

KISS GABRIELLA

# Egy legenda színházi emlékezete

SCHILLING ÁRPÁD: *W – MUNKÁSCIRKUSZ*, 2001<sup>1</sup>

*Az előadás színházkulturális kontextusa*

A *W – munkáscirkusz* az 1995-ben alapított, egy szűk évtized alatt a leglényegesebb magyarországi színházi exporttermékké avansált, 2007-ben pedig projekteket gondozó céggé vált Krétakör tízedik produkciója.<sup>2</sup> A monostori erőd falai között készült, először a Berlieni Ünnepi Heteken, majd a Zsámbéki Nyári Színházban, s végül a Thália Régi Stúdiójában öt év alatt százháromszor játszott előadás Schilling Árpád első olyan rendezése,<sup>3</sup> amely Georg Büchner darabjából indul ki.<sup>4</sup> A hazai befogadás egyfelől a társulat eddigi produkcióival összehasonlítva,<sup>5</sup> másfelől a *Woyzeck* Fodor Tamás, Zsótér Sándor-és Kiss Csaba-féle rendezésének,<sup>6</sup> továbbá Artaud és Grotowski „új brutalitásnak” elkeresztelt horizontjából tett kísérletet a revelatív hatás megértésére.<sup>7</sup> A külföldi recepció viszont Nagy József, a Wooster

Group, Robert Wilson formanyelvének ismeretében, és a posztdramatikus teoréma segítségével kontextualizálta a „testiség tapasztalatának színházi tematizálását”.<sup>8</sup>

*Dramatikus szöveg, dramaturgia*

A *W-munkáscirkusz* a színészi testek szemünk előtt hibrid (nyelvvél, szöveggel, képpel kevert) fizikumvá válása révén szólaltatja meg a Büchner-darab töredékességét és történetekké variálhatóságát.<sup>9</sup> A „jelenetek” állapotok, érzések, indulatok, elvont gondolatok egy-egy cirkuszi mutatóknak, képi vagy zenei intertextusnak és láthatóvá illetve hallhatóvá váló József Attila-verssoroknak köszönhető megtestesülései. A nézői pillantások kereszt-tűzében létező test elbeszéltségének szükségszerű kérelmetlenségét két színpadi alak emblemati-

<sup>1</sup> A tanulmány az OTKA által támogatott (81400) „Színházi net-filológia” című projekt felkérésére készült.

Cím: *W – munkáscirkusz. Jelenetek Georg Büchner Woyzeck-töredékeinek és József Attila verseinek felhasználásával, Bemutató dátuma: 2001. augusztus 4. / 2001. szeptember 20.*, A bemutató helyszíne: Zsámbék, Romtemplom (Zsámbéki Nyári Színház) / Berlin, Sophiensaele (Berlieni Ünnepi Hetek), Rendező: Schilling Árpád (asszisztens: Erős Balázs), Szerző: Georg Büchner, József Attila, Zeneszerző: Ruzsnyák Gábor, Fordító: Kiss Eszter, Thurzó Gábor, Dramaturg: Veress Anna, Dízlettervező: Ágh Márton (dízlet), Bányai Tamás (fény), Jelmeztervező: Varga Klára, Társulat: Krétakör Színház, Színészek: Nagy Zsolt (Woyzeck), Láng Annamária (Marie), Terhes Sándor (Kapitány), Bánki Gergely (Doktor), Péterfy Bori (Margreth), Sárosdi Lilla (Bolond), Csányi Sándor / Viola Gábor (Tamburmajor), Vinnai András/Katona László (Andres), Agnecz Katalin, Csárics Sándor, Fenyő Katalin, Kerek István, Szokolai Zoltán, Tóth Tamás (zenészek)

<sup>2</sup> *A nagy játék* (1995), *Teatro Godot* (1995), *Toronykút* (1996), *Kicsi, avagy mi van, ha a tisztavirágnak rossz napja van?!* (1997), *Baal* (1998), *Szerelem, vagy amit akartok* (1999), *NEXXT (Frau Plastic Chicken Show)* (2000), *Liliom* (2001), *Megszállottak* (2001).

<sup>3</sup> Megyeri László 2001-ben átadja az egyesületi formát alapítványra váltó Krétakörnek a Thália Régi Stúdiójának használati jogát, amit a társulatnak havi húsz alkalommal kellett nézőkkel megtöltenie. A *W – munkáscirkusz* első itt zajló előadásának dátuma: 2001. október 23.

<sup>4</sup> *A Leonce és Léna* bemutatójára 2002. 03. 27-én került sor a Régi Thália Stúdióban. A *Hazámházám... avagy a politika halála* című előadás (bemutató: 2002.08.18. Pemű zsámbéki gyára /2002.10. 23. Fővárosi Nagycirkusz) mint referenciát és ihletforrást használta Büchner *Danton halála* című darabját.

<sup>5</sup> Sándor L. István (Világbotrány. *Színház*, 2002/1. 7-10.) a *Nexxt*hez, Tompa Andrea, Perényi Balázs, Upor László, Nánay István (Kritikai párbeszéd? *W – munkáscirkusz - Krétakör Színház. Ellenfény*, 2001/6, 10-21.) a *Liliom*hoz, Bóta Gábor (Vándormóka Zsámbékon - Büchner nyomán. *Magyar Hírlap*, 2001. augusztus 7.) a *Megszállottak*hoz.

<sup>6</sup> „A Stúdió K. egykori legendás *Woyzeck*-jét leginkább az a hosszú és hangtalan pillantás jellemezte, amely szinte szerzői insturkcióként követte az író menyasszonyához irt levelének szavait: 'Bárcsak némák lennénk, és csak nézni tudnánk a másokra'. Zsótér Sándor egy tér-, mozgás-, hang- és zajlabirintus erejével mutatta fel a büchneri nyelv képiségét, amit Kiss Csaba finom fény- és hangeffektusok formájában a féltékenységi történetet átszövő kés, szem és tükör metaforaláncként értelmezett. A Krétakör viszont egy, az önreflexió igen magas fokának köszönhetően kristálytiszta test-logikával közelít a darabhoz, amelyet egy percre sem köt gúzsba a töredékekből rekonstruálható történet.” Kiss Gabriella: *Testek lázadása. Kritika*, 2002/2. 37.

<sup>7</sup> A Színház 2002/1. számának így elnevezett rovatában a *W-munkáscirkusz*on kívül még többek között Alföldi Róbert *Macbeth*-rendezéséről, a Mozzgó Ház Társulás *1003 szív, avagy töredékek egy Don Juan-katalógusból* című előadásáról, illetve a fizikális színház trendjébe illő produkciókról jelentek meg kritikák.

<sup>8</sup> Kékesi Kun Árpád: *Színház, kultúra, emlékezet*. Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006. 84.

zálja. Az egyik az a Woyzeck, aki egyetlen szál, égő fáklya mellett, fejen állva számol be apokaliptikus látomásairól, így jelenítve meg saját valóság-észlelését: a Jelenések könyvéből vett képeket. A másik a mindvégig meztelen Bolond. Az előadás kezdete-  
kor a betonkeverőn kuporog, felhúzott térdeit szoros-  
osan öleli, s a felező nyolcas ütemére rebbenő fejé-  
nek szájnylásából nyállal és homokkal vegyülve sza-  
kadnak ki a „A hetedik te magad légy!” szavai. Az  
előadás közepén ő mondja el a nyelv végső meg-  
bízhatóságát is kétségbevonó „Nagyanyó meséjét”.  
Miközben puszilgatja a (földből előkerülő) férfi-  
ként, (benzines hordóból előbújva) nőként azono-  
sítható lények féktelen malterkeverése során meg-  
foganó betongolyót, a tüdejéből kiáramló levegő-  
vel teli és szivárványosan szét pattanó szappanbu-  
borékok materializálják a mese tanulságát.<sup>10</sup>  
Absztrakció és materializáció játéka szövi egymást  
felforgató aspektusok hálójává az Apokalipszis felől  
íródo „teremtéstörténetet”,<sup>11</sup> az „antiutópiába oltott  
Akárki-történetet”,<sup>12</sup> a „Szabad ötletek jegyzékének”

József Attila-i tapasztalatában osztozó kisember  
megalázó vergődését,<sup>13</sup> „a pszichofizikai atrocitá-  
soknak kített csicskás történetmozaikját”,<sup>14</sup> vagy  
épp a szerelemföltés eklatáns hiányként jelenlévő  
meséjét. S a színészi testeknek ez a jelenetről jele-  
nre változó (azonos szerepekben, de különböző  
médiумokban megvalósuló) színrevitele szóltatta  
meg Büchner „lelküket vesztett automatáinak”  
alapállapotát: a nyelvi önkifejezés korlátozott volt-  
tát és az ebből fakadó cselekvésképtelenséget.

### A rendezés

A *W-munkáscirkusz* a fizikális színház analízise  
révén gyarapítja Schilling és a Krétakör úgyneve-  
zett *hommage*-előadásainak számát.<sup>15</sup> A rendezés-  
nek nem csupán azért (fő)szereplője a test, mert a  
jelenetek alapjál szolgáló (legtöbbször képpé váló  
akrobatikus) akciók a társulat improvizációiból,  
koncentrációs és státusz-, illetve egyensúly gyar-  
korlataiból alakultak ki.<sup>16</sup> Vagyis nem csak azért,  
mert a „krétakörös” színészi Én ezúttal az új cir-

<sup>9</sup> „*sui generis*: nyers, töredékessége az alkata, nem pedig a fogyatékosága”, illetve később: „Büchner *Woyzeckje* a dráma mű-  
vészetben egyike az első olyan, lényegileg, nem pedig biográfiai-történeti értelemben töredék jellegű műveknek, amelyek a  
formálás ritkásságában hordják benne a variabilitás, a mindig új konszenzus-teremtés lehetőségeit, és azt is, hogy a... kap-  
csolati háló, annak elrendezését ne tekintse véglegesnek, merevnek, eleve adottnak az aktuális előadás, hanem mindig alkal-  
manként újra rendezhetőnek és újra eloszthatónak.” Balassa Péter: „Mint egy nyitott borotva...”. Georg Büchner *Woyzeck-töre-  
dékéről*. In Dévényi Éva: *Színképelemzés. Studio K - Woyzeck. Színházlelektani esettanulmány*. Bp., Magyar Színházi Intézet,  
1981. 204–208.

<sup>10</sup> „[...] És amikor újra vissza akart menni a földre, a föld se volt más, mint egy fölborult fazék. Akkor aztán igazán egyes-egy-  
edül volt, és leült, és elkezdett keservesen sírni, és még most is ott ül, és még most is egyes egyedül van.” (Thurzó Gábor ford.)

<sup>11</sup> „A *Munkáscirkusz* az ember születésével, mondhatni a teremtéstörténettel indul. A teremtő lény a hordón kucorgó mez-  
telen Bolond, aki József Attila soraival („hétszer szüljön meg az anyád”) hívja elő a nemlétből a férfit és a nőt. Míg a férfi a  
homokból, mintegy a porból születik meg, addig a nő egy vízzel teli hordóból pattan ki: az ő közösségükből (konkrétan a víz  
és homok összelegyítéséből a malterkeverőben) lesz a gyermek, egy vaskampón lógó betongolyó. Ahogy később a kapitány a  
hullásákból, a doktor pedig egy zacskó vizeletről teremtődik meg (egyébként ő az egyetlen, aki nem meztelenül születik),  
úgy értelmezhető a férfi és nő születése is visszafele, a halálból, ami szerint egy férfihulla ásódik ki a sírból, a föld alól, ille-  
ve egy megfulladt nő teste pedig a hordó vízből. A főszereplők eszerint értelmezhetők akár holtakként avagy véglényekként,  
de az is elmondható, hogy az előadás a történet végéről (l. a nő halála és visszakerülése a hordóba) vagy – ha tetszik – a vég-  
ből indul.” Adorjáni Panna: *Végletes látványok. Erőszak a női testen a 21. századi magyar színház négy előadásában. Theat-  
ron*, 2014/2. megj. előtt.

<sup>12</sup> Golden Dániel: *Wilágstrány. Zsöllye*, 2001/12.

<sup>13</sup> Sándor I István: *Világbotrány. Színház*, 2002/1. 7–10., de erre céloz Csáki Judit: A semmi ága. A Krétakör *Woyzeckje*. *Magyar  
Narancs*, 2002. január 24.

<sup>14</sup> Koltai Tamás: *Nyolchavi érzés. Budapesti évadféle. Jelenkor*, 2002/6. 32.

<sup>15</sup> „[...] mint például az Artaud és a kegyetlen színház előtt tisztelgő *W - Munkáscirkusz*, a játszókat a színes brooki varázs-  
szönyegre leültető *Leonce és Léna*, a Brecht és a kabaré világát megidéző *Lilium* vagy a Sztanyiszlavszkij korszerűségét száz  
évvél a moszkvai ősbemutató után újra leleplező *Siráj*.” Jászay Tamás: *Körülírások. Fejezetek a Krétakör Színház történeté-  
ből 1995–2011*. Szegedi Tudományegyetem BTK, PhD-értekezés, Kézirat, 160.

<sup>16</sup> „S. Á.: Ehhez jött az az elhatározásunk, hogy most nem hívunk vendégeket, ebben az előadásban csak a Krétakör színészei  
dolgoznak, hogy ismét visszatérhessünk ahhoz a munkamódszerhez, amit a Kicsi óta majdnem teljesen elfelejtettünk.  
S. L. I.: Ennek a munkamódszernek az a lényege, hogy a színészek improvizálnak a darab helyzeteire, s így különféle játékok,  
akciók bomlanak ki a szituációkból. Mi az előnye ennek a megközelítésmódnak? S. Á.: Fontos azt hangsúlyozni, hogy most a  
*Woyzeck*-ről, illetve a *Woyzeck*-hez kapcsolódó munkafolyamatról beszélünk. Most ugyanis jóval messzebb mentünk, mint a  
korábbi előadásoknál, a *Baal*nál vagy a *Kicsinél*. Ezeknél csak a témát jártuk körül az improvizációkkal, most viszont egy  
nagyon határozott formai keresés is zajlott, aminek az eredményeit használva újabb utakra is szeretnénk lépni. [...] A lán-  
cszerűen egymáshoz fűzött jelenetekben is felismerhető volt az improvizációs technika: a darab helyzetait különféle akciók,  
fizikai cselekvések bontották ki. Marie és Woyzeck kapcsolatát például a kaddal s a benne lévő vízzel való játékok jelezte. A  
Kapitány és Woyzeck viszonyát az mutatta meg, ahogy az utóbbi megmosdatta, illetve megetette az előbbit. Ezek a »játé-  
kok« sokszor fizikai attrakcióknak tűntek. Ilyen volt például a tűzfújás jelenete, vagy az, amikor az Orvos és Woyzeck egy  
sodronyos katonai ágyon ugrálva, bukfencezve beszélgettek.” Sándor I István: *Határhelyzetek. Beszélgetés a W - munkáscir-  
kusz* alkotóival. *Ellenfény*, 2001/6. 21.

kusz és a mozgásszínház esztétikája felöli konstruálódik. Hanem azért, mert az előadás az illúziószínházat meghatározó „szemiotikus” testkonceptió létrejöttét elemzi. Vagyis azt az energia-mezőt teszi érzékelhetővé, amely ahhoz szükséges, hogy érzékelhetővé (vagyis olvashatóvá) váljon az adott mikroszituációt vagy lélektani állapotot jelenteni és értelmezni hivatott gesztus, testkép vagy színpadi tabló. S mivel ily módon legalább annyira artistikus, mint amennyire zsigeri dimenzióba kerülnek az alakok és a darab interpretációjának társadalmi vagy pszichológiai koordinátái, a másfél óra alatt hol állandósuló, hol pillanatokra ránk törő gyomorgörcs, elakadó lélegzet vagy akár undor libikókajátékként kottázható a rendezés ritmusát. Hiszen kétségtelen, hogy mindaz, amit látunk és hallunk, sztereotipikusan, metaforikusan, archetipikusan jelzi az adott alak állapotát vagy a helyzetet illetve téma dramaturgiai funkcióját. Atmoszférateremtő erővel viszont annak az identifikációnak az önreflexiója ruhazza fel, melynek során a körbe futó férfi lábfejére erősített súlyokat először kinyitott Bibliaként, majd két egymásnak ütve szétporló téglaként azonosítjuk, a szexuális pózok pedig akrobatikus mutatványná, a fedetlen másodlagos nemi jegyek és genitáliák néhány kiló hússá válnak. A játékosok testalakja figuraként, otléte húsként és izomként, jelenléte pedig energiaként definiálódik, melynek következtében nemcsak a megtestesített alak, téma, gondolat, eszme, hanem az absztrakcióval egyenértékű megtestesülés kerül a nézői figyelem középpontjába.

### *Színházi látvány és hangzás*

A Thália Régi Stúdiójának homokkal felszórt és rácsokkal körülzárt játéktérét a benne és belőle létrejövő, motívumsorokká illetve komplex trópusokká szerveződő testképek teszik láthatóvá. A cirkuszként, állatkerti ketrecként, „a József Attila-i létélmény vizuális metaforájaként”<sup>17</sup> azonosítható üres teret olyan használati tárgyak (malterkeverő, hordó, zománczott kád, tábori ágy, hintaként funkcionáló autógumi, fekete nejlon) töltik be, amelyek kizárólag a színészi akció függvényében válnak jelentéssé. A Doktor egy, a mennyezetről lógó, hatalmas, vízzel teli műanyag zacskóból zuhan a porondra, amelyben előtte csecsemőpózban vagy fél órát töltött. Az előadás későbbi pontjain egy másik zacskóból Woyzecket itatja meg saját vizeletével, s a vízszugár később ondóként azonosítható, amikor a Tamburmajor slagjából Marie-ra, a Kapitány szájából pedig Margreth altestére lövell. Csányi Sándor légtornászi produkcióval definiálja a csábító férfiasságát, s az ehhez szükséges tartókötel

egy teátrális asszociációsor kiindulópontja lesz: az új, emberfeletti ember prototípusának megteremtésével kísérletező Doktor éles mérőszalagot teker Woyzeck arcára, a terpeszben álló és a „Mese mese meskete” artikulációjával küzdő Marie pedig fogorai között tartja azt a (köldök)zsinórt, amelyen a , vaskampón lógó betongolyó ring. S a fogakkal kifejtett erő később újabb motívumsor alapja lesz, hiszen mindkét férfi így tépi le a nőről a fekete szoknyát és az ujjatlan fehér atlétatrikot, hogy magáé- vá tegye, illetve hátulról megerőszkolva a földre döngölje, elpusztítsa. A mozgás analízisét a verbalitás eltorzultságát esztétizáló hangzósság is hangsúlyozza. Van, hogy a beszédképzés törvényszerűségeinek brutális elemzése révén hangosítódnak fel az alig érthető sorok: a Kapitány nyak- és csuklyás izmát megfeszítve (nyögve, hörögve) beszél, a Doktor a levegőt befelé szíva sipítja-rikácsolja végig az előadást, a félelmében nyúlyszerű lényé összehúzódo Andres papírról olvasott jó tanácsként selypíti el társának a „Légy ostoba!” szavait, a „Duplavével” szembenálló férfiak pedig torkukba ledugott ujjuk segítségével ökendezik a fenekét anális közösülésre felkínáló anya hátán nyugvó betongolyóra a „Betlehemi királyok” sorait. De van, hogy az élőzenével kísért József Attila-versek élekeltsége képez artistikus ellenpontot, új értelmezési horizontokat nyitva meg.

### *Színészi játék*

A Krétakör színészei arra használják fel a *Woyzeck* szövegét, József Attila egy-egy sorát, szó szerkezetét, szavát, továbbá a színházi szituáció kontingenciáját, hogy létrejöttük folyamatában mutassák be a nézés során megképződő szerepszerű kategóriákat. Az önazonosítás motíválatlan rendjét mutatja föl az a kétszer is megismételt „Munkásokól, vasóköl”- ace-rave-produkció, amelynek önmagát alkohollal lelcsoló és „majdnem” felgyújtó énekese a kocsmai verekedések koreográfiája által válik Tamburmajorrá, hogy egy ökölcsapással végérvényesen lealázza Duplavét. A trombitaszóra eszeveszett gyorsasággal ruhát öltő férfi harmadik akciósora alatt az a fizikai erőfeszítés a meghatározó, ami ahhoz szükséges, hogy lemossa, tisztába tegye és felöltöztesse a magatehetetlenül fekvő Kapitányt, később pedig, hogy az ágy szélén illetve felett elvégezze a Doktor talaj- és gerendagyakorlatok formáját öltő kísérleteit. A „Mindent hagyok” soraira altestüket együtt mosó, majd féltékennyé váló nők kirobbanó temperamentuma alakul át a magakelletté mozdulatok erotikus vonzásává, majd irigy replikákká, s artikulálatlan sikoly-párbeszéddé. Közben a Tamburmajor a ketrecre feszülő Marie-ről csöpögő vizet nyalogatja, a Doktor úgy vesz vizelet-



mintát a homokban térdeplő Woyzecktól, hogy azt el-eldönti a fejének nekiütköző hinta, amelynek Margreth lába ad lendületet, a Kapitány izomsorvadt teste pedig tehetetlenségi erőt. Amikor az orgazmusból feleszmélő nő megszojtatja a Kapitány fejét, amikor Woyzeck és Marie szeretkezését egymás testének egymás hátán, vállán, mellkasán egyensúlyozása jeleníti meg, vagy amikor a sorsa beteljesülése felé haladó Marie olyan lassan kapaszkodik a ketrecen, hogy csak akkor vesszük észre, amikor éppen felénk nyújtja segítségét kérő kezét, akkor nemcsak transzparensse, hanem a nézői reflexió tárgyává válik a közismert tény: az európai nézőség folyamatosan a fiktív illúzió és a valós tapasztalata, az ábrázolt és az ábrázolási folyamata, a jelölt absztrakciója és a jelölő materialitása, a reprezentáció és a jelenlét között ingadozik. S így válik tényleges zárlattá az előadás utolsó mozzanata: a Marie holttestét rejtő hordón ülő férfitest meztelensége és a kezében tartott hangtölcsér begerjedve függeszti fel a „Ködből, csöndből” sorainak szemantikáját és Woyzeck „Duplavé”-kénti identifikációját.

#### *Az előadás hatástörténete*

A *W-munkáscirkusz* egyértelmű fordulatot jelentett a Krétakör történetében, és a 2003-as *Sirájig* meghatározta a társulat (ön)definícióját. A magyarországi bemutatót követő hét hetes némaságot olyan (közel két tucatnyi és az előadást „színházteremtő szűzbeszédnek” tekintő) visszhang követte,<sup>18</sup> amely megváltoztatta az eddigi produkciókkal szemben tanúsított és a „siketek párbeszédére” emlékeztető kritikai attitűdöt.<sup>19</sup> Ezt jelezte, hogy a Színházi Kritikusok Céhe a *W-munkáscirkusznak* ítélte a 2001/2002. évad legjobb alternatív előadásának járó díját, amit azonban a Krétakör emblematikus módon nem vett át.<sup>20</sup> Ekkor már ugyanis megkezdődött az a folyamat,<sup>21</sup> melynek során a társulat létszáma tizenháromra nő, a repertoár évi három bemutatóval bővül, az előadászszámok megugranak, s az önálló játszóhellyel nem rendelkező, de olajozott struktúrában működő Krétakör „az aktuális magyar színházi rendszer klónjává” válik.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Sándor L. István (Világbotrány. *Színház*, 2002/1. 7–10.) tézisét Kérchy Vera fejt ki („A hetedik te magad légy!” *Színház*, 2002/1. 10–11.)

<sup>18</sup> Koltai Tamás: Nincs mese. *Élet és Irodalom*, 2001. december 21.

<sup>19</sup> Deme János – Sz. Deme László: „Átpörgetni, felfedezni, előre menni.” Beszélgetés Schilling Árpád rendezővel. In: *Ha a néző is résztvevővé válna: Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására*. Budapest, L'Harmattan, 2010. 92.

<sup>20</sup> „Évek óta határozottan állítjuk: nem vagyunk alternatív színház. Ez a szó számunkra nem jelent semmit... Szeretnénk, ha végre legalább a szakma felismerné és elfogadná: címkeket osztogatni könnyű, megszabadulni tőlük annál nehezebb.” (<http://archive.kretakoreu/teljesszoveg.php?hol=levelek&Levelld=14>, 2012.10.10.) A levélből vita alakult, amelynek végén Schilling az alternatív helyett megfontolásra ajánlja a kísérleti, kortárs, befogadott, ad-hoc jelzőket, de leginkább is a kategória eltörlését (<http://archive.kretakoreu/teljesszoveg.php?hol=levelek&Levelld=32>, 2012.10.10.)

<sup>21</sup> Többek között a Párizs melletti MC93 Bobigny Színházban 2001 őszén lezajló vendégjáték következményeként is amikor ugyanis az intézmény igazgatója, Patrick Sommier úgy dönt, hogy saját költségvetésének közel harmadát felajánlva teljes egészében finanszírozza a magyar csapat 2002/2003-as évadát.

<sup>22</sup> „A Krétakör nem az aktuális magyar színházi rendszer klónja többé, hanem egy azon kívüli (nem túli) szellemi lehetőség, még virtuálisabb, mint eddig volt, hiszen se épülethez, se a személyek egy szűk csoportjához, se szűken értelmezett színházi tevékenységhez nem köthető.” Bóta Gábor: „Mindenkit elengedtem”. Beszélgetés Schilling Árpáddal. *Kritika*, 2008/5. 19.