

Mindannyiunknak szerzőknek kell lenni

BESZÉLGETÉS BOJAN JABLANOVECCAL

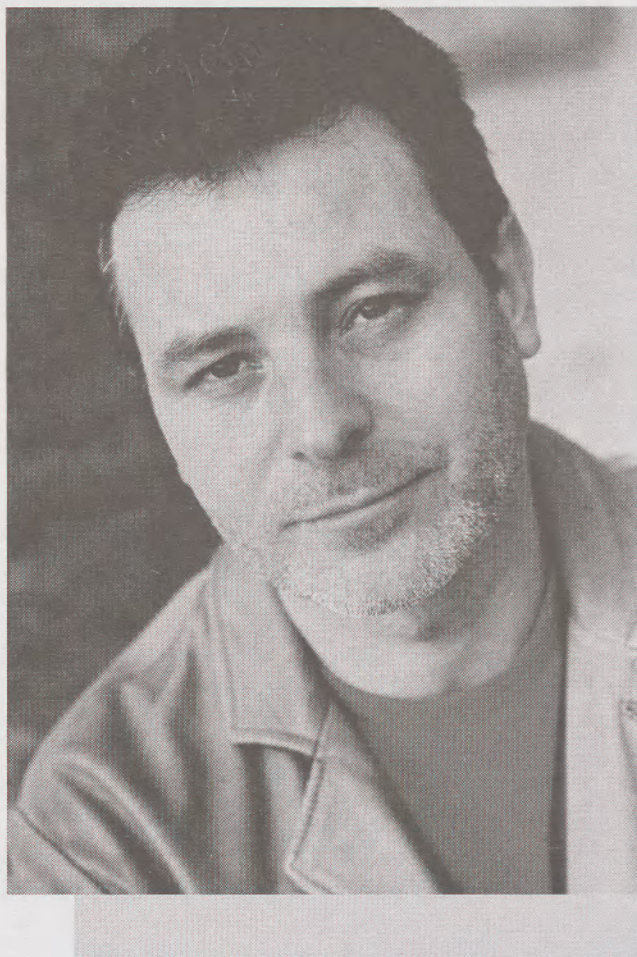
Januárban egyhetes workshopot tartott Szegeden Bojan Jablanovec, a gyakran botrányos előadásairól ismert szlovén Via Negativa művészeti vezetője. A csapat Budapestre, a Kortárs Drámafesztiválra 2008-ban két előadását hozta el, a MASZK Egyesület szervezte szegedi THEALTER Fesztiválnak pedig 2012 óta visszatérő vendégei. A MASZK is koprodukciós partner a *Kell legyen valami* munkacímű, nemzetközi együttműködésben készülő előadásban, amit 2015 júliusában a jubileumi, 25. THEALTER-en láthat majd először a közönség. Amikor a szegedi workshop utolsó előtti estjén leülök beszélgetni Bojan Jablanoveccal, rögtön közli, hogy a folyamatban lévő projektjeiről sosem árul el semmit.

– *Rendben, akkor kezdjük a múlttal: Ljubljánában, 1989-ben szereztél rendezői diplomát. Hogy kerültél oda?*

– A ljubljanoi Színházi Akadémia ma is az egyetlen ilyen irányú képzést nyújtó felsőoktatási intézmény: ha színházat akarsz tanulni, ide kell jönnöd. Egy kisvárosból, Murska Sobotából, vagyis Muraszombatból érkeztem, volt amatőr színjátszó múltam, a rendezés előtt közgazdaságtant tanultam, és az egyetemen szerveztem az első csapatomat is. Amikor a színház mellett döntöttem, épp semmi izgalmas nem volt a szlovén színházban, vagy legalábbis én nem tudtam róla. Aztán a nyolcvanas évek közepén valóságos kulturális robbanás zajlott le: a Laibach, a Neue Slowenische Kunst mozgalom korszaka ez. Dušan Jovanović lett a Szlovén Ifjúsági Színház (Slovensko mladinsko gledališče) művészeti vezetője: innen indult Tomaž Pandur pályája is a *Seherezáde* című előadással, amely híressé tette. Érdekes idők voltak.

– *A ljubljanoi akadémián közülük esett szó valakiről?*

– Nem, ez egy igazi klasszikus iskola. Nem tudom, hogy ma mi a helyzet, sok fiatal tanár került be az utóbbi években, például Tomi Janežić vagy Sebastijan Horvat, akit nagyon érdekel a posztdramatikus színház. Amikor én oda jártam, az elsődleges cél az volt, hogy jó színészeket és jó rendezőket képezzenek, akik aztán a repertoárszínházakban helyezkednek el. Nálunk minden nagyobb városban működik egy nemzeti színház, így az akadémián képzett fiatalok nem lesznek munkanélküliek. A képzés fókuszában főleg irodalmi alapú szövegek álltak, a kollektív színházcsinálás (*devised theatre*) eszméje távol állt az iskolától.



– *A Via Negativánál látott előadásaidat ismerve eléggé meglepett, amikor arról olvastam, hogy a diploma megszerzése után klasszikusokat kezdted rendezni.*

– Nagyon önféjű és makacs voltam akkortájt: abban bíztam, hogy az intézményi struktúrában belül megtalálhatom a saját utamat, de ekkor még nem tudtam pontosan, milyen színház is érdekel engem valójában. Eleinte nagyon aktív voltam, frissen végzett rendezőként rögtön a maribori Nemzeti Színházba hívtak dolgozni: én szerzői projektben gondolkodtam, de konfliktusba keveredtem a drámaíróval, miután a szövegét elemeire szedtem. A végeredmény nagy csalódás volt számomra, még az is felmerült, hogy valami egészen mással foglalkozom majd. Aztán mégis visz-

szatértem, és beállt egy rend: évi két rendezés, többnyire klasszikusok, köztük Corneille, Lorca, Jarry, Dürrenmatt és mások művei, szépen sorban.

– És ebben az időben jó fiú voltál?

– Igen, úgy döntöttem, hogy jól viselkedem: azt tettem, amit elvártak. Így időt nyertem, és kiismertem a színházi rendszer működését. Ez eltartott pár évig, közben elkönyveltek fiatal, tehetséges rendezőként, országos fesztiválokon díjazták a munkáimat, miközben én egyre elégedetlenebb voltam a rendszer logikájával. Az előadásaim pedig egyre vadabbak lettek, egyre kevésbé találkoztak az elvárásokkal. A nézők és a kritikusok összezavarodtak: „Mégis mit csinál ez a tehetséges fiatalember?!”

– Tudatosan döntöttél így?

– Nem, dehogyan, én csak kerestem a saját utamat, és közben próbáltam valahogy megújítani a klasszikus dramatikusszínházat. Végül rájöttem, hogy ez rossz irány, ráadásul az előadásaimmal is elégedetlen volt mindenki: se a színházvezetés, se a színészek, se a kritikusok, de még én magam sem voltam boldog. Voltak persze szerencsés pillanatok, Triesztben például megcsináltam a *Hedda Gabler*t, a színészek imádták a próbafolyamatot, de a nézők és a kritikusok értetlenül figyelték az előadást. Óriási bukás lett.

– Azért a kritikusok nem tévedhetetlenek: te milyennek láttad az előadást?

– Azt éreztem, hogy valahol félúton járok: senki se vette észre, hogy brechti stílusban játszottuk Ibsent. Talán nem volt elég világos vagy elég bátor, mindenestre valami hibádzott. Utána úgy döntöttem, hogy nem megyek tovább ebbe az irányba, mert az katasztrófához vezet. El kellett döntenem végre, mit akarok a színházról. Azt tudtam, hogy többé nem foglalkozom az intézményekkel és az elvárásaikkal. Fontos volt ezt kimondani magamnak.

– A kilencvenes évek közepén járunk: a szlovén színház még mindig ugyanazon a klasszikus csapásvonalon haladt, mint egyetemista korodban?

– Többnyire igen; a kortárs táncban voltak ugyan érdekes fejlemények, de az akkoriban nem nagyon érdekelt. Problémát jelentett, hogy nem voltak előttem hazai kulturális minták, ami meg a nemzetközi szcénát illeti, ekkoriban nem sok előadás jutott el Ljubljanába. Nem volt internet sem, kevés információ volt a külvilágról, viszont igyekeztem tanulni: rengeteget olvastam Robert Wilson, Pina Bausch és Jan Fabre munkáiról, próbáltam videofelvételeket szerezni az előadásairól; de például amikor Fabre nálunk járt a *The Power of Theatrical Madness* című világhírű produkciójával, arról épp lemaradtam.

– Az általad említett alkotók felléptek a belgrádi nemzetközi színházi fesztiválon, a BITEF-en.

– Valóban, a BITEF ekkoriban elég progresszív volt, ahogy a hozzánk közelebb eső Eurokaz fesztivál is, de ezeken én nemigen fordultam meg. Hogy őszinte legyek, leginkább magammal foglalkoztam, hogy végre megtudjam, mi dolgom a színházzal. Mi az a mágikus összetevő, ami vonz benne, és mi az, amit igazán gyűlölök a színházban, ami akkor körülvett.

– Hogyan treníroztad magad a feladatra?

– Miután úgy döntöttem, hogy intézményekkel nem próbálkozom többet, évek kellettek, hogy megtaláljam

az utat. Az 1999 és 2001 közötti időszakról beszélünk, amikor folyamatosan ezen dolgoztam: sokat olvastam, hogy rátaláljak a saját módszeremre, tanulmányoztam a különböző rendezők munkáit, különféle gyakorlatokat, tréningeket próbáltam ki. A kollektív színházcsinálás mindig vonzott, és ekkoriban kezdtem el embereket magam köré gyűjteni, akiknek őszintén elmondtam, hogy nem tudom, mi fog történni, de csináljuk: próbáljunk ki dolgokat így, aztán egészen máshogy. Pontosan tudtam, hogy mit nem akarok: nem tetszett a színházban a rendező klasszikus pozíciója, ami általában olyan erős, hogy a színészek megengedik maguknak azt a luxust, hogy csak várnak az instrukciókra, amik alapján majd elboldogulnak. Mindannyiunknak szerzőknek kell lenni: a kollektív alkotásban az a szép, hogy a rendező felelőssége áttevődik, és eloszlik a csapat tagjai között. Ez lett a munka alapja, még ha ezt nehéz is betartani: amikor feladatokkal bízol meg embereket, máris autoritásként kezdesz viselkedni. Amikor egy témát felvetek a játékosoknak, akkor persze rögtön ez történik, viszont utána hátralépek, és arra leszek kíváncsi, hogy az embereknek az a csoportja mit képes ebből létrehozni, milyen potenciál rejlik bennük. Hároméves kutatás után láttam, hogy a módszer gyümölcsöző lehet, de éreztem, hogy még több idő kell: ekkor, 2002-ben hoztam létre a Via Negatívát. Tudtam, hogy a módszer meghatározza a munka eredményét, a kettő nem választható el egymástól. A helyes módszer megtalálása ezért aztán fontosabb lett az elért eredménynél.

– Ez volt a „hét főbűn”-projekt korszaka, amikor hét éven keresztül egy-egy halálos bűn kapcsán mutattatok be előadásokat [és amelyből kettő, a kevélységet középpontba állító *Out*, illetve a bujaság témáját feldolgozó *Would/Would not* 2008-ban Budapesten járt – A szerző megjegyzése]. Mielőtt ezekre rátérnénk, beszélj arról, hogyan találtál rá a megfelelő játékosokra. Többségében régi vagy új ismeretségek voltak?

– A Via Negativa indulásakor a legtöbbször új ember volt: akadtak köztük az akadémián akkor végzett fiatalok, akiknek nem volt szerződésük, de volt, hogy én hívtam el színészeket, ők is szóltak másoknak, így lassan kialakult egy kör. Mindenkinek elmondtam, hogy kísérleti munkára jöttek. Bizonyos értelemben vakon döntöttem az emberekről, ugyanakkor mégsem, hiszen Szlovénia kis ország, folyamatosan láttuk egymást a különböző produkciókban. Érzem a másik ember energiáit, előadás után egy beszélgetés a kiszemelt lánnyal vagy fiúval elárulta, hogy egyáltalán érdekl-e az a fajta színházcsinálás, amit keresgéltem. Fontos alapelveim, hogy nyitott csapatot szervezek: ha nem tetszik, ami itt történik veled, akkor nem csupán elmehetsz, hanem egyenesen el kell menned. Volt, amikor láttam egy színészen, hogy nem találja köztünk a helyét: ilyenkor azt tanácsoltam, ne harcoljon magával, és ne akadályozzon minket a munkában, hanem menjen bátran, nincs harag. Szeretem a nyitott helyzeteket, ez felelőssé teszi az embert a munkája és a társai iránt is.

– Miért döntöttél úgy, hogy a hét főbűnnel fogtok foglalkozni?

– Sokáig gondolkodtam a megfelelő témán. Ez összefügg a nevünkkel is, ami egyben elárulja, hogyan gon-



Via Negativa

dolkodunk a színházról. A Via Negativa név miatt sok kritika ért kezdetben, azt mondták, túlságosan őrült és pesszimista, senki se kíváncsi ránk ilyen névvel, legyünk inkább Via Positiva. A név természetesen utalás Jerzy Grotowskira, akinek az etikáját nagyra tartom, de a metódusa nem érdekelt, mert a saját módszeremet akartam megtalálni, aminek a lényege, hogy mindent eldobunk, amire nincs szükségünk: a színház alapjait akartuk megtalálni. Amikor belevágtunk a Via Negatívába, a módszer fontosabb volt, mint a feldolgozásra kiválasztott téma, de persze kellett valami, ahonnan elindulhattunk, amin keresztül fejleszthettük magunkat. Nyilván a katolikus neveltetésnek és a filozófia iránti érdeklődésnek is volt abban szerepe, hogy a hét főbűnnél kötöttünk ki: ezek az ember kordában tartott negatív minőségei, valahol mégis ezek különböztetnek meg minket más élőlényektől. A társadalom is folyamatosan küzd azzal, hogyan kezelje ezeket az aspektusokat, ezért vannak a törvények és a szabályok, amelyek megpróbálják ellenőrzés alatt tartani az emberben benne lévő negatív ösztönöket. Tudtam, hogy ez olyan téma, amihez rengeteg kutatást lehet végezni, és amihez bárki könnyen tud kapcsolódni.

– Azt állítod, hogy a módszer fontosabb az eredménynél: kezdettől előadásokat akartál készíteni, vagy megelégedtél volna azzal, hogy próbáltok kitűzött cél nélkül?

– A kutatás önmagában semmit sem ér eredmény nélkül: ha nem születik meg az előadás, ahol a színészek találkoznak a közönséggel, akkor nem tudom ellenőrizni, hogy jó úton járunk-e. A végeredmény számomra mindig a nézővel való kommunikáció: megszületik-e a párbeszéd színpad és nézőtér között, működik-e, amit kitaláltunk, ha nem, akkor miért

nem, és így tovább. A bemutató után éppen ezért folyamatosan változnak az előadásaim, ha valami nem jön létre, akkor tovább kell keresni ahhoz, hogy a következő fokra léphessünk. Távol áll tőlünk az a romantikus elképzelés, hogy hosszan kutatgatunk cél nélkül, vagy hogy valamifajta spirituális magasság eléréséért mélyre ásunk a saját lelkivilágunkban: ezek nem mi vagyunk.

– Milyenek voltak a legelső reakciók?

– Engem lepett meg a legjobban, hogy rögtön nagyon jó visszajelzések érkeztek. Az első előadás a haragról szólt, ez volt a *Starting Point Anger*, amit a nézők és a kritikusok is imádtak. A ljubljanaei Modern Galériában mutattuk be, mert ki akartam küszöbölni a hagyományos színházi keretet. A pozitív fogadtatás okai között talán az is ott volt, hogy a Via Negativa jó pillanatban jött létre: mindenki nagyon várta, hogy végre történjen valami. Ahogy mondtam, meglepett, ugyanakkor megijesztett a közönség reakciója: nem akartam a sikertől vagy a bukástól függeni, így aztán a következő lépéseket igyekeztünk nagyon körültekintően megtenni. A csapatnak folyamatosan azt magyaráztam, hogy lassan és fokozatosan fogunk haladni. Nem így alakult, gyorsan történt minden, két év múlva az Eurokazon léptünk fel, sokfelé utaztunk, sikeresek voltunk. Én akkor is arról beszéltem a csapatnak, hogy szükségszerű lesz a hanyatlás, jönnek még rosszabb napok. Nekem ez az egész túl gyors volt.

– A gyors sikertől elvesztette a dolog a kísérleti jelleget?

– Elkezdtek nyomasztani az elvárások, amit persze nehéz elkerülni: ha beteljesítjük őket, ha ellenük megyünk, akkor is eljön ez a pillanat. A harmadik előadásunk, az *Incasso* a kapzsiságról szólt, ekkor már úgy beszéltek rólunk, hogy mi vagyunk azok a nagy-

szerű fickók, akik meztelenül rohangálnak a színpadon, és közben mindenféle őrütséget csinálnak a saját testnedveikkel. Ez nem tetszett, és ma sem tetszik nekem, mert aki ezt gondolja rólunk, csak a munkáink felszínét kaparásza. Sokáig harcoltunk ezzel a skatulyával, közben pedig egyre pontosabban, egyre élesebben fogalmaztunk, hogy az emberek jobban megértsék, mit csinálunk: ez néha sikerült, néha nem. Ha egy színházi csapatnál kialakul egy bizonyos stílus, döntenünk kell. Sokan azt választják, hogy ha működik a megtalált stílus, akkor elkezdnek jól eladható előadásokat gyártani, de ez minket nem izgatótt. Dolgoztunk, és valahogy közben mindig szélsőséges helyzetekhez jutottunk, én pedig épp ezért egyre körültekintőbben fogalmaztam a színpadon. Az említett címke még mindig üldöz minket: egy éve a legnagyobb szlovén napilapnak adtam interjút, ahol elmondtam, hogy az a dolgom művészként, hogy a közönség elvárásai ellen harcoljak. A jól hangzó mondatot az újságíró persze címbe emelte, úgyhogy megint megkaptam, hogy radikális vagyok.

– Eddig akárhány *Via Negativa*-előadást láttam, sosem tudtam, hogy mi vár majd rám: ezért érdekel nagyon a munkátok.

– Valóban a meglepetés a célunk, azonban ez sokakat dühít. Tudjuk, hogyan működik a fogyasztói társadalom logikája, ami a művészetben is jelen van persze. Ebben a működésben van valami infantilis: ugyanaból akarunk sokat birtokolni, mi pedig ez ellen vagyunk. És ha ezt ellenezzük, akkor a színházi előadások elsöprő többsége ellen is vagyunk, ami nem tesz minket népszerűvé.

– Vannak rajongóitok? Vagy állandó közönségetek?

– Ljubljánában vannak visszatérő nézőink, de ők persze más független csapatok előadásait is nézik. Összesen úgy egy-két ezer emberről beszélünk, ami a gyakorlatban azt jelenti, hogy ha otthon valamiből lemegy öt előadás, akkor véget is ér a széria. Többnyire ismerős arcok jönnek, nehézkes az új emberek bevonása. Nem állítanám, hogy vannak rajongóink, mindenesetre sokan vannak, akik remélik, hogy a színház lehet valami más is, mint amihez hozzászoktak. A csapatnak mindig azt mondom, hogy amíg van egy ember, akit érdekel a munkánk, van remény.

– Mindig az a benyomásom, hogy az előadásaitok erős teoretikus bázison állnak.

– A legtöbben ezt gondolják, de csalódást kell okoznom: semmi elmélet nincs ott, én a vegytiszta gyakorlat híve vagyok. Természetesen mind tanult emberek vagyunk, a személyes érdeklődésünk is meghatározó a színházcsinálás során, nekem pedig különösen felkészültnek kell lennem a színház- és művészetelmélet terén, sokat kell olvasnom, de munka közben rájöttem, hogy az ember vagy elmélettel foglalkozik, vagy színházat csinál, de a kettő egyszerre nem működik. Volt, hogy túlságosan teoretikus lettem, de olyankor mindig alulmaradtam az előadással szemben. Az előadók értik, mit miért tesznek, de ez a tudásuk sokkal inkább gyökerezik a kortárs kultúrában, semmint színházelméleti szövegekben. Ha például bejön egy meztelen férfi a színpadra, akkor pontosan tudják a játékosok, hogy ez mit jelent, hogy milyen kommunikációs csatornák nyílnak a nézővel, és így tovább.

– Tehát ezért van az, hogy a *No one should have seen this* című performansz-előadásotokból, amiben Bojana Kunst elméleti szövege elhangzik a színpadon, egyetlen szóra sem emlékszem, viszont Katerina Stegnarnak a szöveg felolvasása közben végzett egyszerű akciói élénken élnek az emlékezetemben.

– Pontosán erről van szó! Tudatosan lett ilyen az előadás, elmélet és gyakorlat küzdelmét mutattuk meg benne: amikor nézed, nem az elhangzottakon gondolkodsz, még akkor sem, ha elméleti szakember vagy, hanem az egész testeddel, az érzelmeiddel, a benyomásaidal reagálsz a színpadon látottakra. Később persze elkezded értelmezni, megpróbálsz megmagyarázni, hogy miért érezted azt, amit, de a kiindulási pont mindig ugyanaz: érezz valamit! Bojana Kunst írása csodálatos szöveg, de nem felolvasásra készült: ahhoz, hogy megértsd, le kell ülnöd, és végig kell olvasnod. Különleges a viszonyom az elmélettel: egyszer megnyugtat, máskor meg feldühít, de amikor dolgozom, nem segít, hanem leblokkol, fölöslegesen teremt problémákat.

– Az utóbbi évek előadásait nézve azt látom, hogy számtalan műfajból válogattok: kortárs tánc és performansz-előadás épp úgy megtalálható a palettán, mint például a *Megoldhatatlan* (Irresolvable) című sorozat viszonylag hagyományos előadása, a Szégyen [ami 2012-ben Szegeden vendégszerepelt – A szerző megjegyzése]. Az ötletek, a választott formák tőled jönnek, vagy a csapat tagjai keresnek meg velük?

– Nyitott vagyok, és muszáj is annak lennem. A hét főbűn-projekt befejezése után tudtam, hogy ott a nagy kérdés: mi következzen most? 2008-ban úgy döntöttem, hogy három évet töltünk el azzal, hogy reflektálunk mindarra, amin addig dolgoztunk: ez lett a *Via Nova*, amiben visszanyúltunk azokhoz az anyagokhoz, amik egyáltalán nem vagy nem egészen úgy valósultak meg, ahogy szeretnénk volna. Bizonyos jelenekeket, karaktereket elővettünk, fejlesztettünk, teljesen más formákba helyeztük őket: tánc, koncert, videó, bármi jöhetett, ami más volt, mint az akkorra hozánk tapadt brutális, a testre alapozó megközelítés. Azért is döntöttünk így, hogy összezavarjuk az embereket, hogy feltegyék a kérdést: ez még mindig a *Via Negativa*, vagy már valami más? Nem akarok a stílusok rabszolgája lenni, a különböző nyelveknek létjogosultsága van a színpadon.

– Hogyan változnak az előadások a közönség reakciói révén?

– Döntő fontosságú a legelső találkozás a közönséggel, ilyenkor a nézők és a színpad közötti energiaáramlást figyelem, és megérezem, ha valami nem működik. És ha ezt érzem, akkor utána elkezdjük próbálgatni, hogy mit csináljunk másképp. Nagy ritkán előfordul, hogy elégedettek vagyunk az eredménnyel, és csak apróságokat változtatunk, máskor meg rájövünk, hogy az egész előadás struktúrájával van gond. Például az *Out* esetében, aminek az utolsó, körülbelül tizedik, egyben legjobban sikerült előadását a Bárka Színházban láttad, folyamatosan változtattunk. Volt olyan este, amikor a végével kezdtük, és az elejével fejeztük be, mert éreztük, hogy valami nincs rendben. Mindig én vagyok, aki változtatni akar, de persze a csapat tagjai is szólnak, ha szerintük valami nem működik, és akkor



Via Negativa

elkezdjük keresni a megoldást.

– Sokfelé turnéztok, sok fesztiválon megfordultok, nemzetközi koprodukciónak vesztek részt. Sorban állnak az irodád előtt a hozzád jelentkező színészek?

– Nem, egyáltalán nem. És túlzásnak tartom a Via Negativa nagy sikeréről beszélni. Az emberek itt is leegyszerűsítik a dolgokat: kívülről úgy tűnik, hogy befutottunk, jól működő hazai és nemzetközi kapcsolatrendszerünk van. Én viszont minden előadásnál úgy érzem, hogy a nulláról indulunk: minden új projektünk felér egy ismeretlen földrész felfedezésével. Sok fesztivál csak egyszer hív meg minket, mert bár a válogatónak tetszett az, amit látott tőlünk Szlovéniában vagy máshol, de a saját közönsége elvárásaival egyáltalán nem találkozik az előadás. A Via Negativa mindig nagyon nagy kockázatot jelent, és a válság napjaiban mindenki inkább biztosra megy, ezért nem is hibáztatható senkit. Sokszor voltam dühös emiatt, azt gondoltam, hogy tizenöt év után már megbízhatnának bennünk, de kénytelen voltam belátni, hogy veszélyes a munkánk, és muszáj is annak lennie, különben nincs értelme színházat csinálni. Biztonsági színházból van épp elég.

– Beszéljünk a pénzről: miből működik a Via Negativa?

– Ljubljana városa támogat minket, illetve a szlovén kultuszminisztérium nyolc éven át produkciós támogatást nyújtott, ám ezt nemrég megszüntették. A lépést azzal indokolták, hogy sok új csapat jelentkezett, a büdzsé is kisebb lett. A helyzet kissé abszurd: engem mostantól egyéni alkotóként támogatnak, vagyis a saját csapatomnak szerződnie kell velem, hogy velem akarnak dolgozni. Nincs saját infrastruktúránk, nincs saját épületünk, valójában virtuális társulat vagyunk, ha úgy tetszik, „bőröndszínház”: fogjuk a táskánkat, és ott lépünk fel, ahová hívnak minket.

Összességében a támogatás nem elég a munkánkra, ezért az utóbbi időben aktívan elkezdtem partnereket keresni, most is ezért vagyok itt Magyarországon.

– Hol helyezed el ma a Via Negatívát Szlovénia színházi térképén? Úgy is kérdezhethetném: egyedül vagytok?

– Vannak néhányan, akik elszántan küzdenek az újításokért, de a körülmények nem könnyítik meg a dolgukat. 2014 januárjában a ljubljana-i Szlovén Nemzeti Színházzal készítettünk egy koproduciót, amin még mi is meglepődtünk: a Via Negativa és a Nemzeti Színház?! Valakinek tényleg szüksége van a mi megszállottságunkra, elege lett a biztonsági megoldásokból? Mondanom sem kell, hogy a *Generalka za generacijo* (A generáció főpróbája/Főpróba a generáció számára) című előadás teljesen örült vállalkozás lett: nem az jött létre, amit a színházban vártak tőlünk, de nem is az, amire a mi követőink vágytak, vagyis megint nem tettünk eleget az elvárásoknak. Nekem kedvemre való volt az eredmény, az alaptézis az volt, hogy nem akarunk kulturális munkásokként dolgozni se az állami, se a független szférában, vagyis már megint sikerült mindenkit magunkra haragítanunk. A színház nyolc előadás után levette a repertoárjáról, pedig észrevettük, hogy új, fiatal és kíváncsi nézők jöttek miatta a színházba. A menedzsment mégis elégedetlen volt, mert a százfős nézőtérén általában harminc-negyven néző volt. Engem ez nem zavart, de nem akartam erőszakoskodni sem: a gazdaságosság most nagyon erős szempont. Tény, hogy néha engem is nyomaszt, ha egy-egy bemutató után csak ötven ember jön el egy előadásunkra, de nem akarok a nézőszámok rabja lenni. Nem tudom, hogy hosszú távon ki fog nyerni, de hogy a kérdésre is válaszoljak: tudom, hogy nem vagyunk egyedül.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: JÁSZAY TAMÁS