eddigi tapasztalataink) szerint a cselekvés és analízis kettőssége felszabadító, egyben alkotó erejű.” – áll a projekt honlapján. A Schilling által működésképtelennek ítélt, mert már csupán a (re)produkcióról szóló színházi modellhez hasonlóan persze ez is erősen bizalmi szituáció, de a fent vázolt előzményekből és előfeltételekből is következően itt soha nincs két hasonló (pláne azonos) „előadás”.

A tizennégy napos projekt egy egyhetes előkészítő szakasz után egy szintén egyhetes második részből áll. (S bár itt csak a színházi fejezetre koncentrálunk, a közösségépítő és -teremtő akció többek között gyerekeknek szóló vizuális programokkal is kiegészült mindkét helyszínen.) A cél röviden: bőrszintől, nemtől, kortól, előítéletektől mentesen minél több embert megszólítani és/vagy megkérdezni egy meghatározott témáról, és nem utolsó sorban megteremtteni egy olyan közeget, ahol bárki bátran elmondhatja a véleményét anélkül, hogy megtorlástól kellene tartania. Ároktón hat estén, Szomolyán három estén át mutatta meg a színházi alkotócsapat, hogy mit sikerült felépíteniük ezekre az alapokra.

Ároktón folytatásos családragényben vehettek részt a helyiek: egy fiatal, a faluba költöző pár házasságának kezdeti, prototipikus szakaszait dolgozták fel.³⁴⁴ Az eseménysorozat kiindulópontjának tekinthető *Ároktői mese*³⁴⁵ – ahogy a másik helyszínre „készült” *Szomolyai cseresznyefák*³⁴⁶ című szöveg is – mesei elemekkel, hangütéssel és keretézéssel operál, ám közben nagyon is hétköznapi problémákat jár körül. Az egész projekt „forgatókönyveként” szolgáló *Ásó, kapa, nagyharang*³⁴⁷ című írásban szóba kerül a magyar-cigány ellentét, a gazdag-szegény konfliktus, a nincstelenség, az öngyilkosság, a hűtlenség. Ez utóbbi írásnak emelkedő, fokozódó dramaturgiája van: jelenetről jelenetre súlyosabb szituációk, erősebb konfliktusok kerülnek a középpontba; igaz, egyre vázlatosabban, egyre kevesebb konkrétummal, vagyis szándékosan egyre nagyobb teret engedve a közreműködő

³⁴⁴ Az itteni eseményekről alapos, a helyiek véleményét is kikérő riportot közöl Cseri 2010.

³⁴⁵ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/arakto_mese.pdf (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

³⁴⁶ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/szomolya_mese.pdf (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

³⁴⁷ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/mese.pdf (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

résztevőknek. A projektet értékelő kötetben erről ezt olvassuk: „E koncepció célja az volt, hogy az először talán szokatlan részvételi színház fokozatosan váljon egyre természetesebbé, használata egyre magától értetődőbbé a közönség számára.”³⁴⁸ Vállaltan didaktikus a szöveg felépítése, talán az alkotókat bebiztosítandó minden eshetőségre, de mint a helyszíni beszámolókból kiderült, a közreműködők (nem a színészek, hanem a helyiek) gyorsan megértették a játékszabályokat, és kellőképpen rugalmasan is kezelték, így aztán az eredetileg megírt forgatókönyv teljes egészében soha nem valósult meg.

A színészek tehát estéről estére felvetettek egy átélhető, könnyen érthető, ugyanakkor vitára ingerlő, a nézőket-résztevőket akár szélsőséges álláspontok kifejtésére is indítható kérdést (például a lagzit követően autót vegyenek vagy házat?, mi a teendő a sok hitellel? stb.), s a nézőknek egyszerűen érvelniük kellett – saját, a játszóknak előtt feltétlenül, de olykor még akár saját maguk előtt is ismeretlen értékválasztásaikról vallva ezáltal. A játszóknak a válaszokat felhasználva „írták tovább” a történetet (az idézőjel indokolt, hiszen hagyományos értelemben vett drámaíró szándékosan nem működött közre a projekt teljes ideje alatt). Az ötödik estén a felnőttek megtekinthették, hogy a gyerekek – akikkel közben külön csoportban, délelőttönként foglalkoztak az alkotók – hogyan képzelik el a jövő Ároktőjét,³⁴⁹ majd másnap este jött a legérzékenyebb téma: ha valaki érvényesülni akar az életben, vajon maradjon-e Ároktőn vagy hagyja ott a falut? A falusiak kisebb csoportokban készültek fel, érveltek, majd szerepekbe állva képviselték saját igazukat. A hetedik estén levetítették az alkotók azt a közel egyórás filmet, amit az azt megelőző egy hétben rögzítettek a faluban.

Szomolyán részben az Ároktőn tapasztaltak, részben az új környezet és körülmények miatt jelentősen módosult a program: négy helyi fiatallal a cigány-magyar együttélést provokatív kérdésfeltevéssel feldolgozó fikciós kisjátékfilmen kezdett el dolgozni a csapat egy része (az *Ilyen a popszakma* című huszonöt perces „részvételi filmben” egy szomolyai nem cigány fiú és cigány szerelme *Rómeó és Júlia* történetére erősen emlékeztető kálváriáját nézhetjük végig a privát és a publikus szféra, vagyis a család és a faluközösség szempontjait is játékba hozva), míg a felnőttekkel folytatott foglalkozások az előző helyszínhez képest gyorsabban jutottak el a lényegi kérdésekhez, így a cigányok és magyarok közötti feszültségekhez is. Mielőtt erről szólnánk, a személyes élményekről néhány mondat.

³⁴⁸ Új néző 2012, 48.

³⁴⁹ Érdekeség, hogy az egyik résztvevő fiatal két hosszú blogbejegyzésben számolt be arról, hogyan zajlott velük a munka: http://irasalgor.blog.hu/2010/08/28/it_begins_with_an_overture_part_i, http://irasalgor.blog.hu/2010/08/28/and_finish_with_a_grand_finale_part_ii (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

Az általam látott, az előre rögzített forgatókönyv helyett inkább improvizatívra (s emiatt érezhetően kissé bizonytalanra és töredezettre) sikeredett estén az ifjú pár, Lilla (Sárosdi Lilla) és András (Sereglei András) már túl van a lagzin, és a falu lakóinak aktív közreműködésével arról is döntöttek már, hogy a menyasszonytánccal összegyűjtött 540 000 forintot inkább lakásba fektetik az amúgy szintén csábító autóvásárlás helyett. Ám a férfi egy Miskolcon dolgozó rokonától, Jánostól (Kardos János) fülest kap: dupla fizetésért és biztos munkahelyért érdemes lenne beköltözniük a városba (ami az 1800 lelket számláló Szomolyáról nézve nyilvánvalóan a Város). A kérdés adott: mit tegyen most a házaspár? A kissé utópisztikusan a nyugalom szigeteként lefestett, a barátok és családtagok otthonául szolgáló, kilátástalan jövőt igen, ám munkalehetőséget nem kínáló Szomolya, vagy a faluhoz képest valóban nyüzsgő metropolisz, a sok szórakozási és kikapcsolódási lehetőséget, meg legfőképp biztos megélhetést ajánló Miskolc a nyerő? Mi legyen a Szomolyán vásárolt lakással: eladják, vagy (ha netán mégsem válnának be a túl jól hangzó miskolci ígéretek) bérbe adják? Hogyan hat a szabad(os)abb városi környezet a máris jó néhány konfliktussal küzdő páros férfi és női tagjára? Mi lesz velük egy hónap, egy év múlva?

Ha az általános iskola aulájában nem is záporoztak a nagyjából egyórás időtartam alatt az érvek és ellenérvek, a játékmester szerepét összeszedetten gyakorló Takács Gábor gyakran provokatív felvetései szinte mindig válaszra leltek a hallgatóság soraiban. A falu kontra város ellentét kétségkívül megérintette a színész és néző amúgy jól körülírható helyzete között valahol félúton megrekedt, ám a köztes pozíció ellenére (vagy épp azért?) magukat remekül érző helyieket. Jól megcsinált dráma helyett személyes, nem uniformizálható történetek, poénra kihegyezett dramaturgia helyett az életből ellesett pillanatok, kinyilatkoztatás helyett egy sereg kérdőjel.

„Minél biztosabb kézzel ajánljuk fel a játék kereteit, annál könnyebb helyzetet teremtünk az önkifejezésre – és most olyanokról beszélek, akiktől a társadalom hagyományosan megvonja az önkifejezés jogát.”³⁵⁰ – Schilling a *Krízis*-trilógia kapcsán fogalmazott így, de meglátása az *Új néző esetében* is érvényes. Az események videodokumentációja illetve a helyszínen szerzett személyes tapasztalatok egyaránt arról győztek meg, hogy a helyiek részéről tapasztalható kezdeti idegenkedés az idegenek iránt gyorsan oldható. A civilek könnyen túltették magukat azon, hogy színészekkel van dolguk, amikor rájöttek, hogy estéről estére olyan problémák kerülnek szóba (hitelrészlet, számlákkal tartozás, kölcsön, a faluban maradni vagy elköltözni stb.), amik átélhetők és átérezhetők

³⁵⁰ Csáki 2011a.

bármelyikü(n)k számára.³⁵¹ A jó érzékkel és jó ritmusban felvetett témák pillanatok alatt érintetté tették a helyieket a közös játékban, az pedig a foglalkozások vezetőinek a felelőssége volt, hogy egyrészt sikerült-e a konkrét problémákat absztrahálni (l. később egy cigány és nem cigány ember közötti elmaradt kézfogás történetét), másrészt meg tudtak-e jelenni hiteles személyiségekként a helyiek előtt.

A megoldások az esetek többségében reális, életszerű, jó értelemben vett „földhözragadt” válaszok lettek: a helyi közreműködők közül többen is örömmel észlelték, hogy az ő hétköznapi életükről (is) szólnak az előre kitalált történetvázak. A játék során ahelyett, hogy bárki megmondta volna nekik, mit gondoljanak az egyes problémákról, maguknak kellett levonni a következtetéseket. A felnőtt, felelős állampolgári viselkedést propagáló projekt keretében a helyiek egy demokratikus közösség működését tapasztalhatták meg ahelyett, hogy egy kísérlet gondolkodás nélkül engedelmessé alanyai lettek volna.³⁵² A projekt egyik fontos tanulsága is az – és itt visszautalunk Gáspár Máténak a fejezet elején *A csillagász álma* kapcsán idézett mondataira –, hogy valódi párbeszédhelyzetben a helyiek túlteszik magukat az ideérkező idegenekkel szemben érzett zsigeri bizalmatlanságon.

Az ott-tartózkodásomat követő másnap esti áttörésről Gulyás Márton beszámolóját idézzük: „...a harmadik színházi estén egy egyszerű köszönés elmaradásának illusztrálásával, miután végigvettük a jelenlévőkkel együtt, hogy mit jelent a helyzet, ha a két ember közül az egyik fél gazdagabb, mint a másik, mit jelent, ha az egyik fél idősebb, mint a másik, felvetettük a legégetőbb kérdést is: mit jelent a fenti jelenet, ha a két ember közül az egyikük cigány, a másikuk magyar? A pillanatnyi dermedt csendet követően, ami megszállta a közel száz fővel telített iskolaépületet, soha nem tapasztalt intenzitással özönlöttek a vélemények a döntően cigány résztvevők részéről. Akinek nem köszöntek, az sértse meg a másikat, próbálja lekenyerezni, üsse meg, kérjen tőle bocsánatot, állítsa meg, és beszéljenek! Az este során nem a spanyolviaszt találták fel a teremben ülők, de eljutottak az együttélés alapfeltételeinek közös megfogalmazásához, sőt kimondásához is.”³⁵³

Ha ironizálni akarnánk, azt mondanánk, hogy a valódi problémák megfogalmazása és kimondása jobban ment a helyi civileknek, mint a falvakba ellátogató újságíróknak. A sajtóvisszhangot átolvasva feltűnik, hogy a széles közvélemény előtt is jól ismert, tekintélyes színikritikus nem, a fiatalabb generációba tartozó színházi szakírók közül is csupán néhány írt

³⁵¹ Újra utalunk Boal éttermi jelenetére, s ezzel kapcsolatban a színház keretezésének problémájára, hiszen itt valójában ugyanazt az eseményt színházként és mindennapi cselekvésként is felfogták a résztvevők, vö. Imre 2008, 17.

³⁵² Vö. Norris 2010.

³⁵³ Gulyás 2010.

a programról, sőt a fontosabb színházi lapok többsége arra sem vette a fáradságot, hogy bármilyen más módon (interjú, riport stb.) megemlékezzen az eseményről. A lehetséges okokra maguk a szervezők világítanak rá kötetükben: „Hagyományos színházi szempontból e jeleneteket... nagy jóindulattal se tekintené senki színháznak. Pedig ha a jelenidejűség a színház legfőbb ereje és megkülönböztető sajátossága..., akkor ennél eminensebben színházi eseményt nehezen lehetne elképzelni.”³⁵⁴

Az egyetlen igazán elmélyült és terjedelmes elemzés a *Színház* című lap 2010. novemberi számában jelent meg.³⁵⁵ A cikk hármastagolást követ: először a Krétakör és a Káva „életművében” helyezi el az *Új néző* projektet, majd a szerzőtrió az ároktői és szomolyai záróestéken szerzett tapasztalatainak a részletes leírása következik, végezetül megpróbál arra választ találni, hogy színházi szempontból miben jelentett újdonságot a program. A további sajtóbeszámoló³⁵⁶ vagy az újságíró által a helyszínen tapasztalt értelmezéssel nem párosuló rögzítésében merültek ki, vagy a szöveg szerzőjének fejlett szociális érzékenységről tettek tanúbizonyságot, de a színháztudomány fogalomkészletét meg sem próbálták felhasználni. A fenti ok mellett a kezdeményezés hazai gyökértelensége, „romaprogrammá” történő – esetenként kifejezetten jó szándékú – leegyszerűsítése sem tett jót az ügynek, még ha a szervezők számos, a program vezetőivel (Schilling Árpád, Takács Gábor) készített interjúban is igyekeztek tág kontextust helyezni az *Új néző* köré.

Az esemény visszhangja – jelentőségéhez mérten – mennyiségileg talán megfelelőnek mondható, a minőségben azonban még bőven akadt volna javítanivaló, mint arra Takács Gábor csalódott megjegyzése is utalt egy interjúban: „Az egyik napilapos riportnál, noha megkérdőjelezhetetlen a szerző jószándéka (*sic*), mintha akaratlanul is a káros sztereotípiákat erősítette volna, amit leírt, és ahogy leírta: borsodi falvakba mennek a fővárosi értelmiségiek ’osztani az észet’, fentről digirálni, mi legyen a ’cigánykérdéssel’, miközben ’ezek’ lopnak-betörnek, a helyiek tehetetlenek... Merthogy a cikk szerkezetében így követték egymást a témák.”³⁵⁷

³⁵⁴ *Új néző* 2012, 49. Vö. mindezt Lehmann 2009, 117 sk.-vel, ahol „a valós behatolása” kapcsán arról ír, hogy „[a] valós tapasztalata, a fiktív illúziók elmaradása sokszor csalódást okoz redukáltsága és nyilvánvaló ’szegényessége’ miatt. Kritikusai általában a pusztá struktúraészleléssel járó unalmat róják fel ennek a színháznak... A valós esztétikailag és koncepciónálisan mindig kívül rekedt a színházon, pedig elkerülhetetlenül hozzátartozik.”

³⁵⁵ Nyulassy – Ugrai – Zsedényi 2010.

³⁵⁶ <http://www.ujnezo.hu/Sajtoanyagok> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. szeptember 11.)

³⁵⁷ Balogh 2010, 46.

(Szubjektív utóirat.³⁵⁸ A szomolyai iskolakert kapujánál az este hét óras kezdés előtt jókora tömeg. Az első, nem reprezentatív körbepillantásra úgy tűnik, főleg romák jöttek el az előadásra, a kicsiktől egészen az idősebb korosztályig. Az világosan látszik, hogy várják, hogy folytatódjon az előző estén /és persze az elmúlt közel másfél hétben/ felvázolt történet. Mintha pontosan értenék és éreznék, hogy ez egy esély, egy ígéret, aminek az értéke, a „beválthatósága” tőlük /is/ függ, rajtuk /is/ áll. Egy fiatal roma lány az udvarra épp babakocsit tolna be, benne csecsemő szunyókál. A kapuban összefut egy jól szituált, idős, nem roma párral, akik öt-hat éves forma unokáikkal „véletlenül” épp erre sétálnak. A lány kedvesen invitálja őket a „Színházba” – így, tisztelettel és örömmel mondja ki a szót –, de a nagymama zordan közli, hogy az ő unokái még kicsik ehhez, majd elviharzik családjával. Akad még itt tennivaló.)

4.2. Esettanulmány II. Krízis-trilógia³⁵⁹

Kezdetben *Ravatal* volt a munkacíme a Krétakör nagyszabású, hosszas előkészítés után hónapokon át zajló nemzetközi koprodukciójának, amely végül a keresztségben a hasonlóan beszédes *Krízis* elnevezést kapta. A trilógia három országban, három helyszínen készült, hogy aztán a *Krízis-trilógia* megérkezzen Budapestre, a főváros legjelentősebb befogadó színházaként működő Trafó – Kortárs Művészetek Házába, ahol a 2011. október 23-i (!) premier után közel egy héten át volt látható a teljes terjedelmében több mint ötórás est részeire bontva vagy teljes egészében. Az alábbiak elsősorban a Prágában bemutatott első rész, illetve a Budapesten látott teljes trilógia megtekintése során szerzett személyes tapasztalataimon, illetve a bőséges sajtóvisszhang szemlélésén alapulnak.

Mielőtt rátérnénk a *Krízis-trilógia* (amire az esemény, performansz, installáció, happening, ünnep, összejövétel és más terminusok épp úgy joggal használhatóak lennének,³⁶⁰ mint látni fogjuk) részletes bemutatására, észre kell vennünk a témaválasztás korántsem áttételes aktualitását. A 2011 végén egyre inkább elkerülhetetlennek látszó globális pénzügyi válság kellős közepén egy sereg fiatal, világlátott, ambiciózus alkotó egy egészen másfajta,

³⁵⁸ Az itt következőhöz nagyon hasonló történetet ír le Új néző 2012, 56., de a Szomolyán ellenséges közhangulatról tudósít Nyulassy – Ugrai – Zsedényi 2010 is: „A programról Szomolyán – külső ráhatásra vagy sem, nem tudni – elterjedt, hogy az 'csak a cigányoké', jobb, ha arra a magyarok be sem teszik a lábukat, és a lakók így is kezelték a színházat. A tanárok is távol maradtak az eseményektől, és a polgármester sem jelent meg, s bár konkrétan nem akadályozta a munkát, az időnkénti telefonhívásaiból érzékelhetően problémaként tekintett a színházra.”

³⁵⁹ Az itt leírtakhoz felhasználtam és kibővítettem a következő cikkeket: Jászay2011a, Jászay2011b, Jászay2011c, Jászay 2012.

³⁶⁰ Vö. Lehmann 2009, 156. megjegyzését a színházról, ami „az eltűnés határán mozog.”

ám az előbbivel szorosan összefüggő válsággal és az arra adható válaszlehetőségekkel szembesít.³⁶¹ Egy olyan krízisről szól a trilógia, aminek nincs köze a bankok láthatatlan páncéltermeiben pihenő virtuális megtakarításainkhoz: a követhetlenné és érthetlenné váló makrovilág helyett a Krétakör megint a mikrovilágra összpontosít, annak is legrégebb működő egységére, a családra. (Korábban hasonló témában l. a születés rítusait teatralizáló *A szabadulóművész apológiáját*, a férfi-női együttélésekről és a gyerekvállalásról egy sajátos nézőpontból tudósító *Anyalógiát*, a demokratikus játékszabályok tanulhatóságát egy iskolában, illetve osztályban modelláló *Akadályversenyt* vagy a konfliktusos közösségi együttélésben rejlő lehetőségeket feltáró *Új nézőt* – ezekről mind l. az előző fejezetet, illetve a jelen fejezet első felét).

A *Krízis* centrumában tehát a család áll, az egész társadalmat felépítő alapegység, amelyhez mindannyiunknak köze van, függetlenül attól, hogy nagycsaládban nőttünk fel vagy egykeként. A család olyan modell, amelynek a működési rendellenességeit tanulmányozva talán választ kaphatunk a tágabb környezetünket sújtó problémákra is. Ez a Krétakör több hónapon keresztül tartó, a bemutatók helyszínét tekintve Prágát, Münchent, Budapestet, valójában azonban rengeteg várost és kultúrát, no meg soktucatnyi résztvevőt összekapcsoló és átmozgató projektjének a célja, pontosabban az egyik lehetséges és deklarált célja: „...azt reméltük, ha ennek a mintaközösségnek a működésképtelenségét vizsgáljuk, néhány olyan részletet is felfedezhetünk, amelyek a nagyobb közösségek diszfunkcionalitását is láthatóvá teszik.” – írja Schilling Árpád művészeti vezető a Trafó-beli fellépéssorozat alkalmából megjelent igényes, magyar és angol, kétnyelvű kiadvány bevezetőjében.³⁶²

Ahogy már többször utaltunk rá, a 2008 utáni projektek kapcsán szembeötlő a műfaji sokszínűség. A hetvenoldalas, az előadás helyszínén jelképes összegért megvásárolható, kommentárokat, magyarázatokat, értelmezési alternatívákat kínáló füzet maga is bizvást tekinthető a projekt szerves részének (vö. az előző fejezetben a Krétakör médiumváltásáról írottakkal), melyet tanulmányozva két, látszólag egymással ellentétes tendencia bontakozik ki a nagyszabású vállalkozással kapcsolatban. Egyrészt elismerésre méltó az igyekezet, ahogyan a legkülönbébb médiumok és beszédmódok segítségével a Krétakör és kapcsolt részei mindenáron tudatosítani akarják a (szerintük) mindünket sújtó válságot: mondják és mutatják fotókiállítással, filmmel, hetekig tartó közösségi játékkal, kortárs operával és színházzá alakított drámapedagógiai foglalkozással (és természetesen az elkészülés folyamatát dokumentáló könyvecskével is). A *Krízis* szűkszavú műfaji megjelölése ('film – opera –

³⁶¹ Vö. Szűcs 2011, 23.

³⁶² Krízis 2011, 6. (Schilling Árpád: *Előszó*)

színház') ezen a ponton „lepleződik le”, s egyfelől megmutatja a három rövidke szóba zsúfolt töméntelen információt,³⁶³ másfelől – mint erre később még utalunk – „kiválasztja”, meghatározza leendő célközönségét. A választott nyelvek, csatornák nem kizárják, hanem felerősítik egymást, s a nézőt/hallgatót/befogadót máris döntéshelyzetbe hozzák, hiszen egyfelől választania kell a felkínált lehetőségek között, másfelől kapcsolatot kell létesítenie az egymástól függetlenül is bemutatott, tehát izoláltan is értelmezhető részek között.

A kiadvány olvasója számára feltűnő másik jellegzetesség a szinte minden megszólaló-résztvevő által közvetve vagy közvetlenül rögzített, már-már rögeszmés meghatározni akarás, majd annak kissé csalódott regisztrálása és kényszerű elismerése, hogy a végeredmény nemigen fér bele egyetlen ismerős skatulyába sem. Az alkotók tehát ezen a ponton is cselekvő részvételre buzdítanak: alkossunk véleményt, osszuk meg velük és egymással gondolatainkat, vitatkozzunk és érveljünk, hiszen nincs náluk a bölcsek köve, viszont provokálni – itt értsd: állásfoglalásra, de legalább gondolkodásra kényszeríteni – nagyon szeretnének. A kísérletezés és útkeresés pedig nem pusztán belefér ebbe a gondolkodásba, hanem lényegi alkotóeleme: „...kevés olyan, rajtunk kívül álló példát ismerünk, amelyből tanulhatnánk; ezért próbáljuk meg a magunk módszerei szerint továbbfejleszteni ilyen irányú kutatásainkat.” – írja később Fancsikai Péter, a Krétakör médiaművészeti műhelyének vezetője.³⁶⁴

A jól csomagolt, célirányos üzenetek korában mindez sokak számára korszerűtlennek és blöff ízűnek hathat, miközben megint csak arról van szó, hogy a Krétakör 2008 óta újabb és újabb, egyre kifinomultabb módokon a néző-színész-szerep évszázadok óta jól-rosszul működő kommunikációs modelljét szétcsavarozza és megvizsgálja, hogy a jól ismert részek kapcsolódhatnak-e egymáshoz másképpen is. Ennek csak egyik vetülete a különböző, önjogon is működőképes nyelvek egy projektben való elvegyítése, ennél lényegesebbnek tűnik a megszokott egyensúlyi állapot – a színész megtestesíti a szerepet, miközben a néző nézi³⁶⁵ – kibillentése, melynek legfontosabb elemei a *Krízis* esetében a következők (melyek közül néhányal már találkoztunk a korábbi programok, különösen *A szabadulóművész apológiája* kapcsán írottakban).

A színésznek ezúttal sincs hagyományos értelemben vett, azaz megírt, rögzített szerepe: a kézhez kapott, sarokpontokat tartalmazó forgatókönyvet ő alakítja, de közben önmaga is alakul, változik, saját pozícióját a pillanatnyi, gyakran váratlan fordulatok fényében

³⁶³ I. Csáki 2011b műfajmegjelölési kísérletét: „multimediális, módszertanilag is sokszínű, hatásmechanizmusában is rétegzett ösztönművészeti társadalmi terápia”

³⁶⁴ Krízis 2011, 11. (Fancsikai Péter: *jp.co.de – A film*)

³⁶⁵ Vö. Fischer-Lichte 1983, 199.

kell újradefiniálni. Éppen ezért a 'színész' helyett egzaktabbnak tűnik a 'résztevő', vagy még inkább a 'játékos' kifejezés: a szereplőknek ugyanis nemcsak a nézőkkel, hanem egymással is szüntelen kommunikálniuk kell, különös tekintettel arra, hogy a közreműködők jelentős része a projekt mindhárom állomása során gyermek. (Egy ezzel kapcsolatos újabb fontos változtatásról a Krétakör ügyvezetője, Gulyás Márton beszél a *Hálátlan dögök* kapcsán: „Meg kívántuk törni azt az előadói gyakorlatot, amelyben a gyermekszereplők másodvonalbeli résztvevőkként, infantilizálva kényszerülnek megjelenni a közönség előtt.”³⁶⁶ Hogy mennyire erősen él a civil és profi nézőben egyaránt ez a gyerekekkel kapcsolatos előítélet, arra egy online portálon megjelent, egyébként elismerő kritika bizonyos passzusai,³⁶⁷ majd a Gulyástól erre érkező, ugyanott publikált levél a bizonyíték.)³⁶⁸

A néző dolga is más, mint amit megszokott, hiszen valódi feladat jut neki: ha figyel, rájön, hogy a végeredmény megtekintése ezúttal korántsem azonos az élmény teljességével, sőt mintha a színházi körülmények között (a Trafó nézőtere és színpada közötti meglehetősen egyoldalú kommunikációval, tehát a hagyományos módon) lezajlott performansz csupán egyetlen, ám nem a leglényegesebb eleme a vállalkozásnak. Sokkal fontosabb lesz a színpadig vezető, számunkra csak bizonyos állomásain, töredékeiben megmutatott út, amit máskor, „normál esetben” próbafolyamatnak hívunk, ám itt e fogalomtól is búcsúzni kényszerülünk.

Hiszen a dolog tétje hirtelen az lesz, hogy a nem csak szemlélődő, hanem valóban részt vevő játékosok hogyan működtek együtt, mit kaptak a közös munkától, s hogy mit tudnak mindebből az érdeklődő, szkeptikus vagy nyitott kívülállók számára megmutatni, közvetíteni. Nem törekszenek, mert nem törekedhetnek a teljes történet elmesélésére, annak csupán a projekt többnyire láthatatlanul maradó vezetői által kiválasztott részleteit mutatják meg nekünk, kívülállóknak, miközben világos, hogy megvannak és megmaradnak a maguk titkai.

³⁶⁶ Krízis 2011, 25. (Gulyás Márton: *Hálátlan dögök – Az opera*). Erre Knuth 2011b, 28 sk. is elismerően hívja fel a figyelmet.

³⁶⁷ Kelemen 2011 a *Hálátlan dögök* kapcsán megállapítja: „A nézőt erőteljesen befolyásolják, a témaválasztás és a gyermekek jelenléte önmagában is kivívja a néző nagyfokú rokonszenvét és érzelmi reakcióit: egy ilyen előadás gyakorlatilag nem bukhat meg. A szereplő gyerekekkel pedig remélhetőleg eleget foglalkoztak a stáb tagjai, hogy a tematika-szereplés-siker szituáció nehézségeit sérülések nélkül feldolgozzák.” Majd *A papnő* kapcsán hozzáteszi: „A vállalkozás pedagógiai célja üdvözlendő, de van egy szomorú folyománya: a gyerekek számára mindez életre szóló, kitörölhetetlen élmény marad, de vissza kell menniük a faluba, és olyan ür és üresség követheti majd hazatérésüket, mint amit a történetben Lilla távozása után érezhettek. Számukra többé semmi nem lesz olyan, mint korábban, de mégiscsak kísérleti nyulak voltak. A néző pedig eljátszhat a gondolattal, hogy mindez egy neurotikus nő illetve a kísérletező kedvvel rendelkező alkotó stáb ámokfutása, vagy heroikus pedagógiai illetve művészeti teljesítmény.”

³⁶⁸ Vö. Gulyás 2011: „Számunkra nem szomorú folyomány, hanem tudatosan vállalt és üdvözlendő esemény, hogy az erdélyi gyerekek az előadást követően hazamentek (ha nem is a falvaikba, de Sepsiszentgyörgyre és annak környékén található településekre), és a tapasztaltakat odahaza kamatoztatják tovább, és válnak remélhetőleg aktív, kezdeményező tagjaivá az ottani közösségeiknek.”

Mindeközben természetesen az is lényeges kérdés marad – még ha ezúttal talán nem is exponálódik annyira élesen, mint az *Új néző* kapcsán –, hogy mi van a Krétakör után; azaz miben lesznek mások a kísérletben dolgozó gyerekek és felnőttek, meg tudnak-e változni, s főleg: tudnak-e ma, holnap, de főleg holnapután változtatni a saját és környezetük gyakran nem épp szívmengető sorsán? A terjedelmes közírói munkásságával (és persze újabb keletű színházcsinálásával egyaránt) a civil kurázi mellett a voksot letevő Schilling szerint értelmetlen a hasonló számonkérés, hiszen az ő elképzelésében a hasznos színház korántsem cél, csupán eszköz, sőt ideális esetben pusztán gondolatok és belőlük következő cselekedetek katalizátora, motorja. Vagyis: az elültetett mag, a felvetett gondolat továbbélésének és az élvezetes játék megisméltetésének a felelősségét nem pusztán elhárítja magától, hanem egyenesen kijelenti, hogy – amúgy a vállalt projektszemlélet eredményeként – a működésük következményeinek felmérése, rendszerezése, hosszú távon történő tanulmányozása már nem tartozik az ő és munkatársai feladatai közé: a nézőt aktív játszótársnak tekintő Krétakör ebben is partnerként, a szó szoros értelmében vett alkotótársként néz közönségére.

A fejezet hátralévő részében a három, külön-külön bemutatott, de akár egyben is tanulmányozható epizód rövid elemzése következik. A *Krízis*-trilógiát teljes, közel ötórás hosszában a Trafóban két ízben adták elő, további három estén pedig önállóan voltak megtekinthetők az egyes részek. A filmvetítésből, opera- és színházi előadásból álló maraton az elképzelt Gát család három tagjának történetén keresztül mesél a fiúról, az apáról és az anyáról – meg persze a köztük fennálló labilis kapcsolatrendszer sérüléseiről és a lehetséges gyógy módokról. Kézenfekvő lehetőségként kínálkozik a látottakból egyetlen, összefüggő narratíva összeolvasása, melynek a súlypontjai – mint minden fikció esetében – természetesen egyéntől függően változhatnak.

Közös pont mindhárom történetben a menekülés – a *jp.co.de* című nyitó részben a fiú, Gát Balázs a sivár családi közegből menekülne, hogy egy saját film leforgatása után egy gigantikus közösségi játék élére állva véletlenszerűen kiválasztott idegeneken tesztelje a társadalom működési mechanizmusait. A *Hálátlan dögök* című, kortárs kamaraopera formáját öltő középső epizódban az apa, Gát Gyula a magabiztos és felkészült pszichiáter karakteres álarcától kénytelen megválni, amikor a gyermekeken elkövetett többrendbeli nemi erőszakkal és gyilkossággal vádolt páciense szembesíti a saját életvitelében rejlő, addig gondosan elleplezett defektusokkal. A *papnőben* az anya, Gát Lilla a fővárosi színésznő privilegizált, hamis(nak beállított) státuszától menekülve költözött a meglehetősen naivitással tisztának és idillinek képzelt vidékre, hogy a kis magyar faluban az általa vezetett drámapedagógiai foglalkozások segítségével alternatívát mutasson az ott élő gyerekeknek. Mindhárom

főszereplő rejteget valamit, fél valamitől, elégedetlen valamivel, s a – szelíd vagy erőszakos – módon történő változtatás szükségszerűségére idővel – egyébként konzekvensen később, mint mi, nézők – rádöbbenek.

A *Krízis*-trilógia kifinomult, komplex eszköztárával egy sor kellemetlen kérdést firtat, tabutémákról beszél, állásfoglalásra kényszerít. A *jp.co.de* játékos formában kérdez rá a társadalmi együttélés lehetőségeire, az ember mint társas lény reflexeit szabályozó belső és külső törvényszerűségekre. A *Hálátlan dögök* a családon belüli fizikai-lelki erőszakotél változatos formáiról tudósít az opera műfaja révén a lehető legjobban absztrahált-stilizált, vagyis a nézőtől a legmesszebb eltávolított, mégis rendkívül erőteljes és hatásos formában. A *papnő* a világ megjavíthatóságába vetett naiv hitről, egy zárt és zárkózott kisközösség megreformálási kísérleteiről, az egymást kizáró s a gyerekekért vére menő harcot vívó, s a csata hevében a gyerekekről nem ritkán megfelelő pedagógiai hitvallások végletes összeütközéséről szól.

A projekt újabb fontos célkitűzéséről, vagyis a drámapedagógia mint értékes, ám sem a (kő)színházi alkotók, sem a pedagógusok által nem kellőképpen megbecsült szakma iránti érdeklődés felkeltéséről – ami összhangban áll az *Akadályverseny* és az *Új néző* koncepciójával is – Schilling Árpád így beszélt egy interjúban: „Rengetegen dolgoznak Magyarországon azon, hogy közösségi folyamatokat generáljanak, de ezeknek az embereknek a heroikus erőfeszítése csak ritkán jut el a nyilvánossághoz, mert ez nem olyan népszerű tevékenység, mint mondjuk a pártpolitizálás. Szeretném, ha a ránk eső reflektorfény magát a tevékenységet, a használt módszereket és az érintett közösségeket is megvilágítaná.”³⁶⁹

4.2.1. *Krízis*-trilógia, I. rész: *jp.co.de*, Prága

Mivel a jelen sorok írója részt vett 2011 júniusában a Prágai Quadriennálé keretében közönség előtt bemutatott *jp.co.de* egyik két és fél órás „előadásán”, így a következőkben elsősorban a Prágában szerzett személyes tapasztalatokról, s nem annyira a Budapesten 2011 októberében levetített bő egyórás filmről lesz szó. Ezt a választást az is indokolja, hogy bár az alkotók kommunikációja szerint a *Krízis* egyes részei önállóan is megtekinthetők és értelmezhetők, azok a kritikusok, akik csak a *jp.co.de* című filmet láthatták Budapesten, szinte

³⁶⁹ Csáki 2011a. Ezt vö. Csáki 2011b megjegyzésével: „Megyen-e a színház által a világ elébb – tehetnének fel a kérdést így is, hiszen Schilling ebben a Krétakör-projektben egyrészt ezt tárgyalja, a többi ismert drámapedagógiai csoporthoz hasonlóan, csak erősebb és szélesebb financiaális és kommunikációs háttérrel.”

egyöntetűen értetlenségükről adtak számot, kusza szerkesztéssel, rossz dramaturgiával vádolva a készítőket.³⁷⁰

Először röviden a kerettörténetről: 2011 nyarán az egykori cseh kommunista pártlap, a Rudé Právo lebontásra ítélt – s alig két hónappal a Krétakör nemzetközi projektjének befejezését követően nyom nélkül lerombolt – épületében közel két hétre összeköltözött egy tucat, a világ minden pontjáról érkezett önkéntes, hogy előre megszabott időkeretben, pontos játékszabályok szerint egy születő és építkező közösséget modelláljon. Laboratóriumi körülmények között, teszem hozzá gyorsan, s a falra festett „We are just Guinea pigs”, vagyis „Kísérleti nyulak vagyunk” felirat markánsan mutatta, a résztvevők hogyan értékelik saját helyzetüket s a kamerákkal, forgatócsoporttal végigkísért közös létezés dokumentálását. Hans-Thies Lehmann-nak a hatvanas évek happeningjei kapcsán tett megjegyzése idekíváncozik: „...a színházi kommunikáció itt már nem elsősorban a közönséggel való *konfrontációban*, hanem olyan szituációk létrehozásában nyilvánul meg, melyek lehetőséget adnak az *önvizsgálatra és önészlelésre*.”³⁷¹

Hagyományos értelemben vett színházi előadásról a *jp.co.de* esetében nem beszélhetünk: egyszerre kapunk annál messzebbre tekintő (mert egy ideig-óraig feltétlenül élő közösséget kovácsoló) és a megszokott színházfogalmon innen maradó (kvázi-tudományos előadással, fotókiállítással, filmvetítéssel tarkított) élményt. A hely maga pontosan olyan, amilyennek egy pártlap székházát képzelet az ember, s bár keveset látunk belőle, a lassú, de biztos enyészet mindent elborító jelei poétikus terekre engednek következtetni. A bejáratnál páternosztérrel (!) jutunk fel a hatodik emeletre, ahol tizenkét kinagyított képből álló fotókiállítás fogad (Tóth Ridovics Máté munkái). A *Krízis*-trilógia fő témája, a család már itt fókuszba kerül: az egyszerre lenyűgöző és borzongató fotókon minuciózus részletességgel felépített kisvilágokat látunk, melyek mindegyikén az anya-apa-gyerek boldog képletének szélsőséges torzulását látjuk. A Caravaggio stílusában fogant kortárs manierista alkotások variációk a családon belüli látható és láthatatlan erőszakra. Akinek van gusztusa, ropit és szörpöt is fogyaszthat a terem közepén álló büfépultból.

A következő stáció: a vetítőteremben a tizennyolc éves fiú, Gát Balázs fragmentumokban elbeszélte történetét látjuk viszont a vásznon. A fiú szeretne elmenni a depressziós Magyarországról, hogy végre a saját lábára álljon. A saját sors, a felnőtt és értelmes lét tudatos vállalása, a hiteles létezés – Schilling Árpád régi-új projektjeihez kulcsot

³⁷⁰ Például Ady 2011, Gyárfás 2012, Marik 2012, Toroczky 2012. És olyan szerző is akadt, aki ugyan Prágában jelen volt a *jp.co.de* című „happeningen”, ahogy ő nevezi, mégis ugyanerre a kuszaságra panaszkodik (Knuth 2011a).

³⁷¹ Lehmann 2009, 123. (Kiemelés az eredetiben – J.T.)

kínáló fogalmak jelennek meg egy ismerősen banális élettörténeten keresztül. A helyzet bonyolódik a film után: Hadas Miklós, a Budapesti Corvinus Egyetem szociológia professzora lép az előadói pulpitushoz, hogy egy jól követhető, mégis kissé obskúrus elméletről számoljon be.³⁷² Huizinga, Durkheim, Bourdieu, Kepler és Fibonacci teóriái jelentik az alapot. Világméretű összeesküvés-elmélet kezd körvonalazódni lelki szemeink előtt, melynek kulcsfogalmai a játék, a közösség, az áldozat, a szabadság, a rend és az énefejlesztés. A JP-code elnevezésű (fiktív?) játékban szabályos miniállam épül: tizenkét ember alkotja a közösséget, hogy idővel egyiküket vezetővé emeljék. JP annyit (is) tesz: Jan Palach – a cseh egyetemista a szovjet megszállás ellen önmaga felgyújtásával tiltakozott 1969 januárjában a prágai Vencel téren.³⁷³ Hadas szerint Palach a halála előtt részt vett a játékban, és 2011 júniusában azért gyűltünk össze a Rudé Právo épületében, hogy a játék újraalkotásával emlékezzünk rá.

A néző ekkorra már joggal érezheti magát teljesen elveszettnek, pedig a java hátravan: az egykori nyomda gyomrába, egy lenyűgöző méretekkel rendelkező üres csarnokba vezetnek le minket, ahol a földön heverő matracokra kuporodva nézhetjük tovább Balázs történetét a filmvászonon, immáron megspékelve a csarnok bejáratánál minket váró, köztünk kószáló tizenkét önkéntes prágai kalandjaival. A valódi főszereplőkkel (?), a Krétakör felhívására a világ minden pontjáról jelentkező fiatal önkéntesekkel – köztük építésszel és szociológussal, tolmáccsal és gyógyszerésszel – ugyanis elhúzódó szociológiai, pszichológiai és persze színházi kísérletet hajtott végre Prágában Schilling Árpád, valamint a résztvevők itteni létezését dokumentáló filmes stábot is vezető Fancsikai Péter.

Az eddig gondosan körültekintő megtervezettség és kiszámítottság a földfelszín alatti csarnok kapujában hirtelen érvényét veszítette, hiszen az egymást nem ismerő, eltérő habitusú és gondolkodású alanyok sokféleségükkel magát a véletlent, a kiszámíthatatlanságot, a megjósolhatatlanságot képviselik. A civil játékosoknak az együtt töltött két hétben létre kellett hozni valamit; egy/a műalkotást, amit aztán a vendégségbe meghívott, több mint ezer (fizető)néző is élvezhet. A mű valójában egy közösség születésének szigorúan moderált folyamata (vagy, hogy pontosak legyünk: e folyamat filmre vett és összevágott részletei). Sőt, mivel a kísérlet résztvevői nem tengerimalacok, hanem felnőtt emberek, ezért faggathatjuk,

³⁷² Az elmélet olvasható a projekt angol nyelvű honlapján: <http://experiment.jp.co.de/#/theory-1>. A gesztus Lehmann fogalmát, a „szcenikus esszét” idézi fel, l. Lehmann 2009, 131 skk.

³⁷³ Csupán érdekességként jegyezzük meg, hogy a Krétakör legendás *W – Munkáscirkusz* előadása apropóján az Ellenfény című lap hasábjain lezajlott „kritikusvita” visszatérő eleme volt az előadásban az önmagát felgyújt(ani akaró) Tamburmajor markáns képe kapcsán Jan Palach neve (vö. Kritikai párbeszéd 2001, 13, 17, 19).

kérdezgethetjük is őket, mi több, a projekt internetes honlapján vezetett bloghoz³⁷⁴ saját megjegyzéseinket is hozzáfűzhetjük. Újabb határátlépés: a néző nem szokott kommunikálni azzal, akit a színpadon néz, de gyorsan kiderül, hogy itt – a hagyományos értelemben véve – se színpad, se néző, se színész nincs a közelben, vagyis az összes fejünkben lévő játékszabályt újra meg újra át kell írunk. Úgy állunk ebben a *szituációban* mi, nézők és játszó, hogy „nem lehet róla tárgyias tudásunk”,³⁷⁵ ráadásul a hasonló „eseménytelen” események célja, vagyis amikor előadóknak és közönségnek a közös térben való pusztá létezése lényegesebbé válik bármilyen egyéb cselekvésnél, a performanszokhoz hasonló transzformáció tanúi és részesei lehetünk: „...ebben az esetben nem annyira a művész cselekedeteinek megértéséről, mint inkább a benne és a nézőkben kiváltott tapasztalatokról, egyszóval: a performanszban részt vevők transzformációjáról van szó.”³⁷⁶

A kísérletnek a filmen többnyire láthatatlan vezetői különböző nehézségű feladatokat adnak az önkénteseknek, amelyeket a látszólag nem túl szigorú napirendbe beépítve meg kell oldaniuk. Meg kell például találniuk a projekt tizenkettedik résztvevőjét, aki bárki lehet, aki hajlandó részt venni a játékban. Alig három óra (!) keresgélés után megtalálják a tökéletes alanyt a biciklijével és gitárjával a világot járó Christian személyében, aki azonban a kísérlet vége, azaz a nézőknek a lakóterükbe való beengedése előtt néhány nappal váratlanul (?) lelép, mert – búcsúlevele tanúsága szerint – manipulálva érezte magát, illetve kezdett paranoiássá válni...

És most vissza Budapestre, ahol a két hétig tartó kísérlet alapján készült bő órás film alkotta az est első részét (forgatókönyv: Schilling Árpád és Fancsikai Péter, rendező: Fancsikai Péter, operatőr: Rév Marcell). A prágai helyszínen szerzett személyes tapasztalatok zárójelbe tevődtek a részleges médiumváltás következtében, s így erősebben figyelhettem a játékosok által használt, a kísérletet minősítő reflexiókra. A már említett belső definíciós kényszer érthető módon nyomot hagyott megszólalásaikon, az általuk használt jelzők között pedig ott volt az ijesztő, az érdekes, a komoly, a kényelmetlen, a nyomasztó (a már említett kiadványban mindegyikük megszólal, tovább bővítve a sort). Abban nagyjából megegyeztek a vélemények, hogy mindannak, ami a komor épületegyüttesben lezajlott 2011 júniusában, köze van a művészethez, még ha nem is ahhoz a formájához, ahogy általában gondolunk rá.

³⁷⁴ <http://experiment.jp.co.de/#/> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. október 5.)

³⁷⁵ Hans-Georg Gadamer idézi Lehmann 2009, 123.

³⁷⁶ Fischer-Lichte 2009, 15.

4.2.2. *Krízis-trilógia, II. rész: Hálátlan dögök, München*

Utólag a tulajdonképpeni főszereplőnek, Gát Balázsnak az eseményeket irányító vélt vagy valós szerepe, csöndes, konok, magányos forradalma (s a *jp.co.de* film végén látható öngyilkossági kísérlete révén a Jan Palach szimbolikus alakjával történő összeolvadása) is más megvilágításba került. Különösen a történet folytatásával: Gát Balázs után a kamera az eddig a háttérbe szorított apa, Gát Gyula felé fordul. Dargay Marcell operája, a Münchenben, a Bayerisches Staatsoperben 2011 júliusában bemutatott *Hálátlan dögök* ugyanis az apa története. Legalábbis látszólag: ahogy egyre mélyebbre hatolunk az események sűrűjében, úgy olvad le a sikeres gyermekpszichiáterről a magabiztosság páncélja, s idővel már nem is ő az érdekes, hanem a történetekhez való viszonyulása, hideglelés rémülete.

Dargay fafúvásra, zongorára, vonósnégyesre és elektronikára komponált zenéje megrendítő, nagy ívű mű, amely – részben Schein Gábor tömör, a köznyelvi regisztert bátran használó librettójának köszönhetően – éppen minimalizmusa, visszafogottsága miatt olyan felkavaró. Nem jut hely semmi fölösleges drámázásnak, hiszen a komponista szinte tudományos szigorral adagolja a hozzávalókat: nem egyszerűen ellenáll a kísértésnek, de tudatosan, elszántan megy szembe minden kiszámítható reakcióval. És zenéje mégsem rideg híradás halott gyerekekről és vérszomjas gyilkosukról, hanem érzékeny, sűrű, intenzív, letaglózó élmény, fontos esemény a kortárs komolyzene számára.

Látszólag a *Hálátlan dögök* a *Krízis-trilógia* legkonvencionálisabb epizódja, s ezt a benyomást a műfaj is erősíti, hiszen az opera a kevés kiválasztottak, a vájt fülűek zsánere, ám a Krétakör itt is több ponton rácáfol a belénk égett sztereotípiákra. Egyfelől a választott tárgykör miatt: a gyerekbántalmazás nem éppen mindennapos színpadi téma, különösen nem a zenés színház keretein belül, ugyanakkor az operai műfaj elidegenítő, eredendően stilizáló megoldásai eleve garanciát jelenthettek arra, hogy a közhelyes megoldásokat elkerülik az alkotók. Másfelől a gyerekekkel való bánásmód miatt szintén egyedi a vállalkozás, s itt már a felszínes pillantásra scenírozott koncertként is értelmezhető előadásnál, Gulyás Márton rendezésénél járunk. A játszóké hétköznapi ruhában, valódi díszlet és kellékek nélkül, pusztán testükkel, hangjukkal, néhány jól megválasztott gesztussal idézik meg a Gát Gyula szemei előtt felsorakozó rettenetes kísérteteket. A halott gyerekeket alakító öt zeneiskolás (Bojtos Luca, Goda Sára, Horváth Dominika, Kovács Jonatán és Kovács Ráchel) lenyűgöző színpadi jelenléttel és elismerésre méltó koncentrációval van jelen mindvégig. Nem színészkednek, nem affektálnak, jól láthatóan értik és érzik mondataik súlyát – s ez itt megint a folyamat

végén a nézőtérre érkező közönség számára nem látható előkészítő munka magas minőségéről árulkodik.

A felnőtt szereplők eszköztelen, szikár játéka szintúgy eléri a kívánt hatást. A pszichiátert alakító Kovács István férfias, a világot kézben tartó macsóból egyre inkább elnémuló és elbizonytalanodó tanúvá változik. Megyesi Zoltán játssza a pszichopata Ádámot, aki mefisztói szerepet ölt magára azért, hogy rádöbentse Gyulát: aki előszeretettel turkál mások bajában, az az esetek többségében maga is rendelkezik frusztrációkkal. Ádám játszi könnyedséggel relativizálja a bűn és bűnös evidensnek tetsző fogalmait, amikor kiderül, ő csak „segített” a magukat elfoglalt szülei oldalán fölöslegesnek érző gyerekeknek. Gát Gyula feleségét, Lillát Kovács Annamária tanácstalan, összezavarodott asszonynak mutatja, akinek kórtörténete dossziékat tölthet meg. Fiukat, Balázst az egyetemista Fehér László alakítja: nemcsak habitusában emlékeztet a *jp.co.de* Gát Balázsára (Budai Balázs), de kommentátori-megfigyelői szerepével is.

4.2.3. Krízis-trilógia, III. rész: *A papnő*, Budapest

„Tudnom kell, taps nélkül mire jó a színház?” – mondja Gát Lilla az opera végén, s a mondat már átvezet a lezáró fejezethez, *A papnő*höz, melynek koncepciója elsőként született meg.³⁷⁷ A sepsiszentgyörgyi Osonó Színházműhely bevonásával készült projekt kerettörténete szerint (író, rendező: Schilling Árpád) a fiával vidékre költözik a fővárosban ünnepezt színésznő, Gát Lilla (Sárosdi Lilla), hogy új életet kezdjen, pontosabban, hogy a helyi, többségében hátrányos helyzetű fiataloknak megmutassa, másképp is élhet(né)nek.

Az erőviszonyok gyorsan tisztázódnak: Lilla liberális, érthetetlennek bélyegzett nevelési módszerei ellen az autoriter testneveléstanár (Terhes Sándor) és Lóránd atya (Bartha Lóránd) egyaránt hevesen tiltakozik. A kibontakozó állóháborúban egyedül Lilla nem feledkezik meg a gyerekekről, akik egyre jobban ragaszkodnak hozzá, hiszen másképp szólt hozzájuk, mint addig bárki. Vagy mégis csúnyán átveri őket? Hiszen a fikció szerint egy ponton egyszerűen feláll, elhagyja őket, s a gyerekek keserű reakcióival szembesülünk a levetített filmen.

A papnő kerete egy elhúzódo drámapedagógiai foglalkozás: beszédes, a vetített képsorokon is megörökített közegről sokat eláruló, változatos hangvételű szituációkat látunk,

³⁷⁷ Vö. http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2011/krizis/munkafazis.pdf (Utolsó letöltés dátuma: 2012. október 5.)

melyeket a résztvevők olykor megállítanak azért, hogy a történetekre ki-ki reflektálhasson. Világossá válik, hogy az előzetesen megírt forgatókönyv csupán keret, melyet valódi tartalommal a résztvevők töltenek meg: az előadásban fellépő erdélyi gyerekek által alakított szerepek alighanem nagyon közel állnak valódi énjükhöz, ám nyilvánvalóan nem egyeznek meg tökéletesen vele. És ezen a ponton az alkotók már a nézőnek is felkínálják a részvételi lehetőséget: az egyik játszó fiú magabiztosan áll fel, néz ki ránk, hogy feltegye a minket is foglalkoztató kérdéseket – „Mit jelképeznek ezek a gyerekek? Miért vannak ezek a gyerekek?”

Később pedig ezt: „Maguk milyen közösséghez akarnak tartozni?” A *Krízis*-trilógia egyik kulcsmondata ez, hiszen ha nem is tudunk, mert nem szoktunk és nem merünk róla beszélni, akkor is a közös létezésünk a tét. Az, hogy számíthatunk-e egymásra, ha igazán nagy a baj? Hogy van-e ma értelme közösségben gondolkodni, vagy helyette jobb félrevonulva duzzogni és prédikálni? Hogy szükséges-e tovább ostromozni a fennálló rendszert, vagy inkább tenni kellene végre valamit, ha egyszer változást akarunk? Kínzó, nagy problémák, melyekre a válasz csak látszólag egyértelmű: a Krétakör *monstre* játéka nem ad sem receptet, sem garanciát, viszont tiszta artikulációval teszi fel kérdéseit.

4.2.4. A *Krízis* a sajtóban

A *Krízis*-trilógia sajtóvisszhangjáról azért szükséges külön alfejezetben beszámolni, mert a Krétakörnek 2008-as átalakulása óta szemmel láthatólag most sikerült először egy falat áttörnie a konzervatív magyar színikritikában: ezt röviden úgy is mondhatnánk, hogy a kritikusok most „ismerték el” először hivatalosan, hogy a Krétakör még mindig él és élni akar.³⁷⁸ Mint a következő fejezetben látni fogjuk, több évnyi konzekvens hallgatást követően a *Krízis* bemutatása után fordult elő először, hogy a legrangosabb szakmai elismerésre, a Színikritikusok Díjára szavazó szakírók közül többen a *Krízis*-trilógiára vagy annak egyik elemére (*A papnő*) adták le voksukat, egyben a legjobb független színházi előadás kategóriájában a három jelölt közé juttatva a Krétakör produkcióját. (Az meg a kritikusok és Schilling között immár egy évtizede, a *W – Munkáscirkusz* díjazása óta húzódó vita egyik új eleme, hogy a művészeti vezető nyílt levélben utasította vissza a kritikusok jelölését,³⁷⁹

³⁷⁸ Vö. Bóta 2011.

³⁷⁹ <http://kritikusceh.wordpress.com/2012/08/15/schilling-arpad-levele-a-papno-cimu-eloadas-jelolese-kapcsan/>
(Utolsó letöltés dátuma: 2012. október 5.)

mondván: a függetlenség nem esztétikai, hanem finanszírozási kategória, ezúttal is szorgalmazva a 'legjobb független előadás' kategóriájának az eltörlését.)

Az imponálóan nagyszámú, ezúttal már a színházzakmai periodikákban, valamint napi- és hetilapokban egyaránt a kellő terjedelemben és részletességgel megjelenő sajtóvisszhangot elemezve az *Új néző* kapcsán még hiányolt minőségi áttörés is érzékelhető lett végre az írásokban. A lassan mozduló színikritika ugyan e pillanatban még szemmel láthatólag keresgéli azt a nyelvet és értékrendet, amin a Krétakör műfaji és mediális kiruccanásai, illetve a hagyományos színész- és nézőfogalom újraalkotására tett kísérletei érdemben tárgyalhatóak, de legalább felismerte, hogy a bevett kategóriáival és terminológiájával nem írható már le az, ami ma a Krétakör nevű alkotóműhelyt érdekli. A *Krízis*-trilógia egyes epizódjai kiáltványszerűen fogalmazzák meg a magyar színikritika nyelve Kosztolányi óta meghatározó impresszionisztikus hangvétele³⁸⁰ felülbírlásának szükségességét, hiszen ha van ennek a projektnek „ideális” befogadója, akkor ez a személy a film, az opera, a színház és a drámapedagógia független területein egyforma jártassággal és tapasztalattal rendelkezik. A megjelent kritikák ugyan a legtöbb esetben szintézisre törekedtek, de izgalmas tanulságokkal jártak azok az írások is, melyeknek szerzői úgy vélték, nem kompetensek a nagy egész értékelésében, ezért csupán a saját szakterületükhöz tartozó műfaj elemzésére tettek kísérletet.³⁸¹ Így aztán a komplex leírások mellett születtek önálló film-³⁸² vagy operakritikák³⁸³ is, sőt különösen öröndetes, hogy gyakorló drámapedagógus is megszólalt.³⁸⁴ Ugyanakkor érdekes módon épp ez az utóbbi írás jóval kevesebb bíráló megjegyzést tesz a drámafoglalkozással egybekötött színházi epizódra, *A papnőre*, mint az *Ellenfény* című színházi szaklap ugyanezen lapszámában egy színikritikus...³⁸⁵

Kivételes, egyben dicséretes egyes médiumok azon jól felismerhető törekvése, hogy több ízben, akár több műfajban is visszakanyarodtak a *Krízis*-trilógiához, háttérrel és kontextust biztosítva az eseménynek. A *Magyar Narancs* fontos interjút közölt Schilling Árpáddal,³⁸⁶ ami akár sorvezetőként is olvasható a Krétakör projektjéhez, majd rá egy

³⁸⁰ Vö. Kékesi Kun 1998, 147-161.

³⁸¹ Tompa 2008, 184. a komplex „előadó-művészeti (*performing arts*)” kritikusi képzés hiányát okolja, hogy bizonyos műfajokkal, így az operával és a zenés színházzal kifejezetten mostohán bánik a magyar színikritika.

³⁸² Például Gyárfás 2012, Toroczky 2012.

³⁸³ Például Péteri 2011, Székely 2012 (mivel az opera ősbemutatója Münchenben volt, így bőséges német nyelvű kritikai visszhang is született, ezek kivonatát l. itt:

http://fidelio.hu/opera/hirek/kritikavalogatas_a_kretakor_uj_operaprodukciojarol /Utolsó letöltés dátuma: 2012. október 5./)

³⁸⁴ Knuth 2011b.

³⁸⁵ Szűcs 2011.

³⁸⁶ Csáki 2011a.

hónapra a *Krízis* kritikája következett.³⁸⁷ A *7ora7.hu* nevű, a Krétaköréhez hasonló, társadalmi változások iránt elkötelezett alkotócsoporthoz hasonlóan kiemelten foglalkozó színházi portál kimerítő részletességgel foglalkozott a *Krízis* keletkezésével és lebonyolításával. Amellett, hogy önálló, az eredeti bemutatók helyszínén (!) készült kritikákkal számoltak be az egyes epizódokról (*jp.co.de*,³⁸⁸ *Hálátlan dögök*,³⁸⁹ *A papnő*),³⁹⁰ interjút közöltek Fancsikai Péterrel, a *jp.co.de* című film rendezőjével,³⁹¹ továbbá *A papnő* budapesti, Trafóbeli előkészületeiről kétrészes próbanaplót is publikáltak.³⁹² Ez utóbbiak azért különösen lényegesek, mert a Krétakör új projektjei nemcsak a hagyományos színházi, nézői stb. szerepeket írják újra, hanem a megfelelő érzékenységgel kritikusoktól is másfajta felkészültséget, érzékenységet, terminológiát, és – esetenként úgy tűnik – más műfajt is kívánnak.³⁹³ A Krétakör tudatosan felbolygatja a kritikus és a kritizált, vagyis az alkotó hagyományos viszonyát is. A tapasztalat azt mutatja, hogy az alkotók a lehető legkritikább esetben szólalnak meg nyilvánosan egy-egy kritika kapcsán, Gulyás Márton fentebb már idézett levele mégis párbeszédet sürget kritikus és alkotó között – mint rövidesen látni fogjuk, korántsem először a Krétakör másfél évtizedes története során.

³⁸⁷ Csáki 2011b.

³⁸⁸ Zsedényi 2011.

³⁸⁹ Nyulassy 2011a.

³⁹⁰ Ugrai 2011.

³⁹¹ Nyulassy – Zsedényi 2011.

³⁹² Nyulassy 2011b, Nyulassy 2011c.

³⁹³ Fensham 2012 a posztdramatikus színházban elterjedt új dramaturgia kapcsán meggyőzően mutatja be, hogyan változik szükségszerűen a néző/kritikus percepciója a narratíva, a megszólítás, a tér- és időbeli viszonyok, a részvétel, a közös jelenlét stb. tekintetében.

5. A Krétakör és a színházi kritika viszonyának alakulása

„Mit akar ez a kritika? Bizonyítani akarja, hogy szerzője érti az előadást, de nem szereti? El akarja riasztani azokat, akik még nem látták? Vagy azokban akar gondolatokat ébreszteni, akik már megnézték?”

(Schilling Árpád, 1996)³⁹⁴

„Egy előadásról írt okos, lényeglátó kritika... jótékonyan hathat magára az alkotókra, sőt az intézmény működésére is, azáltal, hogy önvizsgálatra készíti a túlságosan magába fordult kollektívát.”

(Schilling Árpád, 2007)³⁹⁵

A korábbi, a Krétakör (Színház) történetét bemutató fejezetekben gyakran utaltunk a csapat munkáját jó ideig, egészen a radikális váltásig hűségesen és konzekvensen követő színikritika viszonyában az elmúlt másfél évtizedben bekövetkezett apróbb elmozdulásokra vagy látványos változásokra. Röviden kitértünk a 2008 utáni projektekkel kapcsolatban egyfelől tapasztalható visszhangtalanságra és annak lehetséges okaira, másfelől azokra az újfajta, a sajtó munkatársai által részben már felismert elvárásokra, melyeket a kritika műfajával (illetve általában véve a nézőkkel és az értelmezői közösséggel) szemben támasztottak és támasztanak ezek az események.

Akár az *Új nézőt*, akár a *Krízis*-trilógiát tekintjük, világos lesz, hogy az ilyen típusú eseményeknél („*event*”) nem működőképes az a megszokott (és alkotói részéről joggal elvárt) felállás, miszerint a kritikus elmegy (általában) a bemutatóra, majd (általában egyetlen megnézés után) megírja a véleményét, ami aztán néhány nap (nyomtatott szaklapoknál akár néhány hónap) múlva megjelenik, és amire végül nem érkezik semmiféle reakció – sem a színházcsinálók, sem a nézők, sem pedig a kritikus kollégák részéről. A kör bezárult: a

³⁹⁴ Schilling 1996.

³⁹⁵ Schilling Árpád: *Katarzisz a jelen tükrében*. <http://szabadulomuvesz.kretakor.hu/download/katarzisz.pdf> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. október 5.)

társulat színházat csinál, a kritikus cikket ír, a közönség megnézi az előadást (a kritikusok pedig csak reménykednek abban, hogy az ő ajánlásuk révén, hiszen pontosan tudjuk, hogy ez nem így van: a színhagyomány, vagyis egy megbízható ízlésűnek vélt barát vagy ismerős ajánlása – főleg ínségesebb időkben – többet nyom a latban bármely írott kritikánál.)³⁹⁶ Ugyanígy egy előadás normális sorsának a része az, hogy a premiert követően hosszabb-rövidebb széria után lekerül a repertoárról, egyben az esetek többségében tökéletesen nyom nélkül tűnve el.³⁹⁷ Egy olyan vállalkozásnál azonban, amelynek során az önmagát gyakran privilegizált nézőként számon tartó kritikusnak egyszerű résztvevővé kell válnia; egy olyan eseménynél, ami korántsem egy színházi előadás átlagos időkeretében zajlik, hanem annál jóval komolyabban veszi igénybe a szerző energiáit; egy olyan közegben, ami a kritikusok által leggyakrabban látogatott fővárosi művészsínházak jól ismert fizikai és mentális jellemzőitől fényévekre esik, a kritikus könnyen elveszíti bevett tájékozódási pontjait.

A 2008 utáni Krétakör-projektekre adott kritikusi reakciók igen változatosak: a teljes elutasítástól és a következetes hallgatástól a hosszú, gondolatébresztő, az új eseményekre új kritikusi nyelvet kidolgozni-megtalálni igyekvő elemzésekig terjedő széles skálán mozogtak. (És itt csupán utalunk a kritikát mint konzervatív és poros műfajt újraértelmező vagy megszüntető, napról napra szélesebb körben terjedő, a gyors reakciót látszólag a mély elemzés kárára, valójában azonban eddig szokatlan megközelítéseket előtérbe vonó kommunikációs formákra, így a közösségi portálok, a blogok, a netes fórumok, a twitter, egyáltalán: a web 2.0 adta lehetőségek kihasználására. Ezek az új formák bár megkerülhetetlennek látszanak mára, a /színház/elméleti irodalomnak egyelőre nincsen róluk érdemi mondanivalója.)

5.1. A Krétakör Színház a hivatalos színikritika tükrében

A Krétakör Színház és Schilling Árpád mindig is kifejezetten komolyan vette a kritikusok véleményét, olyannyira, hogy a társulat vagy vezetője több ízben nyílt vitába

³⁹⁶ Vö. Wardle 1992, 7. Szabó István 2010 számszerűsíti is a trendet, amikor egy 1995–2000 közötti felmérésre utal: „...a nézők többsége, mintegy kétharmada egyáltalán nem olvas színházi kritikát. Azok pedig, akik olvasnak, felerészben az előadás előtt, felerészben pedig az előadás megtekintése után érzik ennek szükségét. Másként fogalmazva: a nézők alig 20 százaléka gyűjt információt, kap megerősítést választásához a kritikai visszhangból.” Ezeknek az adatoknak némileg ellentmond Patrice Pavis definitív, a színházi előadás áruként való értelmezésére utaló kijelentése, miszerint „[j]elenleg a kritika jelentősége, legitimitása és kihatása az előadás karrierjére szűkült.” (Pavis 2006, 407.)

³⁹⁷ Hogy a színházi bemutatók elenyésző részéről születhet csak kritika, szintén köztudott a szakmában. Szabó István 2010 elsősorban anyagi okokra hivatkozik, Ugrai 2012 viszont etikai és esztétikai természetű indokokat is felhoz.

keveredett a szakírókkal, ami – mint a fenti „képlettel” összevetve kitűnik – szintén meglehetősen szokatlan a magyar színházi életben, s ezt a kritikusok hol elmaradó, hol pedig sértődött és értetlen reakciói is alátámasztják. A vonatkozó magán- és nyíltleveleket, vitacikkeket, glosszákat, interjúkat elemezve a Krétakör és a kritika viszonya leginkább olyan párviadalként írható le, amiben a kritizált egyre magasabb elvárásokat támaszt kritikusaival szemben, akik viszont – részben később itt tárgyalandó, még ha legtöbbször nyíltan nem felvállalt konzervativizmusuk miatt is – vonakodnak vele tartani egy számukra ismeretlen úton. És mindezek ellenére abban is biztosak lehetünk, hogy más, akár kőszínházi, akár „alternatívnak” vagy „függetlennek” nevezett társulatokéhoz képest a Krétakör Színház produkciói kivételes helyzetet élveztek a hazai színikritikában: nagyjából az 1998-ban bemutatott *Baal*t követő évtized majd’ minden krétakörös megmozdulásáról bőséges kritikai reflexió áll a rendelkezésünkre. (Azt pedig, hogy például a 2008-as váltást már 2006-ban „beharangozó” taliándörögdi *A csillagász álmáról* országos lapokban mindössze két, értetlenkedő beszámoló jelent meg, a praktikus okok mellett /például Budapesttől való távolság, repertoárra vétel helyett néhány előadás stb./ összefüggésbe hozhatjuk az új projektek már érintett visszhangtalanságával.)

A jelen fejezet mottójául választott első idézet a bemutatkozó Krétakörös produkció, *A nagy játék* Perényi Balázs által írott (mai szemmel nézve: korántsem dehonesztáló, bár a hibákat kétségkívül hosszan lajstromozó) kritikájára indulatos feleletként született Schilling Árpád tollából, s külön érdekesség, hogy a(z) azóta megszűnt) *Fényfüggöny* című színházi lap ugyanazon oldalán jelent meg mindkét írás.³⁹⁸ 1998-ban a *Kicsi, avagy mi van, ha a tiszavirágnak rossz napja van?!* című előadás megkapta a legjobb alternatív előadás díját a kritikusoktól, rá egy évre pedig Schillinget szavazták meg a legígéretesebb pályakezdőnek a *Baal*, a *Közellenség* és a (főiskolás) *Liliom* rendezéséért. 2000-ben, a *Nexxt* bemutatója után Gáspár Máté produkciós vezető Koltai Tamás kritikájának³⁹⁹ bizonyos passzusait kérte ki a társulat nevében az *Élet és Irodalom* hasábjain, indulatosan a „süketek párbeszédének”⁴⁰⁰ minősítve azt, ami a kritikus és az alkotók között zajlik.⁴⁰¹

2002-ben azzal keltett nagy feltűnést a Krétakör, hogy visszautasította a *W – Munkáscirkusz* című produkciónak ítélt legjobb alternatív előadás díját, egyben a „jövőnket ellehetetlenítő besorolásnak” nevezve a mai napig sok vitát okozó, hiszen szakmai körökben

³⁹⁸ Perényi 1996, Schilling 1996.

³⁹⁹ Koltai 2000.

⁴⁰⁰ Vö. még Deme – Sz. Deme 2010, 92.

⁴⁰¹ Gáspár 2000b.

kibeszedetlen „alternatív” jelzöt.⁴⁰² Szűcs Katalin, a Színházi Kritikusok Céhének akkori elnöke vagdalkozva vágott vissza egy hosszú írásában,⁴⁰³ a Színkritikusok Díjának visszautasítását összerosva a Nemzeti Színházra eredetileg benyújtani tervezett Gáspár-Schilling-féle pályázat visszavonásával,⁴⁰⁴ amire Gáspár Máté és Schilling Árpád közös cikkben válaszolt,⁴⁰⁵ világossá téve, hogy egyfelől elkötelezettek a valódi szakmai párbeszéd mellett, másfelől, hogy az érvek nélküli kinyilatkoztatást nem tekintik hatékonyak.

2004-ben Schilling a Színházi Kritikusok Céhének címzett hosszú levélben a Színkritikusok Díjának átadó ünnepségét – ahol átvette a *Sirájért* a legjobb előadás díját – keményen kritizálta annak minden résztvevő számára méltatlan megrendezési körülményei miatt (érdekesség, hogy 2010-et követően sikerült több, általa megfogalmazott követelménynek eleget tenni).⁴⁰⁶ Szintén a 2004-es évhez tartozik még egy fricska a kritikának és a kritikusoknak: a *FEKETEország* című előadás utolsó jelenetében Tilo Werner ékes németséggel gyakorlatilag komplett kritikai elemzését adja az előző másfél órában látott előadásnak, gondosan kitérve az előadás értelmezés után kiáltó minimalista vizualitására, a mozgás koreografáltóságára, meg persze Brechtre és az elidegenítésre.⁴⁰⁷

2006 őszén a kritikusoktól a Zsótér Sándor rendezte *Peer Gynt* és annak címszereplője, Gyabronka József megkapta a Színkritikusok Díját. Emlékezetes az *Élet és Irodalom* 2006 karácsonyi számában megjelent fontos beszélgetés Schilling Árpád és Mundruczó Kornél között, ahol a Krétakör társulatvezetője meglehetősen kiábrándultan fogalmaz a kritikával és a kritikusokkal mint a színházi szisztéma alapesetben megkerülhetetlen elemeivel kapcsolatban, amikor azt állítja, hogy a fiatal színházcsinálóknak egyszerre kell az alkotói és az erre reflektáló munkát elvégezni, hiszen ez utóbbihoz professzionális segítséget nem kapnak. „A kritikus, még ha szeret is egy előadást, kellő alaposág (vágyom tisztelni a kivételt) vagy szakmai hozzáértés híján - e szomorú tény a terjedelmi korlátok szűkösségére és/vagy az olvasói szokásokra való hivatkozás segít elfedni -

⁴⁰² A társulat minden tagja által aláírt levél teljes szövege olvasható a Krétakör archívumában (<http://archive.kretakor.eu/teljesszoveg.php?hol=levelek&LevelId=14> /Utolsó letöltés dátuma: 2012. december 5./)

⁴⁰³ Szűcs 2002.

⁴⁰⁴ Ez utóbbiról l. a Krétakör 1995–2008 közötti történetét vizsgáló fejezetnek *A második hét év: 2001–2007* című alfejezetét.

⁴⁰⁵ Gáspár – Schilling 2003.

⁴⁰⁶ A levél teljes szövege itt olvasható: <http://archive.kretakor.eu/teljesszoveg.php?hol=levelek&LevelId=32> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. december 5.)

⁴⁰⁷ A szöveget teljes egészében idézi Stuber 2004. A gesztus mintha megismételné a modern kori színházi szisztéma egyik fontos eseményének, Jarry *Übü királyának* az ősbemutatóján történetét, amikor a szerző az előadás előtt „...fekete biciklisruhában, fejéhez tapasztott hajjal, fehérre festett arccal kiült oldalra, a függöny elé egy székre, előtte zsákkal borított asztalka állt. Jellegzetes hanghordozásával, vontatottan és lassan felolvasta azt a szöveget, amelyet leginkább kötelező interpretációs irányoknak nevezhetnénk.” (Jákfalvi 2001, 65.)

csak személyes, elemi érzeményeit veti papírra. Kontextusba nem helyez, alkotói pályákat nem vizsgál, stílárisan nem differenciál, a múlttal nem von párhuzamot, és nem is ütköztet, a jövőben várható folyamatokról se intuitív megérzése, se már létező irányzatok konkrét tapasztalása útján való előrejelzése nincsen, nem dokumentál, s csak ritkán szórakoztat.”⁴⁰⁸ A Krétakör és a kritika elhúzódó „küzdelmének” legújabb fejezetére a korábbiakban utaltunk már: Schilling Árpád 2012 őszén nyílt levélben utasította vissza, amikor a *Krízis*-trilógiára a kritikusok Színkritikusok Díjára jelölték a legjobb független színházi előadás kategóriájában.⁴⁰⁹

A fenti vázlatos áttekintésből is kitűnik, hogy a Színkritikusok Díja mindig igazodási pontként szerepelt Schilling és a Krétakör szemében, s ez érthető is, hiszen a díj három évtizedes története során megkerülhetetlen fontosságúvá vált, s a szélsőségesen átpolitizált magyar kulturális életben még inkább megnőtt a presztízse egy olyan elismerésnek, amit kizárólag szakmai szempontok figyelembe vételével ítélnék oda.⁴¹⁰ A jelen sorok szerzőjének évtizedes személyes tapasztalata egyértelműen azt mutatja, hogy a színházi szakmában nem csak a díjazott előadás vagy alkotó, hanem a végül díjat nem „eredményező”, ilyen értelemben elveszett szavazatok is közel azonos fontosságúak. A *Színház* című folyóirat minden év októberében közzéteszi az előző évad kiemelkedő teljesítményeire voksoló szakírók szavazólapjait, így azokat tanulmányozva további következtetések vonhatók le.

Az első krétakörös szavazatot 1995-ben Budai Katalin adta le, amikor *A nagy játékra* voksolt a máshová be nem sorolható teljesítményeket elismerő különdíj kategóriájában.⁴¹¹ Rá egy évre már öt kritikus szavazott a legjobb alternatív előadás kategóriájában a *Teatro Godot*-ra, egy szavazat pedig Láng Annamáriára is érkezett legjobb női mellékszereplőként. 1998-ban kilencen szavaztak a legjobb alternatív előadásként a *Kicsi...-re*, ami már díjat ért a fiatal társulatnak. 1999-ben a tizennyolc akkor szavazó kritikusból tizenketten voksoltak Schillingre mint legígéretesebb pályakezdőre – az arány egyértelművé tette, hogy a Krétakör és társulatvezetője (sokáig úgy tűnt: visszavonhatatlanul) tényezővé vált a kritikusok szemében; egy olyan csapattá és színházcsinálóvá, amelyre és akire figyelni kell, s az, hogy a Katona József Színházban bemutatott *Közellenség* további, többek között rendezői szavazatokat is

⁴⁰⁸ Schilling 2006 (A lesújtó véleményhez érdemes hozzáolvasni Schillingnek egy másfél hónappal korábbra datált, Tompa Andrea kritikusként címzett, *A jég* kapcsán írott dühös magánlevelét: <http://archive.kretakor.eu/teljesszoveg.php?hol=levelek&LevelId=6> /Utolsó letöltés dátuma: 2012. október 5./)

⁴⁰⁹ <http://kritikusceh.wordpress.com/2012/08/15/schilling-arpad-levele-a-papno-cimu-eloadas-jelolese-kapcsan/> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. október 5.)

⁴¹⁰ A díj történetéről, jelentőségéről bővebben I. Szabó István 2010.

⁴¹¹ Csupán érdekességként jegyezzük meg, hogy ebben az évben a legjobb alternatív előadás díját Csányi János legendás *Szentivánéji álom*-rendezése kapta, amit a szavazatokat publikáló lapszámhoz írott előszóban „ha nem is alternatívának, de mindenképp kicsit rendhagyónak” neveznek.

kapott, szintén erre utalt. 2000-ben Schilling a Katonában játszott *Bernarda Alba házára* kapott két rendezői szavazatot, 2001-ben pedig a (krétakörös) *Liliom*, a *Megszállottak*, sőt még a kritika által fagyosan fogadott *Nexxt* is kapott szavazatot.

2002-ben következett a *W – Munkáscirkusz* botránya, aminek némi pikantériát ad, hogy a huszonegy szavazólapot átnézve kiderül: a *W* kapcsán négyen szavaztak Schillingre legjobb rendezőként, tízen (!) a *W*-t legjobb előadásnak javasolták (bármiféle jelző nélkül), és mindössze négyen voksoltak rá mint legjobb alternatív előadásra. Nem történt csalás, csupán a szóródó szavazatokat vonták össze a számlálók, az mindenesetre beszédes, a magyar kritika értékválasztásáról sokat eláruló tény, hogy (tizenkét kritikus idevágó szavazata alapján) a legjobb előadás díját végül a Zsámbéki Gábor rendezte *Szent György és a sárkány*, a Katona József Színház produkciója kapta. Ha ezt is figyelembe vesszük a Krétakör Színháznak a legjobb alternatív előadás díját visszautasító levelét olvasva, akkor a Schilling által számos alkalommal szóvá tett, a magyar színházi életet sújtó generációs ellentétek mélyébe is beleláthatunk.

A kritikusdíj szavazólapjaihoz nem kötelező szöveges ajánlást fogalmazni, mindenesetre feltűnő, hogy a *W – Munkáscirkusz* kapcsán igen szenvedélyes nyilatkozatok születtek a *Színház* című lap 2002. októberi számának oldalain: Karsai György botránynak és szégyennek nevezi, hogy a Krétakörnek nincs otthona, miközben az újonnan épült Nemzeti Színházba szerződik a „boldogan prostituálódó szakmai elit” (9. oldal); Sándor L. István értetlenül szemléli, hogy a Krétakörnek a „színházi élet periferiáján kell tengődnie” egzisztenciális okokból, s egyben szolidaritásra biztatja a szakmát (15-16. oldal); Tompa Andrea szerint a *W* „új színházi nyelvet, a fizikai színházét” teremti meg, ám „ettől még nem jár színház, legfeljebb egy állami kitüntetés” (19. oldal); Zala Szilárd pedig „egy másfajta művészeti paradigma megnyilvánulásának” látja és ismeri el a produkciót (23. oldal).

2003-ban különböző kategóriákban szavazatokat kapott a *Hazámházám*, *A hideg gyermek*, valamint a *Nézőművészeti Főiskola* is. 2004-ben a *Siráj* mennyiségi áttörést hozott a szavazásban: tizenhat kritikusból tizenketten szavaztak rá legjobb előadásként (meg is kapta érte a díjat), négyen legjobb rendezésként, egy szerző (mint Bogácsi Erzsébet indoklásából kiderül, „csak azért is”) független előadásként jelölte, a tíz szereplő közül pedig voksot kapott Csákányi Eszter, Gyabronka József, Katona László, Láng Annamária, Péterfy Borbála, Tilo Werner, ráadásul Sándor L. István lelkes indoklásában (*Színház*, 2004. október, 11. oldal) ehhez hozzáfűzte: „Valójában az lenne igazságos, ha a produkció minden egyes szereplőjét

díjra javasolnám.”⁴¹² (Szintén ebben az évben kapott több szavazatot a *Mizantróp* és a *Nézőművészeti Főiskola* is.) 2005-ben a *FEKETEország* (rendezésként, előadásként, új magyar drámaként, független előadásként, zenés/szórakoztató előadásként, továbbá színészi alakításokért is), a *Nibelung-lakópark* (előadásként, független előadásként), valamint a *Kasimir és Karoline* (színészi alakításokért) is kapott szavazatokat, díjat azonban egyik sem.

2006-ban a Krétakörrel először együtt dolgozó Zsótér Sándor rendezte *Peer Gynt* lett a legjobb előadás, a címszerepet játszó Gyabronka József pedig a legjobb férfi főszereplő. A *Peer Gynt* más kategóriákban is számos szavazatot kapott, ahogy a *Phaidra* is. 2007-től aztán jól érzékelhető a kritikusok mérséklődő lelkesedése: *A jég* és a *Bánk bán* a korábbiakhoz képest feltűnően kevés szavazatot kapott, 2008-ban pedig a *hamlet.ws*-t már csak néhányan „vették észre” – mintha a társulati tagok értetlenkedését a kritikusok is megismételték volna a szavazáskor. 2009-re a másfél évtizeddel korábban elkezdett folyamat elejére térünk vissza: a *Made in China*-ra mindösszesen két szavazat érkezik. Két év hallgatás, azaz szavazat nélküli időszak után, 2012-ben pedig a teljes *Krízis*-trilógia és annak részei (*A papnő*, *Hálátlan dögök*) mellett a – jelen dolgozatban a magunknak szabott időkeret miatt nem tárgyalt – *Mobil* című színházi nevelési foglalkozás is kapott néhány szavazatot.

A kivonatos statisztika hullámszerű mozgást mutat a Krétakör Színház kritikusai megítélésében (egyáltalán: az irántuk megnyilvánuló szakírói érdeklődésben), ami hosszas fejlődés után egyértelműen a 2000-es évtized első felében tetőzött, majd onnan látványosan visszaesett – ahogy a *Krízis*-trilógia sajtóvisszhangjának elemzése kapcsán jeleztük: az ott tapasztalható megnövekvő kritikus érdeklődés talán egy korszak nyitánya lehet a csapat legújabb kori történetében. Túlzónak tűnhet ennyire általános következtetéseket levonni pusztán a kritikusdíj szavazatainak összesítéséből, ám a cikkek, tanulmányok formájában létező kritikai visszhangot olvasva szembeötlő a hasonlóság a Krétakörrel kapcsolatos (kritikus) közvélekedés alakulásában.

Mielőtt mindezt két konkrét példán keresztül mutatnánk be, szükségét érezzük a rendszerváltozás utáni, a kritikus és a kritika helyét firtató nyilvános viták legfontosabb megállapításait leltárba szedni. Ezek a hol személyeskedésig menően harcias, hol bántóan szakmaiatlan és érdektelen polémiák javarészt színházi szaklapokban zajlottak le, s céljuk az volt, hogy a színikritika helyzetét a színházi rendszeren belül (esetleg azon kívül) határozzák meg. Ezt követően a Krétakör Színház történetének két jelentékeny sajtóvisszhanggal

⁴¹² E megjegyzésének némileg ellentmond a Zsámbéki–Székely–Schilling képzeletbeli „trió” három *Sirály*ának párhuzamos elemzésekíséretében (Sándor L. 2004a) tett megjegyzése, ahol félreértésnek nevezi, hogy a „kritikusok többsége egyenrangúnak [érzi] a különböző szereplőket.”

rendelkező előadásának a magyar nyelvű kritikai recepcióját elemezzük, mindkettőt a társulat történetének első időszakából választottuk.

Miért kizárólag a hazai recepcióra fókuszálunk? Kezdjük a praktikus okokkal: a Krétakör archívuma mindkét előadásról körülbelül százötven-százötven magyar és a külföldi vendégjátékok során tucatnyi más nyelven íródott cikket őriz, melyek közül ugyan természetesen nem mind kritika, de ezek alapos feldolgozása a dolgozat egyetlen fejezetén messze túlmutató feladat. Döntésünket indokolja a Krétakör Színháznak a magyar kulturális infrastruktúrához kötöttsége, továbbá az is, hogy az előadások hazai recenzensei az ezen alapuló előzetes ismeretek birtokában véleményezték a látottakat, így írásaikból egy láthatatlan koordináta-rendszer épül fel, megkönnyítve a szövegek összevetését egymással. A recepciót ez esetben meglehetősen tágan értelmeztük, hiszen a színházi szaksajtóban megjelent, szoros értelemben vett előadás-kritikák mellett esetenként a produkció esztétikáját elemző beszélgetéseket, kritikusok egymással folytatott, írásban megjelent vitáját, a Pécsi Országos Színházi Találkozó szakmai beszélgetéseinek jegyzőkönyveit, a magyar szerző által külföldi turnékon szerzett tapasztalatokat megörökítő feljegyzéseket, szerény mértékben pedig a magyar nyelven kivonatolt külföldi kritikákat is figyelembe vesszük. A választott módszerrel egyben azon meggyőződésünket is kifejezzük, hogy soha nem egy előadásról szóló egyetlen kritika, hanem az előadásra reflektáló írások összessége adhat csak megfelelő árnyaltságú összképet.⁴¹³

Miért éppen ezt a két előadást választottuk? A 2001-ben bemutatott *W – Munkáscirkuszt* azért, mert a hazai kritika alább bemutatásra kerülő elvárásaihoz látványosan nem illeszkedett az előadás nyelve, s a recepcióban jó ideig szinte tapinthatóvá vált a szakírók elbizonytalanodása; a 2003-ban bemutatott *Sirájét* pedig éppen ellenkező okokból: mint már a vonatkozó történeti fejezetben utaltunk rá, ez volt az az előadás, ami a csapat látványos „befogadását” meghozta, nem csak a színházcsinálói, de a professzionális színháznézői, vagyis a kritikus oldal részéről is, s az e fölött érzett örömüknek a szakírók nem győztek hangot adni hosszú, lelkes elemzéseikben.

⁴¹³ Vö. Ugrai 2012.

5.2. A kritika helye és helyzete a mai magyar színházi gondolkodásban

„...van-e valamilyen erénye a mai magyar színikritikának? Természetesen: a legnagyobb erénye az, hogy... létezik.”⁴¹⁴ Ezzel a nem éppen optimizmust sugárzó végkövetkeztetéssel zárja 2008-ban Tompa Andrea színikritikus a honi kritika meglehetősen kilátástalan, mert se megfelelő képzést, se sok színvonalas fórumot, se kielégítő anyagi háttérrel nem biztosító körülményeit taglaló írását.⁴¹⁵ A közép-európai országok több mint két évtizeddel ezelőtti rendszerváltozása s a kultúra korábban tapasztalható közéleti fontosságának ekkorra datálható elszivárgása, a színház pusztán szórakoztató intézménnyé degradálása is egyértelmű hatással van a kritika mint véleményműfaj háttérbe szorulására.⁴¹⁶ Röviden tehát a színikritikában tulajdonképpen a színházak műsorpolitikájában, értékválasztásában lezajlott, hosszú távon káros folyamat megismétlődésének lehetünk a tanúi:⁴¹⁷ a rendszer e téren is jóval nagyobb energiákat fordít a konzerválásra ahelyett, hogy az innovációra figyelne.

A következőkben nem célunk egy a magyar színikritika aktuális pozícióit hiánytalanul feltáró elemzés elkészítése, ehelyett az 1997-es, egyértelműen Kékesi Kun Árpád nevéhez kötődő, a kritikáról való hazai beszédben beállt látványos fordulat óta eltelt időszak különösebb rendszer nélkül, mégis időről időre megújuló vitáiból⁴¹⁸ a legfontosabb tanulságokat kívánjuk csupán összefoglalni. A magyar kritika megfogalmazott vagy hallgatólagos előfeltételezéseinek, a színházi szisztémában elfoglalt helyzetének

⁴¹⁴ Tompa 2008, 188.

⁴¹⁵ Szabó István 2010 pedig adatokkal támasztja alá a magyarországi „hobbikritikus”-lét szükségszerű mivoltát.

⁴¹⁶ És a folyamatot legújabbban – Magyarországon feltétlenül – megtámogatja az újkritika mozgalma, bővebben I. Herczog – Rádai 2012. Ugyanakkor Demcsák – Várszegi 1992, 364. a rendszerváltozás előtti színikritikát nevezi – elsősorban politikai okokból – ideologikusnak és normatívnak, amivel szemben az ún. esszékritika megszületését szorgalmazzák (uo. 368).

⁴¹⁷ Erről bővebben I. a Krétakör 2008–2011 közötti történetét feldolgozó fejezet *Társadalmilag felelős színház* alfejezetének bevezetését.

⁴¹⁸ Ennek a „vitasorozatnak” – hiszen a kritika „individualizmusával” összhangban mindig szigorúan egymástól független kezdeményezésekről van szó – két elhúzódó, a továbbiakban is idézett epizódjára utalunk: a *Színház* című folyóirat 2003. január–augusztus között közölt vitacikkeket, fordításokat a témában (közülük különösen fontos állításokat fogalmaz meg a kritika mibenlétéről Mestyán Ádám *Mi a tánckritika? /Színház*, 2003. március/, valamint May Wyman *Kinek a hangja hal el a szélben? /Színház*, 2003. június/ című cikke), a *Revizor* című internetes lap pedig 2012 szeptemberében és októberében hét elemzés publikálásával generált vitát (ez utóbbiakat összegyűjtve I. itt: <http://www.revizoronline.com/label.php?id=4703>, közülük itt kiemeljük összegző, a vitát tágas kitekintéssel lezáró jellege miatt is Ugrai 2012-t). A kritikáról kevésbé teoretikusan is lehet persze vitatkozni: a *Criticai Lapok*ban rendszeresen jelenik meg egy-egy előadásról akár három szerző tollából származó írás, az *Ellenfény* című lap *Kritikai párbeszéd* elnevezésű sorozatában kritikusok „beszélgettek”, vitatkoztak egymással játékos formában. Az *Ellenfény online* és a *Revizor* azon, az olvasók által üdvözölt újítása, hogy egy-egy saját kritika mögé a más lapokban megjelent, vonatkozó fontos írásokat belinkelik, egyfelől az internet adta lehetőségek kiaknázását jelenti, másfelől – az előző mondatban foglaltakhoz hasonlóan – amellel tesz hitet, hogy egy produkció nem ítéhető meg egyetlen írás alapján, helyette a róla megjelent kritikai szövegek összessége adhat ki egy érvényes képet (vö. még Ugrai 2012). Az e két utóbbi médiumban korábban szintén rendszeresen feltűnő, más lapokban nem gyakorolt műfaj, a kritikai lapszemle szintén ezt a teóriát erősíti.

meghatározása azért tűnik szükségesnek e ponton, hogy a fejezet második részében a Krétakör Színház két emblemikus sikerének kritikai recepcióját elemezve könnyebben megértsük az írástudók tollát mozgató motivációkat, értékítéleteik jól körvonalazható hátterét.

Jacques Derrida már 1968-as (!), a témában alapvető írásában, *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* címűben keményen ostorozza a kizárólag szöveg alapú színházi gondolkodást, a rendezőt – Antonin Artaud-val egyetértve – határozottan elmozdítva az „egyszerű mesterember” kétes státuszából⁴¹⁹ a „szerző” pozíciója irányába. „A Derrida-tanulmány elméleti érdekessége, hogy Artaud személyében olyan színházi alkotót mutat, aki klasszikus értelemben vett színházat nem hozott létre, hanem *dráma nélküli színházi kultúrát teremtett*. Mégis, ez az írásokból rekonstruált fiktív színházi egész vezetett el az ötven évvel későbbi normaváltás megfogalmazásához.” – írja a tanulmány kapcsán Jákfalvi Magdolna.⁴²⁰ Mindez azonban az alig létező magyar színházelméleti irodalomban,⁴²¹ és főleg az itthon uralkodó lélektani realista színjátszásban,⁴²² meg persze az – emiatt elsődlegesen – annak „termékeire” reflektáló színikritikában nemigen jelenhetett meg. Helga Finter 1985-ös írásában (elsősorban) a film felől gondolkodva írja körül a kétségkívül már jó ideje létező új színház fogalmát: „A posztmodern színház... szétfeszíti a szöveg- vagy cselekményközpontú színház, azaz egy ok-okozati narráció, vagy egy ugyanilyen diszkurzus kereteit: Az egyes jelrendszerek és azok összjátéka dezartikulálódik, egymással párhuzamosan alakulnak ki, összeadódnak, illetve egymásra montírozódnak. Új idők, terek, alakok keletkeznek...”⁴²³

A „kortárs színház némely előadása radikálisan új szempontok érvényesítését kívánja: egész egyszerűen a 'rég' kritika nem tud mit kezdeni velük.”⁴²⁴ – írja 2000-ben Schuller Gabriella, visszautalva az alig három évvel korábban zajlott fontos polémiára a színikritika helyéről és szerepéről. A kilencvenes évek közepére, második felére Magyarországon ugyanis egyre sürgetőbb szükségként volt jelen az igény, hogy a kritika érdemben tudjon beszélni azokról az előadásokról és alkotókról, amelyek és akik az addig a színház egyedül üdvözítő

⁴¹⁹ Vö. Derrida 2007, 25 sk.

⁴²⁰ Jákfalvi 2001, 42. (Kiemelés tőlem – J.T.)

⁴²¹ Vö. Imre 1998.

⁴²² Mindezt tágabb kontextusba helyezi Bécsy 2008, 50.: „A magyar színház... nem vette át az európai törekvéseket, mert olyan erős volt a Paulay-Hevesi-féle rendezői hagyomány, amely szorosan összekapcsolódott a nagyközönség igényeivel és ízlésével... Arra is nyomatékkal kell utalni, hogy nem volt olyan magyar rendező, aki az európai színházra hatást gyakorolt volna... Ennek nemcsak színházművészeti, hanem a művészek körében individuál- és szociálpszichológiai következményei is vannak.”

⁴²³ Finter 1998. Demcsák – Várszegi 1992, 368. már a rendszerváltás után néhány évvel, részben az új színházi nyelv(ek) magyarországi megjelenése miatt sürgeti az esszékritika műfajának megszületését, „amely fogalmi szinten képes körüljárni azokat a színházban jelenlévő, ám mégis láthatatlan és megnevezhetetlen jelenségeket, amelyek a testek erőterének hatására a színházi akciókban résztvevő testek között létrejöhet (*sic*).”

⁴²⁴ Vö. Schuller 2000.

feladatának gondolt mimézisen túllépve immár az ún. „új teatralitást” képviselik.⁴²⁵ A színháztudós Kékesi Kun Árpád révén a színházi közgondolkodásba bekerült fogalom az ezt bevezető tanulmány⁴²⁶ megjelenését követően szokatlanul nagy visszhangot váltott ki, hiszen a szerző keményen bírálta a kritika aktuális gyakorlóit és nyelvüket: „...a laudáció vagy inszINUÁCIÓ dichotóm retorikáján megszólaló hazai színikritikától addig nem is várható el az innovatív színházi formák interpretációjának igénye, amíg a ’realista színházban’ megvalósulni látszó teljesítményeket abszolút értékke merevítve ítél értékesnek vagy értéktelennek bizonyos produkciókat.”⁴²⁷ A „hivatalos” színikritika részéről Koltai Tamás védte a mundér becsületét, s meglehetősen lesajnálóan szólt a maga gunyoros modorában a színház területén feltűnő tudományosságról: „A tudományossággal az a fő gond, hogy nincs értéktudata. A tanulmányban posztmodernnek tételezett magyar előadások között vannak *kutyautó*k, míg az ’idejétmúlt polgári illúziószínház’ termékeiként említetlenül hagyottak között *remekművek*.”⁴²⁸

Ugyanakkor Koltai becsületére legyen mondva, hogy a legrégebben megjelenő színházi folyóirat, a *Színház* főszerkesztőjeként alig fél évvel később tematikus számot szentelt a színházban megjelenő posztmodernnek: a lap 1998. márciusi számának elméleti blokkját Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád szerkesztette, megszólítva mind a teória (Elinor Fuchs, Patrice Pavis, Imre Zoltán), mind a praxis (Bagossy László) felől érkezőket. Jákfalvi a lapszámot indító „felvezetésében”⁴²⁹ visszhangozza Kékesi Kunnak a kritikusok közötti „rendszerváltást” sürgető igényét, majd elismeri a teoretikus kritikus és a napikritikus/zsurnálkritikus közötti régi ellentétet, arra buzdítva az érintetteket, hogy torzsalkodás helyett ki-ki hadd dolgozzon a saját (szak)területén. És bár az elmúlt bő egy

⁴²⁵ Mivel témánkhoz nem kapcsolódik szorosan a sokat használt fogalom minősítése, ezért itt csak utalunk az elméleti és gyakorlati színházi emberek berzenkedésére vele kapcsolatban: például egy a kritikáról szóló kerekasztal-beszélgetésben (Bagossy 1998) helyette és mellette elhangoztak a posztmodern színház, az új képiség (színháza), avantgardista, nyitott teatralitás, másfajta színház, nyitottabb színház, önmagára reflektáló, önreprezentáló színház, új előadások fogalmak is. Jellegzetességeinek meghatározásában segítséget nyújtanak Kékesi Kun Árpádnak a nyolcvanas évektől jelenlévő „színházi posztmodernségről” tett összefoglaló mondatai (Kékesi Kun 2006, 29): „Megkérdőjelezzük a szöveg sérthetetlenségét, az illúzió hegemoniáját, az előadás zártságát, a historizáló vagy aktualizáló drámaértelmezés dichotómiáját, a jelenlét átütő erejét. Előtérbe kerül az átírás (az alternatív szövegváltozatok létrehozása), a fikció és a valóság közötti eldönthetlenség, a játékterület fölfedése és a teatralitás, a jelen és a múlt közötti sokrétű kapcsolatok aktiválása, a médiatizált látvány és hangzás. Az ellentmondások, a szüntelen újraértelmezés, a stíluskeverés, az egymásra montírozott idézetek mind az egyértelműség felszámolását és annak tudatosítását célozzák, hogy az elkülönülő játékai még elutasításuk esetén sem kínálják a megkerülés lehetőségét.”

⁴²⁶ Kékesi Kun 1997.

⁴²⁷ Kékesi Kun 1997, 29. Hogy mindez korántsem a mai magyar kritika kizárólagos jellemzője, arról l. a német kritikus, Alfred Kerr 1904-es szövegét: „Hitem szerint a kritikus esetében... két szerszám: a parittyá és a hárfá bír jelképes értékkel... A gyűlölet és a szeretet jobb a rokon- és ellenszenvnél.” (Kerr 1997, 39., továbbá vö. Wardle 1992, 33-49.)

⁴²⁸ Koltai 1997 (Kiemelés az eredetiben – J.T.) A vita folytatását l. Kékesi Kun 1999, 16-17.

⁴²⁹ Jákfalvi 1998.

évtizedben német és francia nyelven a kortárs színházelméleti gondolkodást alapjaiban megrengető és/vagy a létező trendeket összegezni, értelmezni kívánó munkák jelentek meg, ezek valójában semmilyen tetten érhető hatást nem gyakoroltak a magyar színházi közgondolkodásra. Ezeket a munkákat azért kell mégis kiemelni, mert – mint arra már a dolgozat korábbi fejezeteiben is többször utaltunk – az olyan rendezői életművek, mint amilyen Schilling Árpádé is, az ezekben felvázolt teoretikus horizontról tanulmányozhatónak tűnnek.

1999-ben jelent meg Hans-Thies Lehmann-nak a nemzetközi színházi életben (és nem csak elméletírók körében) nagy port kavart *Postdramatisches Theater* című műve, melynek magyar fordítására egy évtizedet kellett várni.⁴³⁰ Erika Fischer-Lichtének a hagyományos esztétikák fogalmiságával nem megközelíthető „előadásokra” kidolgozott ajánlata, az *Ästhetik des Performativen* című 2004-es kötet öt évvel az eredeti megjelenése után vált elérhetővé magyarul,⁴³¹ míg Patrice Pavis 2008-as vaskos összegző művének, a *La mise en scène contemporaine*-nek magyar fordításáról egyelőre nincs hír (s talán nem is vagyunk túlságosan elkésve, ha figyelembe vesszük, hogy az angol változat is csak 2012 legvégén jelent meg). Ezeknek a bőséges példatárral, hosszas előadás-leírásokkal rendelkező teoretikus műveknek a kritikus (és nézői!) gondolkodásba integrálása elengedhetetlen előfeltétele lenne annak, hogy a szokatlanak tűnő, emiatt az egyszerűség kedvéért érthetetlennek bélyegzett színházi jelenségeket értelmezni tudjunk, már csak azért is, mert mára a posztdramatikus színház koncepciója világszerte elméletírói standarddá vált.⁴³²

Jákfalvi Magdolna korábban idézett biztatását, úgy tűnik, megfogadta a magyar nyelven színházról írók virtuális közössége: a színházstudomány és a színikritika szakemberei között a mai napig nincs komolyan vehető átjárás, a ritkás párbeszédkísérletek ehelyett hol személyeskedésbe, hol kölcsönös lenézésbe torkollnak.⁴³³ Tompa Andrea tíz évvel később viszont – az akkor már rohamosan terjedő internetes kritikákat is figyelembe véve áttekintő elemzésében – már a napkritika és a teoretikus kritika egymásba olvadásáról beszél, részint anyagi, részint személyi okokra visszavezetve a folyamatot.⁴³⁴ Ez pedig rezonál Patrice Pavis-nak a két zsáner összebékítésére tett – muszáj megjegyeznünk: a gyakorlat szempontjait figyelembe véve meglehetősen reális – kísérletére.⁴³⁵

⁴³⁰ Lehmann 2009. A közkézen forgó fogalmat azóta is gyakran félreértették vagy félremagyarázták, vö. Medenica 2011, különösen 20-25., valamint Lehmann 2011, különösen 40-45.

⁴³¹ Fischer-Lichte 2009.

⁴³² Vö. Fensham 2012.

⁴³³ Vö. Sándor L. 2003a, 31.

⁴³⁴ Tompa 2008, 185.

⁴³⁵ Vö. Pavis 2006, 406.

Az íróasztal mellett ülők nem csak egymással nem tudnak dialógusba lépni, de a gyakorló színházcsinálókkal sem igen akarnak párbeszédhelyzetet teremteni.⁴³⁶ A színikritika jellemzően a lassan mozduló műfajok közé tartozik, a szó több értelmében is.⁴³⁷ Szándékaink szerint a fenti rövid áttekintés érzékeltette, hogy a friss és szokatlan jelenségekre nem tud, vagy nem szeret reagálni a tájékozottságát, elsajátított tapasztalatait és nyelvét⁴³⁸ tekintve a múltból táplálkozó kritika – ha mindezt összeolvassuk a *Siráj* alább bemutatandó recepciójával, máris megértjük a gyakorlatilag egyöntetű siker (egyik) titkát.⁴³⁹ Mindez érthető is, ha figyelembe vesszük Nánay István 1999-es (!) – egyébként ma változatlanul aktuális – mondatait arról, hogy „...a kritikusok derékhadát azok a negyven-hatvan évesek képezik, akik még a régi rendszerben kezdték működésüket, azaz gondolkodásukat, ízlésüket, írásaikat alapvetően ugyanazok a szempontok, elvek és gyakorlat határozza meg, mint tízhúsz évvel ezelőtt...”⁴⁴⁰ Koltai Tamás szintén utal a váltás elhúzódozó jellegére, amikor így vall a folyamatról: „...egyszerűen nem tudtam pontosan, hogy milyen is ez a fajta színház. Eltelik egy idő, amíg erre rájövök, de utána már könnyebben vagyok képes feldolgozni, megítélni ezeket az előadásokat, mert összeállt bennem a nyelv.”⁴⁴¹

Tompa Andrea sommás kijelentése szerint a magyar kritika „[a]mi előtt értetlenül áll, elutasítja, vagy ellenkezőleg: félve attól, hogy tudatlannak tűnik, zászlajára tűzi.”⁴⁴² Mindez pedig összefügg a kritika említett lomhaságával az utánpótlás, a fiatal kritikusgenerációk kézzel fogható hiánya kapcsán is. Ahogy a *Krízis*-trilógia sajtóvisszhangjának rövid áttekintése során kiderült, alkotói részről is jogos az igény, hogy évtizedeken keresztül ne mindig ugyanazok mondjanak megfellebbezhetetlen(ül hangzó) ítéletet. A közönséget

⁴³⁶ Vö. Zsótér Sándor történetét a Szolnokon *Cseresznyés* kert rendező Victor Ioan Frunzáról, aki az előadást bíráló kritikák szerzőivel hiába próbált kapcsolatba lépni (Bagossy 1998). Természetesen van olyan színházideál, „...ami sokkal inkább az egyoldalú kommunikációnak, vagyis a passzív befogadásnak és nem a párbeszédnek kedvez”: Herczog – Rádai 2012 meggyőzően mutatja ki, hogy a politikai alapon szerveződött Magyar Teátrumi Társaság tagszínházai illetve annak vezetői hangosan fellépnek a „rendezői önkény” ellen egy vélt – és tegyük hozzá: az értékpluralizmus korában értelmezhetetlen – műhűség nevében. Szerintük a színháznak egyértelműen az a dolga, hogy pozitív életszemléletet sugározzon, ezzel azt is állítva, hogy egy mű bizonyos értelmezései eleve kizártak. S még mielőtt azt gondolnánk, hogy a kritika „süketsége” magyar hagyomány, Pavis-nál azt olvassuk, hogy a nyugat-európai kritikai hagyomány iskolái sem vesznek tudomást a többiekéről (Pavis 2003, 32.)

⁴³⁷ Vö. Wardle 1992, 11.: „A kritika történetén a legnagyobb folt a műfaj kitarító vaksága a friss élmények iránt.” Lehmann 2009, 12. szerint a(z) általa itt még) „új színháznak” nevezett posztdramatikus színházat szervező esztétikai logika kidolgozására „...mindeddig alig történt kísérlet, aminek egyik oka az, hogy a radikális színház és e színházi tendenciákkal gondolkodásokban rokon teoretikusok találkozása ritka jelenség.”

⁴³⁸ Vö. Kékesi Kun 1999, 16.

⁴³⁹ Vö. Deme – Sz. Deme 2010, 96., ahol Schilling Árpád keserű cinizmussal mondja a *Siráj* kapcsán: „...azt kell adni, amire vágnak.” Lehmann 2009, 13. szintén a megkövesedett nézői elvárásokra utal: „...a publikum túlnyomó része – durván szólva – továbbra is klasszikus szövegek illusztrálását várja a színháztól, és ha elfogadja is talán a ’modern’ színpadképet, a színházban követhető fabulára, értelem-összefüggésre, kulturális önmegerősítésre és meghatározó színpadi érzelmekre vált bérletet...”

⁴⁴⁰ Nánay 1999, 7.

⁴⁴¹ Bagossy 1998.

⁴⁴² Tompa 2008, 185.

„nevelő” projektek (így például a hagyományos színházi működésük korszakában a közönségtalálkozók intézményének rendszeressé tétele, az előadásokhoz kapcsolódó, máig példaértékű internetes mikroszajtók üzemeltetése stb.) mellett a Krétakör közvetett módon hangsúlyt fektet a professzionális nézők „továbbképzésére” is, amikor egyfelől nyíltan rokonszenvez a fiatalos, gyorsan reagáló, a kortárs színházelméleti gondolkodásban és a magyar- és világszínházi irányzatokban egyaránt otthonosan mozgó szakírókkal, másfelől megalakulása óta szüntelen vitáját a kritika képviselőivel szintén értelmezhetjük egyfajta speciális pedagógiai kurzusként.

Mindeközben a fiatal kritikusok a profik oldaláról nem sok jóra számíthatnak: „A fiatalok közül sokan érdeklődnek a kritikaírás iránt, de igen hamar elfordulnak tőle, hiszen ez igen macerás, időigényes, sok utánjárást, előtanulmányokat igénylő, s igen rosszul fizetett munka.”⁴⁴³ Ez már csak azért is elszomorító látélet, mert a nyelvkeresés és -megtalálás problémája kapcsán a generációváltás szükségességét (igaz, csak közvetett módon) maguk a jelenlegi rendszer fenntartói és működtetői ismerik el, amikor arról beszélnek, hogy a hetvenes években hirtelen másképp kezdtek el írni, amikor a Székely-Zsámbéki-Ascher-féle színház jelentőssé vált. És gyorsan tegyük hozzá: ez utóbbi éppen *azért* (vagy *azért* is) válhatott jelentőssé, mert a kritika egyértelműen melléállt és legitimálta⁴⁴⁴ – valahogy úgy, ahogyan a Krétakör Színházzal is történt a kétezres évek elején. Márpedig ha a professzionális színikritika különböző okokból ragaszkodni kezd a színházi élet bizonyos szereplőéhez, ha hirtelen valaki divatos lesz, akkor a kritika – még ha hangosan tagadja is – elkezd elvárásokat támasztani vele szemben, s minél kevésbé igazolódnak ezek a prekonceptiók, a szakítás annál látványosabb lesz – valahogy úgy, ahogyan a Krétakörrel is történt a kétezres évek második felében.

⁴⁴³ Nánay 1999, 7. (Jellemző tünetnek látom, hogy Szűcs Katalin néhány oldallal később szándékosan félreérti és -magyarázza Nánay megjegyzését az elmaradt generációváltásról: „Ahogy egy népet, úgy egy szakmát sem lehet leváltani egyik pillanatról a másikra, éles cezúráként kezelve a rendszerváltást – akik előtte születtek, szereztek tapasztalatokat, azok érvénytelenek, akik utána, azok erkölcsi tőkével, tiszta lappal indulnak, s az ő privilégiumuk a színházművészet új jelenségeinek értéke, leírása.” Szűcs 1999, 11.) Ehhez társul még a kritikusképzés feltűnő hiánya, vö. Tompa 2008, 183 sk. Tanulságos a 7. Kortárs Drámafesztiválon, 2008-ban megrendezett *Színház. Kritika. Ma.* című kerekasztal-beszélgetés szerkesztett változata (a szöveget l. a *Critical Lapok* 2009/6 illetve 2009/7–8. számát), melyben a fiatal és az idős kritikusgenerációk közötti ideológiai és esztétikai különbségek, a kritikus szerepfelfogás eltérései igen élesen fogalmazódtak meg.

⁴⁴⁴ L. Sándor L. István és Koltai Tamás megjegyzéseit, in: Bagossy 1998.

5.3. A *W* – *Munkáscirkusz* a kritikákban: „szembesítés a szokatlannal”⁴⁴⁵

Schilling Árpád egy 2010-es beszélgetésben egyértelműen úgy értékeli, hogy a Büchner *Woyzeckje* nyomán született, József Attila-versekkel „kiegészített” *W* – *Munkáscirkusz* hozta meg az első valódi áttörést a Krétakör Színház történetében, hiszen egészen addig „...lesajnálós, kedves magatartás 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.”⁴⁴⁶

Ez a belső kényszer a 2001. október 23-án a Thália Régi Stúdiójában bemutatott – egy hónappal korábban a berlini Sophiensaal-ban először játszott – *W* kapcsán jó ideig nem volt érzékelhető. Gáspár Máté, a Krétakör Színház akkori ügyvezetője a Pécsi Országos Színházi Találkozón 2002 júniusában tartott szakmai beszélgetésen elmondta: „Hét hétig nem született kritika Magyarországon az előadás bemutatóját követően. Az első a [Csáki] Judit-féle *Magyar Narancsos* írás volt decemberben, az októberi bemutató után. Nekünk és a színészeknek volt időnk töprengeni, hogy vajon mit gondol a szakma, ha nem ír semmit, mert ugyanakkor láttuk, hogy eljöttek és megnézték.”⁴⁴⁷ Gyakorlatilag szó szerint megismétli ezt a történetet majd’ tíz évvel később Schilling,⁴⁴⁸ ám a kritikai visszhang módszeres áttekintése némileg rációfol szavaikra.

A 2001. augusztusi zsámbéki előbemutató után Bóta Gábor fanyalgó,⁴⁴⁹ Koltai Tamás óvatosan tartózkodó, de azért összességében elismerő írást⁴⁵⁰ publikált a még vállaltan nem kész premierről. Először aztán valóban csak – kevesek által rendszeresen olvasott – színházi lapok szólaltak meg a *W* valódi bemutatójáról: a *Zsöllye* 2001. decemberi számában Golden Dánielnek a munkabemutatót és a tháliásat összeolvasni megkísérlő szövege,⁴⁵¹ majd a *Critikai Lapok*ban Szűcs Katalin korrekt elemzése⁴⁵² következett, végül az *Ellenfény* 2001. évi utolsó, hatodik lapszáma kiemelt terjedelemben és szokatlan részletességgel foglalkozott az előadással: a *Kritikai párbeszéd?* című írásban négy színházi ember „vitatkozott” egymással úgy, hogy véleményeiket elküldték egymásnak, s csak a kör végén derült ki

⁴⁴⁵ Idézi Robert Lepage-tól Vágó 2004.

⁴⁴⁶ Deme – Sz. Deme 2010, 95.

⁴⁴⁷ POSZT 2002.

⁴⁴⁸ Deme – Sz. Deme 2010, 95.

⁴⁴⁹ Bóta 2001b.

⁴⁵⁰ Koltai 2001a („...ha a színházat nem a produkció-reprodukció koordináta-rendszerébe állítjuk be, a zsámbéki teljes értékű egyedi tanulmány.”)

⁴⁵¹ Golden 2001.

⁴⁵² Szűcs 2001.

számukra is, hogy valójában ki vett részt a vitában⁴⁵³ (Tomba Andrea, Perényi Balázs, Upor László, Nánay István), emellett *Határhelyzetek* címmel az alkotókkal hosszú, a választott munkamódszert (a már emlegetett „elvonulás”, közös improvizációk, előbemutatók stb.) is részletesen bemutató interjú készült.⁴⁵⁴ A *Színház* című lap 2002. januári száma szintén a megszokottnál hosszabban foglalkozott az előadással: két felkészült, ám más generációhoz tartozó kritikus önálló elemzése (Kérchy Vera,⁴⁵⁵ Sándor L. István)⁴⁵⁶ mellett egy harmadik cikkben egy tánckritikus (!), Halász Tamás tett róla fontos megállapításokat.⁴⁵⁷

Bár egy évtized távlatából nehézségekbe ütközik, s nem is szolgálna különösebb tanulságokkal a fent említett lapszámok valós megjelenési dátumainak feltárása, Gáspár és Schilling kijelentéseit alighanem úgy kell értenünk, hogy széles olvasóközönséghez (Koltai Tamás *ÉS*-beli cikkétől eltekintve) valóban csak a *Magyar Narancs* 2002. január 24-i számában olvasható Csáki-kritika után jutott el az előadás híre, ami ezúttal – a szerző életművét ismerve – szokatlan módon direkt tanácsot is tartalmazott az olvasónak: „...még nem láttuk elegendően: tessék nyomolni.”⁴⁵⁸ Ez utóbbi kiszólást megmagyarázza Csáki Juditnak a már említett POSZT-os szakmai beszélgetésen tett kijelentése, ami egyben arra is rávilágít, hogy a Krétakör vezetői szemében mitől válhatott évtizedes hivatkozási alappá ez az írás: „A fölháborodás, a megütközés, az elutasítás hangját hallottam kollégáim részéről, így aztán a megírásban éreztem azt a bizonyos plusz lendületet, amikor az ember érzi, hogy szembeszéllal dolgozik, ezért nagyon oda kell tenni a véleményét.”⁴⁵⁹

De mit is jelent a személyes momentumokon túl, színháztörténeti kontextusban ez a „szembeszél”? Hogy *valami történt* (a *W* eseményként történő „meghatározása” visszatérő szólam),⁴⁶⁰ abban az írások nagyjából mind egyetértettek, de hogy valójában *micsoda*, arról szólt (ha szólt volna...) a vita. Tomba Andrea eseménynek nevezi a *W*-t, de akár apológiának is olvasható hozzáfűzött megjegyzése: „A színháztörténeti eseményekre... a kritikának...

⁴⁵³ Kritikai párbeszéd 2001.

⁴⁵⁴ Sándor L. 2001.

⁴⁵⁵ Kérchy 2002a.

⁴⁵⁶ Sándor L. 2002.

⁴⁵⁷ Halász 2002.

⁴⁵⁸ Csáki 2002a.

⁴⁵⁹ POSZT 2002. Ugyanakkor írásban alig van nyoma érdemi ellenvéleménynek, a POSZT idézett jegyzőkönyvében Fábrí Péter író „mérhetetlenül unalmas” előadásnak nevezi a *W*-t, a Kritikai párbeszéd 2001-ben Perényi Balázs és Nánay István beszél ugyanerről, Sándor L. 2002 pedig érvként használja saját benyomásait, azt ti., hogy először indulatosan elutasította, másodsor viszont lenyűgözve nézte az előadást. (Ez utóbbihoz vö. Fischer-Lichte 2009, 220.: az emlékezésről és az előadások újranézéséről.)

⁴⁶⁰ Például Kritikai párbeszéd 2001, 10. (Tomba Andrea), 11. (Perényi Balázs), Koltai 2002, Kiss 2002 szerint az előadás „élő legenda”. Természetesen itt nem a Krétakör 2008 utáni története kapcsán, a jelen fejezet elején is többször említett „eseményre” („event”) gondolnak a szerzők, hanem egy kivételes élményt nyújtó színházi estére.

nincs apparátusa. Ezekkel az előadásokkal alig lett *máshogy bánva*.⁴⁶¹ (Nánay István ugyanitt, a hosszú emlékezetű színháznéző perspektívájából persze jogosan teszi fel a kérdést: „...amit az alkotók újnak, kísérletinek, formabontónak gondolnak, tényleg az-e?”)⁴⁶² A megjelent írásokon jól lemérhető, hogy a *W – Munkáscirkusz* bemutatója szinte sokkolta a színházi szakírókat, hiszen az előadás nem úgy és nem azt mondta Büchner töredékben maradt *Woyzeck*jéről, amit korábban megszoktak. Bizonyos írásokban ezért aztán tetten érhető az a bizarr kísérlet, hogy a szerző nem saját értelmezői nyelvét próbálja újraalkotni, hogy az előadásról érdemben meg tudjon szólni, hanem épp fordítva: az előadást szorongatja addig, amíg azt a saját értelmezői horizontjára nem sikerül erőszakolnia.⁴⁶³ Ez a hozzáállás már csak azért is meglepő, mert a darabnak hosszú hazai múltja van, s így az elemzők bőséges tapasztalat birtokában vághattak neki ennek a kalandnak.

„A *Woyzeck*nek szerencséje van Magyarországon.”⁴⁶⁴ – kezdte rövid, ám lényeges hozzászólását Radnóti Sándor esztéta a POSZT szakmai beszélgetésén, majd a darab hazai recepciójának két fontos stációját emelte ki: Fodor Tamás legendás Stúdió K-beli *Woyzeck*je (1977) mellett Szász János hasonló című filmjét (1993), melyekhez véleménye szerint jelentőségben csatlakozott Schilling rendezése. Radnóti bizonyító erejű érvei között ott visszhangoznak Balassa Péter fontos (Fodor rendezéséhez kapcsolódó) *Woyzeck*-tanulmányának tételmondatai: „...ez a mű *sui generis*: nyers, töredékessége az alkata, nem pedig a fogyatékosága”, illetve később: „Büchner *Woyzeck*je a drámaművészetben egyike az első olyan, lényegileg, nem pedig biográfiai-történeti értelemben töredék jellegű műveknek, amelyek a formálás ritkásságában hordják benne a variabilitás, a mindig új konszenzus-teremtés lehetőségeit, és azt is, hogy a... kapcsolati hálót, annak elrendezését ne tekintse véglegesnek, merevnek, eleve adottnak az aktuális előadás, hanem mindig alkalmanként újra rendezhetőnek és újra eloszthatónak.”⁴⁶⁵ Fodor Tamás *Woyzeck*je alig néhány kritikában említetik meg (a drámára viszont annál többször történik hivatkozás, ám a szöveghez való túlságos ragaszkodás ezúttal is tévútnak tűnik). Bóta rosszkedvű írásában pozitív ellenpéldaként emeli ki az egykori előadást,⁴⁶⁶ Koltainak a részvétel kérdése kapcsán jut eszébe,⁴⁶⁷ Sándor L. a „társadalmi” és a „szerelmi szál” összesodrását (Schilling előadásában miközben a Kapitány megalázza Woyzecket, a Tamburmajor magáévá teszi Marie-t)

⁴⁶¹ Kritikai párbeszéd 2001, 10. (Kiemelés az eredetiben – J.T.)

⁴⁶² Kritikai párbeszéd 2001, 16.

⁴⁶³ Ilyen például Bóta 2001b, vagy Kritikai párbeszéd 2001-ben Perényi Balázs megszólalásai.

⁴⁶⁴ POSZT 2002.

⁴⁶⁵ Balassa 1981, 204, 208. A töredék(esség) és az „új színház” kapcsolatáról l. Lehmann 2009, 103.

⁴⁶⁶ Bóta 2001b.

⁴⁶⁷ Koltai 2001a.

hasonlítja az egykori előadásban megélt szimultán játékhoz,⁴⁶⁸ Kiss Gabriella Fodor mellett Zsótér Sándor és Kiss Csaba előadásait hozza fel a jelentős értelmezések közül, amikkel szemben Schillingé merőben új, „kristálytisza testlogikával közelít a darabhoz”.⁴⁶⁹

Ezek után különösen megdöbbentő, hogy kereken húsz évvel Balassa mondatai – és tudhatóan jó néhány *Woyzeck*-élmény – után a magyar színikritikusok egy jelentős része nyíltan hiányolta Schilling előadásából a történetmesélést, a szereplők közötti árnyalt viszonyokat, a jellemfejlődést, vagyis nagyjából mindazt, ami a (Magyarországon kétségkívül uralkodó) realista színjátszást jellemzi,⁴⁷⁰ s aminek alig lehet köze egy valóban jó *Woyzeck*-előadáshoz. Perényi Balázs kérdéssé fogalmazta komoly kételyeit: „...nem sznob színház-e ez, amelyik a mű ismerőivel törődik csak? Számolt-e a Krétakör azokkal, akik nem olvasták, látták a *Woyzecket*, és azt sem tudják, van-e történet, amit össze kell rakniuk, sőt azt sem, elvárják-e tőlük, hogy összerakják a sztorit?”⁴⁷¹ Upor László dramaturg ugyanitt jóval megengedőbb, amikor azt mondja, hogy a „trambulín-művet”⁴⁷² nem kell feltétlenül ismerni, s ha egy másik történet összeáll a nézőben, akkor nincs baj,⁴⁷³ Nánay István szerint pedig az, amit látunk, csupán egy variáció: a krétakörösök „...egy laza epizódsor helyett egy másikat kínálnak.”⁴⁷⁴

Természetesen volt olyan kritikus, aki megértette, hogy „nincs mese..., nincs követhető cselekmény és megokolható cselekvés, nincs pszichológia és szociológia...”⁴⁷⁵ Koltai egy másik megjegyzése magyarázatul szolgálhat az ok-okozati viszonyok felfüggesztése miatt berzenkedő kritikusok viselkedésére: „...a világot komplexebben, az intellektuális ítélkezés elidegenítő távolságából szemlélő elme kielégítetlen marad a *W – Munkáscirkusz* láttán.”⁴⁷⁶ Sándor L. István szerint „...a Krétakör nem vállalkozik hagyományos értelemben vett történetmesélésre, és az emberi motivációk kibontásánál, a sztori fordulatainak jelzésénél is fontosabbnak tartja a belőlük következő fizikai érzetek,

⁴⁶⁸ Sándor L. 2002.

⁴⁶⁹ Kiss 2002.

⁴⁷⁰ Miközben azt már az első, még 2001 augusztusában megjelent írás nyugtázza, hogy „[m]essze nem a pszichológiai realizmuson van a hangsúly. Akciókat látunk, víziókat, pőrere vetköztetett testeket és lelkeket.” (Bóta 2001b.)

⁴⁷¹ Kritikai párbeszéd 2001, 13. Erre rácsófol a civil értelmiségi, nem szakmabeli nézők reakciója: Gács Anna és Csuha István szerint „lejátszódik és tapinthatóvá válik *Woyzeck* egyébként jól ismert drámája” (Nyaranta–Telente 2002). Chris Coleman, a portlandi színház vezetője pedig a POSZT szakmai beszélgetésén elmondta, hogy a *W* „nagyon tisztán elmesélte a *Woyzeck* történetet...” (POSZT 2002.)

⁴⁷² Ugyanezt a metaforát használja Szücs 2001.

⁴⁷³ Kritikai párbeszéd 2001, 14.

⁴⁷⁴ Kritikai párbeszéd 2001, 17.

⁴⁷⁵ Koltai 2001b.

⁴⁷⁶ Vö. mindezt Lehmann 2009, 195. megjegyzésével: „A test szemiotikai fogalmának meghaladásából a modern és a posztdramatikus színházban egyaránt új erők fakadnak. A színház sajátos adottsága lép a jogaiba: az érzékiség aláássa benne az értelmet.”

illetve érzéki hatások közvetítését.”⁴⁷⁷ Az elmesélhető történettel szembeni bizalmatlanság markáns megfogalmazása természetesen célja volt az előadásnak,⁴⁷⁸ a méltatlankodó kritikusok így bizonyos értelemben besétáltak a Krétakör csapdjába. Kiss Gabriella, aki a testiség felől elemzi a látottakat, a történetmesélés látványos elmaradása kapcsán is érvényes megjegyzést tesz: „a Sárosdy Lilla [helyesen: Sárosdi – J.T. megj.] sztori csak egy az elmesélhető, illetve megtestesíthető elemek közül, s így... egymást felforgató aspektusok hálójává válik a József Attila-idézetekkel átszőtt szöveg...”⁴⁷⁹

Ahogy a brechti songokhoz hasonló funkciót betöltő, a büchneri szövegbe applikált József Attila-idézetek (*A hetedik, Betlehemi királyok, Szabados dal* stb.) értelmezése is meglehetősen széles sávon mozgott. A leginkább kézenfekvő, az alcímből („munkáscirkusz”) és a költő valaha kanonizált életrajzából („munkásköltő”) összeolvasott, meglehetősen mechanikus „megfejtés” épp úgy megjelent a visszhangban,⁴⁸⁰ mint az, hogy a kiválasztott verseknek önmagukon túlmutató jelentőségük van. Szűcs Katalin szerint a „demilitarizált” miliőben igazítanak el,⁴⁸¹ Sándor L. szerint a versek azért kellene, hogy „...a velejéig rohadt, végzetesen reménytelen világnak az állapotrajzát”⁴⁸² bontsák ki belőlük. Fontos Sándor L. Istvánnak – a többi kritikában alig regisztrált – észrevétele, hogy a színpadkép (rácsokkal körbezárt, homokkal borított aréna) „a József Attila-i létélmény vizuális metaforáját adja”,⁴⁸³ Kérchy Vera ragyogó elemzésén pedig vörös fonalként húzódnak végig a József Attila-idézetek.⁴⁸⁴

Nem elsősorban a lírai szövegeknek a drámatextusba emelése bizonytalanította el az elemzőket az előadás műfajának a meghatározásában, hanem az, a legtöbb kritikában visszatérő megjegyzés, hogy a *W* zsigeri, érzéki hatást gyakorol befogadójára, elsősorban tehát nem az értelemnek, hanem az ösztönöknek szól, így aztán nem egykönnyen besorolható semelyik ismert, jól artikulálható ismérvekkel rendelkező zsánerbe.⁴⁸⁵ Több mint egy

⁴⁷⁷ Sándor L. 2002.

⁴⁷⁸ Vö. Schilling Árpád mondatait: „...a nézőnek is energiákat kelljen mozgósítania a befogadáshoz. A közönség ugyanis általában egyfajta standard figyelemmel nézi az előadást. Magyarán: egyszerűen csak azt várja, hogy kiszolgálják. Ha ez nem így történik, két dolog lehetséges: vagy elengedi maga mellett az egészet, vagy elkezd küzdeni érte.” (Sándor L. 2001.)

⁴⁷⁹ Kiss 2002 (Kiemelés tőlem – J.T.) A Deleuze–Guattari használta rizóma fogalma is felidéződik e ponton, vö. Lehmann 2009, 105.

⁴⁸⁰ Kritikai párbeszéd 2001-ben Upor László „marhaságnak” nevezi ezt az olvasatot.

⁴⁸¹ Szűcs 2001.

⁴⁸² Az állapot mint a történet tagadása fogalmához l. Lehmann 2009, 77 sk.

⁴⁸³ Sándor L. 2002, de erre céloz Csáki 2002a is.

⁴⁸⁴ Kérchy 2002a.

⁴⁸⁵ Bár Patrice Pavis „a nem reprezentálható jelenség” fogalmát „az inkább visszafogott, mint harsány intonáció, tekintet, gesztus” kapcsán említi, az olvashatósággal és kifejezhetőséggel kapcsolatos vonatkozó kételyei itt is hasznosíthatóak: „Miképp fejtsük fel ezeket az éppen hogy materializált jeleket, ha nem intuícióval és az

évtizeddel a legtöbb kritika születése után feltűnő, hogy bár Kiss Gabriella már a bemutató után néhány hónappal fontos írást közölt a *W*-ben megjelenő testlogikát elemezve⁴⁸⁶ (melyet aztán bővített formában többször közzétett még),⁴⁸⁷ sem az akkori, sem a későbbi recepcióban nem akadt senki, aki nem elsődlegesen a színház, hanem más formák (például a leginkább adódó: a fizikai színház) felől közelített volna az előadáshoz.⁴⁸⁸ Az egyetlen kivétel Halász Tamás tánckritikus, aki bizonyos jeleneteket mozgásszínházként értelmez, sőt az új cirkusz nálunk akkor még alig ismert műfajával rokonítja a látottakat, ám ezt nem fejt ki bővebben,⁴⁸⁹ holott az előadás felépítésében, eszközhasználatában, a színészi szerep megkonstruálásában⁴⁹⁰ szépen nyomon követhető lenne a(z új) cirkusz esztétikájának beemelése.

Itt érdemes számba venni azokat a kritikákban megjelenő „körülírási” kísérleteket, melyek drámai vagy (világ)színházi előképek és rokonok felsorolásával próbálták meg besorolni a *W*-t. Golden Dániel szerint – aki egyébként a markáns anyaghasználat (víz, föld, tűz stb.) kapcsán egyedül hozza játékba a mítoszok világát – szerint a *W* „antiutópiába oltott *Akárki-történet*”,⁴⁹¹ Koltai Tamás az emberi test használata kapcsán elsőként említi Artaud és Grotowski nevét,⁴⁹² Kérchy meggyőzően mutatja meg, hogy végül eljutunk „az artaud-i színház véres valóságához”,⁴⁹³ Kiss pedig nem színházi, hanem teoretikus kontextusba helyezi a látottakat, amikor Clifford Geertz (test)elméletére fűzi fel elemzését.⁴⁹⁴ Több kritika a társulat ezt megelőző kilenc bemutatójához, illetve a belőlük – mint már a korábbi fejezetekben többször utaltunk rá: *nem* – körvonalazható egységes színházideál felől közelít, így a *Nexxthez*,⁴⁹⁵ a *Liliomhoz*⁴⁹⁶ vagy a *Megszállottakhoz*⁴⁹⁷ „méri” a *W*-t, alaposan félreértve

előadással vívott 'kézitusával', amelynek során a néző a színpadi játék szenzomotorikus észlelésére bízta magát?” (Pavis 2003, 31.)

⁴⁸⁶ Kiss 2002.

⁴⁸⁷ Kiss 2006, 136-139., Kiss 2008, 542 skk.

⁴⁸⁸ Vö. Müller 2009, 14. megjegyzését: „...noha a test beszél, maga a test elbeszélhetetlen.” A testlogika bevonása elengedhetetlen a posztmodern (kísérleti) színház megértése szempontjából, ennek színháztörténeti vonatkozásáról ld. Kiss 2007, 22 skk., ahol a szerző a test kortárs tematizációjának és ritalizációjának előképét a reneszánsz protomodern színházban véli megtalálni.

⁴⁸⁹ Halász 2002.

⁴⁹⁰ Egy félmondattal utal erre Zappe 2002, amikor Woyzeck és Marie kapcsán megállapítja: „Ahogy betagozódnak a társadalomba, ahogy bekerülnek a hierarchiába, mégpedig annak az aljára – cirkuszi kifejezéssel untermanként –, annak megtartójaként és fenntartójaként – lásd a béna kapitány mozdítása, ápolása –, elkezdődik megaláztatásaik sorozata.”

⁴⁹¹ Golden 2001.

⁴⁹² Koltai 2001b.

⁴⁹³ Kérchy 2002a. Vö. mindezt egy Artaud-idézettel: „Amikor a tömeg nagy része ellenáll annak a finom szövegnek, amelynek intellektuális fordulatai érzékelhetetlenek számára, akkor nem áll ellen a fizikai meglepetésekben, a kiáltások dinamizmusában, az erőszakos gesztusokban rejlő sokkoló effektek sorozatának.” (Idézi Pavis 2003, 122.)

⁴⁹⁴ Kiss 2002.

⁴⁹⁵ Például Sándor L. 2002.

Schillingnek és a Krétakörnek a folyamatos megújulás mellett elkötelezett krédóját. Itt nem térünk ki rá részletesen, csupán megemlítjük, hogy a külföldi kritikák viszonyítási pontjai között Artaud és Grotowski mellett többek között a Wooster Group, Robert Wilson (ez utóbbi legendás *Woyzeck*-rendezése természetesen ellenpontként) szerepel,⁴⁹⁸ sőt Robert Lepage kanadai rendező a *W* 2003-as québeci turnéja után evidenciaként jelenti ki, hogy *Woyzeck* előadásbeli megalázása „egy az egyben az iraki fogolykínzást juttatta eszünkbe.”⁴⁹⁹

A kínzás, a szenvedés, a megaláztatás képei egyébként a kritikákban is rendre visszatérnek (összefüggésben a már említett zsigeri, felkavaró hatással), sőt olykor állításként fogalmazódik meg az az abszurd kérdés, hogy vajon a színészek valóban szenvednek-e, miközben végrehajtják a Schilling forszírozta gyakorlatokat?⁵⁰⁰ A kritikus szereptévesztés minősített esetének tűnik mindez, hiszen a szenvedés képei természetesen csupán a színházi előadás eszközei, jelei.⁵⁰¹ Mintha erre az ambivalenciára utalna már Golden Dániel írása is: „Mi, nézők folyamatosan lelkiismeret-furdalással küzdő kukkolók lehetünk csupán egy kegyetlen cirkuszi előadás bemutatójánál, ahol a legtorokszorítóbb a rácsok között egymást kínzó szereplők furcsa szolidaritása.”⁵⁰² Kékesi Kun Árpád az általa bevezetett új teatralitás fogalmát részletező írásának példatárában a *W*-t – az itt részletezett vonatkozásaiban – bizonyos fokig Zsótér Sándor „statikus” rendezéseivel állítja szembe, ám közös vonásként

⁴⁹⁶ Például Kritikai párbeszéd 2001, 11.

⁴⁹⁷ Például Bóta 2001b.

⁴⁹⁸ Akik nem melleleg Lehmann posztdramatikusan színházelméletének is fontos szereplői, s ez a teoretikus keret is termékeny összefüggésekre mutathat rá a *W* kapcsán, vö. Lehmann 2009, 27.: „...a posztdramatikusan színház, mely a művészetek találkozási pontjaként értelmezi önmagát, ...olyan észlelési lehetőségeket fejleszt ki és kíván meg, melyek leválnak a dramatikusan paradigmatáról (és általában véve az irodalomról). Nem csoda, hogy ezzel a színházzal más művészetek (képzőművészet, tánc, zene...) rajongói gyakran többet tudnak kezdeni, mint a történetmesélő irodalmi színházhoz ragaszkodó nézők.”

⁴⁹⁹ Vágó 2004.

⁵⁰⁰ Például Perényi Balázs megjegyzését: „Az önkínzásig jutó színészetet látunk, amit valóban nem lehet már alakításként leírni, ugyanis a test megkínzásában összeforr szereplő és szerep.” (Kritikai párbeszéd 2001, 11.) Lehmann 2009, 121. felhívja a figyelmet a néző fikció és valóság közötti elbizonytalanodásának a problematikus voltára: „...nem kevesebb forog kockán, mint a néző önmeghatározásának alapfeltétele: az a bizonyosság és biztonság, amellyel a nézőséget társadalmilag problémátlan viselkedésmódként kezeljük.” Természetesen ismerünk olyan eseteket, különösen a színházművészetben lezajlott performatív fordulat után, amelyekben „a színészi test használata a színész 'valós testére' irányította a nézők figyelmét: ezekben a pillanatokban ugyanis a testek elsősorban nem a dramatikusan alakokkal összefüggő jelentések hordozóinak bizonyultak, hanem nyilvánvaló és világosan érzékelhető érzékiségükkel készítették figyelemre a nézőket.” (Fischer-Lichte 2009, 43 sk.)

⁵⁰¹ L. Sándor L. István kritikus és Terhes Sándor színész párbeszédét: „– Sokszor azt éreztem, hogy mindaz, amit látok, nem jel, hanem maga a dolog. Ott vannak a póre testek, az ütések, ott van ez a zsinórtól eltorzult arc. – De ugye ezzel nem azt akarod mondani, hogy ez az előadás egy sonkafejű emberről szól, aki téglát visel a lábán, illetve egy dokiról, aki visszafelé beszél?” (Sándor L. 2001) vö. Lehmann 2009, 146., aki felhívja a figyelmet arra, hogy a hasonló nyelvet használó előadásokban észre kell vennünk, hogy a legveszélyesebbnek tűnő akciókat is szigorúan ellenőrzésük alatt tartják a játékosok. Müller 2009, 235. fontos összefüggésre mutat rá a színészek meztelensége kapcsán: „A színházban láthatóvá tett genitáliák alkalmazásának alapvető problémája, amellyel az ezt alkalmazók (elméletileg) nem néznek szembe, hogy az mindig civil marad. A nemi szerv sohasem a szerepé, hanem mindig a játékos színész(nő)é, a magánszemélyé.”

⁵⁰² Golden 2001.

ismeri fel bennük a „testiség tapasztalatának színházi tematizálását.”⁵⁰³ Sándor L. István saját nézői-kritikusi bizonytalanságát érzékletesen rögzíti az előadás leírása közben: „Valami olyasmit [idéznek elő a látottak], amire nézőként nem lehet egyértelműen reagálni: a Krétakör színpadi bátorsága elismerést, csodálatot kelt, kíméletlen tabudöntögetésük pedig... ellenérzést vált ki.”⁵⁰⁴

Amiről feltűnően kevés szó esik minden, a *W*-ről szóló írásban – és ez különösen szembeötlő lesz majd a *Siráj*-kritikákhoz képest –, azok az egyes színészi alakítások. A színikritikának általános jellemzője, hogy a színészekről nem tud beszélni, holott „[a]z előadáselemzésnek a színésszel kell kezdődnie, hiszen ő áll a *mise en scène* központjában, s arra törekszik, hogy magához emelje a reprezentáció többi részét is. Ugyanakkor ő a legnehezebben megragadható elem.”⁵⁰⁵ Jákfalvi Magdolna szerint a „külsődleges, látható konvencionális játéktechnika leírása igen gyakran az előadás egészéből fakadó pszichologizáló értelmezést is magára kényszeríti, hiszen a gyakorlatba valamiképpen beavatott kritikus a (néző előtt egyébként láthatatlan) játékfolyamat előzményeit is az általános tudásrendszerbe illeszti.”⁵⁰⁶ Pontosan ez történik a *W* kritikáinak jelentős részében: van olyan írás, ami egyszerűen csak felsorolja a szereplőket, egyéb kommentárt nem fűzve a nevekhez,⁵⁰⁷ más pedig hosszú elemzése végén a szokásos rövid tömondatokkal jellemzi a színészi munkát.⁵⁰⁸ (Azt pedig tekintjük jelentéseseznek, hogy Kérchy következetesen egyetlen színész nevét sem említi meg írásában.)⁵⁰⁹

Ha nincsenek megfelelő szavaink egy előadásra – bár ez a fordulat ebben a formában a *W – Munkáscirkusz* kapcsán túlzónak tűnik, hiszen a 2001 augusztusától 2002 őszéig megjelent közel két tucat elemző írás hetven gépelt oldalt tesz ki –, s ezt be is látjuk, akkor viszonylag könnyen jelentjük ki róla, hogy a bemutatóval új nyelv jött létre. Helyesebben inkább egy *másik* nyelv, aminek a grammatikája (egyelőre?) ismeretlen (vagy ahogy Nánay István utalt rá: elfelejtett) a számunkra. Meglepő módon innen egyenesen a *Siráj*hoz vezet át Koltai Tamás egy megjegyzése a *W – Munkáscirkusz*ról: „Ez az előadás ugyanolyan

⁵⁰³ Kékesi Kun 2006, 84.

⁵⁰⁴ Sándor L. 2002. Ez utóbbi két idézet kapcsán különösen feltűnő a szerzők érzelmi érintettsége, s ez esetben aligha megkerülhető szövegeik pszichologizáló értelmezése, vö. Fischer-Lichte 2009, 209.

⁵⁰⁵ Pavis 2003, 57., a színészi játék lehetséges elemzési módszereiről l. uo. 63-66. Ez a hiányosság már csak azért is különös, mert ahogy Maria Shevtsova rámutat, a nyugati néző először a színészi játékról beszél, ha egy előadásról kérdezik (idézi Pavis 2003, 151).

⁵⁰⁶ Jákfalvi 1999, 24.

⁵⁰⁷ Szücs 2001.

⁵⁰⁸ Sándor L. 2002.

⁵⁰⁹ Kérchy 2002a.

színházteremtő szűzbeszéd, mint a két *Sirály* – Zsámbéki Gáboré és Székely Gáboré – volt éppen harminc évvel ezelőtt.”⁵¹⁰

5.4. A *Siráj* a kritikákban: „egy j miatt”⁵¹¹

Schilling Árpád a már idézett 2010-es interjújában a Krétakör Színház szakmai elfogadottsága szemszögéből a *W – Munkáscirkusz* utáni következő lényeges állomásnak egyértelműen a Csehov-bemutatót tekinti: „A rendezőtársadalom... [részéről] sok kapcsolat nem volt, egészen a *Siráj*ig. A *Siráj*jal történt meg a nagy befogadás, látványos, előadás előtti, alatti és utáni könnyes ölelkezés. Mintha mindannyian közösen jelezték volna, hogy mi 'Egy színház' vagyunk.”⁵¹² Gáspár Máté ügyvezető igazgató – a történeti áttekintésben korábban már szintén idézett – szavai folytatják a gondolatot, egyben pontosan elhelyezik a *Siráj*t a magyar színháztörténet és a Krétakör saját históriájának a horizontján is: „...jellemző, hogy a *Siráj*jal törtünk át a falon, holott korábban a *Hazámházammal* vagy a *W – Munkáscirkusszal* ennél komolyabb szinteket is megugrottunk... Én úgy látom, a *Siráj* volt a legklasszikusabb, legkönnyebben követhető produkciónk, társulati együttzenélés Csehovval, érzelmi-intellektuális hullámvasút valamennyi nézőnek, közszolgálat felső fokon à la Katona József Színház.”⁵¹³

Csehov színházról szóló tézisdarabja⁵¹⁴ természetesen mindenestül jobban illeszkedik a magyar színháztörténetbe, mint amennyire Büchner töredékes (élet)műve valaha is fog, ám az, hogy a *Siráj* 2003. október 23-i bemutatóját ezúttal nem – a *W – Munkáscirkusz* premierje után megtapasztalt – döbrent csönd fogadta, hanem azonnali és szinte teljes körű éljenzés, többféleképpen értelmezhető. Egyrészt tiszta és világos üzenet volt ez Schilling és a Krétakör felé: „Ez az, amit várunk és elfogadunk tőletek, ha ezen az úton haladtok tovább, mindent elérhettek és (szinte) bármit megkaphattok.” (A demonstratív és a kortárs magyar színház történetében kivételesen egységes kiállítás kiváló táptalaja a hangzatos összeesküvés-elméleteknek, így alkotói oldalról – mint láthattuk – messzemenő következtetéseket lehet levonni belőle a magyar színház konzervativizmusáról és elmaradottságáról, holott erről

⁵¹⁰ Koltai 2001b.

⁵¹¹ Tarján 2003b.

⁵¹² Deme – Sz. Deme 2010, 95.

⁵¹³ Kövári 2010.

⁵¹⁴ Ezt a kritikákban gyakran feltűnő elnevezést vitatja *Siráj*-kritikájában Kondorosi 2004: „...nem tézisdrama, hisz a színháznak legalább négy-ötféle értelmezése szerepel benne. Csehov a szereplőknek elsősorban az életükről és nem a művészetükről beszél, az életüket a maga valóságossága felől ragadja meg.”

aligha beszélhetünk: a zsrnálkritika az esetek többségében – véleményünk szerint helyesen – nem érzi feladatának a hasonló összefüggésekben való gondolkodást.) Másrészt a kritikusoknak a *W*-hez képest mindenképpen jelentősen lerövidült reakcióideje azt is mutatta, hogy a Krétakör Színház immár visszavonhatatlanul beérkezett, tényezővé vált, része lett annak a színházi infrastruktúrának, amihez nagyon sokáig tartozni akart, majd amikor annak fő képviselői látványosan a keblükre ölelték, akkor nagy léptekkel elkezdett kihátrálni belőle. (Ez a hazai színházi életre nem jellemző ingamozgás ugyanakkor a szakmán belül nem segítette a Krétakör pozícióinak megerősödését, hiszen – mint a korábbi fejezetekben láttuk – állhatatlansággal és szüntelen provokációval vádolták őket, s a társulatvezetők utólagos nyilatkozatai részben meg is erősítik „szabadságharcuk” marketinges megalapozottságát.)

A *Siráj* iránt megnyilvánuló fokozott érdeklődés a *W* óta eltelt időszak bemutatóival és azok recepciójával is összefügg bizonyos fokig. A *W* után Schilling rendezésében egy másik Büchner-darab, a *Brook-hommage*-ként is értelmezhető, a kritikusok által értékén kezelt, kellemes és szellemes *Leonce és Léna* következett, majd jött a magyar politikai színház nem létező történetében lényeges fejezetet író *Hazámházám*, ami a kritikát a korábbiaktól eltérő módon osztotta meg. Bekapcsolódott ugyanis a kritikai párbeszédbe a szakírók (és/vagy anyalapjuk) politikai elkötelezettsége: a Krétakör Színházról ettől fogva a jobboldali és szélsőjobboldali média hallgatott, vagy ha nem, akkor minden lehetséges eszközzel megpróbálta a baloldali-liberális értelmiség elkötelezett szószólóiként feltüntetni őket.

A *Sirájt* megelőző további két Krétakörös bemutatót vendégrendezők jegyezték, s ez a visszhangban is éreztette hatását: a friss kortárs német darab, *A hideg gyermek* iránt udvariasan érdeklődött, ám nem volt tőle elragadtatva a kritika, míg a *Nézőművészeti Főiskolát* könnyed limonádéként kezelték, s alig vették észre a szövegben nem is túl mélyre rejtett, a színházi szakma aktuális működésével kapcsolatos szarkazmust és kiábrándultságot. Schilling (és egyben a Krétakör) *Sirájt* megelőző utolsó igazán nagy, mégis csak egy létszámában és összetételében egyaránt szűk közönséget megérintő dobása – eltekintve a közönséget erősen megosztó *Hazámházamtól* – tehát a *W* – *Munkáscirkusz* volt, ezért is irányulhatott felfokozott érdeklődés a Csehov-bemutató felé.

És persze a Krétakör történetéhez szervesen hozzátartozó „egyéb körülmények” miatt is: a durva helyesírási hibával „kérkedő” címváltozat határozottan üzente, hogy a nézők most a Krétakör változatára válhatnak jegyet, ahogy a saját játszóhellyel nem rendelkező csapat helyváltása, egy újabb „antiszínházi” tér, az 1901-ben épült Fészek Művészklub mindösszesen ötven főt befogadó emeleti kupolatermének színházzá formálása is hozzátartozott a gyorsan képződő legendához. Meglepetést okozott a nagy lélegzetű, mind

témaválasztásukban, mind formanyelvükben provokatív bemutatók után a „...következetes, végiggondolt darabértelmezésen alapuló, hagyományos, realiztikus játékmódra építő, szöveg- és színészcentrikus színház.”⁵¹⁵

Többször utaltunk már a *Sirájról* megjelent kritikák feltűnő gyorsaságára, s összevetve a *W* elhúzódozó recepciójával, itt valóban szinte azonnali visszacsatolásról kell beszélni: a bemutató követő két hétben az értelmiségi körökben akkoriban jelentős véleményformáló erővel bíró *Magyar Narancs*, az *Élet és Irodalom*, majd a *Magyar Hírlap* is közölt méltatást az előadásról. Mire pedig letelt a *W* esetében feltűnően hosszúnak bizonyuló közel két hónapos néma időszak, addigra további napilapok (például *Népszabadság*) mellett a színházzal nagyobb terjedelemben foglalkozó magazinok (például *Premier*) és a színházzal kapcsolatos lapok (így a *Zsöllye*, a *Színház*, a *Critikai Lapok*, az *Ellenfény*) is hosszan, nem egyszer több írásban is foglalkoztak az előadással. A továbbiakban – a *W* recepciójáról szóló fejezethez hasonlóan – a megjelent kritikák összességéből kiolvasható irányokat, az előadás kapcsán a kritikusokat visszatérő módon foglalkoztató kérdéseket és problémákat kívánjuk feltérképezni. (Terjedelmi okokból nem térünk ki részletesen arra a szembeötlő jelenségre, hogy – a választott színpadi nyelvből csak részben következően – a *W*-étől eltérően a *Siráj*-kritikákban a színészi alakításokról hosszas, rajongó hangvétellű leírások születtek: mint látni fogjuk, a kritikusok „nyeregben érezték” magukat a /látszólag!/ teljesen hagyományos eszköztárral operáló előadás esetében.)

Schilling *Sirájának* kritikai sikeréhez hozzájárult egy kínálkozó színháztörténeti párhuzam: „Három fiatal rendező, művészi pályája legelején egyaránt Csehov *Sirályát* viszi színre. Zsámbéki Gábor Kaposváron, 1971-ben, rögtön utána Székely Gábor Szolnokon, majd harminckét év múlva Schilling Árpád Budapesten. Közöttük átível két politikai korszak, két színházi rendszer, két rendezői szerepfelfogás.”⁵¹⁶ A szolnoki és a kaposvári előadásoknak már bemutatójuk után nem sokkal született markáns párhuzamos olvasata: Pályi András 1972-ben született összehasonlító elemzése szerint „...a két *Sirály* jelentősége, amit a jelen színházi évadban és egész mai színjátszásunkban betöltenek, épp egymásra utalásukban rejlik. Nem kell föltétlenül új rendezői nemzedékről beszélnünk, vagy más hasonló, a valóságos összefüggéseket mindenképp leegyszerűsítő kategóriákat használnunk ahhoz, hogy jó érzéssel

⁵¹⁵ Urbán 2004. Ugyanakkor Szabó 2007, 155 sk. megjegyzése ez utóbbi tekintetben – mint arra később még visszatérünk majd – okkal bizonytalanít el: „Schilling Árpád már a cím ’hibás’ írásmódja kapcsán is egy koncepció konkrét megfogalmazására kényszerül: ’ez a *mi* *Siráj*unk, nem a *Sirály*’, ugyanakkor a nyelvi játék által megidézett rétegnyelvi, sőt szleng kifejezés metaforikusan a Zsámbéki programjával igencsak szorosan rokonítható rendezői irányvonalat foglal magába: a tradicionális színházi konvenció átírásának, illetve egy olyan színháznak az igényét, mely a mai létezését és nyelvet reprezentálja.” Zala 2004 ezzel szemben Schilling öntetszelgő, üres gesztusaként fogja fel a *Sirály* „pontosságát”.

⁵¹⁶ Szabó 2007, 155.

megállapítsuk, sem Zsámbéki, sem Székely útkeresése nem elszigetelt jelenség, s könnyen lehet, hogy olyan lapokat nyit a magyar színház történetében, amelyekre messzibb távlatból is érdemes lesz visszatekintenünk.”⁵¹⁷ Schilling *Sirája* után már az első kritikák siettek regisztrálni a párhuzamot: Csáki Judit cikke bevezető soraiban utal rá, majd – a másik kettőhöz hasonlóan – „korszakos előadásnak” nevezi a Krétakörét,⁵¹⁸ Koltai Tamás írásában kimondatlanul is érthető az utalás a színház történeti előzményekre, amikor a *Sirály* programdarab voltáról beszél, majd hozzáteszi: „színházi reformerek gyakran hívják segítségül.”⁵¹⁹ Mihez is? Erre a kérdésre Nagy András hosszú esszéjének bevezetőjéből felelünk egy részlettel: „...ez a darab egy generációval korábban ars poetica és fontos rezignáció alkalma volt ugyancsak, az akkori formateremtők és formabontók – Székely Gábor és Zsámbéki Gábor – számára, ahogy egy fél generációval utánuk – tehetjük hozzá: hasonló radikalizmussal – kérdezett színházi konvenciókra és az azok között mindinkább szertefoszló valóságra Alföldi Róbert. Hogy szembeszállhassanak azzal, ami hazug, üres, rutinszerű, összességében tehát esztétikai kénköszagot áraszt...”⁵²⁰ Ezekre a jelzőkre még visszatérünk, amikor a *Siráj*-kritikákból kiolvasható „üzenetről” lesz szó, előtte azonban a három előadást módszeresen összehasonlító egyetlen írásról kell szólni.

Sándor L. István *Színházteremtő fiatalok színháza – Székely, Zsámbéki, Schilling Sirálya* című elemzésében⁵²¹ izgalmas kísérletet hajt végre, amikor megpróbálja elvégezni a három előadás összevetését (ami – mint maga is bevallja – objektív okokból eleve korlátozott eredménnyel járhat csak, hiszen az első két előadásról nem maradt ránk felvétel, a fennmaradó kritikák pedig sokszor homályosan fogalmaznak róluk). Az összehasonlítás szükségességét a „tolakodó párhuzamokban” látja: fiatal rendezők társulatvezetői pozícióba kerülve, három évvel a főiskola elvégzése után, a színházcsinálás kérdéseiről (is) pregnánsan gondolkodó előadást állítanak színre. Dolgozatának célkitűzése szintén egyértelmű: „Az összehasonlító elemzés... nemcsak a Csehov-játszás változását tárhatná fel, hanem azt is,

⁵¹⁷ Pályi 2011, 197.

⁵¹⁸ Csáki 2003. A *Siráj* esemény jellege (vö. a *W*-ről e vonatkozásban korábban mondottakkal) más kritikákban is kifejezést nyer, például Zappe 2003: „Lényegét tekintve ez a *Siráj* talán a legigazibb *Sirály*, amit valaha láttam.”, Zala 2004: „Schilling... olyan, majdnem igazi *Sirály*-előadást tesz elénk, amilyen a nagykönyvben meg van írva.”, Stuber 2004: „Adni bónuszként egy, azaz egy darab nagyszerű estét az évadban, amikor nincs se rejtvényfejtés, se nyomasztás, se unalom, se pukkasztás, se bosszantás, csak az előmlő jóézés?”, Metz 2004: „...az elmúlt évek legjobb Csehov-előadás[a]”, Tompa 2004a: „Soha nem láttunk még ilyen Csehovot. Ami a semmiből történik... Ez volt az évad – számomra sok évad – legelőbb előadása.”, Csáki 2004: „...a Krétakör produkciójától ketyeg másképp a színházi óra.”

⁵¹⁹ Koltai 2003 (Még akkor is így gondoljuk, ha Sándor L. 2004a 4. jegyzet kiemeli, hogy Koltai nem említi ezeket az előadásokat, „...pedig annak idején az ő írásai nagyban hozzájárultak a Székely- és Zsámbéki-rendezések legendájának megteremtésében /sic!.”)

⁵²⁰ Nagy András 2004, 2.

⁵²¹ Sándor L. 2004a.

hogy az elmúlt harminckét évben módosult-e a színház szerepe, társadalmi súlya, változtak-e a közönség elvárásai.” Mivel a cikkben felvetett szempontok többnyire követik az elemzés publikálása idején már elérhető mértékadó *Siráj*-kritikák főbb problémafelvetéseit, ezért a továbbiakban ezekre reflektálva mutatjuk be a kritikai visszhangot.

Kezdjük a térrel: az otthontalan Krétakör „félíg kényszer szülte, de végülis termékenyítőnek bizonyuló”⁵²² választása a Fészek Művészklubra esett. Ennek a helynek épp olyan erős szelleme, saját és összetéveszthetetlen arculata van, mint a Krétakör több más előadása talált helyszínének (például a Budavári Sziklakórháznak vagy a Vakok Iskolájának). „...a Fészek Klub nem színház”⁵²³, „[a] Fészek Klub kupolaterme díszletek nélkül legfeljebb ellenpontja lehet bármilyen színházi illúzióval.”⁵²⁴ – olvassuk a kritikákban. Koltai Tamás szavai már a *genius loci*-t is igyekeznek tetten érni: „A Fészek Klub emeleti körbárjában, egy lepusztult, erős akusztikájú szocreál miniarénában ülünk ötvenen (egyes pontokról mintha mikroportról szólna a hang), a berendezés eredeti, fekete műbőr fotelszékek (ha mozdulsz, nyikorognak), rézutézat körrelief-giccs, rejtett világítással és endeká-lámpákkal. Valaha művészek szolid találkozóhelye volt, most diszkó harsog a földszinten. Maga az elsüllyed kultúrjav.”⁵²⁵

Ugyanakkor meglepő azzal szembesülni, hogy egyes kritikák a Krétakör anyagi kiszolgáltatottságának jeleként amolyan „szociális” olvasatát adták a térnek,⁵²⁶ méltatlanul leegyszerűsítve ezzel Schillingék interpretációját.⁵²⁷ Az írásaiban markáns kultúrpolitikai vonalat képviselő Koltai Tamás szerint „...amikor a Krétakör fedél nélküli társulata egy elsüllyedt színházkultúra és ízlésvilág roncstelepén játszik a saját ruháiban... akkor magukról beszélnek.”⁵²⁸ (Igaz, később hozzáteszi: „...az előadás jóval több önreflexiónál.”) Tarján Tamás „...egy ’hajléktalan’ társulat műhelygondjaira”,⁵²⁹ Bóta Gábor „a kényszeres körülményekre”⁵³⁰ utal, Nagy András szerint talán nem jószántukból játszanak itt és így: „Volna csak egy valóságos játszóhelyük, ’öt pud színpad’ no meg a hozzávalók – legalábbis

⁵²² Részlet Veress Anna dramaturg írásából az előadás mikroszájtján: http://siraj.kretakor.hu/01_2.html (Utolsó letöltés dátuma: 2012. december 5.)

⁵²³ Csáki 2003.

⁵²⁴ Zappe 2003.

⁵²⁵ Koltai 2003.

⁵²⁶ Csáki 2003 is meglebegetti ennek a lehetőségét, de rögtön vissza is vonja: „Megtörténhetne – éltem is a gyanúperrel –, hogy a Krétakör Színház mindösszesen saját viszontagságos küzdelmeire reflektál ezzel az előadással, de nincs így.”

⁵²⁷ Schilling egyébként POSZT 2004-ben dokumentált hozzászólásában indulatosan visszautasít minden hasonló értelmezést.

⁵²⁸ Koltai 2003.

⁵²⁹ Tarján 2003a.

⁵³⁰ Bóta 2003.

anyagi értelemben -, akkor talán nem kellene munkafényben, próbaruhában, a Fészek kupolájának allegorikus reliefjei alatt 'szárnyalniuk'...⁵³¹

Tarján Tamás azonban egyenesen értelmezése alapjává teszi az egyszerűségében is különleges teret: „Ez a *Siráj*, mely a tényleges díszleteket mellőzve, a 'saját ruha' jelmeztárával vette be magát a Fészek zenés-táncos éjszakai multságokhoz szokott, jelenlegi előkelő lepusztultságában is frivol 'tornyába', hogy az itt fellelhető függönyzetet, székeket, asztalt, bársarkot, ajtókat a lehető legtermészetesebben, s azonnal átlényegítve vegye birtokba, ez a *Siráj*, provokatív szóvégi j-jével, nem a színháziasságra, nem az agresszív s egyben követelő gyónásra koncentrált, hanem a 21. századi jelenből kivonatolható magányt, elesettséget, illuzorikusságot tárja fel.”⁵³² Mindez összecseng Sándor L. megjegyzésével, aki szerint míg a Székely- és Zsámbéki-féle *Sirályok* a maguk lecsupaszított, hangsúlyozottan színházszerű terével problematizálták a színházkérdést (és a korstílustól eltérően nem veszték el a Csehov-rendezésektől „elvárt” részletgazdag környezet kiépítésében), addig Schillingnél már „[m]agának a színháznak a mibenléte válik alapkérdéssé.”⁵³³

Mindezzel összefügg a színészi játékkal és az egész előadás általános hangulatával kapcsolatban minden egyes megjelent kritika által hangsúlyozott eszköztelenség, természetesség, civilség, visszafogottság kérdése. Van, aki ezt a Krétakör többi produkciójához képest újdonságként regisztrálja („A produkció... mintha éppen azt a merészséget, formabontást, eredetiséget adta volna fel, erre az estére legalábbis, ami a Krétakört elsősorban meghatározta.”),⁵³⁴ míg más önértékként kezeli az egyszerűséget („...úgy van, hogy egyszerűen – de milyen egyszerűen! – és főleg teljesen pucéron eljátsszák Csehov *Sirály* című tézisdrámáját.”⁵³⁵, „...látszólag nem történik semmi különös. 'Csak' emberek beszélgetnek, gyötrődnek, sóvárognak valami után, próbálják érvényesíteni önmagukat, és közben netán elrontják az életüket.”)⁵³⁶ s akad, aki a nagyszerűség egyik legfőbb bizonyítékaként látja ezt a „visszabontott” stílust („Mindvégig póztalanok, mintha a saját szövegüket mondanák, és ott találnák ki. Próbákon szoktak színészek ilyen lazák lenni, amikor még minden csak jelzés, nincs más, egyedül ők.”).⁵³⁷

⁵³¹ Nagy András 2004, 2.

⁵³² Tarján 2003b.

⁵³³ Sándor L. 2004a.

⁵³⁴ Nagy András 2004, 3.

⁵³⁵ Csáki 2003.

⁵³⁶ Bóta 2003.

⁵³⁷ Koltai 2003. (Rövid kitérő: feltűnő, hogy amilyen lelkesedéssel fogadta a kritika az eszköztelenségből következően a színészek és nézők magukra, pontosabban *egymásra* hagyatottságát, alig három év múlva jóval kevesebb megértéssel szemléli majd a *hamlet.ws* nagyon hasonló eszköztárát. Történetetlen a játék, de mégis: Kondorosi 2004 *Siráj*ról írott sorai bármelyik, *hamlet.ws*-ről szóló kritikában megjelenhettek volna: „A lecsupaszított, csupán a színészi eszközökre koncentrált játék lényegében ontológiai kérdésként fogalmazza meg

A szándékolt egyszerűség ugyanakkor bizonyos értelemben „megtévesztette” a kritikusokat: mint Urbán Balázs már idézett írásából is kitűnik, többen választották a leginkább kínálkozó értelmezést, vagyis azt, hogy Schilling rendezése nem több (igaz, nem is kevesebb!) egy teljesen hagyományos, a magyar színház tradícióihoz mélyen kapcsolódó, azokat tökéletesen megértő és közvetítő, lélektani realista módon előadott színdarabnál. Ezek azok az írások, melyek hosszasan foglalkoznak Csehov *Sirály* című drámájának értelmezésével (látványosan megfélelkezve színház és szöveg már sokat boncolgatott viszonyának problematikus voltáról), s ebben a tevékenységükben nemigen zavarja meg őket az sem, hogy az előadás számos ponton határozottan és erőteljes gesztusokkal távolít el a legkönnyebben kínálkozó olvasattól.

Zappe László önironikusan belátja ennek a lehetőségnek a reális veszélyét: „Ha pontosan le akarnám írni Csákányi Eszter Arkagyináját vagy Láng Annamária Nyináját, Nagy Zsolt Trepljovját vagy Terhes Sándor Dornját, Péterfy Borbála Polináját vagy Scherer Péter Samrajevjét, Sárosdi Lilla Másáját vagy Katona László Medvegyenkóját, Gyabronka József Szorinját, akkor hamar a csehovi figurák lelki bonyodalmainak labirintusába vesznék, nem a színészeiről, hanem a játszott alakról beszélnek, s legfőljebb még hozzáadodnám, hogy valamiért persze ezek az emberek minden lényegi azonosságuk ellenére sem hasonlítanak igazán száz esztendővel ezelőtti mintáikra.”⁵³⁸ Urbán Balázs szerint „Az előadás egyik legfontosabb erénye éppen az egyes szituációk következetes kibontása, helyzetek és szerepek egymással történő megfeleltetése, az egyes szerepek zökkenőmentes applikálása a társulatra.”⁵³⁹ Nagy András kérdéssé fogalmazza fenntartásait: „Vajon itt nem azt a nyelvet beszéli az előadás virtuóz könnyedséggel, merészen és folyékonyan, melyet korábban nemcsak érvénytelennek érzett, de meg is mutatott akként?”⁵⁴⁰ Metz Katalin szerint a *Sirály* pontos j-vel írása csupán „[t]úlzott szerénység volt: az előadás ízig-vérig csehovi... A mélylélektani bugyrokig hatolnak a szereprétegek megfejtésében. Díszlet és realista kellékek mankói nélkül a lélektani realizmus tökélyét prezentálják, a szó legnemesebb értelmében.”⁵⁴¹ Zsolnai Judit szerint „...elementáris hatást vált ki a pusztán tény, hogy rendező és társulat

a színház-problémát: mi is a színház létmódja, miben áll legvégső természete, meddig egyszerűsíthető a játék (a körülményeket és eszközöket is tekintve), amíg még színháznak tekinthető?” Ahogy Sándor L. 2004a megjegyzése is ebbe az irányba mutat: „Szerintük bárhol, bármi színházzá tehető, amit a kifejezés belső őszintesége hitelesít.”)

⁵³⁸ Zappe 2003.

⁵³⁹ Urbán 2004.

⁵⁴⁰ Nagy András 2004, 7.

⁵⁴¹ Metz 2004.

értelmezi, nem pedig újraértelmezi a darabot... minden vegytisztán, klasszikus módszerekkel zajlik le...⁵⁴²

„Elidegenítő” hatásokra utaltunk az imént, lássuk tehát, hol kellett volna gyanút fogniuk a kritikusoknak, hogy az, amit látnak, több és más, mint a lélektani realizmus.⁵⁴³ Az, hogy Mása (Sárosdi Lilla) és Medvegyenko (Katona László) a nézőtér első sorában elkezd beszélgetni egymással⁵⁴⁴ – ezzel indul az előadás –, nem feltétlenül tűnik fel rögtön minden nézőnek, később viszont Trigorin (Tilo Werner) tollat kér az egyik nézőtől, hogy felírhasa Nyinának (Láng Annamária) moszkvai lakcímét. Az, ahogyan és amiért tudomást vesznek rólunk a színészek, nagyon is működik: „cinkossá és részessé”⁵⁴⁵ válunk, *érdekeltek* leszünk abban, hogy Nyina és Trigorin összejöjjenek, később meg épp úgy didergünk, mint Nyina, amikor hosszan nyitva hagyják az erkélyajtót.

„A színházi konvenciók ebben a furfangos, szakmailag igen igényes ’alig-színházban’ természetesen megvannak mind, csak idézőjelben; a tapsrend – alaposan kidolgozva – az első felvonás végére kerül, bár van a legvégén is, csak nem mi tapsolunk, mert nincsen kinek; ráadásul be vagyunk barikádózva a szalonba, mert Nyina azt kérte, zárják be az ajtót.”⁵⁴⁶ Csáki Judit idézett kritikáját szinte folytatják Koltai Tamás szavai a legtöbb írásban pusztán regisztrált, de nem interpretált zárlatról: „Mialatt fölocsúdunk, a szereplők kintről megtapsolnak minket; ütemesen, ahogy – Sztálin legjobb tanítványai – mi is szoktuk, és mivel nem tudunk őszintén tetszést nyilvánítani, máig gyakoroljuk a színházban. Hülyét csinálnak belőlünk, de megérdemeljük.”⁵⁴⁷ Zappe László pedig befejezi a „folyamat” leírását: „A közönség meg zavartan ül, de azért mindig akad közöttük valaki, aki megérti a leckét: hozzálát lebontani az akadályt. Kint civilmód üldögélnek a színészek, és nézegetik a távozókat.”⁵⁴⁸

Csupa olyan banális, ám – saját tapasztalatból is állíthatjuk, hogy – emlékezetes és hatásos gesztus, amely a hagyományos színháznézői pozíciótól határozottan eltávolít, miközben meg is erősít „nézőségünkben”.⁵⁴⁹ A végső kérdés persze az, túl az áradozó beszámolókon, az egész világot bejárt, több mint kétszázszor előadott, valóságos rajongói

⁵⁴² Zsolnai 2004.

⁵⁴³ A lélektani realizmus „vádját” következetesen és pontról pontra cáfolja Sándor L. 2004a.

⁵⁴⁴ „...olyanok, mint én” – írja róluk egy kritikus, majd így folytatja: „Aztán Nagy Zsolt /Trepljov/ és Gyabronka József /Szorin/ futnak be, akik az előbb még kint bagóztak a lépcső tetején.” (Barabás 2004.)

⁵⁴⁵ Stuber 2004.

⁵⁴⁶ Csáki 2003.

⁵⁴⁷ Koltai 2003.

⁵⁴⁸ Zappe 2004.

⁵⁴⁹ Vö. Nagy András 2004, 3: „...egyszerűen és határozottan elmulasztották megteremteni [ti. a színház hagyományos kereteit, falait – J.T. megj.] – így minket, nézőket is ebbe a közös térbe vontak, ahol a színház konvencióinak elutasítása nem a játékmód konvencióit tagadja, hanem a ’nézősmódot’ elsősorban.”

klubot maga köré vonzó produkción és máig nem halványuló legendáján, hogy valójában mi végre történik mindez?

Az előadásból kiragadott példák mind egy irányba mutatnak, amelyet a bemutató után néhány hónappal Sándor L. István fogalmazott meg a magyar színháztörténet három fontos *Sirályát* összevetve, s amely kijelentése szinte megjósolta azt a radikális változást, ami néhány évvel később be is következett a Krétakör történetében: „...’az átélés művészetét’ a *személyes jelenlét* igényével egészíti ki.

Az előadásból úgy tűnik, hogy ez a ’technika’ radikálisabb, mint a realista módszer: a színész nem a figurával való azonosságokat keresi meg és mozgósítja, hanem teljes egészében azonosul vele. Úgy mutatja meg, mintha önmaga lenne. A próba során nem a szerepre, hanem önmagára reflektál, s ennek tanulságait, eredményeit tárja fel a figura életében.”⁵⁵⁰ Színész és szerep, valóság és látszat radikális, a nézőre nagy hatást gyakorló összeméréséről van tehát itt szó, mint arra Kiss Gabriella rámutatott: a *Siráj* „...egy, a *W – Munkáscirkusz* pandanjaként (és nem ellentétéként!) felfogható újabb projekt a színház természetéről: a hitetlenség felfüggesztéséről, pontosabban annak lehetőségeiről... A *W – Munkáscirkusz* és a *Siráj* színház a színházról, arról, hogyan válhat eldönthetővé vagy éppen eldönthetlenné az illúzió és a realitás közötti határ.”⁵⁵¹

⁵⁵⁰ Sándor L. 2004a. (Kiemelés tőlem – J.T.)

⁵⁵¹ Kiss 2006, 139, 141.

6. Összegzés és következtetések

Ennek a dolgozatnak a főszereplője az 1974-ben született Schilling Árpád. Az ő abszolút középpontba állítása szükségszerűség, természetesen nem egyszerűen „mennyiségi” okokból, vagyis azért, mert a „hagyományos” színházként működés 1995-től 2008-ig tartó korszakában a huszonhét krétakörös előadásból tizenkilencet ő rendezett, s a későbbi projekteken is általában ő felelt a koncepcióért, még ha nála fiatalabb kollégáit ekkor már aktívan bevonta a munkába. Jóval többet jelent ennél Schilling neve: közel két évtizede tartó pályáján végigtekintve feltűnik, hogy a magyar színházi életben kivételesen sokoldalú, nézeteit és kérdéseit szokatlanul sok csatornán és eltérő eszközökkel kommunikálni képes és akaró (!) alkotóról van szó. Egy olyan művésztől, aki amellet, hogy sikerrel „építette fel” önmagát (neve mindmáig egyet jelent a Krétakör márkanévvel, holott a csapat színésztagejai mindig is népszerűbbek voltak nála, l. a 2. fejezetben a tudatosan felvett „megmondó ember” szerepről írottakat), bebizonyította, hogy a mai napig mozdíthatatlannak vélt magyar színházi struktúra alapelemeinek a rendje kellő kitartással és az Európa meg a világ színházaiban látott korszerű irányzatokra történő gyors reagálással megbontható, illetve módosítható.

A jelenkori magyar kulturális közállapotok értelmezéséhez az egyik kulcsszó a megkésetttség: a Krétakör Színház legendájának megértéséhez azt kell észrevennünk, (a)hogy a művészet majdnem minden területén tapasztalható lemaradottságot nem visszahúzó, hanem éppenséggel katalizáló erőként, folyton megújuló energiaforrásként tartotta és tartja számon Schilling és társulata. Ez lehet a dolgozat második fejezetében sokat emlegetett „megtanulhatatlanság”, vagyis a nem létező „Schilling-style” egyik lehetséges kulcsa: az ti., hogy a Krétakör története felfogható világszínházi gyorstalpalóként is. A magyar színház a nemzetközi színházi életet enyhe távolságtartással és nem kevés értetlenséggel figyelte a második világháború óta eltelt időszak java részében: miközben a két háború közötti időszakban erőteljes német orientáció jellemezte színházi gondolkodóinkat és alkotóink egy részét, a színházak 1949-re lezajlott államosítását követően egészen a hatvanas évek végéig még külföldi vendégjátékok formájában sem jelenhetett meg semmi a magyar színpadokon, ami – vélt vagy valós módon – szembement a párt központi direktíváival. (És ezek a körülmények magyarázzák meg Peter Brook 1972-es budapesti vendégjátéka után Koltai Tamás sokat hivatkozott cikkének a kérdéseit és állításait: *Hogyan játsszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszereplése után?*)

Ma úgy tűnik: Schilling és a Krétakör ezt a lemaradást kívánta behozni, nem öles, de nem is apró léptekkel megkezdve egy hosszú, végeláthatatlan utat. Alig valószínűsíthető egy ilyen léptékű vállalat tudatos, hosszú távra történő kigondolása, inkább a 2. fejezetben érintett, fokról fokra történő, lassú építkezés teóriáját valószínűsítünk, amihez egészen biztosan lendületet és motivációt adott a Krétakör Színház rengeteg külföldi vendégszínháza. A bezárkózást kulturális stratégiaként választó (?) Magyarországon legfeljebb, ha elvétve hatottak a XX. századi meghatározó színházi irányzatok, s az újabb formák még korlátozottabban jelentek (és néhány kivételtől eltekintve) jelennek meg. Schillingnek ebből a szempontból, ha úgy tetszik, könnyű dolga volt, hiszen a fentiekből következően szinte bármelyik színházi korszak bármelyik alkotójához fordulhatott és ma is fordulhat inspirációért. Lehetetlenség mindezt azzal elintézni, hogy Schilling másolja nagynevű elődeit: sokkal inkább van szó allúziókról és színházi gondolkodók életművei előtti tiszteletéről, semmint szolgai modellkövetésről, a színházi szakma és a külvilág iránti kreatív nyitottságról, nem pedig ötletpótlékok kényszeres felkutatásáról.

Schilling és a Krétakör ún. hommage-előadásai (mint például az Artaud és a kegyetlen színház előtt tisztelegő *W – Munkáscirkusz*, a játszókat a színes brooki varázsszönyegre leültető *Leonce és Léna*, a Brecht és a kabaré világát megidéző *Liliom* vagy a Sztanyiszlavszkij korszerűségét száz évvel a moszkvai ősbemutató után újra leleplező *Siráj*) mellett ott vannak a Magyarországon gyökeretlennek, hiszen a rendszerváltozás előtt központilag még csak meg sem tűrt, utána pedig sokáig (talán a demokrácia eufóriája miatt?) szóba sem kerülő színházi műfajokban való, hosszabb-rövidebb ideig tartó elmélyülés (mint például a *Hazámhazám* és a *FEKETEország* markáns véleményt tükröző politikai színházai, vagy a 2008 utáni projekteknek a nézőt szereplővé-alkotóvá „előléptető” fejezetei, a színház hasznosságáról és társadalmi szerepvállalásáról több műfajban aktívan gondolkodó vállalkozások). Színháztörténesek kapcsán szinte lehetetlen vállalkozás közvetlen hatásokról vagy kölcsönhatásokról beszámolni, az mindenesetre feltűnő és aligha több a véletlennél, hogy amióta a (cégként, nem pedig „csak” színházként működő) Krétakör elkötelezte magát például a színházi nevelési programok mellett, azok a médiában is a korábbihoz képest (hiszen ne feledjük: a rendszerváltozás óta léteznek ilyen csoportok Magyarországon) jóval hangsúlyosabban jelennek meg (a Krétakör és Schilling ilyen irányú, „missziós” tevékenységére a 4. fejezetben utaltunk). Az *Új néző*-projektben „kipróbált” fórumszínházi modell szintén hat: bár szórványosan korábban is léteztek Magyarországon hasonló törekvésekkel rendelkező csoportok, a Krétakör – léptékét tekintve – feltétlenül úttörő vállalkozása és annak széleskörű visszhangja mindenképpen biztatóan hatott a későbbi

próbálkozások vezetőire (l. például a fiatal felnőttek döntéslehetőségeiről gondolkodó, a Káva és az AnBlok szervezésében megvalósult *A hiányzó padtárs* című előadást vagy egy alkalmi társulásnak a felsőoktatás problémáiról beszélő *Törvényhozói színházát*.)

Mégsem gondoljuk, hogy Schilling megelőzte volna a korát, ahogy a kivételes tehetségekről közhelyszerűen szokás leírni: éppenséggel benne élt és él a saját korában, a rendszerváltozás utáni sérülékeny demokrácia határait kitapogató kilencvenes években és a sokasodó globális és lokális válságjelenségekre egyre türelmetlenebb válaszreakciókat adó kétezres évtizedben. Pálya- és kortársai egy jelentős részével ellentétben azonban nem elégszik meg a közállapotok néma szemlélésével, a pályája során felépített és megszilárdított márkanevet, a Krétakört használva alakítani és formálni is akarja azokat. Ennek jegyében a változó megítélésű, de mindvégig erőteljes szakmai figyelemmel kísért színházrendezői karrierje mellett kiterjedt (köz)írói munkásságával (melyről e dolgozat keretein belül szintén csak nyomokban emlékezhetünk meg) hűségese rajongókat és ádáz ellenségeket szerez magának. Meglátásunk szerint Schilling színházon belüli és azon kívüli tevékenységei sikeréhez a kulcsot mondanivalója következetes *jelenidejűségében* találhatjuk meg: egyértelmű üzeneteinek, provokatív kérdéseinek, vitát generáló felvetéseinek a mához kötöttség a titka. Ez szükségszerűen vonja maga után bizonyos, a magyar társadalomban polemikusan kezelt témák és akut problémák tárgyalásának hangsúlyossá válását az életművön belül, amit a leegyszerűsítő interpretációk (mint láttuk azt a politikai színház műfajához sorolt Krétakör-előadások /jobb-, illetve szélsőjobboldal felől érkező/ reflexiója esetében) egyértelmű politikai-ideológiai elköteleződésneként hajlamosak értelmezni.

Egy ilyen bevezető után bármennyire is hangozzék úgy, mindez természetesen nem valósulhatott (volna) meg egyszemélyes vállalkozásként. Schilling mellett és mellől nőtt fel és erősödött meg a Krétakör csapata: a radikális váltás lefolyását bemutató harmadik fejezet vonatkozó részeit tanulmányozva ma egyértelműnek tűnik, hogy a rendező-társulatvezető nem magára hagyta színészeit, amikor felszámolta a társulatot, hanem új utakat, ezáltal pedig új lehetőségeket nyitott meg előttük. Az egykori közreműködőktől ma már egyre kevesebb megbántott, sértett megjegyzést hallani (legalábbis a nyilvánosság előtt) a Krétakör Színház megszűnésével kapcsolatban: szabad vegyértékké válásuk, illetve szétszóródásuk a magyar kőszínházi és független színházi szcéna különböző színpadjain vitán felül megtermékenyítő hatással volt a hazai színházi életre. A hagyományos, színházszerű működés időszakában a színészek sikere és népszerűsége több eredőre vezethető vissza: egyrészt, ahogy utaltunk rá, a „nagy nevek”, emblematisz színészszemélyiségek (például Csákányi Eszter, Gyabronka József, Mucsi Zoltán) csatlakozása a fiatal csapathoz igencsak imponálóan hatott, kíváncsivá

tette saját rajongóikat is arra, mi zajlik a Krétakör előadásain, másrészt a társulat kevésbé tapasztalt, ám különböző formációkban már hosszú színházi múlttal rendelkező tagjai az idősebb pályatársak oldalán „nőttek fel”: az egymás iránti kölcsönös kíváncsiság garanciát jelentett a színvonalas művészeti munkára. Harmadrészt a korán felfedezett, kivételes eredményességgel járó munkamódszer, vagyis a kollektív improvizációkból induló, a közben felvetődő kérdésekre hosszas elvonulás és együttélés alatt kipróbált érvényes színpadi válaszok összegyűjtése, majd azoknak a rendező és dramaturg által történő kiválogatása, ezután pedig akár több, közönség előtt megtartott előbemutató megtartása következett, amelyeken a nézői reakciók, kommentárok aktívan alakították a később viszonylag állandósultnak tekinthető előadásformát. A rendező Schilling és a drámaíró Tasnádi gyümölcsöző munkakapcsolatának is ebben a fajta kíváncsiságban, szüntelen kísérletezni akarásban kereshetjük a titkát: ők egészen a – bukást jelentő – *Phaidra*ig nem próbálták ki „az író ír, a rendező rendez” prototipikusnak mondható módszerét, helyette – mint például a Schilling-próbanaplók részleteivel közreadott Tasnádi-drámakötetben, a *Taigetosz-csecsemőotthonban* is olvashatjuk – a közös alkotás mellett kötelezték el magukat: Tasnádi íróasztalnál született szövegei a színházi próbafolyamat alatt folyamatosan formálódtak, és nyerték el „végleges”, írott alakjukat.

A Krétakör ütőképes csapata mellett a történet másik lényeges alakítója a néző. Különösnek tűnhet mindennek hangsúlyozása egy színházi társulat történeti aspektusból vizsgáló dolgozat lezárásában, ám mint arra utaltunk a 3.2.3. alfejezetben, az európai színház történetének utóbbi néhány évszázadában valójában állandósult, passzív szerepet szánt a nézőnek, Schilling pedig ezen a felfogáson határozottan változtatni akart és akar. A társulatvezető rendezéseinek a története megírható lenne a közönséggel folytatott kommunikáció különböző, az évek során kipróbált, aztán vagy elvetett, vagy kierielt formái felől. A nézőtől már korán többet és mást akart a Krétakör Színház, mint azt addig (és azóta is) megszokhattuk, hiszen Schilling a közönséget egyrészt a színház részévé akarta tenni, másrészt határozott mozdulatokkal törte át a néző és a színész közé az évszázadok alatt felépült vaskos falat.

A társulat ilyen irányú, különböző „műfajú” próbálkozásai hasonló irányba mutatnak: a színházat a fogalomhoz hozzátapadt misztikumtól kívánják megszabadítani. Mint arról már korábban szoltunk, nem olesó interakcióról van persze szó, hanem arról, hogy a színház „felépítése” és feldolgozása közben a nézőre is lehetséges partnerként, kérdező és vitatkozó félként tekintenek az alkotók. Nyilatkozataiból tudható, hogy a türelmetlen Schilling gyakran nem volt elégedett a nézők „fejlődésével”: a korán rendszeressé tett közönségtalálkozók, a

felolvasó-színházi előadások, a koncertek, a Krétakör Színház régi honlapján található, a társulat színészei által is aktívan használt online fórum, vagyis a közvetlen kapcsolattartás tucatnyi formája ellenére sem igazán sikerült a hagyományos színházcsinálás időszakában a nézőket tömegesen rávenni jól ismert és kényelmes pozíciójuk feladására.

Azt állítottuk, Schilling rendezései a néző „foglalkoztatása” felől is izgalmas elbeszélést alkotnak, lássuk a teljesség igénye nélkül a főbb csomópontokat. A *Nexxt* kerettörténetéhez hozzátartozott a nézőknek a beépített emberek által történő „inzultálása”, amit különösen a kritikusok vettek rossz néven, a *W – Munkáscirkusz* zsigeri élménnyé tételében színészek és nézők zavarba ejtő testi közelsége jelentős szereppel bírt, ahogy a *Siráj* keresetlen egyszerűsége, annak a rendezői koncepció szerves részét képező egyszerű ténynek a felismertetése a nézővel, hogy Csehov hősei akár mi magunk is lehetnénk, személyes és az emlékezetből nehezen kikopó hatásúvá tette az előadást (ez utóbbiakról l. az 5.3. és 5.4. alfejezeteket). A Krétakör Színház történetének talán legnagyobb bukását jelentő, a Katona József Színházzal koprodukcióban bemutatott *Előtte-utána* radikálisan törölte el a néző és színész között fennálló (és általában minden erővel fenntartott) távolságot, amikor szó szerint egymás mellé ültette őket: a színpadra kifeszített hatalmas tükörfelületben nemcsak a színészeket láttuk, hanem önmagunkkal, unalmunkkal, feszengésünkkel, közönyünkkel vagy dühünkkel szembesülhettünk – kiszolgáltatott helyzetbe kerültünk, ha akartuk, ha nem, véleményünket azonban nem oszthattuk meg alkalmi „társainkkal”. Mint arról már beszéltünk (3.2.1. alfejezet), *A csillagász álma* a későbbi, a nézőket immár tudatosan és valóban résztvevővé változtató projektek előszobájaként értelmezhető; igaz, ez még ekkor a színészek ódzkodása és értetlensége miatt meglehetősen kétes eredménnyel járt. A *hamlet.ws* minimális külsőséggel, maximális belső energiákkal működtetett, alapokig „visszabontott” színháza újabb fontos, a nézőnek az iskolai, színházi, családi szocializációja által felépített gátaktól való megszabadítása felé tett bátor lépés. Az előadásban a közvetlenség, a nyitottság, a színház hierarchikus hagyományát leváltó demokrácia parancsa úgy érvényesült, hogy eközben a tradicionális színháznézői pozíció is megőrződött. Ráadásul a *hamlet.ws* deklarált – és a 2008 utáni projektekben már általános eszközként visszatérő – célja, hogy megszüntesse a színházba járás „kényszerét” azzal az egyszerű húzással, hogy ez esetben a színház maga megy a nézőhöz, nem pedig fordítva. Mint arról a 3-4. fejezetben részletesen beszámoltunk, a 2008 utáni projektek mindegyikének valódi főszereplői az előre sosem kiszámítható vagy megtervezhető állapotban lévő nézők, akiknek az alkotók gyakran csak egy lehetséges színházi előadás alkotóelemeit ajánlják fel, ám ezen elemek kombinációja és belőlük egy

önállóan értelmezhető műalkotás létrehozása legalább annyira (ha nem jobban) múlik a közönség akaratán, mint a kreatív közösségi játékot levezénylő (színházi) szakembereken.

Schilling Árpádra már korán jellemző a következetes önreflexió, ami elsősorban a saját és a társulata munkájára, fejlődésére vonatkozik. Mindez azért különösen feltűnő, mert a magyar színházcsinálói gyakorlatban egyedülálló fejlemény. A magyar színház elméletellenességéről már sok szó esett a korábbi fejezetekben. Bár egy társulat történetének, átalakulásainak, vagy ha – a saját történetre vonatkozó Schilling-írásokban is részben tetten érhető – evolucionista terminológiát akarunk használni: megszületésének, felnövekedésének és elhalásának a nem kizárólag vagy kifejezetten nem magáncélra történő megörökítése nem tartozik a szűken értett színházelmélet területére, ezeknek a dokumentumoknak az összegyűjtése, rendszerezése és reflektált újrendezése – melyet a dolgozat első, az 1995–2008 közötti szűk másfél évtized történetét leíró fejezetében igyekeztünk megtenni – kiinduló pontot jelenthet a színházelméleti hangsúlyú megközelítések számára. (Erre csupán egyetlen, a jelen dolgozat keretei között praktikus okok miatt nem felhasznált, de a későbbiekben tanulmányozni kívánt példát hozunk: Schilling Árpád az összes általa rendezett előadásról részletes, minden apróságra kiterjedő próbanaplót vezetett. Ezek a – Krétakör Archívumban fellelhető, ám a számos személyes megjegyzés miatt egyelőre nem a nyilvánosságnak szánt – dokumentumok egyedülálló forráscsoportot jelentenek egy alkotói krédó majdani megalkotásához.)

Az elérhető elektronikus és írásos dokumentumok összegyűjtése és rendszerezése, az alkotói visszaemlékezések hivatkozási alapként történő felhasználása iránti bizalmatlanságukat nyíltan deklaráló teoretikusok megfélekedezni látszanak arról, hogy ezek a források épp úgy a *színházi tapasztalat* (Pavis) nyomai, mint a kritikák, interjúk vagy más, nyomtatott és elektronikus formában létező vagy valaha létezett dokumentumok. A hozzájuk való kritikus és reflexív viszonyulás segíthet megszólaltatásukban, s feltételezésünk szerint belőlük egy eddig nem ismert történet körvonalazódhat, illetve a már ismert történet olyan elemekkel gazdagodhat, melyek a korábbi elemzők figyelmét elkerülték.

Az egyes előadások közötti túl szoros kapcsolódási pontokról nem, inkább hasonló hangoltságukról, probléma-orientáltságukról lehet beszámolni. A Kiss Gabriella által kidolgozott, Schillinget jellemző „projekt alapú” gondolkodásról, illetve annak a társadalmi/politikai, irodalmi/drámái, színházi/teatralitás epizódjairól részletesen szoltunk a 2. fejezetben, az alábbiakban ezért nem a választott és működtetett színházi nyelvek, hanem a repertoár felépítése felől vonjuk le következtetéseinket.

A 2007 végére felszámolt repertoárt nagy vonalakban áttekintve feltűnő a XX. századi és a kortárs szerzők túlsúlya. Az utóbbiak közül ki kell emelni Tasnádi Istvánt, aki közel egy évtizedre a Krétakör „házaszerzője”, a rendező Schilling állandó alkotótársa lett, ezzel egyben egy külföldön (főleg német nyelvterületen) létező és jól bevált, Magyarországon nem jellemző modellt meghonosítva. A választott szerzők közül időben a legtávolabbi Molière, akinek a *Mizantropját* Petri György friss fordítása és Schilling rendezői ötlete határozottan a mába emelte. Az embergyűlölről szóló Molière-szöveg nem mondható a legtipikusabb döntésnek a magyar színházak darabválasztási gyakorlatában, s a Krétakör repertoárján található további klasszikusok is legtöbbször másról és máshogyan beszéltek, mint azt megszoktuk: az ismert szerzők és drámák mindig új, szokatlan fénytörésben jelentek meg, a kortárs szerzőket pedig (Tasnádi mellett például Térey Jánost) „be tudta vezetni” a Krétakör úgy, hogy eleve érdeklődést generáljon munkájuk iránt. Ismerőség és szokatlanság, a tudott és váratlan elemek mindig friss kombinációja a Krétakör-jelenség részévé vált, ahogy az a 2. fejezetben már érintett megfigyelés is, hogy a nagyszabású megaprodukciók után általában csendes, intimebb hangvétellű bemutatók következtek: az egymást követő előadásokból kiolvasható hullámszerű mozgás, az egymásnak felelgető előadások mind a társulat tagjait, mind a nézőket a megfelelő „izgalmi” állapotban tudták tartani.

Ebben az értelemben a Krétakör repertoárján találunk is klasszikusokat, meg nem is. A XIX. századi magyar drámairodalom három játszhatatlannak gondolt színpadi művéből (*Csongor és Tünde*, *Az ember tragédiája*, *Bánk bán*) csupán egyet, a Zsótér Sándor rendezte *Bánk bán*t találjuk meg, ám ebben a dráma manapság többnyire megszokott, az „érthetelenségével” indokolt mához közelítése helyett éppen ellenkező módon járt el a rendező. Zsótér ugyanis nem az Illyés és Mészöly által lerövidített szöveghez, hanem az eredeti ösváltozathoz nyúlt vissza, s paradox módon éppen ezzel az archaizáló gesztussal tette kíváncsivá a ma nézőjét, akitől a szinte húzás nélkül elmondott, régies szöveg sokkal odaadóbb figyelmet kívánt, mint a hetvenes évek második felében készült, színpadainkon most is leggyakrabban használt átigazított változat. A magyar klasszikusok közül csupán – az egyetlen világhírű magyar drámaként számon tartott – városligeti történet, Molnár Ferenc ezúttal songokkal feldúsított *Liliomja* volt látható.

Ami a külföldi klasszikusokat illeti, Molière mellett egy-egy alkalomra feltűnik a hazai színházak repertoárjának „kötelező” szerzői közül Brecht (igaz, a Magyarországon alig játszott *Baallal*), Shakespeare (a *Vízkeresztet* könnyed nyári mókává átíró *Szerelem, vagy amit akartok* mellett csupán a Schilling pályáját végigkísérő, három különböző változatban // megrendezett *Hamlettel*), Csehov (a *Siráj* jelentéséről és jelentőségéről a magyar színházi

környezetben az 5.4. alfejezetben szóltam) és Ibsen (akitől manapság szintén nem a gigantikus emberiségkölteményt, a *Peer Gynt*öt „szokás” mifelénk elővenni, hanem a társadalmi témájú, az aktualizálásnak jóval könnyebben engedelmesebb darabjait). Feltűnő ugyanakkor a Magyarországon viszonylag rendszeresen, de nem különösebb lelkesedéssel játszott Georg Büchner túlsúlya a repertoárban: szűk egy év alatt mindhárom fontos drámája sorra került, igaz, egyik színrevitel sem ragaszkodott a bevett játszási hagyományokhoz. Legtávolabbra a *Woyzeck*ből kiinduló *W – Munkáscirkusz* és a *Danton halálát* kiindulásként felhasználó *Hazámhazám* rugaszkodott, míg a *Leonce és Léna* frissességével, ötletességével hatott.

A kortárs külföldi drámaírók közül a divatos és/vagy botránys szerzők kerültek előtérbe, akik – alighanem a magyar színházi hagyományoktól jelentősen eltérő dramaturgiájuk miatt – nem is hoztak különösebb sikert: Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig a „hideg” német, (a Petrányi Viktória és Mundruczó Kornél által színpadra alkalmazott) Vlagyimir Szorokin a „brutális” orosz irányt jelenítette meg. A repertoár számottevő hányadát teszik ki azok az előadások, amelyeknek a szövegét a társulat közösen készítette, általában dramaturg(ok) bevonásával: ilyen a *Kicsi...*, a *Hazámhazám*, a *FEKETEország* vagy a *Pestiesti*. Az ezekben is közreműködő Tasnádi István önálló darabjai különösen érdekes (ám nem feltétlenül sikeres) próbálkozások a már létező forrásokra támaszkodó, egyszerű átdolgozásnál azonban jóval messzebb merészkedő drámák, mint amilyen a *Nexxt*, a *Hazámhazám* vagy a *Phaidra* (de a Schilling által a Katona József Színházban rendezett, Kleisttől induló *Közellenség* is ilyen volt). Összességében a Krétakör repertoárjáról (és nem a bennük megjelenő színpadi gondolkodásról!) elmondható, hogy egyszerre tudott és akart hagyományos és újító szellemű lenni, ezzel folytonos figyelmet és érdeklődést generálva a hűséges nézőkben a társulat újabb munkái iránt. Szó sincs a nézői elvárások gyökeres felforgatásáról (a hasonló kísérletek a kortárs magyar színház történetében rendre kudarcot vallottak és valójában vallanak a színházi infrastruktúra és a közönség ellenállásán), sokkal inkább a határok módszeres és óvatos tágításáról, egy a nézővel közös tanulási-tanítási folyamat változatos összképet mutató állomásairól.

A repertoárszínházként működés időszakának másik meghatározó jellemzője az, hogy a Krétakör Színháznak nincs állandó próba- és játszóhelye. A nagy sikerek kapujában (ez a kétezres évek első fele) pártolódik hangosan és nyilvánosan emeltek szót egy Schillingéknek „járó” állandó színházépületért, ám erre – alighanem a megfelelő politikai akarat híján, illetve a színházi közeg belső lobbiharcai miatt – sohasem kerülhetett sor. Így aztán a szokatlan és mindig meglepő helyszínválasztás a Krétakör Színház sokat emlegetett védjegyévé vált, a

szükségből pedig erényt kovácsolt a csapat. Az első „helyspecifikus” előadás még a hőskorban született: a *Szerelem, vagy amit akartok...* című produkciót egy teherautó platóján utaztatták körbe az egész országban. A *FEKETEország* szentendrei változatában a volt szovjet laktanya homlokzatára adaptálták az előadást, a *Hazámházám* teréül a Fővárosi Nagycirkusz porondja szolgált, a *Nibelung-lakóparkot* előbb a második világháborúban használt védelmi és orvosi célokkal működtetett Budavári Sziklakórházban, később az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet falai között játszották, a *Bánk bánt* a Vakok Intézetének historizáló üveglablakkal díszített Nádor termében, míg legnagyobb sikerüket, a *Sirajt* jó ideig a Fészek Művészklub kupolatermében. E helyszíneknek csupán egyetlen közös vonása van, az ti., hogy egyik sem színháznak épült (nem is használták őket e funkcióban mások), falaik között mégis fontos színházi előadások születtek, módosítva és felfrissítve a köztudatban lévő színházfogalmat (a szónak mind az épületre, mind az intézményre vonatkozó jelentésében). E talált terek persze nem csak szokatlanságukkal, esetenként kényelmetlenségükkel hatottak a nézőkre: az esetek többségében a tér és a benne-körülötte megszülető előadás ezernyi szállal fonódott egymásba, a tér tehát több lett egyszerű helyszínnél, az értelmezés szerves részévé vált.

A *Hazámházám* kiábrándult társadalomképe az összmagyar cirkuszból tudósított kegyetlen satíra formájában, a *Nibelung-lakóparkban* a néző saját bőrén érezhette a föld alatti bunker hűvösét, a falak nyirkosságát, válthatott néhány szót a nézőt forró teával kínáló Csákányi Eszterrel és így tovább. A nyomasztó környezet mindenestül előadásformáló tényezővé vált, ahogyan az is, hogy a nézőknek egymással kellett vetélkednie a jobb láthatást kínáló helyekért (ez utóbbi, a néző helyének rögzített mivoltát megszüntető effektet a rendszeres zsámbéki, illetve kapolcsi előbemutatók is felhasználták, amit némelyik kritikus és alighanem a nézők egy része is mérsékelt lelkesedéssel fogadott). A Hungária körútra néző Nádor teremben a szecessziós üveglablakokon Magyarország védőszentjeinek képei ragyognak, s az ólomüveg képek alatt mondja újra Zsótér Sándor és a Krétakör csapata Magyarország nádorának tragikus históriáját, a *Bánk bánt*. A teremben lévő orgona billentyűzetét dühödten csapkodó Gertrudis elégedetlensége a néző számára közvetlen, érzéki élménnyé válik, ahogy a karzatról zengő elégedetlenek kórusa is hatásosan szólal meg. A *Siráj* hatásmechanizmusába a néző alá rakott kényelmetlen, minden mozdulatra nyikorgó fotelek épp úgy belejátszanak, ahogy a hosszú időre nyitva „felejtett” erkélyajtón át beáramló hűvös levegő vagy a fejünk fölött lévő különös domborművek és a boltozatos kupoláról tompán visszaverődő hang. A színházi élmény már nem (csak) intellektuális, hanem fizikai tapasztalattá válik, s a *Siráj* híres fináléja – amikor a székekkel „befalazott” nézőknek

maguknak kell lebontani a barikádot, ha ki akarnak jutni a nézőtérről – szó szerint megdolgoztatja a közönséget.

A 2008 utáni projektek változatos, új helyszíneket hoztak játékba. A szűk, privát terektől (mint például a *Laborhotel* vagy az *Anyalógia* lakásszínházi epizódjai) a tágas közösségi, sokszor eredeti funkciójukban működő helyszínekig tartott a sor. Ez utóbbiak közül a legextrémebbeket soroljuk: a budapesti Erzsébet téri mélygarázs (*A szabadulóművész apológiája*), a Pécs szélén álló Széchenyi-akna (*Majális*), a prágai Rudé Pravo egykori nyomdaépületének pincétől padlásig terjedő helyiségei (*Krízis-trilógia* 1. rész: *jp.co.de*). Ezek a terek – a Budavári Sziklakórházhoz vagy az OPNI-hoz hasonlóan – minden esetben saját, legtöbbször elfelejtett, ám a falaikon lévő titokzatos nyomokban nagyon is továbbélő múltjukkal együtt jelennek meg a nézőkkel közös játékban. Izgalmas kérdés lenne azt vizsgálni, hogy a helyszínek változatos háttértörténeteinek alapos ismerete mennyiben szükséges ahhoz, hogy a bennük lezajlott projekteket értelmezni tudjuk (például a demokráciáról és toleranciáról szóló monstre közösségi játékra a *jp.co.de*-ben a volt kommunista pártlap egykori, mára nyomtalanul lerombolt székházában kerül sor). Ennek a fajta háttértudásnak a megléte aligha perdöntő az esemény értelmezése szempontjából, ugyanakkor ettől az „épülettörténettől” eltekinteni is képtelenség, hiszen az ott látottakra és átéltekre rányomja a bélyegét ez a fajta „természetes díszlet”.

A már említett projekt-, illetve probléma alapú gondolkodáshoz ezen a ponton érdemes visszakanyarodni, hiszen a rugalmas, az új formák és megszólalási módok iránt elkötelezett, az előadások szigorú beskatulyázását ellehetetlenítő szemlélet nemcsak a 2008 előtti időszak előadásaira jellemző, hanem az azóta létrehozott eseményekre is. Schilling mellett, hogy a legvadabb helyszínekre is fáradhatatlanul elzarándokoló nézőt minden lehetséges eszközzel ki akarja mozdítani megszokott (fizikai, szellemi, mentális stb.) pozíciójából, minden esetben határozott üzenetet is megfogalmaz a nézőknek, ha úgy tetszik, feladatot ad neki. Természetesen nem feltétlenül könnyen lefordítható, borítékolható bölcsességekről, közvetlen megfejtéssel rendelkező feladványokról van itt szó, inkább egy markáns gondolkodási forma és határozott életvitel széleskörű és módszeres bemutatásáról (és éppen ezért gondoljuk azt, hogy Schilling közírói munkássága, egyre markánsabb jelenléte a közéletben, ügyekért való fellépése a színházcsinálói *oeuvre* részének tekinthető, tekintendő).

Mindez összefügg a hasznos színház Brechtre visszanyúló elméletével, aminek a gyakorlati megvalósításán Schilling és a Krétakör az utóbbi években meglehetősen sikerrel dolgozik. Hasznos ez a színház olyan értelemben, hogy – bizonyos népszerű ideológiákkal szembemenve – nem az élet szép és reményteljes oldalát akarja mindenáron propagálni,

elhazudva a létező és mindannyiunk által nap mint nap észlelt problémákat, de nem is elégszik meg azzal, hogy csupán regisztrálja és elősorolja a társadalom bajait, ám végül tanácstalanul széttárja a kezét (ezekről, a kortárs magyar színházban felvállaltan jelenlévő utakról l. a 3.2.4. alfejezetet a társadalmilag felelős színházról). Schilling és a Krétakör ehelyett cselekvésre, még hozzá (szín)játékos és közös(ségi) cselekvésre buzdít, megerősítve a néző abba vetett hitét, hogy jelenlétének van értelme, közreműködésének van súlya – és itt még egy kifejezésnek kellene következnie, aminek a megléte a Krétakör új projektjei esetében talán a leginkább problematikus, ez pedig a hatás (erről lejjebb lesz szó bővebben). Mint arról korábban beszéltünk, az alkotók maguk összefoglaló néven kreatív közösségi játékoknak nevezik legújabb vállalkozásaikat, s valóban mindegyik projekt határozott állásfoglalásra, választásra és továbbgondolkodásra kényszeríti a nézőjét.

Még hozzá olyan, a színházainkat nem ritkán hidegen hagyó kérdésekben, mint amilyen az aktuális társadalmi problémák tudatosítása és megoldása iránti elkötelezettség, az elnyomott rétegekkel való szolidaritás (l. például *A szabadulóművész apológiája* „társadalmi munkában”, civilek közreműködésével megvalósult *Oxitocin, 18 plus-minus* és *Örökséta* című fejezeteit vagy az ország északkeleti, mélyszegénységben élő kistelepülésein a több csatornán „támadó” *Új néző*nek a helyi lakosokat az alkotómunkába történő bevonását), az átláthatatlan lobbierdekek helyett a nyílt versenyhelyzet propagálása (egészen a nézőtérre való bejutás demokratikus szabályozásáig terjedően, l. *A szabadulóművész apológiáját*), a közös múlt értelmező feldolgozása (l. a pécsi bányászat elfeledett történetét élményszerűen felelevenítő, ezáltal a nézőben a régió múltját hatékonyan tudatosító *Majálist*), friss impulzusok iránti nyitottság. Fontos aláhúzni, hogy az új témák szükségszerűen maguk után vonják az új nézőrétegek megjelenését is: bár Magyarországon az utóbbi egy évtizedben nem folytattak következetes és kiterjedt közönségvizsgálatokat (a kilencvenes évek második felében Szabó István több ilyen irányú kutatását publikálta), az sejthető, hogy a színház ma is elsősorban szórakozási-kikapcsolódási lehetőségként van számon tartva (nem csak nézői, hanem készítői által is), s csak ritkán akar ennél többet. Ebből következően a közönség vagyoni, műveltségi stb. összetétele is „megjósolható”, általában játszóhelyekre lebontva, magyarul: (elvileg) mindegyik színház „szól” a társadalom egy vagy néhány meghatározott rétegének, s ez tetten érhető darabválasztásukban, a rendezők meghívásában stb. Azonban Schilling és a Krétakör ezen a téren forradalmi lépésre szánta el magát, amikor nem óvatos körültekintéssel próbált új nézőket toborozni a csapat már meglévő népes rajongótáborához mellé, hanem egyszeriben olyanokat szólított meg és vont be, akik korábban esetleg semmilyen kapcsolatban nem álltak a színházzal. Különösen hangsúlyos volt ez *A szabadulóművész apológiájának* civil epizódjai

esetében, amikor a társadalom kulturális értelemben véve marginalizált csoportjait helyezte a fókuszba (így kismamákat, a gyermek- és felnőttkor határán álló fiatalokat, nyugdíjasokat), de a többi 2008 utáni projekt főszereplője is gyakran a színházba nem járó, esetleg attól eleve idegenkedő állampolgár lett. A Krétakör által felvállalt társadalmi misszió tehát ezen a szinten is működik, miközben egy fontos világszínházi, bevallottan úttörő, egyben színház kutatási szándékkal született előzményre biztosan utalni kell. Peter Brook az 1970-es évek elején Afrikában több hónapon keresztül tanulmányozta társaival az alapvető színházi kommunikációs formákat olyan közegben, ahol soha korábban nem zajlott még színházi előadás.

Ha az elővett témákat és e témák új közönségét szemügyre vesszük, röviden azt látjuk, hogy a liberális demokráciába mint az emberiség történetének eddigi leginkább működőképes formációjába vetett feltétlen hit mozgatja a (Magyarországon egyelőre) új típusú színházi találkozások. Az pedig már a hazai közéleti viszonyokat minősíti és jellemzi, hogy a felelős állampolgári gondolkodást propagáló megmozdulások gyakran politikai-ideológiai erőterbe kerülnek: a Krétakör ellenlábasai a csapat nyíltan baloldali elkötelezettségéről értekeznek, holott az olykor harcias tenni és változtatni akarás felől nézve az eseményeket ennél jóval mélyebbre hatolhatunk az értelmezésükben, mint erre kísérletet tettünk a dolgozat 3-4. fejezetében.

Említettük a hatást: az egyik leggyakoribb vádpont a leszakadó régiókba (l. *Új néző*), a múltjukkal elszámolni nem akaró vagy nem tudó területekre (l. *Majális*), a külvilágtól szinte teljesen elzárt falvakba (l. *A papnő*) ellátogató, ott hosszabb-rövidebb ideig dolgozó, majd a helyszínre többé vissza nem térő Krétakörrel kapcsolatban, hogy az általuk levezenyelt kreatív közösségi játékokban ugyan sikerül részvételre buzdítaniuk a helyieket, de a legfeljebb néhány hetes projekt befejezése után nem törekszenek sem további kapcsolattartásra, sem a lezajlott események feldolgozására. Ez utóbbi vélekedés eleve nem igazolható, gondoljunk csak az összesen közel másfél éven át zajló *Új néző* különböző fórumokon, a résztvevő szakterületek képviselői által történt és minden esetben közzétett értékelésére, de az előző vádat is más megvilágításba helyezi, ha Schilling tágas, ám korántsem minden bajra azonnali és végérvényes gyógyírt jelentő demokrácia-felfogása felől gondolkodunk rajta. A partnerség fogalma meghatározó ebben az esetben is: a Krétakör (vagy a hozzá hasonló, a társadalom fejlődése-fejlesztése mellett elkötelezett „cégek” /ha lennének ilyenek/) az intenzív, elmélyült, ám szükségszerűen rövid ideig tartó közös munka során megmutatják – szigorúan a nézők-résztvevők közreműködésével, beleszólásával – a változás

egy lehetséges útját, azonban mindennek valódi tartalommal történő megtöltése, hosszú távon való érvényesítése már nem az ő feladatuk.

A Krétakör vállaltan csupán indukálja a változást, biztat a változtatásra, amikor alternatívákat ajánl, de nem veszi magára a hosszú távú kivitelezés praktikus és morális terhét. A színház tanító-nevelő, tehát hasznos funkciója felől is értelmezhető mindez: a játék vezetői csak a magot akarják elültetni, de sem annak kikelésékor, sem várható szárba szökkenésekor nincsenek már jelen, így természetesen felelősséget sem vállalnak érte. A nagyszabású demokrácia-játék része ez is: az önrendelkezés, a szabad akarat, a választás és a döntés jogát tálcán kínálják a helyieknek, akik, ha élnek a felajánlott lehetőséggel, ideális esetben (és az *Új néző* néhány közreműködőjének utóéletéről olvasva kiderül, hogy ez korántsem utópia, bármennyire is hangozzék annak) képesek lesznek változtatni saját és a környezetükben élők életén. Sőt, ennél jóval általánosabb folyamatokat is generálhat ez a fajta színházértelmezés: a 4.1. fejezetben az *Új néző* kapcsán színpadi modellhelyzetekről beszéltünk, melyek lényege, hogy szájbarágós üzenetek helyett csupán rugalmasan tágítható és újraírható cselekvési és gondolkodási kereteket kínálnak fel a néző-résztevőknek, akik később, az alkalmi színházterem falain kívül kerülve jó eséllyel alkalmazhatják újra a színházban „tanultakat” egyéb szituációkban, életük hétköznapi „jeleneteiben” is.

Személyes élettapasztalat és kollektív emlékezet tehát termékeny párbeszédbe léphet egymással, ahogy még 2006-ban Gáspár Máté és Schilling Árpád megfogalmazta a *hamlet.ws*-hez írt előszóban. A személyre szabott színház kerül a középpontba: az, hogy a nézőnek, vagyis *nekem* mit jelent, *engem* mivel gazdagít és szembesít egy borsodi kis faluban eltöltött délután és este, hogy a fizikai és pszichés állapotomat hogyan befolyásolja egy prágai, romos épületben és alkalmi megszállóival közösen eltöltött néhány óra. Mondhatja erre bárki, hogy a hagyományos színház is személyes, és nem is téved, ugyanakkor az vitán felül áll, hogy az üzenetek dekódolása más „műszerekkel” kell, hogy történjen *itt* és *amott*. Az élmény megismételhetetlensége és egyszerűsége kivételezett pozícióba helyezi a nézőt, akiben az így szerzett impressziók jó esetben garantáltan hosszabb ideig „dolgoznak”, mint egy repertoáron tartott, akár több százszor (elvileg) ugyanúgy előadható produkció esetében.

Schilling Árpád munkatársaival fáradhatatlanul dolgozott és dolgozik azon, hogy a színház(a) érdekes és meglepő legyen, nem elégszik meg azzal, amit már elért, ami bevált: ebbe a felfogásba belefér, sőt szükségszerűen beleértendő a bukás, a tapogatózás és keresgélés is. A Krétakör Színház terjedelmes „sikertörténetéből” tulajdonképpen csupán egyetlen elem hiányzik fájón: a különböző műfajú, terjedelmű, célközönségű stb. akciókra adott reakciók, vagyis a Schillingék felvetette, gyakran szándékosan provokatív felvetésekre rendre elmaradó

válaszok a színházi szakmán belülről. A már említett schillingi demokrácia-felfogás elemi építőköve a mindenáron történő ragaszkodás a párbeszédhez. A Krétakör részéről eleinte türelmesen, később egyre hangosabban és határozottabban megfogalmazott igény a dialógusra azonban többnyire süket fülekre talált, s valójában éppen a várttal ellenkező hatást váltott ki: érdemi viták helyett sértődöttséget generált, ezzel még nagyobb szakadékot ásva a Krétakör Színház és a színházi szakma többi eleme között.

A fenti összegzés megírásában kettős motiváció vezetett. Egyrészt a bevezetőben közzétett célkitűzéshez, vagyis a Krétakör-jelenség megért(et)éséhez igyekeztem megszerezni a dolgozatban vizsgált bő másfél évtized vezérmotívumként vissza-visszatérő jellegzetességeit, egyben lehetséges válaszokat kínálva arra is, hogy miért és hogyan válhatott megkerülhetetlen hivatkozási alappá a Krétakör Színház a kortárs magyar színházi életben. Másrészt a történet figyelmes újraolvasása reményeim szerint elfogadható magyarázattal szolgál a Krétakör eddigi történetjének legélesebb kanyarára, vagyis a 2008 utáni események, projektek helyének a megtalálására a teljes történeten belül. Miközben az eddig megjelent kisszámú elemzés meglehetősen leegyszerűsítő módon és sokszor bevallottan a megszűnésként elkönyvelt átalakulás körüli értetlenség és sértettség által motiválva semmilyen kapcsolatot nem tételezett a Krétakör 2008 előtti és azt követő munkái között, meggyőződésünk szerint a két korszak nagyon is erős szálakkal kapcsolódik egymáshoz.

Az egyik ilyen kapocs természetesen Schilling Árpád személye, amiből egyenesen következik a másik, amit itt, a fenti hosszas leírásokat szándékos szűkszavúsággal összegezve csupán a színház fogalmának újragondolásaként határozunk meg, s ami egyben annak a biztosítékát is jelenti, hogy a Krétakör bármiféle radikális átalakításon is essen át, az marad, amiért eredetileg létrejött. „...a KÖR az a hely, amin belül az igazságnak kell eldőlnie – jelen esetben a színház igazságának. A KRÉTA a mulandóság és az újraszületés metaforája, hiszen ha megrajzoljuk a kört, elkezdünk valamit, annyian, ahányan a rajzolt kör belsejébe férünk. Ha végeztünk a dolgunkkal, feltöröljük a krétaport és elbúcsúzunk egymástól.”⁵⁵²

⁵⁵² Schilling 2002.

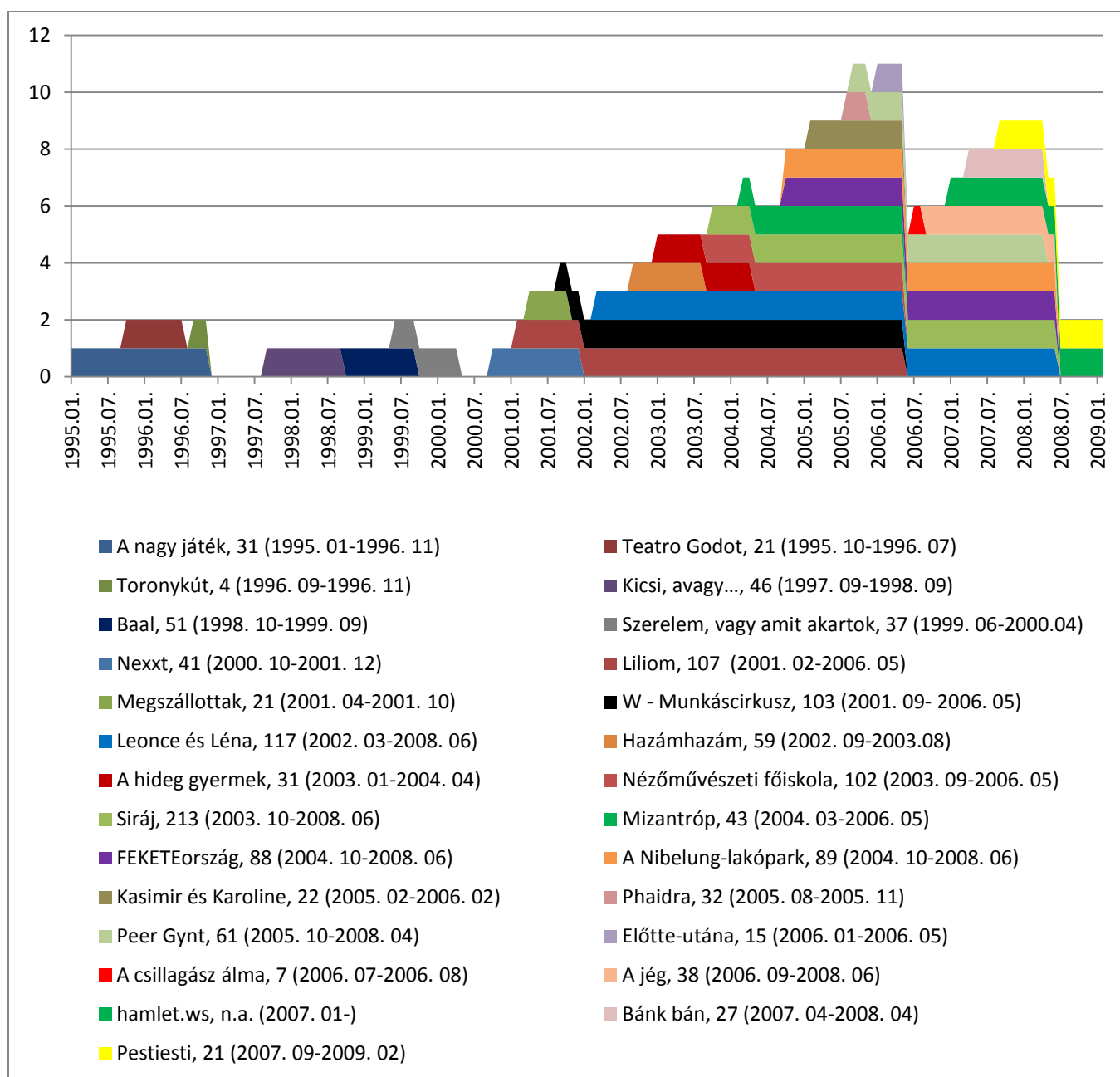
Mellékletek

Kronológia I. A Krétakör Színház bemutatói (1995–2007)

	Magyarországi bemutató	Cím	Rendező	Helyszín
1.	1995. január 25.	<i>A nagy játék</i>	Schilling Árpád	MU Színház
2.	1995. október 2.	<i>Teatro Godot</i>	Schilling Árpád	Marczibányi téri Művelődési Központ
3.	1996. szeptember 30.	<i>Toronykút</i>	Schilling Árpád	Szkéné Színház
4.	1997. szeptember 30.	<i>Kicsi, avagy mi van, ha a tiszavirágnak rossz napja van?!</i>	Schilling Árpád	Merlin Színház
5.	1998. október 5.	<i>Baal</i>	Schilling Árpád	Kamra
6.	1999. június 15.	<i>Szerelem, vagy amit akartok</i>	Schilling Árpád	Zsámbéki Szombatok
7.	2000. október 13.	<i>Nexxt</i>	Schilling Árpád	Bárka Színház
8.	2001. február 22.	<i>Liliom</i>	Schilling Árpád	Thália Régi Stúdió
9.	2001. április 30.	<i>Megszállottak</i>	Schilling Árpád	Thália Régi Stúdió
10.	2001. október 10.	<i>W - Munkáscirkusz</i>	Schilling Árpád	Thália Régi Stúdió
11.	2002. március 27.	<i>Leonce és Léna</i>	Schilling Árpád	Thália Régi Stúdió
12.	2002. augusztus 17.	<i>Hazámhazám</i>	Schilling Árpád	Zsámbéki Szombatok
13.	2003. január 9.	<i>A hideg gyermek</i>	Wulf Twiehaus	Millenáris Fogadó
14.	2003. május 11.	<i>Nézőművészeti Főiskola</i>	Árkosi Árpád	Vidám Színpad
15.	2003. október 23.	<i>Siráj</i>	Schilling Árpád	Fészek Klub
16.	2004. március 12.	<i>Mizantróp</i>	Schilling Árpád	Vidám Színpad
17.	2004. október 1.	<i>FEKETEország</i>	Schilling Árpád	Millenáris Teátrum
18.	2004. október 23.	<i>A Nibelung-lakópark</i>	Mundruczó Kornél	Budavári Sziklakórház
19.	2005. február 4.	<i>Kasimir és Karoline</i>	Wulf Twiehaus	Vidám Színpad
20.	2005. szeptember 15.	<i>Phaidra</i>	Schilling Árpád	Trafó
21.	2005. október 14.	<i>Peer Gynt</i>	Zsótér Sándor	Thália Régi Stúdió
22.	2006. január 13.	<i>Előtte-utána</i>	Schilling Árpád	Katona József Színház

23.	2006. július 28.	<i>A csillagász álma</i>	Schilling Árpád	Kréta kör Űrbázis (Taliándörögd)
24.	2006. szeptember 21.	<i>A jég</i>	Mundruczó Kornél	Trafó
25.	2007. január 25.	<i>hamlet.ws</i>	Schilling Árpád	nincs adat
26.	2007. április 17.	<i>Bánk bán</i>	Zsótér Sándor	Vakok Iskolája
27.	2007. szeptember 7.	<i>Pestiesti</i>	Nagy Fruzsina, Láng Annamária	Trafó

Kronológia II. A Krétakör Színház repertoárja és előadásszámai 1995–2009



Magyarázat: A koordináta-rendszer függőleges tengelye az egy időben repertoáron lévő előadások számát jelzi. A bemutató időpontja szerint sorba állított előadások címei mögötti szám a lejátszott előadásszámot jelzi, zárójelben a bemutató és az utolsó előadás hónapja olvasható. (Az adatok forrása: Krétakör)

Megjegyzések: A *Nézőművészeti főiskola* című előadást a Nézőművészeti Kft. folyamatosan játssza 2006 óta is. *A jég* című előadás 2008 szeptembere óta szerepel a Nemzeti Színház repertoárján, ahol 2012 novemberéig további 68 alkalommal játszották még. A *hamlet.ws* című előadást folyamatosan játsszák, 2013 februárjáig 168 alkalommal adták elő.

Kronológia III. A Krétakör projektjei (2008–2011)

	Bemutató	Cím	Helyszín	Műfaj
1.	2008. május	<i>A szabadulóművész apológiája (L'Eloge de l'escapologista)</i>	Párizs, MC93 Bobigny	happening
2.	2008. július	<i>Kurácsi papa</i>	Szentendrei Teátrum	utcaszínház
3.	2008. október 1.	<i>Made in China</i>	Merlin Színház	dokudráma kortárs operával vegyítve
4.	2009. március 8 – május 1.	<i>A szabadulóművész apológiája</i>	Budapest közterei	multidiszciplináris performansz
5.	2009. október – 2010. január	<i>A szabadulóművész analógiája</i>	Budapest, Krétakör Bázis	koncertsorozat
6.	2009. október	<i>Akadályverseny</i>	Budapest	színházi-nevelési program
7.	2009. december 17.	<i>Urbanrabbits</i>	Challon en Champagne	cirkusz-színház
8.	2010. január	<i>Anyalógia</i>	Budapest, Krétakör Bázis	multimédiás lakás-színház
9.	2010. május	<i>Majális</i>	Pécs	multidiszciplináris performansz
10.	2010. július	<i>Hol a határ?</i>	Sopron, Balatonzamárdi	társadalmi kampány
11.	2010. augusztus	<i>Új néző</i>	Szomolya, Ároktő	közösségfejlesztő program
12.	2011. június	<i>Krízis 1: jp.co.de</i>	Prága	film
13.	2011. július	<i>Krízis 2: Hálátlan dögök</i>	München	opera
14.	2011. október	<i>Krízis 3: A papnő</i>	Budapest, Trafó	színház

**Kronológia IV. Schilling Árpád további, a Krétakörön kívüli munkái
(1994–2013)**

	Bemutató	Cím	Helyszín/Társulat
1.	1994.	<i>Vérnász</i>	Origó Diákszínpad
2.	1998. január	<i>Alulról az ibolyát</i>	Kamra
3.	1998. február	<i>Cirkusz Viciózus</i>	Merlin Színház
4.	1999. május	<i>Közellenség</i>	Kamra
5.	1999. október	<i>Platonov</i>	Strasbourg-i Nemzeti Színház Főiskolája
6.	2000. április	<i>Bernarda Alba háza</i>	Katona József Színház
7.	2002. december	<i>Walpurgis éj</i>	Schaubühne, Berlin
8.	2003. március	<i>III. Richárd</i>	Piccolo Teatro, Teatro Studio, Milánó
9.	2005. március	<i>Hamlet</i>	Burgtheater, Bécs
10.	2006. július	<i>Mission: Impossible</i>	Zsámbéki Színházi Bázis
11.	2010. március	<i>La Cenerentola</i>	Bayerische Staatsoper, Opernstudio
12.	2012. január	<i>Vadember</i> (később: <i>Gubanc</i>)	MU Színház
13.	2012. december	<i>Rigoletto</i>	Bayerische Staatsoper
14.	2013. február	<i>Idomeneo</i>	Stadttheater Klagenfurt

Felhasznált és hivatkozott irodalom

- Ady 2011 Ady Mária: Tragikus infantilizmus.
http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36182:tragikus-infantilizmus&catid=13:szinhazonline&Itemid=16
- Akadályverseny 2010 Akadályverseny. Szabadság-projekt az iskolában. Bp., L'Harmattan, 2010.
- Ambrus 2005 Ambrus Judit: A Krétakör-életézés. In: Beszélő, 2005/6-7. (online változata: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-kretakor-eleterzes>)
- Bagossy 1998 Bagossy László et al.: Kritikai párbeszéd? Kerekasztal-beszélgetés Bagossy László, Jákfalvi Magdolna, Koltai Tamás, Sándor L. István, Telihay Péter, Zala Szilárd, Zsótér Sándor részvételével. In: Ellenfény 1998/3. (online változata: <http://ellenfeny.hu/archivum/1998/3/kerekasztal-beszelgetes-bagossy-laszlo-jakfalvi-magdolna-koltai-tamas-sandor-l-istvan-telihay-peter-zala-szilard-zsoter-sandor-reszvetelvel>)
- Balassa 1981 Balassa Péter: „Mint egy nyitott borotva...”. Georg Büchner Woyzeck-töredékéről. In: Dévényi Éva: Színképelemzés. Studio K - Woyzeck. Színháztörténeti esettanulmány. Bp., Magyar Színházi Intézet, 1981, 199-254.
- Balogh 2000 Balogh Gyula: Szürreális tévéshow a Bárkán. In: Magyar Hírlap, 2000. október 12, 8.
- Balogh 2002 Balogh Gyula: Színházi incidens Zsámbékon. In: Magyar Hírlap, 2002. augusztus 23.
- Balogh 2010 Balogh Attila: Nem mindig találjuk a kulcsot. Beszélgetés Takács Gáborral. In: Műút 2010021, 42-47. (online változata: <http://www.muut.hu/korabbilapszamok/021/balogh.html>)
- Barabás 2004 Barabás Dániel: Ami nem enged szabadulni.
http://www.kontextus.hu/hirvero/szhaz_2004_0102.html
- Barba 1999 Barba, Eugenio: Négy néző. (ford. Imre Zoltán.) In: Criticai Lapok 1999/9.
- Bécsy 2008 Bécsy Tamás: A magyar színházról és elméletről. In: Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák. szerk. Imre Zoltán. Bp., Balassi Kiadó, 2008, 47-51.
- Bérczes 1995 Bérczes László: Kérdőjelek. A kilencvenes évek színháza. In: Kortárs 1995/1, 87-91.
- Boal 1998 Boal, Augusto: Theatre of the Oppressed. London, Pluto, 1998.
- Borbély 2005 Borbély Szilárd: És a sötétben túl van a világ... Egy irodalomtörténeti Csongor és Tünde a Kamrában. In: Élet és Irodalom, 2005. szeptember 23.
- Bóta 2001a Bóta Gábor: Oda nekik az oroszánt is. In: Magyar Hírlap, 2001. március 9.

- Bóta 2001b Bóta Gábor: Vándormóka Zsámbékon - Büchner nyomán. In: Magyar Hírlap, 2001. augusztus 7.
- Bóta 2003 Bóta Gábor: Könnyedebb és elmélyült pimaszságok. In: Magyar Hírlap, 2003. november 8-9.
- Bóta 2008 Bóta Gábor: „Mindenkít elengedtem”. Beszélgetés Schilling Árpáddal. In: Kritika, 2008. május (online változat: http://www.kritikaonline.hu/kritika_08majus_bota.html)
- Bóta 2011 Bóta Gábor: A basáskodó hatalom diktátorai. In: Népszava, 2011. október 29. (online változata: <http://www.nepszava.hu/articles/article.php?id=486261#null>)
- Both 1998 Both Benedek: Összetalálkozások. Beszélgetés Bánki Gergellyel. In: Ellenfény 1998/2. (online változata: <http://ellenfeny.hu/archivum/1998/2/osszetalalkozasok>)
- Brook 1999 Brook, Peter: Az üres tér. (ford. Kósa Anna.) Bp. 1999.
- Brown 1999 Brown, John Russell: Képes színháztörténet. (ford. Imre Zoltán.) Bp., Magyar Könyvklub, 1999.
- Conrad – Campbell 2010 Conrad, Diane – Campbell, Gail: A részvételi kutatás: A lehetőségek bővítése marginalizált csoportokkal. (ford. Oblath Márton.) In: Színház és pedagógia 5: A dráma mint társadalomkutatás. szerk. Horváth Kata. Bp., L'Harmattan, 2010, 43-63.
- Csáki 2000 Csáki Judit: Nexxt. In: Kritika 2000/12
- Csáki 2002a Csáki Judit: A semmi ága. A Krétakör Woyzeckje. In: Magyar Narancs, 2002. január 24.
- Csáki 2002b Csáki Judit: „Építsünk színházat?” In: Magyar Narancs, 2002. április 4.
- Csáki 2003 Csáki Judit: A pucér Siráj. In: Magyar Narancs, 2003. október 30.
- Csáki 2004 Csáki Judit: Siráj (j-vel) <http://www.nefmi.gov.hu/kultura/kincs-amivan/siraj-vel>
- Csáki 2006 Csáki Judit: Tükör által. In: Magyar Narancs, 2006. január 26.
- Csáki 2007 Csáki Judit: Oszlóban. In: Magyar Narancs, 2007. szeptember 20.
- Csáki 2011a Csáki Judit: Pincétől a padlásig. In: Magyar Narancs, 2011. október 20. (online változata: http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/pincetol_a_padlasig_-_schilling_arpad_rendezo_a_kretakor_vezetoje-77150)
- Csáki 2011b Csáki Judit: Apa, anya, gyerek. In: Magyar Narancs, 2011. november 24.
- Cseri 2010 Cseri Péter: Az ároktői szappanopera. Népszabadság, 2010. augusztus 17. (online változata: http://nol.hu/lap/mo/20100817-az_aroktoi_szappanopera)
- Demcsák – Várszegi 1992 Demcsák Katalin – Várszegi Tibor: A színházi kritikáról. In: Fordulatok II. Hungarian Theatres 1992. szerk. Várszegi Tibor. Bp., 1992, 363-369.

- Deme – Sz.Deme 2010 Deme János – Sz. Deme László: „Átpörgetni, felfedezni, előre menni.” Beszélgetés Schilling Árpád rendezővel. In: Ha a néző is résztvevővé válna: Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására. Bp., L’Harmattan, 2010, 81-110.
- Denarié 2008 Maud Denarié: Eloge de l’escapologiste. <http://www.evene.fr/culture/agenda/eloge-de-l-escapologiste-19213.php?critiques#critique-evene>
- Derrida 1998 Derrida, Jacques: Mémoires. Paul de Man számára. (ford. Simon Vanda.) Bp., Józsoveg Könyvek, 1998.
- Diop 2008 Diop, Mariam: Champ libre, In: Bonjour Bobigny, 2008. május 29., 13. (online változata: http://www.bobigny.fr/document?id=1973&id_attribute=85)
- Eco 2006 Eco, Umberto: A színpadi jel. (ford. Kunkli Enikő.) In: Lettre 2006. tavasz (online változata: <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00044/eco.html>)
- Elam 1999 Elam, Keir: A színház és a dráma szemiotikája. (ford. Berta Ádám.) In: Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma ikonográfiája és szemiotikája. (szerk. Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla.) Szeged, JATEPress, 13-34.
- Erős 2002 Erős Balázs: Csak így – az előzményekről, az előkészületekről, a próbaidőszakról. In: Hazámhazám műsorfüzet, Bp., Krétakör, 2003.
- Fensham 2012 Fensham, Rachel: Postdramatic Spectatorship: Participate or Else. <http://www.criticalstages.org/criticalstages7/entry/Postdramatic-Spectatorship-Participate-or-Else?category=2#sthash.iCB4Am6m.dpbs>
- Finter 1998 Finter, Helga: A posztmodern színház kamera-látása. (ford. Kiss Gabriella.) In: Ellenfény 1998/3. Szövegmelléklet. (online változata: <http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm>)
- Fischer-Lichte 1983 Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd. 1. Tübingen, 1983.
- Fischer-Lichte 2009 Fischer-Lichte, Erika: A performativitás esztétikája. (ford. Kiss Gabriella.) Bp., Balassi, 2009.
- Frunză 2006 Frunză, Victor Ioan: Egy hónap Pesten. (ford. Varga Enikő.) In: Színház, 2006. május, 14-21.
- Gajdó 1997 Gajdó Tamás: A színház-történet-írás módszerei. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 1997.
- Gáspár – Schilling 2003 Gáspár Máté – Schilling Árpád: Krétakör-vita. In: Premier, 2003/2, 46-47.
- Gáspár – Schilling 2004 Gáspár Máté – Schilling Árpád: A színházi struktúra modernizációja. In: Kritika, 2004. november
- Gáspár 2000a Gáspár Máté: A Nexxt-sztori. In: Hajónapló 2000/5
- Gáspár 2000b Gáspár Máté: Bombasztikus féligazságok. In: Élet és Irodalom, 2000. november 3.
- Gáspár 2007 Gáspár Máté: Mi a Szitu? In: Színház, 2007. február, 4-8.

- Gerócs é.n. Gerócs Péter: Szabadulás – valamibe.
http://kretakor.blog.hu/media/file/Gerocs_Peter-Szabadulomuvesz.doc
- Golden 2001 Golden Dániel: Wilágszám. In: Zsöllye, 2001. december
- Golden 2003–2004 Golden Dániel: Diákszínjátás és posztmodern. In: Theatron, 2003 tél – 2004 tavasz, 31-45.
- Gulyás 2010 Gulyás Márton: Intimitás és spektakulum. Faluszínházi kísérletek Borsodban.
http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/ertelmezes.pdf
- Gulyás 2011 Gulyás Márton: Krétakör-komment a Krízis-kritikára.
http://fidelio.hu/blog/szerk/kretakorkomment_a_kriziskritikara
- Gyárfás 2012 Gyárfás Dóra: Szépreményű rendező témát keres.
<http://www.origo.hu/filmklub/blog/kritika/20120206-szepremenyu-rendezo-temat-keres-jpcode-kritika-fancsikai-peter-kretakor.html>
- H. Gy. 2002 H. Gy.: A Nemzeti előtag értelmét veszítette. In: Magyar Hírlap, 2002. október 3.
- Halász 2002 Halász Tamás: Nagy őszi mozgássorozat. A szó- és a mozgásszínház határán. In: Színház 2002/1
- Herczog – Rádai 2012 Herczog Noémi – Rádai Andrea: Újkritika, avagy mit kíván a Teátrumi Társaság. In: Színház, 2012. április
- Horeczky 1996 Horeczky Krisztina: Zsenitudat nélkül, megszállottan. In: Magyar Nemzet, 1996. május 7.
- Horváth – Kovai 2010 Horváth Kata – Kovai Cecília: A cigány különbségtétel alakulása egy észak-magyarországi faluban. In: anBlok 2010. nyár (Cigányozás), 39-41.
- Horváth 2010 Horváth Kata: A ki nem mondás rendje: A cigány-magyar különbségtétel működése. In: anBlok 2010. nyár (Cigányozás), 41-47.
- Hudi – Imre 2008 Hudi László – Imre Zoltán: Nemzeti Színház - mindenkinek! Pályázat a Nemzeti Színház vezérigazgatói posztjára. In: Színház, 2008. március, melléklet.
- Imre – Kiss 2005 Imre Zoltán – Kiss Gabriella: Határeset. Beszélgetés A Nibelunglakóparkról. In: Színház, 2005. január, 2-5.
- Imre 1998 Imre vé Zoltán: Elmélet és gyakorlat. Hozzászólás egy vitához. In: Színház 1998. március, 26-27.
- Imre 2000a Imre Jé Zoltán: Virtuális színház – Nemzeti Színház. In: Theatron, 2000. nyár-ősz, 26-31.
- Imre 2000b Imre Ká Zoltán: Alter-nativ, avagy más születésű. Hudi Lászlóval és Goda Gáborral beszélget Imre Zoltán. In: Theatron, 2000. nyár-ősz, 63-69.
- Imre 2002 Imre eR Zoltán: A másság játéka. In: Kritika, 2002. július–augusztus, 12-15.

- Imre 2003 Imre Zoltán: Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003.
- Imre 2007 Imre Zoltán: A Nemzeti Színház Skóciában: A nemzetiszínház-elképzelés kortárs átértelmezése. In: Kritika, 2007. november
- Imre 2008 Imre Zoltán: Színházak - történetek - alternatívák. A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái. In: Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák. szerk. Imre Zoltán. Bp., Balassi Kiadó, 2008, 15-46.
- Jákfalvi 1997 Jákfalvi Magdolna: Színházolvasat. In: Alföld 1997/9. (online változat: <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00021/jakfalvi.html>)
- Jákfalvi 1998 Jákfalvi Magdolna: Felvezetés. Mindenkinek a maga POM-ja. In: Színház, 1998. március, 2.
- Jákfalvi 1999 Jákfalvi Magdolna: A színészlőről. Az alakítás és a játék az elméleti diskurzusban. In: Theatron 1999 nyár-ősz, 23-27.
- Jákfalvi 2001 Jákfalvi Magdolna: Alak, figura, perszonázs. Bp., Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.
- Jákfalvi 2004 Jákfalvi Magdolna: A dráma provokálása. Tasnádi István kötetéről. In: Kritika 2004/10, 35-37.
- Jákfalvi 2011 Jákfalvi Magdolna (szerk.): A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása. Bp., Balassi, 2011.
- Jászay 2005 Jászay Tamás: Érezni a különbséget. In: Criticai Lapok 2005/11.
- Jászay 2008a Jászay, Tamás: In the Shadow of the Theatre Industry. In: Theatre. Criticism. Today. ed. by Ian Herbert and Dora Juhasz. Publication Issue of the Young Critics' International Seminar and Conference – Contemporary Drama Festival, Budapest, 2008, 5-10. (online változata: http://www.dramafestival.hu/content/_common/attachments/contemporary_drama_festival_publication_edited.pdf)
- Jászay 2008b Jászay Tamás: Fattyúdal. <http://www.revizoronline.com/article.php?id=91>
- Jászay 2010a Jászay Tamás: Elveszett vagy átalakult? In: Színház, 2010/5.
- Jászay 2010b Jászay Tamás: Az élet (mint) játék. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2620/kretakor-kava-anblokk-uj-nezo-projekt-szomolya/>
- Jászay 2010c Jászay Tamás: Phaidra-fázisok. (Tasnádi István Phaidra-drámáiról). In: Xenia. Tanulmányok a nyolcvanéves Tegye Imre tiszteletére. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010, 245-256.
- Jászay 2011a Jászay Tamás: „Semmiképp ne legyél színész.” Krízis trilógia 1. rész: jp.co.de. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3445/krizis-trilogia-1-resz-jp-co-de-kretakor-12-pragai-quadiennale/>

- Jászay 2011b Jászay Tamás: Családi (kréta)kör, 1. rész. Krízis trilógia. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3742/krizis-trilogia-kretakor-trafo/>
- Jászay 2011c Jászay Tamás: Családi (kréta)kör, 2. rész. Krízis trilógia. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3743/krizis-trilogia-kretakor-trafo/>
- Jászay 2011d Jászay Tamás: Whom do we write? Why do we write? In: Theatre after the change and what was there before the after? 2. kötet, Bp., Creativ Média, 2011, 19-23.
- Jászay 2011e Jászay Tamás: Na wahadle – między centrum a peryferiami. In: Teatr 9/2011, 56-60. (online változata: <http://teatr-pismo.pl/index.php?sub=pokaz&f=artykul&nr=1662>)
- Jászay 2011f Jászay Tamás: Barbarzyńcy u bram. Tetralne prace Kornéla Mundruczó. In: Teatr 6/2011, 28-31. (online változata: <http://www.teatr-pismo.pl/index.php?sub=pokaz&f=artykul&nr=1554>)
- Jászay 2012 Jászay Tamás: Úvod do divadelního krizového managementu. In: Svet a Divadlo 2/2012, 125-131.
- Jónás 2009 Jónás Anna: Alternatív marketing avagy marketingkommunikáció az alternatív színházak körében. Szakdolgozat. Budapest, 2009. (online változat: http://elib.kkf.hu/edip/D_14519.pdf)
- Karsai 1998 Karsai György: S. Á. kettős érettségije. In: Színház 1998/4.
- Keczer 2009 Keczer László: Egy nagyon modern darab. Zsótér Sándorral a Krétakör előadásáról. In: Criticai Lapok 2009/7-8.
- Kékesi Kun 1997 Kékesi Kun Árpád: A reprezentáció játéka: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza. In: Színház 1997. július, 22-29.
- Kékesi Kun 1998 Kékesi Kun Árpád: Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen. Bp., József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 1998.
- Kékesi Kun 1999 Kékesi Kun Árpád: Dialógusban. A színházi diskurzus(ok) néhány aktuális kérdéséről. In: Theatron 1999 nyár - ősz, 13-21.
- Kékesi Kun 2000 Kékesi Kun Árpád: Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000.
- Kékesi Kun 2006 Kékesi Kun Árpád: Színház, kultúra, emlékezet. Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006.
- Kelemen 2011 Kelemen Orsolya: Krízis a köbön. http://www.fidelio.hu/szinhaz/kritika/krizis_a_kobon
- Kérchy 2002a Kérchy Vera: „A hetedik te magad légy!” In: Színház, 2002. január, 10-11.
- Kérchy 2002b Kérchy Vera: A Világ varázsszőnyegén. In: Színház, 2002. július, 13-14.

- Kérchy 2008a Kérchy Vera: „A művészet igaz, az igazság viszont megöli magát” Arvisura Színházi Társaság. In: Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák. szerk. Imre Zoltán. Bp., Balassi Kiadó, 2008, 307-322.
- Kérchy 2008b Kérchy Vera: „Gaál Erzszi” retorikája. A fiúsított rendező és a feminizált férfi olvasók. In: Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák. szerk. Imre Zoltán. Bp., Balassi Kiadó, 2008, 415-433.
- Kerr 1997 Kerr, Alfred: Előszó az első kötethez. (ford. Szántó Judit.) In: Színház, 1997. augusztus, 39-40.
- Kiss 2002 Kiss Gabriella: Testek lázadása. In: Kritika, 2002. február.
- Kiss 2005 Kiss Gabriella: Színházi kozmológia. In: Színház, 2005. január, 6-8.
- Kiss 2006 Kiss Gabriella: Színházi (tükör)képek – Schilling Árpád rendezéseiről. In: Kiss Gabriella: A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből. Veszprém, 2006, 121-143.
- Kiss 2007 Kiss Attila Atilla: Protomodern, posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok. Szeged, JATEPress, 2007.
- Kiss 2008 Kiss Gabriella: Színházi projektek. Schilling Árpád rendezéseiről. In: Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák. szerk. Imre Zoltán. Bp., 2008, 528-549.
- Knuth 2011a Knuth Barbara: Megtörtént? Multimediális bolyongás valóságon innen és túl. <http://ellenfeny.hu/attunesek/megtortent>
- Knuth 2011b Knuth Barbara: Stop! In: Ellenfény 2011/11, 27-30. (online változata: <http://www.ellenfeny.hu/szinhazmuveszet/fuggetlenek/stop-kretakor-krisis-trilogia-schilling-arpad>)
- Koltai 1997 Koltai Tamás: Az új teatralitás és a kritika. In: Színház, 1997. szeptember, 2.
- Koltai 2000 Koltai Tamás: Bombasztikus gyilkosságok. In: Élet és Irodalom, 2000. október 27.
- Koltai 2001a Koltai Tamás: Woyzeck, próbafázis. In: Élet és Irodalom, 2001. augusztus 17.
- Koltai 2001b Koltai Tamás: Nincs mese. In: Élet és Irodalom, 2001. december 21.
- Koltai 2002 Koltai Tamás: Nyolchavi érzés. Budapesti évadféle. In: Jelenkor, 2002. június.
- Koltai 2003 Koltai Tamás: Ez siráj! In: Élet és Irodalom, 2003. október 31.
- Koltai 2005a Koltai Tamás: Nemzetközivé lesz. In: Élet és Irodalom, 2005. augusztus 19.
- Koltai 2005b Koltai Tamás: Mítoszmentesítés. In: Élet és Irodalom, 2005. szeptember 23.
- Koltai 2006 Koltai Tamás: Egy (Schimmel)pfennig, egy Schilling. In: Élet és Irodalom, 2006. január 20.

- Koltai 2008a Koltai Tamás: Két színház Magyarországon. In: Élet és Irodalom, 2008. október 3.
- Koltai 2008b Koltai Tamás: Ami belefér (évadkörkép). In: Jelenkor, 2008. június (online változat: <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1493>)
- Kondorosi 2004 Kondorosi Zoltán: Milyen legyen a színház? In: Ellenfény 2004/2, 11-14. (online változata: <http://www.ellenfeny.hu/virtualis-konyvtar/szaz-ev-mulva/milyen-legyen-a-szinhaz>)
- Kovács 2005 Kovács Dezső: A tragédia diszkrét bája. In: Kritika 2005/10.
- Kövári 2010 Kövári Orsolya: Most sok minden egyszerre ért véget. In: Színház 2010. október.
- Kricsfalusi 2011 Kricsfalusi Beatrix: Reprezentáció - esztétika - politika (avagy miért nem politikus a magyar színház?) In: Alföld 2011/8, 81-93.
- Kritikai párbeszéd 2001 Kritikai párbeszéd? W - munkáscirkusz - Krétakör Színház. In: Ellenfény 2001/6, 10-21.
- Krízis 2011 Krízis. A trilógia (Crisis. The Trilogy). Bp., Krétakör, 2011.
- Lehmann 2009 Lehmann, Hans-Thies: Posztdramatikus színház. (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor.) Bp., Balassi, 2009.
- Lehmann 2011 Lehmann, Hans-Thies: "Postdramatic Theatre", a decade later. In: Dramatic and Postdramatic Theater: Ten Years After. Conference proceedings. Belgrade, Faculty of Dramatic Arts, 2011, 31-46.
- Marik 2012 Marik Noémi: Kérdések köre. In: Kritikai Lapok 2012/1-2.
- Marinis 1999 Marinis, Marco de: Történelem és történetírás. (ford. Demcsák Katalin.) In: Színház-szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma ikonográfiája és szemiotikája. (szerk. Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla.) Szeged, JATEPress, 45-87.
- Markó 2010 Markó Róbert: A siker oldalán. In: Jelenkor, 2010. június (online változat: <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=2034>)
- Medenica 2011 Medenica, Ivan: Introduction. Postdramatic Theatre – Global Dilemmas and Local Reception. In: Dramatic and Postdramatic Theater: Ten Years After. Conference proceedings. Belgrade, Faculty of Dramatic Arts, 2011, 19-30.
- Metz 2004 Metz Katalin: Gyötrődő, magányos kortárs. In: Magyar Nemzet, 2004. június 2.
- Montaigne 2001 Montaigne, Michel Eyquem de: Esszék. Első könyv. (ford. Bajcsa András fordításának felhasználásával Csordás Gábor.) Pécs, Jelenkor, 2001.
- Mundruczó – Schilling 2006 Mundruczó Kornél – Schilling Árpád: Megzörgetve. In: Élet és Irodalom, 2006. december 22.

- Müller 2008 Müller Péter, P.: Színház és (intézményes) emlékezet. In: Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák. szerk. Imre Zoltán. Bp., Balassi Kiadó, 2008, 52-62.
- Müller 2009 Müller Péter, P.: Test és teatralitás. Bp., Balassi, 2009.
- N. Kovács é.n. N. Kovács Tímea: A színre vitt kultúra: Az esztétikai és a társadalmi dráma összefüggéseiről. In: Színház és pedagógia 2: Társadalmi performansz. szerk. Horváth Kata, Deme János. Bp., Káva Kulturális Műhely, anBlok Egyesület, é.n.
- Nagy 2007 Nagy Gergely Miklós: A Hamlet-kör. In: A7, 2007. október 5. (online változata: http://kretakor.com/?sub=C10&cikk_id=2460&what=cikk)
- Nagy András 2004 Nagy András: Öt pud szerelem. In: Színház, 2004. január, 2-7.
- Nagy Gabriella 2004 Nagy Gabriella: Öt pud szerelem. <http://www.litera.hu/hirek/ot-pud-szerelem>
- Nagy Máté 2004 Nagy Máté: A Krétakör Színház. Alternatív alternatíva a magyar színházi piacon. Nagydolgozat. Budapest, 2004. (kézirat)
- Nánay 1999 Nánay István: Elmélkedés a színházkritika mai állapotjáról. In: Theatron 1999 nyár – ősz, 5-10.
- Nánay 2008 Nánay István: Kétszer hét. Az átalakuló Krétakör Színházról. <http://revizoronline.com/hu/cikk/581/az-atalakulo-kretakor-szinhazrol/>
- Nánay 2012 Nánay István: A helyzet változatlan (évadkörkép). In: Jelenkor, 2012. június (online változat: <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=2572>)
- Norris 2010 Norris, Joe: Az állampolgárság gyakorlatai. A "közösségi színház" és a "folyamat-dráma" és a "színdarabépítés" módszerei. (ford. Gagy Ágnes) In: Színház és pedagógia 5: A dráma mint társadalomkutatás. szerk. Horváth Kata. Bp., L'Harmattan, 2010, 27-34.
- Nyarante – Telente 2002 Nyaranta Aranka – Telente Levente [Gács Anna – Csuha István]: Vágólap. Vivátoz a nemes, tapsol a rabota. In: Beszélő, 2002. február.
- Nyulassy – Ugrai – Zsedényi 2010 Nyulassy Attila – Ugrai István – Zsedényi Balázs: Színház használata. In: Színház, 2010. november. (online változata: http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35866:szinhaz-hasznalatra&catid=48:2010-november&Itemid=7)
- Nyulassy – Ugrai – Zsedényi 2012 Nyulassy Attila – Ugrai István – Zsedényi Balázs: Funkciós válság. In: Színház, 2012. február. (online változata: http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36306:funkcios-valsag&catid=63:2012-februar&Itemid=7)

- Nyulassy – Zsedényi 2011 Nyulassy Attila – Zsedényi Balázs: Fikció és valóság közötti játék. Fancsikai Péter a jp.co.de-ről. <http://7ora7.hu/hirek/fikcio-es-valosag-kozotti-jatek-fancsikai-peter-a-jp-co-de-rol>
- Nyulassy 2011a Nyulassy Attila: Valódi, iszonyú krimi. <http://7ora7.hu/programok/halatlan-dogok/nezopont>
- Nyulassy 2011b Nyulassy Attila: Próbanapló. A gondolkodás mint közösségformáló erő. <http://7ora7.hu/hirek/probanaplo-a-gondolkodas-mint-kozossegformalo-ero>
- Nyulassy 2011c Nyulassy Attila: Próbanapló. Semmi sem véletlen. <http://7ora7.hu/hirek/probanaplo-semmi-sem-veletlen>
- Oroszlán 2010 Oroszlán Anikó: Társadalmi performansz, színházi felelősség. In: Apertúra 2010. nyár. (online változata: <http://apertura.hu/2010/nyar/oroszlán>)
- Pályi 2011 Pályi András: Színészek keresztútjában. Előadások, alakítások, könyvek. Pozsony, Kalligram, 2011.
- Pap 2007 Pap Gábor: Mi van a Krétakörrel? In: Kritika, 2007. november.
- Papp 2007 Papp Ervin: Színház a magánéletem. Beszélgetés Schilling Árpáddal. In: Szellemkép 2007/3. (online változat: <http://www.szellempkep.hu/index.php?page=folyoirat§ion=cikk&id=589>)
- Pavis 2000 Pavis, Patrice: A lapról a színpadra – Nehéz születés. (ford. Sipőcz Mariann.) In: Theatron, 2000. nyár-ősz, 93-105.
- Pavis 2001 Pavis, Patrice: Theatre Studies and Interdisciplinarity. In: Theatre Research International, 2001, 153-163.
- Pavis 2003 Pavis, Patrice: Előadáselemzés. (ford. Jákfalvi Magdolna.) Bp., Balassi Kiadó, 2003.
- Pavis 2006 Pavis, Patrice: Színházi szótár. (ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő.) Bp., L'Harmattan, 2006.
- Perényi 1996 Perényi Balázs: Színházra várva. In: Fényfüggöny 1996/3.
- Perényi 1998 Perényi Balázs: Színházi ajándékok. Schilling Árpáddal beszélget Perényi Balázs. In: Ellenfény 1998/2. (online változata: <http://ellenfeny.hu/archivum/1998/2/szinhazi-ajandekok>)
- Péteri 2011 Péteri Lóránt: Gyermekgyászdalok. In: Élet és Irodalom, 2011. október 28.
- Postlewait 1999 Postlewait, Thomas: Történelem, hermeneutika és elbeszélésmód. (ford. Kékesi Kun Árpád.) In: Theatron, 1999 tavasz, 58-66.
- POSZT 2002 II. POSZT, szakmai fórum, W - Munkáscirkusz, Krétakör Színház. <http://archive.kretakor.eu/teljesszoveg.php?hol=cikkek&CikkId=2207&mit=Szoveg>

- POSZT 2004 Szakmai beszélgetés – Krétakör Színház – Siráj. 2004. június 6. (a jegyzőkönyv teljes változata itt elérhető:
<http://archive.kretakor.eu/teljesszoveg.php?hol=cikkek&CikkId=2009&mit=Szoveg>)
- Ricoeur 2000 Ricoeur, Paul: Történelem és retorika. (ford. Asztalos Éva és Somlyó Bálint.) In: Narratívák 4. A történelem poétikája. Bp., Kijárat Kiadó, 11-24.
- Romankovics 2000 Romankovics Edit: Saját színházat akarok. Beszélgetés Schilling Árpáddal. In: Ellenfény 2000/7. (online változata:
<http://ellenfeny.szhaz.org/archivum/2000per7/html/schilling.html>)
- Rouse 2000 Rouse, John: Textualitás és autoritás a színházban és a drámában: néhány kortárs lehetőség. (ford. Imre Zoltán.) In: Theatron, 2000. nyár-ősz, 106-113.
- Sándor L. 1998 Sándor L. István: Halálzóna. Beszélgetés Szász Jánossal és Schilling Árpáddal. In: Ellenfény 1998/4. (online változata:
<http://ellenfeny.hu/archivum/1998/4/halalzona>)
- Sándor L. 2000 Sándor L. István: Nexxt - Csak a show. In: Színház 2000/12, 23-25.
- Sándor L. 2001 Sándor L. István: Határhelyzetek. Beszélgetés a W – munkáscirkusz alkotóival. In: Ellenfény 2001/6. (online változata:
<http://www.ellenfeny.hu/archivum/2001/6/hatarhelyzetek>)
- Sándor L. 2002 Sándor L. István: Világbotrány. In: Színház, 2002. január, 7-10.
- Sándor L. 2003a Sándor L. István: Az erőszak esztétikája. Kritikai szemle Horváth Csaba Barbárok című előadásáról. In: Színház, 2003. január, 30-37.
- Sándor L. 2003b Sándor L. István: A provokáció a színház feladata. Beszélgetés Forgách Andrással és Tasnádi Istvánnal. In: Ellenfény 2003/1. (online változat: <http://ellenfeny.hu/archivum/2003/1/a-provokacio-a-szhaz-feladata>)
- Sándor L. 2004a Sándor L. István: Színházteremtő fiatalok színháza – Székely, Zsámbéki, Schilling Sirálya. In: Ellenfény 2004/2. (online változata:
<http://ellenfeny.hu/archivum/2004/2/szhazteremto-fiatalok-szhaza>)
- Sándor L. 2004b Sándor L. István: A színház mint fórum. Beszélgetés Schilling Árpáddal és Gáspár Mátéval. In: Ellenfény 2004/8, 25-33.
- Sándor L. 2006a Sándor L. István: Közben. In: Ellenfény 2006/2.
- Sándor L. 2006b Sándor L. István: Schimmelpfenniget rendezni. Beszélgetés Ascher Tamással, Bagossy Lászlóval, Bodolay Gézával, Schilling Árpáddal. In: Ellenfény 2006/8.
- Sándor L. 2007 Sándor L. István: Valami történni fog. Tasnádi Istvánnal beszélget Sándor L. István. In: Ellenfény 2007/2-3. (online változat:
<http://ellenfeny.hu/archivum/2007/2-3/valami-tortenni-fog>)
- Sándor L. 2009 Sándor L. István: Saját legó. In: Ellenfény 2009/2-3. (online változat: <http://ellenfeny.hu/archivum/2009/2-3/sajat-lego>)

- Schilling – Gáspár 2006 Schilling Árpád – Gáspár Máté: hamlet.ws - az új közönségprogramról.
http://kretakor.com/?sub=C10&cikk_id=1636&what=cikk
- Schilling 1996 Schilling Árpád: Faltolás. In: Fényfüggöny 1996/3.
- Schilling 2002 Schilling Árpád: A Krétakör története.
http://kretakor.hu/03_02_akretakorrol2.php
- Schilling 2006 Schilling Árpád: Vákuum – Előszó egy beszélgetéshez. In: Élet és Irodalom, 2006. december 22.
- Schilling 2007a Schilling Árpád: Egy szabadulóművész feljegyzései. Bp., Krétakör Alapítvány, 2007. (online változata:
http://m.blog.hu/kr/kretakor/file/schillingarpad_szabadulomuvesz2007.pdf)
- Schilling 2007b Schilling Árpád: „...ami szabadon árad a lélekből.” Konferenciajegyzetek. In: Színház, 2007. február, 8-15.
- Schilling 2008 Schilling Árpád: Egy szabadulóművész feljegyzései. Bp., Krétakör Alapítvány, 2008. (online változata:
http://m.blog.hu/kr/kretakor/file/schillingarpad_szabadulomuvesz2008.pdf)
- Schilling 2010a Schilling Árpád: A szabadulóművész apológiája. Bp., Krétakör Színház, 2010.
- Schilling 2010b Schilling Árpád: Demokrácia-játszóház.
<http://www.komment.hu/tartalom/20100504-velemeney-osszefugg-a-szinhaz-es-a-demokracia-valsaga.html>
- Schuller 2000 Schuller Gabriella: Irónia... és mélyebb értelem. In: Beszélő, 2000/9-10, 145-148. (online változata:
<http://beszelo.c3.hu/cikkek/ironia-es-melyebb-ertelem>)
- Shevtsova 2001 Shevtsova, Maria: Social Practice, Interdisciplinary Perspective. In: Theatre Research International, 2001, 129-136.
- Siegmund 1999 Siegmund, Gerald: A színház mint emlékezet. (ford. Kékesi Kun Árpád.) In: Theatron, 1999. tavasz, 36-39.
- Simhandl 1998 Simhandl, Peter: Színháztörténet. (ford. Szántó Judit.) Bp., Helikon, 1998.
- Stuber 2004 Stuber Andrea: Esemese. In: Színház 2004. december.
- Stuber 2004 Stuber Andrea: Alyándék. A Krétakör Sirája. In: Kritika, 2004. május.
- Stuber 2007 Stuber Andrea: Francia kapcsolat: Fesztivál Bobignyban. In: Criticai Lapok 2007/4. (online változata:
http://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=26382)

- Sz. Deme 2010 Sz. Deme László: „Készen állni a változtatásra.” Beszélgetés Terhes Sándor színésszel. In: Ha a néző is résztvevővé válna. Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására. Bp., L’Harmattan, 2010, 111-123.
- Szabó 2007 Szabó Attila: A politikum mint beszédmód: Zsámbéki és Schilling Csehov tükrében. In: Theatron 2007. tavasz-nyár, 155-159.
- Szabó István 2010 Szabó István: Adalékok a magyar színikritika helyzetéhez. In: Színház, 2010. október.
- Szabó Veronika 2010 Szabó Veronika: Akadályverseny. Demokráciára nevelés színházzal Magyarországon. In: Akadályverseny 2010, 45-66.
- Szakács 2003 Szakács Emese: A hideg gyermek születése. Beszélgetés Wulf Twiehausszal. In: Zsöllye, 2003. január
- Székely 2001 Székely György: Színháztörténet-írásunk alapelvei. <http://www.mta.hu/nytud/Szekely.rtf>
- Székely 2012 Székely Örs: A szenvedés megfordításai. <http://tiszatajonline.hu/?p=10408>
- Szücs 1999 Szücs Katalin: Kényelmetlen kérdések. In: Theatron 1999 nyár – ősz, 11-12.
- Szücs 2001 Szücs Katalin: Demilitarizált Woyzeck. In: Criticai Lapok 2001/12. (online változata: http://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=34366)
- Szücs 2002 Szücs Katalin: A Krétakör alternatívái. In: Premier, 2002/12.
- Szücs 2011 Szücs Mónika: Anyátlanul. In: Ellenfény 2011/11, 23-26.
- Tarján 2003a Tarján Tamás: Egyéb komédiások. In: Zsöllye, 2003. november.
- Tarján 2003b Tarján Tamás: Úgy emlékszem... (Most, amikor a Sirályból kilótték az ly-t). In: Premier, 2003. december.
- Tarr 2007 Tarr Ferenc: "Új formák kellenek". Schilling-workshop Komáromban. In: Színház 2007/11, 8-11.
- Tarr 2010 Tarr Ferenc: Utópia Kollégium. A Krétakör 2010 tavaszán lefutott iskolaprogramja. In: Drámapedagógiai Magazin. 2010. Különszám drámapedagógusoknak, 35-37.
- Tompa 2002 Tompa, Andrea: Schilling's Way. http://kretakor.hu/eng/about_tompaa.html (online változata magyarul: http://kretakor.dev.theater.hu/?sub=C1-3&what=cikk&cikk_id=866)
- Tompa 2004a Tompa Andrea: „Itt új formákra vannak bejelentve az igények.” In: Jelenkor, 2004. június.
- Tompa 2004b Tompa Andrea: Időszavak. In: Ellenfény 2004/8. (online változata: <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2004/8/idoszavak>)

- Tompa 2006 Tompa Ádám: Pionír társulás. Röpirat kezdő színházcsinálókknak. Kézirat. Bp., 2006. (online változat: http://kretakor.dev.theater.hu/?sub=C1-3&what=cikk&cikk_id=1337)
- Tompa 2008 Tompa Andrea: Monológ néhány halk hangra. In: Az olvasó lázadása? Kritika, vita, internet. Bp., Kalligram – JAK, 2008, 181-188.
- Tompa 2009 Tompa Andrea: Ahol csak a könnyű dolgok maradtak. In: Jelenkor, 2009. június. (online változat: <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1782>)
- Toroczky 2012 Toroczky András: Mi van? Semmi. <http://www.revizoronline.com/article.php?id=3855>
- Tóth 2007 Tóth Simon Ferenc: "Kinek és miért?" In: Criticai Lapok 2007/7-8. (online változata: http://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=28532)
- Török 2009 Török Tamara: Amikor Lady Milfordot átveri a szerelme. Beszélgetés Csákányi Eszterrel. In: Színház, 2009. május. (online változat: http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35203:amikor-lady-milfordot-atveri-a-szerelme&catid=30:2009-majus&Itemid=7)
- Turner 1974 Turner, Victor: Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society. Ithaca, Cornell UP, 1974.
- Ugrai – Zsedényi – Nyulassy 2011 Ugrai István – Zsedényi Balázs – Nyulassy Attila: Amiről nem beszélünk: cigányok a színházban. In: Színház, 2011. március. (online változat: http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36018:amirl-nem-beszelenk-ciganyok-a-szinhazban&catid=52:2011-marcus&Itemid=7)
- Ugrai 2011 Ugrai István: Egyre sokasodó kérdőjelek. <http://7ora7.hu/programok/a-papno/nezopont>
- Ugrai 2012 Ugrai István: Gondolatok a kritikáról és a nyilvánosságról. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4187/vita-a-kritikarol-a-revizoron-7/>
- Új néző 2012 Új néző. Társadalmi színházi kísérlet Magyarországon. Bp., L'Harmattan, 2012.
- Ungvári Zrínyi 2011 Ungvári Zrínyi Ildikó: Képből van-e a színház teste? Tér, kép, test és médium a kortárs színházban. Marosvásárhely, Mentor - UArtPress, 2011.
- Urbán 2004 Urbán Balás: Színház nem színházban. In: Criticai Lapok 2004/1. (online változata: http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33504)

- Urbán 2008 Urbán Balázs: Egy út végén, egy út kezdetén.
http://www.revizoronline.com/article.php?cat_id=7&id=519&first=10
- Vágó 2004 Vágó Róbert: Krétakör-úton Kanadában. In: Criticai Lapok 2004/8.
 (online változata:
http://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33638)
- Vágó 2005 Vágó Róbert: „Színházat!” A Krétakör Színház története 1995–2005.
 (online változata: http://kretakor.dev.theater.hu/?sub=C1-3&what=cikk&cikk_id=906)
- Valaczkay 2002 Valaczkay Gabriella: A Bárka vesztesének kifogásai. In:
 Népszabadság, 2002. január 23.
- Varga 2002 Varga Pál, S.: A nemzet mint szimbolikus értelemvilág. Bevezetés a
 nemzeti irodalom 19. századi fogalmainak tanulmányozásához. In:
 Alföld 2002. május, 37-62. (online változata:
<http://epa.oszk.hu/00000/00002/00073/varga.html>)
- Veress 2004 Veress Anna: Krétakör Theatre. In: A Shabby Paradise.
 Contemporary Hungarian Theatre, 2004. Bp., 2004, 134-140. (online
 magyar változata: http://kretakor.dev.theater.hu/?sub=C1-3&what=cikk&cikk_id=921)
- Veress 2006 Veress Anna: Krétakör történet III. (2003-2006).
http://kretakor.dev.theater.hu/?sub=C1-3&what=cikk&cikk_id=1613
- Wardle 1992 Wardle, Irving: Theatre Criticism. London and New York,
 Routledge, 1992.
- White 1997 White, Hayden: A történelem terhe. (ford. Berényi Gábor et al.) Bp.,
 Századvég Kiadó, 1997.
- Zala 2004 Zala Szilárd Zoltán: Még a fuck is siráj... In: Criticai Lapok 2004/1.
 (online változata:
http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33505)
- Zappe 2002 Zappe László: Munkáscirkusz a polgárvilágban. In: Népszabadság
 Hétféje, 2002. február 2.
- Zappe 2003 Zappe László: A pont a j-n, avagy kint és bent. In: Népszabadság,
 2003. december 20.
- Zsámboki – Vágó 2003 Zsámboki András – Vágó Róbert: Krétakör kívül, belül. In: Mozgó
 Világ, 2003. szeptember. (online változat:
<http://epa.oszk.hu/01300/01326/00043/06Zsamboki.html>)