

A MAGYARORSZÁGI KÉPZÉS
A SZÍNÉSZKÉPZÉS FELELŐSSÉGE

Drámai események a Főiskolán, 1969.

Az 1969/1970-es tanévben lezajlott egy kisebbfajta botrány a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, az Ódry Színpadon. Békés András osztálya vizsgázott épp. Harmadéves vizsga volt, amit tehát nem látogatott jegyvásárló közönség – ezen a délutánon az oktatók és az érdeklődő diákok foglaltak helyet a nézőtéren. Nekünk, másodéves rendezőknek, Marton Endre osztályának is engedélyezve volt, hogy szakmai óra helyett megnézzük a vizsgát. Hátul ültünk, talán a leghátsó külön szektorban, jó rálátással az egész nézőtérré, amely ez alkalommal nem sötétült el – világos maradt a színészek színpadra lépése után is. A bemutatandó mű ugyanis Peter Handke egyfelvonásosa volt: a *Közönséggyalázás*. A darab abban az évben jelent meg az Európa Könyvkiadó drámakötetében: *A játszma vége. Modern egyfelvonásosok* címűben. A 68-as év szellemiségét demonstratívan magán viselő darab nem áll másból, mint a polgári színház összes elemének megkérdőjelezéséből a nézőkhöz intézett szándékosan pökhendi, provokatív beszéd segítségével. A szerző úgy képzelte az előadást, hogy jól fizető, kulináris élvezetre vágyó, burzsoá nézők töltik meg a színházat, és néhány radikális fiatal színész egy csomó sértést vág a fejükhöz, megvilágítva eközben a nézői elvárások tarthatatlan, idejét múlt, érvénytelen jellegét. „*Ó, ti elmeszesedettek, ó, ti vérbajosok. Ó, ti májbajosok, ó, ti agyalágyultak, ó, ti nyavalyatörősek, ó ti öngyilkosjelöltek. (...) Ti potenciális hullák, ti mérőföldkövei a színháztörténetnek, ti lappangó pestis. Ti pozitív hősök, ti rothadó burzsoák, (...) ti világi és egyházi méltóságok. Ti alvállalkozók, ti eminenciások, ti excellenciások.*” És így tovább.

Azért maradt világos a nézőtér, hogy jól szembe lehessen nézni a provokált közönséggel. Egyértelmű, ugyebár, hogy ez a vállalkozás mily istenkísértő volt 1969-ben. A Színház- és Filmművészeti Főiskola nem volt felkészülve egy ilyesféle előadásra. A negyedéves vizsgák (pl. azokban az években Szép Ernő *Azrája* vagy *Völégénye*, Bródy *A medikusa* vagy akár Pirandello *Hat szereplő szerzőt keres* című műve) még ha különböztek is stílusukban valamelyest, egy jól körülírható színházkép alapján születtek: karakterek ábrázolását várták a színészekről.

Továbbá ez a vizsgahelyzet a legkevésbé sem emlékeztetett a szerző által elképzelt körülményekre. Négy-öt színész jött be. Háromra egészen jól emlékszem: Vogt Károly, Maros Gábor és Cserhalmi György voltak. Öltözékük (és ez a rendezői koncepció tétovaságát jelzi) nem hétköznapi viselet volt, ahogy a

szerző kérte, hanem afféle „bűnös, nyugati fiatal” öltözék. Kábítószerélvező, pénzes, extravagáns, gögös ifjak, mintha épp most ugrottak volna ki a lehajtott tetejű autóikból. Rövid bundák, cowboy-csizmák, vastag nyakláncok, ilyesmik. Aha, ez máris indokolni látszik, miért ilyen provokatívák – kellett gondoljuk nyilván. Egymásnak adván a szót elkezdték szidalmaikat a szemünkbe vágni. A magázódó első tirádákból is közlök egy keveset (ugyanis az iménti – pár oldallal későbbi – szövegrész végül is nem hangzott el a színpadon). „A téma: önök. Az érdeklődés központjában önök állnak. Mi nem játszunk, mi önöket játszatjuk. Ez nem szójáték. Mi nem úgy bánunk önökkel, mint egyénnel. Önök nem egyének. (...) Önök itt mint színházi közönség mintát alkotnak.(...) Önök egyetlen esemény. Önök az esemény.”(Gergely Erzsébet fordítása)

A nézőtér első felét szokás szerint a tanári kar töltötte meg. Ott volt, vagy ott lehetett volna, pontosan már nem emlékszem: Várkonyi Zoltán, Major Tamás, Marton Endre, Nádasdy Kálmán, Szinetár Miklós, Kazimir Károly, Herskó János, Fábri Zoltán, Vámos László, Lengyel György, Félix László, és ott lehetek a fiatal tanársegédek, Marton László, Kerényi Imre, Szirtes Tamás is, vagy a vidéken dolgozó de végzős osztályoknak előadásokat készítő fiatalabb rendezők: Zsámbéki Gábor, Sík Ferenc. És igen, ott ült a függetlenített párttitkárnő is (mint minden vizsgán). Ennek a társaságnak beszólni a színpadról nyilván nem volt könnyű. A levegőben kínosság, kényszeredettség áradt szét. A szövegek részvétlenségbe hulltak, visszhangtalanul... Így morzsolódtak a percek.

Egyszer csak történt valami. Ádám Ottó, a színésztanszak vezetője egy zafosabb szidalomnál, mint aki megelégette az egészet, komótosan felállt. A hátán panyókára vetett zakót karjára véve elindult a sorból kifelé. Tisztelettelően felálltak a mellette ülők. Majd a zakót ismét vállára csapva elindult hátra, a kijárat felé. Mi hátul jól láttuk ravasz, elégedett mosolyát, mert ováció támadt, cinkos, helyeslő kacagás. A zajongásra és pártütésre mindig kapható diákok, a tanszékvezető iránt olvadóan elkötelezett beszéd- és énektanárok szolgálatkész hada, mindenki kacagott. Talán még taps is volt. Ádám Ottó elért a jobboldali kijáratához és kilépett, hangosan becsukva maga mögött az ajtót. A színpadon riadtan álldogáló főiskolás színészek már egy ideje hallgattak. Ahogy csendesült a zaj, peckes ruházatukat meghazudtoló tétovasággal, sápadtan, reszkető lábakkal folytatták a provokációt. Az előbbi, minden szolidaritást nélkülöző hangzavar elcsitult. A nézők rájöttek, mily borzalmas helyzetbe hozták a vizsgázókat. A szavak akadoztak, félő volt, hogy esetleg elájul valamelyikük az átélt sokk hatására. Ekkor Békés András osztályfőnök, a darab rendezője, a nézőtéren hirtelen felállt: „Jó, köszönöm!”

Most lett aztán igazán csend. Itt termett közöttünk a valódi, hamisítatlan teatralitás. Békés feldúltan, zaklatott hangon folytatta: „Elég, hagyjátok abba! Nem csináljuk tovább. Ha a tanszékvezető itthagyjá a vizsgát...” Nem fejezte be a mondatot, ő is sápadt volt. A tanácstalan csendben az előző sorból hátrafordult Gáti József. Hatalmas békaszemét Békés felé forgatva felejthetetlenül reszelős,

hörgő hangján békítőleg e szavakat szólta: „*Na, mi baj? Hát dolga van.*” Ismét derű hullámozott át a termen, és a provokáló ifjak megszégyenülten tűntek el az üres színpad hátuljában.

Így esett, hogy azon a délutánon a makacs, konzekvens konzervativizmus sármosabbnak bizonyult az újító szellemnél. Ebben az ellentmondásban benne volt az egész zavart, tétova viszony az újító színházhoz. Jó szándékú, sőt bátor formakeresés, de gyáva darabelemzés, a színpad és a nézőtér közt létrejehető helyzet vétkes félreértése és teljes inkompetencia atekintetben, miről is kéne szólnia egy ilyen színházi akciónak itt, Magyarországon.

Ádám Ottó épp abban az évben tartott egy szabadelőadást. Az egész Főiskola hivatalos volt a szeánszra, valamelyik osztályterembe. Hivatalos gyorsíró rögzítette szavait, a főtítkár Vadász elvtárs pedig önszorgalomból jegyezgetett. Ádám Ottó ezzel a megnyilatkozással (ami teljesen szokatlan volt a Főiskola életében) esztétikai háborút indított saját színházi eszméi védelmében. A kegyetlen színházról szólt, elítélőleg. Akkoriban ekörül folytak mindenféle viták : Artaud, Brook és Grotowski neve közszájon forgott. Ádám Ottó valójában a kommersz kegyetlenkedést, a filmek vértengerét nem szerette – ezeket keverte össze Grotowski eszméivel az *Állhatatos herceg* előadását erős szarkazmussal emlegetve. A kegyetlen színház mint téma a levegőben volt, ám sem művészi alapvetését hordozó fontos szövegeivel, sem pedig valódi előadásaival nem találkozhattunk Magyarországon – cenzúra tiltotta a megismerésüket. Annál világosabb volt az, amit Ádám Ottó színháza képviselt. Konzervativizmusa világos, koherens, a magyar színházkultúrában szervesen gyökerező álláspont volt. Az ő Szomorýja, Bródy Sándora pontosan felmutatta a magyar szecesszió költészetét, humorát, a szöveg zenéje kissé az abszurdokat is megidézte az ő rendezéseiben, mégis a szelíd nosztalgia, az éles drámai helyzetek gyöngéd elpuhítása, a zaklató pillanatok kerülése volt legfőbb jellemzője. Ami ellen beszélt – Grotowski, kegyetlen színház –, arról homályos elképzeléseink, mondhatni vágyképeink voltak csupán, hiszen az mind cenzúra hatálya alá esett.

Azon az Ódry Színpadi délutánon Ádám Ottó Szép Ernő nevében és Grotowski ellenében állt fel – és sikert aratott. A siker nem csak a nagyhatalmú tanszékvezetőnek szólt – ott akkor sokan elhitték, hogy az a modern színjátás, amit láttak; a csúfos kudarc mindenféle újítás talmi voltát leplezte le számukra, hálásak voltak, hogy ilyen egyszerű az egész. Mivel a kor politikailag gyanúsnak bélyegzett minden modernizmust, vadulást, rendetlenkedést, a többség szervilizmusának valódi ajándék volt ez a nívósan hagyományőrző, meggyőző indoklás: a *Közönséggyalázás* vacak előadás, tehát minden vacak, ami provokatív, ami gondolkodni kényszerít...hisz ki ne szeretné inkább Szép Ernőt?

A téveszmék, a tévedések, az önvédelemből egyoldalú, hibás elemzések mennyi újabb tévedést szülnek!

És mégis, eltelt negyven év, és a Színházművészeti Egyetemen létrejöttek olyan korszerű, önazonos vizsgálódások, mint Brecht *Baalja* Schilling Árpád rendezésében, Bodó Viktor *Attackja*, Zsótér *Hamletje* vagy Horváth Csaba *Toldija*.

Reméljük, hogy ezután sem lesz akadálya a szabad, művészi kutatómunkának, a színpadi helyzetek tétjeit a valóságon mérő elemzéseknek, és annak a kíméletlen – kegyetlen – önvizsgálatnak, aminek önmagunkat, a színészi személyiséget kell alávetnünk ahhoz, hogy hatékonyan, szépen és igazat szóljunk.

A konferenciát ezennel megnyitom.

Veszélyes üzem

Számomra nincs értelme szétválasztani a színházi és a filmes színészek képzését. Annak ellenére nincs, hogy a művész mást mozgat meg a filmen, mint a színpadon. De azt hiszem, hogy ami a színházi színészképzésben történik az első két évben, az olyan mélyre nyúl a személyiségbe, annyira „veszélyes üzem” hogy megalapozza mind a kétféle lehetséges működésének lehetőségét. Leépíteni, majd aztán újra visszaépíteni önmagát. Ezt semmi más nem pótolhatja. A színész azt a tudást, amit ott megszerzett, illetve azt a furcsa lényt, amivé átalakította magát a folyamatban, később a legkülönbözőbb körülmények között, univerzálisan tudja használni.

Azt hiszem, hogy ez a „belenyúlás” egyszer történik meg az emberrel. Természetesen előfordul, hogy a rendező kezdő színésszel dolgozik. Én például dolgoztam egy olyan végzős színésznővel az egyik filmemben, akinek az volt az első filmszerepe, és láttam, hogy valójában csak az utolsó forgatási napra értette meg, hogy milyen is a filmes munka. Színházi tapasztalata volt, és felismerte (ugyan a végére), hogy ez nem csak „buli”, nem csak annyi, hogy „odarakom magam”. Mindaz, amit közben kihagyott, hirtelen egyszerre beépült. És a következő filmben már tudta hasznosítani.

Vannak az emberi léleknek veszélyes zónái, és nem biztos, hogy a mindennapi életben ezekbe bele szabad taposni. Ezért az amatőrökkel másképpen is dolgozunk, egészen más módon közelítjük meg őket. Náluk ezt a Pandora-szelencét nem nyitjuk ki, mert nagy bajt lehet okozni. Lehet tudni, hogy a kis Valentinóval, Jeles András főszereplőjével mi történt. Ismerünk olyan tehetséges, hiteles amatőröket, akiknek volt egy erős filmes élménye, és súlyosan megszenvedték ezt. Nem véletlen, hogy régebben Thália papjai és papnői voltak a „színészek”. Tehát, ha valaki arra szánja magát, hogy színész legyen, akkor olyan mentális, lelki gátakat kell áttörnie, amelyeket a mindennapi életben nem ajánlatos megtenni.

A normalitásban, az emberi együttélés mindennapjaiban ez nem véletlenül blokkolt. Lényegében a gyermek egész fejlődése lehatárolások sorozatából áll azért, hogy egyáltalán képes legyen a szociális életre. Különböző kapukat be kell csukni vagy csak résnyire nyitva hagyni. A színésznél viszont ezek tárva állnak, tehát rendezőként nem ajánlatos csak úgy betörni ezeken a kapukon. Minden gesztus nagy felelősség.

Ezért is érthető, hogy az első két évben nem adják ki a színészhallgatókat munkákhoz. Megértem, hogy az osztályfőnökök nem adják őket a gyakorlatlan rendezőhallgatók kezébe sem. Harmad-, negyedéves osztályokkal dolgoztunk együtt a filmrendező hallgatóimmal, és ezek nagyon szép együttműködések voltak. Amit egy ilyen nagyon erős színházi inkubátorból kikerülő fiatal, még félkész színész megtapasztalhat egy filmes munka során, akár vizsgafilmben, akár egy profi filmben, az inkább – jó értelemben vett – ipari meló. Megtapasztalhatja a munkának a józanságát. Nagyon érdekes átélni, hogy ugyanazt a varázslatot, ugyanazt az intenzitást, amit színpadon már megismert, ezek között az abszurd körülmények között, egy sokszorososan szétszaggatott munkafolyamatban is el lehet érni.

Elmondok egy példát. Azt hiszem, hogy talán elsős volt a filmrendező osztályom és mindenképpen szerettem volna együttműködni más művészképző iskolákkal. A Képzőművészeti Egyetemnek a látványtervező osztályával és egy színész osztállyal hoztam össze őket. Elutaztunk egy hétre Tihanyba, ahol a Képzőnek van egy művésztelepe. Mi a látványtervezőkkel két nappal előbb lementünk, majd a második nap estéjén egy mikrobuszal megérkezett a színész osztály. És ahogy kiszálltak, lehetett tudni, hogy „Úristen! Megjöttek a színészek!” Azt ajánlottam a diákjaimnak, hogy egészen konkrét feladatokat adjanak a színészeknek. Vonják be őket a stádba, legyenek kellékesek, világosítók, sminkesek. Olyan fizikai munkát végezzenek, ami után a kamera elé kerülni már természetes állapot. Nagyon szép munkák születtek ebből, és érdekes volt látni, hogy a második reggelinél már nem lehetett tudni, melyik asztalnál ülnek színészek és melyiknél rendezők vagy látványtervezők; mert a hangsúlyok, a gesztusok szépen lecsillapodtak, lenyugodtak, és dolgozó emberek szövetsége jött létre.

Min egyes rendezőknek megvan a maga alkata. Én általában akkor tudok jól dolgozni, ha a színészek a fegyvertársam, tehát kollégám. Ha nem egymás felé fordulunk, hanem vállvetve, együtt nyomjuk előre a filmet, tehát egy kicsit a technikai stábhoz hasonló státuszban dolgozva. Ez egyfajta, talán szemérme-
sebb intimitásra ad lehetőséget.

A szituáció megértéséhez egy gyereknevelési hasonlatot hoznék. A jobb szakkönyvekben olvashatjuk, hogy nevelni bárhogy lehet, bármit lehet tenni, csak hitelesnek, konzisztensnek kell lenni. A színész a gyermekhez hasonló totális kitettsége miatt valamiféle gyerekstátuszban van a stábon belül. Óvjuk is, bármennyire fegyvertárs. Van, aki azt igényli, hogy manipulálják. Szüksége van a nagy, rettenetes varázslóra, akinek alávetetheti magát. Én erre alkatilag kevésbé vagyok alkalmas. De hát izgalmas játék lehet ez is. Vannak rendezők, akik jól, eredményesen, művelik ezt, és nem is okoznak túl nagy kárt. Ezen az úton nem tudok járni, mivel én eleve olyan fajta emberi bizalmat próbálok megteremteni, ahol lehet tudni, hogy biztosan az igazat mondom a színésznek. Biztos pont lehetek a számára, akiről tudja, hogy ha elégedett vagyok, akkor valami tényleg megtörtént, és ha nem történt meg, akkor azt is bizto-

san jelzem. Azért dolgozom így, mert én csak így tudok hitelesen kommunikálni.

Kísérleti filmesként kezdtem, és dolgoztam egy képzőművész-csoportban, ahol elég sok performanszt készítettünk. Ez, a hetvenes-nyolcvanas évekre esett, amikor az alternatív színháznak is érdekes időszaka volt, és nagyon izgalmas dolgok történtek kőszínházakban is, például Kaposváron. Azt láttam, hogy egy performanszban, alternatív színházban, kőszínházban vagy akár filmben nem lehet egyformán hitelesen jelen lenni – ez a három terület nem csereszabatos. A kulcsa a dolognak azonban mindenhol a hiteles jelenlét. Csak egész más eszközökkel lehet elérni. Egy performanszban a sűrítés hiánya, ami hitelessé teszi a jelenlétet. Ez egy színész számára szinte megoldhatatlan feladat. Mint egy operaénekesnek eldűnnyögni valami dalocskát. Egy performanszban akkor lehet jelen, ha a saját színészi eszköztárból nem használ semmit. Tanúja voltam olyan performansznak is, ahol egy nagyon lelkes fiatal színész beugrott a többiek közé, és ez katasztrofális eredménnyel járt, mert nem tudott azon a módon jelen lenni, ahogyan a többiek. Bármire is fog az ember, meg kell találni, hogy melyik eszközrendszer teremti meg abban a közegben a hitelességet. És azt kell használni. Színházi munkák után filmben dolgozni szintén az eszközök intelligens cseréjével lehetséges a színész számára. Ebben igyekszem pontos eligazodási pontként működni.

Persze a bizalom és a nyugalom az két külön dolog. Amikor a sziklamászók elindulnak, akkor még az alaptáborban tisztázni kell, hogy totálisan bíznak egymásban. Ha ez megvan, akkor egészen vérfagyasztó dolgokat tudnak egészen higgadtan végigcsinálni. Máshogy nem is lehet. Tudja az ember, hogy ha rosszul lép, akkor valaki megtartja.

Rendezőként tudom, hogy ha rosszul lép a színész, akkor mi az a mozdulat, amit tennem kell, hogy megtartsam vagy továbblökjem. Ez néha kemény feladat. A bizalom nem az esti mesék nyugalma. Ahogy a színésznek fontos, hogy a szükséges eszközökkel dolgozzon, de abból csak a minimálist használja, úgy ez szerintem a rendezőkre is vonatkozik. Hogy ott lépjen közbe, annyit, és csak akkor, és csak úgy, ami valóban hatékony.

A rendezői szakmának van egy ellenőrizetlen sávja, ahol az emberi gyengeség, a hiúság, a hatalom szeretete, vagy annak a mámora, hogy egy másik embert irányíthat, néha veszélyes területekre csábítja a rendezőt, aki – hatékonyság címén – vissza is élhet a hatalmával. Főiskolás koromtól kezdve irtóztam ettől, és ugye, rendezőosztály tagjaként láttam a színpalak mögött, hogy esetleg ki mit művel.

Arra törekszem, hogy munkatársaimmal szövetségben dolgozzunk, csak akkor szólok, ha biztos vagyok benne, hogy szükséges, és csak annyit, amennyi kell. Persze, ez lenne az ideális állapot, biztos vagyok abban is, hogy nem mindig sikerül, de mindig ez a célom.

A filmszínészek képzéséről

Egy interaktív filmszínészképzés-kurzus rövid koncepciója és vázlata

*Az arc a lélek képmása
A szem a lélek tükre
(közmegegyezés, hagyomány)
Hogyan élhetünk át egy érzést? Meglátszik?
Hogyan adhatunk át egy érzést? Látszik?
Hogyan okozhatunk (kelthetünk fel) egy érzést – másokban
moziban, vagy a képernyő előtt?
(Megtanulandó feladatok)*

1.

Filmrendezőként, operatőrként és tanárként egyaránt fontosnak tartom, hogy az Színház és Filmművészeti Egyetemen a színházi és zenészházai képzéses mellett (vagy azon belül) képezzenek filmszínészeket is.

Ma Magyarországon hiányzik az ilyen irányú interaktív vizuális képzés- és tréning. A televízió megnövekedett igényeitől kezdve (lásd az egyre szaporodó sorozatokat), a játékfilmekig jelentkezik a hiány, a szereplők számottevő része nem képzett színész. (Nem arról van szó, hogy amatőrök egyszerűen tanuljanak meg filmen szerepelni, és csak az volna a baj, hogy nincs rutinjuk a feladataikhoz.)

A képzés hosszú évek óta megoldatlan, néha akad a filmes képzés számára egy-egy félév a színházban belül, de többnyire nincsen. Pedig a színészeknek nagy szükségük lenne rá, mert a filmezéshez a színházitól eltérő technikára van szükség, amit a hagyományos képzés során nehéz elsajátítani. Alapvetően megváltozott a világ, a forgatások technikája és a munkarendje, ahhoz, hogy a csak színházi tapasztalattal, eszköztárral rendelkező a színész bele tudjon illeszkedni a filmforgatásba.

2.

A magyar nyelv rendkívül érzékeny az árnyalatok leírására, világosan megkülönbözteti az „arcot” az „arckifejezés”-től, igazolva az állítást, hogy az arc már önmagában egy alkotott kép.

Közismert mondás, hogy az emberi arc, az emberi tekintet a lélek tükre. Cicero *De oratore* című művében (III., 221.) úgy fogalmazott, hogy az arc az, ami képes a legtöbb lelki rezdülést kifejezésre juttatni, hogy végső soron az arctól

függ minden, és rajta a szem – mint valami jel (indices oculi), mint ami valamiként jelez, – képes beszédesen értésre adni a lejátszódó folyamatot, képes „beszélni“ arról, amit az ember el akar mondani vagy el akar hallgatni. (Bacsó Béla, *A portréművészetről*, Élet és Irodalom, 2011/ 12.) Ez a felfogás, közmegegyezés egészen a 20. századig uralkodott. A technika fejlődése, a biológia, a kognitív pszichológiai kutatások és az új médiaeszközök, a film, a tévé, az internet megjelenésével ez az elmélet mára elavult. Már maga az arc is egy anatómiai anyagokból, szövetekből álló képmás, amely változik a biológia stb. törvényei szerint, és egyáltalában nem biztos, hogy azonos vagy hasonlatos a lélekben- képzetekben- érzelmekben, a tudatban bekövetkezett változásokhoz. Sőt! A történelem, a sors, az évek nem azonosak a test biológiai változásaival. Tehát amit a tükörben (a filmen) látunk, az sokminden lehet, de legkevésbé a lélek tükré. A néző, a befogadó pedig abból indul ki, amit lát. Azt értelmezi az éppen aktuális társadalmi – pszichológiai jel-kódfejtés szerint. Ez viszont az idővel a divattal, a média hatásaival, az egész kultúrával folyamatosan változik. A színész kinézete mozgása, mozdulatai tehát jeleket adnak, és az ember jelenlétéről, annak minőségéről tudósítanak. A film, tévé, média óta sokkal erősebben, mint az amúgy is egyre töredékesebbé váló, formátlanodó nyelv, a beszéd.

De hát milyen arc, milyen ember néz vissza ránk a tükörből?

A jelenlétét kell éreznünk, nem a jellemét.

Az eszközök tanulását előlről, és máshogy kell újratekdeni.

Már Shakespeare-nél elhangzik a paradoxon: „... belül fakad fel, s nem látszik kívül, mért hal az ember...” Ma már a figyelem mozgása, a pszichológiai folyamatok modellezése, az építkezés *kívülről befelé irányul*. Tehát a belső és a külső ilyenfajta ábrázolása a mai technikai környezetben más eszközöket kíván. A fejlett videó- és filmtechnikával dolgozó műfajokban az a szemlélet lett uralkodóvá, hogy a külső erőteljesen meghatározza a színész belsőjét is, a nézők befogadását pedig teljes egészében. Ezért a rendezőnek, az operatőrnek, a kreatív stábnak már a forgatás előtt fel kell építeni a színész és a színész által kidolgozott figura a sajátosságait.

A színészek többsége hagyományosan a szövegből indítja szerep felépítését, de a film másként működik, gyakrabban, hosszabb időre hagyják magára a színészt szöveg nélkül. Például, amikor sétál az utcán. Pedig olyankor is viselkedik a karakter. Leszáll egy villamosról, befordul a sarkon. De hogyan? Utána néz valakinek, vagy nem néz utána? Fölemelt fejjel jár vagy pedig maga elé néz? Ezek olyan apró momentumok, amelyek döntően befolyásolják a nézőt.

Ma már általában nem a szöveges jelenetek uralják a képet. Az akciófilmeknél olykor perceként át nincs szöveg. Az alakításhoz a színésznek a saját test feletti uralmat teljes mértékben el kell sajátítania. Hogyan? Fényképek és lassít-

va visszanezett felvételek analizálásának segítségével, a különböző testrészek mozgásának vizsgálatával, próbák elemzésével, kiegészítő gyakorlatokkal, éppen úgy, mint az élsportolóknál. Ez hosszadalmas, kimerítő, de ismert tréning. Nem mindenki alkalmas rá. Nem csak fizikailag (ez könnyebben kiderül), hanem lelkileg sem.

Saját tapasztalatomból idézek fel egy helyzetet.

1973-ban már így dolgoztunk Andorai Péterrel (azóta több filmben is), Bán Jánossal, Gáspár Sándorral 1988 óta. A történetet Vargha Balázs írta meg a *Metropolis* 1997 tél/1998 tavaszi számában a velem készített interjúban:

– Gáspárral nagy egymásratalálásokot volt ez a film. Igaz, ő már az *Egy teljes napban* is játszott.

– *Soha fel sem merült, hogy más játssza el ezt a szerepet. Már a könyv megírásakor róla volt szó.*

Általában színészre szoktam kitalálni a szerepeket.

Azt azonban el kell mondanom, hogy sohasem a színészek saját, privát arcát szoktam „használni” a filmekben. Még a történetekben is mindig változtattunk az arcokon. Gáspár arcát is át kellett „alakítani”. Az volt az elképzelésem, hogy ennek a „kicsi, de erős” embernek aszimmetrikus arca kell legyen. Először egészen rövidre vágtuk a haját, aztán féloldalt magasabbra borotváltuk, mintha az egyik homloka fölött hátrébb kezdődne a haja. Az egyik oldal felé megemeltük a homlokát.

Az orrában ezen az oldalon – ezt azért mondom el, hogy érthető legyen, fizikailag is milyen megpróbáltatásokkal jár a színészi munka – a filmben végig egy tampont viselt, ezzel még inkább az egyik oldalra „húzott” az arca, ugyanakkor vastagabb, erősebb orra lett. Ettől egészen más lett a szeme. A fejtartása pedig olyan, mintha állandóan be lenne húzva a nyaka. Így az egész figura gyanakvóbb, erőszakosabb lett, és miután Gáspár nagyon izmos ember – ezzel a fejjel az egész alakja veszélyes forma lett.

Ezeket Gáspárral és Unghváry Attilával, a sminkmesterrel, lépésről lépésre együtt alakítottuk ki. Közben egyfolytában azt tárgyaltuk, milyen ez a pasas, akit a tükrökben vizsgálgatunk. Úgy beszélünk róla, mint egy létező személyről, mintha ott lenne egy negyedik személy is a sminkszobában. Mikor kialakult az arca, akkor jött a „hogyan mozoghat ez?”, „miket csinál egy ilyen pasas?” fázisa. Ott rögtön, beszélgetés közben készítettünk egy csomó pillanatképet Gáspárról. Ezeket gyakorlatilag minden „alakítás” nélkül szoktuk csinálni, ilyenkor az instrukció csak annyi, hogy „maradj így”, „engedd lejjebb a válladat”, „nézz a gépbe és húzd ki a vállad” stb.

Csináltunk legalább száz–százötven fotót, azután másnap megnéztük őket. Ha az ember ennyi pillanatképet csinál valakiről, akkor azok között mindig van nyolc–tíz olyan „összeállt pillanat”, amiben a szem, a száj, a mozdulat és a sminkben kialakított arc különös egységet alkot. Ezeket a fotókon az a személy hirtelen más időben van, mint a többin. Ha a „maszk” jól van eltalálva, akkor nyolc–tíz fotón tör-

vényszerű találkozása lesz a pillanatnak, az izmoknak és a tekinteteknek. És akkor ezen a nyolc–tíz fotón egyszer csak megjelenik előttünk az a valaki, akit keresünk. Ott van, látjuk – él. Azután eldobjuk a többit, kirakjuk a főszereplő képeit és már „csak” járni kell megtanítanunk. Egy igazi jó színész tíz különböző pillanatban és pozícióban felvett fotó alapján meg tudja mondani, hogy az az ember az utcán hogyan fog menni, hogyan tartja magát, mik a fizikai szokásai. (Ezt egyébként már Andoraival a Vörös rekviemnél is így csináltuk.

1500 db tanulmányfotót készítettem róla, abban találtuk meg a megfelelő 15-20-at) Ilyenkor már ezeknél a beszélgetéseknél eldől, hogy tényleg miről is szól ez a film és hogyan szeretnék megcsinálni.

(.....)

Megjegyzem, nem sok színész van, aki kívülről vissza tudja tanulni önmagát. Ez adottság és gyakorlat kérdése is...

Tehát a színészek érdekében csak azt tudom hangsúlyozni, hogy ha valaki színházban dolgozik, és nagyon tehetséges vagy érdekes, a színházi karakterei önmagukban nem határozzák meg, hogy milyen filmszerepre választják ki. Magyarországon hagyomány, hogy általában a színházakban felépített karakterei, nevezetességei, jellegzetességei alapján használják a színészt filmen is, de egyáltalán nem biztos, hogy ez jó lesz. Tehát olyan színészeket kellene képezni, akik pontosan megtanulják, tudják, hogyan, és mire tudják használni magukat akkor is, ha csak nyolc vagy tíz másodpercük van egy filmben.

3.

Mi hiteles filmen?

A magyar nyelv szerint általában *hiteles*, ami *hihető*. A filmes, a képi hitelesség azt jelenti, hogy a színész egy adott helyzetben *fizikai jelenlétében is odavalónak, az események természetes résztvevőjének tűnik*, vagyis a vásznon, vagy a képernyőn *az hiteles, ami teljes egészében, tetőtől talpig hihető*. A színpadi gyakorlatban általában azokban a jelenetekben hiteles, ahol több színész vitázva összecsap, és jó a szövege., ebből adódik a húzóerő. Tehát hiteles tud lenni egy olyan drámai szituációban, amelyben meg tud nyilvánulni a szokásos módon, a szokásos narratív keretek között. Viszont ha a filmrendező, például a jelenetet egészen máshogyan akarja feldolgozni, darabokra szabdalja, különböző idősíkokba, különböző arckifejezések sorozatába helyezi, akkor már a színházi technika alkalmas arra, hogy a színész alakítása a filmen egységessé, hatásos egészévé álljon össze, pl. a montázs esetében.

Ahhoz, hogy valami hiteles legyen a filmen, két dolog kell: egyrészt az, hogy amikor a néző meglátja a szereplőt, azonnal érezze, tudja, hogy kicsoda, és milyen alak. Akkor is, ha csak a háttérben megáll, hallgat valakit, ha oldalra néz,

vagy autót vezet. A másik pedig az, hogy a szereplő alakjának fizikai hitelessége, „léte” tökéletes harmóniában legyen a sorsával, filmbeli történetével, ami a film egészéből derül ki. Ő olyan, mint egy képzőművészileg megálmodott és kivitelezett lény. Ahol, és ahogyan megjelenik, meg kell látni bármely pillanatában az egész karaktert. A színész hitelessége az egész filmen végigfutó egyéniségben van, de egyáltalán nem biztos, hogy a szerep szövegei segítik, erősítik története elmondását. A filmen gyakran a színész reakciói, gesztusai viszik tovább a történetet. A mozgása, a nézése, a cselekedetei nem mindig esnek egybe azzal, amiket mond. Van, amikor nem lehet, és nem is kell szöveget találni ahhoz, hogy lássuk, milyen a karaktere, milyen ember. Például fölösleges lenne szöveget írni ahhoz, hogy hol, és hogyan mosolyodik el, ha a filmben nincs vicces jelenete, de azt látni, hogy nevetve indul valaki felé. Tehát akkor a színésznek pontosan kell tudnia, hogy milyen fajta nevetés szükséges ehhez a jelenethez, ezt pedig nem lehet máshogy előhívni, csak úgy, ha megtanulja kívülről, – akár fotóról – látni önmagát.

4.

A színésztréning alapja, hogy a rendező, amikor kialakítja a figurát, nem egyszerűen szerepelemzést végez a színészekkel, mint a színházi próbákon, hanem sorozatfotókkal, mozdulatfotókkal, pillanatfelvételekkel elemzi a karaktert. A sportolókat ugyanígy elemzik. Amikor egy futónak például a startpozícióját kidolgozzák, akkor tizedmásodperces vagy ezredmásodperces kockákon végignézik azt, amit szabad szemmel nem láthatnak, például hogy neki az a baja, hogy a lába előbb rugaszkodik el, mint a keze, később lendül, esetleg ritmus eltolódás van, amit az ember már érez, de nem láthatja pontosan, mitől nem áll össze teljesen a jelenség.

Ugyanezt tesszük a színész mozgásával, tehát próbaelemzéseket végzünk, kifejezetten kamerával. Most, hogy már sorozatfelvételeket tudnak készíteni a digitális fényképezőgépek, nem számít a nyersanyag, nem kell ezen spórolni. Tehát pszichologizálás helyett kidolgozzuk a színész fizikális létét.

Ez olyan tréningorozat, amelynek során a színésznek tökéletesen meg kell ismernie saját mozgásának, kinézetének, tükörképének és testbeszédének, vizuális megjelenésének jellemzőit. Meg kell tanulnia vizuális önmagát, meg kell tanulnia, mit „jelent” az arca, ha egyszerűen maga elé néz, hogy az arc mikor, milyen kifejezést, milyen személyiséget közvetít a nézőnek. Meg kell tanulnia, hogy bizonyos indulatoknál hol és hogyan használja a saját testét, kézmozdulatait, valamint, ismernie kell a mozgásai ritmusát. Fel kell építenie, tetőtől talpig a szerep megjelenését és egész habitusát. Mindez hasonlít a balett-táncosok módszerére, akik nem véletlenül végzik gyakorlataikat tükör előtt. Tehát: nem a karakterépítésre, a hagyományos szerepelemzésre kell ilyenkor figyel-

ni, hanem arra, hogy szüntelenül szembesítsük a színészt minden egyes mozdulatával (ha a válla mozdul, jobb-e, ha a keze mozdul, jobb-e, ha a keze mozdul előre és utána fordul a válla, stb). Döntő különbség, ha valaki kívülről is teljes mértékben ura a figurának.

Sokan nem szeretik, ha pszichologizálás helyett a fizikai megjelenésre helyezi a filmrendező a hangsúlyt. Az a tapasztalatom, hogy nem minden színész bírja az elemző tréninget, mert ez abból áll, hogy a filmrendező elkezdti őt formálni, s ez egy teljesen új létezést követel tőle, és ez sokukat összezavarja. Nemcsak a színész arcát, de járását, kézmozdulatait, öltözködését és az abban történő mozgást is elemezzük. Sokan azt hiszik, hogy ez szőrszálhasogatás, pedig rendkívül fontos, mert ha a színész fizikailag egyszer csak egy másik embernek érzi magát, akkor nagyon jellegzetes lesz a karakter. Ezeket a gyakorlatokat *némán kell nézni, elemezni*, soha nem szabad hagyni, hogy bármely szöveg eltérítse a filmrendezőt és a színészt annak fontosságától, hogy minden fázisában jól van-e elhelyezve a karakter mozgása.

A magyar színészeknek nagyon ritkán van lehetőségük arra, hogy filmezzenek, főleg arra nincs, hogy a filmezéskor teljesen annak is tudják szentelni az ott töltött időt. Kevesen engedhetik meg maguknak, hogy csak a filmes munkára koncentráljanak, alig fordul elő, aki megteheti, hogy nem a színházi próbák között jár forgatni. Nemzetközi összehasonlításban szinte senki nem jobb, nem rosszabb színész, inkább különböző típusúak. Nagyon eltérő viszont az akciószínész vagy a sorozatszínész. Teljesen más lelkiállapotot követel, ha valakinek hosszú időn át kiegyensúlyozottan ugyanazt a szerepet kell alakítania, vagy annak az ellentéte. Mint a balettről vagy bohócokról szóló filmekben, úgy kell beleélnie magát a szituációba, mert azokban aztán főleg nem lehet szövegből vagy pszichológiai figurából kiindulni. Az számít, hogy az adott pillanatba, az adott ritmusba jól illeszkedik-e be a színész. És csak egy nagyon rövid pillanat van arra, hogy ez a képesség megnyilvánuljon. A karakterét jobban jellemzi, ahogyan részt vesz egy akcióban, mint hogy, egy beszélgetés közben mit mond valakinek.

5.

Haladjunk tovább ezen a gondolatmeneten.

A megértés origója, alapja (és a játék meghatározója) már a némafilmekben is *a másik reakciója volt*. Abból olvassuk ki, abból értjük meg, az alaphelyzetet. A kiváltott hatás, aztán a viszont-reakció a játék ping-pong alapja. A síró arc váltja ki az együttérzést, a nevetővel felszabadultan azonosulunk. (Jancsó ezt hagyta el már a *Szegénylegények*ben, mikor Görbe János megy a halálba az akasztófa felé. Nem sírt, nem rettegett. Emiatt volt először hiányérzet, zavarodottság – „Most mi van? Hogy kell érteni? – és ezért kényszerült tovább sűrít-

teni, pörgetni az elbeszélést, mozgatni a kamerát, hogy végül a néző a történések, – a hatalom – működésének *mechanizmusát*, a történet egészét és lényegét élje meg. Ilyen esetben nincs megállás! Mai akciónyelven „a gondolat kifejtése és üldözése”!

A trükk, hogy a „befogadó” szereplőkön és a szereplőkkel gördül tovább az elbeszélés, tulajdonképpen a montázs-elv tapasztalatán alapszik. (Kulesov) Amely szerint az egyik kép minősíti és folytatja a másikat. Egy feltételezett érzelmi síkon összegezi a benyomásokat.

Nem szabad elfelejteni, hogy a film egészen egyértelmű egyezményes jelekre bontja a lelki folyamatokat, és magát a történéseket is. (Csak így tudja birtokba venni az időt. Így hozza létre a „megtalált időt” © Bikácsy Gergely) Ennek gyökerei a régi színházi nyelv, az opera, a cirkusz, a bohócok, és a pantomim hagyományos, egyezményes gesztusainál keresendők.

A pszichológiai folyamatok, a szereplők „játéka” egy lelkiállapot-mimika-test montázs képeiből alakul ki. (A szereplők, színészek nem összefüggő lelki folyamatokat, hanem magatartás- és reagálás pozíciókat mutatnak be. Ezek a néző fejében összegeződnek.

A történet elemei és az arc-test-mozgás összerakása hullámzó érzelmi grafikkonná állnak össze. A színészek munkája a történetet viszi tovább, és a néző befogadását segíti. De sok esetben nem a szerepek jelleméből következnek a történések, (hiába divat a karakterekről, karakterépítésről beszélni) hanem az alaphelyzetből. A story és szereplők élete párhuzamosan fut. Tehát a filmi ábrázolás egyik, gyakori esete, hogy nem a jellemek alakítják az eseményeket, hanem a történet alaphelyzetének kibontásához találják ki a jellemeket. A filmszerep gyakran *a történetbe esett, belecsöppent ember esete*.

Ilyenkor mi a feladat? Ilyenkor melyek a színészek szükséges és felhasználható eszközei?

S ezzel visszaérkeztünk a kiindulási pontunkhoz, hogy újra kell gondolni az filmszínész képzés problematikáját.

A színésznevelésről. Másodszor

E kérdéseket áttekintve az a benyomásom, hogy ezek elsősorban a felsőoktatásban „regulárisan”, hosszú távon és hivatásosan működő színésznevelő tanárokhoz szólnak, általánosságban, és sokkal kevésbé és konkrétan nekem. (Én ugyanis csak alkalom- és véletlenszerűen, ráadásul csak az utóbbi négy-öt évben tettem hosszabb-rövidebb kirándulásokat az államilag fenntartott színészképzésben, ebből következően illetéktelenségem a kérdésekben érintett problémák jó részében – számomra legalábbis – oly nyilvánvaló, hogy csak kapkodom a fejem és zavartan dűnnyögök.

Az alábbiakban idézett, két évvel ezelőtt publikált írásommal a kérdések közül azokra a problémákra igyekszem reflektálni, amelyeket a magam számára egyáltalán értelmezhetőnek gondolok. Remélem, hogy ezzel – ha nem is közvetlenül, akkor áttételesen, legalább a lényeges pontok tekintetében világos választ sikerült adnom.)

A dokumentum, amiről beszélni fogok, egy két évvel ezelőtti írásnak a részlete és így szól:¹

„Először is: én a kérdést úgy fordítottam le a magam számára – nyilván kissé önkényesen –, hogy a mostanában látható színházi produkciókról kérdezel. Nos, itt el kell mondanom, hogy nemigen nézek színházi előadásokat, mert sajnálom a színészeket. Az én szememben az ő helyzetük ugyanis kissé olyan, mint azoké a kiszolgáltatott embereké, akiket belerángatnak valami homályos üzletmenetbe, vagy bűnügybe és így tovább. A hasonlat, persze, annyiban sántít, hogy azok, akik a színész számára kész helyzetet teremtenek, többé-kevésbé maguk is megtévesztett emberek: azzal, hogy naivul vagy számítással elfogadták az érvényes alaphelyzetet, amely rendező és színész között nemzedékek óta fennáll. Ebben az „alaphelyzetben” egy kimondatlan konszenzus érvényesül: a színész birtokában van annak, amit várnak tőle, és a rendező – a „koncepció” jegyében – éppen azt várja tőle,

¹ Jeles András 2011-ben megjelent teljes írása: http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3588/levelzes-jeles-andrassal-szinikritikusok-dija-2011/?cat_id=7&first=0

aminek ő birtokában van. Mondanom sem kell, hogy ez a reláció csak a legironikusabb értelmében igaz; a legtöbbször lehangoló realitásban pedig úgy áll a helyzet, hogy a színész energiájának jó része arra megy el, hogy titokban tartsa nem egyszerűen a hiányosságait, hanem azzal kapcsolatos zavarodottságát, hogy voltaképpen mit is kéne (kellett volna) neki anyanyelvi szinten elsajátítania. Ebben a tragikus igyekezetében a rendező viszont úgy működik közre, mint egy csendestárs, hiszen ő sincs tisztában azzal, hogy mit vár és várhat a színésztől. Ezzel kapcsolatban egy nagy ismeretlen tartomány van jelen kölcsönösen mindkét fél részéről.

Ennek az alaphelyzetnek a felmondása vagy ellentettje, azaz normális változata az volna, ha a színész olyanformán nyilvánulna meg, mint Hamlet a híres Rosencrantz–Guildestern jelenetben: „...a keservét! Azt hiszitek, könnyebb énrajtam játszani, mint egy rossz sípon?” Ehhez a magatartáshoz azonban a színész csak úgy juthat el, ha tisztában van azzal, hogy miféle hangszer ő, tehát miféle ügyesség volna képes őt „harmóniai zengedezésre” vezényelni. Igen, nyilvánvaló, hogy az iskolák feladata ez volna: ráébreszteni a színészt, hogy miféle hangszer ő. Az én problémám mindig is az volt, hogy ez miért nem tud végig az egész vonalon, magától-értetődő módszerek közvetítésével megtörténni, pontosabban szólva: miért kell rendre egy ezzel ellentétes folyamat aktusaival találkozunk. Én – házi használatra – erre azt a választ találtam, hogy azért, mert az európai színház nem rendelkezik azzal a fajta szellemi centrummal, hagyománnyal, rendező-elvvel, amellyel mondjuk a távol-keleti színházak rendelkeznek; a nóban, a kínai operában, a különböző indiai, thai stb. színházi képződményekben ugyanis precízen, tételesen leírható és közvetíthető, hogy mi az, amit a színésznek – ahhoz, hogy egyáltalán felismerhető, azonosítható megnyilatkozásra szert tegyen – el kell sajátítania. Erre azért van ott lehetőség, mert kodifikáltak a formák: ahogy a háromszög és a kör és a négyzet ez és ez, és nincs arra lehetőség, hogy egyénített, kicsit ilyen, vagy kicsit olyan legyen, ugyanígy van ez a fent említett kultúrák teátrális alakulatai esetében. Igen, paradox módon ezen a tájon egy ebben az értelemben felfogott színész-pedagógiára sokkal nagyobb szükség van, mint az említett archaikus kultúrákban. Éppen mert ott – mint említettem – tételesen felsorolható, hogy egy kész színésznek mi a feladata x vagy y darabban. Mifelénk az évszázadok mélyén kialakított, kiérlelt formák és rituálék helyett az úgynevezett „koncepció” határoz meg mindent, azaz egy kiszámíthatatlan, a színészi munka szempontjából körülhatárolatlan, igen gyakran obskúrus, átgondolatlan célképzet, amely abban a pillanatban érvényét veszti, amint az adott előadás leke-
rül a műsorról.”

Persze ez a koncepció – hiába tudja olyan határozottan és kulturáltan közvetíteni a rendező – egy japán no előadáshoz képest, igencsak homályos képzet.

„Élesen és egyszerűen fejezve ki ezt a helyzetet, azt hiszem, kijelenthető, hogy az esetek többségében sem a színész, sem a rendező nem képes megítélni, hogy az aktuálisan összeállt forma azonos-e azzal, amit elterveztek; magyarul – függetlenül a sikertől illetve a bukástól, s akár átlátják ezt a problémát, akár nem – teljesen bizonytalanok a munka értékében, értelmében.”

Nem arról van szó, hogy külsőleg épp az ellenkezőjét nyilvánítták ki – hogy egyáltalán nem bizonytalanok –, hanem hogy igazából mi a helyzet.

„(De még ha – kivételes esetekben – egy angyali harmónia és tehetség jelenlétében mindez nem így, hanem úgy áll elő, mintha egy archaikus kultúra közreműködésével forrt volna ki ragyogóvá – a színész továbbra is ott áll ezzel a sikerrel az emlékezetében, ahol a part szakad: a következő feladatban az itt szerzett tapasztalatokat alig képes hasznosítani.) S ebből pedig az következik, hogy a színész számára minden egyes újabb feladat újjáteremti a munkája értékét kikezdő bizonytalanságot, ami előbb utóbb felőrli az embert.”

Azon gondolkodom, hogy az előzőekből logikusan következő tételt, most itt kimondjam-e. De kimondom. Nagyon primitív maga a tétel; az alakja is, a mondanivalója is. Arról van szó, hogy Magyarországon, magyar nyelven nem lehet színházat csinálni. Ez többé-kevésbé így is van. És az, hogy létezik a színművészeti főiskola, és hogy színházak léteznek, az én megítélésem szerint ezen a tételeen sokat nem változtat. Mindjárt ott van a magyar nyelv problémája. Ez a bevezető ezt az egészet nem érintette, de mégis van kapcsolat: magyarul – azon a magyar nyelven, ami jelenleg a színházakban használatban van – nem lehet teátrális értelemben elfogadható előadásokat létrehozni. Mit csináljak? Ez egyszerűen érzékelés dolga. Tarthatatlan, hogy a dikciót vagy egy alapvetően naturalisztikus mentalitás határozza meg vagy – mint szerintem a hatvanas-hetvenes években – elkezdenek a művészek természetesen lenni. Egyik tűrhetetlenebb, mint a másik. Van ezzel kapcsolatban kérdés?

Közönségkérdés: Miért a nyelv...?

Jeles András: Igazából a magyar nyelv adja ki ezt a problémát. A francia nem adja ki, a román nem adja ki, az angol nem adja ki, az olasz sem és így tovább. A magyar nyelv valamiért – jó vagy nem jó, tetszik-e ez nekünk vagy nem – nagyon súlyosan kiadja ezt a problémát.

Közönségkérdés: És az Ön előadásaiban például ezért...

Jeles András: Hagyjuk az én előadásaimat. Tudnék erről beszélni. Vannak megoldásaim, de csak elvinné a problémát. És nem szeretnék személyes lenni, ebben a formában.

Novák Eszter: Az elmúlt években dolgoztál színészhallgatókkal. És engem az érdekelne –akkor ne is nevezzük inkább tanításnak –, hogy milyenek azok a munkagyakorlatok, amelyeket a fiatal színészekkel végzel.

Jeles András: *Például ott volt a Téli utazás.*² *Nem felelt meg ennek az elgondolásnak, ezért nem is tartom egy sikeres előadásnak. De más tekintetben persze sikeres volt. Világos célkitűzés és stratégia: ennek a kettőnek a fenti meg gondolás jegyében, mindig meg kell jelennie. A figurákat- a hagyományban és a kultúrában fellelhető bábok figuráit és mentalitását – használtuk fel arra, hogy részben a Schubert dal, részben Venedikt Jerofejev figurái életre keljenek vagy teátrális értelemben működjenek. Ez a stratégia egy ilyen naturalisztikus, naturalista, realista hagyományban nem jellemző. Akár a zenészeknél vagy a klasszikus balettben; újjá teremtjük a munka során a legkonkrétabb feladatokat. Tudjuk, hogy milyen egy diminuendo, vagy a klasszikus balettben a pas de deux – mondjuk ezt én nem tudom, csak ismerem ezt a szakkifejezést –, tehát kidolgozzuk a mi lehetséges figuráinkat, és ezeket működtetjük az előadás során. Vagy az Auschwitz darabban³ világos volt, hogy ezt a szöveget egyszerűen képtelenség közvetíteni és használni – és nem csak a magyar nyelv miatt –, ezért ki kellett találni egy stratégiát arra, hogyan hangozzanak mégis el. És akkor kontaminációba kerültek azokkal az iszonyatos zenékkal – etnográfiai gyűjtésben fellelhető anyagokkal –, amelyek a színészek számára működőképessé tették az általuk választott szöveget.*

Az volt a módszer, hogy rengeteg szöveget és zenei anyagot kaptak tőlem a színészek, és a munka során ezt a kettőt össze kellett illeszteniük. Ez a külső nézés -, amely a szövegnek és a zenének a találkozása – önmagunk számára is működőképés és érdekes volt. Elszólásszerűen használtam a külső nézés kifejezést, de ez véletlenül egy kulcsszó a mi működésünkben. Nem tudom, hogy a világról vagy az én beállítódásomról vagy mindkettőről szól-e, vagy ez a színházban jól működhet; arra trenírozni az embereket, hogy minél messzebből nézzék az adott feladatot. Mondjuk az Auschwitz szövegeket és a saját munkájukat is – erre gyakorlatok is vannak –, hogy minél jobban elmenni francha, minél messzebb. Ezzel kapcsolatban van kérdés?

Közönségkérdés: Ön szerint mi a magyar nyelv hibája?

Jeles András: *Csúnya, nem működik. Nem működik színpadon. Nem Arany Jánosra kell gondolni. De ha az ember '30-as '40-es évekbeli filmeket néz, akkor is kiderül, hogy ott még egy gyönyörű, mindenféle hangzókban dúskáló magyar nyelvről van szó. De erről nincs mit mondani.*

Létezik még egy színházi tanszék tervezet, amit én pontosan húsz évvel ezelőtt írtam. Érdekes, hogy húsz év alatt erre senki nem reflektált. A Színház című lapban jelent meg, és ha erre lett volna bármiféle reakció, akkor lehet, hogy kicsit előrébb tartanánk. De ezt nem mondom el, mert el lehet olvasni; a Színház című lapban⁴.

² Jeles András: *Téli utazás*, 2012, a Kaposvári Egyetem színészhallgatóival.

³ Jeles András: *Auschwitz működik*, 2012, a Kaposvári Egyetem színészhallgatóival

⁴ Jeles András: *Egy színházi tanszék tervezete*. Színház, XXVI. évf. (1994.) november, 2–4. Közvetlenül Halász Péter harmincnapos színházáról szóló elemzések elé tették a szerkesztők.

Tanítható-e a kreativitás?

A színésztanári munka egyik legfontosabb része az önálló, kreatív gondolkodás fejlesztése, tanítása. Ebben nem mindenki ért egyet, mert sokan a színészt gyakran afféle alárendeltként, instrukciók megvalósítójaként képzelik el. És úgy is tanítják őket, hogy ezeknek a kritériumoknak feleljenek meg. Számomra azonban a legélvezetesebb azokkal a színészekkel dolgozni, akik képesek önállóan, kreatívan próbálni. Érzékenyen, pontosan, részleteket feltárva olvasnak, értelmezni tudnak és izgalmas megoldásokat kínálnak fel. A kreativitáskészségén lehet a legjobban látni a tanítómesterek kezét: mennyire alkotói a tanítvány fantáziája, hogyan érti a drámai szöveget, hogyan tudja kiolvasni darabból a szerep, a jellem milyenségét, legrejtettebb összefüggéseit. Ugyanilyen fontos, hogy később kész színészként milyen képzelőerővel és elképzeléssel, színészi tervvel jelennek meg a próbán. Bizonyos szempontból ez is a kreativitás fokmérője. Nem szeretem azokat a színészeket, akiknek az aznapi próbával nincs tervük, nincs róla elgondolásuk. Nincs szándékuk. Azokat a színészeket szeretem, akik valamiféle színészi tervvel érkeznek egy jelenetről, ami gyakran egy kellékben, ruhahasználatban vagy konkrét színházi megoldásban ölt testet. Úgy is mondhatni, hogy fontos, ne „csak színészként” legyenek ott. Újfajta gondolkodást igényelünk a tanítványainktól: önmaguk jelmez- és díszlettervezői, kellékesei, dramaturgjai is kell, hogy legyenek – ahogy ezt a megjelenő alternatív színházi csoportosulásoknál is látjuk. Az ő összmunkájuk is a színészek önállóságán alapul. Ez a képesség természetesen fejleszthető. Szisztematikusan fejleszthető. A kreativitás tehát tanítható.

Számomra a tanítás nagyon fontos parancsolata, hogy az ember fegyelmezze, visszaszorítsa a rendezői énjét. Hogy ne oldja meg a jeleneteket növendékei helyett, csupán azért, mert türelmetlen. El kell érni, hogy bennük, a tanítványokban alakuljon ki a megoldási készség. Ez beljükből épül, gazdagítja őket. Úgy kell körüljárni az anyagot, hogy ők maguk küzdjék ki saját magukból a megoldást – ezek a leghasznosabb órák. Az a tapasztalatom, hogy ez a módszer vezet olyan izgalmas személyiségek kibontakozásához, akikre egyébként a színháznak szüksége van. Ez az út vezet a kreativitáshoz.

A kreativitás fejlesztése mellett elengedhetetlen egyfajta gondolkodás a minket körülvevő világról, az életről magáról, problémákról, konfliktusokról.

Színészként, alkotó emberekként felelősséggel, morálisan kell, hogy gondolkozzanak, s fontos, hogy legyen véleményük a világról. Mindez választásaikat és próbamunkájukat, megoldásaikat egyaránt befolyásolja majd. Szerencsés esetben majd bátran, izgalmasan fel mernek mutatni a világ ellentmondásai-ból, vacakságaiból, szenvedélyekből, szenvedésből, borzalmakból olyasmit is, amitől más színészek esetleg irtóznak.

Azt is mondhatnánk, az igazsághoz és a színházhoz való viszonyuknak együttesen kell fejlődnie. Mert nem elég, ha a színésznek véleménye van vagy, hogy úgymond „tudja az igazat”. Az igazán izgalmas az, ha ezt egy teátrális kontextusban ábrázolni is képes. És itt jelenik meg újra a kreatív, eredeti gondolkodás fontossága. Mert a régi igazságoknak új formákban kell megjelennie.

Az újabb nemzedékek megjelenése mindig a tanítás egyik legizgalmasabb aspektusa. Általuk tanulunk mi magunk, akik tanítunk. Meglátszik ez, akár egy-egy jelenet megoldásain is. Új generációk megoldásai olyan új variációkat jelenthetnek, amelyeket korábban nem látott az ember: új elgondolások, más-fajta fényben megjelenő igazságok villannak fel, új perspektívában látszik meg egy-egy régről ismert darab az ő megközelítésükben. A világ gyorsan változik, és ezt a változást a tanítványaink hozzák be az órákra. Ahhoz, hogy a tanítványok szabadon vállalják önmagukat, a színészosztálynak ehhez megfelelő légkörrel kell rendelkeznie. Az őszinteséget és a kreativitást igénylő légkörrel. Nemcsak a szabadság és a képzelet szárnyalása szükséges, bár egyik nélkül sincs igazi színészoktatás, de az igazsághoz való kérlelhetetlen ragaszkodás is. A színésznek törekednie kell arra, hogy a jelenetet ne „megúszni” akarja, hanem az igazság ábrázolásában olyan szélsőségig menjen el, ameddig képes eljutni.

Dolgoztam német színházakban is, de bevallom, ritkán voltak kedvenceim a német színészek. Mindent megcsinálnak, leugranak akár a Brandenburger Tor tetejéről meztelenül, ejtóernyő nélkül is. Nem gondolkoznak, megteszik. De csak akkor, ha a rendező azt mondja: ugorj! Sokkal nagyobb élmény volt például a ír színészekkel dolgozni. Gyakran nehezen kezelhetők. De izgalmas az ösztönéletük szabályozatlansága, a különössége, vadsága, fantáziája. Elképesztően titokzatos, különös színészek vannak Írországban, náluk a férfi-nő viszony magától értetődő, nem kell tabukat áttörni. Nagyon egészséges lelkületűek, tudják, mi az, inni, élni, szeretni, gyűlölni, lealjasodni, szóval sok mindent tudnak az élet dolgairól. Nehéz dolgozni, ha a színésznek fogalma sincs a darab világról, de főleg, ha hamis a saját önképe.

Remélem, hogy a legjobb tanítványaim többsége a kreatív, különleges valóságlátású, eredeti képzelőerejű csoporthoz tartozik. Szeretném hinni, hogy képesek izgalmasan gondolkodni, elemezni, az egész előadásban gondolkodni. Gondolkozni. Önállóan és együtt.

A mesterség oktatása

Bárdos Artúr író, műfordító és nem utolsósorban színházigazgató és rendező történetével kezdem, hogy érzékeltessem, miről szeretnék beszélni. Ő igen sok színész, színházi ember felfedezője volt Turay Idától Kállai Ferencig, szóval az ő feljegyzéseiből való történettel indítom rövid, a színészmesterség tanításáról szóló gondolataimat.

Tőkés Anna kezdő volt, fiatal aradi színésznő, akit egy véletlen indított el a pályáján. Bárdos az irodájában dolgozott, mikor Tőkés váratlanul, bejelentés nélkül, belépett. Bárdos keményen rászólt, hogy miért zavarja a munkájában? Félénken felelte:

- Aradi színésznő vagyok, szeretném az előadást megnézni.
- Kérem, én ezzel nem foglalkozom. Tessék a titkárhoz fordulni!
- De a titkár úr nincs a szobájában....

Könnyes lett a hangja és sírva fakadt. Bárdos fölnézett. Tőkés hangja Márkus Emília hangjára emlékeztette. És ahogyan ott állt, abban tehetség volt.

- Mi a neve? Kérem, tegye le a kalapját – kérte Bárdos.

Megmozdította a kalapját, mely alól dús, fekete hajtömeg zuhogott elő. Mindenféléről kérdezgette, de nem a válaszok érdekelték, hanem szemének a felcsillanásai, a lény, a hangja. Vagyis a személyisége.

Az adminisztratív igazgató lépett a szobába.

– Csinálj a kisasszonnyal szerződést, ő fogja a *Csodaszarvas* főszerepét játszani – mondta az igazgatónak, aki elképedve és szemrehányóan hunyorgott.

Tőkés Anna néhány nap múlva próbált és három hét múlva már ismert színésznő volt Budapesten.

A tanítás alapévei alatt az egyes szám első személyben beszélést tartom a színészet-oktatás legfontosabb teendőjének. Igazi tanári feladat, hogy azok a fiatalok, akik éppen személyiségük miatt kerülnek az egyetemre, ne éppen a személyiségüket veszítsék el az itt töltött idő alatt. Ez alapos munkát igényel.

Ezért az első félév általában megszokott anyagát (megfigyelés, konfliktusok kutatása a legapróbb momentumokban is, térhasználat, általános kreativitás) egy teljes évre tolom ki.

Kis kitérő, hogy míg régen (értsd: mikor én jártam a főiskolára) Simon Zsuzsánál már második félévtől kezdve a sejtethető szerepköreinkre kaptunk szerepeket (hogy könnyen elképzelhető legyen: én apákat, nagyapákat, vak öregembert, isteneket, állatokat, például gyíkot játszottam), a félév első mesterségóráján példánnyal és ceruzával a kézben kellett színpadra mennünk, felírni a rendezői instrukciókat: itt kell felállnom, itt leülök, rágyújtok, itt erre és erre gondolok, miközben ezt és ezt mondom stb. Mindenki az életében később várható szerepeire készülhetett, mire végigértünk a lerendelt jelenetekkel, következtek az emléképróba, vagyis, hogy sikerült-e megjegyezni, amit rendelkezéskor felírtunk. Elvárás volt, hogy gyakoroljunk is, vagyis próbáljunk a következő óráig. Ezt úgy kell elképzelni, hogy azt kellett gyakorolnunk – szándékosan nem próbát írok, hiszen nem próbáltunk ki semmit –, azt kellett gyakorolnunk, amit Simon Zsuzsa első alkalommal kért. Nagyjából ez a lerendelt jelenet ment le aztán a mesterségvizsgánkon is. Hozzáteszem, Major Tamás, másik mesterségtanárom is úgy próbált velünk, mintha színházban lennénk, azzal a különbséggel, hogy Ő mindig újabb és újabb dolgokkal állt elő. Ő éppen változtatni szeretett, az előző órákon elfogadott dolgokat megkérdőjelezte és változtatott, az is igaz, hogy elképzelhető, csupán nem emlékezett arra, mi is történt az előző mesterségórán. Valljuk be, nemigen indult ki a növendékek személyiségéből, örülhetett az, akit megismert. A 14 fős osztályból jó, ha négy emberről sejtette, hogy egyáltalán kicsoda.

Ehhez képest, mikor tanítani kezdhettem Horvai István mellett – aki az egyik legjelentősebb színész-mesterség tanára volt az iskolának a közelmúltban – már alapvető követelmény volt, hogy mindenkinek magának kellett a tanulási évek elején jelenetet kreálnia, szerepet választania. És csak a harmadik évben kezdődtek a valódi szereposztások. A színészhallgatók rendezése. Az első két évben ez még véletlenül sem fordult elő. Horvainak az volt az elve, hogy egy színésznek – számítván a későbbi évek rendező-ínségben szenvedő gyakorlatára – önmagának meg kell tudni alkotni a saját szerepét, ha kell rendezői segítség nélkül, olyannyira, hogy valójában nemcsak a maga szerepét kell kialakítani tudni, hanem hogy a szerepe körül kialakítható szituációk megalkotásában is jelentős kreativitásra tegyen szert.

A saját tapasztalataimból kiindulva a színészi alkotás egyik legfontosabb momentumának a szerepen belüli személyesség megtalálását tartom. Egy alakítást általában véve akkor tartunk jónak, ha a színész egyedi vonásokkal képes azt felruházni. Ennek legbiztosabb módja, ha a saját személyiségéből dolgozik. Ha olyan árnyoldalát is képes felmutatni a saját illetve szerepe tulajdonságainak is, ami zavarba ejti a nézőt. Egy szerepre való készüléskor a színész szívesen teszi fel magának ezt a kérdést: ez én vagyok? Mennyi ebből a szerepből az, aki én is vagyok és miben különbözik tőlem?

Igényes színész akkor lehet elégedett a szerepformálásával, ha azt érzi, hogy minden mondat mögött ott tud lenni teljes személyével. Vagyis képes egyes

szám első személyben fogalmazni. Ezt a munkát pedig a színésznek magának kell tudni elvégezni minden szereppel. (Pályám során igen sok színésszel találkoztam – és persze igazán kiválóakkal is –, akik ezt nem tartották feladatuknak, elegendőnek tartották, ha kellő technikával játszottak. Megfigyelésem szerint épp ezek a színészek azok, akik igen hamar modorosakká válnak. Nyilván mondandómnak nem témája ez az igen izgalmas szakmai kérdés, vajon a modoros színészek tisztában vannak-e modorosságukkal? Értik-e a feljükk megfogalmazódó intelmeket? Hallják-e, érzik-e egyáltalán a saját modorosságukat? Nemesgyszer meglehetősen modoros színészekről hallottam más kollégára rásütni – egyébként joggal –, hogy mennyire modorosak! Közben – ezek szerint – a sajátjukról mit se tudtak!)

Az első félévben elégedettek lehetünk akkor (sorolom a teljesség igénye nélkül), ha tanítványaink otthonosan mozognak a színpadon, kifejlődik a térérzékelésük, fellép a megfigyelési képesség automatizmusa, tisztába kerülnek a színpadi koncentráció jelentőségével, szívós munkával legfontosabb tulajdonságukká teszik a hétköznapi helyzetekben rejlő konfliktusok kibontására való hajlamot. Ismétlem, ha ezt az osztály nagy része megtanulja... a következő időszakban már egymást is tudják a növendékek segíteni, akaratlanul is. Ezen készségek elsajátítása mellett igen nagy gondot fordítok arra is, hogy a tanulók megszokják, színházban kell, gondolkozzanak. Onnantól kezdve, hogy felvételt nyertek a Színművészetre, a szakma részévé váltak, színházba kell járjanak, jelentős filmeket kell megnézzenek, de nem úgy, ahogy ezt addig tették, ha szórakozni vágytak. Mostantól véleményük is kell legyen arról, amit láttak. Meg kell tudni fogalmazniuk, mi miért tetszett, illetve nem tetszett nekik. És, mint fiatal művészek új formákban kell gondolkozzanak, forgassák fel azt, ami addig volt, akarják a saját szakmájukat új és újabb utakra vinni. Ezért az első félévben minden diáknak kell készíteni egy *Sirály* jelenetet, melyben Trepljov módjára más színházat kell legalább akarni.

A második félévben az általam vezetett osztályok még nem stílusokkal illetve drámaírókkal vagy alapművekkel kezdenek dolgozni. Hanem azt a feladatot kapják, hogy egy kijelölt darabon belül meg kell keresniük azt a szerepet, ami az addigi életüket, ha nem is teljesen, de legalább minimális mértékben lefedi.

Az első osztályomnál a félévnek ezt a címet adtam: Csehov-lányok, Shakespeare-fiúk. Vagyis Csehov nőalakok illetve shakespeare-i fiatalemberek alakjában kellett magukat felismerniük.

A második osztályomban a *Rómeo és Júlia* alakjaival kellett megtenni ugyanezt.

A harmadik osztályban Osborne *Dühöngő ifjúság*, míg a mostani növendékek Csehov *Platonov*jának fiatal szereplői közül válogathattak. A növendékeknek fontos megérteniük, hogy nem a teljes szerep vagy akár jelenetek eljátszására törekszünk. Sokszor csak egyetlen alaphelyzet vagy személyiséget jellemző mondat elegendő, hogy magukról beszéljenek.

Nagyon fontos, hogy olyan műveket válasszunk segítségül, melyeknek alakjai olyan problémákkal küzdenek, melyek a növendékek addigi életére is nyilvánvalóan jellemzőek lehetnek. Szerelem, barátság, szülőkkal való kapcsolat, generációs kérdések. Miután egy tanítvány megtalálja a hozzá legközelebb álló alakot, az a dolga, hogy helyezze jelenetbe a saját életéből azt az élményt, amiből ráismert a kiválasztott szerepre. Az esetek többségében innentől egy igen izgalmas, mély, őszinte tanulási időszak kezdődik. A növendékek maguk próbálnak, keresik a legmegfelelőbb szituációkat, amelyek természetesen a kezdeteknél kell csak, hogy a valósághoz igazodjanak.

Megpróbálom ezt egy éppen a jelenlegi osztályom tavaly félévi egyik jelenetének felidézésével érzékeltetni. A szóban forgó növendékem Porfirij és Kirill Glagoljev apa fiú viszonyában ismerte fel az anyja és a maga kapcsolatát. Bemutatott egy rövid jelenetet, ami arról szólt, hogy mennyire kíméletlenül bánik a mamájával, ő pedig nem képes a fiának a színművészetin való tanulás miatt gyökeresen megváltozott életét tolerálni, állandóan elvárja, hogy többet legyen otthon, segítsen a házimunkában, a család távolabbi rokonaival is tartsa a kapcsolatot. Egyre élesebbé válik a vita anyja és fia közt, míg a jelenet végén a fiú majdnem megüti az anyját. Őszinte jelenetnek tűnt, és mint az ilyen esetek többségében, szinte zavarba ejtő volt a kíméletlen feltárulkozás. Az volt az érzésem, hogy a fiú a jelenet kedvéért mutatja rosszabbnak magát. Valami olyasmit mondtam neki, hogy nem hiszem el, hogy ilyen vagy. Ezt rossz nézni. Satöbbi. Csak van valami köztetek, ami legalább egy kicsit árnyalja ezt a helyzetet. Nem sok órára rá a következő jelenettel álltak elő tanítványaim. Szinte változatlan formában ment le a jelenet első fele, a fiú majdnem megütötte az anyját, az anya váratlanul megenyhült és megölelte a fiát, és ahogy ölelték egymást érzékelhető volt, hogy valami nem stimmel. Kisvártatva a fiú kérdezgette az anyját, hogy „megint” és „mit érzel”, majd kirohant csokiért és inzulinos tűért, és egy igen szép jelenetben igyekezett mindent megtenni azért, hogy az anyja cukorbetegségét segítsen.

Tehát két különböző megélt eseményt sikerült itt egy jeleneten belül megoldani. Tanulható volt tehát az önmagunkkal való őszinteség, ráadásul közösség előtt – ez színészek esetében szintén kiemelendően fontos tulajdonság, hiszen a próbákon sosem vagyunk egyedül, mindig több ember, közösség előtt kell magunkat megmutatnunk –, másik tanulható a jeleneten keresztül a dolgok jeleneteken belül megmutatható összetettsége, a helyzetek fonák-ságára való érzék kialakítása.

Természetesen ezeknek a jeleneteknek a megmutatása, próbálása és később vizsgára való elkészítése felnőtt hozzáállást követel. Nemcsak a jelenetet készítő, de az azokat a munkafázisok alatt megfigyelők részéről is. Nyilvánvalóvá kell tenni, hogy a tanár nem a pletykaéhségét akarja kielégíteni az ilyesfajta módszerrel. A növendékeknek is meg kell érteniük, hogy nem az egymás életében való vájkálás a feladat.

A harmadik félév, tehát a második év első féléve, még mindig nem feltétlen kötődik egy drámához. A növendékek itt a saját személyiségüktől való eltávolodással, a saját személyiségüktől elütő színpadi alakok megteremtésével kell foglalkozzanak.

Egyébként a tanítás első szakaszában – amit én az első három félév alatt értek – a vizsgákat kizárólag tanárok számára készítjük. Ezt az első időszakot tartom a legsérülékenyebbnek. Úgy képelem, hogy a növendékekkel való személyes foglalkozás leginkább egy laboratóriumi kísérlethez hasonlatos. Éppen ezért csak a mesterségtanárok lehetnek tisztában a hatalmas felelősséggel.

Bábos képzés a Színház- és Filmművészeti Egyetemen

Magyarországon a nyolcvanas évek végén, a kilencvenes évek elején az addig monopolhelyzetben lévő Állami Bábszínház mellett vidéken is sorra alakultak társulatok. Mára már a tizenkét államilag támogatott bábszínház mellett – a műfaj sajátosságaként – sok-sok szabadúszó és kis létszámú, egy-, két-, háromszemélyes együttes is dolgozik.

A Színház- és Filmművészeti Egyetem (akkor még Főiskola) fölismerte a folyamat jelentőségét, ezért a kilencvenes évek közepén elindította az önálló bábszínész képzést. A 2000-es évek közepére már voltak egyetemi végzettséggel rendelkező bábszínészek, de fölmerült, hogy szükség lenne fiatal bábrendezőkre is. Idén a második bábrendező osztály indult el az egyetemen.

A bábszínész osztályokat a 2000/2001-es tanév óta én vezetem, bábos szaktanárok és Csizmadia Tibor segítségével, aki az első rendezőosztály indulása óta szintén osztályfőnökként van jelen a képzésben. A tanmenet minden osztálynál megújul és változik egy kicsit, hiszen folyamatosan beépítjük tapasztalatainkat. Például az első bábrendező osztály tanítása idején derült ki számomra, hogy a bábszínészek oktatásában is egy összetettebb, jobban egymásra épülő módszert kell kidolgozni, amely a különböző bábtechnikák elsajátítása mellett a bábos szemlélet kialakítására még erőteljesebben összpontosít. Ebben nagy segítséget jelentett, hogy 2012-ben két fiatal oktatóval egészült ki az osztályfőnöki kar: Tengely Gábor a színészek, Csató Kata pedig a rendezők munkájában vesz részt.

A tavaly indult osztályban már nagyrészt az a fiatal tanárgeneráció oktat, akik korábban az SZFE-n végeztek.

A magyar bábművészet jelenleg kifejezetten progresszív fázisban van, ami nem csak a gyerekeknek, de a felnőtteknek készülő előadásokban is egyre erőteljesebben megmutatkozik. Ez nem kis mértékben az egyetemünkről kikerült fiatalok kísérletező kedvének köszönhető. Bár a bábosok valóban többit játszanak gyerekeknek, a kezdetekkor, az ősi kultúrákban a báb kifejezetten felnőtteknek szóló műfaj volt. Ahogyan a gyermekirodalom sem olyan régi, a báb is fokozatosan talált rá a gyerekekre, mint közönségre. A báb műfaja mindenféleképpen közel áll a gyerekkorhoz; a gyerekek az otthoni játékaikat, babáikat ruházzák fel szerepekkel vagy adott esetben különböző tárgyakat, például

egy fakanalat alakítanak bábbá. A színésznek is ez a fontos – a kezében szinte bármilyen használati tárgy átváltozhat szereplővé, mert úgy mozgatja, úgy játszik vele.

Hasznos és fontos, ha a báb gyermekműfaj-jellegéről beszélünk, mert a gyerekek ezen a területen keresztül már fiatalon találkozhatnak a művészettel, s ez alapvetően hozzájárulhat a fejlődésükhöz. Ha gyerekkorban megszeretik a művészetet, kultúrát, színházat, van esély rá, hogy egész életük során kultúra-fogyasztók legyenek. Ha gyerekeknek játszunk, figyelniük kell arra, hogy – míg a negyvenöt vagy az ötvenöt éves nézőt a hasonló színház érdekli –, az, hogy három vagy tizenhárom évesekből áll a közönség, alapvető különbség. Azon túl, hogy mindenekelőtt jó színházat kell produkálnunk, a gyerekek életkori adottságait figyelembe véve kell megszületniük az előadásoknak. A bábszínészek és bábrendezők képzésében ezért nagy hangsúlyt kap a gyermekpszichológia és a meseelemzés is.

Míg a színész önmagából építi fel a szerepét, maga éli át és közvetít mindent, a bábszínésznek halott anyagba kell belelehelnie az érzéseket, gondolatokat. Tehát nem a saját, hanem a báb testén keresztül fejezi ki mindent. Igazából akkor dolgozik jól, ha az előadásban a néző a bábót, nem pedig a színészt veszi észre. A bábos legfontosabb eszköze a keze. Míg a színész a szemével, a mimikájával is fejezi közvetíthet érzelmet, a bábosnak mindezeket a báb mozgásával kell megjelenítenie.

Nem lehet jó bábszínész, akinek nincsenek komoly színészi adottságai. Egy operaénekesnek, azon kívül, hogy kiválóan kell énekelnie, jó színésznek is kell lennie. Egy musical-színésznek, azon kívül, hogy jól kell játszania, kiválóan kell énekelnie, nagyon jó mozgáskultúrával kell rendelkeznie. Egy bábszínésznek, azon túl, hogy jó színésznek, énekesnek kell lennie, nagyszerűen kell mozognia, és a különböző bábtechnikákat is a legmagasabb szinten kell ismernie.

A bábszínész személyisége teljes mértékben meg tud jelenni a bábón keresztül és egy pillanat alatt kiderül, hogy tehetséges-e. Mondok egy példát. Sokáig „élő színházban” dolgoztam. Amikor a Bábszínház igazgatója lettem, még a szezon kezdete előtt külföldi turnéra utaztam az együttesel. Ahogy követtem az előadásokat, feltűnt, hogy ugyanaz a báb néha roppant izgalmas, néha semmitmondó. A hetedik-nyolcadik előadást oldalról, a paraván mellől néztem. Azt vettem észre, hogy amikor a bábnek gyorsan kell eljutnia a másik oldalra, átadják egymásnak a színészek, kézről kézre jár, mindig más veszi át. okozta, hogy egy bizonyos résznél mindent elhittem neki, gondolatokat, érzelmeket ébresztett bennem, a következő pillanatban pedig méla unalmat váltott ki. belőlem. Ekkor vált világossá, mennyire fontos a bábszínész személyisége.

Ma, amikor a különböző műfajok közelednek egymáshoz, egyre több olyan előadás születik, ahol élő színész és báb találkozik, s ez különleges feszültséget és hatást tud létrehozni. Mondok egy egyszerű példát: ha a *Gullivert* játsszuk,

triviális, hogy Gulliver ember, a lilliputiak pedig bábok. A mai bábszínésznek már nem csak az a feladata, hogy eltűnjön a paraván mögött, és a bábok fejezzenek ki mindent, hanem egyre erőteljesebben jelenik meg teljes testi mivoltával. Az „élő színházak” vagy „drámai színházak” is egyre inkább használnak bábos elemeket. Mind a két műfajnak – mert ez a kettő egy művészeti ághoz tartozik – szüksége van a másikra és ki tudja egészíteni a másikat.

A hagyományos színészosztályokhoz hasonlóan a bábszínész képzésben is mindennek alapja a realizmus. Aki úgy tud galambot rajzolni, mint Picasso, az csinálhat kubista képeket is. Ezt szem előtt tartva az első-második évben az önmegismerés, a színészi létezés, az emberi kapcsolatok feltárása és kifejezni tudása a cél, de lényeges, hogy utána a hallgatók minél több stílussal, technikával, többfajta rendezői szemlélettel és módszerrel találkozzanak, hogy aztán a realista alapból kiindulva a legkülönbözőbb szakmai feladatokat képesek legyenek megoldani. A műfaj stilizált jellegéből adódóan a bábszínészeknek magabiztosan kell használniuk az erősebb színeket, a nem-realista színészi eszközöket – mivel ezt bábos kurzusaikon már elsőéves koruktól tanulják, a színészmesterség-órákon a természetes színpadi jelenlétre fektetjük a hangsúlyt, mivel ezt lassabban sajátítják el, mint egy átlagos színészosztály.

A bábosnak rendelkeznie kell egyfajta manuális készséggel. Meg kell tanulnia a különböző technikákat, mert a bunraku egészen más, mint az árnyjáték, a marionett más, mint a botos báb. A báb stilizált műfaj, hiszen maga az eszköz, a báb képzőművészeti tárgy, amivel a színésznek játszania kell. Azon túl, hogy az egyetemen minden olyan tantárgyat tanulnak a bábszínészek, amit a „normál” színészosztályok is, az ehhez a műfajhoz szükségesebbet, a stilizációs, absztrakciós gondolkodás képességét próbáljuk bennük kifejleszteni. Már a felvételin is fő szempont a színészi képesség mellett az animációs készség, és az, hogy van-e érzékük egy gondolatot képpé fogalmazni. Ez még nehezebbé teszi egy bábosztály kialakítását, mivel ide rendszerint nincs hét-nyolcszáz jelentkező, és negyven-ötven felvételizőből kell kiválasztani a leendő hallgatókat.

A bábszínész bizonyos szempontból rendező is. Az ebben a műfajban működő kis magánszínházak esetében természetes, hogy a bábos kitalálja, mit szeretne játszani, megírja a darabot, kigondolja, milyen bábokkal, milyen zenével és milyen díszletben lehetne azt megvalósítani, és nem ritkán saját maga varrja meg, faragja ki vagy esztergálja a bábót. Ezután megrendezi és eljuttatja a darabot. Ezért tartom fontosnak, hogy az egyetemi képzés során a színész-hallgatók is megismerkedjenek az előadás létrehozásának valamennyi fázisával, beleértve a bábkészítést is. A tavaly végzett osztályból már a harmadik színész rendez, egyikük rendezése pedig a kritikusok szerint a 2012/13-as szezon legjobb ifjúsági előadása lett.

Amikor elindítottuk a bábrendező szakot, alapvető szempont volt, hogy az első két évben a színészek és a rendezők ugyanazt tanulják. A rendezőknek tudniuk kell, mit kérhetnek, mi várható el egy bábótól, hogyan lehet bábos tech-

nikával dolgozni. Bár vannak speciális rendezőórák, igazából harmadévtől, a közös képzés után kezdenek a rendező szakosok valóban rendezést tanulni. A bábrendező képzés egyik alappillére az absztrakciós képesség fejlesztése, amely a szakon végzettek „élő színházi” munkáit is egyéni hangúvá teszi.

Mivel a színházi műfajok közül talán a bábszínházban van a legnagyobb szerepe a vizualitásnak, a hallgatóknak képesnek kell lenniük egy történetet képekben megfogalmazni. Így a képzőművészeti és művészettörténeti kurzusok mellett szeretnénk, ha az animációs filmkészítés alapjaival is megismerkednének.

A bábszínész tudása sokoldalúbb vagy legalábbis több fajta, mint a színészé. Különböző típusú előadásokban kell életre keltenie a bábót; ma már egyre gyakoribb, hogy egy előadáson belül több technika is működik. Ahogy a színész és a báb között furcsa áramkör jön létre, ugyanúgy abban is speciális lehetőség, drámai feszültség rejlik, ha különböző technikájú bábok – például egy marionett és egy kesztyűs báb – találkoznak a színpadon. Ezért fordítunk sok időt a bábtechnikák oktatására, a kurzusok vezetését pedig az adott technika legavatottabb szakembereire, művészeire bizzuk.

A bábszínész szakon végzettek nagy része bábszínészként helyezkedik el. Például a Budapest Bábszínház társulatának már több mint a fele a mi növendékünk volt. Mégis minden osztályban akad, aki a szak elvégzése után inkább úgy gondolja, hogy nem bábszínházban akar dolgozni. Ilyenkor fölmerül a kérdés: el tudnak-e helyezkedni a színházi területen, mert, bár nekik ugyanúgy tanulniuk kell a színészmesterséget, mint egy másik osztálynak, az egyetemen töltött idejükből mégis jelentős részt birtokol a bábozás. Minden osztályban vannak olyanok, akik inkább „élő” vagy „drámai” színházban dolgoznak, és úgy tűnik, bírják a tempót. Az egyik most végzett tanítványunk idén négy szerepet játszik saját színházában, Nyinát a *Sirályból*, Rebecca Westet a *Rosmersholmból*, egy jelentős vígjátéki szerepet és egy epizódot. Egy másik tanítványunk lemondott már filmszerepet, mert kettőt játszik az év folyamán, a harmadikat már színházi feladatai miatt nem tudta elvállalni. Ha erre gondolok, úgy látom, növendékeink fel vannak készülve rá, hogy „normál” színházban is megállják a helyüket. Fontos szempont, hogy mindenki olyan helyre kerüljön, ahol van esély rá, hogy sikeres lesz a szerepeiben, és jól teljesít.

Eddig azt tapasztaltuk, hogy hallgatóink el tudtak helyezkedni, és függetlenül attól, hogy bábos, vagy nem bábos együttesben dolgoznak, zömmel szép feladatokat kapnak, amelyeket – persze csak zárójelben mondom – magas színvonalon játszanak el.

A színésznevelés, a színészképzés felelőssége

A színészképzés rendkívül speciális abból a szempontból, hogy a szakmai képzés és a nevelés, illetve a személyiséggel foglalkozás nem választható el egymástól. Állandóan együtt haladnak. Az egyetemre elég fiatalon kerülnek a hallgatók, a felnőtté válásnak és az önmaguk felfedezésének az első lépéseinél tartanak.

A színész alkotóanyaga elsősorban önmaga. A színészettel való foglalkozás tehát állandó viviszekció: állandó élve boncolás és állandó gondolkodás arról, hogy ki vagyok én, mit jelentek, mit jelent a testem, az alkatom, a gondolkodásom, és az miként befolyásolja a mondandómat, a kifejeznivalómat. Ezért a két dolog egyszerűen nem válik el.

Az önismeretet természetesen nem lehet tanítani. A szükségességét és az arra való készséget azonban igen. Rá lehet ébreszteni a hallgatókat, hogy önismeret nélkül nehéz színésznek lenni. A színésznek feltétlenül tisztában kell lenni az alkatával. Nem csak külsőségek tekintetében – bár az is fontos –, hanem, hogy milyen az ő személyisége, mettől meddig tart, és főképpen hogy merre tágítható.

A színészethez persze rengeteg minden más is szükséges. A színész eszköze a személyisége, a teste, a hangja, az érzelmei, az idegrendszere, az ösztönei, a képzelete, a gondolkodásmódja: mindez együtt. És hát a szaktudás. Tehát itt nem pszichológiai kurzus zajlik, hanem a színészetnek nagyon sok kézzelfogható, leírható szakmai feltétele van, és ezt feltétlenül meg kell tanítani. És meg kell őket tanítani helyesen gondolkodni. Ez a mi felelőségünk.

A jó színészpedagógus, és ebben az iskolában nagyon sok van belőlük, kíváncsi. Nem az a dolgunk, hogy kizárólagos véleményt formáljunk a diákjainkról, hanem az, hogy az állandó változásban folyamatosan kíváncsiskodjunk. Akkor járunk jól, hogy ha hagyjuk, hogy meglepetések érjenek bennünket. Kevésbé jellemző, hogy végleges döntéseket hozunk. Nem is lehet, mert annyira alakuló életkorban töltik itt azt az első három intenzív évet, hogy nem lehet lezárni a róluk való intenzív gondolkodást. Később se, persze. Amikor kezdem megismerni a tanítványomat, és látom, hogy ő valami mást, vagy az enyémtől távoli dolgot gondol önmagáról, akkor merül fel a nagy kérdés, hogyan lehet

egymáshoz közelíteni. Ez maga a munka. Rögös az út, és állandó kételyekkel zsúfolt. Semmiképp nem célunk, hogy a diák olyan legyen, amilyenek én látom, ellenkezőleg, én lássam olyannak, amilyen ő, és én legyek munka közben a visszacsatolás. Ez nagyon sokszor indirekt, tehát természetesen bizonyos értelemben egy osztály is hasonlít egy társulathoz. Ezt az ember már egy picit a felvételinél is szempontnak tekinti. Természetesen az egyéni tehetség, képesség szempontja mindenképp fölé áll a felvételinél. De mégis, amikor elkezd kialakulni, hogy kik lesznek egy osztály tagjai, az ember óhatatlanul összenézi kicsit az embereket. A felvételi alatt nyert benyomások alapján a különböző személyiségek egymáshoz való viszonyát is figyelembe vesszük. Akkor fognak hasznosan és jól dolgozni, ha tulajdonképpen legtöbbször konkrét anyagokról beszélünk, azokról a dolgokról, amelyeket ők feladatul kapnak, vagy amivel foglalkoznak. És nem direkt a személyiségükről beszélünk – így is, úgy is összefügg.

Ha ügyesek vagyunk, akkor egy diák, mire gyakorlatra megy színházakba, úgy nagyjából érti, hogy ő ki és mire számíthat. Annak ellenére, hogy nagyon-nagyon gazdag, színes és széles ma már Magyarországon is a színházi gondolkodás és a színházi élet. Bízunk abban, hogy a rendezők különleges, alanyi módon fogalmazó, szintén erős személyiségek. Egyáltalán nem biztos, hogy azt fogják meglátni a diákjainkban, amit mi gondolunk róluk. És éppen ez benne a jó, ezért kell nekik harmadév után, vagy már akár harmadévben, sokféle tanárral, sokféle rendezőszemélyiséggel, minél több színházcsinálóval találkozni. Lássanak más típusú dolgokat is a világból, mint amelyet az a néhány tanár (aki állandóan tanította őket) megismertetett velük. És őket is más szemmel lássák az emberek. Ilyen szempontból nagyon változatosak az élettörténetek. Egyáltalán nem biztos, hogy az a jövő kerekedik ki egy tanítványunk számára, amelyet jósolunk neki. Nagyobb ívet futhat be valaki, akire nem számítottunk, vagy később kivirágzik. Az sem biztos, hogy ebben az iskolában történik vele a legfontosabb dolog. Itt megtanulja a szakma alapjait. Növekszik. És aztán jön az élet, s mindenféle pozitív és negatív módon is rácsafolhat mindarra, ami itt történt.

A lényeg, hogy nyitott, gondolkodó, készségekkel felvértezett, harcedzett és bátor színész váljék belőlük. Mindezek ellenére megtörténhet az, hogy valaki nem tud a pályán maradni. Mert nagyon sok szerencse is szükséges, meg kell találni azokat a kollegákat, színházakat, rendezőket, akik bíznak bennük. Iradatlan túltermelés van, két színházművészeti szak is működik ebben a picike országban. Hiába sok a színház és különféle társulat, sok a végzett színész is. Nincs garancia. Persze más szakmánál sincs.

Az osztályvezető tanárnak a diplomaosztóig mindenképp nagyon sokat kell azzal foglalkoznia, hogy mi történik a diákjaival, hogy kiket hívunk hozzájuk

dolgozni, hogy találjunk nekik színházakat, ahol gyakorlatra fogadják őket, hogy eljuttassuk az itt készülő előadásokat a színházvezetőkhez, utóbbit többkevesebb sikerrel. És jó, ha a diploma után is figyelemmel kísérjük életüket. Egy-két évig mindenképpen a munkához tartozik az erősebb nyomonkövetés. A pályakezdés nehéz, és ha valaki esetleg munka nélkül marad, akkor igyekszem segíteni. Mert aki az iskolából kikerülve nem kezdi el a pályát, mondjuk az első három évben, az nem marad a pályán, mert egyszerűen nem ismerik meg. Annak nincs esélye. Később, ha már elkezdődik egy pálya, akkor a kíváncsiságom hajt. Ha megkeresnek, természetesen igyekszem segíteni, de az már nem feladatom. Akkor már új diákok vannak a kezem alatt, és a legfőbb dologom, hogy az ő felkészítésükkel foglalkozzak.

Minden munkában, a színésszel való munkában is nagyszerű, ha a közös gondolkodást nem kell előlről kezdeni. Amikor az ember később tanítványaival találkozik (ami, ahogy múlik az idő, egyre gyakrabban fordul elő), remek dolog, hogy van egy közös alap, hogy értjük egymás nyelvét, még akkor is, hogy ha esetleg közben évek is teltek el. Van egy közös szótár. Én amúgy is ebben hiszek, a társulatok nélkülözhetetlenségében, ha még lehetne ebben hinni. Végezzük a dolgunkat. Ő színész, én rendező vagyok, ő abban a pillanatban egy társulatnak vagy egy adott alkotóközösségnek már egyenjogú tagja. Mindegy, hogy a tanítványom volt vagy sem, ha ismerjük egymást, gyorsabban lehet eljutni a közös alapok lefektetéséig, mintsem amikor az ismerkedés is időt igényel.

Nagyon nagy átalakuláson ment keresztül a színházi rendszer és a műsorstruktúra is az elmúlt tíz-tizenöt évben. A műfajok átjárhatóbbak lettek, és többféle kis társulat is van. Ez nagyszerű. De nagyon sok a színházipari termék is, a színházak egyre inkább ki vannak szolgáltatva bevételüknek. Még többféle ízlés és ízléstelenség keveredik, mint korábban. A politikai preferenciák is egyre erősebbek.

Ezek a szempontok természetesen befolyásolják az oktatást, mert másképp kell a diákokat az életre felkészíteni. És ez engem is megváltoztathat. Sokat gondolkozom azon, hogy alábbadjak-e a mániáimból és a kíméletlenségemből, és próbáljam-e őket arra is felkészíteni, hogy megengedőbbek legyenek a rossz színházzal szemben? Mert ha nem azok, akkor elvéreznek. És hogy ezt miként lehet a tanításban arányban tartani? Az ember csak a maga ízlése és gondolkodásmódja szerint tud tanítani. (Bár legkevésbé az ízlést lehet tanítani.) De hogyan tegyem őket megengedővé, mikor én magam sem vagyok az. Nem tudom elfogadni a felszínességet, a készületlenséget, az elemzetlenséget, a rossz ízlést, a dilettantizmust. Arra meg tudom őket tanítani, hogy önállóan, segítség nélkül is gondoljanak valamit a szerepükről, a feladatukról, hogy legyen mondandójuk, de arra hogyan készítsük fel őket, ami ténylegesen vár

rájuk? És vajon dolgom-e ez nekem? Mert végül is ez egy kenyérkereső szakma is, majd ebből kell eltartsák a családjaikat. Tanulnak itt egy szakmát. Egyrészt szép dolog a szerelem meg a művészet, a saját ízlés, másrészt meg hát van egy szakmájuk, amiből meg kellene tudni élni.

Sok minden változott. Ezelőtt tíz évvel kapásból azt válaszoltam egy harmad-negyedéves hallgatónknak, hogy ne menjen el harmadrangú sorozatba vagy Túró Rudi reklámba. Most meg azt mondom, hogy menjen el, mert élnie kell! Egyszerűen nincs jogom azt mondani, hogy ne, ne menj. Miért ne menjen el? Menjen el, mert látom, hogy az, aki több Túró Rudi reklámban szerepel, az több főszerepet kap a színházakban. Mert a színháznak szempont az ismertség. És a hülye Túró Rudi reklám erősebb tőke lesz, mint egy kiemelkedő alakítás vagy akár a tehetség. Ez régen egyáltalán nem volt így.

Igen, van, hogy pánikba esik az ember, mert nem látja elég hasznosnak vagy időszerűnek azt, amit képvisel. És ez nyilván befolyásolhat. Csak alattomosan, furcsán. Valamin rajta se kapja magát az ember, és van, amit tudatosan csinál. Sajnos nem tudom azt állítani, hogy nem befolyásol. Illetve nem tudom, hogy sajnós-e, hiszen nem lehet a körülöttünk lévő életet semmisnek tekinteni, és bezárni egy egyetem kapuit. Állandóan nézni kell, hogy mi a világ, hogy hogyan alakulnak a dolgok, az ízlések. Meg kell próbálni a meggyőződést úgy tanítani, hogy a diák helyt tudjon állni a nem feltétlenül én ízlésemmel azonos világban is.

A színészképzésről

A tanári felelősség kérdése számomra arról szól: mit fognak csinálni azok, akiket tanítunk? És tulajdonképpen ez a bajom minden módszerrel. A módszerek – és ezalatt értem mindazokat, amelyek ismerete feltétlenül szükséges, de a szépen szaporodó, semmi igazi támaszt nem nyújtó módszerecskéket is – csakis a módszer kigondolójának oldaláról vizsgálják a kérdést. Vagyis feltételeznek egy olyan színházi területet, amely azon elvek szerint fog működni, amelyeket ők hirdetnek vagy tanítanak, és amelyben jól megtalálják magukat és életüket a hallgatóik. De, főleg ezekben az években, rendkívül drámaian alakul az, hogy a növendékeknek mire van lehetőségük; hogy a pályán mit csinálhatnak majd és mit nem. Ezért, úgy tűnik, felül kell vizsgálnunk azokat a módszereket, amelyek arra az elképzelésre épülnek, hogy a hallgatóink valamennyien nagyon értékes és súlyos anyagokkal találkozhatnak majd a jövőben. Például ennek az intézménynek az oktatási módszere is arra épült, hogy azok a hallgatók, akik itt végeznek – ha csak nem hullnak el valamilyen okból, ami leggyakrabban magánéleti –, akkor bekerülnek egy olyan színházi struktúrába, amelyben előbb-utóbb mondjuk egy Racine, Shakespeare vagy Csehov darabbal is találkozhatnak. Tehát elég széleskörűnek kell lennie a tudásuknak ahhoz, hogy ilyen feladatokban helytálljanak.

Erről ma szó sincsen. A részint felbomlott, részint végnapjait élő magyar színházi struktúrában – ha maradnak is majd állami fenntartású színházak – egyáltalán nem ez lesz jellemző. Tulajdonképpen már most is alig-alig működik a rendszer. Ez azt jelenti, hogy az itt tanulóknak ma már nem annyira megtalálniuk, hanem sokkal inkább kialakítaniuk kell a maguk helyét. Következésképpen másfajta felkészítést igényelnek. Már régebben is úgy igyekeztem tanítani, hogy egy színész ne csupán színészmesterséget – ha van ilyen önmagában – tanuljon, hanem szélesebb körben gondolkozzon a színházról. Törekedtem arra, hogy legyen térérzékelésük, meg tudják mondani, hogy egy tér ahhoz a jelenethez miért hasznos, miért nem; hogy valamiképpen dramaturgok is legyenek, legyenek jó és érvényes ideáik arról, hogy egy szövegnek melyek az értékes és feltétlenül szükséges tartópontjai, és melyek esetleg a gyengébb, vagy valamilyen okból kihúzható részei, és így tovább. Szeretném, ha egy helyzetet, vagy karaktert kívülről is látnának, vagyis rendezőként is tudja-

nak gondolkodni, és a nézőpontot, ahonnan a feladatot vizsgálják időben és térben tudják váltogatni.

Elsősorban még mindig színészmesterséget kell tanítani, de emellett nem hanyagolhatjuk el a színházcsinálást sem. Tehát azt kell gondolnunk, hogy egyiküknek-másikuknak talán lesz arra ereje, tehetsége, széleskörű érdeklődése, hogy színházat teremtsen; egyszemélyeset, kétszemélyeset, tízszemélyeset, akármilyet. Olyan színházat teremtsen, amely megtalálja a maga helyét, közönségét és persze mondandóját.

Egy osztályközösségen belül az erősebb egyéniségeknek vonzásuk van, illetve akiknek szélesebb az érdeklődésük, azok át tudnak venni bizonyos funkciókat. Ebből többnyire a többiek profitálnak. Nem emlékszem rá, hogy annak a veszélyét láttam volna, hogy valaki túlságosan elnyomna mindenki mást. És biztosan nem hivatalnok-színészeket kell képeznünk, annak nincs értelme.

Az ilyenfajta képzés sok mindennel jár együtt, például azzal, hogy fel kell ébreszteni bennük egy általános irodalmi érdeklődést. Márpedig az halódik. Erről nem szeretnék hosszabban beszélni, mert az, hogy a kulturális emlékezet az egész világon gyengülőben van, vagy éppen elfonnyadóban, közismert, ezt nem érdemes ismételtetni. De mindenki, aki huzamosabb ideje tanít az egyetemen, érezheti, hogy milyen az irodalmi műveltségük, vagy akár film- és színháznézési műveltségük a jelentkezőknek, valamint azt, hogy ez az érdeklődés hogyan satnyult évről-évre. Ha azt várjuk, hogy közülük többen teremtő emberek legyenek, akkor feltétlenül szükség van arra, hogy felélesszük vagy birizgáljuk ezt az érdeklődést. Hogy általában véve mi történik a kultúra iránti érzékenységgel, az lehet egy fontos és fájdalmas kérdés, de nem változtat a mi feladatunkon. Röviden szólva: a papoknak tudniuk kell olvasni a szent szövegeket. Ezért, akármilyen is a körülöttük lévő világ érdeklődése a mély kultúra iránt, a tanítványainknak igenis ismerniük kell azokat a műveket, amelyek az emberiség kincsestárához tartoznak. Meg kell érteniük, hogy egy-egy problémára, szituációra, karakterre, élethelyzetre, bizonyos típusú feszültségre mesterien pontos leírások születtek, és a legkülönbözőbb konfliktusok kialakulása, lefolyása és kimenetele az övéknél érzékenyebb vagy bölcsebb módon jelenik meg. Tehát amiről azt gondolják, hogy az csak az ő ügyük, kis életük kis darabjának kis konfliktusa, az lehet, hogy valahol kibontakozik a maga pompájában és mélységében. Ahhoz, hogy jobban megértsék a saját problémájukat, célszerű ismerniük azokat a helyeket és műveket, ahol az felzeng.

A képzés kezdetén mindig a megfigyelés mohóságának felkeltése a legfontosabb feladat. A vágy önmaguk, lényük nem tudatosított vonásainak és lehetőségeinek megismerésére, és külső dolgok lehető legtapintatlanabb megfigyelésére. Konfliktusérzékenységet kell kifejleszteniük, meglátni a különbözőségeket és a szükségszerűen fellépő feszültséget minden, más számára érdek-

telen helyzetben. Ez nagy mértékben fejleszthető. A cél, hogy ahol más sivatagot, vagy csak unalmas házsorokat lát, ott ők izgalmas, szakadékos, vad tájat érzékeljenek, vagyis színházi feladatot.

Mindez úgy tűnhet, mintha actor doctusok nevelését tartanám fontosnak, de erről szó sincs, nagy fontosságot tulajdonítok a fizikai képzésnek, a fizikai ügyesség fejlesztésének és elsősorban a testtudat fejlesztésének. Mintha újra jocularator típusú színészekre lenne a legnagyobb szükség.

Hanem mindez átvezet egy jóval bonyolultabb kérdés, az ösztönösség és tudatosság vizsgálatához.

Zsírral eltömött alagútban, szkafanderes alakok próbálnak előbbre jutni. Mert rájuk ragad a zsír

Attól függ, hogy színész leszel vagy kőműves, hogy melyik oldalra születesz?

Pont ez nem feltétlenül függ, más pálya választása talán inkább függ attól, mi a háttér, milyen ingerek érnek. Nem tudják, hogy ez munka. És kemény tanulás. A többséget valami csillogás vonzza: mutogatom magam, sikerem van. Kevés az, aki azt gondolja, hogy akarok valamit másoknak mutatni, nem magam mutatni. Mondjuk ez később is így marad.

(Mért lesz valaki színész, ezt érted alatta?)

Mitől mész arrafelé és nem másfelé? Mért azt a hósziklát, csillogó ösvényt választja és nem a laposabb, mohosabb utat? Mi hajt, küld, uszít efelé a lesiklopálya felé? Amin lesiklanak, és oly sokan kisiklanak? De hát másutt is kisiklik az életed? Mért, mint kőműves siklatod ki életed? Talán belátható a kőműves kisiklott élete, kevesebb csillogást, csillámot mutat? Előre látható? Belátható? A színész kisiklott élete érdekesebb, érdekesebb, önfontosabb, fontoskodóbb téma?

Boldog akar lenni. Születési oldaltól mentesen, kielégülésre vágyik. Ki akar elégtelni. Kielégülés közelében járt. Ezt akarja ismételni. Ismételni, ami alig ismétélhető.

Magánvéleményem. Szexuális kielégülést keres nyilvánosan. Nem nemi rabszolgaként, nem pornóasztárként, nem meztelenkedve, hanem nyilvánosság előtt tud élvezni. Szemérmes és itt jut csak olyan örömhöz, amihez másutt nem. Ez nem tudatos. Ez bujkáló, lappangó, alig sejtett vágy. Beteljesíthetetlen. Alig beteljesíthető. Ha egy csipetnyit is kap belőle, valójában szenvedélybetegség. Nem függ össze a befektetett munkával, a befektetés gyakran csőd.

Szerencsekerék. Nem létra. Ez mind be-és átláthatatlan.

A kőműves titkosabb, szabadabb tevékenység. A színészet szabadkőművesség. Titkok és szimbólumok. Alig lehet érteni, mit értenek belőled, te mit értesz, milyen értelmetlenségeket közölsz értelemmel, vagy értelmetlenül értesz meg

dolgokat, amiket megértenek mások, értelmetlen életük értelmét adod. Aztán elájulsz és csendes kőműves életet élsz. Építesz a halál helyén életet, ahogy a kőműves is a halál helyén, a haláltól való rettegetés helyén épületeket emel. A színészet is a halál ellen van.

Színész oldal örömdal. Örömtevékenység. Gyerekesség. Elmélyültség. Nyilvánosság előtt csinálom, de nem mutatom meg. Kimutatom. Felmutatom. Oda mutatok. Ide mutatok. Megmutatok. Bemutatok. Én és még valaki más. Az én csak amatőr. Csak dokumentum. Csak talált tárgy.

Ha színész oldalra születesz, akkor kell-e, lehet-e tanulni a mesterséget?

Valaminek kell lenni, de a dolognak van egy titok része, az a legjobb benne. Valamit azért csak kell tanulni. Rokonszenves szenecke elsőben, másodikban kezd valami csillogni, (az a legjobb időszak), harmadikban bejön valami rutinszerű lószar, ami aztán csak fokozódik.

Ami hozzájön a tehetséghez, az hihetetlen mennyiségű gyakorlás, de nem az iskolában, hanem amikor kint vagy. Az a faszág, hogy nem öt évre van elosztva az oktatás.

Nem tudok házat építeni eszközök nélkül. Kell, amiből építem. És kellene eszközök. Az eszközök tanulhatók, elleshetők. De minden jó szakembernek, titkos eszközei, privát, mások által nem ismert trükkjei, fogásai vannak. Attól jó szakember. Szakember nem az Obi-ból lesz valaki. Lehet műkedvelő építő, de építész nem. Kőműves sem. Benne van a keze munkája, a teste, az érintése, a hője, a hűvöse, érdes vagy puha tapintása. Öntudatlanul, ha elsajátította már. Addig les, kíváncsiskodik, lop, lapul, kémkedik. De jó tolvaj csak saját módszerrel lesz. Tolvajlehetőség. Benne van a tolvajlás ösztöne. De jó zsebes csak kitaró munkával, fortélyos, fürkésző figyelemmel lehet. Különben lebukik. És mehet a börtönbe. Mint a színész. Lebukik. Vagy úgy csinál, mintha. Kis jövedelem. Rövid távú zsebes. Gyors öröm.

Kell tanulnia a mesterséget. De kitől? Mestertől vagy mesteremberektől. Emberektől. Saját magától. Mindenkitől tanulhatja. Más kis tolvajtól, nagy gengszterektől, élőktől és halottaktól. Kész épületekből. Képzeletből. Más koroktól. Álmaidtól. Intuícióitól. De legelső sorban az élettől. És saját magától.

Ne külön kezelje a saját életét és a művészetét. Az általa megformált alak életét.

Érdekli-e a mestersége? Ha erre csöndes, puffanó nem a válasz, nem tanulható és nem tanítható. Ha elhaló, nem tudom a válasz, idomítható és irányítható. Ha erőteljes, szenvedélyes igen a válasz, akkor meg mindentől tanulni fog, mert minden, ami él és élettelen csak erre az egyre irányítja a figyelmét.

Az a jó szakember, akit valami szenvedély hajt a munkája iránt.

Csak egy dolog jut mindenről az eszébe, mint Móríckának a viccben. Nem lehet helyette, nem lehet előtte, nem lehet megelőzni, illetve lehet, csak nem érdemes, fel lehet hívni a csúcsokra a figyelmét, de ő megy fel, meg lehet mutatni a bukás kockázatát, de ő bukik el, bukik meg, esik össze, tápáskodik és izzadtan fog neki megint. Helyette lesiklani nem lehet, megóvni nem lehet. Sajnos nem sport. Nem mérhető. Nem arányos a befektetett edzés a sikerrel. Nem kiszámíthatóak az ellenfelek. Mert nincsenek ellenfelek. Egy ellenfél van, Ő maga. Nem lehet orientálni, mert nem hiszi el, amit elhisz, az meg nem válik javára. Amit megszokik, ki kell dobni, ami új, fel kell ismernie, és el kell lopnia. Válogatnia kell, melyik áll jól neki. Szigorúnak kell lennie, és ízlésesnek. Ez utóbbi sem tanítható. Művileg, átmenetileg elő lehet állítani, de mint a felfűjt esik össze, a kötőanyagot, ugyanis, helyette nem lehet bele tenni. SEMMIT NEM LEHET HELYETTE ÉS NÉLKÜLE CSINÁLNI. Közhely: de anyaga és formálója a dolognak egyszerre. Ez kevés mesterségben van így.

Amíg nem tudja ki Ő, és honnan tudná, mit tanul, mit tanítasz neki. Taníthatod Magad, az ízlésed, a világszemléleted, az élettapasztalatod. Ezt mind mondhatod, Ő megissza, de ki is folyik belőle. Mi tapad, mi ragad, mi lesz ragályos benne? Ő válogat. Elejt, selejtez, kiönt. Aztán visszafordul és utánanyúl valaminek, amire akkor és ott van szüksége. Nem vagyunk egyformák. Ők sem. Más és más időszakokban éri élmény és érintés. Nem feltétlenül tud még beépíteni, rögzíteni, hasznossá tenni, kifejezni. Ebben lehet noszogatni, terelgetni, segíteni.

Ha csak alkalmazkodó, simulékony, aluszékony kis állat, akkor kedvesen ellegelészhet, félve a kudarcoktól. Nem tudni, nem hörcsög-e, aki emészt. És majd később ugrik ki az üvegmedencéből. Nem tudni mitől fél. Egyáltalán a félelem a fő ösztönző. Annyira félek egyedül, hogy sok ember elé állok, mert ott kevésbé félek, illetve annyira félek, hogy már nem félek, mert én vagyok. A képzés: alkalmazkodás, megúszás, ritkán partra úszás, evickélés, és parton sétálgatás. A félelem és megfélemlítettség, a nyüzgítés attól, hogy fáj valami, hogy nem megy szenvedés nélkül a játék, riasztó felismerés. Nehéz belátni, hogy alkalmatlanok, alaktalanok, alakoskodók, alulbecsültek vagyunk. Mi tart ki? Mi tart ott? Mi tart a pályán, ahol mindig utolsó vagyok? Nincs más, de ehhez sem értek, minden más jóval több energiába, nekibuzdulásba kerülne.

Művészet? Művésszé észrevétlenül érik valaki. A kis gyümölcs pompás almává érik, valaki lefesti, mi mind bámuljuk. Az alma nem tud róla. És jobb, ha nem tud róla. Addig csak szívjon, nőjön, napozzon, fizikai és kémia folyamatokat végezzen, de ne akarjon művész lenni. Tanulja meg az alakját, a formáját, az éghajlatát, a minőségét, a zamatát, a nedvtartalmát, azt, hogy mennyi más alma van rajta kívül, ami mind pompás. Alul se, fölül se értékelje magát.

Értéktúltengésben ne szenvedjen. Ne árazza be magát. Ne kellesse, ne mutogassa, de mutassa és örüljön, ha beleharapnak. Váljon eggyé a fogyasztóval. Táplálja és ízleltesse meg magát. Ha kukacos, pech.

Kinek játszik a színész?

Amikor előttem van, nekem. Mindig a fejében leszek. Mert én ostromoztam, bántottam, szerettem, döllyfösködtem, ízetlenkedtem vele. Mert színleltem és színlelt, mert meg akartam fosztani mindentől, ami könnyű neki és a nehezebb felé kergettem. Mert sötét és kivehetetlen tájékokra kalauzoltam. Mert kalauza voltam. És örültem, ha kalauzom lett. Ez elmúlik.

A színész magának játszik. Magának csinálja. És mindenki másnak. De első-sorban magának akar örömet szerezni. *Maga is örömét leli benne.*

Így szerez örömet másnak.

Szűken élvezni nem lehet, apróban és mértékletesen, kis adagokban, parányi falatkákban. Aki így játszik, az is csak magának játszik, de magát óvja, és megóvja a közönséget is, akit ilyen-olyan eszközökkel átver. Átver, de nem feltétlenül boldog utána, mert magát nem tudja átverni, átvágni.

Nem több felelősség színészeket képezni, mint magyartanárokat.

Sokkal nagyobb felelősség magyartanárokat képezni, mert többen tanulnak magyarul, mint ahányan színházba járnak. Ha van egy rossz magyartanár, egy életre eltéríthet a kultúrától. Viszont például olyan, amilyen nekem volt, az meg egy életre meghatározza emberi és minden egyéb minőségedet.

Rossz a kérdés. Egy magyartanár előbb van. Mint hogy találkozom egy színésszel.

Más felelősség. Túl közel vannak a képzés során, és túl távol kell látszaniuk ahhoz, hogy láthassuk őket. Kevesen vannak ebben a családias, békés panzióban, ami az egyetem. Közel akarnak jönni, és el kell rugdalni őket. Rögtön játszani kezdenek. Azt játsszák, hogy tanulnak. Hogy érdekli őket valami. De ez is csak megjátszás. A gyerek-szülő viszonyt imitálják. Hazudozás, incselkedés, ajándékért pítkezés, begubózás. Olyan iskola ez, mintha valaki nem engedné iskolába a gyerekét és otthon tartaná. A szülő az apa, anya stb., és pedagógus. Összehajolnak és simulnak és keverednek a szerepek. Tanár legyen a talpán, aki távolságtartó, de nem ijesztő, barátságos, de nem barátkozó, tekintélyes, de nem tekintélyelvű, ahogy Zsámbéki mondaná: nem törzsfőnök, de főnök, nem sámán, hanem képzeletfelgyújtó, nem viszi a tüzet, de ad és leolt és elnyom, ha kell.

Ha nem tanulható, akkor miként működik a hagyomány?

Rendezőkre kérdezel rá. A magyar színházi hagyomány színészi hagyomány. És ezen tettek valamilyen erőszakot a rendezői színházzal. Ló túlsó oldalán ülünk. Egy jelentősebb színészegyéniség nagyon gyorsan teherré válik. Aki kicsit kidugja a fejét az átlagból, levágják vagy kidobják vagy beszürkítik.

Fogalmam sincs.

Kár a zsoldosvezérért/az osztályfőnökért – hogy elesett, azt mondják baleset volt. Köd borította a mezőt, az volt a hibás. Még odakiáltott tanítványainak, hogy harcoljanak halálmegevető bátorsággal, és visszalovagolt, de a ködben eltévesztette az irányt, úgyhogy előre keveredett, és a csata kellős közepén elcsúszott egy golyót.

Ködös terep.

Akkor őszintén:

Kényszerítik-e valami egyen színjátszásra a fiatalokat. Egy uralkodó ízlés dominál?

Nem tudok választ adni. Ha más érdeklő, és igazán érdeklő, kikaparja magának, megtalálja, elvetetődik oda, addig meg azt tanulja, ami van. Ha nem érdeklő, úgy sem tanulja.

Hol vannak a társadalmi nemi határok, vagyis férfi tanár miként tanít nőket, ritkán fordítva?

Nem másként, mint férfiakat. És ha, akkor meg, érdekel valami belőle, vannak elfogultságok, de nem nemi alapon, jó, lehet úgyis, és akkor mi van?

Hogyan tanítható a test?

Nem tudom. Szakember tudja. A lényeg. Ülni, állni, járni és beszélni tudni. Ha ezt tudja Úi úr, akkor mindent tud, mondja a színésztanár a diktátornak. Nem az az érdekes, hogy szép vagy csúnya a mozdulat, hanem hogy a gondolat a mozdulatban csúcsosodjon ki.

Nem a hogyan, hanem hogy mit fejez ki a testével, értelemmel felruházott testről beszélek.

Ladányi például így tanított.

Hol az elméleti képzés helye?

Sehol és mindenhol.

*Nem azért jöttek. Játszani akarnak. Púp a hátukon.
A színészi intelligencia nem azonos az elméleti felkészültséggel.*

Tapasztalataim szerint nagy lendülettel belevágunk. Mint egy gimnáziumban. Az elején tanártól függ a lelkesedés és a befektetett munka.

Aztán lecsihad. Akit érdekel, továbbra is utánanéz. Aztán körbenéz és arra a megállapításra jut, hogy nem függ össze feltétlenül az elméleti felkészültség és a sikeresség. Más dolog. Okos, jó ízlésű hallgató, lehet tompa és érdektelen a színpadon, fordítva nem felétlenül igaz. *Nem azonosak ezek a fogalmak.* Az igényt kell és lehet feltámasztani. Következtesen számon kérni. Minden munka újabb ajtókat nyit ki. Azon vagy betekint valaki vagy nem. Ártani még senki-nek nem ártott, ha könyvet vett a kezébe, de ettől még senki nem lett jobb színész, ha nincsen neki az a tehetség. Az meg mi?

Energia? Szexuális sugárzás? Humor? Élettapasztalat? Ritmusérzék? Emberismeret? És ezt mind, és még csomó mást, közvetítsen, át tudjon adni nyilvánosság előtt. És, ha át is tudja adni, mi a biztosíték, hogy ezt megértik. Az ízlés koronként változik. Ami elmúlt, nem rosszabb, ami jön, vagy van, nem jobb. Ez van. Mindig vannak, akik újrahasznosítják a régit. És semmi nagyon új dolog nincs. A színészek forradalmároként kezdik. És múmiaként végzik. Klasszicizálódnak és ez így jó. Mindig van kivétel.

Művelt, írni-olvasni tudó színész mindig volt. És lesz is. A többi meg elvan, ahogy van.

Elméleti képzés? Fáradt és unott sok fiatal. Én is az voltam. Döntöttem, hogy ez érdekel, az meg nem. Lemaradtam sok mindenről. Később kellett behozni. Akkor lettem érett rá. Van, amit soha nem tudok már megtanulni. Van, aminek most jön el az ideje. Úgy gondolom a lehetőséget biztosítani kell. Kötelező.

Ami a fő baj, tapasztalatom szerint legtöbb esetben, a felnőtt-fiatalok fejében és testében különválnak a testről, hangról, színészetről, elméletről tanultak jó része. Kaleidoszkópszerűen apró darabokra hullik. Nehéz egyben látnia. Hogy ez mind összefügg.

Mért kell két mesterségtanár az osztályvezetéshez?

Nem kell. Lehet nyolc is. Hagyomány, gondolom. Magyarországon a tanárok nemcsak tanítanak, hanem rendeznek, utaznak, játszanak stb. Váltógazdálkodás. Az idősebb jó esetben neveli a segédtanárt. Aki később önálló lehet, vagy nem.

A fiataloknak lehet jó, két eltérő ízlésű, de egymást megbecsülő tanár jelenléte, mert ütköztethetnek számos gondolatot, megoldást.

Lehet rossz is. Őket kell megkérdezni.

Ez is kétélű. Ha nem találkozik össze az egyik tanárával, még lehet találkozás a másikkal. Vagy egyikkel se.

Elképzelhető lazább szövetség, és sok szemeszter. Gondolom, itt ez a hagyomány.

Más országban nem gyakorló rendezők, színészek oktatnak. Olyanok, akik csak ennek szentelik az életüket. Nem ismerem, nem tudok róla.

A rendezőnek kell-e színésznek lennie? Vagy megtapasztalnia a képzés során?

Nem kell. De jó. A legjobb rendezők csak játszottak valamikor. Hogyan más-ként játszana más emberekkel. Legalább is játékos természet. Nem önmutogatás, önérvényesítés. A kérdés amúgy se releváns, mert már szinte csak színészek és színésznők rendeznek. És ez a folyamat elhatalmasodik a jövőben.

Megtanítjuk, a mit? Mi az a színészmesterség?

Nem tudok válaszolni.

A rendezők elhatalmasodásától kezdődik a válság. A színészmesterség válsága. Az önállóság nagyon kevesek sajátja.

Mert nem mer szuverénül lenni. Munkamegosztás – Én csak ezt csinálom és ő meg azt. A gondolkodás a rendező dolga. Megmondja, hogy ide álljak és oda nézzek. Én megmondom, hogy mit csináljon, ő meg kivitelezi valahogy. És ilyenkor hiányzik az élet. Mert nem az övé. Az iskolában pláne.

Gondolkodni egy szerepről saját maga is tud. Ezt megvilágítani feladatom. Rábírni valahogy a szereppel való foglalkozásra. Otthon dolgozzon rajta. És ő álljon elő. Valami homályos dolgot gondol, mi kell a rendezőnek, és annak igyekszik megfelelni és nem gondolkodik a dolgról.

Mutatom példával:

A zsótérnél állni kell és mereven előre nézni és szárazon beszélni, mint a háztartási keksz. De ezt senki nem kérte tőle. A zsótérnél nem szabad egymásra nézni. Azt kérte, nem kell folyton egymás pofájába bámulni. De ez nem azt jelenti, hogy soha.

