

Veress Anna: Színházi sokk-terápia. Hatalom, Pénz, Hírnév, Szépség, Szeretet – újságszínházi sorozat, Kamra, 1994

Amikor a 90-es évek elején Zsámbéki Gábor meghívta Halász Pétert a Katona Kamrájába rendezni, a színház –a magyar színház általában, és ennek akkoriban egyértelműen és egyedülállóan zászlóshajója: a Katona különösen – az útkeresés időszakát élte. Természetesen a színház mindig keresi a megszólalás, a közönség megszólításának, az őt körülvevő világra való reflektálásnak az új módjait és formáit. Ebben a korszakban, a rendszerváltás utáni első években azonban földcsuszamlásszerűen változott meg a színház társadalmi funkciója és pozíciója. A puha diktatúra éveiben a színháznak kitüntetett helye és jelentősége volt – ma már alig tudjuk elképzelni, mennyire fontos tudott lenni az, hogy abban az időben a színház az egyetlen hely volt, ahol nyilvánosan ki lehetett mondani „az igazságot” – egy „valamilyen” igazságot, természetesen, hiszen működött cenzúra is, öncenzúra is, de az alapvetően politikai szempontú volt. A művészi igazság színpadi megjelenése, a világról való érvényes és igaz állítások megtétele lehetséges volt, az ország legjobb műhelyeiben ez esténként meg is történt, és egyedülálló erőteret hozott létre a színpad és a nézőtér között. A hazugsággal, elhallgatásokkal és álsággal átítatott nyilvános beszéd közegében hihetetlenül izgalmas volt, ahogy valami valódi, érvényes állítás megjelent ebben az erőtérben.

A rendszerváltás után a színház elveszítette ezt a megkülönböztetett jelentőségét és izgalmát. A szabad nyilvánosságban minden igazság kimondhatóvá vált, a parlamenti események gyakran valószínűbbek és izgalmasabbnak tűntek, mint a színpadiak, és a színháziak aggódni kezdtek, hogy ezt a közönség is így fogja találni. Még telt házakkal működtek a színházak, még éltek a kultúrafogyasztás hagyományai, de érezhető volt, hogy ez nem fog örökké tartani. Erre a helyzetre kétféle reakció adható – a színház vagy megpróbálja a „közönség igényeit”, vagy amit ő annak vél, kiszolgálni, vagy igyekszik izgalmasabbá, de legalább olyan izgalmassá válni, mint az őt körülvevő világ. Nyilvánvalóan a Katona is ez utóbbi utat választotta, a gyorsan változó valóságra úgy reagálva, hogy teret adott a művészi kísérletezésnek, a színházi avantgarde-nak: ez a tér volt a Kamra, amelyet a színház közvetlenül a rendszerváltás után hozott létre, egy kivételesen kedvező időszakban, amikor már megvolt hozzá a szabadság, de még a politikusok úgy érezték, hogy fontos nekik, ami a művészetben történik.

A Kamra az 1991-es megnyitása utáni években – különösen mielőtt megjelent az „alternatív” színházaknak és színházi helyszíneknek az a széles választéka, amit ma élvezhetünk – kiemelkedő befogadóhelye volt a kőszínházon kívül született értékeknek, amellet, hogy ide fókuszálódtak a színházon belüli újító, kísérletező szándékok és erők. (Talán elég itt arra utalni, hogy a Kamrából röppent ki többek között Schilling Árpád és Bodó Viktor is....)

Ide hívta meg Zsámbéki Halász Pétert, aki a rendszerváltás után szinte azonnal megjelent a budapesti színházi terepen, először egy New-York-ban készült előadásának vendégjátékával: *Ő, aki egykor a sisakkészítő gyönyörű felesége volt...*; az előadás legemlékezetesebb momentuma az volt, ahogy Halász a saját nagymamájának szerepét játszotta benne (később a darab magyar nyelvű változata egy ideig az Új Színház stúdiójában ment).

Hatalom, Pénz, Hírnév, Szépség, Szeretet

Halász a Kamrában egy, a New-York-i LoveTheaterből importált és adaptált két saját produkcióval kezdett, 1992-ben *A kínai* és 1993-ban az *Önbizalom* című előadásokkal, majd 1994 őszén következett az újságszínházi sorozat, az életet leginkább meghatározó tényezőkre utaló ***Hatalom, pénz, hírnév, szépség, szeretet*** címen. Ez is egy New-York-ban már kipróbált

kísérlet volt, a Love Theater - rövidebb ideig és kevesebb előadásban, mint Budapesten - játszott egy hasonló sorozatot *Life and Death in New York City* címen.

Az előadássorozat a napi újsághíreket dolgozta fel, oly módon, hogy a stáb minden este 10-kor megkapta a másnapi újság levonatát, kiválasztotta a feldolgozni kívánt egy vagy több cikket, a cikkek alapján megírt egy előadás-vázlatot, jelenetsort, esetleg több-kevesebb szöveget, ezek alapján másnap délelőtt próbált az aznap résztvevő színészekkel, és este már közönség előtt mutatta be a munka eredményét.

A projekt nyitott volt a Katona színészei számára, tehát mindenki, aki nem játszott a sorozattal párhuzamosan futó produkcióban (éppen Gothár Péter rendezte a Szentivánéjít), ha kedve és ideje engedte, részt vehetett benne, de hamarosan kialakult az a tucatnyi színészből álló törzs-csapat, akik a legtöbb előadásban benne voltak.

Ezek : Huszárik Kata (24), Kaszás Gergő (9), Lukáts Andor (24), Burkhardt Siedhoff (egy német színész, aki korábban a stuttgarti *tri-bühne* tagjaként Zsámbéki Gáborral és Székely Gáborral is dolgozott együtt, és egy ösztöndíjnak köszönhetően egy fél évet Budapesten töltött; 22) , Söptei Andrea (13) , Szabó Győző (13), Szacsvey László (18), Szirtes Ági (26) , Takátsy Péter (22), Timár Andor (14), Tóth József (22) és Vajdai Vilmos (23) . Rajtuk kívül egy-két előadásba beszálltak más katonás színészek, főiskolások, vendégek, zenészek is, illetve alkalmanként más területről érkezők is (mint az újságíró Doros Judit, a pszichológus Dobos Emő, a karmester Fischer Iván, az operaénekes Lukin Márta, és mások).

Az éjszakánként dolgozó alkotói csapat szintén nyitottként volt meghirdetve, az alap team mellett (Halász Péter, Lukáts Andor, Vajdai Vilmos, Veress Anna, a videós Káldor Edit és a rendezőasszisztens – eleinte Valyuch Annamária, később Budavári Réka) a Katona Haris közeli irodájában, ahol a munka folyt, gyakran megfordultak más alkotók vagy érdeklődő színészek is. (Ascher Tamás, Eörsi István, Forgách Zsuzsa, Forgách András, Jeles András, Lengyel Anna, Kaszás Gergő, Tóth József). Vajdai Vilmos, amellett, hogy részt vett a darabírásban, az előadások zenéjét állította össze, Garas Dániel, aki a vetített hátterekhez készített diákat, és Szilágyi Lenke, aki végig fotózta a próbákat és előadásokat. Káldor Edit mint video-dokumentátor nem csak a próbákat és előadásokat kísérte végig, hanem az éjszakai Haris-közi darabíráson is jelen volt, több, mint 200 órányi video-anyagot hozva így létre. Az, hogy a munkát videóval dokumentálják, Péter kifejezett kívánsága volt, én, be kell vallanom, egyáltalán nem éreztem át akkor ennek a fontosságát: a videót, mint afféle színházi ember, kicsit lenéztem; amellett a felvételeket nem használtuk az előadásokban, soha nem néztük vissza, és, ahogy ez lenni szokott, Edit és a kamerája jelenlétét egy idő után szinte észre se vettük. Most visszatekintve belátom, milyen bölcs előrelátás volt Halász részéről, hogy rögzítette ezeket az egyszeri, megismételhetetlen és enélkül nyilván óhatatlanul feledésbe merülő pillanatokat.

Darabírás naponta

Halász Péter még a munka megkezdése előtt küldött egy „dramaturgiai levelet”, amelyben több tucatnyi dramaturgiai sémát, fogást sorolt fel arra, hogyan lehet az előadások szerkezetét összerakni. (A levél egyébként megjelent a Színház egyik, Halással foglalkozó számában.) Ezek között van néhány jól ismert fogás, általában az előadás valamiféle keretbe helyezése, mint a filmforgatás, bírósági tárgyalás, rendőrségi kihallgatás vagy a tett rekonstrukciója, van nagy előképektől átvett módszer, ilyen a „színészek érkeznek Helsingörbe és Hamletnek játszanak”, vagy a Rashomon (A vihar kapuja)-séma, amikor különböző szereplők a saját szempontjukból mondják el egészen másként ugyanazt a történetet.

Van az ő saját tárházából merített ötlet, mint pl. az „író naplója”, amikor a színpadi történet egyidejűleg, párhuzamosan íródik (ezt a szerkezetet alkalmazta a már említett *Sisakkészítő* ... előadásban) ; vagy az „aljas színház”, aminek a lényege az, hogy a szereplő színészek,

párhuzamosan azzal, hogy eljátsszák az újságban szereplő történetet, megpróbálnak minden módon borsot törni egymás orra alá.

Jellemző ötlet a „saját hír” létrehozása, tehát valami olyan akció véghezvitele, amit megír az újság, és akkor ebből a cikkből lehet előadást készíteni. (Ez végül csak többé-kevésbé valósult meg, igazi utcai provokációra vagy botrányra nem került sor; viszont, miután az újságok akkor még leközltek az aznapi színházműsört, az egyik előadás témája a Katonában párhuzamosan zajló Szentivánéji-bemutató lett.)

Végül a munka során csak néhányat használt fel a fenti sémák és ötletek közül; ezek nyilván arra az esetre jelentettek volna tartalékot, ha elapad a kreativitás, de ez az eset, legalábbis vészes mértékben, sose következett be. Itt szeretném megemlíteni Lukáts Andor szerepét a sorozat létrehozásában – mint alkotótárs, szerzőtárs, inspirációs forrás, rendező és színész Halással szinte egyenértékűen vett részt az egész folyamatban – volt, hogy a próbákat is ő vezette, és volt olyan előadás is, amit egyedül ő hozott létre. Azok kevesek közé tartozott, akik minden éjszaka ott ültek a darabíráskor, és ez alatt a két hónap alatt nagyon szoros és termékeny baráti és alkotói kapcsolatba került Halással – ennek a csúcspontját a *Sanyi és Aranka*-előadás jelentette, amit ketten játszottak.

Visszatérve az előre kidolgozott dramaturgiai sémákhoz, ezekből itt-ott felhasznált elemeket az előadásokban, de általában erősebbnek bizonyult az a forma vagy feldolgozásmód, ami az alapanyagból vagy inkább az ahhoz kapcsolódó ötletekből, asszociációkból következett.

Az elkészült előadások dramaturgia megoldásai természetesen nagyon változatosak.

Többször alkalmazott - és egy improvizált előadásban, ahol a színészek néha eltévedhetnek vagy elbizonytalanodhatnak abba, hogy mi következik, nagyon hasznos – trükk a rendező jelenléte a színpadon, a rendező vagy író szerepében, közvetlenül instruálva a játzókat.

Érthető praktikus okokból is az egyik leggyakoribb szerkezet egyfajta revü-dramaturgia: egymáshoz lazán, asszociatív kapcsolódó jelenetek a téma körül, gyakorlatilag a megírási fázisban felmerült legjobb ötletek sorba rendezése (erre jó példa a *Széchenyi-kabaré* vagy a *Szomorú trópusok*).

Ennek szerkezetitípusnak másik, gyakrabban előforduló variációja, amikor a – szintén lazán összefűzött - jeleneteket egy-két állandó, végigmenő figura köti össze, mint a *Tolvajok országa*, a *Fegyveres erők*, vagy a *Paprikáskrumpli örök* előadásaiban.

Van példa, bár jóval ritkábban, a többé-kevésbé lineáris, egy csúcspontra kifutó

történetmesélésre, mint pl. az *Osztály vigyázz*, a *Ballada*, vagy a *Budapest fürdőváros*. Ez utóbbi talán az egyetlen olyan darab, amit Péter szabályszerűen megírt, tehát nem csak a történetet, hanem a figurákat és a figurák szövegeit is lediktálta az éjszakai munka során, és ennek köszönhetően az előadásnak szabályszerű szereposztása is van. Lineárisan – ahogy Péter nevezte: Ozu-dramaturgiával, tehát részletgazdagon, de kihagyásos technikával – van elmesélve a No-színház Palócföldön remete-története; ez szinte szó szerint a cikkben elmondottakat követi, de az előadásban kétszer, két szemszögből is eljátszották a darabot; a nézők a színpad két oldalán ülve, előbb az egyik, szünet után a másik felét láthatták a középben egy függőnyel kettéválasztott színpadon zajló eseményeknek.

Néhány előadás dokumentum-elemeket használt; nyilván a hír fölötti spontán felháborodásnak köszönhetően ilyen a *Csendháborítás*, amely egy cigány családról szól, akiket a rendőrök indokolatlanul zaklattak – a stáb az előadás délelőttjén megkereste a hír szereplőit, és a velük készített video-interjút beépítette az esti darabba. Dokumentum-elem, de egészen más jellegű az a szülészeten készült felvétel is, amely az *Egy helyzet rekonstrukciója* című előadásban szerepel, és amelynek apropója, hogy a sorozat rendezőasszisztense, Valyuch Annamari aznap szült.

Szintén egyedülálló, bizonyos értelemben „kívülről” behozott anyag a *Fából faragott királyfi* előadás – itt a hír az volt, hogy a Bartók-örökösök letiltottak egy Fából faragott-előadást.

Műfaj-határon helyezkedett el a *Mű-émlék* című előadás, amely inkább már pszichodrámának nevezhető: itt, a Halász-színház 70-es évekbeli pszichoterápiás hétvégi fellépésére emlékezve a színészek a délelőtti próba kezdetétől össze voltak zárva egy, a színpad közepén felépített házba, ahol elmeegógyintézeti pácienseket játszottak.

Témaválasztás

A munka első lépése a feldolgozandó, vagyis inkább ihletet adó cikk kiválasztása volt. Péter már kezdetben leszögezte, hogy közvetlenül a politikáról, politikusokról szóló cikkek számára nem jönnek szóba – csak a személyes, emberi történetek érdeklik. Ugyanakkor többnyire került a kifejezetten „sztoris”, eleve drámai történeteket, féltékenységi drámákat és hasonlókat, bár egy-két ilyen jellegű hír azért bekerült a válogatásba. A kiválasztott cikkek nagy része ugyanakkor rendelkezik egyfajta politikai dimenzióval azáltal, hogy nagyon gyakran szerepelnek benne a társadalom peremén élő megalázottak és megszorítottak: laktanyába kényszerített hajléktalanok, pedofilok áldozataul eső gyerekek, kizsigerelt védőnők, rendőrséggel zaklatott cigányok, értékeiket elzálogosítani kényszerülő szegények, szociális otthonban sínylődő öregek, koldusok, lecsúszott egzisztenciák.

Gyakran szerepelt a kiválasztott témák között valamilyen budapesti helyszín: a Rudas-fürdő, a Völgy utcai pszichiátria, Széchenyi-szobor a Krisztinavárosban, a New York kávéház vagy akár a hatos villamos.

Az előadások szövege természetesen nagyrészt a színészek improvizációiból állt, de meglepően sok szöveget írt készre maga Halász. A videofelvételeken látható, és nagyon impresszionáló, ahogy az ötletelés, sztorizás, tréfálkozás közben hirtelen megihletti valamilyen téma, elgondol egy alakot, lendületbe jön és gyakorlatilag nyomdakészen lediktál egy monológot vagy párbeszédet. Akkor nem gondoltam azon, hogy ez hogy működik, de most utólag a felvételeket nézve rájöttem, hogy ilyenkor mindenekelőtt színész: azért jön ki belőle egy lélegzetre egy monológ, mert színészként megteremt magának egy figurát, és egyszerűen annak a szövegét mondja el.

Volt olyan szöveg, amit szinte egyedül Lukáts Andor írt, ilyen pl. a *Volt egyszer egy vad urad*, vagy az *Ezeregyéjszaka*, ami Lukáts és Eörsi István közös műve (Halász akkor nem volt jelen, mert éppen vendégszínházi volt valamelyik Kamrás előadásával – ez meg is látszik a darabon, amely teljesen szabályos szerkezetű – Halász, aki a „tökéletességnek” nagy ellensége volt, biztos megtörte volna valahol a szabályosságot), és kisebb-nagyobb mértékben a többiek, alkalmi vagy állandó alkotótársak is résztvettek a szövegek létrehozásában.

Ezen kívül sok vendég-szöveget is felhasználtunk. Többször kölcsönöztünk szöveget Halász kedvenc szerzőitől, Hamvas Bélától és Cesare Pavese-től, Danyiil Harmsztól (akiről tőle hallottam először), és számos szerzőtől, Balázs Bélától Nietzschén át Vörösmartyig. Számtalan személyes történetet építettünk bele az előadásokba, nem csak Halásztól, hanem a többi résztvevőét is. Péter egyik kedvenc jelszava volt a munka során, hogy „*minden hasznos anyag*”, és valóban, mint általában az ilyenfajta közös alkotásnál, a résztvevők kreativitása nem egyszerűen összeadódik, hanem szinergikus módon erősíti egymást, minden értékes, mert ha közvetlenül nem használható is, bármi megindíthat másvalakiben egy olyan gondolatsort, ami beépíthető a darabba.

De az előadásokban elhangzott szöveg nagy része mégiscsak a színészekről származott, az ő jelenlétük és ihlettségük hozott néha egészen lenyűgöző, vad, költői vagy éppen fergeteges mulatságos gyümölcsöket. A sorozat legnagyobb erénye valószínűleg az volt, ahogy a színészek, teljes művészi- és élettapasztalatuk bedobásával, hihetetlen koncentrációval és egymás iránti figyelemmel játszottak együtt, és Halász nagy teljesítménye az volt, ahogy ezt az intenzív jelenlétet lehetővé tette.

Halász munkája a színészekkel

Ha egy szóval kellene jellemezni azt, ahogy Halász ezt a munkát vezette, az minden bizonnyal a szabadság lenne. Fontos és folyamatos - és túlnyomórészt sikeres - törekvése volt, hogy a színészeket felszabadítsa a színházi konvenciók, színpadi elvárások alól, megszabadítsa a rutintól, kiszabadítsa a gondolkodási sémák, a bevált megoldások keretei közül. Ezt csak kis részben érte el azáltal, hogy leállította az ilyen irányú folyamatokat – többnyire a színházra, Shakespeare-re, Csehovra, a pszichológiai színjátszásra tett ironikusan becsmérő megjegyzésekkel (pl.: „*Átélni könnyű, a szöveget megtanulni, az a nehéz.*”). Ennél fontosabb volt azonban az az érdeklődés, figyelem és szeretet, amivel a színészek mint személyek felé fordult. Ki is mondta, az első megbeszélések egyikén: „*Engem nem érdekel a színház, engem a színész érdekel.*” Nincs érdekesebb, mint ha valaki tényleg jelen van és csinál valamit a színpadon - ezt sugározta azzal, ahogy élvezte a színészek személyiségét a próbákon, de mondta is, rendszeresen elhangzó instrukciója volt, hogy „*ne játssz, legyél te*”. Ez nem zárta ki azt, hogy figurák jelenjenek meg, az első megbeszéléseken egyenesen felajánlotta, hogy a színészek válasszanak maguknak amolyan commedia dell'arte módra olyan figurákat, akikkel akár az egész sorozatot végigcsinálhatják. Ez ha nem is valósult meg ilyen következetesen, de biztosan hozzájárult ahhoz a pregnáns és személyes színészi jelenléthez, amit az előadásokban tapasztalhattunk. Rendkívül nagy, a megírt és készre rendezett darabokhoz szokott színészek számára nyilván szokatlanul nagy felelősséget jelentett minden nap nulláról indulva létrehozni egy színházi estét – ezt a terhet enyhítette Halásznak az a többször ki is mondott jelszava, hogy „nem kell jónak lenni”. Viszolygott a „jól megcsinált” dolgoktól, és bátran használt olyan „rossz” elemeket, mint a lassúság, kevéssé érthető, rosszul hallható vagy látható mozzanatok.

Személyesség – ez a másik kulcsszava Halász munkájának, és ezen most az ő személyességét értem. Najmányi mondta róla azon az emlékezetes Műcsarnokbeli búcsúztatón: „Te nem színházcsináló vagy, te magad vagy a színház.” Valóban, az ahogyan a megbeszélések, a próbák minden pillanatában színházat teremtett maga köré, színházi erőterben létezett, olyan magávalragadóan intenzív volt, hogy mindenkit felszabadított és inspirált. Személyes volt olyan értelemben is, hogy csak olyasmivel foglalkozott, amivel személyes viszonya volt és úgy is, hogy az egész sorozatot átszövik a saját történetei, emlékei, utalások korábbi színházi munkáira, magánmitológiájára. Például Sanyi és Aranka – az azonos című előadás mellett még több darabban szerepelnek ezek a nevek – valójában az ő nagyszüleinek a neve. Másik emlékezetes véglete ennek az az előadás, a *Lőrinc barát* című, amelyben nagyon őszintén és részletesen elmondta a heroinra rászokásának majd leszokásának történetét.

Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy Halász sajátmagát állította volna a középpontba (pedig ehhez kifejezett tehetsége volt), elnyomva a többiekét.

A következő fontos tényező éppen az a képessége, ahogy mindenkit bevont a közös munkába. Egy ilyen vállalkozás nem is igazán elképzelhető anélkül, hogy mindenki teljes felelősséggel és lelkesedéssel vegyen részt benne, de ehhez kell egy ilyen személy, mint Halász, aki ezt kiváltja és fenntartja azzal, hogy elég világos irányt ad az egésznek, ugyanakkor elég kíváncsi ahhoz, hogy inspirálni tudja a munkatársait. Ez nem csak a színészekre érvényes, hanem minden, a háttérben dolgozó résztvevőre - itt kell megemlítenem a Kamra műszaki csapatát, akiknek odaadó és megbízható munkája szilárd alapot teremtett az egész eseménysorozatnak. Ez a gyakorlatban úgy nézett ki, hogy az éjszakai darabírás utolsó mozzanataként leadtunk egy listát a másnapra szükséges színpadképről, kellékekről és jelmezekről, és ezek a délelőtti próbán már ott várták a színészeket.

„Holdudvar”

Amikor Halászné elhagyta Magyarországot, akkor egy nagyon koherens közegből is kiléptek: ez volt az akkori művészeti-szellemi avantgarde vagy underground, amelyet nem is a rendszerellenesség, inkább a rendszer tudomásul nem vétele jellemzett, a túrt-tiltott kategóriába tartozott, és még nem szabdalták fel politikai vagy ideológiai erővonalak. Az újságszínházi sorozat készítésekor ez a közeg már nem volt olyan homogén, és nem is ez volt a kizárólagos terepe a szellemi életnek, de azért még létezett, és Halász megpróbálta bevonni ezt a külső kört is a munkába, vagy talán a munka kapcsán újra megteremteti ezt a közeget. Már említettem, hogy a darabírásban résztvettek külső érdeklődők, kollégák, barátok, de az előadásokban is gyakran szerepeltek vendégek. Kb. 80 név szerepel az összes előadás összes résztvevőjének és munkatársának listáján – ebből mintegy harmincan tartoztak az állandó csapathoz, a többiek egy-két alkalommal megjelent vendégek.

A sorozat másfél hónapig tartott – két hónap volt a munka, mert már aug 30-án elkezdtük, és megcsináltunk néhány darabot, próbaképpen, csak magunknak. Az első közönség előtti előadás szeptember 12-én, az utolsó október 28-án volt, hetente négyszer, összesen tehát 29 előadása volt a sorozatnak. A Kamra minden alkalommal zsúfolásig tele volt, tehát ha előadásenként kb. 100-120 nézővel számolunk, akkor is max. 3000 néző láthatta, de nyilván kevesebb, miután sok visszatérő nézője is volt a sorozatnak – nézetem ez utóbbiak számára lehetett ez igazi reveláció, miután a sorozat egyes darabjai sikerülhettek jobban vagy rosszabbul, de az egész folyamat egységként tekintve volt leginkább értékelhető. Egy - értelmiségi, de nem színházi - barátom úgy fogalmazott, hogy ez volt az utolsó alkalom, amikor otthon érezte magát a színházban.

Nem merném azt állítani magamról, hogy most, tizenöt év távlatából elfogulatlanul tudnám megítélni ezt a munkát.

Ha mégis azt feltételezem, hogy ennek az újságszínházi sorozatnak a kisugárzása máig eltart – amit, végtelen örömmel, ez a rendezvény is bizonyít - , az biztosan nem azon a hatáson múlik, amit erre a néhány száz vagy, a visszatérőket nézve, néhány tucat nézőre tett, bár természetesen reméljük, hogy ők is feledhetetlen élményként emlékeznek vissza ezekre az előadásokra .

Az igazi, továbbgyűrűző hatása azokra a színházi emberekre volt, akik részt vettek ebben a munkában: a színészekre, írókra, dramaturgokra, kreatív munkatársakra, mindenkire, aki végigcsinálta ezt a két hónapot. Ez a hatás evidensen látható Vajdai Vilmos munkásságában és a TÁP színház létezésében, de kevésbé szemmel láthatóan megjelenik és kifejti hatását a többi résztvevő további munkásságában is, és talán van valami része abban is, hogy ma Budapesten ilyen gazdag és sokszínű az alternatív-kísérleti színházi világ.