

VÁGI ESZTER

Káva Kulturális Műhely:

*Apalabirintus, 2010.*¹

Az előadás színházkulturális kontextusa

A Káva Kulturális Műhely 1997-től működik önálló színházi nevelési társulatként. Az *Apalabirintus* bemutatásának idején széles körű munkájukat már nem csupán színházi nevelési előadások² létrehozása és bemutatása fémjelzte – tevékenységi körük az utóbbi időben a színházi neveléssel foglalkozók körében is kiemelkedően szélessé vált: más típusú drámafoglalkozások készítése, közösségi színházi projekt (*Új Néző*)³ lebonyolítása két Borsod megyei faluban, szintén 2010-ben, részvétel színházi nevelési kutatások-

ban (*DICE – a kocka el van vetve*),⁴ szakmai mentorálás más társulatoknál, konferenciák és színházi nevelési műhelymunkák szervezése és lebonyolítása.

Az *Apalabirintus* bemutatása, az előadásban használt színházi nyelv és munkaformák jól illeszkednek abba a folyamatba, amely elvezetett – a bevezető tanulmányunkban is említett – a Résztevő Színháza⁵ fogalom megalkotásához, illetve ahhoz, hogy a társulat egyre tudatosabban e fogalmon keresztül igyekezzen meghatározni tevékenységének lényegét. Ez a folyamat szoros összefüggésben van Edward Bond⁶ angol drámaíró és a Big Brum⁷ el-

nevezésű angol TIE-társulat munkájának megismérésével, a velük való együttműködéssel.

Az előadás a Káva Kulturális Műhely szakmai életében abból a szempontból is kiemelkedő fontosságú, hogy a programban színészi szerepkörben is feltűnt néhány kamasz,⁸ és először történt meg, hogy az egész előadást improvizációkból építették fel.

Dramatikusszöveg, dramaturgia

A program nem irodalmi szövegre épül, az előadás saját élményű improvizációkból áll össze.⁹ Az apa szerepét eredetileg négy, később három színész-drámatanár játszotta. Nem különböző apákat látunk, nem is egy személyiségzavaros figurát, hanem lehetséges apatípusokat lehetséges családi (és munkahelyi) konfliktushelyzetekben. Bár nézői, résztvevői aspektusból lehetne zavaró, hogy miért van négy (három) apa, ha mindvégig ugyanarról a családról van szó, az előadásban használt színházi nyelv – a folyamatosságot visszautalások egy-egy már látott helyzetre; egy-egy dramaturgiai fordulóponton az apafigurák egy időben, egy helyen történő megjelenítése stb. – pillanatok alatt mindenki számára érthetővé és elfogadhatóvá teszik ezt a formát.

A dramaturgiai megoldásokról szólva fontos szót ejteni arról is, hogy színházi nevelési előadásról lévén szó, a program szerves részét képezik a résztvevőkkel folytatott beszélgetések, helyzetgyakorlatok, drámás munkaformák is. Színházi előadás és drámaprogram nem válik ketté, folyamatosan építkeznek egymásból. Például: az előadás elején megmutatott családi konfliktushelyzet végén a (felölt) szereplők hirtelen megszólítják a hozzájuk térben legközelebb ülő résztvevőket, véleményüket kéri a látottakról-hallottakról, érveket kérnek ahhoz, hogy kezelni tudják a helyzetet. A rövid beszélgetést követő jelenetbe mindannyian beépítik az el-

hangzottakat. Ettől a pillanattól kezdve minden résztvevő tudja, tudhatja, hogy számít a véleménye, kimondott szavaival hatással lehet az eseményekre. Az előadás később is, több ponton él hasonló eszközökkel.¹⁰ Mint a színházi nevelési előadások esetében mindig, így itt is meghatározó dramaturgiai döntés, hogy az előadást mely pontokon nyitják meg a résztvevők felé: a kinyitott helyzetekben a résztvevőkre véleményük kinyilvánításának, meglátásaik, tanácsaik elmondásának feladata vár. Ezek a gondolatok és ötletek beépülnek a későbbi jelenetekbe, valamelyest befolyásolják az események további alakulását, vagyis a dramatikusszöveg egészen nyomot hagynak.

A dramatikusszöveg egészéről elmondható, hogy valóban meglehetősen hétköznapi történet rajzolódik ki a résztvevők szeme előtt: A négytagú család tagjai között mindennaposak a kisebb-nagyobb súrlódások, az Apa egyre inkább azt érzi, hogy képtelen megfelelni a vele szemben támasztott elvárásoknak, miközben személyes figyelmet már egyáltalán nem kap. A benne halmozódó feszültség egy munkahelyi eset után robban – aznap este ideiglenesen faképnél hagyja a családját. Az előadás ezen a ponton az Anya és az egyik kamasz gyerek szempontjaival is ütközteti a résztvevőket, akiknek ugyanakkor elsődlegesen az Apával van lehetőségük beszélgetni.

Dramaturgiailag igen lényeges a bemutatott jelenetek sűrűsége, a helyzetek közötti gyors átmenet, a mindenki számára „ismerős” nyelvhasználat révén árnyalt karakterek felvonultatása is.

A rendezés

A Káva Kulturális Műhely munkatársai eredetileg Perényi Balázst kérték fel rendezőnek. Perényi Balázs maga is gyakorló drámapeda-

¹ A tanulmány az OTKA 81400-as projektjének keretében készült.

A bemutató pontos dátuma és helyszíne nem ismert, az előadás 2010-től szerepel a Káva Kulturális Műhely programjában. Rendezők, dramaturgok: Kárpáti Péter, Perényi Balázs, Sebők Bori; Programvezető: Gyombolai Gábor; Színész-drámatanárok: Milák Melinda, Bori Viktor, Kardos János, Gyombolai Gábor, Zelei Péter, Zétényi András, Zétényi Blanka, Zétényi Karolina

² Az *Apalabirintus* mint színházi nevelési előadás megjelölhető az angol TIE (Theatre In Education) elnevezéssel is, minthogy azonban az előadásról szóló cikkek, elemzések többnyire a magyar megnevezést használják, én is ezt használom a rekonstrukcióban.

³ www.ujnezo.hu (Letöltés dátuma: 2013.09.13.)

⁴ www.dramanetwork.eu (Letöltés dátuma: 2013.09.13.)

⁵ „Ahhoz, hogy világosan érthető legyen, mit jelent a Résztevő Színháza, elkerülhetetlen, hogy tisztázzunk néhány alapkérdést. Mit jelent a színház ma? Mi a színház célja, és milyen szerepet tölt be napjainkban a kultúrában, a társadalomban? Minden színházi alkotó előbb-utóbb pályája során szembesül ezekkel a kérdésekkel, és ha valóban hivatásának tekinti a színházi munkát, akkor nem térhet ki előlük, nem bújhat el közhelyek mögé, őszintén és kíméletlenül meg kell találnia saját érvényes válaszait. Nyilván léteznek az elmúlt századok során mások által megküzdött, kiérlelt válaszok, de ha az ember hiteles kíván maradni, nem elégedhet meg ezekkel. A színház természete szerint az „itt és most” művészet, hatása emberről emberre terjed, kizárólag kortárs művészet: ma élő emberek szólítanak meg ma élő embereket, ezért értelmetlen és lehetetlen, hogy elmúlt korok és idők színházfelfogása legyen munkánk kiindulópontja! A Résztevő Színháza a ma élő emberről szól! A XXI. század színházának a XXI. században élő emberről kell szólnia, arról a világról, amiben ez az ember él, azokról a drámákról, amelyek vele történnek. Úgy gondoljuk, a színházi alkotó számára nem a színészmesterség kérdései, a jelmez- és díszlettervezés, a dramaturgia, a szcenika a legfőbb kihívás, hanem az: jól ismerje és minden igyekezetével azon legyen, hogy megértse a körülötte lévő világot, sőt higgyen abban, hogy az ember képes változtatni saját életén, mások életén, s így végső soron a világon is! Szó sincs világmegváltásról, egészen apró és konkrét emberi helyzetekről van szó! Arról, hogy az ember képes átérezni és átgondolni egy másik ember helyzetét: ez minden emberi megértés alapja, és ez a színház lényege.” Romankovics Edit: *A Résztevő Színháza*, www.kavaszinhaz.hu (Letöltés dátuma: 2013.07.29.)

⁶ Edward Bond Anglia talán legvitatottabb kortárs drámaírója. Darabjaiban szélsőséges emberi helyzeteken keresztül vizsgálja társadalmunk, és az azt alkotó egyének értékrendszerét, helyét és helyzetét a világban. 1995-től kezdve folyamatosan dolgozik a Big Brum társulatával. Forrás: Bethlenfalvy Ádám: *A világ és én.*, DPM, 2005/2.

⁷ „A Big Brum Theatre in Education Company 1982. óta működik Birminghamben. [...] Színházi nevelési programjaik célja, hogy megélt megértést adjanak arról, mit jelent emberinek lenni a minket körülvevő világban.” Bethlenfalvy Ádám: *A világ és én*, DPM, 2005/2., 1.

⁸ Az előadás 13–14 évesek számára készült. A program egy család életével ismerteti meg a nézőket, elsősorban az apa helyzetére, problémáira fókuszál. A családban élő gyerekeket, fiatalokat 16–17 év körüli diákszínjátékosok jelenítik meg, s arra is van példa, hogy ők is kommunikálnak szerepből a náluk alig valamivel fiatalabb résztvevőkkel.

⁹ A próbaidőszakban külön lakásban dolgoztak, az előadásban szereplő kamaszokkal különböző családi helyzeteket vázoltak fel, amelyek kimenetelét senki nem ismerhette előre. Az előadásba beépített konfliktushelyzetekre a diákszínjátékosok hoztak ötleteket. A dramaturgiai-rendezői instrukciók gyakran kívülről, sms-ben érkeztek. Gyombolai Gábor, programvezető arról is beszámolt, hogy az apaszerepek sem rögzítettek, minden előadáson az adott helyzet függvényében reagálnak, s ez a családtagok viselkedését, alkalmazkodását, stb. is befolyásolja. Forrás: www.papa-ma.hu/cikk_reszletes.php?id=3606, (Letöltés dátuma: 2013.09.13.)

¹⁰ Miközben a színházi jelenetek és drámás munkaformák koherens dramaturgiája megkérdőjelezhetetlen, elemzői szempontból átgondolandó, hogy a drámás formák színháznak tekinthetőek-e. Ez a kérdés folyamatosan foglalkoztatja a színházi nevelési előadásokról írókat, egységes, letisztult szempontrendszerrel egyelőre nem beszélhetünk. Rekonstrukciómban az *Apalabirintus* egészét színházi előadásként igyekszem megközelíteni.

gógus, diákszínjászó-rendező; korábban is dolgozott már színházi nevelési előadás színrevitelén a Kávával, tehát nem az *Apalabyrinth* kapcsán ismer- te meg e területet. A kezdetekkor csak az előadás- ban felvetett alapkérdés volt adott: milyen módon lehet kialakítani működő kommunikációs, érzel- mi csatornákat a gyerek és a szülő között?¹¹ Peré- nyi Balázs vont be a munkába Kárpáti Pétert és Sebők Borit, a próbafolyamatot a társulat tagjaival szoros együttműködésben hárman irányították – ez lehet a magyarázata annak is, hogy hárman van- nak feltüntetve dramaturg-rendezőként az előadás színlapján.

Mint arra már bevezető tanulmányunkban is utaltunk, a színházi nevelési előadások esetében (általában) a hagyományostól eltérő rendezői sze- repfelfogással találkozunk. Ebben a speciális esetben ez természetesen az improvizációs technika alkalmazásával is összefügg, de irodalmi anyagokon alapuló programok kapcsán is sokszor szembesülünk hasonló helyzetekkel.¹² Az *Apalabyrinth* rendezői- nek elsődleges feladata volt tehát az improvizációs munkamódszer kitalálása és „leveleznylése”, majd a végleges jelenetvázak színrevitele. Mivel kiválóan és örömmel improvizáló színész-dramatanárok és diákszínjászók dolgoznak az előadásban, elképzel- hető, hogy a rendező-dramaturgoknak az esetleges túlkapaszkodás nyesegetésével, a helyes játékegyensúly beállításával is foglalkozniuk kellett. Mindez azon- ban csak felvetés, dokumentumok nem szolgálnak ennek alátámasztására, cáfolatára sem.

A színészi játékot alapvetően meghatározza az improvizációs jelleg. Az előadás színházi jelene- tein belül is szükség van az improvizációs kész- ségek alkalmazására, a drámás munkaformák pedig eleve csak a keretekben (kik?, hol?, mikor?) meg- határozottak – hogy ténylegesen mi történik egy- egy beszélgetésben vagy kiscsoportos jelenetben, azt a résztvevők közösen döntenek el és alakítják. A szí- nészek legtöbbször szerepből szövegezik meg, kérde- zik a résztvevőket, akiknek szintén lehetőségük van arra, hogy felvegyenek bizonyos szerepeket, s az ál- taluk megjelenített személy szemszögéből mondja- nak véleményt, keressék a lehetséges válaszokat.¹³

A színészi munka a színházi nevelési előadások legtöbbjében, így az *Apalabyrinth*ban is valamelyest átértelmeződik: a színházi előadás problémahely- zetet vizsgál, azon belül igyekszik feltárni az em- beri viselkedések motivációit, éppen ezért a színé- szí játékot is elsősorban a megmutatás célja kell, hogy irányítsa. Az adott történet szereplői elsősor- ban nem mint egyénített személyiségek érdekesek, a színészi játékban a társadalmi szerepek és hely- zetek minél pontosabb és árnyaltabb megmutatá- sa dominál. Ez azonban nem jelent érzelmentes- tiséget: az *Apalabyrinth*ban látott szülők és ka- masz gyermekeik telve vannak érzelmekkel, indu- latokkal és vágyakkal – a résztvevők számára így válik érthetővé, hogyan kerül egymással összeü- tkezésbe az „egyéni” és a „társadalmi”.¹⁴

A színészi munka kapcsán említést kell még ten- ni a résztvevők színészi tevékenységéről is. A részt- vevők a színházi eszközök, formák használatában követik a színész-dramatanároktól látott mintákat: nem utánozzák a színészi játékot, hanem az imp- rovizáció segítségével maguk is tovább árnyalják a szereplőkről alkotott közös tudást. A résztvevők színházi munkájának leírásakor az esztétikai szem- pontok kevésbé dominálnak, hasznosabbnak tű- nik azt vizsgálni, hogy a résztvevői tevékenység mi- ként épül be a színházi előadás egészébe. A szín- házi nevelési előadások mindig fiktív keretet kínál- nak a részvételhez – a szerepbe lépés gesztusa segít abban, hogy a résztvevők személyes integritásuk megőrzése mellett nyilváníthassanak véleményt. Minthogy az *Apalabyrinth*ban bemutatott világ rendkívül közel áll mind a színész-dramatanárok, mind a résztvevők hétköznapi (élet)valóságához, felmerülhet a kérdés, hogy a szerepbelépések ré- vén mennyire elpezehet a távolság. Színházban va- gyunk, ezért elfogadjuk azt a konvenciót, hogy az előadás minden figurájá és eseménye a képzelet szülőtte – érezzük ugyanakkor, hogy a távolság ki- csi, lényegében minden résztvevő a saját nevében, „performerként”¹⁵ lép fel.

Színházi látvány és hangzás

Az *Apalabyrinth* díszlete lakásbelsőt mutat: tég- lalap alakú térben vagyunk, látjuk a nappa- lit, a konyhát, az Apa dolgozószobáját, egy kis barkácműhelyt, az egyik kamasz hálószobá- ját, középen nagy szőnyeg terül el. Természete- sen egyik helyiséget sem látjuk a maga teljes va- lójában – azok a bútorok és tárgyak találhatók meg a térben, amelyek a leginkább jellemzik az adott helyiség funkcióját, illetve az itt lakók éle- tét. A résztvevők széksorai a tér négy oldalán he- lyezkednek el, tulajdonképpen belőlük képződik

meg a lakás négy fala. Attól függően, ki hol talál magának helyet, kicsit változik az is, milyen pers- pektívából ismeri meg a családtagok, leginkább az Apa életét. A előadás szinte minden jelenete ebben a térben játszódik, az első beszélgetésnél a lakásból kifelé fordulva szólítják meg a résztve- vőket. Valóban bárki érezheti úgy: ez akár az ő otthona is lehetne.

A díszletben kiemelt hangsúlyt kap a bejárati ajtó, amely az egyik hosszanti oldalon, a nappali kanapéjával szemben helyezkedik el. A résztvevők erről az oldalról érkeznek a térbe a program legele- jén, s fontos megemlíteni, hogy szinte mindenki az ajtón keresztül érkezik meg, s keres magának he- lyet a székeken – noha elvileg az ajtó mellett is el lehet menni, sőt, a székek a díszlet megkerülésével is megközelíthetőek. Mindez jól példázza, hogyan válik a színházi tér szinte észrevétlenül egy közös közös terévé.

Egyetlen, színészek által bemutatott jelenet ját- szódik a lakás terén kívül: ekkor a munkahelyén látjuk az Apát, amint komoly, már-már kirügással fenyegető vitába keveredik a főnökével. Az iroda berendezését mindössze egy nagyobb asztal és egy szék jelöli, a helyzetet ezeken kívül a főnök mobil- telefonja, illetve a két szereplő közti feltűnő kor- különbség árnyalja.¹⁶ A jelenet térbeli elrendezését illetően arról kell szót ejtenünk, hogy az hangsú- lyosan elkülönül a lakástól (egyéni és társadalmi ebben az értelemben is elválik), s a résztvevőktől is megkívánja a lakástól való elmozdulást: a jelenet- tet az „iroda” mellett állva nézik.¹⁷

A színházi térről szólva ki kell még térni a kis- csoportokban végzett drámapunkák terére is. A csoportok mind egymástól, mind a díszletlakás- tól elkülönülve helyezkednek el. A kiscsoportos munka idején számukra az a tér a színházi tér, amelyben közösen dolgoznak, gondolkodnak, ját- szanak. Ha az Apa barátjával egy kocsmában talál-

emberek, de jó esetben alkotótársakká válhatnak a közös gondolkodás során. Itt egy olyan gondolkodási folyamatról van szó, amelynek kiindulópontja a hagyományos értelemben vett színház, amikor a színészek eljátsszák, azaz a résztvevők elé tárják a drámát. Ezután a résztvevőknek lehetőségük nyílik arra, hogy értelmezzék a drámái helyzetet, megvizsgálják minél több szemszögből, próbálják megérteni és színházi, művészi eszközök segítségével értelmezni azt: miért kerülnek emberek az adott nehéz helyzetbe, mit élnek át, és mi akadályozza őket abban, hogy megoldják azt.” Romankovics Edit: *A Résztvevő Színháza*, www.kavaszhaz.hu (Letöltés dátuma: 2013.07.29.)

¹⁵ „[...] A performer saját magát viszi színre, míg a színész egy másik ember szerepét játssza.” Patrice PAVIS: *Színházi szó- tár*, L'Harmattan Kiadó, 2006. 328.

¹⁶ Míg az Apát megjelenítő színész-dramatanárok mind egy generációhoz tartoznak, a főnököt egyetlen jóval fiatalabb mun- katársuk, Kardos János játssza.

¹⁷ Ez a jelenet nyitja a szünet utáni második részt, amikor tehát a résztvevők visszatérnek a színházterembe, rögtön ehhez a jelenethez „invitálják” őket.

¹¹ Forrás: www.kavaszhaz.hu/apalabyrinth (Letöltés dátuma: 2013.07.29.)

¹² Ennek magyarázatát Romankovics Edit a következőkben adja meg: „A rendezőnek a színházi program tervezésének tel- jes alkotói folyamatában részt kell vállalnia, nem csupán a színészek által játszott színházi jelenetek megrendezése a dol- ga, pontosan tisztában kell lennie azzal, milyen kérdéseket kutatnak majd a színészek és a résztvevők a drámán keresz- tül, s ezeket a kérdéseket kell egyértelműen, ugyanakkor sokrétűen, komplex módon a drámái cselekvésekbe és a szín- padi képekbe kódolnia. Mindezek a rendezőtől egy rendkívül céltudatos, határozott, markáns gondolkodást kívánnak, s emellett egy művészi; összetett, szerteágazó és árnyalt értelmezési munkát is.” Romankovics Edit: *A Résztvevő Szín- háza*, www.kavaszhaz.hu (Letöltés dátuma: 2013.07.29.)

¹³ Az *Apalabyrinth*ban drámái csúcspontnak tekinthetjük azt a korábban már említett helyzetet, amikor a munkahelyi és családi veszekedést, vitát követően az Apa faképnél hagyja családtagjait, szó nélkül elvonul. Az erőteljes színházi jelenet után kiscsoportok alakulnak, mindegyikben egy-egy Apát alakító színész-dramatanár irányításával vizsgálják ugyanazt a helyzetet: az Apa felkeresi közeli barátját, vele próbálja átbeszélni a történetet. A résztvevők rövid egyeztetés során megál- lapodnak abban, hogy hol zajlik ez a találkozó, melyek a barát és a barátság legfőbb jellemzői, majd megjelenítik a hely- zetet. A színész-dramatanár továbbra is az Apát játssza, míg egy önként jelentkező résztvevő a barátot jeleníti meg. Majd szerepet cserélnek. Arra is lehetőség kínálkozik, hogy több résztvevő is szerepbe lépjen. Sőt, olyan kiscsoportos munká- ra is van példa, amikor a résztvevők mindannyian, egyszerre, ugyanazon helyzeten belül jelenítik meg a barátot. Ezek a jelenetek kiválóan működnek színházként (is), tágitják a perspektívát, és árnyalják a résztvevők színházi eszközökről al- kotott ismereteit.

¹⁴ „A Résztvevő Színházában színészek és nézők valamennyien a drámái folyamat résztvevői, mindannyian sajátos életta- pasztalatokkal rendelkező emberek. A Résztvevő Színházában a színész elsősorban nem művész, hanem ember, szerepe- ket játszó ember, éppen úgy, mint a résztvevő vendégek. Úgy is fogalmazhatunk, a résztvevő vendégek szerepeket játszó

kozik, akkor oda képzelik magukat, ha annak lakásán, akkor pedig oda stb. Nincsenek bútorok, nincsenek tárgyak, a képzeletükre hagyatkoznak. A közösen játszott jelenet helyszínét illetően csak abban kell megállapodni, ami fennakadást, megértésbeli zavart okozhat.

A hangzással kapcsolatban meg kell említeni, hogy a lakáson kívül, de mindenki által látható helyen igen komplex dobfelszerelés látható, amely mögött a főnököt is megjelenítő Kardos János ül. Dobszó kíséri, amíg a nézők elhelyezkednek, erős zenei jelként funkcionál a jelenetváltásokkor, illetve a résztvevők teremből való kivonulását is aláfesti. A dob hangja tehát nem kommentál, nem értelmez, hanem szakaszolja a résztvevői figyelmet, illetve olykor a feszültséget hívatott oldani.

Az előadás hatástörténete

Az *Apalabirintus* 2013 őszétől már nem szerepel a Káva repertoárjában, a „darabtemetésre” 2013 júniusában került sor. Az előadás szerepelt a 6. Gyermek- és Ifjúsági Színházi Szemlén 2011-ben, Budapesten, ahol díjat is nyert.¹⁸ Mint

korábban már jeleztem, ez az előadás is fontos állomás a Káva Kulturális Műhely szakmai munkájában, a Résztvevő Színháza gyakorlatával és elméletével kapcsolatos kísérleti folyamatban. E folyamat részeként az *Apalabirintus* 2011-től már nem mindig kamasz résztvevőknek/résztvevőkkel játszották, időnként lehetőséget teremtettek felnőttek számára is a résztvevői lét, élmény megtapasztalására. Miközben tehát az előadás előrelépést hozott a Káva munkájának más szakemberekkel való megismertetésében, a szélesebb közönség felé történő nyitásban is kulcsszerepet játszott. Eredményesnek bizonyult a kamasz szereplőkkel folytatott közös munka is: a résztvevők bevonódását minden esetben segítette, hogy kortársaikat láthatták a színpadon, a színész-drámatanárokat is ösztönözte fiatalabb játszótársaik improvizációs készsége és kreativitása. A jövőben valószínűleg ennek a „munkamódszernek” is lesz folytatása: A társulat legfrissebb projektjének, *Az emlékezés drámái*-nak Holocausttal foglalkozó, *Kárpótlás* című előadásában valószínűleg ismét egy a résztvevőkkel közel azonos életkorú fiatalember fogja játszani az egyik főszerepet.¹⁹

¹⁸ Az előadás a szemletanács és a II. kerületi önkormányzat különdíját kapta az Ascher Tamás, Fodor Tamás, Pályi János összetételű zsűri döntése alapján. Ascher Tamás ekkor figyelt fel a Káva Kulturális Műhely munkájára, ezt követően megindult bizonyos szakmai párbeszéd közte és a társulat munkatársai között.

¹⁹ A 2013 májusában és júniusában tartott bemutató előadásokon még nem így történt – ekkor a társulat egyik tagja, Bori Viktor játszotta a szóban forgó szerepet. A távlati tervekről, a szereposztás lehetséges újragondolásáról informális beszélgetésben esett szó.