

**Ilja Bocsarnikovsz** orosz-lett rendező, színészmesterség tanár. A Moszkvai Művész Színház (MHAT) Iskola-Stúdiójában végzett előbb színészként, majd rendezőként. Mestere Viktor Rizsakov volt. 2017 óta visszatérő rendező Magyarországon.

- *Színészként végezett, jelenleg viszont már elsősorban rendezőként és színészmesterség tanárként dolgozik. Hogyan került át a színpad „másik oldalára”?*
- A Moszkvai Művész Színház (MHAT) egyetemén diplomáztam színészként, majd elkezdtem a sztanyiszlavszkiji színházban hivatásos színészként dolgozni. Eközben történt, hogy az egykori tanáraink felkértek, hogy maradjak jelen oktatóként az egyetemen. A színészi diplomám után pedig később rendezőként is végeztem a MHAT-on.
- *Már kezdő oktatóként is volt alkalma más nemzetiségű diákokkal is foglalkozni.*
- Valóban: előbb orosz diákokkal kezdtem foglalkozni, majd később amerikaiakkal is. Részt vettem több nemzetközi programban, melyek során tartottam órákat a Harvard Egyetemen, illetve foglalkoztam Moszkvába érkező amerikai diákokkal. Nyaranta a Boston melletti Cambridge-ben, Los Angelesben és Németországban tartottam kurzusokat.
- *Milyen tapasztalatai vannak az orosz és amerikai színházi kultúra közötti különbségekről?*
- A legnagyobb különbség, hogy Oroszországban, akár csak Magyarországon, repertoárszínházban játszunk, ami lehetőséget nyújt arra, hogy új lehetőségeket, intonációkat, új színeket fedezzünk fel a színházban. Persze ebben benne van a kudarc lehetősége is, de a folyamatos fejlődésé is. Az amerikai színház általában nem ad ilyen lehetőségeket. Nekik vannak a legcsodálatosabb musicaljeik a Broadwayen, de nem engedhetik meg maguknak, hogy heteket töltsenek új színházi stílusok felfedezésével.

Jelen anyag tartalma nem feltétlenül tükrözi az Európai Unió hivatalos álláspontját. (Csak projekt kedvezményezett által szerkesztett dokumentumok esetén használandó, amennyiben releváns.)

- *Ön szerint van olyan, amit érdemes lenne átvenni az amerikai színházból?*
- Nagyon sokat tanultam az amerikai színháztól és diákoktól. Az orosz hallgatóknak talán túl sok az elméleti tudásuk, tudják, hogy az orosz színház mély és drámai, ismerik a nagy orosz drámaírókat. Ezzel szemben az amerikai diákokkal könnyedebb a munka, viszont őket nehéz rávenni arra, hogy mélyebbre ássanak. Szerintem én ötven százaléknit adtam nekik az orosz kultúrából, és ugyanennyit vissza is kaptam tőlük energiában, gondolkodásmódban, munkamódszerben.
  
- *Első alkalommal a Kaposvári Egyetem nyári egyetemi kurzusára kapott meghívást Magyarországra. Mi volt az első benyomása a magyar színművészeti képzésről?*
- A korábbi tapasztalataimhoz képest az egyetlen különbséget a nyelv jelentette. Úgy érzem, hogy az oktatási rendszert illetően nagyon hasonló a magyar ahhoz az orosz rendszerhez, amelyben én tanultam, illetve amelyben én is oktattam. Mindkettő a Sztanyiszlavszkij-módszer kiaknázásán alapul, illetve annak mai színházra való alkalmazásán.
  
- *A kaposvári nyári egyetemen tanárként és rendezőként is jelen volt. Milyen mértékig olvad össze Önben ez a két hivatás?*
- Nagyon nehéz szétválasztani ezt a két részt magamban, és nyilvánvalóan a kettő nagyon közel is áll egymáshoz. Különösen a fiatal színészekkel való munka során jelent nagy segítséget, hogy nemcsak rendezőként, hanem pedagógusként is foglalkozni tudok velük. Úgy érzem, ezáltal kicsit többet tudok segíteni nekik.
  
- *A saját képzése során melyek voltak a legfontosabb alapelvek, amelyeket elsajátított?*
- A MHAT-on a képzés alapját a nagy fegyelem, illetve a kemény munka adja a hallgatók számára. Viszont a legfontosabb célt mégis az jelenti, hogy elérjük a színpadi szabadságot.
  
- *Ezeket az alapelveket minden színházi kultúrában tovább lehet adni, vagy vannak e tekintetben kulturális különbségek?*
- Ahogy korábban is említettem, szerintem nincsenek különbségek. Ahogy az emberek azt mondják egymásnak, hogy „szeretlek”, ez mindenhol, az egészen világon ugyanolyan.
- *Mit tapasztalt, mennyire nyitott a magyar színházi szakma a külföldi hatásokra? Benne van a magyar művészekben a kíváncsiság és a nyitottság?*
- Ezt nehéz százszázalékos pontossággal megmondani. Viszont minden magyarországi tapasztalatom azt mutatja, hogy ez egy nagyon nyitott és tanulékony színházi kultúra. Magyarországnak hatalmas, lenyűgöző színházi történelme van, ugyanakkor nagyon

nyitott más országok színházára. A magyar színház sokat tanul a meghívott külföldi rendezőktől és oktatóktól, hogy a hagyományaira építkezve még mélyebb, változatosabb és modern színháza lehessen.

- *A kaposvári nyári egyetem nagyon jó példája volt a nemzetközi kapcsolatok fejlesztésének. Milyen más formáit tartja hatékonynak?*
- *A nyári egyetem egy zseniális (és egyben nagyon egyszerű) példa a színházról való nemzetközi eszmecserének színművészeti hallgatók és oktatók között. Vidnyánszky Attila egy nagyszerű helyet hozott létre a színházcsinálásra és a fiatal színészek képzésére.*
- *2023 szeptemberétől osztályt indít a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen (SZFE). Hogyan készül erre a feladatra?*
- *Úgy készülök, hogy magyarul tanulok, és magyar irodalmat olvasok. Az SZFE oktatóival sokat beszélgetek a magyar színházi hagyományról, mert úgy szeretném hozzáadni az itteni képzéshez a tapasztalataimat, hogy közben nem rombolom le az itteni hagyományt.*

**Gemza Péter** koreográfus, rendező. Jászberényben tanítóként végzett, majd Franciaországban táncoktatói alapidplomát, illetve táncantropológusi mesterdiplomát szerzett. 1994-től Nagy József vajdasági születésű koreográfus társulatában dolgozott, 2008-tól a Csokonai Színház tagja, 2018 és 2023 között igazgatója volt.

- *1993-ban tanítóként végzett, és a kezdetektől jelentős szerepet játszott az életében a tanítás, a pedagógiai munka. A magyarországi színművészeti képzésbe mikor és hogyan kapcsolódott be?*
- 2009 és 2013 között a Kaposvári Egyetem Művészeti Karán tanítottam, majd 2018 óta a kolozsvári egyetemen dolgozom oktatóként. A BA és MA szakos színművész hallgatóknak egyaránt tanítok színpadi mozgást és improvizációt, de például a tárgyaim közé tartozik a színház és más művészeti ágak kapcsolata, illetve a kommunikáció és együttműködés a koreográfusokkal is. Nagyon izgalmas kihívásnak tartom, hogy tevékenyen részt vehetek a jövő színész nemzedékeinek képzésében. Ráadásul az elmúlt tíz évben alkalmam volt több fiatal színművész útját végigkísérni, akár úgy, hogy a Csokonai Színházba szerződtettem, akár más társulatnál. Általános tapasztalat, hogy amit a felsőoktatási képzésben kapnak, arra tudnak a későbbiekben építkezni, így nagyon nagy a felelősségünk nekünk, akik formáljuk őket.
- *A külföldi tapasztalatai mennyiben segítették a magyarországi képzésbe való beilleszkedést?*
- Szerencsére jelentős nemzetközi tapasztalattal érkeztem meg a magyar nyelvű színművészeti képzésbe. Franciaországban ún. „képzők képzője” voltam, ami azt jelenti, hogy a kortárstáncot oktató tanárok továbbképzéséért voltam felelős. Ez a terület egyébként mindig is nagyon közel állt hozzám, nem véletlen, hogy az INTERREG pályázat keretében is kiemelt hangsúlyt fektettünk a táncművészeti továbbképzésekre. Minden területen nagyon fontosnak tartom az önképzést, az élethosszig tartó tanulást, de talán a kortárs tánc terén ez még hangsúlyosabb, mert nagyon könnyen rutinszerűvé válhat a tánc oktatása, ha az oktató nem képi magát folyamatosan, és nem enged be újabb és újabb inspirációkat.
- *Pedagógusként nem csak színhallgatókkal, hanem nagyon különböző társadalmi csoportokkal is foglalkozott. Vannak olyan tapasztalatok, amelyek áttemelhetők a művészeti képzésbe?*
- A legmeghatározóbb az volt, hogy két évig rendszeresen jártam egy franciaországi fegyházba, ahol mozgásterápiás foglalkozást tartottam a fogvatartottaknak. A másik nagyon különleges tapasztalat az volt, amikor az óvodában a legkisebb korosztálynak

tanítottam a mozgásfejlesztés alapjait egy olyan képzési anyag alapján, amelyet kifejezetten erre a célra alkottunk meg.

- *Az Ön megítélése szerint melyek a legfontosabb értékei a magyar színészképzésnek, és melyik az a terület, ami leginkább fejlesztésre szorul?*
- Azt hiszem, az egyik legfontosabb erénye a színészképzésünknek az, hogy nagyon széles szakmai palettát biztosít. Ugyanakkor művészeti vezetőként és rendezőként is az a tapasztalatom, hogy a színészképzésből érkező gyakornokok, illetve a frissen végzett fiatal színművészek számára a hangképzés jelenti a legnagyobb problémát. Illetve az ő számukra talán nem is tudatosul a probléma, hanem a rendezők és rossz esetben a nézők azok, akik érzékelik, hogy a fiatal művészek nem hallatszanak. Ezért is tartom nagyon fontosnak, hogy a hallgatók a gyakorlatuk egy részét nagyszínpadi előadásban töltsék, mivel ott döbbenek rá, hogy az, amit ők színpadi beszédnek gondoltak, kevés lesz például a Csokonai Színház nagyszínpadán.
- *Hogy látja, mennyire ad lehetőséget külföldi kitekintésre a magyar színészképzés? Ha nem, milyen módokon lenne erre lehetőség?*
- Úgy érzem, hogy ez az egyik leginkább fejlesztésre szoruló terület. Nagyon fontos, hogy már a képzés során lehetősége legyen a hallgatóknak a külföldi tapasztalatcserére, a személyes kapcsolatépítésre. Az egyik oldalon a képzés sem kínál erre rendszeres lehetőséget, a másik oldalon viszont – tapasztalatom szerint – a fiatal színhallgatókból is hiányzik a bátorság, a nyitottság, a kíváncsiság. Nem szeretik, ha kimozdítjuk őket a komfortzónájukból, pedig a fejlődéshez erre van szükség. A Kaposvári Egyetemen rendezett nyári egyetemem szerintem egy nagyon fontos kezdeményezést jelentettek ezen a téren, illetve a nyári egyetemeket követő moszkvai tanulmányutak is meghatározó szakmai élményt adtak a résztvevőknek.
- *Milyen szerepet játszik a képzésben a mozgás? Kell-e a mostaninál hangsúlyosabb szerepet kapnia?*
- Jelenleg a kolozsvári egyetemen folyó képzésről vannak közvetlen tapasztalataim. Ott jelentős képzési diverzitás van a mozgás területén, amivel én a magam részéről teljesen elégedett vagyok. A kar fontosnak tartja a mozgás fejlesztését, és ehhez nagyon magas színvonalú szakmai csapatot sikerült összeraknia. Büszke vagyok, hogy ennek a szakmai stábnak tagja lehetek. A kolozsvári képzésről beszélve úgy látom, hogy a mozgás megfelelő helyet foglal el, nem hiszem, hogy mennyiségileg kellene bővíteni a mozgásos kurzusok számát. Azt látom inkább, hogy a munka elmélyítését lehetne

célul kitűzni. A hallgatók és az oktatók is nagyon sokféle követelménynek kell, hogy megfeleljenek, ami nem segíti elő az elmélyülést, pedig a fejlődéshez nem mennyiségi, hanem minőségi munka szükséges.

- *Melyek azok a területek, amelyek megerősítést igényelnének a színművészeti képzésben?*
- Elsősorban a nyelvtanulást szeretném kiemelni, és nem csak azért, mert jelentősen bővíti a továbbképzési és elhelyezkedési lehetőségeket. Meg vagyok győződve arról, hogy a nyelvtanulással együtt jár egyfajta kulturális szemléletváltás is, ami nyitottabbá, befogadóbbá teszi a fiatal művészeket.
  
- *Az élethosszig tartó tanulás jegyében milyen továbbképzési lehetőségeket lát hatékonyak a már pályán lévő színművészek esetében?*
- Úgy vélem, hogy rendszeres workshopok keretében lehet hatékonyan fejleszteni a kollégákat a mozgás és a hangképzés területén. Ugyanakkor meggyőződésem, hogy ez a továbbképzés a társulattal rendelkező intézmények feladata, amit nem lehet áthárítani a színművészekre. Egész egyszerűen azért nem, mert nem rendelkeznek a saját idejükkel, az intézmény saját hatáskörben tudja szabaddá tenni a társulati tagokat ezeknek a workshopoknak az idejére.

**Marfa Gorvits** a moszkvai Orosz Színművészeti Akadémián (GITIS) végzett rendező szakon. Két rendezéséért Arany Maszk-díjban részesült: 2010-ben A. Ny. Afanaszjev *A rettenthetetlen uraság*, 2015-ben pedig a *Hamupipőke* című előadásáért.

- *Mikor és milyen indíttatásból kezdett színházzal foglalkozni?*
- Amikor én kilenc éves voltam – a Szovjetunió szétesésének idején –, nagy volt a szegénység és a kilátástalanság, és ösztönösen éreztem meg azt, hogy ha színházzal foglalkozom, akkor melegséget tudok hozni a saját életembe és mások életébe is. Így kezdtem egyre többet színházba járni, de akkoriban, gyerekként még mindenevő voltam, nem a minőséget kerestem. Azt éreztem, hogy a színház érdekesebb, mint az élet, hiszen abba a két-három órába, amit az előadáson töltök, emberek két-három hónapnyi munkát fektettek bele, így ez egyfajta „sűrített élet”. Tizenhárom éves koromra megértettem, hogy ahol művészet van, ahol színház van, az mindig érdekesebb, mint az élet.
  
- *Ezzel a tudással a birtokában, milyen középiskolai képzést választott Moszkvában?*
- Középiskolába egy nemzetközi színházi iskolába jártam, amit tizenhat évesen fejeztem be. Ez egy sokkal demokratikusabb, szabadabb felfogású iskola volt, mint amilyenek a szovjet érában léteztek. Az ottani tanárok azt tartották szem előtt, hogy tanuljunk meg önállóan gondolkodni, lehetőségünk volt arra is, hogy magunk válasszuk ki az óráinkat, a mestereinket. Nagyon fontos volt számomra, hogy ezen az iskolán keresztül jutottam el életemben először külföldre, Németországba. Megtanultuk azt is, hogy hogyan szerezzünk pénzügyi forrásokat a projektjeinkre, és megtapasztaltuk, hogy mit jelent napi 24 órában színházzal foglalkozni.
  
- *Tizenhét évesen, egy ilyen egyedülálló középiskolai tapasztalattal, milyen felsőoktatási lehetőségek álltak nyitva?*
- A középiskola után azt a döntést kellett meghoznom, amit minden színházzal foglalkozónak: választanom kellett a moszkvai öt nagy egyetem közül. Ezek a VGIK, ami egy kifejezetten filmművészeti egyetem, a Scsepkin Színművészeti Egyetem, a Sukinról elnevezett egyetem, a GITIS (Orosz Színművészeti Akadémia) és a Moszkvai Művész Színház (MHAT) Iskola-Stúdiója. Mindenki úgy priorizál, hogy olyan egyetemre kerüljön, ahol a számára fontos mesterektől tanulhat. Én végül a Scsepkin Egyetemre jutottam be, és itt kezdődött számomra a pokol.
  
- *Mitől érezte úgy, hogy „pokoli” ez a képzés?*
- A Scsepkinen a régi modell szerint tanítottak, úgy éreztem, hogy egyáltalán nem „élő” az, amit ott tanulunk. Úgy tudnám leírni, mint egy rosszul értelmezett, betokosodott

Sztanyiszlavszkij-módszer. A színészmesterség képzés egy olyan naturalizmuson alapult, ami már egyáltalán nem volt érvényes. Négy évet töltöttem ott, ami kínzással ért fel számomra, mert az ottani tanárokkal kölcsönösen nem értettük meg egymást.

- *Hogyan vészelte át ezt az időszakot?*
- Amikor csak lehetett, színházba jártam, és próbáltam megtalálni, hogy milyen is az én színházam. Fomenko előadásain keresztül tanultam meg igazán ezt a szakmát. Mégsem sajnálom ezt a négy évet, mert elméleti téren (filozófia, orosz színháztörténet, nemzetközi színházi irányzatok, orosz és világirodalom) nagyon jó képzést kaptunk. Ráadásul az, hogy ennyire elégedetlen voltam az ottani oktatással, segített abban, hogy feltegyem magam számára az igazán fontos kérdéseket. Például azt, hogy mi az, ami engem elégedetté tenne, mit szeretnék csinálni, milyen színházat keresek.
  
- *Felmerült, hogy otthagya az egyetemi képzést?*
- Persze. Szinte reménykedtem benne, hogy elbukok a másodéves rostán. Viszont a mesterek, akiket „istenként” tisztelnek a hallgatók, olyan kapcsolatot alakítanak ki, amelyben a legnagyobb tiszteletlenséget jelenti, ha valaki kilép. Én sem hagytam ott végül a képzést, de harmadéves koromban elmentem felvételizni a GITIS-re. Az ottani felvételin arra kerestem a visszaigazolást, hogy valóban működik-e az, amit én a színházról gondolok. És működött, megerősítés volt, ahogy továbbjutottam a rostákon. Végül azonban mégsem vettem fel, mert a GITIS-en osztályt indító tanár nem vállalta ezt a konfliktust a korábbi mesteremmel szemben. Azonban ha jobban belegondolok, én sem hoztam meg a valódi döntést, nem iratkoztam ki a Scsepkinről, nem vállaltam igazi kockázatot.
  
- *A diplomaszerezés után hogyan folytatódott az útja? Megelégedett végül azzal, amit a Scsepkinen kapott?*
- Amikor kijöttem az egyetemről, úgy éreztem, nincs igazi színészi eszköztáram. Előbb egy bábszínházban, majd rövid időre egy prózai színházban is elhelyezkedtem, de végül megértettem, hogy nem tudok olyan rendszerben dolgozni, ahol a rendező egyfajta félistenként, a félelemre alapozva próbál művészetet „kicsiholni” a színészeiből. Hoztam egy radikális döntést: eldöntöttem, hogy rendező leszek. Elmentem újra felvételizni a GITIS-re, ahol ismét Szergej Zsenovác indított osztályt, és ő javasolta, hogy menjek rendezői osztályba. Úgy éreztem a felvételi időszak alatt, hogy korábban soha semmibe nem tettem még ennyi erőfeszítést. Ennek köszönhetően fel is vettem, de aztán az első évet – bevallom – végigpihentem. A GITIS-en végre azt éreztem, hogy a helyemen vagyok: olyan színházzal foglalkozhatok, ami tényleg érdekel. Ebben az időszakban fedeztem fel, hogy van egy alapvető kritikai gondolkodásom, és nagyon szeretem magamat képezni.



- *Rendezői szakra színész előképzettséggel érkeznek általában?*
- Én színész-rendezői osztályba jártam, és Zsenovácsnak kifejezetten fontos volt, hogy legyen előképzettségünk, vagy valamilyen élettapasztalatunk. Azért is tartotta ezt fontosnak, mert így, hogy a rendező hallgatók kicsit idősebbek voltak, ők egyfajta helyettes osztályvezetőként húzták magukkal a színészeket.
  
- *A felvételinél az Ön döntését befolyásolta az, hogy milyen összetételű a rendezői osztály?*
- A GITIS-en van színész tanszék, ahol csak színész osztály van, és van rendezői tanszék, ahol van színész-rendező közös osztály, de indult olyan is, ahol színészek, rendezők és látványtervezők tanultak együtt. Az én választásomat egyértelműen a mester személye határozta meg, mert Zsenovács annak a Fomenkónak a tanítványa volt, akinek gyerekkoromban elkezdtem nézni az előadásait.
  
- *Akár a Scsepkinen, kár a GITIS-en volt lehetőség külföldi tanulmányutakra, workshopokra, vagy külföldi mesterekkel való munkára? A nemzetközi kapcsolatok mennyire tudtak szervesen épülni a képzés közben?*
- Sajnos erre nem igazán volt lehetőség. Szerencsére a testvérem Hollandiában él, ahol sokat jártam színházba. Moszkvában pedig elindult az Új Európai Színház (NET) fesztivál, ahová Marina Davidova válogatott előadásokat. Azt hiszem, én leginkább magamat képeztem ezen a téren azzal, hogy mindenre nagyon kíváncsi voltam. Olvastam például Grotowszkit és Artaud-t, és hamar megértettem, hogy ezeket az írásokat azért nem tanítják nálunk, mert túl érdekesek.
  
- *A rendezői szak elvégzése után milyen témák felé fordult a figyelme?*
- Amikor végeztem, felismertem, hogy nincs elég kortárs darab. Így megtaláltam a magam számára a dokumentarista színházat, ez lett az én úgymond saját színházi laboratóriumom. Azzal foglalkoztam, hogy a színházi szövegeket hogyan váltják fel a dokumentarista szövegek.
  
- *Ki volt az a mester, aki a leginkább befolyásolta a színházról alkotott képét?*
- Fomenko mutatta meg nekem, hogy a színház lehet olyan, amelyet én képzeltem. Nem konkrét képeket akart adni a nézőknek, hanem olyan képeket, amelyeket a néző transzformálni tud a saját történetévé. Általa találtam meg az ún. játékos színházat. Ösztönösen ehhez vonzódtam már tizenhat évesen is, aztán egy egész képzési folyamat után visszajutottam hozzá.

**Andrew Hefler** az egykori NSZK-ban született amerikai szülők gyermekeként. A Dél-Kaliforniai Egyetemen végzett, majd 1993-ban érkezett Magyarországra. Itt fiatal filmrendező kedvelt színésze lett, játszott például a *Kontroll* és a *Fekete kefe* című filmekben. Hefler nevéhez fűződik az improvizációs színházi műfaj hazai meghonosítása. Saját társulatát, a Grund Színházat 2011-ben alapította.

- *Egy korábbi interjúban arról beszélt, hogy Ön szerint az Egyesült Államokban fejlettebb a színészképzés, mint Európában, illetve azon belül Magyarországon. Hogy látja a két színházi képzésrendszer közötti különbséget?*
- Földrajzilag másként rajzolnám fel a különbséget. Sok helyen Európában is nagyon erős a képzés, például Angliában, Dániában vagy Spanyolországban. Világosan látszik számomra az is, hogy a román színészek nagyon jól képzettek, és másképp játszanak, mint a magyar színészek. A képzési különbségek ugyanakkor szerintem nem elsősorban földrajzi alapon rajzolhatóak fel, hanem az oktatási hagyomány szerint. Amit én középpontba helyeznék, az a gyakorlatiasság kérdése. Magyarországon – a személyes véleményem szerint – sokkal több a „babona”, sokkal több jelzöt, határozószót használnak a visszajelzéseknél, és ezek mögött nem feltétlenül tudjuk, hogy mi van. Mintha lenne egy „varázstrükk”, aminek nem lenne magyarázata. Ezzel szemben az angliai és amerikai képzésben tudják a magyarázatot is. Ott nem elég azt mondani valakire, hogy „ügyes”, „zseniális”, „tehetséges”, mert ezek a jelzők nem használhatóak egy fejlesztési folyamat során. Kell egy terminus technicus, ami nem csak ma, hanem a jövő héten és egy év múlva is használható. Az Egyesült Államokban meg tudják mondani, hogy mi kell ahhoz, hogy egy bizonyos területen a diák fejlődjön, és ahhoz milyen fejlesztési technikákat kell alkalmazni.
- *Ha a színművészeti képzés felvételi folyamatára gondolunk, akkor ez azt is jelenti, hogy nem feltétlenül a „szikrázó tehetséget” kell felismerni?*
- Szerintem a könnyedséget ismerjük fel ilyen helyzetekben. Amikor valaki több területen magabiztos technikai tudással rendelkezik, akkor sugárzik belőle a könnyedség, és ezt ismerjük fel tehetségként. Képességbeli különbségek természetesen vannak, ami fantasztikus, hiszen mindannyian egyediek vagyunk, viszont nagyon sok olyan tanulható és ismételhető eszköz van, ami egységesen, mindenkinél működik. Az, hogy az adott eszközt hogyan alkalmazza az egyik vagy a másik ember, nagyon különbözhet, de maga az eszköz azonos. A szakmai értékelést és az önbizalom fejlesztését szerintem érdemes különválasztani: az egyik a technikai eszközöket értékeli, a másik a két ember közötti kapcsolatot fejleszti. Amikor egy képességre legyintünk azzal, hogy persze, neki könnyű, mert tehetséges, azt én

nem szeretem, mert az illető rengeteg munkaórát fordított annak a képességnek a fejlesztésére.

- *Ha jól értem, nagyon fontosnak tartja az adottságok és a képességek közötti különbségtételt. Az egyikkel születik az ember, a másikat munka és gyakorlás során fejleszti.*
- Abszolút. Természetesen születhet valaki gyönyörű, hosszú végtagokkal, ami miatt nagyon jól mutat táncosként a színpadon. Ha viszont nem foglalkozik a tánccal, akkor mindegy, hogy mivel született. Ne felejtsük el, hogy a balettet mi emberek, a homo sapiens találta ki. Évszázadok alatt találtuk ki ezt a különleges színpadi nyelvet, ami tanulható.
  
- *Ön szerint a magyar színészek igényelnék a konkrétabb, objektív értékelést és visszajelzést?*
- Ez nyilván változó, de általánosságban véve igen. A színészek között is megvannak a „csúcsragadozók”, akik kevésbé hiányolják a technikai eszközökre vonatkozó visszajelzést, ők általában elégedettek a saját helyzetükkel. Sajnos kialakul egy hierarchia a színházi szférán belül, és épp a „csúcsragadozók” lesznek kevésbé motiváltak a további fejlődésben, miközben az ő esetükben ez igazán indokolt lenne. Vannak különböző értékelési skálák, amelyek ugyan kicsit leegyszerűsítők, mégis érdemes segítségül hívni ezeket, hogy tisztábban lássuk egy színész teljesítményét. Sokszor a hiúság akadályozza a színészeket abban, hogy nyitottak legyenek a fejlesztésre. Úgy szoktam szemléltetni ezt, hogy a vízvezeték-szerelő és a színész közötti különbség az, hogy nem mindenki szerelő, de mindenki színész. Hiszen egész nap azt játsszuk, amilyenek vagyunk, és ilyen értelemben mindannyian képesek vagyunk színészek lenni. Azt azonban, hogy egy teljesítményt minden este meg tudjunk ismételni, vagy hogy képesek legyünk különböző technikákat használni, azt már tanulni kell. A különböző műfajokat, technikákat, színpadi nyelveket tanulni kell. Ha az ember eldönti, hogy a színészi szakmát választja, akkor fejlesztenie kell magát, új technikákat kell tanulnia – ahogy a vízvezeték-szerelőnek is. A színészek értékelésének és önértékelésének is az a legnagyobb problémája, hogy mindenki megítéli a színész által keltett benyomást, de nem technikai eszközöket értékelnek, hanem csak egy érzetet, a rájuk gyakorolt hatást.
  
- *A szubjektív ítéleteknek való kiszolgáltatottság nagyon sok szorongással jár. Mi a dolga ezzel a színművészeti képzésnek, ha egyáltalán dolga van vele?*
- A színész technikai képzésének kilencven százaléka a szorongás oldásáról szól. Ha olyan a képzés, ami további szorongást kelt a színészben, az rossz irányba megy. Én

nem tudom tisztelni az ilyen képzést, mert ez csak arról szól, hogy a képző a benne lévő kint tovább akarja adni.

- *Hogyan illeszthető be a képzésben az improvizáció, illetve hogyan fogadják a magyar színészek az improvizációt?*
- A magyar színészek nagyon keveset ismernek az improvizációs technikák közül. Ha találkoztak is vele, gyakran ügyetlen formában, és ezért általában később csodálkoznak azon, hogy mennyire megszeretik. Nagyon kevés magyar szakember rendelkezik ezen a téren komolyabb szakmai tudással, és sokan úgy gondolják, hogy az improvizációnak nincs valódi tétje, csak „kicsit játszunk”, és végülis mindegy, hogy ez hogyan történik. Aztán rájönnek, hogy az improvizáció technikai alapjai megegyeznek a színművészet technikáival. Én el sem tudom képzelni a színházat improvizáció nélkül. Azt mindannyian tudjuk, hogy a tartalom változik, évadról évadra jönnek a különböző darabok, ami viszont megmarad, az a viszonyrendszer, a játék, a közönség bevonása. Teljesen mindegy, hogy előre megírt a darab, vagy éppen improvizálunk, a közönséget ez nem érdekli. A néző azt akarja látni, hogy amit a mindennapi életben ő nem mer kimondani vagy megtenni, azt a színész megcsinálja.
  
- *A színház lehet biztonságos közeg a színészeknek?*
- A színészeknek maximális biztonságra van szüksége. Azt kell éreznie, hogy értjük és elfogadjuk őt a bizonytalanságaival és a kételyeivel együtt. Érzelmileg és fizikailag biztonságban kell éreznie magát, mert a színpad egy veszélyes hely.
  
- *A színészeknek tartott workshopjai során mi jelenti a legnagyobb nehézséget?*
- A félelem, a bénító szorongás. A színészek a múlt és a jövő felől próbálnak dolgozni ahelyett, hogy a jelen felfedezésére törekednének. Sokszor egyfajta önimázsmenedzselés történik, és állandóan az foglalkoztatja őket, hogy velük mi van, ők mit éreznek. Ha mást nem csinálsz egy színésszel, csak megmutatsz neki olyan gyakorlati dolgokat, amelyek segítik a szorongás csökkentését, az már eredmény. Nem juthatunk el enélkül sehova, és ehhez az egyik eszköz éppen a partner. A gyakorlatok során a partnert tekintjük inspirációs forrásnak, rácsodálkozunk, erőt merítünk belőle, ő pedig ugyanezt teszi velünk. A színháznak ezen felül pedig van egy látens kommunikációja a közönség felé, amikor azt mutatja meg, hogy ez egy jó munkahely, jó itt dolgozni, becsüljük, kedveljük egymást, számunkra a csapat, a közösség az, ami igazán fontos. Ha ez sugárzik a színpadról, akkor akár egy közép-szerű darabról is úgy jön ki a néző, hogy azt érzi, az előadás ragyogott.

**Kozma András** dramaturg, műfordító, a MITEM fesztivál egyik szervezője. 2011 óta a Kaposvári Egyetem Színházi Intézetében, illetve jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetemen tanít dramaturgiát és drámafordítást.

- *Hogyan került kapcsolatba a színházzal?*
- Gyakorlatban kezdtem el foglalkozni a színházzal, független, kísérletező közegben. Már a gimnáziumban is létrehoztunk egy önképző kört, ahol kifejezetten a színészi megnyilvánulás experimentális útjait próbáltuk ki. Mindenféle elköteleződés nélkül, inkább a kamaszkori útkeresés része volt. Már akkoriban is volt olyan gondolatom, hogy színművészeti képzésre menjek továbbtanulni, de nem éreztem úgy, hogy igazán fel vagyok erre készülve. Így kerültem a bölcsészkarra, ahol viszont folytatódott a színház iránti szenvedélyem. A Szegedi Egyetemen is benne voltam különböző színjátszó csoportokban, és ott már tudatosabban kísérleteztünk, de még mindig nem gondoltam arra, hogy a színház lesz a hivatásom. Sokféle út, például az irodalomelméleti vagy a fordítói pálya is nyitva állt előttem.
- *Emlékszik olyan fordulóra vagy találkozásra, amely segített választani az Ön előtt feltáruló lehetőségek közül?*
- 1988-ban történt, a Székényben, ahol rendszeresen zajlottak IMMT (Mozgásszínházak Nemzetközi Találkozója) előadásai és workshopjai. Ott láttam először Min Tanaka japán művész előadását, ami elementáris hatással volt rám. Arra döbbsentem rá, hogy a színpadon lehetséges egy olyan emberi-színészi jelenlét, ami túlmutat az általam ismert színházi formákon. Nagyon érdekelt, hogy az előadók hogyan tudnak olyan transzál-lapotba jutni, ami rám nézőként is hatással van. A buto mozgásszínháznak egy olyan speciális vonulatát képviseli Min Tanaka, ami nem a produkciókra, hanem a belső spirituális útra koncentrál. Az előadás után levelezni kezdtem vele, és kiderült, hogy egy japán hegyi faluban él a társulat, ahol mezőgazdasági munka mellett tréningeznek és előadásokat hoznak létre. Ez egy teljesen egyedülálló életforma. Alkalmam nyílt nyáron egy hónapos workshopon részt venni náluk, ahol megszületett bennem az az elhivatottság, hogy szeretnék ezzel hosszú távon foglalkozni. Az is felmerült benne, hogy tovább maradok ebben a nemzetközi társulatban, végül mégis hazatértem, de évről évre visszajártam hozzájuk.
- *Hogyan tudná leírni Min Tanaka társulatának művészi hitvallását?*
- Min Tanaka a saját műhelyét úgy nevezte, hogy Body Weather Farm, vagyis úgy tekintett az emberre, mint egy olyan élőlényre, amely a természet részeként képes ráhangolódni a nagy egészre, és ehhez képest alakítja a saját testtudatát. Min Tanaka

társulatában a színházcsinálás része a nagyon komoly fizikai és spirituális tréningezés, és a mezőgazdasági munkán keresztül a természettel való állandó kapcsolat. Ezek az élmények nagyon mély nyomot hagytak bennem, de közben elvégeztem az egyetemet, vagyis párhuzamosan folyt egy gyakorlati és elméleti út. A kettőt egyébként nagyon nehéz együtt művelni, mert a világhoz alapvetően másféle viszonyulást feltételeznek.

- *Néhány évvel később azonban egy másik meghatározó szakmai találkozás is történt az életében.*
- 1994-ben Anatolij Vasziljevet Magyarországra hívták az akkori Művész Színházba. Dosztojevszkij *A nagybácsi álma* című darabját állította színpadra, ahol előbb a díszlettervező mellett dolgoztam, aztán már Vasziljev mellett kaptam szerepet tolmácsként. Ez egy teljesen más színházi tapasztalat volt, de hasonlóképpen az ember színpadi kifejezőerejének hatását tudtam megtapasztalni. Ezúttal nem a test, hanem a színpadi szöveg metafizikai szintjét próbálta elérni a rendező a színészekon keresztül. Később Vasziljev Moszkvába is elhívta az ebben a produkcióban megismert Töröcsik Marit, ahova elkísérhettem, és úgy vélem, ez volt számomra az igazi egyetemi képzés. Bekerültünk egy nagyon zárt, nagyon mély színházi kutatással foglalkozó közösségbe, a Vasziljev által alapított moszkvai Drámaművészet Iskolájába.
- *Hogyan zajlott ezt a próbafolyamat? Milyen új impulzusokkal gazdagodott?*
- Három hónapon keresztül egy rendkívül intenzív munkában vettünk részt, ami egyszerre volt próbafolyamat és mellette folyamatos tréningezés. Igazi kegyelmi állapot volt, amelynek során alkalmam nyílt mélyen elmerülni a színházművészet komoly műhelyében. Innentől kezdve Vasziljev minden magyarországi munkájánál jelen voltam tolmácsként, a rendező munkatársaként. A későbbiekben felmerült még bennem, hogy rendezői szakra jelentkezem, de azt éreztem, hogy mégsem ez az én utam, ezért a harmadik rostára már nem mentem el. 2000-ben Eötvös-ösztöndíjjal Moszkvában, Vasziljev színházában tanultam, ezt tekinthetjük az én hivatalos színházi képzésemnek. 2001-ben a moszkvai Színházi Olimpia szervezésében is részt vehettem, ami lehetőséget adott, hogy elhívjam Min Tanakát, és a számomra nagyon fontos két mestert ily módon össze tudtam kapcsolni. Vasziljevnél egy rendkívül komplex képzési rendszer volt, ahol a keleti harcművészetektől kezdve Grotowski-tréningeket is tanítottak, de megismertem az orosz éneklési technikákkal is. Családi okokból végül hazajöttem Moszkvából, de folytatódott a közös munka Tanakával és Vasziljevvel is. Ezzel párhuzamosan viszont elkezdtem együttműködni a Moszkvában megismert Vidnyánszky Attilával is, akivel együtt dolgoztam dramaturgként, rendezőasszisztensként Beregszászban és Debrecenben is.

- *Egyedülálló szakmai tapasztalatokra tett szert a fenti három művész szakmai munkatársaként, de nem merült fel Önben, hogy ezt a tudást színészként kamatoztassa?*
- Felmerült bennem az előadóművészi pálya lehetősége is, szerepeltem Min Tanaka több előadásában, illetve nagyon fontos tapasztalat volt, amikor 1996 és 2006 között a Hattyú-Dal Színház nevű bábos-utcaszínházi formációban színészként voltam jelen. Nagyon sokrétű élményt és tudásanyagot kaptam, de végül valószínűleg azért nem lettem színész, mert azt éreztem, hogy én inkább szervezni és összefogni szeretek, és számomra érdekesebb, kreatívabb lehetőség a rendező és a társulat közötti folyamat segítése, így dolgozhattam olyan neves rendezőkkel, mint Anatolij Vasziljev, Viktor Rizsakov, Vlad Troickij, Szergej Maszlobojcsikov, Andrzej Bubien, később Valerij Fokin, David Doiasvili, Avtandil Varszimasvili illetve Theodórosz Terzopoulosz. A színházat a gyakorlati munkán keresztül sajátítottam el, természetesen közben elmélyedtem – fordítóként is – nagyon fontos elméleti munkákban, és kialakult bennem egy olyan színházi gondolkozás, amely több módszer ötvözete, és ezt a magam módján elkezdtem különböző képzési formákban alkalmazni. Ez egy olyan módszer, amely a színpadi beszéd, az ének és a belső koncentráció sajátos, szinkretikus egységét próbálja elérni. Nem állítom azt, hogy ez egy lezárt rendszer lenne, továbbra is kutatok, keresek és kísérletezek.
- *Hogyan illeszkedik bele az Ön által képviselt módszer, illetve ez a nagyon gazdag tudásanyag a magyar felsőoktatási rendszerbe?*
- Úgy alakult, hogy Magyarországon engem elsősorban dramaturgként és műfordítóként ismernek, ezért mind a Kaposvári Egyetemen, mind a Színház- és Filmművészeti Egyetemen elsősorban elméleti tárgyakat, dramaturgiát és drámafordítást tanítok. Kaposváron hét éven keresztül egy nagyon izgalmas képzési formát, a Nemzetközi Kaposvári Színházi Műhelyt szerveztem. Ennek az volt a lényege, hogy több országból hívtunk diákokat és tanárokat, és a tíznapos intenzív kurzus két részből állt: délelőttönként fizikai és mentális tréningeken vettek részt a diákok különböző oktatók, mesterek részvételével, a nap második felében pedig kevert nemzetközi csoportokban egy-egy témán dolgoztak, aminek az eredményét végül egy performansz keretében mutatták be. Ezen a kurzuson belül folytattam a saját tréningjeimet, de főszervezőként sajnos egyre kevesebb időm volt erre.
- *Az Ön színházi gyakorlatában nagyon szorosan összekapcsolódnak a különböző színházi szakterületek és feladatkörök. Mennyire lehet vagy kell ezeket különválasztani?*
- Természetesen technikailag nézve szét lehet ezeket a feladatköröket választani. A dramaturgi, fordítói, tolmácsi feladatok körülhatárolhatóak, de én a színházi alkotófolyamat során inkább a holisztikus szemléletben hiszek. Azt gondolom, hogy nem lehet az ember csak dramaturg vagy tolmács, mert ha az alkotófolyamat különböző szegmen-

seire nincs rátekintése, akkor eléggé szakbarbár marad, és nem úgy segíti a folyamatot, ahogy kellene. Nekem ezért fontos tapasztalat, hogy nagyon sok feladatkört kipróbálhattam. Azt hiszem, a legizgalmasabb feladatköröm talán épp a színházi tolmácsolás, mert megtapasztaltam, hogy az teljesen más típusú közvetítést jelent, mint például a konferenciatolmácsolás. A színházban egy sokkal finomabb és érzékenyebb kapcsolatrendszer kell kialakítani és működtetni a rendező és a társulat között. A közvetítést inkább szóbeli műfordításnak nevezném, amibe például diplomácia és pszichológia is keveredik, mert az esetek többségében nem információkat kell átadni, hanem belső, lelki, adott esetben spirituális tartalmakat kell közvetíteni. Akár egy sajátos színészi munkának is tekinthető, ami számomra minden alkalommal egy nagyon mély belső munkát és tapasztalatot jelent. Bennem ezek a feladatkörök egységként léteznek, amelyek egymást segítik és inspirálják.



**Madák Zsuzsanna** rendező, dramaturg, színházi nevelési szakember. Az ELTE esztétika-magyar szakpárján végzett, majd több színházi társulatnál is megfordult színészként és táncosként. A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban kezdett színházi neveléssel foglalkozni, majd a debreceni Csokonai Színházban vált Magyarország meghatározó színházi nevelési szakemberévé.

- *Milyen szerepet játszott az intézményes oktatás a szakmai pályáján?*
- Mindent, amit csinálok, nem intézményi keretek között tanultam. Gyerekkorom óta biztos voltam abban, hogy színházzal szeretnék foglalkozni, és kezdetben a színészet, illetve a tánc fogott meg. Nem vettek fel egyik művészeti egyetemre sem, de két dologban biztos voltam: mindenképp színházzal szeretnék foglalkozni, de tovább is akarok tanulni. Így kezdtem el az Eötvös Lóránd Tudományegyetemen az esztétika-magyar szakot. Az egyetem mellett, 2003 és 2008 között Székesfehérváron, a Vörösmarty Színházban egyfajta stúdiósként dolgozhattam, ahol ugyan nem volt képzés, de kaptunk kisebb szerepeket. Az ötödik év végére már színészként dolgoztam, és mellette továbbra is érdekelt a kortárs tánc, így jártam az Artus Stúdióba, a Magyar Mozdulatművészeti Társulat képzéseire, illetve a Górnagy Mária Színitanodába is. Utóbbi kifejezetten fontos volt a szakmai kapcsolatrendszerem építése szempontjából.
- *A Vörösmarty Színházban töltött évek során érezhető volt az intézményes színművészeti oktatás hiánya?*
- Székesfehérváron sokat szerepeltem gyerekszínészként, illetve a balettiskola, ahova 18 éves koromig jártam, szintén a színház épületében volt. Így a Vörösmartyban én teljesen otthon éreztem magam, a társulat szemelátára nőtem fel. Akkoriban elképzelhetetlen volt számomra, hogy egy másik színházat majd ugyanennyire otthonomnak tudok érezni, de persze azóta Zalaegerszegen és Debrecenben is megtörtént ez. Végül szükségszerű volt, hogy eljőjsek Székesfehérvárról, mert abban a színházban nem biztos, hogy megtalálhattam volna a helyem. Viszont már ott elkezdtem olyan stúdióprodukciókat létrehozni, amelyek akkoriban még határfeszegetőnek számítottak. Gyakorlatilag szabad kezet kaptam, lehetőséget, hogy saját ötleteim alapján készült produkciók műsorra kerüljenek. Nagyon hasznos időszak volt ez számomra, mert elkezdhettem a saját stílusomat próbálgatni, felfedezhettem a saját képességeimet és határait, megmutathattam, hogy mit tudok.
- *Ebben az időszakban készültek az első olyan produkciók, amelyekben nem csak színészként volt jelen. A későbbiekben hogyan alakult a színészi, rendezői, dramaturgi feladatkörök együttállása?*
- A székesfehérvári időszakban kezdtem el együtt dolgozni Ágenssellel, akivel ez után

is megmaradt az együttműködés, és közösen hoztunk létre produkciókat. Ekkor már egyértelmű volt számomra, hogy nem vagy nem csak színészként veszek részt ezekben a folyamatokban, hanem egyszerre projektmenedzser és rendező is voltam. Az Ágens Társulat kötelékében történt meg először, hogy már nem szerepeltem egy produkcióban, hanem rendezőként volt kiírva a nevem. Ezzel párhuzamosan sok helyről énekes szerepekkel kerestek meg, illetve kortárs táncosként is dolgozni kezdtem. Volt olyan évad, amikor több előadásom volt táncosként, mint színészként. Nagyon sok irányba képeztem magam, és sokáig eldöntetlen volt, hogy végül mi az, amivel foglalkozni szeretnék. A kortárs tánc egyértelműen olyan terület volt, ahol elsősorban a színpadi jelenlétem miatt hívtak a koreográfusok, hiszen nyilvánvaló volt, hogy a Balettintézetből kikerülő táncosok technikailag sokkal képzetebbek nálam. Nagyon élveztem ezt az időszakot, annak ellenére, hogy biztosan tudtam, hogy nem ez lesz végül az utam. Inkább kirándulásnak tekintettem az összművészetbe.

- *Hogy került a horizontra a színházi nevelés?*
- Gyerekkoromban Fehérváron volt egy ifjúsági színházi sorozat, amely részben interaktív volt. Közel sem volt annyira komplex, mint amilyen színházi nevelési programokat már akkor is csinált a Kerekasztal vagy a Káva, de mégis attól, hogy gyerekként megszólítva éreztem magam, engem nagyon megfogott. Amikor az ELTE-re jártam, gyakorlatilag faltuk Budapest kulturális életét, és akkor találkoztam először igazán izgalmas színházi nevelési előadásokkal, programokkal. Alkotóként folyamatosan kerestem a lehetőségét annak, hogy az egyes produkciókkal hogyan tudjuk megszólítani a fiatalokat: például az első rendezésem, a *Szodoma után* előadáshoz már készítettem kísérőprogramot középiskolásoknak. Komolyabban viszont Zalaegerszegen érkezett meg az életembe a színházi nevelés.
  
- *Milyen lehetőségeket nyújtott a zalaegerszegi színház?*
- Amikor felkértek a Hevesi Sándor Színház dramaturgjának, kicsit megijedtem, mert legkevésbé sem éreztem magam egy kőszínház dramaturgjának. Kezdetben elsősorban egzisztenciális döntésnek tekintettem a társulati szerződést. A legnagyobb meglepetésemre azonban hamar megláttam a lehetőségeket a kőszínházi létemben. Egyrészt a klasszikus nagyszínpadi darabok dramaturgiai feladatai is nagyon jó tapasztalatokat jelentettek. Másrészt az ottani vezetésnek felvettem, hogy nagyon szívesen foglalkoznék színházi neveléssel. Teljesen autodidakta módon álltam hozzá, a *Scapin furfangjai*hoz készítettem először osztálytermi programot. A zalaegerszegi pedagógusok nagyon gyorsan ráharaptak a lehetőségre, mert Ruszt József beavatósínházi hagyománya már megteremtette a befogadókészséget. A következő lépés egy tantermi

előadás volt, ami igazán beindította a zalaegerszegi ifjúsági programot. 2013-ban volt a Bethlenfalvy Ádám és Cziboly Ádám által jegyzett kutatás, amelynek során Zalaegerszegen is néztek tantermi előadásokat. Utána felajánlották, hogy a következő produkción szívesen dolgoznak velem együtt, és akkor jöttem rá, hogy mennyi mindent lehet még tanulni erről a területről.

- *Mondhatjuk, hogy az addigi színházi nevelési tevékenysége inkább ösztönös vagy tapasztalati úton kikísérletezett volt?*
- Addig inkább csak ellestem eszközöket, amiket alkalmazni kezdtem, átalakítottam, a saját stílusomra formáltam. Az InSite Dramával való együttműködés pedig ráébresztett arra, hogy hogyan kell egy ilyen programot felépíteni, megtervezni és megvalósítani. Módszertanilag teljesen nulláról kellett kezdenem. Korábban inkább csak formákat ismertem, mint amilyen a „szerep a falon” vagy a „forró szék”, de az egésznek komplexitását nem láttam át. Olyan volt, mint ha a rengeteg hozzávalóból elkezdtem volna főzni, de nem volt előttem a recept. A fiatalok felé forduló figyelmem viszont valódi volt, és a lelkesedésem működtette a rendszert. Az Insite-tal elkezdtünk egy nagyon szoros szakmai együttműködést, illetve intenzíven jártam szakmai rendezvényekre, tapasztalatcserékre, workshopokra.
- *A debreceni Csokonai Színházba már nem csak dramaturgként, hanem rendezőként, illetve színházi nevelési szakemberként is szerződött. Mostanában merészkedik szakmailag új területekre?*
- Azt hiszem, talán megint olyan időszaka van az életemnek, amikor jó lenne valamilyen nagyobb kihívás. Az elmúlt években folyamatosan „izmosodtam” a gyermek- és ifjúsági színház és a színházi nevelés területén, és ehhez képest nem kalandoztam át nagyon más területekre. Ugyanakkor nagyon érvényes az az alapigazság, miszerint minél többet tud az ember egy területről, annál inkább látja, hogy még mennyi mindent nem tud. Ezzel együtt a biztonságos berkeken belül is akadnak kihívások. A legutóbbi erőpróba Szatmárnémetiben volt, ahol idegen nyelven rendeztem színházi nevelési előadást, ugyanis a magyar mellett a román társulattal is bemutattuk a *Trigonometriát*. Illetve volt még egy szakmai kirándulásom a közelmúltban: az *Ábrahám* produkcióval belekóstoltam a közösségi színházcsinálás területébe.

**Nagy József** táncművész, koreográfus, társulatalapító. Párizsban tanult mímét és mozgást, majd 1986-ban alapította meg a Jel Színház nevű mozgásszínházi társulatot, amellyel világszerte ismertté vált. Közel húsz éven át az Orléans-i Nemzeti Koreográfiai Központ igazgatója volt.

- *A saját alkotói útkeresésében milyen képzési formákat részesített előnyben?*
- A magam részéről a szabad, nem intézményhez kötött mesterkurzusok voltak a legtermékenyebb és legizgalmasabb tanulási lehetőségek. Illetve azt vallom, hogy egy-egy alkotófolyamat erejéig bekapcsolódni különböző együttesek munkájába, felér egy tanévnyi oktatással. A színművészeti képzés terén is a különböző területekről érkező vendégművészek behívását tartom nagyon fontosnak. Nemcsak az előadóművészetéről beszélek, hanem például filozófiáról, irodalomról, vagy akár a természettudományokról is. Úgy gondolom, hogy az előadóművészek számára is elengedhetetlen, hogy képben legyenek azzal kapcsolatban, hogy más területeken milyen kutatások zajlanak, milyen problémaköröket járnak be. Ebből szerintem nagyon sokat lehet tanulni. Orléans-ban, ahol évtizedekig dolgoztam, van egy képzőművészeti főiskola, és évente rendeznek egy-kéthetes műhelyeket. Ezekre minden alkalommal elhívnak más művészeti területekről érkező, jelentős alkotókat, hogy hatással legyenek az ott folyó képzésre. Az egyik alkalommal engem is meghívtak vendégelőadóként, de nem a tánccal, hanem az installációval foglalkoztunk. Az ilyen műhelymunka rendkívül izgalmas eredményeket hoz.
- *Ha jól értem, ez a modell inkább a sokszínűségre törekszik, és talán kevésbé egy mester kiválasztására és a vele való elmélyült, hosszútávú munkára. Vagy a kettő egymásra is épülhet?*
- Abszolút egymásra épülhet, az egyik nem zárja ki a másikat. Ha azonban csak az egyik van meg, egy kiválasztott mester, akkor fennáll a veszélye annak, hogy a mester tudatosan be akarja építeni valahova a fiatal művészt. Ha csak egyetlen minta áll a fiatal előtt, akkor egy idő után nagyon meg akar felelni ennek a mesternek. És talán az sem annyira jó, ha túl hamar „készen lesz” a fiatal.
- *Magyarországon már középiskolában azt várják a színészi pálya iránt érdeklődő diákoktól, hogy technikailag minél hamarabb készen legyenek, ezért a dráma tagozatos iskolák a felvételire való felkészítés hatékonyságát tartják szem előtt.*
- Egyszer alkalmam volt Oroszországban dolgozni, egy szaratovi iskolában, ahol épp a felvételit is végig tudtam nézni. Azok a fiatal diákok annyira készen voltak, hogy a felvételire hozott etűdjeik szinte felérték egy színházi bemutatóval. Kis túlzással alig láttam különbséget a felvételiző diákok és a végzős hallgatók között. Nem érzem hátránynak,

hogy ezek a fiatalok „készen” érkeztek. Inkább magának a képzésnek a rugalmasságát szeretném kiemelni. Ennek híján ugyanis beáll egyfajta rutin, ahol a hallgató előre tudja, hogy kinek és hogyan kell megfelelnie. Szerintem minél több friss ember és inger érkezik kívülről, annál inkább ki lehet mozdítani a hallgatókat a komfortzónájukból.

- *Világszerte különböző modelleket alkalmaznak a színházi szakmák – színészet, rendezés, látványtervezés, dramaturgia – párhuzamos, illetve eltérő szinten integrált oktatására. Önnek mi a tapasztalata, érdemes a színházművészetet szakmaspecifikusan tanítani?*
- Nagyon pozitívnak tartom, ha egy fiatalnak lehetősége van kipróbálni magát több színházi feladatkörben. Ezt biztosíthatják már kezdettől fogva a szakok közötti átjárások. De ebből – ahogy semmiből – sem kellene rendszert csinálni. Úgy gondolom, hogy nem kellene kötelezővé tenni az átjárást, csak biztosítani a lehetőségét. Ezek a korai tapasztalatszerzések szerintem soha nem elég koraiak.
  
- *Mennyire érdemes ezeket a tapasztalatcseréket rendszerszinten működtetni?*
- Abban biztos vagyok, hogy valamiféle rendszernek lennie kell, különben szétfolyik az egész képzés, és főleg a fiataloknak szüksége van keretekre és irányokra. Az egyensúlyt kell megtalálni a rugalmasság és a rendszer között.
  
- *Évtizedek óta a magyar színházművészeti képzés hiányosságának tartják, hogy kevés alkalmat nyújt a külföldi képzőintézményekkel való együttműködésre, a külföldi mesterektől való tanulásra.*
- Ezt érdemes lenne meghaladni és ki kellene oldani ezt a görcsöt. Szerintem nagyon fontos lenne, hogy biztosítva legyen – és minél hamarabb – a távoli, más kulturális-társadalmi közegben dolgozó műhelyekbe való betekintés. Ez pedig úgy a leghatékonyabb, ha első kézből szerezhethet tapasztalatot a hallgató. Mára már nagyon sok mindent el lehet érni videófelvételen, de az nem helyettesítheti a személyes találkozást. Minden terület, minden ország és minden képzés provincia marad, ha bezárkózik, és úgy gondolja, hogy elég az, amit nyújtani tud. Ha színházzal – vagy bármi mással – foglalkozik az ember, azt világviszonylatban kell tudni elhelyezni. Folyamatosan követni kell, hogy mi történik a világban, hol vannak izgalmas színházak, rendezők, műhelyek.
- *Az Ön által említett görcs vajon a nyelvtudás hiányából fakadhat?*
- Inkább mentalitásbeli probléma. Én úgy tapasztaltam, hogy Budapest eleve lenézi a vidéket és a határontúliakat. Beépült valami gög, ami miatt a színházi szakma belterjessé válhat vagy már vált is. Például Erdélyben – ahogy tapasztaltam – nincs meg ez

a görcs. Talán a román színház hatására ott sokkal inkább megvan az átjárhatóság. A Vajdaságban is frissebb a vérkeringés annak köszönhetően, hogy a különböző színházak és alkotók között szorosabb a kapcsolat, jönnek-mennek a rendezők és alkotók a volt jugoszláv köztársaságok között.

- *A debreceni Csokonai Fórumban kolozsvári hallgatóknak tartott workshopot. Beszélne egy kicsit arról, hogy milyen témán dolgoztak?*
- Először is arra akartam rávezetni őket, hogy függetlenül minden feladattól vagy helyzettől, az előadónak állandóan dolgoznia kell önmagán. Ki kell alakítania egy ún. privat eszköztárat vagy gondolatkört a saját érzékenységeire hallgatva. Aztán ebből létrehoz egy olyan anyagot, amelyen napi szinten, állandóan foglalkozik. Azt ajánlottam nekik, hogy ezen a saját anyagon ne csak gondolatban, hanem konkrétan, tevékenyen is dolgozzanak. Nagyon problémásnak tartom, hogy a hallgatók gyakran karba tett kézzel várják, hogy a rendező majd megmondja, hogy miről van szó, hogy hogyan kell megküzdniük egy feladattal, és hogy mit várnak el tőlük. Ha egy felkészült előadó áll be egy munkafolyamatba, akkor ő kreatívabban fog reagálni, mert már van egy saját világa, amelyből ki tud tekinteni. Erre akartam rávezetni a workshop résztvevőit, hogy válogassák össze akár a költészetből, akár a színház területéről azokat a momentumokat, látott vagy hallott dolgokat, amelyek korábban megragadták őket, és ezt próbálják meg összegyűrni egy sajátos masszává, amelyen – mint egy szobrász – állandóan dolgozni fognak. Nekik is hangsúlyoztam, hogy ne féljenek kipróbálni új dolgokat, és ne várjanak addig, amíg majd felkészültebbek lesznek. Igyekeztem ezen a workshopon is olyan helyzetbe hozni őket, hogy tudatosodjon: az egész testükkel gondolkozhatnak.
- *Hol kapcsolódik be a mozgás a színészképzésbe? A magyarországi színművészeti felvételen gyakran szövegszínházi feladatokat kapnak a jelentkezők.*
- Sajnálatos, hogy a képzésben nem dolgoznak eleget a mozgással. Ettől lesz olyan szabványos a színészi játék és a csoportmunka. Látni lehet, hogy amikor betétszerűen meg kell oldani egy mozgásos feladatot, az általában elég szájalmasra sikerül. Ha megnézzük Vasziljev képzését, ő megszervezte, hogy a hallgatói mindenféle mozgásformával, például aikidóval is találkozzanak. Láttam a *Mozart és Salieri* előadását, és a mozgásos betétekben úgy dolgoztak a színészei, hogy én koreográfusként is csak ámultam rajtuk. Különben pedig hihetetlen beszéd- és énektechnikájuk is van persze.

- *2009-ben elindult a Színház-és Filmművészeti Egyetemen a színházrendező-fizikai színházi koreográfus osztály. Érdemes külön kezelni a fizikai színházi képzést vagy az alapoktól be kellene építeni a színművészek és rendezők tanrendjébe?*
- Mindenkinek szüksége lenne rá. Szerintem túl vannak terhelve a hallgatók a képzés alatt, mert túl korán kell beszállniuk gyakornokként különböző darabokba. A lovaglás és a vívás nagyon hasznos, de ahogy mondtam, az egész világot szem előtt kellene tartani, vagyis a távol-keleti mozgástechnikákat is érdemes lenne megismerni és elsajátítani.

**Mihail Rahlin** 2012-ben végzett rendezőként a Moszkvai Művész Színház Iskolastúdiójában. Végzős évei alatt másodrendezőként és rendezőasszisztensként dolgozott, majd közvetlenül a diploma megszerzése után Viktor Rizsakov osztályának tanára lett.

- *Milyen előképzettséggel érkezett a színházművészeti egyetemre?*
- Nekem mindig azt mondták a családban, hogy a moszkvai művészeti egyetemekre csak úgy lehet bekerülni, ha az embernek kapcsolatai vannak. A szüleim úgy gondolták ezért, hogy semmi esélyem, így abban támogattak, hogy közgazdaságot tanuljak Permben. Ami elég jól is ment, kitűnővel diplomáztam, csak éppen egyáltalán nem szerettem. A közgazdasági tanulmányaim alatt viszont megtaláltam az egyetemi színpadot, ahol igazán komolyan vették a munkát, és megéreztem, hogy ez az én utam. Az egyetem után egy banknál kezdtem dolgozni, de hamar megértettem, hogy számomra az egy depresszív közeg. Amikor volt időm, munka közben is olvastam, de mégis inkább visszatértem kulturális szervezőként az egyetemi színpadra.
  
- *És hogyan született meg az a döntés, hogy az intézményes színművészeti oktatáshoz fordul?*
- Permben eljutottam arra a pontra, hogy már nem volt elég az, amit az egyetemi színpadon csinálhattam. Nekivágtam ezért Németországnak, és ott született meg a döntés, hogy nekem professzionális színházzal kell foglalkoznom. Úgy döntöttem, hogy beiratkozom a berlini Ernst Busch Hochschuléba, de végül az utolsó pillanatban meggondoltam magam, hazautaztam Oroszországba, és leküzdve a szüleim által belém ültetett „mentális blokkot”, felvételiztem rendezői szakra. Viszont lekéstem a moszkvai felvételi időszakot, így csak Szentpétervárra tudtam már jelentkezni. Be kell vallanom, hogy egyáltalán nem voltam felkészülve: már a vonaton ültem, amikor megtanultam egy-két verset, de azokat sem hagyták a felvételiztetők végigmondanom. Az elméleti, irodalmi és színháztörténeti kérdésekre pedig természetesen esélyem sem volt válaszolni. Ami viszont érdekes volt, hogy felajánlották nekem, hogy iratkozzam be az ún. esztrád műfajoknak fenntartott külön rendezői szakra. Végülis ez volt az a pont, hogy bekerültem az intézményes színművészeti oktatásba.
  
- *Végül nem az esztrád műfajok között találta meg a saját útját, hanem Moszkvában, pontosabban a Művész Színház Iskolastúdiójában (MHAT).*
- A következő évben aztán felvételiztem Moszkvába: úgy gondoltam, hogy a GITIS-be szeretnék bekerülni, de rögtön a másodéves rendezői osztályba, de ezzel párhuzamosan a MHAT-ra is felvételiztem. A két felvételi párhuzamosan zajlott, és mindkét intézménybe felvettek, ami megint egy jelentős döntés elé állított. A MHAT mellett szólt, hogy a belvárosban van, rögtön a színház mellett ott van a kollégium is, és a képzés során



szorosan „fogják a kezét” a hallgatóknak, a GITIS meg egy álom volt. A tanév első két hetében párhuzamosan jártam a két egyetemre, de persze erről egyik helyen sem tudtak. Végül a MHAT mellett döntöttem, de sajnos az osztályvezető tanárunk a képzés elején súlyos beteg lett, így egyre kevesebb ideje volt ránk. Ekkor meggyőztem Viktor Rizsakovot, hogy foglalkozzon velünk, rendező hallgatókkal. Eleinte nem igazán kedveltem őt, mert az a tanítási elve, hogy magára hagyja a hallgatót, hogy egyedül küzdjön meg a feladattal. Ez nagyon nehéz volt számomra, főleg, amikor az egyik vizsga alkalmával hagyta, hogy teljesen rossz irányba menjek. Félreértettem az egyik instrukcióját, és nem korrigált, nem vitt a helyes irányba.

- *Hogyan jellemezné a MHAT helyét az orosz színművészeti képzési palettán?*
- A MHAT-nak is megvannak a saját hullámzó időszakai. Kezdetben nagyon nagy volt iránta az érdeklődés, és mindenki oda akart járni. Később volt olyan időszak, amikor a Sztanyiszlavszkij-módszer „betekosodott”, kizárólag az volt az elfogadott irány. Ez nem volt szerencsés, azonban érkeztek olyan új rendezők, akik megújították a módszert. Ami viszont állandó a MHAT-on, az a szabadság, még a mostani politikai rendszer ellenére is. A MHAT oktatói folyamatosan arra biztatják a hallgatókat, hogy találják meg ezt a szabadságot és kísérletező kedvet.
- *Mi adja a MHAT különlegességét? Mit kínál az orosz és az európai színművészeti képzésben, ami egyedülállóvá teszi?*
- A MHAT tényleg úgy működik, mint egy család. A rendezők és a színészek közös oktatása nem egyedülálló, de ami szerintem ennek a nagy előnye, hogy a színész rögtön azt tanulja meg, hogy a rendezők különböző nyelveken gondolkoznak. Ami a MHAT különlegessége, az az, hogy tartozik hozzá egy színház, a Moszkvai Művész Színház, így a hallgatók kezdettől fogva beletanulnak egy színház életébe. Máshol, például Péterváron, nincs ilyen lehetőség, és ott a hallgatókkal megtörténhet, hogy amikor diplomaszerezés után egy színházhoz kerülnek, ott nagy csalódások érik őket. Ha meg kell fogalmaznom, hogy mi emeli ki a MHAT-ot a többi intézmény közül, az az, hogy megad minden alapot a klasszikus sztanyiszlavszkiji módszer alapján, de nem arra tanít, hogy ez az egyetlen megközelítési mód. Az áll a képzés középpontjában, hogy az alkotó mindig maradjon nyitott, és folyamatosan keresse az új utakat. A MHAT a kezdedbe adja az eszközöket, de engedi, hogy azokat úgy használd fel, ahogy jónak látod.
- *Mi az, amiben jelenleg változik a MHAT-on folyó oktatás?*
- Elsősorban abban, hogy meghalnak a mesterek, és van olyan tudás, ami nem

továbbadható. A másik pedig nyilvánvalóan a politikai rendszer, ami a MHAT-ra is hatással van, sokkal többször átgondolják a rendezők is, hogy milyen anyaghoz és hogyan nyúlnak.

- *Mennyire vannak a MHAT-nak nemzetközi kapcsolatai?*
- Ami a nemzetköziséget illeti, korábban rendszeresen voltak nálunk tanuló amerikai diákok. Különböző csomagok közül választhattak: volt aki, csak egy hónapig maradt, de volt olyan is, aki egy egész tanévet nálunk töltött úgy, hogy maga válogatta össze a kurzusait. Nagyon jó tapasztalatcsere volt egy franciaországi egyetemmel is, aminek keretében kölcsönösen megnéztük egymás munkáit. De sajnos a jelenlegi politikai helyzet nem kedvez a nemzetközi kapcsolatok építésének.
  
- *Jellemző, hogy a moszkvai felsőoktatási intézmények oktatási-képzési kapcsolatokat építenek ki egymás között?*
- A MHAT szokott találkozót hirdetni elismert színészekkel és rendezőkkel, ahol egyfajta portrébeszélgetés keretében lehet megismerni a munkásságukat, ez teljes mértékben nyitott más intézmények hallgatói előtt is. Olyan viszont nincs, hogy a képzést megnyitnák az egyetemek egymás hallgatói előtt, hiszen ezek az intézmények elsősorban konkurenciát jelentenek egymásnak.

**Szent-Ivány Kinga** Harangozó Gyula-díjas táncművész, koreográfus, táncpedagógus, a Színház- és Filmművészeti Egyetem (SZFE) docense, a mozgásképzés vezetője és a Nemes Nagy Ágnes Művészeti Szakgimnázium Művészeti vezetője.

- *Hogyan és milyen formában kezdődött az életében a tánctanulás?*
- A szülővárosomban, Marosvásárhelyen kezdődött, ahol amatőr képzésben vettem részt, majd Kolozsváron, a Balettintézetben folytatódott. 1988-ban, amikor a családommal áttelepültünk Magyarországra, átkerültem a mostani Magyar Táncművészeti Egyetemre.
  
- *Hogyan élte meg a Kolozsvárról Budapestre való költözést, zökkenőmentes volt a két képzés közötti váltás?*
- Elég nehéz volt az átmenet. Az egyik nehézséget az okozta, hogy Kolozsváron román nyelvű iskolába jártam, mert csak arra volt lehetőség. Nem volt könnyű a váltás, de szerencsére a budapesti tanárok nagyon segítőkészek voltak. A másik nehézség pedig talán az volt, hogy a technikai követelmények sokkal magasabbak voltak Budapesten.
  
- *A Táncművészeti elvégzése után hol kezdte el a táncművészi pályát, kik voltak azok a koreográfusok, akikkel szoros munkakapcsolata alakult ki?*
- Ladányi Andreával Szolnokra kerültem, de nagyon sokat köszönök Földi Bélának és a Budapest Táncszínháznak is. Román Sándorral való találkozásom után az ExperiDance egyik alapítótagja lettem, majd egy filmforgatáson megismerkedtem Horváth Csabával. Az ő vezetésével, a Közép-Európa Táncszínházban (KET) indult el számomra az a művészi vonal, ami máig nagy hatással van rám táncművészként, koreográfusként és pedagógusként egyaránt.
  
- *Természetes folytatása volt a koreográfusi és a táncpedagógusi képzés a táncművészi pályának?*
- Igen, általában a táncosok ennek a két útnak az egyikén folytatják a pályájukat. Én előbb a Táncművészeti Egyetem moderntánc pedagógus szakára felvételiztem, és amikor ott végzős voltam, akkor kezdtem el a Színház- és Filmművészeti koreográfus szakát. Nagyon intenzív időszak volt ez az életemben, mivel közben a Martfői Modern Táncműhely művészeti vezetőjeként már tanítottam is. Fizikailag is nagyon nehéz volt mindkét intézményben, és közben a táncosi feladatkörben is helyt állni, de nagy lehetőségnek tekintettem, hogy egyszerre minden oldalról ráláttam a szakmára. Aktív táncosi pályám szakaszában belevágtam a továbbtanulásba. Párhuzamosan voltam jelen mindenhol, ami egy nagyon tevékeny és izgalmas időszakot hozott az életembe.

- *Mennyire volt éles a váltás a táncosi és a pedagógusi-koreográfusi pálya között?*
- A KET után a Bozsik Yvette Társulathoz kerültem, majd a Színművészeti Egyetem után jöttek a gyerekek, de közben vissza-visszatértem Bozsik Yvette-hez, amiért máig nagyon hálás vagyok. Csodás volt megélni, hogy ugyanazokat a szerepeket eltáncolhattam a gyerekek születése előtt, két gyermek születése között és után is. Ez egy olyan élmény, amit minden művésznek szívből kívánok. A Színművészetin előbb tanítani kezdtem, most pedig a mozgásképzés vezetője is vagyok. Emellett a Nemes Nagy Ágnes Művészeti Szakgimnáziumban is elindítottam a tánctagozatot, ami most már tíz éve működik, ott színházi táncosokat képzünk.
  
- *A pedagógusi pálya kezdetén könnyen sikerült az elméleti tudást a gyakorlatba átültetni?*
- Természetesen idő kellett ehhez. Azt gondolom, hogy szinte taníthatatlan az egyetemen az, hogy hogyan is kell táncot tanítani. Módszereket, technikákat és tapasztalatokat át lehet adni az egyetemi képzésben, de a pedagógiai tapasztalatot leginkább a munka során, a gyakorlatban lehet megszerezni.
  
- *A különböző szakmai tevékenységek hogyan erősítik egymást, ki tud-e alakulni egyfajta szinergia?*
- A szakgimnáziumban és az egyetemen is az a helyzet, hogy egyszerre vagyok jelen a képzésért felelős vezetőként, illetve oktatóként magam is része vagyok a képzésnek. Emellett – sajnos egyre kevesebbszer, mert erre jut a legkevesebb időm – koreográfusként is dolgozom, vagyis több oldalról vannak tapasztalataim. Amit egy színházi produkcióban megtapasztalok, hogy hol vannak a színészeknek hiányosságai, milyen korlátok akadályozzák a munkát, azt igyekszem magammal vinni, és felhasználni a képzés tervezésekor, a tanítás során. Az egyik ilyen terület az volt, hogy a színészeknek minden stílusban – a néptáncról a kontakttáncig – otthon kell lenniük, és szerencsére a Színművészetin a vezetőség is lehetőséget ad nekem arra, hogy ezt megvalósíthassam.
  
- *A képzésben most részt vevő hallgatóknak jelentősen több lehetőségük van a mozgásuk, a testtudatuk fejlesztésére, mint korábban volt. Van-e lehetőség a már pályán lévő színművészek továbbképzésére?*
- Számomra nagyon jó élmény volt a Debrecenben megvalósult workshop. Úgy gondolom, hogy ez egy olyan lehetőség, ami a társulati tagok és a vezetőség javát is szolgálja, mivel új inspirációk, új felfedezések érik a művészeket. Én ezt szinte kötelezővé tenném. Azt hiszem, érdemes lenne a színházigazgatókkal közösen azon gondolkodni, hogy mikor lehet egy ilyen továbbképzésnek helye és ideje egy társulat életében. El tudnám képzelni, hogy esetleg augusztus végén egy ilyen kurzussal induljon az új évad. Nem

csak a színészek, de a táncosok, koreográfusok körében is azt tapasztalom, hogy az idő előrehaladtával egyre nehezebben veszik rá magukat a továbbképzésekre. Valószínűleg van egy kis félelem is bennük, hogy esetleg nevetségessé válnak a fiatalabb pályatársak mellett. Magyarországon talán nincs meg ennek a hagyománya és a kultúrája, pedig muszáj lenne időt engedni magunknak az állandó inspirációra.

- *Van-e olyan terület, amelynek a képzésbe való beemelését különösen fontosnak tartja?*
- Nemrég fedeztem fel a magam számára a jógát, ami nem csak inspirációs forrásként, hanem a megelőzés, az egészség megőrzése terén is nagyon fontos szerepet játszik most már az életemben. A mi időnkben sajnos nem fordítottak figyelmet a prevenció kérdésére, most viszont – többek között a jóga által – egyre nagyobb hangsúlyt kap ez a terület is.
- *Meg tud valósulni a mozgásképzéssel kapcsolatos párbeszéd a hallgatók és az oktatók között?*
- Számomra ez nagyon fontos, sokat beszélgetek a hallgatókkal. Közösén szoktuk megbeszélni, hogy milyen területeket érdemes még továbbfejleszteni, illetve melyek azok, amelyeken elértük már a kitűzött célokat. Igyekszem nagyon figyelni a hallgatók fejlődésére, és szerencsére idén lehetőségem volt már a színművész felvételi eljárás során a másod és harmadrostán jelen lenni, és a kollégák adtak is a véleményemre. Azt gondolom, hogy elengedhetetlen a színész számára, hogy megfelelő testtudattal, mozgáskészséggel rendelkezzen, és ez egyre nagyobb hangsúlyt kap az SZFE képzésében is.

**Verebes Ernő** drámaíró, dramaturg, zeneszerző. 1989-ben Szarajevóban a Zeneakadémián diplomázott, majd posztgraduális tanulmányokat folytatott a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zeneszerzési Tanszékén. Számos színházi zene szerzője, jelenleg a Nemzeti Színház dramaturgja.

- *Az INTERREG pályázat keretében megvalósított „Színész és a szöveg” workshop milyen speciális módszertant kívánt megismertetni a résztvevőkkel?*
- Elsősorban a zenén és az irodalmon keresztül közelítettem a workshophoz, egy olyan összművészeti megközelítést szerettem volna megmutatni, ami a színházban állandóan jelen van. A nagy kérdés az, hogy ez hogyan hat a színészekre. Gyakran nem tudatos folyamatként jelenik meg, hanem rájuk is szinte észrevétlenül hat. Ezeknek a hatásoknak az elemzése, ezeknek a rejtett jeleknek a tudatossá tétele volt a workshop témája. Például azt vizsgáltuk, hogy a mondanivaló hogyan befolyásolja a színészi mozgást. A rendezői instrukción belül milyen mikromozgások mozgatják a színészt, akár öntudatlanul is. Ezek a korrelációk nagyon fontosak, mert meg tudják határozni a színpadi jelenlét eleganciáját.
- *Ezeknek a „rejtett jeleknek” az érzékelése fejleszthető, vagy van egy alapvető adottság, amely szükséges?*
- Számomra is felvetődött már a kérdés, hogy ez mennyire tanítható; vagyis hogy tanítható-e az, ami nem tanulható. Az alkotófolyamat során egy-egy alkalommal példát állítva mindenféleképpen hasznos akár a rendező, akár a dramaturg részéről, ekkor azonban nem tanításról, hanem inkább egyfajta beavatásról van szó. Nyilván itt partnernek is kell lennie a színésznek, akivel előre közölni kell, hogy itt egy olyan módszerről van szó, amelynek a célja egyfajta „magunk fölötti létezés” elérése. Bonyolultnak hangzik, de egyáltalán nem az, mert minden alkotó ember meg tudja ezt tapasztalni. A színész pedig természetesen alkotó, aki a saját testével teremt. A színészekkel olyan kontemplatív pillanatokat próbálunk megragadni, amikor pontosan érződik, hogy jó az, amit csinálnak. Minél többször sikerül ilyen létállapotot megteremteni, annál több olyan „pillért” hoz létre a színész, amely megtartja a játékát.
- *Az Ön által említett módszer helyet kap a klasszikus színészképzésben?*
- A színészmesterség képzés, a klasszikus módszertan talán nem használja kellőképp ezt a módszert. Azonban a módszerek tárháza annyira bőséges, hogy talán idő híján sincs módja a színészeknek alternatív módszereket kipróbálni. Mostanra viszont megváltozott a színjáték filozófiai, spirituális háttere, ezért mára már ebből a módszerből is táplálkozik a színész. Erősebb lett a színművészet kapcsolata a többi művészeti ággal,

illetve a filozófiával, úgy is fogalmazhatunk, hogy most már komplexebb színészi személyiségekre van szüksége a színháznak.

- *A klasszikus színészképzésre hierarchikusan ráépülhetnek az alternatívnak mondott módszerek, vagy már a képzés közben kellene, illetve lehetne alternatívákat kínálni?*
- Mindenképpen egy egymást kiegészítő folyamatról beszélünk. Egyértelmű, hogy minél jobb az alapképzés és szilárdabb a bázis, annál inkább ráépíthető egy nem feltétlenül technikai réteg. Amennyiben fontossági sorrendről beszélünk, akkor a klasszikus színészképzés természetesen nem pótolható. Viszont a korszellem diktál egyfajta szemléletváltást, a klasszikus művészeti kategóriák úgymond fúzióban működnek. Ez nem egy pozitív vagy negatív előjelű választás, egyszerűen egy tendencia, amely a talpunctól az agyunkig hat ránk. Aki ezt nem veszi észre, az kissé le is maradhat. Olyan változásról beszélünk, mint a középkor és a reneszánsz közötti váltás, amikor ugyan a hitvilág nem tűnt el, csak transzformálódott, és hozzá társult az emberi tényező, mint a tudományokon és művészeteken keresztüli világlátás. Ma is érezhető egy ilyen folyamat, csak amíg benne vagyunk, addig nem látunk rá.
- *A frissen végzett színművészekben, illetve a színházi gyakorlatukat töltő egyetemi hallgatókban érzékelhető az alternatív módszerekre való nyitottság?*
- Az én tapasztalataim szerint ez személyes kérdés. Úgy vélem, nagy probléma, ha egy frissen végzett színművész már úgy tekint magára, mint aki pontot tett a képzése végére. A színészi hivatás zártsága teljesen fiktívvé vált. Van még ilyen, hiszen a színészi lét lényege, hogy valaki kiáll a színpadra és játszik, de a mibenléte mégis megváltozott. Ezenkívül színészekből gyakran lesznek színházcsinálók, és anélkül, hogy megszeptségtelenítenék a rendezői hivatást, jó értelemben vett kényszerrel éreznek arra, hogy valóságos alkotóként próbálják ki magukat. A színházcsinálás egy olyan „egybenlátása” a színháznak, hogy bárki, aki tehetséget érez magában, kipróbálhatja. Mára ledőltek azok a falak, amelyek valamikor behatárolták a színészi, rendezői, írói vagy dramaturgi hivatást. Ugyanakkor az alapképzés tekintetében megmaradt ez a különválasztás, ami szerintem így is van jól. Mindenképpen szükséges egy szakmai alapképzettség, de utána hagyni kell kibontakozni a tehetséget.
- *A különböző színházszakmai képzések mennyire engednek kitekintést a társművészetekre?*
- Szerintem mindenképp érdemes lenne már a képzés közben tágítani a perspektívát. Nyilván más eredményt hoz, ha már kezdetektől hatása van ezeknek az oldalirányú fluktuációknak. Egy kompakt alapképzés ugyanis be is zárhatja a hallgatót, ami után már nem lesz nyitott a felkínált lehetőségekre.

- *Ön szerint milyen szerepe van a nemzetközi kitekintésnek, a külföldi oktatók és alkotók magyarországi munkájának?*
- A nemzetközi kapcsolatoknak, tapasztalatcseréknek az alapja számomra egy olyan barátkozás, amely feltételez egy erős önbizalmat, jovialitást és bátorságot. Ennek a hozzáállásnak az az alapja, hogy én hiába fogadok be más országokból, kultúrákból vagy területekről behatásokat, az enyém sziklaszilárdan áll. Ebben az esetben ugyanis nincs ok a félelemre. A saját kultúránk alapjára építkezve gondolkozhatunk valamiféle egyetemességben, amely megköveteli a nyitottságot és kíváncsiságot. A magyar kultúra letéteményei feljogosítanak minket arra, hogy sziklaszilárdan álljunk, és nincs helye semmiféle bizonytalanságnak vagy kétségnek. Ha az ember így meri látni a világot, akkor azt is képes meglátni, hogy honnan tudunk hasznot húzni, akár a szomszéd országokból, a Balkánról vagy az északi országokból.

Jelen anyag tartalma nem feltétlenül tükrözi az Európai Unió hivatalos álláspontját. (Csak projekt kedvezményezettek által szerkesztett dokumentumok esetén használandó, amennyiben releváns.)