



Fotó: Ádám János

## Engem komolyan érdekelt a közösségépítés

Schilling Árpáddal beszélget Ménesi Gábor

*A Krétakör Színházról, amelynek alapítója voltál, ma már csak múlt időben beszélhetünk, hiszen a társulat 2008-ban feloszlott, a munkát azóta más formában folytatod tovább. A döntéshez vezető okokról még beszélünk, de most tekintsünk vissza az azt megelőző tizenhárom évre. Eleinte – a te megfogalmazásodat idézve – „ad hoc szabadcsapatként” működtek. Mit jelent ez?*

Az első néhány előadás úgy született meg, hogy volt egy elképzelésem, amit meg akartam valósítani, és kerestem hozzá embereket. Nem volt más szempont, csak az, hogy kik dolgoznának velem szívesen, és a fejemben létező szerepek kioszthatók legyenek. Akkor még az Arvisura Színházi Társaság tagja voltam, onnan hívtam néhány embert, ezen kívül az RS9 Színházból és máshonnan is jöttek ismerősök, barátok, akik eleinte úgy vállalták a feladatot, hogy adott esetben nekik kellett beadni pénzt kellékre, nemhogy ők kaptak volna gázsit egy-egy előadás után. Ebből is látható, hogy az akkori Krétakör rendkívül szabad, baráti, *ad hoc* csoportosulás volt. Természetesen adtam be pályázatokot, ahová csak lehetett, elsősorban a minisztériumba és a Soros Alapítványhoz. Általában kaptunk valamekkora összeget, amiből előadást hoztunk létre, vagyis projektfinanszírozásban működünk, csak akkor még nem így neveztük. Ez a periódus nagyjából 1998-ig tartott. Azért tartom fontosnak, hogy bizonyos szakaszokat megkülönböztessünk a Krétakör történetében, és ne egyben lássuk a tizenhárom évet, mert az általad említett 2008-as váltást is megelőzték már bizonyos strukturális váltások: 1998-ban, amikor kapcsolatba kerültem Gáspár Mátéval, talán még jelentősebb fordulaton estünk át, mint tíz évvel később, mert elindultunk egy jóval stabilabb, szervezettebb működés felé. 2002-re megteremtettük a Krétakör állandó társulatát, és lényegében ekkor alakult ki az a formáció, amely a köztudatban Krétakör Színházként rögzült.

*Annak idején, amikor első előadásaidat létrehozta, mit gondoltál a színházcsinálásról, és milyen célokat tűztél ki magad elé?*

Eredetileg színész akartam lenni. Tizenhat éves koromban ez volt az álmom. Vácon jártam gimnáziumba, két évig tagja voltam a helyi színjátszó csoportnak, jártam színjátszó táborokba, és nagyon élveztem azt az életformát. Korábban eveztem, egy ideig a sportban láttam jövőt, de nem volt hozzá kellő tehetségem. Már a sportot is nagyon tudatosan üztem, ugyanígy foglalkoztam a színésszel is. Elolvastam minden tanulmányt, amihez hozzáfértem, és rengeteget jegyzeteltem. Amikor a legegyszerűbb diák-színjátszó produkcióra készültem, azt is végig naplóztam, a teljesítményemet pontoztam. A gimnázium utolsó évében jelentkeztem a Főiskolára, színész szakra, de rögtön elsőre

kirúgtak. Ez nagyon megrázó élmény volt, mégse adtam föl. Azt mondtam magamban, hogy ez a Főiskola nem érdemel meg engem, de én csak azért is megmutatom.

*Ekkor kerültél az Arvisurához?*

Igen. Megláttam a Pesti Műsorban, hogy különböző színházi csoportok hirdetik magukat, és valamiért ráböktem az Arvisurára, pedig nem ismertem őket. Kiderült, hogy a lehető legjobb irányba indultam el – abszolút nem tudatosan –, mert bekerültem a Szkenébe és az alternatív közegbe.

*Mit tudtál hasznosítani, beépíteni az Arvisurában szerzett tapasztalataidból később társulatvezetőként és rendezőként?*

Nagyon sok mindent. Az Arvisurában megtapasztaltam, hogyan működik egy nagyon erős közösség, amelynek tagjai nyáron elvonulnak egy kis házikóba, ahol nincs víz és villany, a pataokban fürdünk, gyertyával világítunk esténként, a színházról beszélgetünk és előadásokat hozunk létre. Ez nagyon megérintett. Korábbi munkáink, amelyek létrehozásában még nem vettem részt, rendkívül erős hatással voltak rám. A *Magyar Elektról* a víz is kivert, annyira izgalmas és nagyszabású előadásnak láttam. Az Arvisurában használt színházi nyelv szabaddá tette számomra azokat az utakat, melyeket például a *Woyzeckre* épülő *W – munkáscirkuszban* jártunk végig, amikor egy táborban a színészekkel különféle improvizációs gyakorlatokat végeztünk, a mozgást és a test nyelvét evidenciaként kezeltük. Mindez, ha csak a Főiskoláról jövök, ismeretlen lett volna előttem. Más kérdés, hogy az Arvisura vezetője, Somogyi István egy idő után belekeveredett a sámánizmusba, ami önmagában nem lett volna baj, csak ezzel eltávolodott a közösség eredeti színházi elképzeléseitől, közben pedig úgy viselkedett, mintha minden rendben lenne. Nyeretlen elsőévesként jelentős adagot kaptam demokráciadeficitből, mert láttam, hogy olyan emberek, akik akár 15-20 éve léteznek ebben a közösségben, nem képesek kibeszélni a problémákat, nem tudnak ellentmondani a vezetőjüknek. Elrettentő élmény volt, de egyúttal nagyon tanulságos, és később társulatvezetőként igyekeztem elkerülni a hasonló, autoriter szituációkat.

*Eleinte még mindig a színészetben gondolkodtál, de hogyan fordultál viszonylag hamar a rendezés felé?*

Nagy hatással volt rám Ascher Tamás és a Zalaszentgróti Színjátszó Tábor, ahová 1993 nyarán színészként érkeztem, de ahonnét rendezőként tértem haza. Nem azért, mert ott rendezővé váltam, hanem mert Ascher – egy próba után, amit én irányítottam, magam köré szervezve a többieket – két lehetőséget vetett fel. Az egyik, hogy ha ismét elme-

gyek felvételizni a Főiskolára színésznek, ő fel fog venni. A másik javaslata pedig az volt, hogy meg kellene próbálkoznom a rendezéssel. Ez nagyon elgondolkodtatott. Nem sokkal ezután kaptam egy lehetőséget Szakall Judittól, és az Origo Diákszínjászó Csoporttal megrendeztem a *Vérnászt*. A dráma olvasása közben azzal szembesültem, hogy az alapszituáció találkozik az én akkori élethelyzetemmel, és rájöttem, hogy a költészet nyelvén, egy színdarab segítségével arról is beszélhetek, ami velem történik. Egy negyvenöt perces, erősen meghúzott, dramaturgiaiag kontrollált előadás született, ami rendkívül sikeres lett. Megkaptuk az Országos Diákszínjászó Fesztivál legjobb előadásnak járó díját, majd részt vettünk a kazincbarcikai Ifj. Horváth István Amatőr Színházi Fesztiválon, ahol az alternatív színjátszás színe-java megmutatkozott, például az Arvisura vagy a Goda Gábor vezette Artus. A zsűriben Nánay István, Fodor Tamás és Ascher Tamás foglalt helyet, és átvehettem tőlük a rendezői díjat. Már négy-öt éve foglalkoztam színházzal mint színész, de ezzel az egy próbálkozással nagyobb sikert értem el, mint összes addigi teljesítményemmel. Ez olyan egyértelmű üzenet volt számomra – ráadásul Ascher is ezt javasolta –, hogy elhatároztam, rendezéssel akarok foglalkozni a továbbiakban. Így jött létre a *Nagy játék*, amelyben már tudatosan ötvöztem az életből vett tapasztalatokat és a Jean Cocteau-regény (*Rettenetes gyerekek*) mozzanatait. Miután a *Vérnászt* csont-ra húztam dramaturgiaiag, volt bátorságom erősebben hozzányúlni az anyaghoz. Közben jelentkeztem a Főiskola rendező szakára, ahová fel is vettek.

*Mi vezetett oda több jól sikerült előadással a hátad mögött?*

Akkoriban indult az Ellenfény nevű folyóirat, amelynek főszerkesztőjével, Sándor L. Istvánnal – aki ugyancsak az alternatívok felől indult –, egy alkalommal hosszabban beszélgettünk a Szkéné előtt. Mivel korábban is előfordult, hogy kikértem a véleményét, felvettem neki, mit gondol a Főiskoláról. Azt mondta – és ez nagyon fontos visszajelzés volt számomra –, hogy az alternatív közegben minden biztonnal eljuthatok a határokig, de az intézményes oktatás szélesebb lehetőségeket nyithat meg előttem minden téren. Úgyis én döntöttem el, hogy mit választok, de mindenképpen hasznomra válik, ha megismerem másfajta irányokat is. Akkoriban egyértelműen elkülönült a két színházi világ, az alternatívok rossz szemmel néztek a Főiskolára, ők pedig lenéztek minket. Éppen ezért nagy nyomás nehezedett rám, mert úgy éreztem, ámulást jelent, ha elmegyek a Főiskolára. De István véleménye és saját elszántságom végül elindított ezen a vonalon.

*Székely Gábor osztályába jártál a Főiskolán. Hogyan hatott rád az ő személyisége?*

Nagyon erős hatással volt rám Gábor személyisége. Mindig vonzódtam az autonóm személyiségekhez, miközben valamelyest tartottam is a rendkívül nyitott, liberális viselkedésformától. Nyilván azért, mert nem művészkegéből jöttem, és talán attól félttem, hogy nem tudok eléggé színes, érdekes és magától értetődő lenni bizonyos helyzetekben. Székely Gáboron azt láttam, hogy számára ugyanezek jelentenek gondot. Csodálattal töltött el rendkívüli tudása, felkészültsége, alapossága. Úgy érkezett meg az órákra minden reggel, hogy hozott magával egy Népszabadságot, egy Magyar Hírlapot és egy Magyar Nemzetet, mert úgy tartotta, mindhárom el kell olvasni az alapos tájékozódáshoz. Emlékszem, amikor próbált a színházban, szinte húsig lerágta az ujját, annyira ideges, koncentrált és elmélyült volt. Ezzel együtt kissé ellentmondásos viszony fűz Székelyhez, mert ahogy kinyílt számomra a világ – már a főiskolai évek alatt eljuthattam külföldre, ráadásul az alternatív törekvéseket is jól ismertem –, egyre inkább látnom kellett, hogy mennyire zárt az a rendszer, amit ő képvisel, és csak a színházi valóság egy szeletét mutatja meg nekünk. Eltöltöttünk öt évet a Főiskolán, és egy irányba képezték bennünket, nem kínáltak különböző választási lehetőségeket. Ezt komoly bajnak tartottam, és úgy gondoltam, hogy az az autonómia és koherencia, amiben Székely létezik, egyúttal előidézi az egész oktatás zártágát. Elismeri más színházi nyelvek létjogosultságát, de nem merészkedik új területekre, mert biztos a maga tudásában. Talán nem gondolja át elég mélyen, hogy ez mit jelent huszoneves emberek tanulási folyamatában, mert ezen keresztül ők sem ismernek meg másfajta törekvéseket. Ács János, aki szintén tanított bennünket, egy alkalommal feltette a kérdést, hogy kiktől tanulnánk szívesen. Egészen határozottan azt válaszoltuk, hogy három emberrel szeretnénk találkozni: Ruszt Józseffel, Jeles Andrással és Zsótér Sándorral. Mondanom sem kell, hogy nem találkoztunk velük ezután sem. Ezek a tapasztalatok kissé megrogyasztottak, de már akkor úgy éreztem, abszolút felnőtt megnyilvánulás volt, hogy hat diák három ilyen nevet összehozott, annyira erős igény fogalmazódott meg részünkről.

*Már főiskolásként több alkalommal dolgoztál a Katona József Színházban. Hogyan figyelt fel rád Zsámbéki Gábor, a teátrum akkori igazgatója?*

Székely Gábor rendezői osztályát nagy figyelem kísérte, nyilván Zsámbéki is figyelt bennünket. Korábban a Krétakör első előadását, a *Nagy játékot* bemutattuk a Kamrában, mert Zsámbéki nyitott az alternativitás felé. Már 1995–96 táján tudott arról, hogy létezik Schilling Árpád, csinált egy ilyen előadást, és attól kezdve figyelhetett, különösen azután, hogy felvettek Székely osztályába. 1998-ban felkért, hogy rendezzek egy előadást. Meg is mondta, mit javasol-

na, és elővett a fiókjából egy darabot, Ladislav Klíma *Emberi tragikomédia* című művét. Már a címből sejthettem volna, hogy ebből semmi jó nem sülni ki, s a darab olvasása közben beigazolódta a fenntartásaim, de nem mertem ellentmondani, mert óriási dolog volt, hogy Zsámbéki harmadévesként a Katonába hívott rendezni. Nem álltam készen, hogy megrendelésre dolgozzak, nem éreztem igazán a saját ügyemnek az előadást. Nem lett bukás belőle, de az biztos, hogy rendezéseim között az *Alulról az ibolyát!* az egyik legrosszabb munka volt, a három felvonásból csupán egyet tudtam érdekesebben megoldani. Zsámbéki megnézte az előadást, és utána magához hívott. Arra gondoltam, hogy nem lesz folytatás, mert nem váltottam be a hozzám fűzött reményeket, de az igazgató azt mondta, hogy „az előadás nem sikerült jól, de szerintem te jó vagy, csak ez most nem jött ki belőled.” A következő évadra újabb munkát ajánlott, de akkor már említettem neki, hogy úgy nem tudok dolgozni, ha a kezembe ad egy darabot. Erre azt válaszolta, remek, hozzak ötletet. Az egyik vizsgán foglalkoztunk a *Kohlhaas Mihály* című Kleist-novellával, és annyira megfogott a történet, hogy kezdeni akartam vele valamit. Megkerestem Tasnádi Istvánt, akit ismertem korábbról, mert a *Kicsiben*, 1997-es előadásunkban dramaturgiai konzulensként vett részt, előtte pedig elismerő kritikát közölt a *Teatro Godot*-ról. Közösen írtunk egy darabot a Kohlhaas-történetből, ez lett a *Közellenség*, ami komoly sikert aratott, több fesztiválon bemutatták, a Katona nagyon büszke volt rá, Zsámbéki is szerette.

*Az akkor fel sem merült, hogy a Katonába szerződj?*

Dehogynem. Zsámbéki szerződést ajánlott, de én azt válaszoltam, hogy nem akarok a színház rendezője lenni. Ennek ellenére felajánlotta, hogy a diplomamunkámat a Katona nagyszínpadán mutathatom be. A *Bernarda Alba háza* esztétikailag érdekes kísérlet volt, de nem szólt nagyot. Mivel voltak a Főiskola mellett figyelemre méltó munkáim a Krétakörben – a *Baal* akkoriban indult el külföldi útjára –, és mindenki a nagy reménységet látta bennem, így nem bukott meg az előadás. Zsámbéki másodsor is felajánlotta, hogy legyek a Katona rendezője, és azt is hozzátette, hogy lenne jövőm a színházban. Amikor átvettem a diplomámat, kaptam ajánlatot a Vígszínháztól, a Radnótitól és a Madách Színháztól, de csak a Katona esetében hezitáltam. Végül ismét megköszöntem a lehetőséget Zsámbékinak, de akkor már két éve dolgoztunk Gáspár Mátéval, és annyira magával húzott a Krétakör ügye, hogy mindenképpen azt az utat tekintettem a magaménak. Zsámbéki erre azt mondta, hogy „megértelek, ha annyi idős lennék, mint te, és olyan helyzetben lennék, akkor én is nemet mondanék.”

*Eleve a közsínházi közegtől és az ottani működéstől zárkóztál el, vagy azért döntöttél így, mert a Krétakör annyira beindult, hogy az ottani munkára akartál koncentrálni?*

Mindkettő közrejátszott a döntésben. Engem komolyan érdekelt a közösségépítés, nem csak a magam pályájára figyeltem. Másrészt egyre fontosabbá vált számomra a felelősség kérdése, azt akartam, hogy elszámoltatható legyek, de a szabadságom is megmaradjon. A közsínházban nem lett volna lehetőségem erre, mert ott lépten-nyomon kompromisszumot kellett volna kötni. A *Bernarda Alba házába* két vendéget akartam vinni, Láng Annamáriát és Lázár Katit, de a vezetőség csak egyet engedélyezett, így Láng mellett döntöttem, mert hozzá több közöm volt. A hasonló tapasztalatok hozzájárultak ahhoz, hogy a közsínházi közegben nem láttam biztosítottnak a számomra megfelelő művészi szabadságot. Ez amolyan lila ködös gondolkodásnak tűnhet, de ne felejtsd el, hogy akkor már a Krétakörrel legalább hat olyan előadás volt a hátam mögött, amit a szabadabb működésben össze tudtam rakni úgy, hogy sikerült pénzt szerezniem hozzá. Ezzel együtt a döntésben sokat segített Zsámbéki hozzáállása, mert nem lezárta a kapukat előttem, hanem nagyon bölcs pedagógiai döntéssel úgy bocsátott el, hogy közben nem kellett azt éreznem, hogy végérvényesen kiírtam magam az „A” ligából. Éppen ellenkezőleg: néhány év múlva vigaszágon bejutottam, hiszen a Katonával közös koprodukcióban megszületett az *Előtte-utána* című előadás. Ascher és Székely mellett Zsámbéki Gábor az a személy még az életemben, aki érezhetően megbecsül, és fontosnak tartja a munkáimat.

*Említetted, hogy 1998-ban indult el a Krétakör azon az úton, amely a tudatosabb és szervezettebb működés felé vezetett. Mit hozott magával Gáspár Máté, amit te addig nem tudtál?*

Addig egyedül végeztem a szervezőmunkát, de hamar egyértelművé vált, hogy csak akkor tudunk továbblépni, ha csatlakozik hozzánk egy menedzser, és többpólusúvá válik a működés. Nem elégedtem meg azzal, hogy időnként összehívom a haverjaimat, csinálunk egy előadást, az egzisztenciámat pedig megteremttem valamelyik közsínházban. Én a Krétakörből akartam megélni, de ehhez professzionalizálódni kellett. Egy közös ismerősünk, Varga Klára jelmeztervező jóvoltából egy Moszkva téri kávézóban találkoztunk először Mátéval, és beszélgetni kezdtünk. Kiderült, hogy ő először karmester, majd rendező akart lenni, de végül lemondott erről, mert úgy gondolta, nem tudja az én színházi munkáimat megközelíteni. Márpedig vagy illet kell csinálni, vagy semmilyen – ezek az ő szavai. Máté találta ki és fejlesztette fel a Pesti Est színházi rovatát, a Sógót, valamint a Duna Televízióban is csinált riportműsorokat. Ahogy összeverődünk, egyből kijött velem hat hétre

Strasbourgba, ahol a *Platonovot* rendeztem. Egy lakásban laktunk, rengeteget beszélgettünk, kapcsolatunk barátságga mélyült, és el tudtuk képzelni magunkról, hogy bármit képesek vagyunk elérni. Első közös munkánk Lőrinczy Attila *Szerelem, vagy amit akartok* című darabja volt, amit nem tartok a Krétakör csúcsteljesítményének, de ez volt az első olyan projekt, amelyben tudatosan használtuk a médiát, és építettünk fel egy turnét. Közben kaptam egy avignoni felkérést, azt a produkciót is együtt hoztuk létre – komoly összeget kaptunk hozzá –, és ez már nagy ugrás volt, amit csak Mátéval lehetett elérni. Nem azért, mert Máté üzletember lett volna; ő egy bölcsész volt, akit nagyon érdekelt a színház, és a maga számára is látott előrelépést ezen a területen. Máté egy innovátor, aki kellőképpen empatikus és eltökélt egyszerre. Fokozatosan haladtunk előre, egyre nagyobb terveket tudtunk valóra váltani. 2001-ben pályáztunk a Bárkára, de nem nyertük meg, ami eléggé megviselt bennünket, mert meg voltunk győződve arról, hogy ha valakinek színházat kell adni, azok mi vagyunk. Később viszont éppen abból teremtettük meg az *image*-ünket, hogy nincs színházunk, és nem is akarjuk, hogy legyen. Arra alapoztuk a Krétakört, hogy a mobilis működést zökkenőmentesen tudják biztosítani a munkatársaink. 2001-re eljutottunk oda, hogy több projektet futtattunk párhuzamosan, szép sikereket értünk el, és nemzetközi környezetben is beágyazottak voltunk. Furcsa módon mégis akkor kerültem krízisbe, mert ketten is elhagyták a csapatot. Előző évben a Bárkával közösen hoztuk létre a *Megszállottakat* – Arthur Miller *A salemi boszorkányok* című drámája alapján –, amely meglehetősen felemás előadás volt. Az alternatív gondolkodásmód felől érkező társaság találkozott egy bizonyos értelemben kényelmesebb kőszínházi világgal, amit többen negatív élményként éltek át a mieink közül. Majd megszületett a *W – munkáscirkusz*, amelyből óriási siker lett, Berlinben és Párizsban is bemutattuk. Mégis egyszer csak Csányi Sándor és Vinnai András bejelentették, hogy kiszállnak. Nekik nyilván ezt kellett tenniük, de számomra iszonyatos arcucsapás volt, mert hoztunk egy erős döntést, ami bejött, jó előadásokat csináltunk, ők pedig hátat fordítottak mindennek. Emellett beadtuk a minisztériumi pályázatot, amelyben emeltebb költségvetést kértünk az előző évihez képest, de csak minimális növekedést értünk el. Nem értettem, mivel tudnám igazolni, hogy itt rendkívül tudatos építkezés zajlik. Ezek hatására valami kipukkadt bennem, és úgy éreztem, nem bírom tovább csinálni.

*Ekkor kerültetek kapcsolatba Patrick Sommer-vel?*

Nem, már korábban, hiszen 1999-ben látta a *Baalt*, és elhívta Párizsba, ami olyan hihetetlen bumm volt, amit azóta sem tapasztaltam. A *Le Monde*, a *Le Figaro* és a *Liberation* fényképes cikket közölt rólunk. Patrick nagyon hitt ebben

a közösségben, bennem mint rendezőben és a színészekben. Amikor meghallotta, hogy vége lehet a történetnek, mert feladom, felajánlotta színháza költségvetésének egyharmadát. Ebből a pénzből született meg a *Hazámházam* a Fővárosi Nagycirkuszban. Nem tartom a legjobb előadásunknak, de voltaképpen ezzel formálódott ki a Krétakör állandó társulata. A keménymaghoz (Láng Annamária, Péterfy Bori, Sárosdi Lilla, Bánki Gergely, Nagy Zsolt, Terhes Sándor) akkor csatlakozott Csákányi Eszter, Gyabronka József, Mucsi Zoltán, Scherer Péter, Rába Roland, Tilo Werner, Katona László és Viola Gábor. A legnagyobb kihívás az volt, hogyan tudnak alkalmazkodni az itteni klímához a professzionális, kényelmesebb kőszínházi világból érkező színészek. Elég jól ment a közös munka, az új belépők bátrak és nyitottak voltak, erősítették egymást a különböző színházi tapasztalatok.

*Hogyan látszott meg a csapat művészi munkáján, és az akkoriiban létrehozott előadásokon az a tudatosság és szervezethez, amiről az imént beszéltünk?*

A legfontosabb céloim az volt, hogy felépítsek egy művészi közösséget, de arra nem törekedtem, hogy kialakítsak egy stílust, egy jól felismerhető művészi arculatot. A Krétakör elnevezés arra utal, hogy rajzolunk egy kört, és megcéluzuk az éppen aktuális problémát. Ez mindig más formát és nyelvet igényelt. A *W – munkáscirkusz* esetében például a részben Grotowskitól átemelt, kegyetlenebb, sűrűbb képi formát alkalmaztunk, nyilván azért is, mert az Arvisurában rögzült tapasztalatokat is felhasználtam. A *Siráj* ezzel szemben a Székelytől tanult, és főként Ascherék által képviselt realista színházi hagyományra épült. A *Feketeország* című előadásunk a közéleti kabaré stílusjegyeire adott korszerű választ, Christoph Marthaler modorában. Voltak ezen kívül olyan előadásaink, amelyek nem mondhatók ennyire kiforrottnak, de bizonyos szempontból mégis izgalmasnak, kikerülhetetlennek tünnek.

*Hogyan változott eközben a munkamódszer? Az improvizáció végig hangsúlyos maradt, mint a W – munkáscirkusz esetében, vagy előadásonként változott?*

A munkamódszer mindig változott, de az alapvetés az volt, hogy vonuljunk el valahová, ahol együtt lehetünk, és csak a munkára összpontosítunk. Eleinte az élvezetes, baráti együttlét kedvéért tettük, később már teljesen evidens volt, hogy időt is nyerünk, hiszen egyhetes elvonulással adott esetben egy hónapnyi munkát lehetett elvégezni. A módszer alapvetően az anyag szabta meg. A *Siráj* esetében alapos szövegelemzésre alapoztuk a koncepciót, később belekerültek improvizációk is, de minden esetben visszatértünk a szöveghez. A *Woyzecket* egy hatalmas költeményként

értelmeztük, ezért helyeztem mellé a József Attila-verseket, és az improvizáció is kézenfekvőnek tűnt. A *Feketeország* esetében nem állt rendelkezésre alapszöveg, így mindenki hozzátette a saját ötletét, és erősen a színészek tudatából felépített konstrukció alakult ki. Fontos elmagyarázni, hogy az improvizáció mint a munka alapja elsősorban azt jelenti, hogy a színészek szabadon reflektálnak a rendelkezésre álló anyagra vagy a felvetett témára, az előadásban azonban már egy rögzített koreográfia érvényesül.

*Az is szembeűnő, hogy a kétezres években már nemcsak te rendezted a Krétakör előadásait, hanem mások is lehetőséget kaptak, sőt, kifejezetten vendégeket hívtál egy-egy előadás létrehozására. Miért érezted ennek szükségét?*

Már 2002-ben, amikor megnövekedett a társulat létszáma, eldöntöttem, hogy a tizennégy fős színészgárda minden egyes tagjának kreativitására építeni kell, nem állhatnak be bizonyos szerepkarakterekre, tudniuk kell, hogy ha akarnak, a Krétakörben előrébb juthatnak, mindig lesznek kihívásaik. Egyedüli rendezőként nem vállalhattam, hogy minden évadban lerakok az asztalra két-három olyan előadást, amely kielégíti a színészek igényeit, ezért egyértelmű volt, hogy vendégeket kell hívni. A Katonában szerzett tapasztalataim alapján tudtam, hogy nekem kell a társulatban bizonyos korrekciókat elvégezni, vagyis ha egy adott rendező nem tart igényt bizonyos színészekre, akkor nekem kell foglalkoztatnom őket. Elsőként Wulf Twiehaus jött hozzánk, aki Ostermeier asszisztense volt sokáig a Schaubühnén, és Tilo Wernerrel keresztül ismertük meg. Megrendezte a *hideg gyermeket*, amely a Krétakör egyik érdekes ajánlata volt, különösen a *Hazámházam* után. Amikor megkérdeztem a színészeket, hogy kivel dolgoznának szívesen, elsőként Zsótér Sándor neve merült fel, aki a *Peer Gyntöt* állította színpadra. Mundruczó Kornél pedig megkeresett, mert úgy látta, hogy a *Nibelung-lakóparkból* a Krétakör színészeivel születhet érvényes előadás. Mindkét esetben nagyon izgalmas produkció jött létre, a színészek is nagyon élvezték a munkát. Érdekes, hogy egyiküknek sem sikerült másodsorra ugyanazt hozni: a *hideg gyermek* sokkal érdekesebb volt, mint a *Kasimir és Karoline*, a *Peer Gyntöt* jobban fogadta a szakma, mint a *Bánk bánt*, a *Nibelung-lakópark* megdöbbentőbb volt, mint a *Jég*, amely ezzel együtt is volt annyira erős, hogy megtalálta helyét a Nemzeti Színházban. Egyesek szerint 2008-ban azért zártam le a társulati korszakot, mert a saját rendezéseim nem tudtak versenyezni Zsótér és Mundruczó munkáival. Ez a feltételezés megdöbbentő volt számomra, mert ilyesmi meg sem fordult a fejemben, ráadásul – miután megcsináltam a *W – munkáscirkuszt*, a *Sirájt*, a *Feketeországot* és a *hamlet.ws-t* – elértem annyit rendezőként, ami számomra elég is volt.

*Nyilvánvaló, hogy rendezői tevékenységed összefonódott a Krétakörrel. Mennyire látszanak ki mégis saját munkáid a Krétakör mögül, vagyis mennyire tudtál építkezni rendezőként az utolsó hat évben?*

Ez az időszak saját művészi fejlődésemről is szólt (tudatosan próbáltam ki a különböző színházi nyelveket), miközben nagyon fontos volt számomra a társulati elköteleződés. Több külföldi meghívást visszautasítottam, mert a Krétakörre koncentráltam, ilyen szempontból talán nem próbálhattam ki mindent. Ugyanakkor – és ez 2008-ban vált világossá számomra – a Krétakör maga is egy művészi produktum, egy olyan projekt, ami az én fejemből pattant ki. A társulat megszűnése után azt vettem észre, hogy sokan leválasztják rólam a Krétakört, miközben én nemcsak egy rendezője voltam a színháznak, hanem az alapítója. Ha Zsótér vagy Mundruczó rendezett valamit, azt az ő munkáiknak tulajdonították elsősorban, míg az én rendezéseimet többnyire krétakörös produkcióknak, közösségi teljesítménynek tekintették. Ennek sokáig örültem, mert ez a felfogás közel állt a személyiségemhez, de amikor szükségem lett volna a saját elismertségemre, rá kellett jönnöm, hogy lényegében nincs valós arcom és nevem, amely függetleníthető lenne a Krétakörtől.

*Mi tette ezen kívül elkerülhetetlenné a megújulást?*

Elsősorban az, hogy jól látszottak a repedések a társulaton. A külföldi utazások sora odáig vezetett, hogy minden természetessé vált, ami régebben nem volt az. Egy idő után az jelentette a legnagyobb problémát, hogy a hotelszobában zuhanyzó vagy kád van, és merre néz az ablak. Az öltöztető pedig arra panaszkodott, hogy a színészek ledobják a ruhát, és annyit nem tesznek meg, hogy felakasszák maguk után. Nem a szektává válás jeleit hiányolom, csupán azt gondolom, nem voltunk elég felnőttek ahhoz, hogy életben tartsuk a közösséget. Tettem egy-két próbálkozást, hogy kibeszéljük a problémákat, de nem jártam sikerrel, és egyre inkább azt éreztem, hogy ez a társaság csak a sikerekért van együtt. Javasoltam, hogy működjön tovább a Krétakör, miután kiszálltam, de rögtön felvetette valaki, hogy ki fogja ezt csinálni nélkülem. Ekkor villant fel előttem az Arvisura emléke, mert ezt a problémát nekik kellett volna megoldaniuk, de nem ültek le és nem beszéltek meg a gondokat, attól viszont félték, hogy felbomlik a társulat.

*A bomlás jelei már korábban is láthatóvá váltak?*

Igen. 2006-ban megcsináltuk a *Csillagász álmát*, ami nekem sokkal fontosabb ügy volt, mint a színészeknek. Nagyon élvezték, de végső soron hakninak gondolták. Számomra viszont mérföldkő volt, mert úgy éltem meg, hogy a Krétakör

történetének egyik legbátrabb és legizgalmasabb próbálkozása volt arra, hogyan lehet egyetlen projektben összekapcsolni a különböző művészeti ágakat. Már ekkor észrevettem, hogy kezdünk elmenni egymás mellett.

*Melyek voltak azok az alapvető dilemmák, amelyek töprengésre, új utak keresésére készítettek? Hogyan, milyen módon képzelted el a színház határainak kitágítását, és meddig jutottatok el ezen az úton az elmúlt négy évben?*

2008 óta teljesen másképp működünk. Csak projektekben gondolkodunk, nem tartunk fenn repertoárt. Nincs állandó társulat, hiszen mindig az adott projekt dönti el, hogy kikre van szükség, adott esetben nem professzionális művészekre. Nem csupán színházzal foglalkozunk, hanem más területekre is átlépünk, foglalkoztat a színházi nevelés, a film- és médiaművészet, a kiállítások világa, az élő, mozgó installációk létrehozása, dramatizált ünnepi játékok szervezése. A korábbi hierarchikus rendszerrel szemben jelenleg egyenrangú partnerekkel dolgozom, és nagyon fontosnak tartom a fiatalok bevonását. A keménymaghoz két ember tartozik rajtam kívül, Gulyás Márton, aki az ügyvezetői teendőket látja el és rendez is, valamint Fancsikai Péter, a médiaművészeti műhely vezetője. Sikertelen olyan alkotóműhely létrehozunk, ahol a honlap, a Facebook, a médiában való jelenlét, a grafikai design, a marketing, a tervezés, a stratégiákban való gondolkodás lehetőségeit egyaránt kihasználjuk. Komoly sikerként könyvelem el, hogy huszoneves fiatalok lehetőséget kapnak arra, hogy rátermett, komoly kapcsolati hálóval rendelkező szakemberré váljanak. A médiaművészet terén Fancsikai Péternek köszönhetően kialakult egy olyan kapcsolatrendszer, amely filmek gyártását teszi lehetővé. Képesek vagyunk alacsony költségvetésű reklámokat létrehozni, sőt, van egy mozgó dokumentumfilmcsapatunk, így bárhol készíthetünk dokumentumfilmeket. Másrészt elindítottuk a színházpedagógiai projekteket, melyek „csúcsterméke” a *Mobil* és *A papnő*. Sárosdi Lilla és Terhes Sándor, akik aktívan részt vettek a kutatásban, felvállalták, hogy ezt a két előadást utazzatják az országban. Itt van két színész a korábbi társulattól, akik nagyon sokat fejlődtek, és ma már az interakció, a gyerekekkel való bánásmód, az előadásért vállalt felelősség egyaránt szerves része tevékenységüknek. 2008-ban még nem tudtam pontosan megfogalmazni, hogy mit szeretnék, de ha ma visszatekintek az elmúlt négy évre, egyértelmű tendenciákat látok, és minden projektben tetten érhetők a szellemi fejlődés jelei.

*Az eddigi törekvések reprezentatív darabja, vagy ha úgy tetszik, szintézise a Prágában, Münchenben és Budapesten készült Krízis-trilógia. Hogyan és milyen koncepció mentén kapcsolja össze a projekt a film, az opera és a színházi előadás*

*műfaji területeit? Melyek voltak azok az alapvető problémák, amelyek leginkább foglalkoztattak téged és alkotótársaidat?*

A formák a megrendelői helyzetből alakultak ki. A Prágai Quadriennálé egy szcenikai ünnep volt, a müncheni operaház által tartott fesztivál a kortárs zenére fókuszált. Másfelől az érdeklődésünk is meghatározta az irányokat, hiszen Fancsikai Péter a film felől érkezett, míg Gulyás Márton a zenés színház foglalkoztatja leginkább, engem pedig mind-egyik érdekel. Amikor értelmezni kezdtük a műfajokat, és a történeten is gondolkodtunk, kézenfekvőnek tűnt, hogy ha egy 18 éves fiatalember napjainkban megpróbálja elmesélni a saját sztoriját, akkor előveszi a mobiltelefonját, és felvételeket készít, vagyis filmes megoldásokat használ. Egy magasan kvalifikált orvos kálváriájához, belső utazásához, álomszerű önelemzéséhez az opera illeszkedett leginkább. *A papnő* kapcsán pedig természetes módon használtuk fel korábbi színházpedagógiai tapasztalatainkat. Leginkább a családi és a társadalmi problémák izgattak bennünket, *A szabadulóművész apológiájában* is ezeket jártuk körül. A család társadalmi modellként is felfogható, vagyis nemcsak szereplőket látunk, akiknek egyéni karakterük van, hanem jelenségeket, amelyek összezsugorodnak. Ezt erősíti, hogy mindhárom főszereplőhöz külön műfajt társítottunk. *A szabadulóművész apológiájába* szándékosan beletettem magamat és a családomat, ami sokak szerint túlzás volt, de a művészet élhet ennyi túlzással. Mégis úgy éreztem, hogy túl durva ugrás Büchnerhez vagy Csehovhoz képest, hogy a rendező ennyire lemezteleníti magát, ezért a *Krízist* úgy próbáltam felépíteni, hogy legyen személyes, miközben jelenségeket mutat föl. Saját elképzelésem szerencsésen találkozott Péter és Márton egyéni tapasztalataival, s ily módon kirajzolódott egy többünk számára is személyes kép a társadalmi viszonyainkról.

*Közismert, hogy a függetlenek rendkívül nehéz helyzetben vannak. A finanszírozási problémák változatlanul jelentkeznek, az egykori hatos kategóriára vonatkozó pályázati kiírás egyre csúszott. Nemrégiben elnökségi tagja lettél a Független Színházak Szövetsége átalakítása után létrejött Független Előadó-művészeti Szövetségnek. Mit tudsz tenni a mostani helyzet javításáért?*

Ha a szakmapolitikai képviseletről van szó, akkor szinte semmit. Annyira korrupt és arrogáns a környezet, hogy az általam képviselt irányvonalnak semmi esélye sincs. A törvények nem biztosítanak kiszámíthatóságot, az állami apparátus pedig nem kultiválja az átláthatóságot. Szívesen mondanék valami biztatót, de nem tudok, kizárólag a megalázó élményeimről tudok beszámolni. Húsz éve vagyok a szakmában, tíz éve foglalkoztatnak szakmapolitikai kérdések, de eddig még egyetlen egyszer sem sikerült komolyan vetet-

nem magam szakpolitikussal. Erről nem is szeretnék többet mondani, mert fölösleges. Amit tehetek, hogy hozzájárulok a FESZ szervezetfejlesztéséhez. Kezdeményezésemre több ponton is sikerült professzionalizálni a működést: magasabb tagdíjak, iroda, jól szervezett titkárság, két tematikus fesztivál, pályázatok, konferenciák. Ezt tudtam tenni egy év alatt.

*Az új előadóművészeti törvény három kategóriát állapít meg, emellett központosítja az állami támogatás formáját. Normatív alapon biztosítják a nemzeti és a kiemelt kategóriába sorolt szervezetek támogatását, míg mindazok, akik az említett körön kívül rekednek, pályázati úton juthatnak támogatáshoz, ami a működést nem teszi tervezhetővé, kiszámíthatóvá. Mit olvashatunk ki a függetlenekre nézve ebből a kultúrpolitikai koncepcióból?*

Sajnálom, hogy ilyen radikálisan kell fogalmaznom, de semmit. A kultúrpolitika jelenleg semmit sem gondol erről a területről. Nem értelmezi, nem viszonyítja, végső soron nem ismeri el. A függetlenség – miután az új Előadó-művészeti Törvény megszüntette a korábbi VI. kategóriát – jelenleg kizárólag azt a finanszírozási modellt jelölheti, amelyben az állam nem normatív alapon és nem teljes körűen tart fenn előadóművészeti szervezeteket. Ennek ellenére az Előadó-művészeti Iroda a pályázati úton támogatott szervezeteket teljesen zavaros kategóriákba sorolja, amelyek közül a „függetlenek” csak az egyik csoportba, de például a „befogadó

színházak” már egy másikba tartoznak. Ha ezek a kategóriák 2013-tól hatályba lépnek, akkor a függetlenség egy definiálatlan alkategóriává válik, amely egyértelműen csak arra lesz jó, hogy a renitens, állammal perlekedő művészek gyűjtőhelyeként funkcionáljon. Nem tudom eldönteni, hogy a rendszeralkotók dilettantizmusa vagy aljassága vezetett el idáig.

*Közöttetek, független társulatok és képviselők között egyébként megvan a szükséges összhang? Mert másképp nem megy az érdekérvényesítés.*

Bizonyos kérdésekben igen, másokban viszont nem. Én mindig is azt mondtam, hogy addig nem lehet érdeket képviselni, amíg ez az érdek nincs kellő alapossággal definiálva, vagyis az érdekeltek nem végzik el a szükséges és elengedhetetlen szakmai munkát. Ugyanakkor a független – korábban alternatív – jelzővel illetett terület volt eddig is a leginnovatívabb és szakmapolitikailag legkezdeményezőbb a teljes szakmán belül. Itt született meg az első regisztrációs és pályázati szempontrendszer, ez volt az a terület, amely konkrét adatokra támaszkodva igyekezett képviselni az érdekeit. A kőszínházak ellenőrzése a fenntartó felelőssége, a civil szervezeteknek viszont mindig is maguknak kellett ellenőrizniük magukat. Lehetnének sokkal alaposabbak, csak jól esne már egyszer, ha a szakma másik része, s egyben a kultúrpolitika is elismerné az eredményeinket. Azt hiszem, erre még sokat kell várnunk.