

BODÓ LÁSZLÓ

„Egy értelmiségi figura a falusi bolondériában”  
— avagy egy falusi alak az értelmiségi bolondériában

**Interjú Szabó Attilával, a JESZ színész-rendezőjével**

A Janus Egyetemi Színpad 2000 tavaszán nagy sikerrel mutatta be *Federico Garcia Lorca* Yerma című drámáját Szabó Attila rendezésében. Szabó Attila a PTE FEEFI ötödéves művelődési menedzser szakos hallgatója, s meghatározó szerepe volt-van az együttes létrejöttében, összekovácsolásában, éretté válásában. Az általa irányított szakmai tréningek, „edzőtáborok” színvonalas tevékenységét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az egyetemi-főiskolai színjátszó együttesek országos találkozóin évek óta komoly szakmai elismerést szereznek, továbbá hogy a Pécsi Nemzeti Színház befogadta előadásait kamaratermébe, amikor az Egyetemi Klub alatt lévő termeik fődémét berepesztették a felettük diszkózók, használhatatlanná téve a sok munkával játszásra is alkalmassá tett pinchehelységeket. E nemes gesztus sem előzmények nélküli: a JESZ tagjait már két éve foglalkoztatja *Balikó Tamás* igazgató a PNSz előadásain, sőt szeptembertől a profi társulat tagjává szerződtette közülük *Köles Ferencet*, aki ugyanúgy hallgatója marad a FEEFI-nek, mint a színművészeti főiskolára idén felvételt nyert *Ács Norbert*.

A csapatépítő munkáról kérdeztem Szabó Attilát.

— *Veled született képesség, hogy embereket magad köré szervezz, hogy elfogadjanak vezetőjüknek vagy valamilyen minta követése, tudatos választás eredménye? Tanultad valahol a csapatépítés technikáját?*

Falun nőttem fel, ahol nemigen voltak korosztálybeli gyerekek, s ez egy erőteljes magányt, egy jó értelemben vett, termékeny magányt teremtett körülöttem. Egyedüllétemet be kellett rendezni, hogy a magány ne váljék unalomná. Nem voltak játékszabályok, tehát nekem kellett kitalálni, hogy a tárgyak, az állatok mind játék helyzetbe kerüljenek, minden, a spárgától kezdve a birkákig, amiket őriztem. Számomra izgalmas stratégiai játék volt, hogy például melyik birka merre fog menni, vagy hogy miként vehetem rá, kutya nélkül, hogy arra menjen, amerre szeretném. Gyerekkori egyedüllétem tudattalanul is megtanított arra, hogy berendezzem saját magam életét, animációs helyzeteket teremtsék, s ezeket koordinálni is tudjam. Ezt ösztönösen csináltam kezdetben, nem vagy alig volt benne tudatosság.

— *Gyerekkorod faluja Iszkáz, Nagy László Iszkáza. Jelentett ez valamit számodra?*

Ez a Nagy László-i hagyomány elsősorban teher volt nekem, azzal, hogy állandóan toltak előre, s hát gyerekként ezt nem értettem. Mert iszkázinak lenni nemcsak környezeti adottság volt, hanem kényszer is, abban az értelemben, hogy édesapám kötelességének tartotta, hogy induljak szavalóversenyeken. Apám elég korán belém gyötörte mindazt, amit ő nem tudott elérni, mindenképpen őtől örököltem a kreatív pozíciószerzési mentalitást és hogy megtanultam szerepelni. Ő 18 évesen családfenntartó kellett hogy legyen, nem tanulhatott, lakatosként dolgozott sokfelé, de ami igazán fontos, hogy kőkeményen iszkázi volt, olyannyira, hogy még a szomszéd falvakba sem mentünk át. De fontosnak tartotta a Nagy László-i hagyomány ápolását: részt vett az emlékház létrehozásában, ami alkotóházként is működött. Emlékszem, közvetlenül megválasztása előtt Göncz Árpád is volt ott, s nagyon sok neves író dolgozott ebben az emlékházban. A lényeg: azon túl, hogy egyedül voltam, szellemi szinten egy nagyon gazdag környezet vett körül.

Az már egy külön történet, hogy édesapám 90-től polgármester lett, s ebbe bele is rokkant. A 90-es évek falusi posványába. Az emlékmúzeum, a vendégház halálra volt ítélve. Most már három éve nem dolgozik, semmit nem csinál, mert belerokkant abba, hogy milyen élet volt, s milyen élet lehetett volna, de a közönyösség miatt nem lehetett. Mert az történt, hogy a szavalóversenyek megszűntek, megszűntek az olvasótáborok, a faluban a kultúrházat turkálónak használták, elherdálták az emlékházat, a vendégházat. Nagyon hasonló a Nagy László-i helyzethez, aki az 1950-es évek elején hazajött Bulgáriából, s azt látta, hogy nincs meg a birtok, kulákká nyilvánították az édesapját, elvitték a lovakat, s ottmaradt egy roncs ember egy asszonnal, aki ápolta. Negyven év múlva ugyanúgy megisméltődött a történet. Amiket főképp édesapám hozott létre, azt ma már nem használja senki, ebek harmincadjára lett minden.

Szóval a szavalóversenyeken megtanultam szerepelni, s talán ezért is gondolom, hogy egy csoport létrehozásában, majd később az együtt-tartásában legfontosabb a színészet, majd a pedagógia. A színészi képességet főképpen, mégpedig azért, mert egy csoport tagjai elvárják, hogy vezetőjüknek legyen egyfajta imázsa, ennek az elvárásnak pedig úgy a legegyszerűbb megfelelni, hogy az ember eljátssza a vezető szerepét. Amikor még nagyon fiatal az ember, különben is alig-alig van olyan tényleges erénye, amire valódi imázs építhető, ezeket a vélt erényeket, tulajdonságokat a legegyszerűbb elképzelni s eljátszani. De később is fontosnak tartom, hogy egy vezető jól játssza a környezete által elvárt szerepét.

— *De ehhez már nem elég az ösztönösség, ezt már tanulni is kell...*

Azt a középiskola hozta magával. Pápára kerültem gimnáziumba, ami nemcsak azt jelentette, hogy velem egyidős, egygondolkodású emberekkel kerültem kapcsolatba, hanem azt is, hogy a diákszínjátszó csoport vezetője egy nagyon izgalmas, érdekes személyiségű ember volt. Ő két év után otthagyt bennünket, s rám hagyományozta a csoport vezetését. Tehát először mellette tanultam a csoportvezetést. Elsősorban mint színész kerültem előtérbe, sok főszerepet játszottam, Adrian Mole-t, a Legyek urában Jack-et, a „rosszfiúk” vezérét, A császár új ruhájában a császárt. Jártunk ezer helyre, hívtak sokfelé bennünket Erdélytől Kazincbarcikáig kis előadásokra és nagy fesztiválokra, hívtak nagyon sok helyre. Így ismertem meg például Kaposi Lászlót, aki Gödöllőn az amatőr színjátszásnak

nagyon emblematikus, nagyon izgalmas figurája volt. Tehát már középiskolásként a színjátszó csoportban, szakmai táborokban nagyon megtanultam az alapokat, főleg a közösségszervezést, attól kezdve, hogyan kell összetartani egy csoportot, odáig, hogyan lehet pénzt szerezni a csoport fenntartásához, az előadásokra, a fesztiválokra. Attól kezdve, hogy 17 évesen csoportvezető lettem, s rám maradt a gyerekcsoport is, a diákszínpad is — igazából nem is maradt más választási lehetőség, mint megtanulni az iskolai szervezeten belül, gyakran annak ellenében, egy országos hálózaton belül csoportot vezetni, fesztiválokat szervezni, fesztiválokra menni, pénzt szerezni mindehhez. Ez akkor teljesen kitöltötte az életemet, más nem is volt, ami igazából érdekelt volna. A határterületek, az újságcsinálás, a rádiózás azért kiegészítőként ott voltak, de a középpontban a színház állt, s egyre inkább nem a színészi, hanem a szervezői, rendezői oldaláról.

— *Ez az érdeklődés és tevékenység hozott a művelődési menedzser szakra?*

Nem. Érettségi után — most egyértelműen azt mondom: szerencsére — nem vettek fel az ELTE-re magyar szakra, s volt egy évem, amikor semmiféle intézményi rendszerbe nem tartoztam, azon túl, hogy volt egy mesedarab, amit játszottunk az országban, s amiből megéltem. Ebben az egy évben visszajött az iszkázi gyerekkor nyugalma, termékeny magánya. Akkor már túl voltam egy elszakadási folyamaton. Ez középiskolás koromban történt, s a versmondáshoz kapcsolható. A versmondás egy sűrített rendrakás, az abszurd színház szinte teljes kelléktárát magába foglalja: egyedül, csak a hangot — testet minimálisan — használva kell hitet vallani. Ez nagyon nagy pontosságot igényel, s én ezt megtanultam, s csináltam mindaddig, amíg rá nem jöttem arra, hogy lényegében ez már üzlet: az ötödik szavalóversenyt is megnyertem, a hatodikat is, de már tartalom nélkül csináltam, valójában kifutott a forma, s már csak az érdekelt, hogy mennyi a versenydíj. Ezért hagytam abba, s 18 éves korom óta gyakorlatilag nem mondok verset, azon kívül, hogy egyszer csináltam egy versműsört itt Pécsen.

Tehát amikor érettségi után egyedül maradtam, akkor szintetizáltam ezt a közel 19 évet: falun, Iszkázon, egyedül, magányos kreativitásban. Főképp olvastam, de ezért a színháztól nem szakadtam el teljesen: volt egy szerepem Veszprémben, az említett mesedarabban, a Salamon király varázsgyűrűjében, azt megtartottam, azzal tájoltunk az egész országban. S történt még valami, ami szinte emblematikus: külföldre akartam menni ebben az évben, stoppal. A határ előtt egy teherautón ültem, mentünk fölfelé, s Sopron előtt közvetlenül berepült az ablakon egy vasdarab. Pár centire ment el a fejem mellett, és akkor visszafordultam, úgy éreztem, hogy nem szabad elmennem, nekem itthon kell maradnom. Visszatart egy gyerekszínpad, egy amatőr színpad, egy tájoló színház, nem tudom mennyi szavalóverseny, meg jó pár barát, akiknek szakmailag sokat köszönhetek. A tanárom, aki a gimnáziumban otthagya a csoportot, három évre börtönbe került ebben az évben. Az a három év nagyon izgalmas szakmai kapcsolatot jelentett: rendszeresen jöttek-mentek a levelek, s ez szellemileg abszolút frissességet hozott. Azok a levelek nekem tankönyvértékűek, az, amit egy 18 éves embernek tanácsként tud adni egy másik ember, mind bennük van, s nagyon emlékezetesek, mert gyönyörűek és fájdalmasak. És ezzel együtt nagyon hasznosak — s tényleg felérnek egy mester-tanítvány kurzussal.

Pécsre már úgy jelentkeztem s kerültem, hogy képes voltam magamban ösz-szeszerkeszteni tizenkilenc évemet, s volt egy szenvedés, ami után nagyon pontosan tudtam, legalábbis akkor úgy gondoltam, hogy mit akarok, s az ösztöneim is elég élesek voltak, hogy ez a kettő egyensúlyba kerüljön. Pécssett már tudtam, mit akarok csinálni: színházat. Igaz, ma ezt már máshogy látom, akkor azért több volt benne az ösztönös elem, sok volt a véletlen. Hogy például milyen darabot választottam, az nem egy kelléktárból került elő, hanem inkább az adott helyzet hozta úgy, korlátok vezettek hozzá, s a korlát ugyanaz volt, ami korábban is: hogy mint eddig mindig, most is azonos korúakkal voltam együtt. Tekintélyem eleve nem lehetett meg a koromnál fogva. Magyarán: másképpen kellett megszereznem ezt a tekintélyt, ez pedig a szereplési, színészi képességemre épült: arra, hogy színészként hogyan tudtam másokkal elhithetni kreativitásomat, tudásomat.

A színészi képesség az, ami alapvető feltétele annak, hogy valaki vezető legyen. A vezetőnek el kell kápráztatnia társait, hogy ők közben azért úgy érezzék: nem kápráztatják őket. Laingnak van egy nagyon jó mondata erre: megjátsszuk azt, hogy nem játszunk. Ha jelét adom annak, hogy nem játszunk, akkor megszegem a szabályokat, ezért el kell játszanom a játékukat, hogy nem játszunk. S ez a lényege a színháznak, meg hát minden vezetői pozíciónak: mennyire tiszták a játékszabályok, mennyire koherens a státuszom, s ilyen szempontból improvizáció az egész. Aztán a későbbiekben jönnek a panelek, a formák, amiket használ az ember, s ebben nem különbözik más szakmáktól.

— *Jó, rendben, eljátszod, hogy nem játszod szerepedet, s ezzel kápráztatsz. De ez elég-e arra, hogy csapattá szerveződjének a kisebb nagyobb mértékben exhibicionista egyének. Az egyéni szereplési vágyakból hogyan lesz előadás, színház? Hiszen egyiknek a beszédhibáját kell levetkőztetni, másoknak a félszességét; a színészi szakma elsajátítása gyötrelmekkel jár.*

Én azt tudtam a színházból, hogy akkor jön létre, ha iszonyúan szeretjük egymást, s ha megteremtünk minden fórumot arra, hogy ezt ki is tudjuk fejteni. Ennyit éreztem, tudtam. Hogy ezek a fórumok micsodák, az teljesen mindegy számomra. Az utcán egy pocsolyában is lehet színházat csinálni, egy villamoson is lehet színházat csinálni: akkor van színház, ha legalább két ember közösen akar valamit. Az operatív rész tényleg csak erről szólt. Szerencsénkre 95 nyarán édesapám még polgármester volt, s megvolt még az emlékház Iszkázon, egy gyönyörű hely, ami semmibe nem került, ahol jól lehetett dolgozni, s ahol egyfajta nomád színházat csinálunk, azzal a ma már megmosolyogni való munkamódszerrel, hogy semmit nem tudtam az égvilágon előre: szövegeket vittem, helyzeteket, s azokkal játszottunk a lehetséges variációkat kimerítve. Kaját mi főztünk, ellátuk magunkat, szinte teljesen összezárva. Ott egyértelművé vált, hogy tíz nap összezárás az iszonyú, felér egy normális évvel. Az első előadásunk is ott született, mégpedig három nap alatt, mert ott derült ki, hogy három nap múlva megyünk Tatára, fesztiválra, s annyi szervezőkészségem volt már, hogyha megyünk, akkor már legyen egy koronája, egy előadás, amire, mellékesen, legalább az úti-költséget ki tudják fizetni. Volt három napunk arra, hogy abból az összeviszsa munkából, mert az tényleg nem volt szakmailag felépítve, legyen egy jó előadás. S egyszer csak ráharaptunk a szövegekre, s egyszer csak elindult a darab, s vitte magával a munkát. A színház ebből a szempontból olyan, mint az írás: elkezdni

nehéz, de egyszer csak megy már magától. Ott és akkor nekem csak tényleg össze kellett fognom az embereket, s ők vitték aztán maguktól a munka javát.

— *Igen ám, de egy ilyen összezártság ki is élezhet helyzeteket. Pártoskodás, széthúzás, összeveszés: magad is játszottál ilyen helyzetet a Legyek urában.*

Hát erre már volt tapasztalatom: negyedikes gimnazista koromban szintén csináltam egy tábor, ugyancsak Iszkázon, a akkor néhány nap alatt tökéletesen összevesztett mindenki mindenkivel, még vér is folyt, komolyan, iszonyúan szörnyű volt, abba kellett hagyni. Ott nem tudtam kezelni a helyzetet. Az egyetemista táborban ezt már képes voltam elkerülni. Ha nincsen kellő vezetői státusz, márpedig hogyan lett volna, ha nincs kellő diktátori erő, ami itt különben sem lett volna jó, vagy ha a többiek részéről nincs kellő bizalom az vezető iránt, akkor ami tud segíteni, az az, hogy a csoportot nem szabad teljesen hermetikusan elzárni, hanem valamilyen társadalmi helyzetbe kell rakni, ott a falusi környezetben. Magyarán: nagyon sok mindent nyilvánossá tettem, tehát esténként mindig volt egy óra, amikor átjöttek a kocsmából az emberek, nézni, kik ezek a srácok, s mit csinálnak itt, vagy eljöttek apámék, vagy éppen mi dolgoztunk a kocsmában. A veszekedések előtt volt tehát egy visszatartó erő, ami egyértelműen a nyilvánosság.

A nyilvánosság mindig visszatart, hiszen mindig konvenciót aggat az emberre. A másik, hogy olyan tempójú munkát diktáltam, ami nem engedte meg a résztvevőknek, hogy egymással foglalkozzanak: mindent ki kellett és lehetett élni a játékban. Ha ezek adottak, vagy megteremtjük erre a helyzetet, akkor egyszerűen nincs energia a veszekedésre. Dolgoztunk reggel 9-től éjjel 2-ig egyfolytában, na jó, egy-két ember délelőtt elment főzni a többieknek, volt egy óra az ebédre, egyébként nem volt idő valamilyen konfliktus kialakulására. Ebben a munkában egy ember teljes személyiséggel részt tud venni, sőt az szellemileg, fizikailag teljesen igénybe veszi, s nemcsak egy kezet, ami gépel, egy lábat, ami fut, hanem tényleg minden ideget és minden zsigert. Irdatlan nagy önismeret kell hozzá, nagyon okos ész, aki akkor is lát, amikor háta mögött zajlik valami, jó ritmusérzék, ami pedig a sportnak, az ábrázoló művészeteknek is sajátja. Hogy hogyan lehet hozzányúlni egymáshoz, hogyan lehet elfutni egymás mellett úgy, hogy közben szétszakad az ember és mégsem lesz baleset belőle. Csak ilyen gyakorlatokat csináltunk napi 14 órában: amitől elfáradtak, amitől biztonságot találtak, s amitől létrejöhettek ez az önműködővé vált csoportvezetés. S persze arról se feledkezzünk el, hogy akik oda eljöttek, azok szintén mind színházat akartak, inkább több elszántsággal, mint kevesebb „naegyetyaralunkfalun”-mentalitással.

Azaz, lényegében nekem nem kellett semmit csinálnom, csak odaadni a lehetőséget. Akkor az is volt a rendezői ideálom, amit a nagy rendezői egyéniségek-nél láttam: hogy egy szemöldökmozdulatból vezényelnek, azt gondoltam, hogy igen, ez az igazi, s ez a versmondó hagyományra is támaszkodott: minimálgesztusok nagy összpontosítással — ebből építeni fel irányítói szerepet. Persze ez nem így van, ma már jól tudom, hogy nem is így csináltam, csak azt hittem, hogy így csinálom, de közben inkább arról van szó, hogy amikor most egy mozdulatot megcsinálunk, akkor megcsináltunk előtte százat, hogy az az egy mozdulat aztán valóban úgy legyen.

— *S mi jellemzi a rendezői munkádat? Ott is elég egy százegyedszerre már jól működő szemöldökmozdulat?*

Módszerem a melléjátás: Sztanyiszlavszkij és a Grotowski összekapcsolása; a szerepértelmezésnek és a szerepszublimációnak az összevonása. Ezen azt értem, hogy van egy fő motívum, amit el akarok érni, de hogy az miként jön létre, az a színész dolga. Vegyük azt a helyzetet, hogy Hamlet örült, célozom az, hogy egy örült figurát játszassak. Akkor ezt az örült figurát úgy próbálom felépíttetni a színésszel, hogy egyrészt az örültet allegóriaként, mint léthelyzetet próbálom megfogalmazni, másrészt pedig a való életből vett helyzetet próbálom a színészből előhozni, aminek köze sincs az örülthöz, csak éppen külsődleges jegyei lehetnek az örültségnek. Például ilyen az „örülnél”, hogy kancsal vagy hogy epilepsziás, habzik a szája vagy felfelé áll, kócos a haja. Ez azért nagyon hasznos módszer, mert egyrészt előhoz egy életformát, amire a színész vagy azt mondja, hogy nem tudom felvállalni, azaz önmagát beszéli le egy nem neki való szerepről, mégha azt hitte korábban, hogy aztán csak én játszhatom Hamletet, senki más; vagy pedig, ha ezek működnek, s kellően tudatos a színész, akkor megtalálja a külső jegyek és a belső hajlandóság közötti arányt és határt. Én onnantól kezdve Hamlet az övé, s ő a Hamlet.

Ebből következően: konkrétan soha nem rendezek. S azt hiszem a Yermánál ez tisztán működött: én nem kértem hogy ilyen vagy olyan legyen Yerma, itt gyere be, arra nézz, legyél tragikus. Én egy szituációt kértem, azt, hogy mit szeretnék abban a szituációban látni. Talán ezért van az, hogy sokminden nem jön le a színpadról, amit szerettem volna, de úgy érzem, nem is az én feladatam, hogy lejöjjön, hanem a színész feladata. Ilyen például a Yerma vége, amit nagyon nem szeretek, mert nem történik meg a legfontosabb, a gyilkosság. Viszont nem fogom sohasem beállítani a jelenetet, hogy hogyan is kellene ezt a jelenetet megkoreografálni, hanem azt mondom, ha jó az előadás, akkor annak, a gyilkosságnak meg kell történnie...

— *Hát nem árt azért, ha a néző ismeri a darabot, de lejön a színpadról a történet. S ebbe még a véletlen, akár egy hiba is segíthet, hiszen az egyik előadás végén, a gyilkosság meg(nem)történte után Yerma teljes sötétben állt a színpad előterében, s csak sziluettjét rajzolja körbe a háttér: erkölcsi nagysága és erkölcsi bukása egyszerre jelen van — mire kiderült, csupán csak kiégett egy izzó...*

...sajnos a hibák általában gonoszabb természetűek, ez kivétel volt. Szóval lehet, hogy egy naiv rendezői álláspont az enyém, de én hiszek ennek a naivitásomnak. Hogyha ennyi jön ki, akkor nem szabad ennél többet erőltetni, főleg egy ilyen éles helyzetben, mint egy gyilkosság egy nő részéről. Ezeket egyértelműen a színészre hagyom. Amit viszont közösen csináltunk, még hozzá nagyon sokat próbáltunk a színészekkel, az a tánc volt, azt szeretttük volna, hogy az nagyon erotikus tánc legyen, s sikerült is, azt hiszem, a másik pedig a gyilkos eszköztárának a kidolgozása, az, hogyan álljon a keze, hogyan fogjon rá a másikéra, az, hogy milyen hirtelen mozduljon, ezt részleteiben rengeteget gyakoroltuk, de magát az egész jelenetet sosem próbáltuk végig.

— *Jó, beszéljünk a Yerma-előadásról. De kezdjük akkor a szokványos kérdéssel: miért erre a drámára esett a választásod azon a század- és ezredfor-*

*dulón, amikorra éppen fellazultak a hagyományos erkölcsi értékrendek, teljes e téren is a pluralizmus. A Yerma című dráma pedig éppenhogy arról szól, milyen ereje van egy közösség erkölcsi rendjének, hogy lehetetlen szabadulni alóla, még akkor is, ha az a rend emberellenes.*

A Yerma éppen ezért fontos nekem. Én pont ilyen, vagy legalábbis nagyon hasonló a szabályok között nőttem fel, de azzal, hogy egy olyan erkölcsi rend határozta meg az életemet, amin belül értelmezni tudtam a szabadságomat. Ez a dolog szubjektív és társadalmi része. A színházi része pedig az, hogy mindezt úgy fogalmazza meg a darab, hogy ott van a szabadságra törekvés és ott van a konvenció, ami megköti, lehetetlenné teszi ezt a szabadságot, de ezek emberi szinten fogalmazódnak meg. Magyarán nekem ebben a darabban nem az a fontos, hogy a spanyol társadalom milyen volt akkor, vagy hogy a nőket emancipálni kell, hanem az, hogy az emberi kapcsolatok hogyan teszik tönkre a szülést. A szülés ugyanis abszolút metafora; persze nem tudom, hogy az előadás ezt mennyire tudja kimondani, de én bátran vállalom, számomra a műalkotást jelenti, a valaminek a létrehozását, saját magunk kipróbált hitét. Végző soron azt, hogy én tovább tudjam hagyományozni magamat. Yerma erre képtelen. Azért képtelen erre, mert képtelen a kommunikációra, ugyanúgy, ahogy a társa, társai képtelenek a kommunikációra, képtelenek arra, hogy őszinte emberi kapcsolat tudjon létrejönni közöttük.

*— Aminek oka éppen a zárt rend, ami nem egészen azonos a te szabadságodat megadó renddel. Ez egy embertelen rend, ami felőrli Yermát, vagy Yerma képtelen arra, hogy megtalálja szabadságát abban?*

A lényeg, hogy miként viszonyulok egy erkölcsi rendhez. Mi lenne, ha Yerma lefeküdne a Juannel, s nem beszélne annyit, vagy mi lenne, ha Juan hazamenne időnként éjszaka... nem is tudni pontosan, hogy miért nincs gyerek — mármint fizikailag. Ugyanakkor pontosan kiderül: azért nincs gyerek, mert rosszul viszonyulnak ehhez a túl konvenciózus erkölcsi rendhez, s rosszul viszonyulnak a társhoz. Igazából Viktor, az úgynevezett „Szerető” figura a legérdekeesebb ebből a szempontból, aki szerintem nem szerető típus, szememre is hányták, hogy fordított szereposztást csináltam. Nem, ez az ember nem ide tartozik, egy virtuális lény, Yerma fantazmagóriájának terméke.

*— Ha valóságos figurának tartjuk, akkor is kérdés, miért nem „csábítja el” Yermát, miért nem viszi magával? Miért nem vállalja vonzalmát? Gyávagságból-e, mert saját magát félti a következményektől, vagy Yerma iránti tiszteletteljes szerelme okán nem, mert nem akarja Yermát kiközösítettnek tudni? Hős vagy gyáva Viktort?*

Viktor figurájában azt emelem ki a legerősebben, hogy ő az, aki elmegey. Az, aki el tud menni. S aki el tud menni, az mindig a kívülálló figura. Mind erkölcsileg, mind szexuálisan is kívülálló. Erre ugyan nincsenek erőteljes érvek, de én erre akartam elvinni. Igazából egyetlen jel van erre, a Viktor-ének, ami elég erős homoerotikus vonalat visz bele az előadásba. Az eredeti drámában ez még erősebb: csak azzal, hogy mindig „Hang”-ként nevezi meg a Viktor-énekeket. Nem Viktor: pont pont pont, hanem Hang: pont pont pont. Még hozzá egy „női” énekről van szó. Azt mondja: hogy „Mért alszol egyedül, pásztor? Az én derékaljamon jobban aludnál. Mért alszol egyedül, pásztor?” — ezt énekli a Viktor. Tehát

vagy Yerma kivetítéséről van szó, vagy pedig tényleg egy homoerotikus helyzet-ről... s hát ez Lorca esetében nagyon izgalmas. Ezeket lebegtetni akartam.

— *Vagy Viktor nem elvinni szeretné Yermát, hanem azt szeretné, hogy Yerma vele menjen. Ha Viktor virtuális figura, akkor arról szól, hogy el tud-e szakadni Yerma, meg tudja-e teremteni szabadságát, vagy sem.*

Így van. Viktor egy értelmiségi figura ebben a falusi bolondériában, aki azt mondja, hogy elmegy Barcelonába egyetemre. Való igaz, hogy egy nagy gyerekkori szerelem fűzi Yermához. Közöttük nem történt semmi, ez a második jelenetből pontosan kiderül, azzal együtt, hogy bármi megtörténhetett volna. De nem történhet meg mégsem. Viszont a lehetőség ugyancsak ott van, hogy Yerma elmegy: Viktor figurája az elmenés lehetősége. Tehát nem a szerető, hanem a további lehetőség. „Nem szerethetek mást” — s ezt ezerszer el is mondja Yerma, ugyanis nem lehet kilépni ebből a konvenciórendszerből.

— *Az előadás azért izgalmas, mert minden ezt a gondolati magot szolgálja: A stilizált, sőt absztrakt díszlet, szemben a szokásos „na így nézhet ki egy spanyol udvarház”-zal, s stilizált jelmezek. S főképpen a hosszú csendek, melyek először talán színészi hibának tűnhetnek — a hatásszünetek másfél-szer-kétszer hosszabbak a klasszikus előadás hatásszüneteinél —, de aztán a néző rájön indokoltságukra. Ugyanakkor sok az ironikus beállítottságú jelenet.*

Még ezek sem voltak bátor előadások, de végre az őszi előadásokon állt be arra a ritmusra, amit szerettem volna. S valóban, a hosszú szünetekkel szeretném időtlenné tenni a témát, a túlhúzással, de ez egyúttal már túlpatetizálás is, talán szépelgés is, legalábbis szándékom szerint, azaz távolságtartás; múlt és jelen egybefűzése és szétválasztása, hogy a múltó idő negédes, sárgás, penésszerűvé változtatja a tér három dimenzióját.

— *Ez egyfajta önironikus viszonyulás birkanaimátori magányos iszkázi gyerekkorodhoz?*

A Yerma falusi közössége nagyon erősen az én világom, amihez, valóban, ma már végképp nagyon önironikusan viszonyulok, hiszen már lerakódott bennem, s bizonyos fokig véget ért, de mégiscsak ebből élek. Yerma — a név szó szerint azt jelenti: Terméketlen Föld — valójában az egyetlen termékenységére alkalmas ember az egész darabban. Ugyanis csak neki van olyan aurája, tehetsége, hogy élni tudjon, mert tényleg gyönyörű, ahogy él, ahogyan beszél. Egy nagyon izgalmas figura és valóban: a helyzet, a kor olyan, hogy terméketlenné kell lenni. S ha azt mondjuk, hogy ma nincs uralkodó erkölcsi rend, ami értelmezhető erkölcs nélküli rendként is, akkor azt mondom, hogy ma Yermák élnek, mert terméketlenné kell lenni. Mert mit hagyományozzunk tovább? Kinek, Hova? Mihez képest? Persze ezek már ideológiák, nem kell, hogy a darabból kijöjjenek, inkább a munkafolyamatnak voltak fontos részei. S tényleg eldönthetetlen 25 éves fejjel, hogy primér szinten vállalható-e egy gyerek, átvitt értelemben pedig, hogy mi az, amit ebben a világban értéként tovább tudunk adni? S mivel nem ideológus szeretnék lenni, hanem színházi ember, például a stilizációval, a színházi nyelvvél kell tudnom érzékeltetni a már hiteltelen és a még fontos dialektikáját. A realista színházé a komolyság, a megszerkesztettség — jelezné ez mindazt, ami még mindig fontos; ennek az iróniája a stilizáció, s ez jelentené, ami abból már



valójában hiteltelen, élettelen. A kettő: pátosz és ironia együtt képes volt egy ható előadást létrehozni — így érzem a közönség reagálásából vagy az előadások utáni beszélgetésekből.

— *Ács Norbertet és Köles Ferencet a szakmai karrier gyakorlatilag kiragadta a társulattól. Azt hallani, hogy a Yerma alakjában éppen beérő Szalmási Gabriellát meg éppenhogy elbizonytalanította az előadás sikere, s búcsúzni készül a társulattól. Egy egyetemi színpad társulata különben is lecserélődhet négy-öt évenként. Hányszor lehet változatlan lelkesedéssel, intenzitással új és új csapatot szervezni?*

Négy éve azt mondtam, hogy körülbelül négy évig fog ez tartani. Ezt nagyon tudtam, de úgy gondoltam, hogy mint egy osztályfőnök, majd kezdem előlről. Most nagyon nehéz újrakezdeni, pedig újra fogom kezdeni. Az is biztos, hogy más lesz ez az újrakezdés, hiszen végre már nem korosztályommal, hanem fiatalabb emberekkel fogok dolgozni. Másrésztől valóban kudarc, igencsak kudarc, mert most van azon a szinten a csapat, hogy igazán színházat tudna csinálni. S nem azért kudarc, mert elmennek, a két fiú esetében éppenhogy sikerként is elkönnyvelhetném, elkönnyvelhetnék, hanem mert nem tudom megteremteni azokat a lehetőségeket, amelyek ehhez a színvonalhoz már elengedhetetlenül kellene. Itt már nem lehet pocsolyában színházat teremteni, legfeljebb csak akkor, ha én közben meg tudom fizetni az embereket. Ez természetes módon így kell, hogy legyen. De sajnós ez a rendszer nem elég arra, hogy egy impulzív „szabadegyetem” jöjjön létre, ahol egy ilyen csoport a minőségi munka ellenértékéért megkapja azt, ami kell: hogy meg tudjon élni, fenn tudjon maradni. Holott sok szempontból képvisel valamilyen eszmét, ami az egyetem, az egyetemlegesség címerére tartozik.

Elmennek és jönnek: ez az élet maga, de a csoport nem szűnik, nem szűnhet meg. Ha innovatív és kreatív munka volt, amit eddig tudtam csinálni, az ma már nem az; ki sem kell lépni a folyóból, hogy ne ugyanaz öleljen körül. Most már szélesebb eszköztár kell, s az ötödik megnyert versmondó verseny figyelmeztető emléke: ne váljék „üzlet”-té bennem az újrakezdés, ami bennem egy a színházzal és csakis a színházzal. Jövőre megpróbálom a főiskolát rendezői szakon, s ha hosszabb távra gondolkodom, akkor csak egy dolog jöhet szóba: a saját színház. Saját gazdasági rendszerrel, s ezekkel az emberekkel, mert ezt a csoportot alkalmasnak tartom, hogy ha nem most, akkor öt vagy tíz év múlva, hogy találkozunk, és azt a színházat megcsináljuk. Ez ugyanis olyan csillagzat alatt született, ami nem tudom, hogy összeáll-e még egyszer a végtelen égbolton.

Amit mi végigéltünk, az több volt, mint egy mindent elsöprő szerelem története. S e metaforát azért használom, mert a színházban a legfontosabb az erotika; csak addig lehet színházat csinálni, amíg fontos a másik testének megérintése, vagy akár csak a szemek találkozása. Ennek az erotikának az első része a tényleges megismerési folyamat, az, hogy megismerem, és hozzáérhetek. Ez volt ez az első két év. A másik része pedig az ez ellen való dolgozás. Annak megtanulása, hogy hogyan tudom én a magánéletemet is megélni e kapcsolatban. S ez tényleg így volt, az első két évben együtt is laktunk valójában: tíz emberrel együtt alszom, kelek, dolgozom, eszek, s nem engedünk be senkit a csoportba. Aztán szép volt, hogy a harmadik évben szétváltunk, kiscsoportok jöttek létre, pár fős

baráti társaságokra oszlottunk, de munkaszinten mégis együtt maradtunk, megmaradt, hogy noha állandóan veszekszünk — valami szörnyű volt az a dumahal-maz, amit négy év alatt elmondtunk egymásnak —, mindent kibeszéltünk ma-gunkból a nap tizennyolc órájában, de ettől függetlenül és folytatásaként másnap ugyanúgy, de menni tovább.

Minden egyes mozdulatát ismerjük már a másiknak, ami akár a gyűlölködő szakítás oka is lehetne. De az utolsó két év arról is szólt, hogy megtanultuk ezt kezelni tudni. S ez talán már nem is szerelem, hanem az együttélés szeretete.

