

7. Munkaformák

A gyerekekkel való munkáidra jellemző egyfajta kettősség. Az Erzsébetkor, Emberkísérlet és Kártún netvörk című munkáidra egyaránt jellemző a játékos-improvizációs forma. Sokkal kötöttebb forma jellemezte A tribádok éjszakája és a Három, nő, vér⁹ című előadásokat, amelyek elkészítése egészen más, hagyományosabb próbafolyamatot föltételez. Vannak olyan felismerhető stílusjegyek, amelyekre törekszel?

Magam is egyelőre ezt a két utat, játékstílust tudom elkülöníteni. Remélem, hogy az évek során még egy párat kitalálok. A Három, nő, vér szerintem ebből a szempontból hibridelőadás volt. Létrehozása improvizatív szituációkból indult. Az volt a módszerem, hogy a Csehov-szövegből összeollóztam, sőt, ártírtam bizonyos jelenetvázakat, ezeket a gyerekeknek odaadtam, és erre kellett nekik rögtönözni. Ezekből a kis produkciókból rögzítettem a legjobb megoldásokat, és beépítettem a következő szövegválatba. Nem működött tökéletesen a rendszer, de talán egy harmadik utat jelenthet. A pedagógiai célom az volt, hogy a hagyományos színházi helyzetekhez szokott gyerekeket megpróbáljam kicsit kimozdítani a beidegződött munkaformáikból.

Én úgy érzem, hogy nincs bennem egyértelmű stíluselkötelezettség. Ez szorosan összefügg azzal, hogy tartalmi elkötelezettség sincs. Nagyon sokféle dolog elindítja a gondolkodásomat, amelyek rendkívül különböző formákat igényelhetnek, és én élvezem ezt a változatosságot. Izgalmas feladat, hogy egy adott anyag milyen formát kívánhat magának. Az eddig létrejött előadásaim hangulatukban elég különbözőek voltak, a közös pontjuk (egy kivételével) az improvizáció volt. A létrehozás módja ugyanakkor nem biztos, hogy összefügg az előadás esztétikumával. A színpadon megjelenő produktum nem feltétlenül függ össze a próbafolyamat pedagógiai vonatkozásaival. Ad absurdum: rendkívül rossz pedagógiai attitűddel is lehet esztétikailag jelentős minőséget létrehozni.

De azzal is szembesültem az évek során, hogy a stílusjegy abszolút nem döntés kérdése. A megoldásaim egy jó része egész egyszerűen a korlátaimból fakadt. Például nem tudok zenélni. Ez szerintem elég erős stílusjegy, ami sajnos meghatározza az előadásaim zenei világát. Küzdök, próbálkozom, de ezen a területen egyértelműen érzem a határait. A másik a látvány. Erős a formaigényem, nagyon zavar, ha valaminek nincs formája. Ugyanakkor a képzőművészetekben sem vagyok erős. Ebből a hiányosságból fakadt az a törekvésem, hogy minden előadásomnak rendkívül egyszerű, de határozott látványvilága legyen. Az Erzsébetkorban fekete alapon kék, illetve piros volt az angolok, illetve spanyolok színe. Az Emberkísérletben feketék álltak szemben színesekkel. A Három, nő, vér című előadásban a vörös, fehér és fekete szín variációi jellemezték a szerepek alkati sajátosságait. Ennyi telik tőlem. Nincs külön jelmeztervező és díszlettervező, akikre támaszkodhatnék, így a vizualitás számomra erősen korlátok között mozog.

Úgy érzem, hogy pont annyit követelsz a gyerekektől, amennyit előreláthatóan teljesíteni is tudnak. Nem készíted túlvállalásra őket. Egyszer azt mondtad, hogy nem befolyásol az, hogy az általad rendezendő előadásnak más feldolgozását látod valamelyik színházi műhelyben. Ez tényleg így van?

Igen. Én nem ad hoc készítek előadásokat. Szinte minden előadásom alapgondolatát évek óta hordoztam magamban. Az Emberkísérlet alapanyagával még középiskolás koromban találkoztam, a Három, nő, vér alapkonceptióját még akkor dolgoztam ki, amikor az egyetemi színpadot vezettem. Aztán a végső változatokban persze már alig található meg valami az eredeti elképzelésekből, a hosszú érlelődés mindenesetre a jelek szerint fontos számomra. Amikor hozzákezek egy konkrét munkához, a magam útját próbálom járni. Úgy érzem, van annyi saját gondolatom, hogy más előadások ebben nem tudnak megzavarni.

Köszönöm a beszélgetést!

Az artisztikum finomságai a diákszínjátszásban

Vidovszky Györggyel beszélget Mészáros Zsolt

Sármos fiatalember, akiben van valami veleszületett, polgári elegancia. A Vidovszky név jól cseng a zenésztársadalomban is. Szerencsés csillagzat alatt született, úgy tűnik, neki majdnem minden sikerül. Pedig rendkívül érzékeny ember, könnyű sebeket ejteni rajta. Magyar-német-esztétika szakos diplomája van, de folyékonyan beszél a németen kívül angolul és olaszul is. Szívéügye a filmkultúra, azonban mostanában kevesebb ideje van erre a szenvedélyére. Mert nagyszínházban is rendez.¹⁰ És jól debütált. Keményen megdolgozik az elismerésekért. Egyszerre több helyen állja meg a helyét: tanít, rendez, filmklubot tart, egyetemistákat oktat. Rengetegen ismerik a művészvilágtól kezdve a minisztériumig. Talán ő a legsikeresebb diákszínjátszó-rendező. Húzónev az iskolában. Rendezéseire az előadások szerkesztésében, képi világában, zenei megoldásaiban, hangulatában tükröződő finom intellektualitás jellemző.

1. Véletlen és sorsszerűség

Fiatal korod ellenére az egyik legsikeresebb drámapedagógus vagy az országban. Számtalan elismerés, fesztiváldíj jelzi munkád elismertségét. Ha jól tudom, nem voltál diákszínjátszó annak idején, és egész későn kapcsolódtál be a diákszínjátszásba. Hogyan sodródtál erre a területre?

Abszolút nem volt semmi előzménye. Fölléptem én is annak idején november 7-i műsorokban a középiskolámban. Ha jól emlékszem, egyetlen egy szerepet játszottam el a négy év alatt, a többiben csak zenéltem, tehát valószínűleg nem volt bennem semmilyen színészi tehetség, legalábbis nem látták meg bennem a tanárok. Az kétségtelen, hogy dalokból, versekből álló szerkesztett műsorokat már készítettem akkoriban is általános iskolásokkal. De ezeket nem tekintem igazán szakmai előzménynek, inkább pedagógiainak. Szerettem fiatalabb emberekkel foglalkozni, és már akkor el tudtam képzelni, hogy a jövőben – mondjuk – magyart tanítsak majd nekik. Aztán az egyetem közben a nagy szerelmemmel, a filmmel foglalkoztam. S utána is az volt a mániám, hogy filmtanár leszek. Akkor ez ritkaságszámba ment. Cikk is jelent meg erről a mániámról a Filmkultúra című szaklapban *A filmtanár* címmel. Akkor még a mozgóképkultúra-médiaismeret tantárgy nem is létezett. Abban az időben kezdtem el a filmklubot is. Úgy tíz éve egy véletlen személyes találkozás eredményeként ismerkedtem meg Keresztúri Jósikával, aki elhívott a Vörösmartyba egy diákelőadására, ami később idevonzott az iskolába. Azóta itt vagyok.

Vannak mestereid? Kik voltak nagy hatással rád? Kiktől tanultál sokat?

Milyen mesterek? Diákszínjátész vagy drámapedagógus?

Akkor válasszuk ketté a kérdést!

Szégyen, nem szégyen bevallani, én szinte autodidakta módon sajátítottam el az alapokat, tehát a meglévő szakkönyvekből tanultam, amit lehetett. Ilyen értelemben nem találkoztam soha olyan emberrel, akitől elleshettem volna drámapedagógiai módszereket. A diákszínjátész jellege inkább a színházi gondolkozáshoz közelít, hiszen kifejezetten az a feladat, hogy darabot készítsünk, szöveggel foglalkozunk, amit közösen elemzünk, és azután színpadra állítunk. Éppen ezért nem is igaz, hogy drámapedagógusként vagyok sikeres, hanem diákszínjátész-rendezőként.

Nagyon nehezen megítélhető, hogy drámapedagógusként ki sikeres, mert magára zárja az ajtót, aztán vagy sikeres, vagy nem. És azt hiszem, hogy a drámapedagógiában sokkal többen vannak, akik bizonyos értelemben szakszerűbbek nálam, mert azon a területen fejlesztik magukat. Én inkább a diákszínjátészre koncentrálok, és ezért elsősorban ott lehetnek mestereim. Aki meghatározó volt a rendezői elképzeléseimben, az éppen egy régi drámapedagógiai műhelyből kikerülő fiatalember, akit Schilling Árpádnak¹¹ hívnak. Nemcsak a legutóbbi darabjai hatottak mélyen rám és előadásaimra, hanem a sokkal régebbi, 6-8 évvel ezelőtti próbálkozásai, az ős-Kréta Kör (Origo) társulattal.

Nagyon meghatározó egyes zsűritagok véleménye a fesztiválokon bemutatott darabjaimról. Három embert mindenképpen kiemelnek: Bérczes László¹², akinek a gondolkodása, véleménye a munkáimról számomra mindig rendkívül fontos. Lengyel Pál¹³. Ők ketten közvetett módon, de mégis nagy hatással „irányítják” azt, amit én csinálok. Nánay Istvánt¹⁴ még mindenképpen meg kell említenem, ő „fedezett fel” egy ősrégi csurgói fesztiválon.

2. Elemi szint – jelképes rendszer

Te három – úgymond – profi színházi ember nevét soroltad fel (rendező, színházcsináló, kritikus). Téged a diákszínjátészban az artisztikus formáknak a megvalósulása érdekel elsősorban. Mi a véleményed az úgynevezett alapozásról, amely a drámatagozatok első két éves periódusára jellemző?

Nagyon fontosnak tartom az alapozást, bár ritkán volt alkalmam alapozó képzést folytatni, valahogy így hozta az élet az utóbbi tíz évben. Olyan osztályokkal kezdtem dolgozni, akik harmadikosak voltak, tehát már két éve jártak drámatagozatra, és ők már túl voltak az alapozáson. Persze, minden darab előtt tréningezünk, megalapozzuk azt a fajta gondolkozást, ami az adott előadáshoz kell. Pontosabban ez már a létrehozás része: itt dől el, hogy milyen előadást tudunk egymásból létrehozni. A mi feladatunk részben egyfajta művészeti nevelés. A gyerekek az évek során elsajátítanak valamilyen készséget. De az is lényeges lenne, hogy ez a kialakított készség értékes, de nem kézenfekvő, hanem az ő szellemüket és a művészi érzékenységüket megmozgató formákban juthasson kifejezésre.

A Pál utcai fiúk című – úgymond – profi előadásomban 18 gyerek közül 14 olyan fiatal, akik a drámatagozatot még csak most kezdték el¹⁵, a többiek is csak minimális diákszínjátész múlttal rendelkeznek. Ott nem lehetett megspórolni a készségfejlesztő alapozást. Az első próbaidőszak erről szólt.

Nem gondolod, hogy a színpadi készítés, ami – ezek szerint nagyon közel áll hozzád – a Vörösmartyban, illetve a drámatagozatos középiskolákban kialakult a gyerekekben, ellentmond azoknak a drámapedagógiai elveknek, amelyek a személyiségfejlesztést állítják középpontba? Nem viszi a „produkciókényszer” más, rosszabb irányba a dolgot?

Ha megkérdezed a tanítványaimat, szerintem nem arról fognak beszámolni, hogy produkciókényszeres állapotban születtek ezek az előadások.

Félreérintsz. Nem részedről gondolom a kényszert, hanem arról a hangulatról beszélek, ami a Vörösmartyban kialakult.

Hát, igen. Biztos van ilyen, illetve kívülről úgy tűnhet, hogy nálunk is ez megy. Valójában az utóbbi években készült előadásaimra folyamatosan az a jellemző, hogy semmilyen formában nem irányított rendezések. Mert akkor van gond, és akkor veszik el a személyiségfejlesztés az egészből, hogyha irányított „betanítások” történnek. Ez nem úgy megy, hogy van valami mániám, vízióm, amit addig erőltetek, amíg meg nem valósítják. Nem én állítgatom be őket, az előadások jó részét ők találják ki. És ez is személyiségfejlesztés, művészeti személyiségfejlesztés. Egyszerűen érzékenyek lesznek arra, hogy egyfajta jelképes gondolkodásban bonyolult dolgokat mivel lehet kifejezni.

Az én játékaim picit eltérnek azoktól a módszerektől, amiket általában a drámapedagógiai gyakorlatok során szoktunk alkalmazni. Ismered azt a feladatot, hogy egy tárgyat adsz a gyerekek kezébe, és sorban átadják egymásnak. „Mi ez a tárgy?” „Minek látod a tárgyat?” És mindenfélét lehet például egy botból varázsolni. Ötletes gyakorlat, „annál jobb”, minél extrémebb, ügyesebb, és mégis találó megoldást fedez fel. Aztán pont. Ez is jó, csak aztán ez a frissesség hogyan jeleníthető meg az előadásokban – ennek keresem a lehetőségét, mert a színpadon az ilyenfajta kreativitás általában elvész.

Az is általános, hogy a gyereket instruáljuk. „Itt egy szöveg, állj fel a színpadra, és mondd el!” „Ülj le, aztán állj föl!” Vagy odadobunk nekik egy helyzetet. De hol van belőle a játék? Azokban az előadásokban, amelyeket a diákjaimmal próbálunk készíteni, ezeken a pontokon keressük a színházi előadások megvalósíthatóságát. Például a Csokonai Liliben¹⁶, amely meglehetősen „lilára” sikeredett, az ötletek legalább 40%-a tőlük származott. Ők kontrollnak használtak engem, hogy elfogadom vagy nem fogadom el az ötleteiket. Munka közben jelképes helyzetekben kezdtek el gondolkodni, amit nemcsak éreztek, de értettek is valamilyen szinten. Szerintem, ez is személyiségfejlesztés.

Az is lényeges, hogy az ember olyan darabot válasszon, amely érdekli a gyerekeket, mert abban őket érintő problémák vannak. Ahhoz, hogy továbblépjünk, és színpadra vigyük az alapművet, a történeteket valahogy meg kell érteniük. Ilyenkor megint csak személyiségfejlesztés történt. Csak más utakon és módokon.

3. „Irtózom az egyenes utaktól (...) nem szeretem a direkt beszélést valamiről”

Mennyire lehet/kell koncepciózusnak lenni egy kísérletező rendezőtanárnak?

Ez biztos úgy megy, mint a legtöbb drámatanárnál, hogy valamilyen témát maga miatt fontosnak érez, és valamilyen módon megpróbálja úgy átadni a srácoknak, hogy őket is érdekelje. Például itt van Csáth Géza, aki az egyik kollégám mániája, és most megpróbálja élményszerűvé tenni a diákjai számára is. Ez biztos, hogy ugyanígy megy nálam is. Először nekem kell ráharapnom a szövegre, illetve témára, hogy utána kellő hitelességgel tudjam nekik átadni.

De most már tudom, hogy mely darabokat nem választanám egyáltalán. Olyan anyagokat kerestem az utóbbi időben, amelyekben – legalább részben – korosztályuknak megfelelő fiatal emberek kapnak hangsúlyos szerepet. Ezekben a művekben megjelenő problémák is sokkal közvetlenebbül érintik őket. Csokonai Lili pont 17 éves, és a gyerekek akkor játszották, amikor ők is 17 évesek voltak. Nem azt mondom, hogy a mű élethelyzetei mind ismertek számukra, de emlékszem az arcokra, amikor először játszottuk el egy drámapedagógiai játék keretében az Abortuszhattyút. S azután az a játék egy az egyben bent maradt az előadásban. Csak rögzítettük. Na, most ami a koncepciózuságot illeti... Nem tudom. En nem vagyok az. Tehát fogalmam sincs ebben a pillanatban, december 10-én, hogy márciusban mit fogunk bemutatni. Lesz egy előadás, aminek címét sem tudom,... de mondjuk, azt éppen tudom. Fogalmam sincs, hogy mi lesz belőle, pedig már dolgozunk rajta néhány hete. És egy csomó minden szerintem már ki is alakult. Szerintem ők sokkal jobbak annál, mint hogy csak az én ötleteimtől függjön a darab.

Azt a fajta elvontságot, ami a szívedhez közel áll, és ami megjelenik a Csokonai Liliben is vagy a tavalyi 56-os műsorodban, mennyire értik, szeretik a gyerekek? Hiszen nem egyszerű, könnyen emészthető dolgokról van szó.

Ezt a részét nem is vitatjuk meg a próbákon. Mert az ő viszonyuk nagyon sokszor az előadással együtt alakul ki. Az 56-os műsor azért volt egy picit más, mert ott több volt a koncepció már a próbák legelején. Az Örkény-darab nagyon szigorú keretet adott, s mi csak ezen belül tudtunk mozogni. Az ötlet – amin a darab alapult – távol esett attól a realitástól, amit 56-ról általában gondolunk. Mindig el szoktam mondani, nekik is, hogy a színházban irtózom az egyenes utaktól, az egyenes dolgoktól, vagy az „egy az egyben levéstől”. Egyszerűen nem érdekel semmilyen szinten, sem alkotóként, sem befogadóként. Irtózom az olyan alkotásoktól, amelyekben azt érzem, hogy egy szinttel több is lehetne benne. Persze, ez lehet befogadói hiba is, mert elképzelhető, hogy ott van benne a mögöttes réteg, csak nem veszem észre.

Tehát a direkt hatásokat nem szereted?

Nem a direkt hatásokat, hanem a direkt beszélést valamiről, vagy ha tetszik: a fantáziátlan szájbarágást. Sokkal izgalmasabb megkeresni ezt a többszintű formáját az előadásoknak. Maradjunk a Csokonai Lilinél, ami ebben a vonatkozásban tényleg végpont volt számomra. A próbafolyamat végén azt mondtam, hogy fogalmam sincs, hogy elkészült-e a színházi előadás. De mi most ezt így tudjuk eljátszani.

Kiemelném mindezek illusztrálására azt a jelenetet, ahogy az Abortuszhattyúban egy fiú egy hatalmas rúddal a kezében evez egy műanyag gyerek-kádban állva, amiben egy kislányka (Lili) ül, aki elmondja szörnyű és szemtelen történetét az abortuszbizottsággal. Eközben a fiú elfogyasztja azt a halat, amit addig az élet vagy a gyermek szimbólumaként használtunk. A tanítványaim nagyon szeretik ezt a képet, ami az ő improvizációjuk alapján született. Érzünk benne valamit, de nem tudnám pontosan megfogalmazni, hogy miért érezzük ezt a képet, helyzetet különösen találónak.

Én azon a próbán azt mondtam, hogy ez a kép illeszkedjen az adott szövegrészhez, és akkor megszületett az előadás egyik fontos jelenete. Akkor megbeszéltük a gyerekekkel, hogy mit gondolnak róla. Elmondtak tizenkétféle érzetet és asszociációt. Úgy éreztem, hogy mind a tizenkettő fantasztikus. Tehát megnyitottunk magunkban egy kaput, amiből nagyon sok út nyílt. Talán ez az, amit megteremthetünk a nézőben is. Ha kellően intuitív és kellően ránk hangolódik, akkor számára is megnyílik a kapu és egy más szintű kommunikáció kezdődhet közöttünk. Érdekesebb, specálisabb, izgalmasabb.

4. Alkotói kettősségek

Saját alkotói ambícióid mennyire fontosak ezekben a sikertörténetekben?

Ha nagyon egyszerűen és képletesen akarnék válaszolni, akkor el kellene jönnöd a lakásomba, hogy megnézd, hol vannak a díjak. Ha jól emlékszem, a videokazettás szekrény alsó fiókjába vannak behányva.

Vagyis nem személyes ambícióm, hogy hazavigyem ezeket a díjakat, mert nem is tudok velük mit kezdeni. Remélem, ez nem hangzik nagyképpen, csak azt akarom kifejezni, hogy nem a díjakért csinálom. De persze, a díj megtisztelő, fontos visszajelzés, különösen a diákok számára. Az első fesztiváldíjra – önhitten – nagyon büszke voltam, 1994-ben az *Édes Anna* című darabbal besöpörtünk egy csomó elismerést. Akkor valóban szembesültem a saját, személyes ál-ambícióimmal. De szerencsére azóta nem ez a cél vezérel, hanem az, hogy jó előadást csináljunk együtt. Annak persze örülök, hogy a darabjaimban játszó gyerekek is rendszeresen kapnak a fesztiválokon alakítási díjakat. Valami mégiscsak jól működik, ha az országos mezőnyből rendre kiemelik a diákjaimat színjátszóként, mert valami különlegeset produkálnak. Holott nem a hagyományos formákkal érjük el eredményeinket. Erre büszke vagyok. Volt árnyoldala is ennek: amíg ODE-elnök¹⁷ voltam, nem mindig volt jó érzés személyes díjakat kapni a zsűritől.

Ami a profi színházi rendezésemet illeti, *A Pál utcai fiúk* hagyományosabb és nyelvileg is sokkal érthetőbb előadás, mint a *Csokonai Lili*. A Molnár-adaptáció egy elbeszélő, narratív játék, amiben – úgymond – nincs nagyon becsapva a néző, tehát azt kapja, amit várt. A végén kavartuk csak meg egy kicsit a lázálommal és a halállal. Ha *A Pál utcai fiúkat* itt rendezem meg, a Vörösmartyban, biztos, hogy nem ilyen lenne. Valahogy a feje tetejére lett volna állítva, és kivonatolva stb. A profi színházban mindenképpen szembesülnöm kellett azzal az elvárással, hogy a repertoárdarabot játszani kell. Ott nem lehet ilyen bátran játszani, kísérletezni – legalábbis nem az én felkészültségemmel –, annak feltétlenül sikerülnie kell, mert nem 4-5-ször játszunk el, hanem sokszor. És sok pénzbe kerül.

Ezt az alkotói kettősséget ma is megélem. Kilátásban van egy újabb rendezés a Bárka Színházban¹⁸, amit bizonyos értelemben ugyanúgy produkcióként, a „végeredményt” szem előtt tartva kell előkészíteni, mint *A Pál utcai fiúkat*. A Vörösmartyban a dolgok mélysége tekintetében még mindig nagyobb szabadságot élek meg. Itt dolgozni: sokkal kötetlenebb légkör számomra a munkához. Mert mi van akkor, ha nem sikerül az előadás? Remélhetőleg tanultunk belőle, és jól éreztük magunkat benne. Legfeljebb csak négyszer vagy ötször játszunk el. Ha jól sikerül, akkor is annyiszor játszunk el.

A diákszínjátszós és a profi színházi léted kettősségéről sokat beszéltél. Engem az érdekelne, hogy mennyiben befolyásolja a gyerekekkel való munkát az, hogy profi színházban rendezel?

Talán még szabadabbá tett. Azt hiszem, csak ebben a tekintetben változtatott meg, és kicsit nagyobb biztonságérzetet adott. Az is lehet, hogy a Bárka Színház nagyobb respektet ad a gyerekek szemében, de lehet, hogy nem.

Közben, persze, én halálra szorongtam *A Pál utcai fiúk* bemutatóját is, hogy nem lesz jó, nem vagyok rá képes. Más értelemben ez a szorongás megvan a Vörösmartyban is. Most például a feszültség totális csúcspontján vagyunk, teljes alkotói krízisben, ami az új darabot illeti. A gyerekek is látják, meg én is, hogy még igazán nincs meg. Nem tudom, hogy mi lesz ebből a munkából, de közben lehet, hogy már rég ott vagyunk az előadás közepében.

Számomra egész kellemes meglepetés volt A Pál utcai fiúkban a felnőttek színészvezetése részedről. Volt egy ferge-teses osztályjelenet például, amelyben kiválóan játszottak együtt a gyerekek a tanárt játszó színésszel.

Örülök, hogy ezt emelted ki, ugyanis egy rendezőkolléga elég részletesen elemezte az előadást, és ő mondta: „Tudom, hogy te nem végeztél főiskolát. De az iskolai jelenetekben bizonyítottad, hogy értesz a rendezéshez. Arra meg lehetne adni a diplomát.” Tehát nincsen az előadásban semmi különös, csak jól működik. Ehhez a sikerhez hihetetlenül kellene a színészek. A munka előtt én sokat szorongtam a felnőtt színészek miatt, hogy nem lesznek együttműködőek. Attól félttem, hogy konkrét utasításokat várnak. De szerencsére ugyanúgy segítettek megtalálni együtt a megfelelő játékmódot, mint a gyerekek.

5. Mutogatás, önmutogatás

A 6-7 hónap alatt létrehozott – nem ritkán nívós – diákelőadásokat sokszor csak pár alkalommal adják elő a gyerekek a diákszínjátszó fesztiválokon, azután nincs tovább. Nem tartod pazarlásnak, hogy ezek a nagy gonddal készített előadások nem jutnak el, vagy csak alig a saját diákközönségükhöz?

Mindig hatalmas kérdés a drámapedagógiában, hogy mit tartunk fontosabbnak: a folyamatot vagy a produkciót? Nem helyes ez a szembeállítás, ugyanis a produkció a folyamat tükré. Akinek van érzéke, tapasztalata hozzá, az meglátja egy előadásról, hogy hogyan készült, milyen típusú munka áll mögötte. Lehet látni, ha minden képzés nélküli, „odapötytyentett” gyerekek játszanak egy színjátékban, még ha amúgy látványos a dolog, és hatásos színházi eszközöket használnak. Csak hamis az egész.

Szerintem nem luxus a négy-öt előadás. A tanárnak is ambíciója kicsit, hogy mutogassa, amit készített, és a gyerekeknek is ambíciójuk, hogy mutogassák magukat. De nem szabad összekeverni a repertoár-színházzal. Vigyázni kell, hogy ki ne merüljön, ne érezzék a színjátszók azt, hogy már csak kényszerből, rutinból ismételtetik magukat. Másrészt nincs is sokkal több lehetőség a diákszínjátszó darabok előadására, úgyhogy eleve így kell tervezni. Az a folyamat a lényeges, amit végigjártunk az előadás elkészüléséig. Ha jó volt, akkor elvégeztük a munkánkat.

Tehát az előadás mint esztétikai minőség kevésbé fontos ebből a szempontból?

De, fontos! Csak a „mutogatása” nem biztos, hogy lényeges. Mégiscsak tanítási órán kell létrehoznunk a darabjainkat. Az a lényeg, hogy a gyerekekkel mi történik az adott időszak alatt. Talán ellentmondásnak tűnik, de nekünk mégsem az a legfőbb dolgunk, hogy színházként működünk. Abban az időszakban, amíg keressük az előadás formáját, a folyamatban résztvevő gyerekek számára új formanyelvek alakulnak ki, új színpadi, illetve kommunikációs eszközök. Az a baj, hogy a valós indítéka annak, hogy több előadást játsszunk, az önző, és ezen a folyamatszerűségén kívül lévő vágy: vagyis önmagunk mutogatása.

Nem akarom én ezt a kérdést tovább forszírozni, de talán ennek a középiskolás korosztálynak az életérzéseit mégis csak ezek az előadások képviselik leghitelesebben.

De ez már szervezeti kérdés. Nem a mi feladatunk. Nem értek egyet azzal, hogy 20-30-as szériákat „nyomjanak le” egyes diákelőadásokból. Biztosan rendkívüli élmény a közönség pozitív fogadtatása és a siker. Ez nagyon jó dolog, de azt gondolom, hogy ennél finomabb szerkezetűek ezek a produkciók, semhogy elviseljék a hurcolászt és a folyamatos mutogatást, ami egy ilyen előadásszámmal együtt jár. Hangsúlyozom: a folyamat a lényeg, azt kell elvégezni.

6. A kezdetek gondjai

Ugorjunk egy nagyot! Vissza tudsz emlékezni, hogy kezdő drámapedagógusként volt-e előzetes koncepciód arról, hogyan kellene középiskolásokkal dolgozni? Mit változtattak ezen a realitások?

Az első vörösmartys évemben nem egyedül kezdtem dolgozni. Amikor bedobtak a mélyvízbe, hárman „úsztunk”: Nagy Miklós színész¹⁹, Turnai Tímea színháztörténész²⁰ és én. Velük együtt kezdtem vezetni egy drámatagozatos osztály gyakorlati óráit. Akkor próbáltam Miklóséktól lesni, lopni. Igaz, hogy az év úgy alakult, hogy már félévől egyedül maradtam: Tímea gyermeket várt, Miklós meg akkor alapította a Ruttkai Éva Színházat. De ekkorra már nagyjából tudtam, hogy mit szeretnék, illetve hogyan. Viszont, hogy ne legyen minden pozitív az én történetemben sem, az első évben elkészült produkcióm valami hatalmas szakmai bukás volt. Abszolút! Orral végig a folyosón.

Mi volt ez?

Az *Ő még csak most tizenhét*, amelyet a gyerekek írtak a *Popfesztivál* alapján, általuk koreografált táncokkal. Az osztály tagjaiból alakult zenekar játszotta élőben a zenét²¹. Azt mondhatom, hogy elemeiben szép drámapedagógiai teljesítmény volt, de egészében bűn rossz volt.

Miért?

Színészszevetés nulla, izlés nulla, csak rengeteg örömködés. Állandóan üvöltöztem a gyerekekkel, hogy ezt csinálják, meg azt csinálják. Tehát hibás volt az egész. Nem sok elképzelésem volt a dologgal kapcsolatban. Úgy-ahogy összejött, valahogy túlestünk rajta.

Ezután következett számomra a tudatos korszak. Akkor vettem részt először diákszínjátszó fesztiválon. Életemben akkor néztem meg egyszerre több előadást. Meghallgattam a zsűrit, és lassan kezdtem képbe kerülni: mik azok a színházi szempontok, amelyeknek érvényesülni kell egy előadásban.

Az általad említett kudarc biztos, hogy sok szempontból hasznos volt.

Szakmai szempontból volt bukás, egyébként nagy közönségsiker lett. Emlékszem, hogy az iskola pincéjében játszottuk, és annyiszor nem lehetett ide beültetni embert, mint arra az előadásra. Megvan videokazettán, pár éve belenéztem. Hát, sokat nevettem rajta. Pedig nem a végeredmény volt szomorú, hanem az, amilyen folyamaton végigrángattuk őket. Illetve milyen szükségszerű állomásokon nem mentünk keresztül. Utólag ez a bosszantó.

7. „Csak a csoportnak kell bizonyítani”

Viszont utána rengeteg szakmai sikered volt, és arra is gondolhatunk, hogy ezek az eredmények akár elbizakodottá is tehetnek téged. Ugyanakkor az előbb mondtad, hogy te is kereső, szorongó ember vagy. Előfordulnak-e ma is kudarcokként megélt pillanatok a munkád során?

Abból a szempontból valóban szerencsés vagyok, hogy ritkán szembesülök ezen a területen igazi kudarcokkal. Sikerült most is olyan gyerekeket „kapnom”, akik kitartanak, bár lehet, hogy kényelmesebb lenne kész darabot, utasításokat kapni a sok fárasztó kísérletezgetés helyett, de nem lázadnak föl a helyzet ellen. Ugyanúgy szépen bejönnek az órákra, és partnerek számomra. Akkor lenne kudarc, ha egyszer csak a kocsmában üldögélnének, és az órám csak egy gyerek lenne, aki még kitartott a bizalmával mellettem...

Ha az előadásainkról a zsűri sok kritikát fogalmaz meg, nem élem meg kudarcként, általában tanulok belőle, megpróbáljuk megérteni a szempontjaikat. Kudarc az lenne, ha teljesen elutasítanák azt, amiben mi hittünk. De az is biztos, hogy nem a zsűri értékelésekor derülne ki, ha valami gond lenne, hanem éreznénk azt sokkal előbb.

És napi szinten is eltűntek a kudarcok?

De igen. Ha nem sikerül egy óra, ha nem jutunk előbbre, ha elveszítjük az érdeklődésünket. Eleinte – ahogy már említettem – az ember kifele is bizonyít, vagyis, ha nem kap elismerést, kudarcként éli meg. Ha elismeréseket kap, akkor pedig elvárások alakulnak ki vele szemben: érdekli az embereket, kollégákat, hogy na, vajon mit csinált most.

Ugyanez az elvárás megvan az időről időre visszatérő zsűritagokban is. Ez sokunkkal van így, Pap Gábor, Perényi Balázs, Mezey Gábor stb. Ezek az elvárások az első két-három előadásnál csak növelik a stresszt. Mert meg kell felelned, úgy érzed. Meg kell lépned, amit előző évben megléptél. Aztán néhány év után – ez az én tapasztalatom – egyszer csak eltűnik ez a megfelelési kényszer. A díjak bekerülnek a fiókba, az már nem érdekel. Viszont megte-remtődött egyfajta szabadság számomra. „Csinálhatsz, amit akarsz. Most már tényleg nem kell bizonyítanod senki-nek, önmagadnak sem.” Csak egyetlenegy közegnek: ez a csoport.

Azt kétségtelen, hogy az *Édes Anna*, vagy a *Bernarda Alba háza*, de még a Marquez-adaptáció²² is inkább kívülré történő bizonyítások voltak. De a Marquez óta, úgy érzem, csakis befelé koncentrálnunk.

8. Együttgondolkodás, együttlélegzés

Évek óta rengeteg tapasztalatot halmoztál fel. Melyek azok a legfőbb nehézségek, amelyeket nehéz elkerülnie egy drámatanárnak? Milyen hibalehetőségek vannak?

Hú, rengeteg. Így általánosan biztos, hogy rengeteg hibalehetőség van. Nem tudom most...

Mondd azt, hogy rossz kérdés volt, és ugrunk tovább!

Abban volt picit szerencsénk, hogy amikor „kifelé” csináltuk a darabjaimat, akkor a belső dolgok is működtek igazából. Szerintem, itt csúszhat el a dolog. Azoknál a diákszínjátész-rendezőknél, akiknél ez a kifelé mutató működik erőteljesebben, nagyobb esélye van annak, hogy hibát követnek el, és a folyamat kicsúszik a kezükből. Végso soron a gyerekeket áldozza fel becsvágyának, és könnyen „elveszítheti” őket örökre.

Azt kell valamiképpen kialakítani, hogy sikerüljön együttlélegezni a gyerekekkel, együttgondolkodni velük. Én nem tudom máshogy csinálni. Ezért tartom teljesen kívüllállónak a jelenlegi iskolai rendszerből a drámatagozatot. Némi szerepzavar valóban, amikor reggel drámaelmélet-órákon magáznak és „tanár uraznak”, a délutáni kreatív órákon viszont megengedtem nekik, hogy tegezzenek. Egyszerűen azért, mert egészen más jellegű a viszonyunk egymással (nem feltétlenül csak a tegezésre gondolok, hanem a közeli érzelmi kapcsolatra). Ha ezt nem sikerül valamilyen szinten kialakítani a drámatanárnak, akkor az egész nem fog menni, és marad a szokványos tanár-diák kapcsolat.

Akkor ezek szerint a délelőtti tanárszerep teljesen elkülönül a drámatanári szereptől?

Drámaelmélet-órán is csinálunk játékokat, de ott sokkal egzaktabb, kiszámíthatóbb tananyagot kell átadni. Abban a helyzetben az ő aktivitásuk sokkal kisebb, én vagyok aktív, próbálom érzékletesen átadni számukra az adott színházi korszaknak a lényegét. Időnként felhasználok drámapedagógiai módszereket, de nem folyamatosan. A mai magyar érettségi szisztéma sem engedi meg ebben az óraszámban, hogy folyamatosan drámapedagógiai módszerekkel dolgozzunk. Alapvetően egy hagyományos, „széken ülös” óra jegyekkel, számonkérésekkel stb. A délutáni kreatív órákon nem lehet számon kérni semmit a hagyományos módon. Pontosabban lehet, csak semmi értelme. „Nem tanultad meg a szöveget? Nem tanultam meg.” És akkor mi van? Nincs semmi. Nem írhatom be az egyest, mert nem tanulta meg a szöveget.

Amiket mondtál a tegezés-magázásról, azt mutatja, hogy sokkal közvetlenebb viszony alakul ki a kreatív foglalkozásokon, mint a hagyományos órákon. Ezzel a gyerekek akár vissza is élhetnének. Talán elő is fordult már. Hogy kezelte ezt a dolgot?

Van, aki visszaél vele, mert kissé megzavarodik ettől a helyzettől. De alapvetően több a gyümölcse, mint a kára. Az, hogy tegeződünk, az énbennem meglévő tisztelet irántuk. Akkor miért ne tehetnék meg? Egy-két éven belül felnőtt emberek lesznek. Számtalanszor fordul elő, hogy találkozom az utcán, bárhol volt tanítványaimmal. Most is találkoztam eggyel valamelyik éjszaka, aki a Márquez-darabban²³ játszott. Beszélgetés közben elmondta, hogy egyetemet végzett, és van egy ilyen cége és egy olyan cége... Szóval, felnőtt ember lett. És hogyha nem oldom fel a viszonyt vele annak idején, talán most is úgy érzi, hogy „tanár úr” vagyok, és nem ülünk le beszélgetni, csak köszönünk egymásnak, vagy azt sem. Egyenrangú emberei vagyunk ennek a társadalomnak. Az a helyzet alakult ki, hogy négy évet együtt töltöttünk, és néhány dolgot ő tanult tőlem, néhányat pedig én tőle. Egyáltalán nem bánom azt, hogy a közvetlenséggel bizonyos – idézőjelben – „szemtelenység” is párosul. Szemtelenység, ami nagyon sok esetben ösztönöséget takar. Nem mondaná el, ha nem lenne olyan viszonyunk. De így kimondhatja. Lehet, hogy megsértődöm rajta, és akkor lehet, én is mondom olyat, amitől ő is megsértődik. De ez már egy érzelmi viszony. És utána majd megbékítjük egymást. Ennek köszönhető, hogy olyan területekre is el tudunk jutni, ami egy hagyományos tanár-diák viszonyban elképzelhetetlen. A *Csokonai Liliben* csúnya szavakat használnak a gyerekek, és sem nekik nem kellett pirulniuk, hogy előttem használták e szavakat, sem nekem, hogy előttük kell hallgatnom. Vagy a *Szabadíts meg a gonosztól*²⁴ című darab egyik jelenetében az egyik lány szinte teljesen levetkőzött. Ez nem szokványos színpadi megoldás a diákszínjátészásban, még ha diszkrétan oldottuk is meg, és háttal állt a színpadon a nézőknek. Az egyik próbán közösen erre a megoldásra jutottunk. És őszintén lehetett erről beszélni: megengedhetünk-e magunknak ilyen megoldást vagy nem. „Te megcsinálnád-e vagy nem?” Azon a szinten túl volt a kapcsolatunk: ezekről a dolgokról bátran beszélgethettünk. Egy távolabbi, merevebb helyzetben ennek a lehetősége sem merül fel.

Milyen tulajdonságokat tartasz nélkülözhetetlennek drámatanárként önmagad számára?

Ezen sosem gondolkodtam. Magamat képtelen vagyok elemezni. Tudok a múlton gondolkozni, és múltban történt eseményeket összeláncolni. De a tulajdonságaimról nem tudok mit mondani.

Nem személyeskedni akarok, hanem inkább törvényként lefektethető megállapításokra lennék kíváncsi. Van, aki azt mondja például, hogy a drámatanárnak kérdezni kell tudni.

Nem tudom. Talán. Az elméleti óráimon fontos számomra, hogy a kérdések mentén jussunk el válaszokig. A kreatív órákon is mindig megkérdőjelezzük magunkat. Azt, amit csinálunk. Talán fontos az, hogy ne hozz elvtelen és önző kompromisszumokat. Legyél következetesen szigorú önmagaddal és a diákjaiddal.

Jó! Akkor úgy kérdezem, hogy milyen tulajdonságok nélkül lehetetlen drámafoglalkozásokat tartani?

Biztos, hogy kell valamiféle befogadói tapasztalat, mert az illető sokat járt színházba, és kialakult valamiféle művészi-színházi ízlése. Ilyen jellegű tapasztalat nélkül jobb, ha senki nem fog ehhez a tevékenységhez. Mert különben saját tájékozatlanságát ülteti át a gyerekekbe. Aki nem tud angolul, az ne tanítson angol nyelvet. Mert ez mégis a színház alapnyelvén való játékokat jelenti. A másik pedig a gyerekekhez fűződő kapcsolat. Ha az ember nem képes levetközni hagyományos tanári státuszát – bár nem vagyunk teljesen egyenrangúak, mert az utolsó szó mégis az enyém –, az ne tartson drámafoglalkozást.

9. Hatékonyság és beszédkészség

Azt szoktuk mondani – drámatagozaton tanító drámatanárok -, hogy nem a Színművészetre készítjük fel a gyerekeket, hanem az „életre” (kommunikatív készség, problémamegoldás, önismeret stb.). Szerinted mennyire mérhető a munkád hatékonysága ilyen szempontból?

Nem abból mérhető, az biztos, hogy kiből lesz színész, és kiből nem. Én nem hiszem, hogy a Vörösmartyban a folyamatok a színészképzés felé tartanak.

Ezek a gyerekek, akik velünk dolgoznak négy évig, szebbek, okosabbak, kommunikatívabbak lesznek az életben?

Normális gyerekek, és normális felnőttek lesznek. Remélem, ki tudják majd fejezni a gondolataikat! A véleménynyilvánításuk ne azon a szinten akadjon meg, hogy tetszett vagy nem tetszett az adott műalkotás! Tudjanak beszélni színházról, filmről, mindenről! Van ilyen jellegű összehasonlító tapasztalatom más egyeteméről jött fiatalokról. Közülük rengetegen nem tudnak beszélni. Amelyik egyetemen én tanítok, ott az elemzés bizony hetekig nem megy, mert nem mondanak semmit a diákok. A Vörösmartyban viszont – kisebb tudással rendelkező középiskolások között – működik. Ez előnyt jelenthet majd számukra a későbbiekben. Az elméleti tudásukban is mérhető a különbség. Amit drámaelméletből, színház- és filmtörténetből tudnak, jelentős többlet a környezetükhöz képest.

Végül fontosnak tartom azokat az élményeket, amelyek az előadások készítése közben ebben a nagyon fogékony korban érik őket, és amiket az előadásokon élnek meg. Ezt annak tükrében mondom, hogy a saját középiskolás időszakom mentes volt minden jó élménytől.

Csak megerősíteni tudlak abban, amit mondtál. Negyedikes tanítványaink most szembesülnek a különböző előkészítőkön, hogy mennyi plusszal rendelkeznek a többiekhez képest. Ez a többlet csak a Vörösmartyban nem tűnik fel számukra, itt ez természetes.

10. Ismert módszerek – máshogy

Szerinted mennyire használhatóak a „kész receptek” (szakkönyvek, játékgyűjtemények stb.) a munkában? Lehet meglévő módszereket eredményesen alkalmazni a drámatanításban, vagy ahány tanár, annyi módszer?

Vannak kedvenc játékaim, amelyek sűrűn jutnak eszembe. De ezek nem receptek. Nincsenek ilyenek. Én nagyon sokszor improvizálok. Persze, felkészülök az órákra, tehát tudom, hogy aznap mit szeretnék csinálni. De sok az esetlegesség. Mert ha egyik héten párokban dolgozunk, de két gyerek beteg lesz időközben, akkor már bukik a dolog, ha én ezeknek a páros gyakorlatoknak a folytatását tervezem. És ilyen sokszor van. Nincsenek kész receptek. Nagyon fontos, hogy változtatható legyen az óra. Még az elméletórán sem bánom, ha valami elviszi a beszélgetést. Ha például Csehov kapcsán a tanítványaimat foglalkoztatja egy probléma, akkor azt rájuk körbe.

Van egy gyakorlatsorom – ami inkább szemlélet, mintsem recept –, amit én mindig meg szoktam csináltatni a csoportjaimmal. Körbeállunk, és azt mondom, hogy itt van egy alma a kezemben, de természetesen nincs ott, csak eljátsszuk. Én ezt körbeadom mindenkinek. És mindenkinél lehet 2-3 másodpercig. Na, erre az szokott történni, hogy megy körbe az alma, és mindenki csinál vele valami rendkívül kreatív dolgot: dobálja, beleharap, széttapossa stb. A lehető legtöbbféle dolgot jelenítik meg, ugyanis erre szoktuk trenírozni őket az ilyen típusú fantáziajátékokban. Ez a fajta gondolkodás engem nem érdekel. Én addig játszatom ezt a gyakorlatot, míg elérem azt, hogy egyszer úgy menjen körbe az alma, hogy az égvilágon nem tesznek vele semmit. „Csak” tényleg érzik, és el tudják hinni a másiktól azt, hogy átadta a gyümölcsöt. (Vigyázat, ez nem pantomim!) És a társa „látja”, hogy ott van a másik kezében. Tehát látványosan nem történik semmi, és mégis szemléletváltás az egész munkamódszerben. Bizonyos értelemben recept. Kizárjuk a gondolkodásunkból azt a gyakorlatot, illetve szemléletet, hogy csak a felületen vibráljon a dolog. Az én változatom kevésbé látványos, a lényeg viszont ott van.

Van Vidovszky-módszer?

Nem tudom, mert nem ismerem mások módszereit. Tehát fogalmam sincs róla, hogy az én módszerem miben is különbözne másokétól.

Lassan egy évtizede vagy ezen a pályán. A NAT behozta kötelező tantárgyként a tánc és dráma modult. Sok pedagógusnak most fő a feje, hogy mit és hogyan tegyen. Átadhatónak tartod más tanárok számára azt a többéves tudást, amit felhalmoztál? Szívesen foglalkoznál felnőttoktatással is?

Ha megkérnének arra, hogy beszélgessek pedagógusokkal vagy tartsak játékos foglalkozást, azt szívesen megteszem. De nem merem kimondani, hogy bármilyen számomra meglévő tudást át tudnék adni más tanároknak. Sokkal képlékenyebbek a tapasztalataim annál. Ilyen formában nincs rendszerezve ez a tudás. De nem is bánom, mert abban a pillanatban szűkülne az, amit teszek.

Utolsó kérdés. A drámatagozatokon tanító tanárok – így te is – kivételes helyzetben vannak, hiszen válogatott gyerekcsoportokkal, relatíve magas óraszámban taníthatnak. A kívülállók számára ez a tökéletes helyzetnek tűnhet. Számodra mi kellene az ideális állapotok megteremtéséhez?

A tér vagy terem és idő. Mert az egyebek általános dolgok. A mi munkánkhoz – bizonyos értelemben – nyugalomra, időre van szükség. Olyan időre, ami nem csonkul attól, hogy másnap földrajzdolgozatot kell írni. De a tér/terem és idő problémájával küzd egy profi színház is, folyamatosan. Ezek azok az alapkörülmények, amelyek nem állnak ki-elégítően a rendelkezésünkre. Ezek alapfeltételei annak, hogy nyugodtan azt tehessük, amit szeretnénk. Tartalmilag ezt megengedik ebben az iskolában, szó se róla. Sőt! Biztos szemtelenül hangzik, de tíz év után ki kell mondani, hogy már szinte bántó, mennyire nem szólnak bele a dolgainkba, mert ez már a totális mértékű érdektelenség. Tehát az jellemző a körülményeinkre, hogy azt csinálunk, amit akarunk, csak nincs hol és mikor.

Köszönöm a beszélgetést!

¹ A dolgozat a Színház- és Filmművészeti Egyetemen készült, 2003-ban. Témavezető: *Gabnai Katalin*.

² Szerkesztői jegyzet: a tanulmány lábjegyzeteit csak néhány, feltétlenül szükséges esetben javítottuk, de többnyire megtartottuk azokat a 2003-as állapotoknak megfelelően. Kisebb változtatások történtek a főszövegben is. (*K. L.*)

³ Keresztúri József, a Vörösmarty Mihály Gimnázium drámatagozatának a vezetője.

⁴ Jerzy Grotowski, lengyel rendező, az európai színház egyik legnagyobb megújítója a 60-as, 70-es években, a „szegény színház” irányzat fűződik a nevéhez.

⁵ A szegedi Egyetemi Színpad legendás vezetője a 60-as, 70-es években.

⁶ Per Olov Enquist svéd író drámája

⁷ Golden Dániel első rendezése a Vörösmarty Gimnáziumban, melynek alapja Paul Foster amerikai író I. Erzsébet című darabja volt.

⁸ Szakdolgozatként a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, 2003-ban. Ennek egy része nyomtatásban is megjelent: „Diákszínjátszás és posztmodern”, *Theatron*, IV, 3 (2003 tél–2004 tavasz), 31–45.

⁹ Golden Dániel 2002-es kamara rendezése a végzős osztályában. Az előadás Csehov A három nővér című drámája alapján jött létre.

¹⁰ 2002 nyarán megrendezte a Bárka Színházban A Pál utcai fiúk című Molnár-adaptációt.

¹¹ Rendező, a Krétakör Színház megalapítója és vezetője.

¹² A Bárka Színház művészeti vezetője, rendezője.

¹³ Az Állami Bábszínház főrendezője.

¹⁴ Kritikus, a Színház című folyóirat főszerkesztő-helyettese.

¹⁵ 2006-ban leérettségiztek, néhányan közülük a SZFE színész-szakos hallgatója lett azóta

¹⁶ Vidovszky György Esterházy Péter regénye alapján készített előadása. A produkció 2002-ben a csurgói ODT-döntőn második helyezést ért el.

¹⁷ Országos Diákszínjátszó Egyesület. Vidovszky György 1998-2002 között volt az elnöke.

¹⁸ Azóta elkészült: A Legyek Ura (2004), Iskola a határon (2006)

¹⁹ A Ruttkai Éva Színház művészeti vezetője, rendezője volt 2006-ban bekövetkezett haláláig.

²⁰ Az Országos Színháztörténeti Intézet tudományos munkatársa

²¹ Azóta a Tropical Transform Quintet jazz-formáció alapító tagjai

²² Vidovszky György nagy sikerű diákrendezése 1995-97 között: Egy előre bejelentett gyilkosság krónikája

²³ Egy előre bejelentett gyilkosság krónikája

²⁴ Mándy Iván írásai alapján készült előadás.