

azoknak kell egymásra reagálniuk. Hiszen ők élik, érzik belülről a szituációt, és ha az számukra sántít, ha itt meg ott döccen, az kintről is látszani fog. Az együttgondolkodás vezethet el egy közös értelmezéshez, ami közelebb vihet a valósághoz.

Egy egészen másfajta gondolkodás, másfajta kiindulás eredménye a Hazám, hazám produkció, ahol az alapgondolat az volt, hogy nem egy megírt darabot kellene színre vinni, hanem együtt kellene kitalálni, mi mindent tudunk mondani a világról, és aztán majd ezeket összefűzzük valamilyen módon. Itt a rendezői szerepkört Schilling átminősítette játékmesteri szereppé. Az volt az elképzelés, hogy a rendszerváltástól 2002-ig terjedő időszakból összegyűjtene társadalmi kérdéseket, eseményeket, ezeket tematizálják, majd közös munkával etűdöket hoznak létre, és ezeket valamilyen rendszerben összefűzik. Ez eleinte nagyon jól működött, egyre nagyobb volt a játékkedv, viszont így nőtt az anyag is, és egyre nehezebbé vált, és ettől aztán a lelkesedés is alábbhagyott.

A tanulságokat levonva, a jól működő munkaformához kidolgozva a rendszert kezdődött el a Feketeország című előadás létrehozásának folyamata. Első lépésként a játékmester kijelöli a témát. Másodikként megegyeznek, vagyis most már közösen alkották meg a játékszabályokat, hogy miként dolgoznak, milyen színházi formát választanak az etűdök megvalósításához. Ebben a munkaformában nagyon sokat számít, hogy hogyan sikerül a csoportokat megalkotni, hogyan tudnak együtt dolgozni, megoldani saját konfliktusaikat, hogyan inspirálják egymást. Ezekben a kérdésekben a játékmesternek időnként közbe kell lépnie, időnként hagynia kell, hogy történjenek a dolgok. A következő lépés megtalálni azt a kapcsolatot, azt a dramaturgiai szálát, amire az etűdök felfűzhetők. Egyértelművé vált, hogy nem lehet olyan történetet kreálni, amire felfűzhetők a szerteágazó etűdök. Ekkor ott a lehetőség, amennyiben mindenképp ezekből az etűdökből akarunk dolgozni, valamiféle szabad asszociációs dramaturgia kidolgozása. Ha ez megvan, akkor kell egy olyan keretet találnunk, valamilyen asszociáció folytán, ahol ezek a jelenetek egymáshoz kapcsolódva megtörténhetnek. Ehhez az eredeti tereket el kell vetni, és egy olyan teret kell alkotni, amibe a néző beleképzelheti a maga terét. Ezért alakult ki a fehér, üres tér, amely mint laboratórium működhet. A végső formába öntésnél persze minden jelenet átalakul, kompromisszumok árán egymáshoz idomul. Ebben az előadásban semmiért sem csupán a játékmester vállalja a felelősséget, hisz minden közös döntések sorozataként született. És van még egy szörnyű következménye az ilyen jellegű munkának, méghozzá az, hogy az ilyen módon létrejött etűdöket sok-sok előadáson keresztül frissen tartani, életben tartani jóval nehezebb, mint egy hagyományosan rendezői szigorral létrehozott előadásnál. Itt a saját érintettség, a saját felelősségvállalás fontos, nem távolodhat el a játszó a saját játékától, saját magának kell magában fenntartania a tüzet.

Ez az elfásulás, ez a saját játékunktól való eltávolodás kérdése foglalkoztatta hosszú ideig Schillinget. Azt akarta vizsgálgatni, hogyan hozható létre egy olyan rendszer, létrehozható-e, amelyben a kezdeti lelkesedés, pezsgés fenntartható a munkafolyamat egészére és az előadások hosszú sora alatt is. Ennek vizsgálatára jött létre módszertani kísérlet gyanánt 2007 nyarán egy 16 napos tábor, ahol színészek, dramaturgok, rendezők, játékosok vettek részt (önként), összesen hetvenen. Vizsgálták azt is, hogy hogyan lehet úgy dolgozni, hogy (egy-egy szám első személyre fordítva) ne legyen szükségem segítségre ahhoz, hogy magamat elhelyezzem a színpadon, hogy képes legyek önmagamot látni, kérdéseket feltenni magamnak és azokat megválaszolni. A táborban mindenki tudta, hogy bármikor kiszállhat, hogy arra vállalkozott, hogy magára kell majd figyeljen, hogy folyamatosan feladatokat kell majd végrehajtania, a többiekkel együttműködni, és kritikájukat elfogadnia, és ha bármikor úgy érzi, hogy ez nem megy, abbahagyhatja. Mégis megélték az emberek azt az érzést, hogy be vannak zárva, és rájuk vannak kényszerítve olyan dolgok, amiket nem akarnak. Voltak kemény pillanatok, voltak gyötrelmes napok és voltak szárnyalások. Bár nem jutottak végső megoldásra, megfogalmazódtak fontos kérdések az önálló alkotással, a közösségi alkotással, a kérdések feltevésével kapcsolatban, amik alapján egy a hagyományokkal szakító, egészen másfajta színház irányába el lehet indulni.

A programról egy kis füzetet is megjelentettek „A szabadulóművész apológiája” címmel illetve a világhálón is hozzáférhető néhány anyag. A program folytatódik, újabb kísérletekkel. A jelenleg a fővárosban zajló projekt az „Artproletarizmus” címet viseli.

Összességében igen tartalmas, sok vonatkozásában hasznos napot köszönhetünk a szervezőknek.

Ki mint tesz

Králl Csaba

Beavatás a rendezés tudományába. Elvek, módszerek, műhelytitkok, értelmezések, magyarázatok, sztorik – túláradóan baráti, diskurálós hangnemben, eredeti élményanyaggal fűszerezve, eklatáns példákkal illusztrálva, jó adag humorral meghintve és *személyesre* hangolva. Arról, hogy ki, mit, hogyan és miért *tesz* vagy éppen *nem tesz* rendezőként a színpadon. Tömören így summázható annak a tél végi szombatnak majd' tizenkét órája, amit a „Marczi” színháztermét kis híján zsúfolásig megtöltő szakirányú, főleg drámapedagógusokból álló hallgatóság öt remek előadót – egy író-dramaturgot (volt színigazgatót) és négy rendezőt – hallgatva és faggatva együtt töltött. A szabadon szerkesztett és szabadon indázó *tananyagot* Máté Gábor, Spiró György, Zsótér Sándor, Mundroczó Kornél és Schilling Árpád prezentálta. Húzónevek egy húzós napon.

Végtelen mínusz egy

Kissé késve érkezem. Máté Gábor szemüvegét ornyergén előretolva épp felolvas. G. B. Shaw Fegyver és vitéz című ritkán játszott színdarabját rendezi a budapesti Katona József Színházban A hős és a csokoládékatona címmel, bemutató április végén. Két szinopszist hasonlít össze, az eredeti mű kivonatát, illetve a Shaw-darab alapján íródott operett szövegkönyvét. A színpadra állítás különlegességét és egyben nehézségét is az adja, hogy a prózai műből (a Katona társulatától nem idegen, ám mégis kissé szokatlan módon) újra zenés darab készül – innen Máté aznapi előadásának címe: Megzenésítés egy zenét nem igénylő darabban. Igen, újra: mert a szintén Máté Gábor által rendezett, Eörsi István fordításában és dalszövegeivel, illetve Darvas Ferenc zenéjével közel kilenc évadon át óriási közönségsikerrel játszott Talizmán érdemei elismerése mellett lekerül a repertoárról – zenés színházként talán épp a Csokoládékatona váltja. Az előadás *papíron* már összeállt: dramaturgiai aprómunka elvégezve, jelmez- és díszlettervek kipipálva. A munka dandárja viszont még hátra van, a próbák alig egy hete kezdődtek el.

Az ötlet, hogy kellene egy zenés darab legalább négy jó női meg két jelentős férfi szereppel még a 2007/2008-as évad tervezésekor vetődött fel. Shaw művét a Katona akkori dramaturgia, a tavaly elhunyt kiváló operakritikus és zenetudós Fodor Géza² ajánlotta Máté figyelmébe, mint ahogy neki ötlött fel, hogy Oscar Strauss 1908-as operettje, a Csokoládékatona ebből a Shaw-darabból készült. Szerették volna CD-én megszerezni az eredeti bécsi operett hangzóanyagát, de sokáig nem jártak sikerrel, megkapták viszont a daljáték zongorakivonatát, amiből Erős Csaba zongorista készült fel. Máté szerint, bár igazán nívós, élvezetes, szép dallamú muzsikáról van szó, a Katona színészeivel nem vállalhattak be egy ilyen előadást, mert még operettparódiának hitték volna, és ez távol állt szándékaitól. „Nem a stíluson kell ironizálni, hanem a szereplőkön.” Másrészről pedig a két korabeli bécsi szerző, Rudolf Bernauer és Leopold Jacobson készítette librettó olyan változtatásokat eszközölt a történeten, ami által sérült az eredeti mű, nem beszélve a rákent, idegen mázról és az operettklisék gyakori alkalmazásáról (nem véletlen, hogy Shaw egyáltalán nem örült az operettváltozatnak). Ekkor jött az ötlet, hogy a színdarabhoz, mely egy bulgár kisvárosban játszódik 1885-ben a szerbekkel való háború idején, mai balkáni zenét írassanak. A dalok megkomponálására Monori András zeneszerzőt, a szövegek megírására Várady Szabolcs költőt kérték fel. A lényeges kérdések azonban még csak ezután kezdtek záporozni: hol törjék meg dalbetétekkel a történetet? Hogyan lehet arányosan elosztani a dalokat a felvonások között? Hogyan viszonyuljanak a dalok a színdarab szövegéhez, és milyen színpadi helyzetet alakítsanak ki éneklésükkor? A Fodor Géza szerepét átvevő új dramaturg, Váradi Zsuzsa segítségével azonban úgy tűnik sikerült mindenre időben választ találniuk. Például arra is, hogy a szereplők, mikor dalra fakadnak, „kilépnek” a színdarabból (amit a díszlet „színpad a színpadon” jellege is erősíteni fog), vagyis a közönséggel szembefordulva, mikrofonba énekelnek, miközben végig „ott kószál a színen” egy balkáni zenészbanda.

„Ha megtaláljuk a megoldást, az végtelen mínusz egy” – mondta Máté Brechtet idézve a szünet utáni folytatásban, mintegy mottóként a színdarab egyik jelenetének nyilvános próbája előtt, amit Jordán Adéllal, Kocsis Gergellyel és két önként jelentkező nézővel demonstrált. Máté szerint a próbák kezdete a legreemesebb időszak. Ilyenkor csak ízlelgetik a darabot. Olyan ez, mint amikor a strandon először csak az ujjunkat mártjuk bele a vízbe, aztán egyre mélyebbre és mélyebbre hatolunk. Munka közben mindig azzal nyugtatja magát, hogy nem kell idegeskedni, az előadásban úgysem így lesz. Amíg az ember nem ér végig a színdarabon, addig nem is igazán tudja, miről kéne annak szólnia. A színészvezetésről szólva aztán megjegyzi, hogy a színház a *konfliktus* művészete. Ha a színész ideges, a rendezőnek hagyni kell. Ám egy jó színész egy idő után ösztönösen ráérez a dolgokra. A színész önálló lény, de ha a rendező nem tudja elérni nála, hogy kedvét lelje a munkában, úgy a rendező rossz!

² Lásd a HOLMI 2009. márciusi Fodor Géza-émlékszáját, amelyben többek között olvashatjuk azt az e-mail-váltás sorozatot is, ami Máté Gábor és Fodor Géza közt zajlott A hős és a csokoládékatona című színdarab kiválasztásának és megzenésítésének idején. Máté Gábor: E-mailek, HOLMI, XXI. évfolyam 3. szám, 298-305. o.

A fül szövegszínháza

Spiró György minuciózus szövegelemzéséből, amit a III. Richárd első felvonásának első színéből tartott, az ember egyvalamit örökre megtanult: a szövegben mindig minden benne van! Feltéve persze, ha jó a fordítás, ezért mindenkit arra bátorított, hogy a drámafordításokat lehetőség szerint vessék össze az eredeti művel.

A III. Richárd a főszereplő Gloster hosszú monológjával kezdődik. Egy realista színházban ez megengedhetetlen lenne, egy stilizált színházban viszont, amilyen – Spiró szerint – a Shakespeare-korabeli volt, lehet monológot mondani. Egy realista színházban akciók kellenek. Megjelenítés. Egy nem realista színházban a színészeknek *nem kell csinálnia semmit*, csak elmondania a szöveget, mert a néző *rálátja, odalátja* a színpadra mindazt, amit hall. Ezért nevezi Spiró a fül színházának, pontosabban a *fül szövegszínházának* Shakespeare színházát. A megjelenítés, a látvány, a szemmel történő befogadás *helyett* minden a néző fülére, képzeletére, fantáziájára van bízva. Nincsen London és nincsen utca se (ellentétben például a Vas István-féle fordítás helymegjelölésével), csak színpad van. Az üres tér.

Gloster a monológ közepén fontos *bejelentést* tesz: „Úgy döntöttem, hogy gazember leszek”. A monológforma alkalmazásakor Shakespeare a szereplőkkel mindig a teljes igazságot mondhatja ki. Ezért, ha Gloster egyedül van, tudhatjuk, hogy őszinte lesz. Ettől a pillanattól fogva már nem az a kérdés, hogy Gloster gazember (lesz), hiszen ezt a legautentikusabb személy, azaz ő maga adta tudtunkra, hanem a folyamat, hogy *hogyan* válik azzá. A bejelentéssel a néző egyből cinkossá, beavatottá válik. Gloster cinkosává. De vajon ő az egyedüli gazember ebben a hatalomban? – teszi fel a kérdést Spiró. Hiszen itt tekintélyes emberek a törvényesség kizárásával önhatalmulag döntenek arról, hogy ki megy börtönbe és ki nem. Ki éljen és ki haljon. Beszélhetünk-e törvényességről és jogról ott, ahol a király csak úgy hitelt ad egy jóslatnak (Gloster jóslatának), mely szerint „G betű öli meg Edwárd fiait”. „Ez már majdnem olyan káosz, mint a demokrácia.” S mint minden önmagát belülről emésztő társadalomban, mindenki azonnal helyezkedni kezd: Brakenbury például már a politikai túlélésre tekintget, amikor ódzkodik a szigorú parancsot azonnal végrehajtani, miközben a Towerbe kíséri Calrence-t.

Ott, ahol Lady Anna és a pereputty diktál, gyenge királyság van – állapítja meg Spiró. Ha a király nem diktátor, akkor nem jó király. És ha gyenge, akkor befolyásolható, ha pedig befolyásolható, akkor gazember is. Glosternek nem kell túlzottan agyafúrtnak lennie, hogy király legyen, mert szinte magától hull az ölébe minden. „Ez egy dezintegrált, szétesett társadalom, amelyben minden szereplő gyenge.” Lady Anna is. Tévedés, hogy a nő beleszeretne Glosterbe, dehogy: inkább elfárad és megadja magát. Olyan világ ez, ahol Gloster majdhogynem hiába akart gazember lenni, hiszen az egész társadalom az. Sohasem juthatna fel a trónra, ha a környezete aktívan vagy passzívan nem támogatná ebben. De feljut, mert senki nem támaszt ellenállást. Mi hát a III. Richárd tömören Spiró olvasatában? Íme: „Hogyan érvényesül a gonoszság a gyanútlanok világában”.

Próbáljam meg, mondta, hát megpróbáltam

Zsótér Sándor előadása Minden változik címmel egy ponton szorosan kapcsolódott Spiróéhoz, ez pedig a drámafordítások megbízhatóságának kérdése volt. Zsótér hosszú évek óta saját stábbal dolgozik, ennek oszlopos tagja Ungár Júlia dramaturg, aki nem csak színpadra alkalmazza, hanem igen gyakran újrafordítja az adaptálni kívánt színművet. Úgy tapasztalják ugyanis, hogy az eredeti szöveg sokszor szikárabb, „csontra húzottabb” és épp ezért kifejezőbb, pontosabb is, mint a belőle készült fordítások. Aminek csak részben oka a magyar nyelv bőbeszédűsége, sokkalta inkább az eredeti mű jelzőkkel, jelzős szerkezetekkel való feldúsítása, költészetté emelése.

Nem titok: Zsótérnél nincs fontosabb a szövegé. Csak úgy tud dolgozni, ha addig „születeli” a szöveget, amíg önmaga meg nem érti. „Kényszerbetegségem – mondja –, hogy amit megértettem, átadom a színészeknek, ők pedig a közönségnek.” Állítja ugyanakkor, hogy nagy felelőtlenség kijelenteni bármiről is, hogy ismerjük. Hisz a befogadó (akár rendező, színész vagy néző) csak „leszed belőle” ezt-azt – egy színműből, egy előadásból –, de sohasem fogja tökéletesen megismerni. Erre leginkább a Krétakörrel közös munkái során döbrent rá (Peer Gynt, Bánk bán), amikor az előadást követő közönségtalálkozón ugyanazt a dolgot a jelenlévők legalább kétszázféleképpen látták. Mégis: elemzés ide, megértés oda, Zsótér úgy látja, hogy végső soron a színész a kulcsa mindennek. „Egy Vörösmarty-darab ókínaiul hangzik, de ha a színész mögötte van, akkor bármit megcsinálhat. Ha nincs mögötte, akkor az a fontos, ami meg van írva: a szöveg.” Történetesen ezért is „vacakolnak” oly sokat az írott anyaggal. A színészt a szövegnek kell lenyűgöznie. Ezért sem mindegy például, hogy ki játssza az adott szerepet, mert igazából nincs különbség egy 20 éves és egy 70 éves színész között, ha a személyisége gazdag. Az igen gyakori nemcseréhez sem azért folyamodik, állítja Zsótér, mert feltétlenül különködni akar, hanem mert vélemény-

nye szerint a szerepet annak kell játszania, aki alkalmas rá. Ha egy férfiszerepre éppenséggel egy színésznő a legalkalmasabb, akkor ő. A szereposztásnak alakhelyesnek kell lennie.

Egyébiránt Zsótér nem itéli könnyűnek a saját helyzetét, hiszen gyakorlatilag minden munkájánál újra a nulláról kell kezdenie mindent: „Az ember belefárad, ha csak háromévente találkozik ugyanazokkal a színészekkel, és a hathetes próbafolyamatból három újra az ismerkedéssel, egymás megértésével telik.” Pedig nagyon fontos lenne folyamatosan ismerős arcokkal dolgozni: ezért is változtatott a korábbi felálláson, és vállalta el Csizmadia Tibor felkérését: erre az évadra két előadás erejéig Egerbe szerződött. Ahhoz nincs elég mersze, hogy saját társulatban gondolkozzon. Marad hát a vándorélet nyüge és szépsége.

A módfelett csapongó, ám annál élvezetesebb, önkritikával sem fukarkodó előadás (hmm, inkább laza szövegelés) hemzsegett a sztoriktól és a talán közismert, mégis felfedezés erejével ható tényektől, akár a pályakezdés időszakáról szólva. Ki hitte volna ugyanis, hogy Zsótér csak 28 éves korától rendez (hiszen oly sok munka van már a háta mögött), vagy hogy élettársa, a sajnálatosan fiatalon elhunyt kiváló rendező, Gaál Erzsébet biztatására cserélte fel a dramaturgi munkát a rendezőire. „Azt mondta, próbáljam meg, és én megpróbáltam” – bár Zsótér sohasem álmódott színházról. Rendezőségről pláne.



Mundruczó Kornél a Színházi lecke programjában. Féder Márta felvétele

Pillanatnyi igazságok

Azt nem tudni, hogy Mundruczó Kornél álmódott-e valaha is színházról, mindenesetre kevés számú, akár egy kézen megszámlálható színházi rendezése legalább olyan sikeres a szakmán belül, mint művészfilmes körökben. Saját személyével és szerepével kapcsolatban azonban nincsenek illúziói: tudja, hogy *határeset* ebben a közegben, s megítélését megkönnyítendő nem is tartja magát színházi embernek. Úgy érzi, már első rendezésével, a Caligulával kizárta magát a színházi szakmából, mert itt nem, vagy csak nagyon ritkán tapasztalható meg az a fajta kompromisszumkészség, amit ő rendezőként elvár egy társulattól, egy öt befogadó színházi közegtől. Ez érvényes mind a színészválasztásra, mind az alkotásra fordítható időre, mind a munka ritmusára, mind a menet közbeni változtatásokra – tehát szinte a teljes színházi működéssre. Továbbá azért sem tartja magát színházi rendezőnek, mert nem hisz a hagyományos értelemben vett *rendezőben*: „Mindennemű rendezés olyan formákat gyilkol le, ami nem jó. A színház a színházért formula engem nem érdekel!” Ugyanakkor nagyon is vonzza a színháznak az a filmes eljárással szem-

beni hihetetlen főrja és egyedülálló csodája, hogy úgyszólván rögzíthetetlen műfaj. A film embereket dokumentál, ahol az idő konzerválódik. A színházban viszont *pillanatnyi igazságok* születnek meg – *nem léteznek az időben*.

Mundruczó számára a színházban a *szerep megszüntetésének* lehetősége a legfontosabb: a színész ne gondolja azt, hogy neki játszania, ábrázolnia kell. Paradox mód a *nézés*, a néző *szerepe* miatt a színész játéka mégis *szereppé* válik. Mundruczó olyan hatásra törekszik, amilyen a peep show-élmény – csak magánéleti kockázatok nélkül. Ahol az élet igazsága van színpadra téve, és annak újrendezése folyik. Ahol nincsenek szerepek, pontosabban a színészek önmaguk a szerepek. A díszlet pedig csupán installációs tér, ahová a valóság beemelődik. Hogy kikkel szeret dolgozni? Nagyon civilekkel vagy nagyon profi színészekkel, e kettő közt szerinte szinte már elmosódik a határ. De semmiképpen nem olyanokkal, akik „a baszínházból jönnek”.

Még és már

Schilling Árpád napzáró előadása többé-kevésbé Mundruczó gondolati fonalát gombolyította tovább, amikor színész és rendező szerepéről, hagyományos alá- és fölérendeltségi viszonyának radikális újragondolásáról, tágabb értelemben a szabad akarat alkotói folyamaton belüli megvalósulásának lehetőségéről szólt. Ennek központi mottója – ti. „szabad akarat nélkül nem jöhet létre művészeti alkotás” –, persze nem új eredetű gondolat, alkalmazási módjára viszont máig nem született megbízható recept, legalábbis ami a színházi alkotómunkát illeti. Pontosan kidekázni ugyanis, hogy a színész *még* szabad akaratral rendelkező, kreatív alkotótársnak tekintessék, de *már* a rendező is hallattassa hangját (hiszen valakinek csak ki kell mondania a végső szót!) – bitang nehéz feladat. Nem véletlen, hogy Schilling sem kiforrott állításokkal, tuti tippekkel bővölte el hallgatóságát, hanem elsősorban kérdésfeltevésekkel (majd az általa megfogalmazott bizonytalan válaszok azonnali megkérdőjelezésével) próbálta a témakört körbejárni. Ha ez menet közben (rész)felismeréssel vagy (rész)igazságok kimondásával is járt – hab volt a tortán.

Amíg ránk van növe a tér, és tudjuk, mik a játékszabályok, addig nincs problémánk. De mihelyst kitágul minden körülöttünk, hirtelen megijedünk – érzékeltette Schilling a színészek szemszögéből a szabadság ijesztő hatását, azt a helyzetet, amikor egy rendező partnerként, kvázi alkotótársként, és nem rabszolgaként, végrehajtóként kezeli a színészt. A színház közösségi műfaj. Bár sok rendező ezt nem hajlandó tudomásul venni, és ma is úgy tekint a színházra, mint egy bábjátékra, ahol kedvére bábozhat az alattvalóival. Ami nyilvánvalóan egyre kevésbé elfogadható hozzáállás, de akkor valójában mi is a rendező dolga egy alkotófolyamat során? Meddig és mire terjed ki a hatásköre? Van-e optimális színházi módszer egyáltalán, amely maradéktalanul figyelembe veszi a színész szabad akaratát?

A Krétakör régi előadásait példaként hozva Schilling beszélt arról is, hogy mikor, milyen szerepet töltött be rendezőként az elmúlt évek során. Bár az máig kérdés a számára is, melyik a valóban ideális magatartás. A korlátozó szerep, ahol a rendező mindent megmond, a színész pedig alkalmazkodik és végrehajt? A keretező szerep, ahol a rendező kijelöli a játék keretét, de a munka kreatív része közös? A játékmesteri szerep, ahol a rendező csak finoman terelgeti, mederben tartja az improvizatív folyamatot, ám csak kevés dolgot határoz meg előre? Esetleg valami egészen más?

Ugyanakkor persze köztudott, hogy a színházi munka mikéntje korántsem csak a rendezőn múlik. Nagyan meghatározza azt a színészek hozzáállása is. Ki és milyen mértékben akar élni a szabad akaratával, ki és hogyan kívánja előmozdítani, segíteni a közös alkotófolyamatot. Mert hogy az sem hétepeses titok, hogy a színészek egy része hobbiként vagy vállalkozásként tekint a munkájára, mások kifejezetten kedvelik, ha irányítják őket, megint mások szakmunkásként aposztrofálják önmagukat, akit a mester „használ”, megint mások számára a színpadi szereplés nem más, mint áldozathozatal.

E tapasztalatokat felhasználva és a kitűzött színházalkotói eszményt mindvégig szem előtt tartva próbált Schilling mind közelebb jutni az optimális megoldáshoz. A lehető legdemokratikusabban tervezte meg a munkát, a lehető legtöbb beleszólást engedve társulatának az alkotómunkába. Közösen jelölték ki a témát, közösen alkották meg a játékszabályokat és közösen választottak hozzá színházi formát. De még így sem tudták legyőzni azt a problémát, hogy a kész előadás ne ismétlések sorozata legyen. „Folyamatban gondolkoztunk, de mégis terméké váltunk” – állapította meg Schilling. Újra és újra fel kell tennünk tehát a kérdést: van-e optimális színházi módszer?

Schilling ez irányú kutatása – a Krétakör újrarajzolásával – tovább folyik.