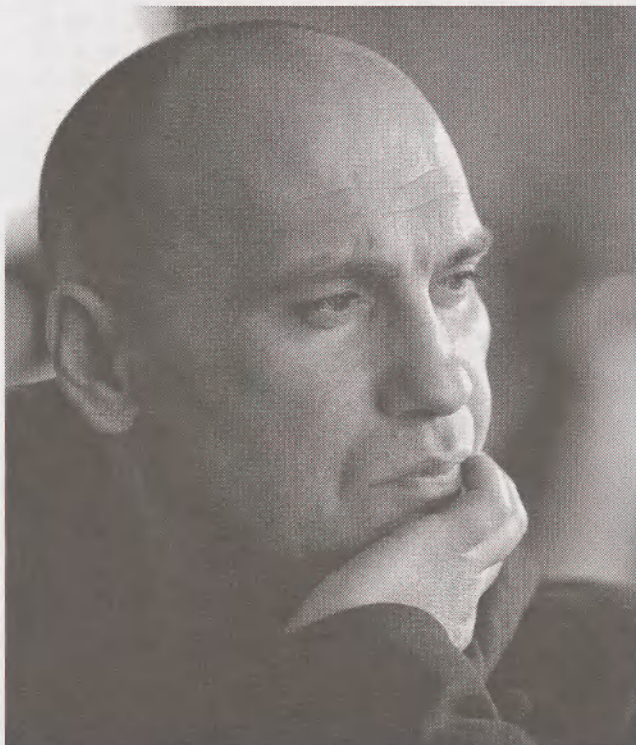


Beszélgetések a kritikáról



Schiller Katalin felvétele

HORVÁTH CSABA

– *Hogyan találkozott a kritikával?*

– A húsz évvel ezelőtti Sámányszínház előadásáról, a Magyar Évával közösen létrehozott *Ringató*ról és az általam koreografált *Duhaj*ról, amelyeket Székely Gábor Új Színházában mutattunk be, írt Molnár Gál Péter. Addig nem is voltam annak tudatában, hogy például akkoriban mindenki a hétfői *Népszabadságot* várja a hétfégi bemutatók után – számomra igazán akkor derült ki, hogy a színházi előadásokat jó esetben követi a kritika. Ez után az előadás után rólam mint koreográfusról és mint előadóról külön is írt MGP, mégpedig igen jól. De nem ezért volt nekem fontos ember, hanem mert kiemelkedő színvonalon művelte a hivatását: lényegében zenei etűdöket írt, a szigorúan szubjektív véleményét az általa jól gyakorolt formába öntötte. Egész nap csörgött a telefonom, euforikus élmény volt – az első a kritikával kapcsolatban.

– *Ebben a sorozatban, nem volt egyetlen olyan beszélgetés sem, amelyben az ő neve ne hangzott volna el.*

A sorozat korábbi beszélgetései: Tasnádi István és Pelsőczy Réka (2013. január), Novák Eszter és Goda Gábor (február), Söptei Andrea és Gáspár Ildikó (március), Térey János és Balog József (április), Gergye Krisztián és Adorjáni Bálint (május), Babarczy László és Sopsits Árpád (június), Cseke Péter és Jákfalvi Magdolna (július), Onodi Eszter és Bocskárdi László (július).

– Az érzéseit írta, eredeti funkciójaként kezelve a feladatát. Egy ilyen írás hat a közönségre – a kritika a színház és a közönség közötti kommunikációs csatorna. És látjuk, hogy változik. Amikor MGP csak a saját felületén tette közzé az írásait, ő sem ért már el ugyanolyan hatást, azóta pedig rohamosan alakul tovább a média. Ennek következtében például sok nem szakavatott ember is ír színházról, és ezek az írások a média mai jellegéből adódóan a hivatalos kritika mellé kerültek, ami nem éppen szerencsés az egész szakmára nézve. Másfelől persze nem baj, hogy ezeknek a változásoknak a révén nincs mindenki koncentrált hatalmi helyzetben, mert a sokszínűség gazdagságot eredményez.

– *Az rendben is van, hogy a kritikusok hatalmi szempontból már nem számítanak, de nem értem, amivel mindannyian továbbra is szembesülünk: hogy halálisan meg tudnak sértődni, akikről írunk.*

– A művészek érzékeny emberek, szoktuk mondogatni, de a művészeknek muszáj kitartónak is lenniük, a kritikussal szemben is. Rólam is írtatok, mondatok rosszat, persze, hogy rettentően fáj, de ha hallok a hangsúlyokból, hogy az illető nem elemien gonosz, hanem valós kifogása van a munkámmal szemben, akkor már működik a kritika. Hogy aztán igazat adok-e neki vagy sem, az már a következő kérdés. Ha szerencsém van, és egy kritikus meglát valami lényegi dolgot, amit én képes vagyok megérteni az írásából, akkor figyelmeztetni tud a kritika. Ezért vagyunk egy szakma. Aki azt gondolja, hogy a kritikus azért dolgozik, hogy kellemetlenkedjen, az nem érti a saját szakmáját. Mi is folyamatosan változunk, és meg kell adni a kritikusnak is az esélyt, hogy változzon – nyilván nektek sem sikerül minden jól, ti is esendőek vagytok. Egy önkritikus művész is tud vérgis sértődni, ha úgy gondolja, márpedig nincs igaza az adott kritikusnak, de ezt egyszerűen meg kell tanulni ebben a szakmában kezelni.

– *Jelen helyzetekben mit vársz a kritikustól?*

– Ugyanazt, mint egy alkotótól. A kritikus egyik alapvető képessége kell legyen, hogy felismerje az igazit, és megkülönböztesse a jól mimelőtől – látszólag alig van különbség egy karizmatikus művész és egy közegét, az elvárásokat jól értő és kezelő, szakmailag felvértezett alkotó között. Jelentősége van, hogy egy kritikus hogyan nyilatkoztatja ki azt, amikor egy tehetséget nagyra tart – ugyanúgy megvan ennek a dramaturgiája, mint egy előadásnak. Érdekes módon bárki tehetségét a tehetséges emberek ismerik fel először. Vannak attitűdök, amelyek azonosak, akár színházcsinálóról, akár kritikusról van szó. Az egyik ilyen az alázat: a kritikusok is beleesnek abba a hibába, amelybe a művészek is, ha az egót teszi előre. Persze mindannyiunknak fontos az egónk, csak nem mind-

egy, hogy közben dolgozik-e az arányérzékünk. A legérdekesebb pedig az egymásra hatásunk: ha jól működik a szakma, akkor kölcsönösen tanítjuk egymást, és közben muszáj, hogy kérdéseink legyenek. Nincs ember, aki mindent tud, és mindenben tévedhetetlen. Ha sok kritika születik egy előadásról, és azok egy irányba mutatnak, az sokat jelent. Persze akad olyan is, aki felismerhetően azért ír rosszat egy sok kollégája által kedvelt előadásról, hogy kifejezze a különbözőségét, de ez már nem is arról az előadásról szól.

– *Tehát érzékenységet vársz a kritikustól, együttműködést, nyitottságot. Ezen túl pedig minél jobban értenünk kell a színházhoz.*

– Annak örül az ember, ha a kritikus a tehetségen túl meglátja a lényegét, a szakmunkát, de el tudom képzelni, mekkora munka évek, évtizedek után úgy beülni, hogy ne legyél érintett, ne befolyásoljanak – mert felteszem, ti is ezt várjátok el magatoktól – az előítéleteitek. Naivul hangzik talán, de minden előadás előtt csodát kell várnotok. Tudom, hogy a csoda viszonylag ritkán jön el, de ha ti tisztességesen dolgoztok, akkor mégis így ültök be egy színházba. Ha rettentő nehéz, szinte lehetetlen, akkor is, mert így előfordulhat, hogy meglepődtek. Képesnek kell maradnotok a meglepődésre. Azért mondom el egyébként, hogy mit várok a kritikától, mert bár attól még lehet előadásokat játszani, ha senki nem ír rólunk, de úgy gondolom, kritika nélkül nincs színház – mert akkor nincs közeg, nincs szakma –, ezért sem várok mást a kritikától, mint az alkotóktól. Nincs mű befogadó nélkül. Minek csinálnék színházat, ha senki nem kíváncsi rá? A közönség nagyon fontos, szokás is erre hivatkozni, de ebben az értelemben nem felelős: rajong, vagy elutasít, de nem elemez. A kritikus tudja, hogy amit állít, annak jelentősége van. Világéletemben visolyogtam attól, hogy magyarázzam a munkámat. Nem mintha nem tudnék a magam ösztönösségéről, tudatosságáról értekezni, ami manapság a siker kulcsa – aki értelmesen és médiaképesen kommunikál, aki tudatosan stílust kreál a munkájából, az előbbre jut –, de engem ez nem érdek. Azért dolgozom azokkal, ott és úgy, ahogy szeretnék, mert az érdekel. Lehet, hogy ez túl egyszerű, de én a munkám által akarok megszólalni. Egy alkotó szellemisége nem attól születik meg, hogy ügyesen megcsinálja magát – éppen a kritikustól várom, hogy jól lássa meg, amit csinálok, és meg tudja ítélni, mit ér, mert a kritikust érdekli a színház, saszeme van, érti, mit lát, és le is tudja írni. De ez a viszony soha nem lesz harmonikus, mert érzékenységnél fogva igazságtalanok vagyunk, meglehet, kölcsönösen. Ez egy indulatos, érzelmes, szenvedélyes viszony, és ez jól is van így, hiszen tétre játszunk.

– *Mostanában élő probléma, ha például nézek egy független előadást, hogyan beszéljek, ha a látványvilágáról akarok mondani valamit. Kérdés, hogy mitől nem működik egy jelmez, mitől ronda egy tér, összefügg-e ez a színházcsinálók nincstelenségével.*

– Hát persze, hogy az ember megértő ilyen helyzetben, de a kritika nem beszélhet szociális alapon. Tudjuk, egy drága díszlet, jelmez ugyanúgy lehet jó vagy rossz, ahogy egy olcsó is, nyilvánvaló azonban, hogy egy színház komplexitása hiányt szenved, ha folyton toldozott-foldozott anyagokból kell dolgoznia. Szóval muszáj

ehhez valamelyest asszimilálódni, megtanulni a szegénységen belül is megkülönböztetni a vizualitást. Ha jól működik a kritika, akkor ebben részvételleljesen tud differenciálni, miközben a lényegi állításaiban kegyetlenül pontos, ami által akár kimondja egyesek alkalmatlanságát is. Mindezzel az egész szakmának használ.

– *Egyesek szerint létezik egy illemszabály, amit én például teljesen értelmetlennek tartok, éppenséggel önző okokból: állítólag nem illik a művészeknek reflektálni a kritikára. Én megtiszteltetésnek veszem, ha valaki komolyan veszi, amit írtam, akkor is, mondjuk, ha szándékosan átnéz rajtam, bár jobban örülnék, ha elmondaná, mit gondol: én tanulhatnék belőle, neki pedig legközelebb egy kicsivel felkészültebb kritikusa lenne. Azt látom, és ezekből a beszélgetésekből is ez derül ki, hogy a színházcsinálók többsége távol akarja tartani magától azokat, akik írják a munkájukról. Sokan mondták, hogy nem attól lesz valaki jó kritikus, ha belelát a színházcsinálók munkájába. Még az sem kizárt, hogy ennek a többségnek igaza van. Mondjuk, nincsen kipróbálva.*

– Ez egy személyes viszonyrendszer lehet. Én sem szeretném, ha bárki beülne a próbáimra, csak mert kritikus. Akiben megbízom, azt persze beengedem. És abban a kritikusból bízom meg, aki komolyan veszi azt, hogy része a színháznak, aki személyesen szeretné, hogy a magyar színház jobb legyen a munkája által is, akinek rang, hogy ebben részt vesz, akinek ez hivatása, nemcsak kellemes vagy kellemetlen időtöltése – de ezt nekem kell tudnom, ez egy kölcsönös bizalmi helyzet. Gondolom, te sem akarsz bármilyen próbára beülni. Jó esetben felismerjük egymás kvalitásait: ezért nem mindegy, hogy ki mit ír egy előadásomról – mert vannak szerencsére eltérések, ha általánosságban beszélünk is a kritikusról. Számomra többnyire például kiderül akár két negatív kritikából is, hogy egyikük az ürügyet keresi, hogy rosszat írhasson, a másikkal pedig az általa tárgyalt okok miatt nem tetszik. Így átéltem már azt is, hogy egy kritikus, aki engem – mármint művészként – nem szeret, de éppen a szakmai alázata, a profizmusa miatt meglátta, hogy az adott előadásom jó, és akkor megírta azt, felülemelkedve a személyes antipátiáján.

PEROVICS ZOLTÁN

– *Hogyan kerülnek a Metanoia Artopédia társulatába az alkotók?*

– Megtaláljuk egymást. Találkozom emberekkel, lehet, hogy valaki nem is beszél folyékonyan, de ahogy elmondja azt a két mondatot, pontosan amiatt, ahogy az a szöveg általa megszólal, egyértelművé teszi, hogy igen, dolgoznunk kell együtt, és az is világos, hogy tanulhatunk egymástól. Az a színházi norma rendben is van, hogy a színész beszéljen érthetően, hiszen a nézőnek meg kell értenie a szöveget. Ám az életben senki sem beszél túlművelt, túlképzett hangon, és a roncsolt beszédmódnak olyan drámai ereje és igazsága van, ami kikerülhetetlen, annak is ott a helye. Ezzel kapcsolatban érdemes Jeles András Monteverdi Bir-közökörrel készített előadásait sorban szemügyre

venni, hiszen kimerítően sok kutatást és felfedezést tettek a hiteles emberi megszólalás tekintetében is.

– *Mi is, ahogy mondd, az emberséget keressük nézőként a színházban, de az elég nehezen beazonosítható, egy kritikában pedig nehezen leírható, nehezen bizonyítható dolog. Az ember, mondjuk, érzi, hogy valami szíven üti, tegyük fel, úgy, hogy a tetten érhető, elemezhető esztétikum mellett felismerem a játszóknak emberségét – de kérdés, ezt hogyan lehet leírni, és hogyan lehet a hiányát számon kérni. Nekem képtelenül nehéznek tűnik néha ez a feladat, mert amikor vitatkozunk egy előadásban, akkor ha nem is ezt a kifejezést használjuk, éppen ilyesmiről beszélünk: egyikünk szerint van, a másikunk szerint nincs. Az érzéseim igazát nem lehet bizonyítani, márpedig a nézőnek talán ez a legfontosabb egy előadásban.*

– Valóban előfordul, hogy az ember éppen a tudatosságával gátolja meg magát abban, hogy tényleg megértse valamit. Úgy látom egyébként, a férfiaknak behozhatatlan hátrányuk van e téren a nőkkel szemben. De nem tudom, mit tehet ez ügyben a kritika. Az érzéssel persze vigyázni kell, manapság ugyanis szinte mindenki hatni akar, gyakran akár úgy is, hogy semmi mondanivalója nincs.

– Nyilván előadás közben is érzékelitek, hogyan reagál a közönség – mielőtt még szóban elmondanák a nézők.

– Igen, előfordult, hogy nagyon dicsérték az előadást, de mi tudtuk, hogy az nem jött létre, nem sikerült.

– *Mi az, hogy nem sikerült?*

– Nem történt meg. A színházcsinálók és a nézők közös elementáris öröme, ami átitatódik azzal a megrendült tiszta érzéssel és felismeréssel, amely a katarzis előjele.

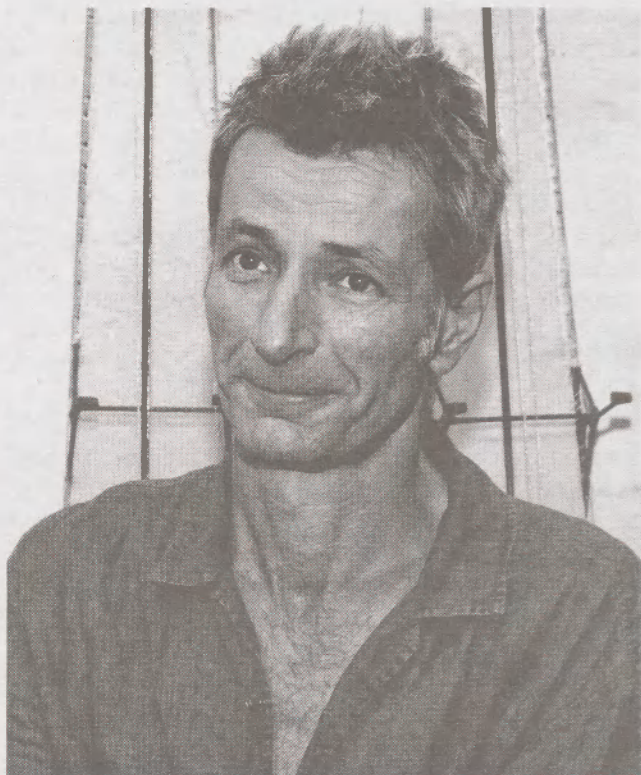
– *Az érzéseken túl rengeteg részlettel kell tisztában lennie a kritikusnak, hogy kompetensen beszéljen az előadásról. De az ember elfelejt, nem figyel meg elég jól részleteket. Zavar, ha valaki utólag kérdez meg ilyesmiről?*

– Egyáltalán nem. Az előadásnak nyilván lehetnek olyan részletei, amiket nem sikerül megjegyeznie a kritikusnak, az is előfordulhat, hogy olyasmi homályosul el az emlékezetében, amit pedig fontos lenne felidéznie azért, hogy az előadás olvasatát ne hiányosan vagy egyoldalúan közvetítse. Ezért teljesen normálisnak tartom, hogy ha valaki nem pontosan emlékszik arra, amit mégsem szeretne megemlítenül hagyni, megkérdezze tőlem, és én segítek pontosítva felidézni. A kritikus abszolút felelős azért, hogy mit emel ki, mit hallgat el, és hogy merre tolja a hangsúlyt, egyáltalán hogyan számol be egy színházi eseményről.

– *Miért tartják a színházcsinálók gyakran rosszindulatúnak a kritikusokat?*

– Nem tudom. Ma az újságírók egyre kevésbé függetlenek a politikától, hovatartozásuk miatt esetleg előítéleteik vannak, vagy aszerint ítélik meg a színházcsinálók tevékenységét. Ez nem egyértelmű, de mindenkinek megvan a saját története. Ha például nekünk politikai erőkhöz köthető emberek akarnának színházat adni, nem fogadnám el. Az ember vagy független, vagy nem.

– *Az előadásaitokról, különösen a lakásszínháziakról másképp kell írni, mint egy kőszínházi előadásról, mert ti is mást vártok a nézőtől. Nehezebb is talán, mert kevésbé ismert annak a fajta színháznak az előképe, amihez képest a ti munkáitokról lehet beszélni.*



Tóth Balázs Zoltán felvétele

– Szeretnék egy tévedést eloszlatni: mi soha nem akartunk lakástérben előadásokat létrehozni. Egyszerűen nem volt olyan helyünk, ahol kísérletezhettünk volna, 1990 és 1996 között mégis nagylélegzetű, vizuálisan is több szinten építkező, bonyolult térszerkezetű előadásokat hozhattunk létre a szegedi Bálint Sándor Művelődési Házban. Később csak lakástérben folytathattuk a munkát. A lehetetlen helyzeteknek is van pozitív eredményük – az ugyanis, hogy laboratóriumi körülményeket alakítottunk ki a lakásban: így jött létre az Artopéd Műterem is. Mindent kitaláltunk hozzá, új fénydramaturgiát, miniatűr lelátót, kozmikus perspektívát, hárttyát, újabb installációkat, és így tovább. Ez a hely, ez a helyzet a nézőt is megváltoztatja, más törvényszerűségek lépnek ott életbe, ezért az emberek is másképpen viselkednek. Nincsenek elvárásaim a nézőtől, ismeretlenül is tisztelem mindenkié az emberi lényt, aki viszont megtisztel jelenlétével, figyelmével, esetleg véleményével is. Talán annyit szeretnék csupán, hogy aki bejön, legyen nyitott, és ne csodálkozzon azon, ha esetleg megfosztjuk azoktól a nem kötelező, mégis mélyen rögzült színházi szokásoktól, hogy például tapsoljon az előadás végén. Bár ez sem igaz: ha akar, tapsolhat, legfeljebb így minősíti a helyzetet vagy önmagát, ha mégis az derül ki számára, hogy éppen nincs ott helye a tapsnak. Jó esetben egy előadásban minden néző azt olvassa, ami ott történik, amivel együtt időzik, függetlenül attól, hogy éppen milyen térben vagyunk – lakásban vagy másutt. Az azzal együtt időző ismeretlen tanúnak – hiszen nincs garancia arra, hogy később exponálja magát – ugyanúgy van, lehet olvasata, ahogy a kritikusnak, és ugyanúgy el is mondhatja azt – legfeljebb kisebb nyilvánosság előtt. Az ő felelősségtudata ugyanúgy megvan, vagy nincs meg, ahogy a kritikusnak, függetlenül attól, hogy kevesebb emberrel osztja meg az előadással kapcsolatban kialakított véle-

ményét. Ahogy az előadásnak, úgy az arról szóló kritikának, véleménynek is van következménye, természetesen a hallgatásnak is. Az igazságot sem eltitkolni, hanem közvetíteni kell, éppen azért, mert az felvilágosít. Ami pedig az előképet illeti, nagyon erős hatást gyakorolt rám Szabó Lajos és Hamvas Béla szellemi hagyatéka, mindkettejük emberi magatartása, Weöres Sándornak nem csupán a költészete, de magához a költészethez való viszonyulása, Jeles András írásai, nyilatkozatai, filmjei, színházi rendezései, emberi és alkotói magatartása, illetve Halász Péter előadásai közül elsősorban *A sisakkészítő gyönyörű felesége* című, nagymamájáról szóló munkája. És folytathatnám Artaud-val, Tadeusz Kantorral, Van Goghgal, éveken át rendszeresen forgattam a Bibliát, az Apokrifeket, haszid, szúfi, zen és taoista szövegeket, hiszen a metanoia mint elementáris, az egész lényt velejéig átjáró megújító, megváltoztató fordulat a legfontosabb meditációs objektumot jelentette számomra akkoriban, abban az értelemben is, ahogy azzal az elmúlt két évezredben visszaélték. Jó ideje visszatérő meditációs objektum számomra Szabó Lajosnak a Mammon természetrajzáról szóló tanulmánya is, amit képzeletben gyakran összekapcsolok Erdély Miklós *Bűjtatott zöld* című environmentjével. Éppen írok is erről a különös kapcsolódásról a *Haszontalan szövegek gyűjteménye* sorozatban. Erdély Miklós munkái, kutatásai, felismerései rendkívül szerteágazóak, lenyűgözőek és inspirálóak. Az 1977-ben a budaörsi művelődési házban *Bűjtatott zöld* címmel megrendezett egyszeri kiállításán például volt egy két méter átmérőjű tiszta fehér kör, amelyet a ház padlóját borító széna vett körül. A kiállítás látogatói gyakran rámentek erre a fehér körre, rárugdalták, behordták a szénát, amit Erdély Miklós egy megtoldott nyelvű seprűvel sepregetett le, hogy a kör mindig tisztán maradjon. A kiállítás bezárásakor hozatott egy csacsit, hogy legeljen. A csacsit nem lehetett rávenni, hogy rámenjen erre a körre. Ösztönös intelligenciájával megérezte, tiszteletben tartotta azt a transzcendens közeget, amelyen az emberek egyszerűen átsétáltak, feltehetően nem is érzékelve azt.

– Ez nagyon szép. A kritikusnak muszáj belekerülnie egy előadás kínálatá helyzetbe, s figyelnie, hogy legalább a körön ne menjen át. Csakhogy nem kerül mindig bele, vagy ha túlságosan belekerül, máris olyan személyes viszonyt alakít ki, ami megzavarhatja az elfogulatlanságot – amit a kritikától sokan és joggal elvárnak.

– Az jó, ha személyesen foglal állást, illetve érvel valami mellett a kritikus. Hiszen hogyan is lehetne másképpen. Ha ott valóban történik valami a térben, akkor a kritikusban az embert érinti meg az a valami, és nem fordítva. Az ember az, aki a kritikát írja, személyes érintettségében, ha létrejött ilyen érintettség, ha nem, akkor anélkül. A színházat csak szakmaként művelők hiába művelik munkaidőben, intézményszerűen, amit egyébként magamról nem tudok elképzelni, mert képtelen lennék, hiszen értelmetlennek és lelketlennek tartanám másfél hónaponként menetrendszerűen és üzemszerűen teljesíteni. Ha egy Shakespeare-drámát rendez meg valaki „az eredeti szöveget, drámát alázatosan követve”, akkor is ott

a személyesség, ott a rendező olvasata, koncepciója, illetve az, amit általa kínál. Sok rendezést gyakran éppen a szöveg ment meg, mert a szerző annyira erős, azt legalább nem tudta tönkretenni. Persze azt is képesek húzni, áramvonalassá herélni, arra hivatkozva, hogy így fogyaszthatóbb a mai modern lélek számára. Vagy nincsen szándékuk, vagy nincsenek eléggé tisztában a szöveg lehetőségeivel, sem annak keletkezési körülményeivel, így nem is alakul ki személyes viszonyuk azzal, hogy itt és most hogyan is szólalhatna meg az hitelesen. A magunk rendszertelen rendszerének megvan az a szabadsága, hogy eljussunk ehhez a személyes viszonyhoz, személyes olvasathoz, és eljuttassuk ezt azokhoz is, akik bejönnek a színházunkba. Igaz, a mi esetünkben minden drámai szöveggé válhat, még egy szerződés vagy használati utasítás is. Tudom, miről beszélek, alkatomnál fogva, még ha meg is mondhatnám, sem mondom meg a frankót, még a végén leszakadna az égboltozat, nem is zárom le az előadást, sem boldog, sem boldogtalan véggel, hogyan is zárnám le azt, amiben nyakig benne vagyunk... A nézőnek is legyen ezzel dolga, hiszen ott van az a meghívott aktivitás, ami a tapsra nem elfecselelt energiában felsűrűsödik. A kritikus pedig beszéljen a látottak, hallottak következményeként átélte, felváltalt személyes mozzanatokról. Ha nem ért egyet azzal, amit látott, úgy azt írja meg, és vállalja a vitát a számára fals vagy hamis kritikával szemben is. Ne idézze úgy az előadás szövegét, ahogy az az előadásban nem hangzott el, továbbá ne változtassa meg az elhangzó mondatok jelentését, hiszen bizonyára számára is fontos, hogy ne egy másik, nem is létező előadásról írjon. Ez persze nem az én elvárásom, hanem feltételezem, ez minden kritikus magával kapcsolatos elvárása.

– A nemtetszésnek persze igen sok oka lehet. Ha, mondjuk, a megszokotthoz képest egészen más eszközökkel dolgozó vagy csak sokkal hosszabb előadást csinál valaki, már nagy kockázatot vállal. A kőszínházakban most például van olyan tendencia – állítólag a nézői elvárások miatt –, hogy kompakt másfél órás előadások készüljenek, amit nyilván ugyanúgy meg lehet csinálni jól és rosszul, mint több felvonásban, hosszban. Ti ugyancsak érzékelitek a közönség ilyen irányú változását?

– Nem. Azért mondom ezt ilyen bizonyosan, mert mindig kapunk visszajelzéseket azoktól is, akik maradnak, és beszélgetni akarnak velünk az előadások után. Az emberek továbbra is szeretnének olyan előadással, olyan színházi eseménnyel találkozni, ahol nincsenek átvágva, ahol nincsenek kiszolgálva, ahol meglepetések érik, ahol érzik, hogy helyükre kerülnek a dolgok. Lényegtelen, hogy az nyolcórás, vagy másfél, ha az rendben van. A színházban nem kell kiszolgálni a közönséget, mert a színházat nem a közönség ízlése határozza meg. Ez csak feltételezés, hiszen ahány ember, annyi ízlés. Ezt azok találták ki, akik nézettséget, bevételt akarnak, mindegy, milyen áron.

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE:
PROICS LILLA