

Kovács Bea

Ó, KAPITÁNY, KAPITÁNYOM?

Fiatal színházcsinálók és mestereik: riport a vanról, a nincsről és arról, ami köztes

A művészeti képzésekben és a művészi pályákon világszerte nagy hagyománya van a mester és a tanítvány kapcsolatának. Ez ideális esetben a szakmai tudás átadásán túl egy bizalmas, személyes, dinamikusan fejlődő, hosszú távú viszonyt is feltételez a részt vevő felek között. A színház többnyire zárt és hangsúlyosan gyakorlati volta miatt természetes melegegysége lehet(ne) az elmélyült mester-tanítvány kapcsolatoknak, azoknak a meghatározó találkozó-soknak, amelyekben a mesterségbeli ismeretek áthagyományozása mellett az emberi közelségre is hangsúly tevődik.

Milyen viszonyokról tudunk ennek tükrében a kortárs (romániai magyar színházi) valóságban? Vannak-e olyan szakavatott, köztisztelőnek örvendő, kellő pedagógiai érzékkel megáldott mesterek, akik saját pályájuk és egyéb kötelezettségeik mellett kedvet és időt szentelnek arra, hogy az új, fiatal generációkat vagy legalábbis az egyes diákokat, mélyreható tudással fejlesszék, kiterjedt figyelemmel övezzék, támogassák épp induló pályájuk elején?

Fiatal, de nem épp pályakezdő színházi alkotókat kérdeztem arról, hogy milyen élményeik, tapasztalataik vannak a szakmai mestereket illetően. Kíváncsi voltam, hogy számukra bír-e egyáltalán relevanciával ez a kiemelt, olykor hatalmi státus, hogy volt-e szükségük pályájuk elején egy vagy több mester jelenlétére, volt-e, van-e meghatározó, valós mester-tanítvány élményük. A válaszadók alapképzésüket a kolozsvári BBTE Színház és Televízió Kar színháztudomány szakán, illetve a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem színész és rendező szakán végezték az elmúlt évtizedben, emellett személyes úton különféle továbbképzéseken, workshopokon vettek részt.

Összeállításomban a főbb tematikus irányvonalak, a közös pontok és az eltérő tapasztalatok hármasan át villantom fel az ő meglátásaikat. Óvakodom az általánosítás csapdájától, illetve annak is tudatában vagyok, hogy egy veszélyesen személyes területen mozgunk, ahol minden szó mögött újabb aknamező heverhet. Bízom abban, hogy a riport végére valamennyien kicsit tisztábban fogjuk látni azt, hogy a mai fiatal erdélyi/romániai színházcsinálók milyen körülményekkel és kihívásokkal számolva lépnek be a szakmába; hogy mit fájlnak, és miért hálásak; hogy a hazai színművészeti oktatás miben sántít, és miben színvonalas; illetve hogy milyen egyéb tényezőknek köszönhetően lehet ma egy fiatalnak a színházi pályán (meg)maradni.

A vallásos, spirituális közegekben is előforduló *mester* szó már önmagában vita tárgyát képezi a témában, és kérdéseket vet fel a válaszadókban is, hiszen nincs és nem is lehet konszenzus arról, hogy a színházi szakmában, a hivatásos életünkben kit nevezünk mesternek. A szóhoz

egyesekek számára inkább negatív konnotáció társul, egyfajta hierarchikusságot, elavultságot, megkérdőjelezhetetlenséget hozva magával, ami a kortárs színház egyre erőteljesebb demokratizálódó törekvéseivel megy szembe. Egyik megkérdézettem, Adorjáni Panna független színházcsináló például ha választhatna, nem használná ezt a kifejezést: a szóhoz inkább „dicsőítést, elfoglaltságot, rendíthetlenséget és kötelező hűséget” társít, a szoros értelemben vett szakmaiság, mesterségbeli tudás továbbadása helyett. Adorjáni a mester-tanítvány felállást „zártnak és exkluzívnak” látja, amely kivételes tehetségű tanítványokra korlátozódik azzal a céllal, hogy konzerválja és a jövő számára átörökítse a megszerzett tudást. A tudás itt „védett”, fejt ki az alkotót, és szorosan összefügg a viszonyban résztvevők személyével. Adorjáni szerint a mester szó szimbolikus jelentést hordoz, történelmileg terhelt és elhomályosítja a tanár-diák viszony határait, ezért helyette más terminusokat javasol: mentor, pedagógus, tanácsadó, kolléga, alkotótárs.

Lovassy Cseh Tamás dramaturg, szerző, rendező úgy látja, hogy az erdélyi magyar teatrológusképzés nem jár együtt a mester-tanítvány viszony kialakulásával, ahogy ez például a színészképzés esetén előfordulhat. Szerinte a felvételi intézménye a színi egyetemeken azért maradhatott meg mindmáig, mert „színházat csak tehetségekkel lehet csinálni”. Amint a felvételi, azaz a tehetségek meg- és kiválasztása elmarad, a mester-tanítvány viszony is átalakul, véli Lovassy, és az elmélyült, alkotóműhely-szerű munka elmozdul a tananyag rutinszerű leadása felé. „Mestermennek a szó klasszikus értelmében senkit nem tartok. Több tanáromnak is köszönöm azt, amit tőle kaptam, és sokszor tapasztalom, hogy a legváratlanabb pillanatokban köszön vissza egy-egy elfeledettnek hitt mondat vagy jótanács”, mondja az alkotó, hozzátéve: „Az egyetemi évek alatt lehetőség nyílik többeket is megismerni. Van, akivel közelebbi viszonyod is kialakulhat, ezek később a pályádon is segíthetnek, hogy boldogulj. Minden azonban a saját szociális készségeidre, a szerencsére, a jóistenre és az egyetemi keretekre van bízva.”

Lovassy teatrológus kontra színész/rendező szak felvetését igazolja Csábi Anna rendező válasza, aki színész- és rendezőképzésben is részt vett a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen. Kérdéseimre adott válaszában Csábi részletesen kitér az egyetemen zajló közös munkára, amelynek számára meghatározó tanáregyéniségei színész szakon Berekméri Katalin és B. Fülöp Erzsébet, illetve rendező osztályon Bocsárdi László voltak (róluk később lesz szó). Porogi Dorka rendező, aki ugyancsak az MME-n végzett, így gondol vissza egykori tanáira: „A hivatalos oktatásban a legtöbbet a színészmesterség- és a dizlettervezés-tanáraitól tanultam. Náluk pontosan lehetett követni, hogy a figyelműkből, a szenvedélyűkből hogyan lesz szakma, munka, terv, gesztus, makett, sírás, alkotás. A gondolat erejét és az emberséget működésében tapasztaltuk meg az óráikon.” Ugyanakkor hozzátézi: „A legtöbbet a színészekről tanultam és tanulok. Nem is csak közös munka, próba közben, hanem bármikor, ha nézem őket játszani – a nyughatatlanoktól, akik mindig keresnek, akik valamit mindig kitalálnak, a bátraktól, akik mindent ki mernek próbálni, a csacsiságokat is; a kíváncsiaktól és a maximalistáktól, az empatikusoktól és az idegesektől, a jó alvóktól és az álmatlanoktól. Nem kérdés, hogy a színészek miatt lettem rendező.” Porogira leginkább a „szenvedélyesen okos munkamániás” színházi emberek, kollégák hatottak, aki a siker, divat és díjak útvesztőjén túl a saját útjukat járják vagy próbálják bejárni: „akinek a színház élet-halál közlés, személyes ügy, ugyanakkor humorral, iróniával tudják nézni önmagukat és a világot. Mert minden játék és semmi sem játék, de a játéknak és a színházi tereknek rejtett tetjei vannak, többek között a jelenlét és a szabadság.”

Sipos Krisztina rendező, dramaturg, a Váci Dunakanyar Színház munkatársa bevallja, hogy az egyetem megkezdése előtt (Kolozsvár, teatrológia) valahol célja is volt az, hogy valaki a mestere legyen. Azelőtt a színkör vezetői határozták meg az útját, mert „szabadsággal és nyitottsággal” fordultak hozzá, a világhoz, ezzel nagy biztonságot adva a döntéseihez. „A mestereimmel való találkozás nem minden esetben volt egyértelműen sikeres. A rendező, aki mellett egyetem után dolgoztam, hihetetlenül nagy kihívások elé állított, folyamatosan, mindennap, egy évig szü-

net nélkül. És bár sok szempontból nagyon nehéz volt megfelelni ezeknek, mégis minden napot nagy lendülettel kezdtem, amíg bele nem fáradtam. Ő az a mester volt, aki legtöbbször arrogáns módon, de felhívta a figyelmemet arra, hogy vállaljam végre azt a tudást és képességet, amivel rendelkezem, és vegyem magam komolyan” – fejt ki Sipos, majd hozzát teszi: „Fura, hogy most beszélek erről a témáról, amikor egyre kevésbé hiszek a rendező színházban. Nekem talán a kíváncsi és nyitott kommunikáció jelenti a mester-tanítvány viszonyt. A mester számomra az, aki az ilyen jellegű szerepet lelkiismeretesen és következetesen felvállalja.” Számára azok a találkozások voltak a legfontosabbak, amelyekben az útmutatás a viszonyban rejtőzött, az egymástól való tanulásban, és nem az egyoldalú csodálatban. Sipos Fekete Ádámot és Sinkó Ferencet említi ilyen személyként.

Megkérdőjelezés és feltételek nélkül használja a mester szót Sardar Tagirovsky szabadúszó rendező, színházi tréner, amikor azokról az alkotókról, tanítókról beszél, akik pályáján elindították, és aiktól a legtöbbet tanult: „A mestereim nagyon különböző típusú, világlátású emberek, olykor egymásnak ellentmondó gondolatokkal, de ami őket mégis összekapcsolja, az a szüntelen keresés, az újító szellem keresése a jó értelemben vett hagyomány tiszteletére építve. A hagyomány tisztelete nem elavult gondolkodást jelent ebben a formában, hanem az individuális lét pillanatnyi megkérdőjelezését. Ezek a mesterek másokra hivatkoznak, náluk tapasztaltabb mesterek munkáira.” Ez az alázat és szüntelen felfedezési vágy a lényeg. Tagirovsky szakmai pályájának elemi kezdőállomását a sepsiszentgyörgyi *Meggyeskert*-ben látja. Ehhez a munkához nemcsak Csehov, Sztanyiszlavszkij és Mejerhold mesteri hatását társítja, hanem az őt rendezőként segítő Ascher Tamást, Paolo Antonio Simioni tréner, színészt, Alekszej Levinszkijt, és Bocsárdi Lászlót is. Tagirovsky felsorolásából pontosan kitűnik, hogy a mesterségbeli tudás átadása, a példából is látszó orosz és amerikai körökben, bő évszázados hagyomány: „Simiontól tanultam évekig Olaszországban és Magyarországon a Sztanyiszlavszkij–Strasberg-módszert, amelynek New Yorkban iskolája van, és egyik emblematikus alakja Al Pacino. Paolo mestere Susan Batson volt, aki az egyik legnagyobb tréner Amerikában, és talán a világon. Ő olyanoktól tanult, akik Mihail Csehovtól, A. P. Csehov unokaöccsétől tanultak. Levinszkij pedig, aki Moszkvában szokott alkotni, és akivel pár éve volt szerencsém dolgozni, ma az utolsó mester, aki Nyikolaj Kusztovtól tanult; ő az egyik színésze, és ilyen értelemben tanítványa volt Mejerholdnak” – bontja ki Tagirovsky a láncot. Mejerholdról pedig tudjuk, hogy közvetlenül Sztanyiszlavszkijtól tanult, vele dolgozott, és tőle vált le színházi értelemben, hogy létrehozta a biomechanika metodikáját. Tagirovsky azt is elmondja, hogy bő másfél évtizede Ascher Tamás bátorította arra, hogy színházi rendezéssel foglalkozzon: „Ascher Tamás Csehovot pontosan érző rendező, a színházat mélyen tisztelő mester, aki nagy útravalót adott akkor nekem. Talán ő sem tudja, hogy mit kaptam tőle”. A Tamási Áron Színházban létrejött *Meggyeskert*-debüt kapcsán hozzát teszi: „Bocsárdi Lászlónak rengeteg mindent köszönhetek. Ő volt az, aki látott bennem valamit, amikor mások nem feltétlenül. Ösztönzött és folyamatosan kommunikált velem az egyetemi évek és a kőszínházi folyamatok során. A lényegről tudtunk beszélni. Általa értettem meg, hogy mi a színház mágijája, varázslata, aminek a törvényszerűségeit, csodáit folyamatosan tanulom az egyetem befejezése után is.”

„Ha mester az, aki megtanítja a mesterséget, és profít farag belőled, akkor én a színházban autodidakta vagyok” – folytatja Adorjáni Panna. „Ha a mester az, aki inspirál arra, hogy tovább vidd és új életet lehelj a krédójába, akkor a mestereim a neoavantgárd színház inspirációi, az alkalmazott színháztudomány módszertanai és az amatőrök céljai”, mondja az alkotó, aki zenészként, dramaturgként és performenként is szerepel különböző előadó-művészeti produkciókban. Adorjáni szerint a színház egy állandó változásban lévő, az innovációt, a kísérletezést, a határfeszegetést és az önreflexivitást előnyben részesítő alkotói forma, és ennél fogva tanítása, tanulása többnézőpontúságot, interdiszciplináris gondolkodást igényel. Ez a fajta rugalmasság, szakmai sokszínűség pedig nehezen kapható meg egyetlen személytől. „Én a tudást, a szakmai

felfedezéseket, és egyáltalában a tanulás folyamatát közjékként képzelem el, amelyekhez tanárok és diákok, fiatalabb és idősebb szakmabeliek különféleképpen férnek hozzá”, mondja Adorjáni. A folyamat sikerességét a pedagógus képességeiben is látja: „a jőféle színházi oktatásban a tanár tudása feloldódik a diákéban, és ha felismerhető is a pedagógus hatása, a diákban nemcsak azt emeli ki, amit sikeresen átvett, hanem és főként azt, amit a diák önmagából hozzáadott ehhez az anyaghoz”.

Lovassy továbbmegy: „Nem tanultam szakmát. Az intézmény, amellyel képzésemre szerződtem, nem hozott határozott és egyértelmű döntést arra vonatkozóan, hogy milyen szakembereket óhajt képezni. Dramaturgokat? Kritikusokat? Irodalmi titkárokat? Művészetmenedzsmentben jártas szakembereket? Színháztörténészeket? Színházi szakembereket? E határozatlanság folyamánként minden tanárom legjobb tudása és képessége szerint tanította azt, amit a sajátjának érzett. De a szakma alapos kitanulása helyett – hiszen már a kezdetek kezdetén tisztázatlan volt a cél, hogy milyen szakmára képezzenek – maradt a helyzetfelismerésbe és a gyors reakcióképességembe vetett remény. Vagyis: a lehető legrövidebb idő alatt felismerni az értékes tudással szolgáló »mestert«, elvenni annyit a kínált ismeretekből, amennyit csak lehet, a hiányzó képzéstípusokat pedig ott és akkor pótolni, ahol és amikor csak lehet.”

Csábi Anna tapasztalata azonban reményt keltő. „Rengeteg embertől tanultam pályám során, többek között osztály- és iskolatársaimtól az egyetemen, vagy színész kollégáimtól, illetve az összes valaha volt tanáromtól, különösen Marosvásárhelyről. Azt tapasztaltam, hogy attól lehet igazán tanulni, akivel jó a kapcsolat, és a legnagyobb szeretettel segítitek egymást, tanultok egymástól, továbbá a felek mentesek a szakmai irigységtől.” A fiatal rendező kifejti, hogy egyetemi tanárai jövődöbéli kollégákként viszonyultak a diákokhoz, ennél fogva a tudástranzakció a támogatás, a tapasztalatcsere, az egymás feltöltése köré összpontosult. „Nem folyamodtak szigorhoz, és nem aláztak meg minket, nem efféle külsőséges dolgokkal motiváltak, hanem saját tudásukkal, őszinteségükkel és lelkesedésükkel” – magyarázza Csábi, akinek nem titkolt álma, hogy egyszer színésztanáraival együtt dolgozzon. „A legtöbbet és a legalapvetőbb dolgokat Berekméri Katustól tanultam. Egészen egyszerű, mégis hihetetlenül fontos dolgokat, például hogy ha huzamosabb ideig lesütöm a szemem [a színpadon], a legfontosabb csatornát zárom el, amit a lelkem, és rajtam keresztül a karakterem lelke felé nyithatok. De a legfontosabb, amit megtanultam Katustól az, hogy mindig az igazat, csakis az igazat [kell mondani]. Ez ma a legfontosabb alapelvelem a rendezésben. Ez azt jelenti, hogy mindig pontos visszaigazolást adok a színészeknek” – meséli Csábi. „A második lépcső az alkotóvá válásban B. Fülöp Erzsébet. Ha Katus az emberi aktok anatómiáját tanította meg, akkor Bözse ismertetett meg az absztrakttal. Ő megtanított improvizálni, hogy élvezzem azt, amint feldobom és egyedivé teszem az aktuális előadást, miközben inaktív, ücsörgő muffinok helyett igazi résztvevőkké avanszálom a nézőket. Azt is Bözsetől tanultam, hogy az előadásban a színész már a nézőknek játszik, függetlenül a rendezőtől – ha tetszik, ha nem.” Csábi a színészképzésben szerzett tudást rendezői munkájában arra használja, hogy inspirálja és instruálja a színészt, és lehetőségei szerint felszabadítsa őt. A rendezésben való felszabadulást azonban Bocvárdi Lászlótól tanulta: „Nagyon nehéz volt meglépni, de ha rendezésre adom a fejem, tényleg az a lehető legfontosabb, hogy a lehetetlennel próbálkozzam. A rendezéshez mindenképpen egy égető probléma kell, amiért kész vagy a lehetetlent vállalni, hogy teljesen bevonva magadat, bemutasd a nézőknek, őket sem kímélve. Ergo az önmagad csupasz aktját add, és ugyanerre kérd az alkotótársaidat is. Ez nyilvánvalóan sosem sikerülhet annyira jól, ahogyan kellene, és rengeteg ellenszenvet fog kiváltalni, de csak így van értelme” – fejezi be a gondolatmenetet Csábi Anna.

Porogi Dorka a színészi évekre és a pályakezdet elejére visszagondolva a következőket mondja: „Az egyetemen nehéz volt nekem a nagy szabadság, nem tudtam vele elég okosan élni. Hálás vagyok az osztálytársaimnak a sokféleségükért, mindenkitől teljesen más világokat láthattam. A

tanárainknak hálás vagyok, hogy elvállaltak, nyakukba vettek, tanítottak; a türelmükért, a biztatásaikért, és roppant hálás vagyok azoknak a színházigazgatóknak, akik már ekkor behívtak dolgozni – hiszen náluk tanultam meg így-úgy, de mégis építkezni: színházi előadást elkészíteni, mert például rendszerben, hogy van egy jelenet meg még egy jelenet, de a kettőt össze is kell kötni. Vagy mit sem ér a szöveg, ha nem érhető a beszéd. És hogy a színházban minden az idő, pasasok!”

„Legfőjőbb az, hogy dolgozni nem tanítottak meg” – mondja Lovassy a 3 + 2 év színházelméleti képzésről, amelyben részt vett. A rendszeresség, a fegyelem, az elmélyedés igénye helyett gimnazista mechanizmusokat tapasztalt az egyetemen: a letudni, megúszni, túl lenni rajta effektust. „A színházcsinálás és az arról való gondolkodás csak a legtrikább esetben volt közös, szenvedélyes ügyünk. Nem csoda hát, hogy tágra nyílt szemekkel néztük sokan azt a fajta képzést, amelyet az azóta beszántott SZFE-n kaphattak a velünk nagyjából (papíron) egyforma képzésben részesülők. Az SZFE akkori ismert formájában már a múlté, arról pedig blaszfémiával felérő vállalkozás lenne beszélni, hogy mi a létjogosultsága egy csak helyyel-közzel sikeres erdélyi színházi képzés életben tartásának” – mondja az alkotó.

„Ha mester az, aki embert nevel belőled, hogy helyt tudj állni a szakmádban (is), akkor a mestereim mindazok, akik személyes és szakmai életemben, rövidebb vagy hosszabb ideig megjelentek, illetve azok is, akik talán ismeretlenül, de visszajeleztek a munkáimra” – így Adorjáni Panna. Sipos Krisztina mestereinek tartja azokat a kudarcokat is, amelyek az egyetemi évek alatt formáltak: „Soha nem hittem, hogy az én munkám jelenthet valaha is bármit ezen a terepen. Ez egy kényelmi állapot is talán, mert sokkal könnyebb tagadni, mint igenelni, vagy belefeküdni abba, hogy csodálunk mestereket, esetleg elkezdjük tudni értelmezni és szakmailag dekódolni azt, amiben mozgunk, és ezzel szépen megelégszünk. Én ebben a kényelemben eltapicskoltam az egyetemi éveimet, és büszke voltam arra, hogy sikerült, lett egy diplomám.”

A fájó pontok megtapasztalása és az értékes ismeretek bekebelezése mellett valamennyi válaszadó, ha kimondatlanul is, de egyetért a következőkben: a színház folyamatos tanulást, érdeklődést és önfelajánlást igényel; a sikeres közös munka az egymásra hangolódásból, a kölcsönös kíváncsiságból, tiszteletből és a nyitottságból fakad; az egyenlőség, a közös célok, az egyként való lélegzés alapelemei a színházi munkának. Az önkifejezés szabadsága, a kollégák, munkatársak közti bizalom, illetve a színház iránti alapvető alázat elengedhetetlen hozzátartozói a jóleső színházcsinálásnak. A mesterségbeli, kimondottan szakmai tudás egyáltalán nem mellékes, azonban csak egy olyan keretben gyümölcsözteszhető, ahol az előbb említett szempontok, körülmények, emberi faktorok is teljesülnek.

Több válaszadó is reflektál erre a folyamatszerűsége. Porogi Dorca azt mondja, hogy „szerecsére a rendezésből nem lehet kiöregedni”, Sardar Tagirovsky pedig így látja: „A módszer és a tréning nekem azért volt fontos, mert akkor értettem meg, hogy a színház önmagában nem módszer, nem tudomány, de szükségszerű lehet, hogy folyamatosan tudjunk nyitni egy-egy új gyakorlat, rendszer irányába. Olyan, mint a nyelvek tanulása: eleinte nehezen rakom össze a mondatokat, nehezen jutnak eszembe a szavak, aztán ösztönössé válik a tudás. Ezért számomra a rendezések állomásokká váltak, egy folyamat részei. És ez a folyamat olyan, mint valami szellemi gyakorlat, ami az életre is kiterjed, aminek a középpontjában a szenvedély áll.” Sipos Krisztina a kedvező feltételekről vall: „Az én színházi gondolkodásom és világom olyan emberek között tudott formálódni és »otthonra lenni«, amelyekben megszületett egy közös hang, egy csapat hangja, lüktetése. Emellett ha nem találkoztam volna olyan emberekkel, akiknek elsősorban én voltam fontos, nem az, amit felmutatok, valószínűleg behajszoltam volna magam az állandó versengésbe, gyártásba és kényszeres alkotásba. Nem hiszem, hogy ez járható út lett volna, legalábbis nekem nem.” Adorjáni Panna szerint a jó mentor, pedagógus, tanácsadó, kolléga, alkotótárs feladata, hogy „nyelvhez segítse a diákokat, fejlessze kritikai gondolkodását, eligazítsa a

tájékozódásban az elméleteket, a történeteket és a gyakorlatokat illetően, hogy a diák aztán önállóan tehessen szakmai felfedezéseket, és eljusson új emberekhez és új nézőpontokhoz“. Csábi Anna úgy érzi, tartozik azzal mestereinek, hogy visszataláljon a tanultakhoz és az önbizalmához. Lovassy Cseh Tamás szerint újra kellene gondolni azt, hogy mi az erdélyi magyar színházi képzés víziója, hogy mit gondol magáról a szakma, hogy ne pályaelhagyók, félig képzettek és féltehetségek felé sodródjunk. Porogi Dorka végül úgy fogalmazza meg: „A mester és tanítvány viszonya hatalmas, kivételes, bonyolult, nagyon ritka csodája az életnek. De egyszerűen működik, pont úgy, mint a *Star Wars*ban a jediknél. Örökre helyretesz.”