

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

## **„Mutabor”**

**Zenés színházrendezés felsőfokon**

**Elmélkedések a zenés színházrendező-képzés lehetőségeiről**

**avagy**

**Mit kell tudnia egy zenés színházrendezőnek?**

Doktori disszertáció

Harangi Mária

2019

Témavezető: Ascher Tamás, egyetemi tanár

## Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom osztályfőnökömnek, Szinetár Miklósnak és egykori tanárainknak, Ács Jánosnak, Békés Andrásnak és Petrovics Emilnek, akik emberi és szakmai támogatásukkal és útmutatásukkal hozzájárultak ahhoz, hogy zenés színházrendezőként működhetek.

Köszönöm Láng Tamásnak, hogy rábeszélte a DLA képzésre való jelentkezésre.

Köszönöm Horváth Zoltánnak, Galgóczy Juditnak és Nagy Viktornak, valamint az Egyetem volt és jelenlegi hallgatóinak, hogy a dolgozat bizonyos fejezeteinek megírását egyéni vallomásaikkal, meglátásaikkal, véleményükkel segítették.

Köszönöm a személyes interjút Selmeczi Györgynek.

Külön kiemelt köszönet illeti témavezetőmet, Ascher Tamást, aki a téma körüljárására biztatott, valamint a jelenlegi zenés színházrendező osztály vezetőjeként és rendezőként is megosztotta véleményét és tapasztalatait a dolgozatban leírtakkal kapcsolatban, s mindvégig nyitott kíváncsisággal, türelmes éleslátással terelgetett a téma feldolgozása során.

Köszönöm szüleimnek a biztatást, cseperedő lányaimnak, hogy elviselték a távolléteket és Gergőnek az állandó támogatást.

## TARTALOMJEGYZÉK

<b>Bevezető</b>	<b>5</b>
<b>1.A zenés színházrendező képzés múltja, jelene és kortársi környezete</b>	
• A múlt	10
• A jelen	14
• Kitekintés	19
<b>2.A zene a prózai és a zenés színházban: párhuzamok, összefüggések és különbségek</b>	<b>25</b>
<b>3.Alapvetések a zenés színházrendezők képzéséről</b>	
• A képzés célkitűzései	36
• A felvételi	37
• Osztatlan képzés	39
• Összevont képzés	41
• Kronológia és átjárhatóság	42
• Mesterek és tanítványaik	44
• Szaktanárok	45
<b>4.A zenés színházi rendezői munka folyamata: a három nagy zenés műfaj rendezői gyakorlata, személyes tanulságai</b>	<b>47</b>
• Felkészülés	48
• Szereposztás	53
• Látvány	56
• Találkozás a karmesterrel	58
• Korrepetíció	60
• Zenei átvétel	60
• Rendelkező próbák	61
• Díszletszerelés és világítás	70
• Színpadi zongorás összpróbák	71
• Főpróbahét	75
• Kollektív alkotás	75

<b>5.A képzésben megjelenő tárgyak, a képzés menete</b>	
• Összevontan oktatott elméleti tárgyak	80
• Elméleti tárgyak csak rendezők részére	82
• Gyakorlati szakmai tárgyak	85
• A mesterség oktatása	89
• Vizsga- és értékelési rendszer	92
• A képzést kísérő színházi gyakorlatról	92
<b>6.Infrastrukturális kérdések</b>	
•A zenés színházrendezőket oktató szakemberekről	93
•Az oktatás helyszínéről	94
•A művészeti képző intézmények közti együttműködésről	95
<b>Utószó</b>	97
<b>Bibliográfia</b>	99
<b>Melléletek</b>	109

## Bevezető

„Ember, ki ezt a kis papírost megleled,  
adj hálát Allahnak, köszönd meg a kegyet!  
Ha e porból szippantsz, s kimondod: MU-TA-BOR<sup>1</sup>,  
valamely állattá változhatsz bármikor, s a nyelvét is megérted.  
Majd, hogy visszaváltozz ember-testbe-bújva,  
háromszor hajolj meg Keletnek,  
s mondd ki újra: MU-TA-BOR!  
De jól vigyázz! Nehogy barom-alakodban  
nevetni merj, bármi jókedv is gyötörne,  
mert attól az igét elfelejtéd nyomban,  
úgy meg állat maradsz, immár mindörökre!”

Gyöngyösi Levente *A gólyakalifa* című operájának Balla Zsófia által írt librettójából származik az idézet, mely Wilhelm Hauff azonos című meséjét idézi: az iskolai majálison a hasadt lelkű főhős, Táborny Elemér egy bábjáték nézőjeként érti meg, mi zajlik vele ébren és álmai során. Az én fülemben Kulka János hangján visszhangzik a szöveg s annak fenyegető utolsó sora – a Magyar Állami Operaházban 2005-ben általam rendezett előadásban ő játszotta az opera egyetlen prózai szerepét, a démoni Kikiáltót. Dolgozatom gyakorlati példái között sűrűn hivatkozom majd erre az előadásra.

Lehetőséget kapni arra, hogy egyetlen életet („... halálra ráadásul...”)<sup>2</sup> kapott emberként belekóstoljunk más létformákba (legyen az állati, ahogy a mesében történik, vagy egyszerűen csak más ember bőrébe bújni, más életetekbe belekóstolni), a sors utolérhetetlen kegye. Ehhez varázsigével

---

<sup>1</sup> Latin, Fut imperf indicat pass e/1 – ’meg leszek változtatva’

<sup>2</sup> JÓZSEF Attila, *Eszmélet*.

rendelkezni egyfajta felelősséget jelent, hiszen ha a varázsigét nem jól használjuk vagy valami könnyelműség folytán elfelejtjük, oda az élet ajándéka.

Színházrendezőnek lenni – de valószínűleg egyszerűen csak valamilyen alkotóként színházat létrehozni - különleges kiváltság. Ahány darab, ahány előadás, annyi új élet, annyi új létforma. Tág horizont és határtalan lehetőségek egy szűkre szabott életben – világtágítás.

Zenés színházzal foglalkozni – legyen az opera, operett vagy akár musical, vagyis valamiféle dramaturgiai szervező elv mentén felépülő színpadi forma – műfajok felett állóan külön varázslat, de egyben külön felelősség: ehhez már varázsige kell, ami nem más, mint maga a zene. Ismerni működését, hatását, törvényszerűségeit, tudni nem visszaélni vele, tudni mégis, mekkora hatalom kerül általa az ember kezébe – mindez alapfeltétele annak, hogy munkálkodhassunk, alkothassunk a segítségével. És nehogy könnyelműen és mosolyogva legyintsünk: alig van tennivalónk, hiszen ha szól a zene, a siker nem maradhat el... Mert bizony kicsúszik kezünkől és fejünkől a varázsige, elmarad a nagy varázslat, mi meg úgy maradunk: megrekedve, beskatulyázva, szellemi és lelki távlat nélkül, lecövekelve a megélhetés mocsarában. Az egy-életben.

Mert manapság mindenhol szól valamilyen zene. Ha tökéletlennek érezzük a pillanatot, az élet szinte minden területén eszünkbe jut: „Kéne még egy kis zene...”. Bárban, étteremben és kocsmában, liftben és bevásárló-központban, múzeumban és orvosi rendelőben, a csapból is... „Ha nem szól a zene, megette a fene.” – mondja az Orfeum Miska pincére a *Csárdáskirálynő*-ben.<sup>3</sup> Azt is tapasztaljuk: ha jól választottunk zenét filmhez, színházi előadáshoz, máris fél siker.

Minden mesében csak hármat lehet kívánni: ha valaki varázsigét kap a kezébe, csak korlátozottan élhet vele. A zenével is így van ez: tudni kell, hol az a három pillanat, amikor működik a varázslat, az összes többi már sok, már fölösleges, visszajára fordul, és rontást hoz.

\*\*\*

---

<sup>3</sup> Mohácsi János: *A csárdáskirálynő*, 1993.

Doktori dolgozatom megírásával arra vállalkozom, hogy áttekintve a színházrendező képzés zenés szakirányának magyarországi történetét, megvizsgálom, vajon a történeti folyamathoz kapcsolódva, arra épülve milyen lehetőségek állnak a felsőfokú zenés színházrendező-képzés előtt.

Az alapvető kérdés: külön zenés rendező osztályokra van-e szükség, vagy színházrendező osztályokon belüli specializálódási lehetőségre? Vajon fontos-e a különbségtétel, van-e létjogosultsága, s ha igen, min alapszik az a tény, hogy külön zenés, illetve prózai színházrendező képzésről beszélünk.

Mit? Miért? Hogyan? A három kérdés mindegyikére egyformán választ kell tudni adnia szakiránytól függetlenül minden színházcsinálónak. S közben mindegyik kérdés megválaszolása feltételez szakirányú ismereteket is.

Mit? Nyelvismeret nélkül – legyen az akár a zene ismerete vagy a szövegértés képessége – darabot, vagyis megírt szöveget, zenét olvasni és értelmezni nem lehet.

Miért? A színpadra kerülő különböző természetű dolgok létfeltétele, létjogosultságának az alapja, hogy ismerjük-e a választ erre a kérdésre. Szakiránytól függetlenül ki kell tudnunk bogarászni a leírt anyagból. Ez a szerep- és szituációelemzés területe, a szándékok és célok ismerete.

Hogyan? Ez az a terület, amelynek egy része mesterség gyanánt tanítható, ám a maradéka a tehetség, illetve a művészet tartományába esik. Itt sorakoznak azok a tudás-elemek, amelyek különböző szakterületek elmélyült ismeretét feltételezik, ezek nélkül nehezen alkot a rendező. Az énekhangok típusai, az éneklés testi-fizikai jellemzői és korlátai, a különböző bábtechnikák ismerete, a különféle bábfigurák kompetenciái, a színpadméret és a nézőtér elhelyezésének lehetőségei, a zenekar jelenlétének különféle aspektusai, a hangszerelés következményei, a színészvezetés titkai – és sorolhatnám a válaszlehetőségeket a fenti kérdésre a teljesség igénye nélkül.

Dolgozatom írása közben interjú-alanyaimmal beszélgetve gyakran találkoztam az alábbi megállapítással: prózai és zenés színházrendezés elválaszthatatlan egymástól, egymást termékenyítik meg. A rendezés tanítható színháztípustól és műfajoktól függetlenül is, a különböző területek kölcsönösen táplálják egymást – így a jó rendező mindenevő kell legyen. A színművészeti egyetemek, színházi akadémiák világszerte szervezik rendező képzéseiket valamelyik speciális

színházi részterületre koncentráció elnevezéssel (prózai, zenés, báb, opera, fizikai színházi, varieté stb. rendező). Sokan el is köteleződnek egy életre egyetlen színházi műfaj művelése mellett, de a rendezői pálya személyenkénti alakulása ugyanakkor nem zárja ki, hogy egy adott szakember akár több terület beavatottjaként is sikeresen működjön, műfajról műfajra, színházról színházra vándorolva fejlődjön és fejlessze magát.

Mindezen gondolatok a SzFE-n folyó rendezőképzés rendszerét erősítik. Nem is nehéz elfogadni az aktuális álláspontot. Való igaz: a képzőhelyeknek egyértelmű feladata, hogy a színházrendezés oktatását különböző szakirányultságú képzésekkel tegyék sokoldalúvá, újra és újra másra helyezve a hangsúlyt. Ugyanakkor – ez sem kétséges - számolniuk kell azzal a korunkra egyre jellemzőbb adottsággal, hogy a színházi területek között egyre kevésbé éles a határvonal, a próza, a báb, a zenés színház jellemzői át- meg átfonják egymást, a műfajok keverednek és élettel töltik meg egymást, egyre ritkább a tiszta műfaji képlet. A különböző elemek hatnak egymásra, keverednek egymással, s a különböző területek törvényszerűségeinek ismerete nélkül egyre nehezebb tisztán látni és szakszerűen boldogulni a színpadon. Az erre a műfaji és színházi sokszínűségekre való képességet és nyitottságot a rendező hallgatókban is életben kell tartani, a szakirányú képzések során sem szabad szem elől téveszteni a rendezői szakma összetettségét.

A SzFE előtt sem kérdés tehát: jó szakemberekre szakterületenként külön-külön is nagy szükség van. Koronként biztosítani kell az utánpótlást bábrendezőkből, prózai vagy zenés színházi szakemberekből, megadva az esélyt arra, hogy az adott intézmény hallgatója letehesse voksát egyetlen speciális színházi szakterület művelése mellett. Az általam elképzelt zenés színházrendezői képzés is éppen ezért úgy koncentráció a zenei képességek fejlesztésére, a zenés műfajok történeti és elméleti megközelítésére, a zenés színházi működés, illetve mesterség tanítható szegmensének átadására, hogy folyamatosan felhívja a figyelmet a dramaturgia, a színházi, a hatás, a szöveg, a struktúra, a ritmus és a zene, a drámai műfajokon, irányultságokon átívelő, állandó jelenlétére, egyetemes törvényszerűségeire.

Gondolatmenetem mégis újra és újra felvillantja a zenés színházrendező képzés különválasztásának lehetőségét is. Túllépve a színház-piac és oktatás összefüggésében említett érveken, a zenés színpadi műfajok rendezése kapcsán felmerülő és elsajátítandó tudásanyag olyan méretű ugyanis, hogy a mesterség átadható részleteit szem előtt tartó, a nagy zenés műfajokat hiánytalanul érintő gyakorlati és elméleti képzés rendszere szükségszerűen tölti ki a rendelkezésre álló öt egyetemi tanévet.



Dolgozatomban szeretném letenni a voksomat egyfajta, hazánkban ma működtethető, a hazai színházi rendszernek megfelelő, a piac igényeit kiszolgáló és lehetőségeit figyelembe vevő zenés színházrendező képzési forma mellett, s így a leírtakat az egyetemi zenés rendezőképzés tematikájának és metodikájának írásba foglalásához kiindulási segédanyagnak ajánlom.

## 1. fejezet

### A zenés színházrendezői képzés múltja, jelene, valamint kortársi környezete

#### A múlt

Nem hagyható figyelmen kívül a tény, hogy a színházi képzés hazai történetében milyen ritka a zenés osztály.

Először a Zeneakadémián, a valamikori Zeneművészeti Főiskolán folyt ilyen képzés: Horváth Zoltán és Huszár Klára még ott végeztek Oláh Gusztáv osztályában 1956-ban. A Színművészeti Egyetemen, anno Főiskolán Vámos László és Szinetár Miklós jegyeztek színházrendező osztályt, 1988-ban, illetve 2004-ben diplomáztak tanítványaik. Az elmúlt évtizedek rangidős zenés színházi rendezői közül a többség prózai rendező osztályt végzett, s valahogy 'elzenésedtek' a pályájuk során, a gyakorlat képezte őket zenés színházi rendezővé. Békés András, Szirtes Tamás, Szinetár Miklós, Kerényi Imre - hogy csak néhány nevet említsek. Mindössze három végzett zenés rendező osztály 32 év, majd 16 év után. 2014-ben Ascher Tamás, Selmeczi György és Novák Eszter osztályában indult zenés rendező képzés a színészekkel összevonva – az előző osztály diplomaszerezésétől az övéig újabb 15 év telik el. Ha valaki hazánkban operarendező szeretne lenni, mint például Kovalik Balázs vagy Anger Ferenc, olyan időpontban, amikor épp nem indít ilyen szakirányú képzést a Színművészeti Egyetem, és nem szándékozik végigjárni a prózai rendezők közötti kiválasztódás rögzös és bizonytalan útját, az jobban teszi, ha nem várja ki a következő zenés osztály elindítását, hanem külföldre orientálja magát tanulmányai idejére<sup>4</sup>.

A magyar színházrendezés történetében mindezidáig három zenés színházrendező osztályt tarthatunk számon. Írásos dokumentáció, hivatalos tanmenetek, osztályfőnöki feljegyzések híján kutatásomat a szóbeli vallomások hitelesítik csupán. Még volt alkalmam elhunyt előtt faggatni Horváth Zoltánt operarendezői tanulmányairól. Galgóczy Judit és Nagy Viktor voltak interjúalanyaim a Vámos-

---

<sup>4</sup> Kovalik Balázs: August Everding Bayerische Theaterakademie / Hochschule für Musik und Theater München - 1997, Anger Ferenc: Università IUAV di Venezia – 2008.

osztályból, ugyanakkor osztályfőnökömmel, Szinetár Miklóssal is beszélgettem az osztályunk elindításáról, a mi képzésünkről. A legutóbb végzett és a jelenleg még egyetemi hallgató zenés színházrendezők képzéssel kapcsolatos tapasztalatait szintén személyes interjúk<sup>5</sup> keretében kutattam, s ezen keresztül vontam le a jövő zenés színházrendező képzésére vonatkozatható tanulságokat.

A magyar színháztörténet zenés színházrendező-képzésének négy eddigi osztálya bár időben egymástól távol eső pillanatokban működött, mégis sajátos folyamatot rajzol ki mindaz, amit az osztályvezető tanárokról, a tanmenetekről és az alkalmazott metodikáról a valamikori hallgatóktól megtudtam. Mindenképp tanulságos látni, hogyan építettek egymásra és a mindenkori színházrendező képzés gyakorlatára ezek az osztályfőnökök, miközben a színház-szakma bő félévszázados változása és fejlődése is nagyban befolyásolta, hogyan telt el öt év ezekben az osztályokban.

Az Oláh Gusztáv vezette operarendező (!) - osztály (Dévényi Róbert, Horváth Zoltán, Huszár Klára, Kertész Gyula) még a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán indult. Horváth Zoltán így emlékszik vissza: „Addig általában prózai rendezők állítottak színre operákat, a világon mindenütt ez volt szokás. Olaszországban meg többnyire filmrendezők dolgoztak az operaházakban, elég látvány centrikusan.”<sup>6</sup>

A korabeli Leckekönyv tanúságai szerint alaposan felépített, mind színházi, mind zenei szempontból részletekbe menő képzést kaptak a hallgatók. Színpadismeret, dramaturgia, színpadi játék, színészmesterség, színpadi beszéd, scenika, rajzgyakorlat, jelmeztörténet, környezettörténet, történelmi tánc, prózai rendezés stúdiók mellett zeneszerzés, szolfézs, ének, zongora, zenetörténet, zeneelmélet, operaismeret, operatörténet, népzene, ritmika tárgyak sorakoznak évről évre az index lapjain, a kor színházi nagyjainak aláírásával. Mikó András, Gáti József, Szentpál Olga, Vámos László, Szabolcsy Bence, Barta Dénes neve bukkan fel az osztályvezető Oláh Gusztáv társaságában, aki egymaga több tárgyat is oktatott az opera-, művészet- és építészettörténetről a jelmeztörténetig. A színpadi oktatás hasonlóan a jelenkori gyakorlathoz a hallgatók kölcsönös egymást rendezéséből, illetve az énekes hallgatókkal végzett munkából állt. A partitúraolvasás és a rendezőpéldány készítés a gyakorlat része volt, ahogy az állandó asszisztencia is: délelőttjeiket operaházi próbákon töltötték a hallgatók, a szakmát itt tanulták testközelből.

---

<sup>5</sup> Az interjúk kérdéseit lásd a Mellékletben.

<sup>6</sup> „Amit tudok, azt köteles vagyok átadni” - interjú Horváth Zoltánnal in Cafè Momus – komolyzenei magazin, 2008-08-29. <http://momus.hu/article.php?artid=4820> Utolsó letöltés 2018.02.06.

Három évtizeddel később a zenés színházrendező osztály (Galgóczy Judit, Kalmár Péter, Nagy Viktor, Tímár Béla) már a Színház- és Filmművészeti Főiskola berkein belül indul el Vámos László vezetésével, nyitva az opera mellett az egyre inkább tért hódító musicalre. A zenei tárgyakat három éven át a Zeneakadémián tanulják. A két profi zenészhez igyekeznek fölzárkóztatni a másik két hallgatót: a zenei alapokon túl a kötelező zongora, az ének, a zenedramaturgia, az operaelemzés, a zene belső szerkezetének oktatása, az összhangzattan, a partitúraolvasás, a zeneelmélet stúdiumoknak köszönhetően egy idő után a négy hallgató közti különbség zenei téren nem volt érzékelhető rendezés közben. Az oktatás zenei részét olyan zenés szakemberek neve fémjelezte, mint Petrovics Emil, Lendvai Kamilló, Mohai Miklós, valamint a fiatal Selmeczi György. Az operairodalom két alapnyelvét, az olaszt és a németet tanulták idegen nyelvként. Ez az osztály is Gáti Józseftől tanulta a beszédtechnikát és a művészi beszédet, szakmai tanáraik pedig Mikó András, Békés András és Vámos László voltak. Első évben zongorára és hozott zenére zenés etűdöket készítettek, valamint egymást rendezték operarészletek színpadra állításával. Utóbbi munka Vámos László jelenlétében zajlott, díszletet terveztek, tereket és arányokat tanultak működésbe hozni, bútoroztak, kellékeztek, világítottak – a teljesség igényével ismerkedve a színpadi összművészettel. Színészhallgatókkal is dolgoztak ezzel párhuzamosan prózai darabrészleteken, majd később teljes darabokon. Operajelenetekhez rendezőpéldányt készítettek, majd meg is rendezték a jeleneteket. Rendszeresen néztek és elemeztek közösen előadásokat. Volt lehetőségük TV-, illetve hangjáték-rendezésben is tapasztalatot szerezni. Nagyoperai részletek színpadra állítása és sanzonrendezés, 2 zongorás egyfelvonásos operavizsga, görög dráma, Shakespeare jelenetek, komplett musical az Ódry színpadon és gyakori asszisztálás alkották gyakorlati tanulmányaik gerincét. Akkoriban ötévente 4-5 hallgatóval indultak rendező osztályok – így egyedül voltak rendező hallgatók az intézményben, rendelkezésükre álltak a színi növendékek, a Főiskola különböző terei és színpadai, s a diplomaszerezés után munkához jutottak végzettségüknek megfelelően, akár csak a harminc évvel korábbi elődök. Vámos László nagy szigorral és keménységgel volt jelen az alapvetően sűrű első három évben hallgatói életében. Folyamatos javaslattétellel terelgette tanítványait a rendezés gyakorlatában, toleráns volt, érdeklődő és nyitott, soha nem javított vagy nyúlt bele a folyamatba, csak felhívta a figyelmet a problematikus pontokra. A Nemzeti Színház igazgatása nem gátolta abban, hogy szakmai óráin az estébe nyúlóan művelten, ambícióval és nagy intenzitással, felkészülten és átgondoltan vegyen részt.

Újabb szünet után 1999-ben indította el a következő zenés szakirányú rendező osztályt (Harangi Mária, Horváth Patrícia, Nagy Katalin, Romvári Gergely, Szabó Máté) Szinetár Miklós a Színház- és

Filmművészeti Egyetemen. Úgy gondolta, egyre inkább szükség van külön zenés színházrendező képzésre. A gyakorlati munkában az első alapozó év után a három nagy zenés műfaj megismertetését tűzte ki célul, opera, operett és musical színpadi működésének törvényszerűségeit oktatta, a rendezővizsgákat ez tematizálta. Az általa felépített öt év tematikáját és módszertanát tekintve igazodott az elődök útjához és a Nádasdy Kálmánra alapozó és hivatkozó színházrendező képzés hagyományaihoz, gyakorlatához. Ez a hagyománykövetés egyszersmind nagyfokú rugalmasságot tett lehetővé számára. Jó érzékkel, saját szakmai múltjához hűen szentelt figyelmet a magyar zenés színpadok őshonos zenés műfajának, az operettnek és a brechti drámának a zenés színházrendező képzésben. Ugyanakkor a prózai képzésben nyitottan reagált a hallgatói igényekre: ennek köszönhetően kerülhetett sor két komoly prózai kurzusra is Székely Gábor vezetésével. A prózai rendezésre megkerülhetetlen alapként tekintettünk a zenés műfajokra koncentráció órábeosztásban, s jó ellensúlynak bizonyult emiatt Ács János jelenléte a képzésünkben, vagy Radnai Annamária Csehov-, illetve Kiss Csaba Shakespeare-központú dramaturgia szemináriumai. A meghatározó élményt és tudást nyújtó, Petrovics Emil, Sárosi László, Lator László nevét is tartalmazó oktatói névsort, a színház- és zeneelméleti oktatás hagyományos tárgyait kiegészítve, a zenés és prózai színházi hagyományos készségi tárgyak mellett nyílt lehetőségünk Balassa Péter művelődéstörténeti vagy Popper Péter pszichológiai előadásait hallgatni. Békés András eredetileg egy operaszövegekkel és libretto-fordítással foglalkozó kurzusra hívta hozzánk Szinetár Miklós. Újra csak az osztály kérésének engedve kerülhetett sor egy Békés-irányította rendezői gyakorlatra, tantermi operavizsgára, s ezt követően Békés András visszatérő figyelő és véleményező, elemző mesterünk maradt a diplomaszerzésig.

Dramaturgia, verstan, egyetemes és magyar színháztörténet, zenetörténet, művészettörténet, művelődéstörténet, rendezői iskolák és irányzatok, idegen nyelv, művészi beszéd, beszédtechnika, színészmesterség, ének, mozgás, pszichológia, kreatív zenei gyakorlatok, rendezői gyakorlat. Ezen tárgyak alkották az órarendet.

A Vámos-osztály hallgatói visszaemlékezéseire rímel a Szinetár-osztály öt évére is jellemző órarend-szervezés: az első három év sűrűsége, terheltsége, majd az utolsó két tanév fellazulása. A külső munkák és asszisztenciák közé ékelődő gyakorlati vizsgák maradtak rendezői gyakorlatként az egyetemi feladataink: évi 2, maximum 3 vizsga különböző zenés színházi műfajokban, egyszer prózában, utolsó évben Ódry színpadi egyfelvonásos operák.

Az első három év feszítettsége a rendezői működés összetettségét, az állandó szellemi igénybevételt, a figyelemmegosztás elengedhetetlen szükségszerűségét sugározta, az utolsó két év lazább szerkezete révén ugyanakkor fokozatosan válhatott életformánkká az a fajta évados ritmus, ami rendezésről rendezésre, felkészülésről felkészülésre vezeti a rendezőt, hiszen passzív és aktív időszakok váltakozása jellemzi a pályát.

## A jelen

A hazai zenés színházrendezők képzése a valamikori Zeneakadémián indult operarendező szakként. A képzés három évtized után, továbbra is hangsúlyozva a zenei alapok fontosságát, átkerült a Színház- és Filmművészeti egyetemre, jelezve a zenés műfajok színházi térhódítását, a rendező szakma önállósodását, a zeneiről a színházi felé tolódó hangsúlyokat, s beengedte a képzésbe a musicalt. 16 évvel később már az operett is része az opera és a musical mellett a zenés színházrendezők képzésének, miközben egyre nagyobb dilemma, mit kezd a magyar színházcsinálás ezzel a zeneileg és tartalmilag is speciális, mindig az aktualitásra építő műfajjal. A zenés színházi kánon mindenesetre felvette: megőrzésre és továbbgondolásra egyaránt érdemesnek tartja.

Az ezredfordulós osztályindításhoz kapcsolódik az az újdonság, egyfajta lazulás, ami aztán a 2019-ben végzős osztály esetében is megállapítható: a hallgatók zenei előképzettsége, elméleti felkészültsége koránt sem szerepel olyan súllyal a felvételi követelmények között, mint a megelőző két esetben. A felvételi folyamatnak része a jelentkezők zenei mérése, de ennek eredménye sokkal inkább csak orientálja a zenei oktatás és felzárkóztatás megszervezésében az illetékeseket, mintsem befolyásolná a felvételi eredményét. A zenei érdeklődés megléte, a zenei érzék megnyilvánulása, a zeneiség színházivá fogalmazási képessége az, aminek hiányában nem feltétlenül lesz sikeres a felvételi.

A jelenleg végzős osztály tagjainak fő ambíciója az egyetemi jelentkezéskor a rendezés. Komolyan vehető zenei előképzettsége egyiküknek sincs. Hátránnyal indulnak tehát a zenés szakirányú képzésben, ám az osztályvezetők alapvető feladatnak tartják e hátrány ledolgozását, hiszen a kottaolvasás, a zeneelmélet, az összhangzattan tanítható és tanulható.

Selmeczi György, a jelenlegi Zenés színész és színházrendező osztály egyik vezetőjének hitvallása szerint „szakmát, mesterséget tanítunk, nem művészetet”. Ascher Tamás és Novák Eszter mellett az osztály zenei atyjaként vallja: nem lehet más a célunk, mint történeti tisztességgel és hitelességgel felruházott emberek képzése ebben az egyetemi szegmensben, miközben soha nem hagyhatjuk

figyelmen kívül a rendezésnek, mint művészeti ágak és mesterségnek a komplexitását. Ascher Tamás, az osztály szakmai vezetője árnyalja Selmeczi megállapítását: a rendező tevékenységének a mesterség valóban a legoktathatóbb része, de a szilárd mesterségbeli alapok átadása mellett igenis lehetséges és szükséges a kifejezőmód pallérozása is – s ez már a művészetoktatás felségterülete.

Selmeczi alapvetése, hogy színházi, eszmetörténeti kontextus nélkül csak zenéről nem beszélünk. A zenés színházrendezők oktatása során azt kutatja, mi minden függ össze azzal, hogy az ember zenél. A zenélő embert vizsgálja történeti és kortársi értelemben is. A tárgy megközelítése kétirányú:

1. szellem-, kultúr-, színháztörténeti, teológiai – ha úgy tetszik elméleti;
2. a színi gyakorlatba való bekötés: a létrehozás, megszólaltatás, egy- és többszólamúság, az énekelt anyag, a ritmika titkai – a 'hogyan csinálom meg, hogy az legyen', vagyis a gyakorlat útja.

A rendezői alapkésztetést a passió őstoposzához és rituálékhoz köti, ezért az első év zenés rendezési gyakorlatai közt központi helyet foglal el rituálék, rítusok rendezése. A zenés műelemzés órák során zenés színpadi művekkel ismerteti meg a hallgatókat, ám a szokásoktól eltérően zongorával, kottából végig játszva – soha nem felvételtől hallgatva a műveket. A műfaj történet tárgyalásakor egy-egy aranykori kulcsopera (XIX. sz. 2-3. harmada, pl. Verdi) a kiindulási alap. Tehát nem kronológiában, hanem sugaras rendszerben építi fel az anyagot, a kiindulási műalkotáshoz képest tárgyalja más korok alkotásait. Mindeközben az állandó bonyolultságot hirdeti: meggyőződése, hogy a rendező-képzésben az ebben való működést kell szuggesztíven képviselni. Korunkban, amikor egyre többet beszélnek már az általános iskolai tantervek kapcsán is a szakterületek összekapcsolásának, a projekt-alapú oktatásnak a lehetőségéről, mindenképp üdvözlendő ez a törekvés.

A vokalitás a harmadik év során kerül terítékre: nagyító alá kerül „az éneklő ember”, elméleti és gyakorlati munka során is kutatja, hol vannak az éneklés tényleges és ésszerű határai. A cél nem más, mint megtanulni, mi történik az énekessel éneklés közben, hogy bánunk az énekessel színpadi munka során.

A rendezési gyakorlat alapvetően két irányban folyik:

1. a rendező által objektív valóságnak elfogadott, kész zeneművel való munka;
2. a rendező a szcenírozandó zenei anyag kreatív szerkesztője vagy akár szerzője, vagyis az alkotás teljes folyamata a megírástól az előadásig

Ennek a megközelítésnek a gyakorlati alkalmazása egyetlen dilemmát vet fel: talál-e az Egyetem koronként újabb és újabb, Selmeczihez hasonló kaliberű, polihisztor alkatú színházi zenész-rendező tanárt, aki képes a tárgyakat új megvilágításba helyezni, azokat a fenti szempontok alapján egyesíteni, a hagyományos tantárgyi felosztást egyfajta multidiszciplináris ernyő alá vonni, s széles körű kultúrával és szakmai jártassággal élő rendszerbe foglalni a zenés színházi rendezés elméletét és gyakorlatát. Vagy: létezik-e különböző szakterületek képviselőinek együttműködése, olyan napi kapcsolatot feltételező, szoros egyeztetésben szervezett, az állandó oda- és visszautalás hálóját építő, az egymás megállapításait megerősítő, illetve állandóan új megvilágításba helyező oktatási tevékenysége, ami ezt a sugaras tárgyalási módot megvalósíthatóvá teszi? Félek, hogy a válasz: nem.

Még valami indokolja a tudományterületek különválasztott, kronológiát követő, de szoros tanári egyeztetésben, az osztályvezetői elképzeléseket kiszolgáló, hagyományosabb rendszerét. Amióta a másoddiploma megszerzése költségtérítéssel közzétételhez kötött, egyre fiatalodik a Színház-és Filmművészeti Egyetem hallgatói köre, s ez ma már az elméleti oktatás bővítésének és mélyítésének átgondolását követeli meg az egyetemi oktatóktól. A szakmai tárgyak oktatása mellett egyre égetőbb feladat az általános műveltség területét, és ugyanígy a szakmához kapcsolódó elmélet tárgykörét érintő ismeretek átadása, mivel a képzés a szakmai érdeklődésen túl nem alapozhat a gimnáziumi oktatást követő más tanulmányok során felhalmozott ismeretanyag meglétére evidenciaként. A különböző tárgyterületek összefüggéseinek felfedezése így egyetlen nagytudású pedagógus útmutatása híján a hallgatók feladata marad.

Mindezen dilemmák ellenére olyan részletek és dimenziók sejlettek fel a Selmeczivel folytatott beszélgetés során, amelyek egyértelműen jelzik: az átgondolt és szakmailag megalapozott, szigorúan zenei alapokon álló, a zenés színház komplexitását mind elméleti-történeti, mind gyakorlati megközelítésben szem előtt tartó képzési terv váza tartalommal tölti meg az öt évet – deklaráltan elhatárolva magát a színházrendezés más útjaitól, miközben azok kapcsolódó területeit természetszerűleg olvasztja be egyéni látásmód alapján felépített rendszerébe.

A Selmeczi-féle tanmenet tudatos felépítettsége, elmélet és gyakorlat összefonódása az osztályban 2019 tavaszán diplomázó hallgatók számára is egyértelmű – ez derül ki a velük készített interjúimból. Érdekes jelenség, hogy a körültekintő és kitalált zenei alapozás dacára sem tekintik magukat mégsem egyértelműen zenés színházi rendezőnek. Mint fentebb említettem, már a jelentkezésüket sem befolyásolta a zenés szakirány megjelölés, nem kifejezetten a zenés színházi műfajokkal való foglalkozás, sokkal inkább a színházrendező képzés, a színházi szakemberré válás



lehetősége vonzotta őket Ascherék osztályába. A zenés osztályba való jelentkezés és felvétel egyfajta többlet-lehetőséget sejtetett számukra inkább, mint kizárólagosságot. Prózai rendezési feladataik is - az előző osztályokhoz képest - fontosabbak voltak. Korokon kulturálisan előre lépkedve találkoztak Goldoni, Shakespeare és Ödön von Horváth prózai munkásságával. Érthető: hiszen mesterük alapvetően nem operarendező, Ascher a rendezést, mint olyat tekinti szakmának, a zenés szakirányú rendező-képzésben olyan 'allround' szakemberek kiművelését tartja feladatának, akik biztonsággal hozzá tudnak szólni a zenés műfajokhoz. Az öt év szakmai programjának összeállításában az vezette, hogy a prózai és zenés színházcsinálás lehetőség szerint minden fajtája sorra kerüljön a megfelelő szakértelmű rendező tanárok bevonásával.

A hallgatók zenés szakmai felkészítése tehát a komoly prózai felkészítés mellett alapos és gyakorlat-centrikus volt: Kovalik Balázssal és Almási-Tóth Andrással volt opera-kurzusuk. Emellett gondoskodtak az osztályvezetők élő kapcsolat kialakítására a magyar zenés színház központjaival. Az Anger Ferenc által mentorált operaházi gyakorlatuknak – asszisztencia és saját Hindemith-produkció megrendezése -, a BMC-beli kortárs operaprojektjüknek – Eötvös Péter operaszerzői kurzusán követhették végig a művek születését-, és a MŰPA-ban rendezett zenés színházi sorozatnak köszönhetően felvértezve érzik magukat a zenés színpad kihívásaival szemben. A pálya küszöbén állva mégis sokkal inkább tapasztalják azt, hogy színházrendezőként bárhol labdába rúghatnak. Az előző zenés színházrendező osztályhoz képest ez már egy sokkal tudatosabban átélt és vállalt helyzet. Az Oláh- és a Vámos-osztály végzett rendezői egyértelműen a zenés műfajok művelőiként helyezkedtek el a pályán. A Szinetár-osztály hallgatói még szinte kivétel nélkül a zenés szakirány miatt jelentkeztek a meghirdetett osztályba (az előző kettőé pedig egyértelműen), s ehhez képest egyfajta kész helyzetként kellett tudomásul venniük a diplomaszerezés után, hogy a hazai színházi rendszerben a pályájuk nem feltétlenül a zenés színházi szakértelmük mentén épül.

Ascherék már tudatosan képezik mindkét területre a szakembereket. Az osztályvezető meglátása szerint a világ arra halad, hogy a rendező minden műfajban legyen képes alkotni, a rendező szakra jelentkező fiatalok pedig minden műfajban ki akarják próbálni magukat. Miközben a zenés műfajok, az operett és elsősorban a musical kelendők lettek, az operarendezés fejlődése színházibb hozzáállású rendezők fellépését szorgalmazza. A rendezők alapélménye az operák átértelmezésének lehetősége, s természetes igényükké vált, hogy az előadás saját rendezői világuk részeként mutassa be az operát. Mindeközben napjaink prózai előadásaiban is összeolvadnak a hagyományos prózai elemekkel a zenések.

Mindez egyaránt az 'allround' képzés létjogosultságát erősíti. Hogy aztán kiből mi lesz: elsősorban prózai vagy zenés színházrendező, vagy netán mindkét területen tud érvényesen alkotni a pályája során, az később derül majd ki, saját vonzódása és a színházpiac kínálatának konstellációjában.

\*\*\*

Alapvetően zenés színházi irányultságú rendezőként, a pályán eltöltött lassan 15 év után némiképp másként látom a helyzetet – bár nem kizárt, hogy engem is csak a vonzódásaim befolyásolnak. Mindenesetre napjaink színházi divatja mintha elvárná a jól képzett, kifejezetten zenés szakemberek nagyobb számban való jelenlétét. Nyilván komoly terepként nagy kihívást jelenthetnek a fővárosi zenés színházak, de emellett a vidéki kőszínházak évadonként kötelező zenés (operett, musical) bemutatói, illetve az operát is játszó vidéki nemzeti színházak opera-bemutatói bőven ellátnák munkával a bizonyos időközönként diplomát szerző zenés színházi szakembereket. Ehhez elengedhetetlen volna egyfajta olyan szakmai hozzáállás a mindenkori színházigazgatók részéről, ami figyelembe veszi a hazai színházrendezők szakirányú képzettségét, és egy aktuálisan hazánkban nem érvényesülő rendező-szakmai érdekképviselőt követve legalább 70 %-ban végzettség alapján osztanák ki az évados feladatokat. Ez a hozzáállás sokat emelne a zenés színházrendező szakma presztizsén, s indokolttá tenné a színházrendező képzésnek a mostaninál egyértelműbb differenciálását. De fordítsuk csak meg az állítás két elemét: ha a színházrendező-képzés egyértelműbben vállalná saját differenciáltságát, vagyis önálló szaknak tekintené a zenés színházrendezők képzését, a szakmai hozzáállás és megítélés is változna, és nőne a zenés színházrendezők szakmai presztizse, foglalkoztatottsága.

Saját mesterem, Szinetár Miklós, kérdésemre, hogy miért indított annak idején zenés szakirányú rendező osztályt, azt válaszolta a tőle megszokott magától értetődő egyszerűséggel: „úgy gondoltam, hogy szükség van zenés rendezőkre”. Ő nem 'allround' szakemberek képzését tűzte ki célul (ahogy a megelőző két osztály vezetője sem). Gondolkodásomat valószínűleg ez is befolyásolja.

Nem hagyható figyelmen kívül a tény, hogy a színházi képzés hazai történetében milyen ritka a zenés osztály – indítottam a fejezetet. A legkézenfekvőbb ok talán az lehet, hogy kis országunk kis piacán nincs szükség nagyobb létszámban zenés színházi rendezőre. Ám a képzés hiátusa ennél jóval nagyobb – időben mindenképp. Mindez számomra azt jelzi, hogy a hazai zenés színházrendező képzés jelen formájában, szakirányként nem válik műfaj-specifikus képzéssé, s ezért nem feltétlenül jelent biztosítékot a zenés műfajok hazai művelésének színvonal-emeléséhez, tekintve, hogy az ezen osztályokban végző hallgatók nem feltétlenül maradnak a zenés műfajok világában, ahol pedig

szakértelműkkel és igényességükkel, elhivatottságukkal segíthetnék azok fejlődését. Úgy vélem, hogy a hazai zenés színházrendező képzésben és zenés színházi életben az hozna változást, ha a felsőfokú oktatásban önálló szakként jelenne meg a zenés színházrendezők képzése.

### **Kitekintés**

A hazai zenés rendezőképzésre való visszatekintés mellett legalább olyan tanulságos a külföldi színházi iskolák képzési gyakorlatának feltérképezése. Levélváltásom Kovalik Balázzsal (August Everding Bayerische Theaterakademie / Hochschule für Musik und Theater München) és beszélgetésem Anger Ferencsel (Università IUAV di Venezia) sok tanulsággal szolgált. Ugyanakkor igyekeztem betekintést nyerni adott intézmények zenés rendezőképzésének tanmenetébe, annak dokumentációjába, illetve gyakorlatába. A fent említett német és olasz iskolán kívül a szentpétervári St.Petersburg State Theatre Arts Academy, a moszkvai GITIS, valamint a londoni LAMDA (London Academy of Music & Dramatic Art) volt nyitott az érdeklődésemre.

A **St.Petersburg State Theatre Arts Academy**, együttműködésben a Zezarkalie Állami Operaházzal – összevont zenés színész és rendező osztályt működtet. A színészképzés a három zenés műfajban hangismeret adottságok alapján folyik, az 5 év során kitüntetett figyelmet szentelnek az együtt éneklés operai kultúrájának, csoportokba osztva duett-trio-quartett-ben énekelnek klasszikus műveket. A rendező hallgatókat a színészekkel együtt, és tőlük függetlenül is képzik. Másod évesen már rendezik osztálytársaikat, etüdök, egyfelvonásosok készülnek, a legjobban sikerülteket a színház műsorra tűzi. Emellett tutoriális képzés keretén belül egyéni felkészítés zajlik. Az elméleti képzés a tanulmányi idő harmadát teszi ki. A színészek osztálytársaik rendezéseiben diplomáznak.

Színészekkel megegyező tárgyak: színészmesterség, beszéd és hangképzés, mozgás, tánc, akrobatika, zeneelmélet, kóruséneklés, zenés drámatörténet, szóló ének, orosz nyelv, filozófia, esztétika, idegen nyelv, kultúrtörténet, történelem, egyetemes és orosz színháztörténet, irodalomtörténet, művészettörténet, zenetörténet, jog és gazdaság. Csak a rendezőknek tanított tárgyak: zeneelmélet, munka dramaturggal, zeneszerzővel, díszlettervezővel, koreográfussal, vallástörténet, zenés drámaelemzés, modern tánc, vívás, díszlettörténet, szociológia, pszichológia és pedagógia.

A velencei **IUAV** 2 éves Master képzése Színháztudományok és technikák – Scienze e tecniche del teatro néven fut. Kompetenciát ad a színházi technikák és nyelvek különböző formáinak

használatában. Elméleti és gyakorlati, módszertani és operatív képzést jelent ez az élő színházi kultúrához kapcsolódva (próza, zene, tánc, video, digitalizáció). Az előadás-létrehozás különböző területeihez kínál jártasságot: rendezés, dramaturgia, díszlet- és jelmeztervezés, világítástervezés. Interdiszciplináris hozzáállás jellemzi az oktatást, ami elengedhetetlen a színpad és a hozzá kapcsolódó művészi és kulturális nyelvek közötti kapcsolatban, különösen a zenés műfajokban. Hozzásegít megérteni a művészi-alkotó kapcsolatokat, amik a különböző európai színházi kultúrákban ötvöződnek. Kísérleti műhelyekben (laboratorio) dolgoznak különböző előadókkal, gyakorlati szakemberekkel, valamint elméleti-kritikai előadásokat és szemináriumokat látogatnak. Az itt végzőkből lehet akár rendező, díszlet/jelmeztervező, világítástervező, dramaturg, vagy színházi intézményekhez kötődő szakember (előadás-rögzítés, dokumentáció, értékesítés stb. – kihasználva a képzés sokarcúságát, elméleti szakember (dramaturg), művészeti vezető).

A **LAMDA** négy féléves rendezőképzésének a pétervárihoz hasonlóan az az érdekessége, hogy a hallgatók megfigyelőként és résztvevőként is jelen vannak a színész osztályok munkájában. Színészetet, hangképzést, mozgást és éneket tanulnak, elmélyednek a színészi munka folyamatának megértésében.

Feltűnő a többi megvizsgált intézményhez viszonyítva a két utóbb említett képzés rövideje. A LAMDA esetében az angolszász színházi környezetben, a musical-ipar kellős közepén a fokozott szakember-igény kielégítésére reagálnak a mindössze négy féléven át tartó tanulmányi idővel. Kérdés, mindez nem jelent-e felületességet, megtanítható-e két év alatt a szakma minden részlete: születhet-e zenés színházi rendező ilyen rövid időbe sűrített képzés végére. Tartok tőle, hogy nem. A rendezőasszisztensi, játékmesteri munkakörök speciálisan zenés színházi környezetet érintő feladatainak oktatása talán elképzelhető négy-hat félévbe sűrítve, de minden részletre kiterjedő mesterségbeli felkészültség és az elmélyült művészi működés ismerete csak hosszabb ideig tartó, alaposabb tanulmányi idő során adható át. A IUAV előzetes színházi szakképzettséget feltételező master-képzés, különböző területeken képzett szakemberek további specializációjára, szakmai továbbképzésére nyújt lehetőséget. Igaz: ez esetben a képzés nyújtotta végzettség általánosabb jellegű, a szakképzés területe több színházi szakmát is érinthet. Az itt végzett hallgató előtt mondhatni nyitva áll számos lehetőség – kérdés, hogy lehetőségei és kompetenciái milyen pályára engedik, illetve kényszerítik a diploma birtokában.

Talán nem meglepő, hogy a müncheni **Bayerische Theaterakademie** rendezőképzése tűnik a legvégiggondoltabbnak. Náluk összevont képzésben oktatnak prózai és zenés rendezőket. Az igen

erőteljes gyakorlati képzés mellett tanulságos, mi minden szerepel a kínálatban: koncepció kialakítás, téralkotás, színházi munkavédelem, koreográfia, énekes vezetés. A többi helyen is felsorolt elméleti tárgyak közt felbukkan a repertoár- és formaismeret, a gyakorlati dramaturgia, a kortárs színházesztétika, az esztétika a média világában. A zenés képzésnek része a zongora és az olasz nyelv oktatása is. Továbbá a pétervári és londoni képzéshez hasonlóan itt is kitüntetett helyet kap a képzésben a színészmesterség és a szerepformálás, az ének, a légzés, a mozgás és a testhasználat egységének az elsajátítása, megtapasztalása.

A moszkvai GITIS zenés színházrendező képzésének eredményességét volt alkalmam testközelből vizsgálni Vasziliy Barkhatov, napjaink egyik nemzetközileg elismert, igen rangos helyeken foglalkoztatott fiatal operarendező tehetségének munkatársaként a Magyar Állami Operaház Puccini: *A nyugat lánya* című operájának rendezése közben. Az 1983-as születésű rendező 2005-ben végzett a Gitis-en (the Russian Institut of Theatre Art) Raissa Nemchinskaya tanítványaként. Az évszámokat figyelve könnyű kikövetkeztetni: érettségi után azonnal jelentkezett és fel is vették rendező szakra, ahol két év, a fentiekben tárgyalt akadémiák gyakorlatával megegyező összevont színművész-rendező tanulmányok után, tudatos választás és az iskola által is elvárt két tanév utáni szakosodás eredményeképpen az ötödik év végére zenés színházi, azon belül is operarendező diplomát szerzett a fiatalember. Elmondása szerint zenei előképzettsége alapfokú zeneiskolai tanulmányoknak köszönhető, azt, hogy operarendezővel fog foglalkozni, csak az egyetemi tanulmányok megkezdése után, az első két év leteltével döntötte el. Rendezői működésében, a napi munkagyakorlatán pontosan végigkövethető az a precizitás, tudatosság, alapos felkészültség és színházi látásmód, amit az egyetemi képzés során tett magáévá. A rendelkező próbák egésze alatt a próbateremben és a színpadon is szüntelenül az énekesek között járt-kelt, foglalt helyet és dolgozott, csak az utolsó két hét már nagyobb egységeket is felölelő próbáin húzódott le a nézőtérre. Az énekeseket színművészként kezelte és instruálta. Saját színészi gyakorlatát és képességeit is alkalmazva látta el őket pontos karakterrajzzal, elemezte az őket mozgató célokat és szándékokat, megfogalmazta a libretto sorai mögött meghúzódó gondolataikat, megkövetelte a színpadon való jelenlét és gondolkodás állandó működtetését – és mindehhez alapvető adottságnak tekintette a teljes szereptudást, vagyis az énekelt anyag, illetve a szöveg kifogástalan ismeretét a próbafolyamat megkezdésekor. A teljes próbafolyamat alatt és azt megelőzően is maximális profizmus jellemezte működését. Fél évvel a próbák megkezdése előtt kiérlelt koncepcióval és kidolgozott díszlet- és jelmeztervekkel, kelléklistával jelent meg munkatársai kíséretében az operaházi tervfogadáson. A zongorakivonat, amelyből a próbákon dolgozott, tökéletes rendezőpéldányként volt telejegyzetelve, a

fontos zenei pontokhoz igazítva a rendezés vázlatát, a kotta alatt az eredeti olasz szöveg pontos orosz fordítása is ott állt a rendező saját keze írásával. Az előre elképzelt és részletesen kidolgozott tervet 90%-ban változtatás nélkül megvalósította a rendelkezésére álló idő alatt, a fennmaradó 10% a próbán tapasztalható nyitottságának és elmélyült figyelmének, valamint az adott helyzet megkívánta rugalmasságának köszönhetően alakult olyakor új rendezői ötletnek, olyakor színészi javaslatnak engedve. Instrukcióinak állandó hivatkozási alapja volt a megszólaló zenei tartalom és az ahhoz kapcsolódó szituáció és emberi tartalmak igazsága. Folyamatosan küzdött az operai manírok és a tartalmatlan gesztusok ellen. Rendezőként való működését lépcsőről lépésre végig kísérte a hozzáértésnek, a felkészültségnek és a professzionalizmusnak az a foka, amelyet csak egy nagyon gondosan, tudatosan és a legapróbb részletekig kidolgozott képzés tud megalapozni. Ő maga is hangsúlyozta: tanulmányainak a színész hallgatókkal együtt töltött első két éve otthonossá tette számára a színpadi létet, s aztán a már speciálisan zenés színházrendezői képzés három éve alatt elsajátította a szakma, vagy ha úgy tetszik jobban, a mesterség minden megtanulható szegmensét. A tehetség, a gondolkodás eredetisége, a világlátás mélységei, az operához való egyszerre alázatos és határokat feszegető viszony, a szakmai szenvedély, az operai megszállottság a sajátja. Minden mást a GITIS-en tanult.

A zenés rendezők megkülönböztetésének, illetve ebből következően a zenés rendező képzés létjogosultságán töprengve érdekes szempontokat vet fel Kovalik Balázssal folytatott levelezésem, melyből egy rövid részletet idézek:

„S hogy merre érdemes kutakodni: mindenfelé érdemes, éppúgy az orosz, angol, olasz iskola érdekes lehet, mint a német. Minden attól függ, hogy ki milyen koncepciót, ízlést akar követni, illetve milyen jellegű és szintű zenés színházat akar létrehozni, vagy ahhoz megfelelő alkotókat kinevelni. Vagyis ki mit nevez zenés színháznak. Ha megnézed az angol musical színházak professzionalizmusát, akkor elképzeld, hogy a zenés képzés milyen követelményeket állít a hallgatók felé, legyenek színészek vagy rendezők. Mondjuk lehet, hogy erre Magyarországon lenne igény, de mivel ilyen szintű ének- és tánc-képzés nem folyik, ezért az oktatók kvalitásához, illetve a felvételizők általános készségéhez szabott oktatás zajlik, és kiformalódik egy olyan típusú musical-játszás, amit ismerünk, és ennek következményében a közönségnek is ez lesz az igénye. Lehet, hogy ez így jó. Hungarikum.”

Kovalik gondolatmenetét folytatva és összefoglalva a fejezetben tárgyaltakat, meglátásom szerint a magyar zenés színházrendező képzés egyfajta válaszút előtt áll. Túljutott a csak koronként jelentkező

szakemberképzési igényen, eljutott odáig, hogy a 2019/20-as tanévben már több éves kihagyás nélkül újra indul majd színházrendező osztály zenés szakiránnyal, s ráadásul abban is kapcsolódik egyetemünk a külföldi gyakorlathoz, hogy immár nem csak a zenés színészekkel, hanem a zenés színházi dramaturgokkal is összevont osztályban indul el ezúttal a rendezők képzése. A következő meghatározó lépés az lehetne, ha már nem szakirányként, hanem külön egyetemi szakként hirdetné meg a SzFE a zenés színházrendezők képzését.

Tudjuk, hogy az élet, a pálya nem rigorózus kategóriák mentén működik. Tudjuk, hogy napjainkban a műfajok közötti határvonalak egyre elmosódottabbak. Tudjuk, hogy a szakmán belüli szakembermozgás képzettségétől függetlenül is egyre kiszámíthatatlanabb. Tudjuk, hogy nagyon ritka és egyre ritkább a tiszta képlet a színházi életpályán. Egy egyetem mégis megengedheti magának, hogy felvállaljon létező, egymástól jól elhatárolható és speciálisan kidolgozott tanmenetű képzéseket. Egy egyetem mégis odaállhat diplomás hallgatói mögé azzal, hogy az adott szakon végzett szakembernek titulálva kezeskedik azok szakértelme felől. Mindez annyit jelentene a magyar színházi valóságban, hogy az egyre nagyobb divatnak tekinthető musical-játszás karöltve a hagyományosan elvárt operett-repertoárral, nem feledve az opera-játszó színházak és az egyre nagyobb számban felbukkanó, a hagyományos operaszínpad kereteit és lehetőségeit feszegető alternatív játszóhelyek biztonsággal számíthatnának a zenés műfajok iránt elkötelezett, azokban fantáziát és lehetőséget látó, jól képzett szakemberek folyamatos utánpótlására.

A Kovalik által némi iróniával „hungarikum”-nak titulált jelenség tagadhatatlanul tartalmaz pozitív elemeket: az átéltség, a szellemi és lelki behelyezkedés, az esetleges szakmai hiányosságokat háttérbe szorító színészegyéniség érvényesülése, a közönség elnéző szeretetére apelláló hozzáállás valóban speciális hangulatú és fűtöttségű előadásokat eredményez. A magyar színháztörténet a néhány utóbbi évtizedben csekélyebb zenés szakmai tudással hatalmas színházi eredményeket mutathat fel – elég ha csak a Mohácsi-testvérek emblematikus kaposvári *Csárdáskirálynő*-jére<sup>7</sup> gondolunk, amire még a budapesti Operettszínházból is zarándokolt a szakmai közönség. Ugyanakkor az operajátszás szakmai élvonalában születő előadásokat és a mögöttük álló rendező-egyéniségeket figyelve, illetve az angolszász musical-játszás profizmusának megnyilatkozásait látva felmerül a kérdés: hogyan lenne ötvözhető a hazai értéktár az európai, illetve világtendenciák szakmai tartalmaival. A versenyképesség megléte alapvető tényező: színészeink, operaénekesek előtt egyre több ajtó nyílik meg az országhatárokon túl. Működésük sikeressége hosszú távon nem

---

<sup>7</sup> Mohácsi János: *1916. A csárdáskirálynő*. 1993. Kaposvári Csiky Gergely Színház

csak nyelvi kérdés. Ugyanez elmondható a rendezőkről, dramaturgokról is. Ennél talán még fontosabb kérdés, hogy a versenyképesség szempontján túl a minden irónia nélkül hungarikumnak nevezhető hazai színházi hagyomány és tudáskincs megőrzése mellett a szakmai fejlődés hogyan nyithatna meg ajtókat előttünk az országhatárokon túli színházi törekvésekhez kapcsolva színházi kultúránkat. Külföldi színpadokat megjáró fiatal énekeseink hozzáállásán, mentalitásán, az országhatárokat átlépő, Európában és a világ különböző színpadain otthonosan mozgó rendezőink, illetve a hazai, leginkább zenés színházi produkciók külföldi vendégművészeinek működését látva válik napjainkban egyre nyilvánvalóbbá, hogy zenés színházi kultúránk fejlődését, korszerűvé válását, az előadások színvonalának kiegyenlítetttségét segítené a művészi tartalom és értékek meglétén túl egyfajta alaposabb szakmaiság térhódítása. Mindehhez természetesen hozzá tartozik a zenés színpadi szakemberek képzésének átgondolása is.



## 2. fejezet

### **A zene a prózai és a zenés színházban: párhuzamok, összefüggések és különbségek**

A zene a kezdetektől jelen van az ember színházi tevékenységében. Már az ember legelső rituális megmozdulásait (gyerekringatás, játék, vadászat stb.) is zene kíséri, a legkülönbözőbb vallások liturgikus szertartásainak alapköve a zene, de az antik színház is zenés. Nincs olyan színházi korszak, amelyben ne lenne jelen a zene valamilyen funkcióban, hiszen az érzetekre, az érzelmekre s ezeken keresztül a gondolkodásra a legközvetlenebb és legelemibb módon gyakorol hatást a művészetek közül.

Igen részletesen elemezhető a zene lehetséges szerepe, jelenlétének különböző módozatai a prózai színházban.

A zene a világítás mellett (nemcsak a modern technikával felszerelt színházban, pislákoló gyertya és lobogó fáklyafény is ide tartozik, meg az is, ha a görög színházban szép lassan lemegy a nap) a legerősebb színházi eszköz a szituációk módosítására, befolyásolására, megváltoztatására. A klasszikus zenés műfajokban (opera, operett, musical, balett) mellérendelt helyzetben, más művészeti ágakkal együtt éri el hatását – a zenés műfajok közti különbséget az adja, hogy bennük a zene, mint színjátékelem milyen arányban és milyen dramaturgiai funkciókkal felvértezve szerepel. A prózai színházban alárendelt helyzetben találkozunk vele, ilyenkor valamely más művészeti ág hatását módosítja. Ugyanakkor az is előfordul, hogy önállóan, fő információ- és hatáshordozóként szerepel a zene. Ilyenkor övé a dominancia a kommunikációs csatornák között. Ide tartoznak a nyitányok, a közjátékok, a scénáriumi átkötő zenék, fényjátékok, élőképek és pantomimek – szigorúan csak illusztrációs megjelenítés esetén, amikor a zenéből kiindulva, azt megfejtve és képpé formálva szceníroz a rendező.

A zene színházi használatának egyik leggyakoribb megjelenési formája az aláfestő zene, az úgynevezett melodráma. Itt már egyszerűbb definiálni: amikor a szöveg alatt zene szól. Az aláfestő zene:

- tükrözheti a szereplő lelkiállapotát,
- megjelenítheti azt a világot, amellyel a szereplő összeütközésbe került,

- használhatjuk hangulatfestésre,
- a jelentől eltérő idő és helyszín ábrázolására,
- a cselekményhez kapcsolódó asszociációk megjelenítésére,
- szolgálhat rendezői kommentárként is, belesodró vagy elidegenítő funkcióval,
- erősítheti vagy ellenpontoszhatja az érzelmeket,
- módosíthatja az érzelmeket, s ebben az esetben már értelmező funkciót is kap az elhangzó zene.

A színházi zenék következő csoportja az úgynevezett effekt-zenék. 'Aha-élmény' kiváltására, effekt-kiemelésre, tehát aláhúzásra használhatjuk ezeket, de ide tartoznak az egyszerű hangeffektusok is. Az effekt-zenékhez általában társul valamiféle hívó jel, szöveg vagy mozdulat, önmagában egy zenei hangeffekt nem feltétlenül éri el a kívánt hatást. Az intuícóra alapozó rendezői hozzáállás tehát nem feltétlenül vezet eredményre, s olyan intellektuális erőfeszítést kíván meg a nézőtől, ami pont ellentétes az effekt-zene emotív hatásával, tán ki is oltja azt.

Arról az esetről sem feledkezhetünk meg, amikor a darab szerzője maga írja bele művébe a zenét, konkrét dramaturgiai funkcióval. Ilyenek a színpadi táncok, a beszűrődő katonazene Csehov *Három nővér*-ében, a megírt dalszövegek, amelyek máris feladattal látják el a színház ügyeletes zeneszerzőjét.

Szokás jelenetek között, az átdíszítés sötétjeiben zenével múlatni az időt, valamint előadás elkezdése és befejezése is egyre ritkábban képzelhető el máshogy, mint zenesóra. Ezt a funkciót nevezzük scénáriumi zenének. Nyilván azt szolgálja, hogy arra a rövid időre, amíg minden más csatorna a nullán áll, a zene tartsa fogva a néző figyelmét és pszichéjét, ne engedje kizökkenni őt az előadásból. A kezdő zene már előre állapotba helyez, irányítani kezd, előre elmesél, vagy netán eltitkol valamit, ami majd később bontakozik ki a cselekményből, esetleg egyenesen félrevezet hangulatilag, a darabvégi zene pedig nyilván a befejezettség érzetét hivatott kelteni, s ráerősít vagy ellene hat annak az állapotnak, ami az előadás végére létrejött.

Látható, hogy a zene módosító, színező, a befogadást befolyásoló, irányító hatásával hogyan operál a prózai színház. Külön kell vizsgálnunk, mi történik akkor, amikor a zenés színpadi műfajok esetében dramaturgiai funkciót tölt be a zene – vagyis a színjáték fő meghatározó elemévé válik.

A zenés színház fogalma nem tárgya külön szócikk formájában lexikonoknak. Ha mégis próbálok definíciót alkotni, le kell szögezmem, hogy a zenés színház biztosan nem a benne elhangzó zene mennyiségétől függően válik zenéssé. A lényegi szempont a zene dramaturgiai funkciója. Már a három nagy zenés műfaj (opera, operett, musical) definiálása is egyértelművé teheti, hogy színpadi művelésük egyik alapfeltétele a zenének, vagyis a zene működésének és hatásainak szakavatott ismerete.

Doktori tanulmányaim során az első év második félévének egyik emlékezetes kurzusa Wilhelm András<sup>8</sup> zenedramaturgia órája volt, mely különösen tanulságosnak bizonyult a kutatási témám szempontjából. A kurzusleírás ígérete szerint az „előadások a zenés színházi alkotások történetét dolgozzák fel, részint zenetörténeti szempontból, másrészt a dramaturgia-történetbe ágyazva... A módszer kettős. Egyrészt – elkerülhetetlenül – a zene technikai kérdéseit is tárgyalja, másrészt megkísérli a téma gyakorlatiasabb megközelítését. Mi az, ami egy zenei történe sorban 'színpadilag' is megjeleníthető? Melyek azok a dramaturgiai elemek, amelyek a zenei történe nek is alkotórészei lehetnek? Miként változtak az ideálok s a megvalósulások korról korra? Mennyire 'érthetők' a mai hallgató és néző számára elmúlt korok dramaturgiai megoldásai? Hogyan pótolható vagy legalább helyettesíthető a mű és a néző vagy hallgató eredeti konszenzusa, még inkább: a mű és zenei-dramaturgiai megvalósításának egykori kontextusa, visszahozhatatlanul megváltozott körülmények között?”<sup>9</sup>

A téma felvetés önmagában felvillanyozó volt, a darabkínálat egyszerre ínyenc és szakértő módra összeválogatott, az öt alkalom pedig várakozáson felül gondolatébresztő. Néhány töredék a jegyzeteimből kiragadva, melyek lényegre törő tömörséggel emlékeztetnek a tárgyaltakra és kapcsolódnak szervesen a zenés színházrendezés tematikájához. Amolyan kulcsmondatok, ha tetszik, hitvallás-szerű szentenciák. „Az opera kötődik születése korához – az aktualizáló rendezés nem

---

<sup>8</sup> Zenetudós, zongora- és orgonaművész, karmester. 1949-ben született, 1974-ben szerzett diplomát a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zenetudományi tanszakán.

<sup>9</sup> A kurzus részletes programja öt alkalomra lebontva: 1. Mit értünk zenei dramaturgián? Eszközök, elvek, korszakok. A zenés dráma kezdetei. A görög színház. A középkori *ludus*. Hildegard von Bingen: *Ordo Virtutum*; 2. A barokk korszak zenedramái elgondolásai. Az opera kezdetei. Olasz, német, francia példák. Cavalieri: *Rappresentazione dell'anima e di corpo*. Peri, Caccini, Cavalli. Bach; 3. Fordulópont és kivétel: Mozart. *Das Bandel. Così fan tutte*; 4. Egyéni változatok. Wagner: *Das Liebesmahl der Apostel. A bolygó hollandi*. Verdi: *La forza del destino. Falstaff*. Dráma színpad nélkül: Schumann (*Szene aus Goethe's Faust; Der Rose Pilgerfahrt*); 5. Konszenzus nélkül: a XX. század operadramaturgiái. Bartók: *A kékszakállú herceg vára*. Schönberg: *Erwartung*. Schreker: *Der ferne Klang*. Cage: *Europera*. Stockhausen: *Licht*. Kurtág: *Fin de partie*. Ligeti. Elvetélt kísérletek (Reich, Glass, Eötvös) – A posztmodern helyzetből fakadó problémák. Kurtág készülő Beckett-operája (*Fin de partie*)

korszerűsíti... A külsőségek erőltetése tesz muzeálissá egy előadást... A zenei történés és a szöveg által meghatározott szerkezet működését kell megérteni... A zene önmagában már interpretáció...”

Két mű tárgyalása különös erővel érintett: John Cage *Euoperája*, illetve Mozart *Das Bandel* című tercettje. Utóbbi, a maga alig négy perces előadási idejével, frappáns jelenet, melynek dramaturgiai mozgatója s humorforrása egy szójáték, pontosabban egy szó két különböző jelentése. Egy házaspár szerelmi játéka, s ezt leplezendő, egy szalagocska keresése az alaphelyzet: a házaspár szerelmi együttléte zajlik előbb a szemünk előtt, majd némi rejtekben, míg házibarátjuk készségesen segít megtalálniuk a szalagocskát, amit annyira keresnek.<sup>10</sup> A zenei történés egyszerűen erősíti a szituációt: a házaspár dialógját, szerelmi csevegését megzavarja a harmadik hang, majd a darabka második harmadától ők ketten mindig együtt, harmóniában, a zenei csúcspont felé törve énekelnek, míg a harmadik mindig egyedül marad szólamával.

Nem kérdés tehát, mi is a dolga a zenés rendezőnek: fentieket a szöveg és a zenei szerkezet működését megismerve megérteni, s ezekkel összhangban három énekessel a színpadi szituációt működésbe hozni. Tökéletes gyakorlat. Maga a művecske és tanulsága érzékletesen és lényegre törően fogalmazza meg számunkra a zenés rendezés mibenlétét. A pályán töltött tíz év alatt nem sikerült ilyen frappáns megfogalmazást és szemléletes példát találnom a meggyőződésemre, miszerint a zenés rendezőnek, de főként az operarendezőnek a darab zenéjéből kell kiindulnia, amikor színpadra álmodik egy előadást. Mert – Appiát idézve – az opera „partitúrába zárt élet”.<sup>11</sup>

Minden magyar színházrendező ős-mesterét, Hevesi Sándort idézem fenti kitérőm megerősítésére<sup>12</sup>, aki röpké két évadot felölelő operaházi főrendezősége idején fektette le máig érvényes gondolatait a zenés rendezés mibenlétéről: „Az opera a legkülönbözőbb művészetek találkozója a színpadon, a zene fennhatósága alatt” – írja Hevesi, majd azt is megállapítja, hogy „az operában első és végsősorban azokról a drámai lehetőségekről van szó, amelyek a zenében rejlenek...”<sup>13</sup>. A prózai színháztól is gyökeresen különbözik az opera, Hevesi szavaival: „Okvetlenül úgy kell lennie, hogy a zenében olyan erők is szunnyadoznak, amelyeket csak a színpad tud életre kelteni, szóval kell, hogy

---

<sup>10</sup> A *das Bandel* német szó két jelentése: szalag; házastársi kötelesség.

<sup>11</sup> Adolphe Appia: *Zene és rendezés*. Balassi Kiadó, Budapest, 2012. 17.

<sup>12</sup> Lásd még a 3.sz. mellékletet

<sup>13</sup> Hevesi Sándor: *Az opera paradoxonja*. in: uő: *A drámaírás iskolája*, Gondolat, Budapest, 1961. 171.

a zenében olyan drámai lehetőségek lappangjanak, amelyek nincsenek meg a szóban, s amelyek ennél fogva írott párbeszédekben ki sem fejezhetők.”<sup>14</sup>

Továbbra is Hevesi gondolatmenetét követem, aki örök kísérletezőként s teoretikusként prózai rendezői tapasztalatát veti egybe az Operaházban eltöltött két év tanulságaival. Így ír: „A közönséges emberi beszéd az emberi cselekvéseket, tehát a drámát csak egymásutánban tudja érzékeltetni. A szereplők mindig csak egymás után beszélhetnek, s ehhez az egymásutánhoz csak a színjátszás, a mimika ad hozzá némi egyidejűséget, azzal, hogy a színész partnerének a szavai alatt némán fejezi ki a maga lelkiállapotát. És itt van a zene óriási fölénye a szóval szemben. A zene két, három, négy, sőt, számtalan emberi lelket egyszerre tud megszólaltatni, tehát a drámai küzdelmet egyidejűleg tudja hozni.”<sup>15</sup>

Hevesi rögtön első operai évadának elején kifejti nézeteit, alapelveit az operarendezésről: „Bonyodalmasabb annyiban, hogy többfelé kell figyelni, mint a drámában, egyszerűbb annyiban, hogy a zeneszerző sok olyasmit megmond, kijelöl, sőt meghatároz, amit a drámai rendezőnek ki kell találnia. Egy jól meginstrumentált opera tulajdonképpen teljesen magában foglalja a mise en scène-t. Csak nagyon oda kell figyelni az orkeszterre. Benne van minden gesztus, minden mimikai kifejezés, még pedig nem csak Wagner óta (...) így teljes erőmből törekszem arra a paradoxonra, amelyet állandó kontinuitásnak lehet nevezni és amely abból áll, hogy az operai játék épp oly folytonos, mint a drámai előadás, azzal a különbséggel, hogy az operai játék alapja nem a szöveg, hanem a zene (...) Láthatóvá tenni mindazt, ami a zenekarból hallható, optikára hozni az akusztikát, gesztusban oldani föl a muzsikát, ez az operai mise en scène.”<sup>16</sup>

*Az opera paradoxonja* című tanulmányában pedig arra jut Hevesi végkövetkeztetésként, hogy „az opera hibrid műfaj, paradox alkotás, ünnepe a színháznak, mert az a fajta színdarab, amely a legtöbb művészetet tudja összepárosítani. De nem Gesamtkunstwerk, s nem is lesz soha. Mindig csak egy gyönyörű megalkuvás lesz, nagyszerű játék, amely néha belemarkol a legmélyebb problémákba, leszáll a Hádész mélységeibe és feltör az Olimpusz csúcsára – de alapjában véve mindig csak egy

---

<sup>14</sup> Uo, 174.

<sup>15</sup> Hevesi Sándor: *Az opera paradoxonja*. in: uő: *A drámaírás iskolája*. Gondolat, Bp., 1961. 174.o.

<sup>16</sup> László Anna: *Az opera-korszak*. in: u: *Hevesi Sándor*. Gondolat, Budapest, 1973, 125-146.

páratlan színpadi káprázat fog maradni, örökkévaló tanúsága és emléke annak, hogy mit képes produkálni a zene, amikor lemond abszolút mivoltáról és beáll – színházat játszani.”<sup>17</sup>

Zenés színházrendezőként szakmai kiváltság és előny az operák működésének ismerete. Olyannyira szerves, dramaturgiai szempontból funkcionális részük a zene, hogy a színpadra állítás pillanatától csakis együtt képzelhető el a látvánnyal, a játékkal, de a látvány, a játék mindig a zene függvénye marad. Appiától kezdve Hevesin át már megtanultuk tehát: hallgatni kell a zenét, alázattal, füllel, ésszel és szívvel, és megmutatja, mi kerüljön a színpadra. Fordítva nem megy. Más zenés műfajokban ugyanezt tapasztaljuk, de személyes meggyőződésem szerint prózai előadás zenei részleteivel, azok dramaturgiai funkciójával kapcsolatban sem lehetünk engedékenyebbek. Persze nehéz a helyzet prózában, hiszen ott mindig valamihez keres zenét a rendező, nem a zenéből szüli meg a színpadot. Ám úgy kell keresni, hogy az ellenkező irányból közelítve is létjogosultsága legyen a kiválasztott zenének.

Negyedéves rendezőhallgatóként Székely Gábor prózai kurzusának végén Csehov *Cseresznyés kertjének* harmadik felvonásával vizsgáztam. Van ebben Ljubov Andrejevna-nak egy igen extatikus érzelmi kitörése a Trofimovval zajló jelenetében.

„...Hiszen én itt születtem, itt élt apám és anyám, a nagyapám... Szeretem ezt a házat, a cseresznyés kert nélkül nem tudom elképzelni az életemet... És ha már el kell adni, akkor adjanak el a kerttel együtt engem is. Hiszen itt fulladt meg a kisfiam. Szánjon meg engem, kedves, jó ember!”<sup>18</sup>

A szöveg és a hősnő színpadiassága, érzelmi túlfűtöttsége, a pózt sem nélkülöző lelkesedés üvölt a zenei aláfestés után. Itt nem finomkodik Csehov, érdemes zenével ráerősíteni. Arra kértem a szerzői utasítás szerint a „másik szobában” ülő hegedűst, hogy játsszon valami nagyon megindító, nagyon érzelmes dallamot, azzal a kis megkötéssel, hogy finoman csúsztassa át a melódiát fülsértő disszonanciába, majd a hegedű egyszerű hangolásával fejezze be a kis zenei betétet, hogy amikor Ljubov Andrejevna a következő mondatokhoz ér, már ingerülten tudjon kiszólni a zenészeknek, s egy kis csendért könyörögni.

„Olyan nehéz ma a szívem. Maga el se tudja képzelni. És túl nagy a zaj. Zavar a lárma, minden hangra összerezzenek.”

Először is: a darab szerint mulatság folyik a házban, szól a zene, s oda is beszűrődik, ahová Ljubov Andrejevna elvonult kis időre Trofimovval. Másodszor: egy szál hegedűn egy romantikusan szomorkás dallam végtelenül giccesnek tud hatni. Harmadszor: Ljubov Andrejevna szavai pózzal vegyes őszinteséggel csengenek, rájátszik a meghatódottságra. Negyedszer: a disszonancia megkérdőjelezi, vagy legalábbis idézőjelbe teszi a fentieket. Végül: a beszűrődő hangolás

---

<sup>17</sup> Hevesi Sándor: *Az opera paradoxonja*. in: uő. *A drámaírás iskolája*. Gondolat, Budapest, 1961, 177.

<sup>18</sup> Spiró György fordítása

kifejezetten fülsértő volta újra a realitásba rántja a jelenetet, illetve a hirtelen váltással, ahogy odaförmed a zenészre („És túl nagy a zaj!”), utólag is rávilágíthatunk a könnyes emlékezés némiképp visszás voltára.

Mi az, ami a zenés rendezést megkülönbözteti a prózaitól? A prózai és a zenés színházi rendezés egyik alapvető különbsége ott rejlik már az alapanyagban. Egyikben a szöveg, a másikban a zene a rendezés kiindulópontja. A zenei megkomponáltság nem más, mint az, ami prózai színpadon a szöveg mögött, a szavak között rejlik. Ha úgy tetszik, két különböző irányból közelíti a rendező ugyanazt. Míg a zenei anyag kész, megkonstruált szövet, időben is meghatározott, addig a prózai előadás ritmusa, tempója, ha úgy tetszik: zenéje, a próbaidőszak végére áll elő. A zenés rendező egyfajta érzelmi-zsigeri befolyásoltságnak alávetve intellektualizálja tárgyát, míg a prózai rendező intellektuális csatornák értelmezésével közelít hozzá, s így éri el a kívánt hatást. S bár mindig próbáljuk magyarázni, szavakkal körülírni, a zene végeredményben absztrakt lényegű művészet, szemben a próza, vagyis a szó konkrétságával.

További különbség a két színházi terület között a prózai egymásutániség és a zenei egyidejűség. A szavak, a gondolatok csak és kizárólag egymást követve, egyik a másik után juthatnak kifejezésre, míg a zene alkalmas arra, hogy különböző szándékoknak, érzelmi állapotoknak, gondolatoknak és véleményeknek szimultán módon nyisson tért. Gondoljunk a Don Giovanni szextettjére vagy a Rigoletto Quertett-jére. Micsoda drámaiság, micsoda feszültség, milyen érzelmi többlet születik a többszólamúság következtében abból, hogy a szereplők egyszerre adnak hangot pillanatnyi érzéseiknek, gondolataiknak. Arról nem is beszélve, hogy ez az egyidejűség a prózához képest a művészi stilizációnak egy következő szintjére invitálja az alkotókat és a nézőt is.

A zenés színház tehát eleve strukturált, ezért kötöttebb a prózájánál. A zenés mű, legfőképp az opera a zeneszerző által már megrendezett történet vagy szituációsorozat: a zenés színházrendezőnek ezt kell megfejtenie, ehhez kell viszonyulnia a színpadra állítás során. Itt a térhasználat is időben meghatározott. A prózai színházban a leírt szövegből kell létrehozni a zenét: ott az elmondott szöveg, a beszéd, a cselekvés és a dramaturgia strukturál. Láthatjuk, hogy a prózai rendezés során végül ugyanolyan kötött formát hozunk létre – előre megírt kotta nélkül. Ami a megzenélt, megfejtendő tartalom a zenés színházban, az a szöveg mögötti tartomány a prózában.

A zenés rendező példánya a partitúra – ezt zenei ismeretek, alapok nélkül olvasni nem lehet. Mert zenés művet szövegből rendezni nem lehet, s bár számos ellenpéldát sorolhatunk, a zenei

tudás, vagy inkább a zenei érzék olyan alap, ami nélkül nincs érvényes zenés színházcsinálás. Meggyőződésem, hogy a zenét nem halló, nem érző szakember lehet kiváló prózai rendező, de elvérzik a zenés színpadon. És ugyanígy fordítva: a zenei meghatározottság hiányában kiváló zenés színházi rendező keze alól üres forma-kísérletként kerülhetnek ki prózai darabok. Ritka az olyan univerzális tehetség, aki mindkét területen képes a remeklésre.

A két terület különbségeinek feltérképezését végezhetjük a színészek felől indulva is. Ahogy a rendezői pályának, a színészképzésnek is örök, sokat vitatott és máig el nem döntött dilemmája, hogy van-e külön prózai és zenés színész? Különválasztható-e, s ha igen, hogyan, e két kategória, színésztípus? Hogyan dolgozik a rendező egyikkel vagy másikkal?

A Színművészeti Egyetemen a prózai színész osztályok mellett jelenleg Novák Eszter és Ascher Tamás vezet Zenés színész elnevezésű osztályt. Pedagógiai ars poetica-juk szerint korunk ideális, kívánatos színészképzése (az osztályban összevontan folyó rendezőképzéshez hasonlóan) az 'allround' szakemberek kinevelését célként maga előtt tartva magas színvonalú prózai képzés mellett intenzívebben, nagyobb hangsúlyt fektetve foglalkozik a mesterség zenés elemeivel, valamint a hallgatók zenei adottságaival, de nem feltétlenül zár ki a képzésből olyan jelentkezőket, akik hanggi adottságaikat tekintve nem alkalmasak operett- vagy musical-főszerepek eljátszására. Ezzel a már három ciklus óta sikeres felfogással szemben működött négyéves ciklusokon át az Egyetemen és az egykori Főiskolán az ún. Operett-és Musical-színészképzés, melynek osztályaiba meglévő hanggi kvalitások és értékelhető mozgáskészség meglétével nyertek felvételt a hallgatók, s elsősorban e területeken fejlesztve, zenés darabokban vizsgálva végezték tanulmányaikat, a prózai színész osztályok árnyékában. Számos kritika érte és éri szakmai szempontból ezt a színészképzési formát - jogos és elfogult egyaránt. Ezek szerint a sikeres felvételihez az említett készségeken túl a színészi talentum csak másodlagos kritériumként volt szükséges. A képzés hibájaként rótták föl, hogy a musical-operett irányultság olykor művészi szempontból kifogásolható színházi ízléssel társult, ami épp az árnyalt színészi játékot csorbíthatta a musical-operett előadásokban. Mindezek mellett nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a hazai musical- és operett-játszás meghatározó egyéniségei kerültek ki ezekből az osztályokból, s a mai napig aktívan működnek mind a nagy budapesti zenés színházakban, mind vidéki társulatokban. Napjainkban ez a képzésfajta szünetel a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Ezt próbálják pótolni az egyre nagyobb számban megjelenő tanodák, illetve a nagy fővárosi zenés színházak stúdiói, amelyek a színház énekkari és táncos ensemble-tagságának utánpótlását ily módon biztosítva igyekeznek saját céljaikra színművészeket is képezni – láthatóan csekély eredménnyel. Továbbá a vidéki színházak társulatai is – bár különböző mértékben, de – hiányt szenvednek a zenés műfajok összetett szakmai követelményeinek elvárható színvonalon megfelelő fiatal színművészekből. A nagy fővárosi zenés színházak és a vidéki társulatok utánpótlás-problémája a zenés műfajok tekintetében az egyetlen egyetemi Zenés színész osztályból nem megoldható, a színpadjaikon megforduló színészek egy részének helyére elkelne a Színművészeti Egyetem színészképzési színvonalán oktatók, a zenés szakmai műfaji követelményeknek is minden területen (a zenés készségektől és mesterség-elemek, valamint a színészet egyaránt ide tartoznak) magas szinten megfelelő operett- és musical-színművészek sora. Míg az operaénekes-képzésnek méltán ad otthont a Zeneakadémia, nem gondolom, hogy csupán a hanggi kvalitások és zenei képzettség követelményei miatt az Operett- és musicalszínész-képzésnek is ott lenne a helye. A két nagy zenés műfaj



magas szintű, színészetet, ének- és táncoktatást ötvöző, a műfaji jellegzetességeket is szem előtt tartó színművészképzésének véleményem szerint a Színház- és Filmművészeti Egyetem lehet az otthona.

A prózai és zenés színészek közti egyértelmű különbségtétel, az éles szembeállítás nyilván sarkítás volna. Ma már az operaénekes képzés is átalakulóban van, s egyre inkább bizonyítja azt, amit a nemzetközi gyakorlatban működő friss énekes sztárok példája is mutat: színészet és magas színvonalú hanggi teljesítmény nem hogy nem zárják ki egymást, hanem igenis elvárható együttes feltétel a korszerű zenés színpadokon. Ugyanígy gondolhatunk napjaink legnagyobb zenés színházi divatjára, a musical-játszásra, ahol a színész-énekes-táncos egy személyben testet öltő hármasa ma már szakmai minimum. És nyilván az sem véletlen, hogy egyre több kiváló, úgynevezett prózai színész fordít külön gondot saját ének-képzésére, fizikai kondícióban tartására, mert ma már a közönség szemében sem elfogadható megoldás egy dal 'végigprózázása'.

A döntő különbséget nyilván a hanggi adottságok és minőség, valamint a zenei előképzettség különbözősége adja. Ugyanakkor van valamiféle alapvető és tapasztalható különbség a színészi működésben is, amikor a rendező elsősorban prózai vagy elsősorban zenés színművészekkel dolgozik, túl azon a kérdéskörön, hogy hanggi és zenei adottságok híján tényleg sok kiváló színész eleve ki van zárva a zenés műfajokból.

Zenés szakirányú rendezőosztályba járva egyetemi tanulmányaim öt éve alatt kevés alkalmunk volt kifejezetten prózai darabban kifejezetten prózai színészekkel dolgozni. Az első év végén élménynovella, vagyis egy személyes történet megírása, dramatizálása és színpadra állítása volt a feladatunk. Az egy évvel azelőtti szakításom történetét, klasszikus szerelmi háromszög-helyzetet írtam meg és vittem színpadra három végzős színész-hallgatóval. Három-négy amolyan beszélgetős olvasópróba után az első próbában „díszletbe” merészkedtünk, és elkezdtük a jelenet kidolgozását. „Itt ülsz, aztán fölállsz, amikor ezt mondod, ezzel a szöveggel odalépsz a fiúhoz, utána fordulj el tőle stb.” – kezdtem mondani az engem játszó Széles Zitának. Tudtam, miről szól a helyzet, hogy mit akarok látni, gondoltam, megy ez, mint a karikacsapás. Aztán egyszer csak Zita – amúgy roppant kedvesen és türelmesen – leállított: „Én színész vagyok, te meg rendező. Te ne mondd meg nekem, hogy mit csináljak, mert azt majd én kitalálom: azt mondd el, hogy mit akarok, mit gondolok, mit érzek, a többit bízd rám.” Nagyon egyszerűen tanította meg a lényegét. A továbbiakban így is dolgoztunk, s a próbafolyamat végére megtörtént a csoda: megdöbbenéssel tapasztaltam, hogy a jelenet, ami elkészült, egy az egyben úgy pereg le, ahogy én azt - nagyon felkészülten - előre elképzeltem, anélkül, hogy csak egyszer is előre megmondtam volna a színészeknek, mit csináljanak.

Nem sokkal később aztán elkövetkezett a munka az operaénekesekkel, vagyis a zenés színészekkel. Ha nem akarnám szaporítani a szót, azt mondanám: éppen Zita ellenpólusai! Kis túlzással pont fordítva folyt velük a munka. Térképészet, úgynevezett rendelkezés, s aztán következik a zene és az ő mágiája. Természetesen nem ilyen egyszerű a helyzet, de az mindenesetre tény, hogy az operaénekesek az esetek többségében először azt várják, hogy a rendező mondja meg, mi történjen a színpadon, majd két lehetséges folytatása következik a munkának. Az egyik – ez a rosszabb és persze a gyakoribb: az énekes fogja a kottáját próba végén, beleírja a mozgásokat, villámgyorsan „rögzít”, és részéről ő „kész van”, nem érti, miért kéne még próbálni a továbbiakban. A másik – ez már célravezetőbb munkamenet: az énekes kipróbálja az előírtakat, kiderül számára is és a rendező számára is, hogy helyes volt-e az előzetes elképzelés, és közös munkával, együttgondolkodással megszületik az a színházi előadás, amelyben zene, színészi játék és rendezői koncepció egymással összhangban, egymást szolgálva működnek. Akárcsak minden valamirevaló mesében, itt is van harmadik út: ritka, mint a fehér holló az olyan énekes, aki a díszlet és a rendezői koncepció által szabott keretek ismeretében minden próbára úgy érkezik, hogy valamit végiggondolt, ezzel kapcsolatban ötlete támadt, és szívesen kipróbál két-három variációt – döntsük el, melyik a legjobb. Az ilyenfajta önálló színészi munkára az Operában Szinetár Miklóssal közösen rendezett tipikus repertoár-darab, a *Rigoletto* kapcsán találtam új példát: amikor is az illető énekes legalább harmincadszor éneklie a szerepet, ennek köszönhetően kismillió korábbi rendezéssel és nem elhanyagolható saját szerepértelmezéssel a fejében érkezik a próbafolyamat elején. Így tehát vagy a megszokott megoldások unalma sarkalja az új keresésére s válik élvezetessé a vele való munka, vagy a berögzült régi megoldások elleni harc kelti a rendezőben azt a látszatot, mintha elmélyülten és színházian dolgozna végre az Operaházban is.

Ami a leggyakrabban szül hiányérzetet a zenés színpadon mozgó színművészeket figyelve, azok a gondolkodás hiátusai, a szándékok, a miértek figyelmen kívül hagyása, a zenei tartalmak személyes jelenlétbe fordításának elégtelensége. Amikor nem tudja, miért teszi azt, amit éppen tesz, amikor nem tudja, miért mozdul, amikor a szöveg nélkül énekelt koloratúrák, az ismétlődő szövegrészek vagy épp a szünetek, a csöndek nem telnek meg tartalommal, mert az énekes nem áll mögöttük gondolattal. Amikor viszont mindezek a helyükre kerülnek, a tökéletes zenei megformálás és a maradéktalan színészi-emberi jelenlét egységének köszönhetően a színház tényleg zsigerekig ható élmény lesz.

A zenés és prózai színész közti különbség kapcsán gondolatmenetemet egy Peter Brooktól származó idézettel zárom:

„Egy fiatal énekes épp olyan, mint egy fiatal színész, kivéve, hogy ő már egy mesterség birtokában van. Megtanult valamit, ami nagyon igénybe veszi, és ez kemény munkájába került. Tanult zenét, légzést, hangképzést. Elsajátított nyelveket. Ez a tényleges mesterségbeli tudás biztos alapot ad neki. A színjátszással kapcsolatos tapasztalata lehet akármekkora, ha rosszul játszik, könnyű ettől megszabadítani. Hiszen egyébként sem hisz benne – azért csinálja éppen így, mert senki nem mutatta meg, hogyan tehetné jobban. Azt mondták, tárja szélesre a karjait, vagy látta, hogy így csinálják mások is. Ha ezt a fajta hamis gesztust elveszük tőle, már nem kell semmilyen módon takargatnia magát. Megvan az a valóságos, zenei tudása, ami erőt ad neki. Ezért aztán úgy vélem, hogy egy kellő intuícióval, érzékenységgel megáldott énekes, aki jó és igaz munkát akar végezni, valójában egy hivatásos színésznél igazabb és egyszerűbb lehet. Nem kell olyan sokat *tennie*. Néha megengedheti magának, hogy csak *legyen*.”<sup>19</sup>

A titok valahol itt érhető tetten. A zene és a személyiség összeolvadásának ereje, vagyis a zenében való jelenlét felismerése külön érzéket követel. Ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy mi az, amitől a zenés színház más fajta embert, vagy más hozzáállást kíván, ez az egyik lehetséges válasz.

---

<sup>19</sup> Peter Brook: *Változó nézőpont. Írások 1946-1987*. Orpheusz Kk. – Zugszínház, 2000.

### **3. fejezet**

#### **Alapvetések a zenés színházrendezők képzéséről**

A Színház- és Filmművészeti Egyetemen folyó rendezőképzés jelenlegi szakleírása, valamint a zenés szakirány 2006. májusi datálású szakindítási kérelme szakszerűen, részletes és pontos megfogalmazással írja le a képzés célját, vagyis a képzendő szakemberek kívánatos képességeit és elérni célzott tudását. Ezek tartalmi összefoglalása és kiegészítése következik az alábbiakban.

#### **A képzés célkitűzései**

Az ideális rendező saját személyiségét és világát a színház nyelvén képes megjeleníteni, emellett széles látókörű, nagyműveltségű, szakértelemmel felruházott alkotóművész, aki jártas a történeti és kortárs, egyetemes és magyar színházi irányzatokban. A szakképzettség gyakorlásához szükséges személyes adottságok és készségek közül a legfontosabbak a próbafolyamatért és a létrejött előadásért érzett felelősség vállalása, vezetői képességek, kreativitás, nyitottság, befogadóképesség, térérzék. Mindezekon túl véleményem szerint az alkalmasság területéhez tartozik a konkrét zenei előképzettségnél fontosabb muzikalitás, ami a zenés rendező számára lehetővé teszi, hogy a zenés színpad fő mozgató elemét biztonsággal keltse és keltesse életre, hogy azt alkotása szolgálatába állíthassa, illetve hogy ezzel egy időben alkotása összhangban legyen az elhangzó zenével.

A mindenkori rendezőképzés a hallgatót meglévő tehetségéhez járuló szakmai felkészültséggel vértelje fel. A szakmai ismeretek átadását folyamatos elméleti oktatás kíséri. A képzés eredményeképpen a hallgató a személyes fogalmazásmód képességét, az alkotó közösségben folyó munka összefogásának, egy társulat irányításának professzionális módját sajátítja el, megtanulja, hogy a különféle színházi műfajokban hogyan kerülhet kifejezésre érvényes mondanó a szakmaiság keretein belül. Vagyis „a mesterképzési szakon végzett rendező alkalmas a színészek munkájának vezetésére, a közreműködő művészek és műszaki szakemberek munkájának megszervezésére, összehangolására, irányítására, meghatározott idő alatt, a szakmai követelményeknek megfelelő előadás megalkotására.” Babarczy László nevéhez kapcsolja a színházrendezői emlékezet az előbbieket frappánsan sűrítő, s a forgandó-változó tehetséggel nem számoló szlogent: „4-esre mindig tudni kell”.

Túl a mesterség átadható szegmensén a művészképzésnek mindig megkülönböztetett figyelemmel kell kísérnie azokat a kivételes tehetségeket, akik mondandójuk és világlátásuk egyedi megnyilvánulásaként rendezői tevékenységükkel megújítják, megváltoztatják a színházi formanyelvet.

Az egyetemi rendezőképzés alapvetése, hogy a színház a szöveginterpretáción túl mutató, önálló, kreatív műfaj. Amikor a rendező önálló színházi műalkotást hoz létre, alanyi művészként fogalmaz. A színészi játékot, a színpadi látvány szerkezetét, a tér működését képes értelmezni és érzékenyen befolyásolni a kifejezendő tartalom irányába. Ezzel egy időben a rendező alkalmas a színház üzemszerű működtetésére. Képes kortárs vagy klasszikus dramatikusszöveg színpadra állítására, adott esetben alkotója lehet új színpadi szövegeknek, vagy inspirálója születésüknek. Pályája során az alkotás mellett és azon keresztül szüntelenül fejleszti és gazdagítja szakmai és művészi kompetenciáit, valamint a színházi gondolat kifejezéséhez szükséges formanyelvét. A képzés végére a rendező hallgatók szakmai értelemben alkalmassá válnak társulatot vezetni, műsorrendet és repertoárt kidolgozni, közös ízlés kialakításával és közös gondolkodásra készítette környezetüket a társulatra jellemző, érvényes művészi mondanivalót felmutató arculatot teremteni, egyben felelősséget vállalni a társulat tagjainak művészi fejlődéséért. Színházi vezetőként képesnek kell lenniük az értékkel bíró európai és hazai alkotói irányzatok felismerésére, és művészi felelőségük tudatában kell ösztönözniük és lehetőséghez juttatniuk azokat.

## **A felvételi**

A rendező szak elitképzés. Négyszeres rostavizsga során egy különböző színházi szakterületeket képviselő szakemberekből és a leendő osztályvezető tanár(ok)ból álló felvételi testület választja ki a hallgatókat.

A mindenkori rendező felvételi hagyományos fordulói zenés szakirány esetében szükségszerűen kiegészülnek a zenei előképzettség felmérésével. Fontos hangsúlyozni, hogy ez nem kell, hogy felvételi kritérium legyen, hiszen a zeneelméletnek, a zenei írás-olvasás tanításának olyan módszertana van, hogy ha előzmény nélküli is a hallgató életében, akár egy év alatt eljuttatható valaki odáig, hogy egy zongorakivonatban tájékozódni tudjon. A zenei előképzettség felmérése oktatásszervezési szempontból fontos tehát – kezdő, haladó csoportokba lehet beosztani a felvett hallgatókat, de az alapos zenei képzésben részesülteket akár fel is menthetik e tárgyak elvégzése alól.

Ennél fontosabb a zenei érzék, a muzikalitás felmérése, ami az éneklés, esetleges hangszeres tudás felmérése mellett a legtapinthatóbban talán néhány perces zenés etűd megrendezésén keresztül vizsgálható. Szöveg nélküli, hangszeres opus színpadra alkalmazása, a zenében rejlő dráma megtalálása, a zenei tartalom képpé alakításának képessége, a fantázia szárnyalása és a zenei kötöttségekhez való alkalmazkodás egyidejű érvényesülése, történetmesélés tömörítésen és stilizáción keresztül, a zene befogadóra gyakorolt érzelmi hatásának intellektualizálása, majd a zenéhez társuló színházi formán keresztüli hatáskeltés – mind olyan zenés színházrendezői adottságok, melyek bizonyos mértékig fejleszthetők, de hiányuk esetén megkérdőjeleződik a felvételiző alkalmassága.

Zenés specializációtól függetlenül átgondolásra érdemes a felvételi folyamat első állomása, az általános műveltségi teszt. Doktoranduszként volt alkalmam megtapasztalni dramaturg, illetve rendező felvételi tesztek javítása kapcsán az elmúlt évek során jelentkező tendenciákat: az általános műveltségi szint csökkenése, az állítólagos szakmai érdeklődés ellenére megfigyelhető irodalmi, képzőművészeti tájékozatlanság, a gimnáziumi törzsanyag hiányos ismerete egyre jellemzőbb. Az igen alacsony százaléku teszteredmények mellett értelemszerűen inkább az esszé-jellegű kifejtendő feladatok váltak döntővé a továbbjutásra alkalmas jelentkezők kiválogatása során. Ráadásul egyre ritkábban fordul elő, hogy egyéb felsőfokú tanulmányokat követően jelentkezik valaki rendezőképzésre, egyre több a frissen érettségizett felvételiző, ami szintén az Egyetemre hárítja bizonyos ismeretek átadásának a felelősségét. Szembe kell nézni tehát azzal a ténnyel, hogy a jelentkezők műveltségi szintjének csökkenése miatt a tájékozottság felmérése helyett az ennek megszerzésére való alkalmasságot kell valahogy felmérni, ha továbbra is nagyműveltségű és széles látókörű szakemberek képzése a cél. A nyitottság, a kitartás, a részletek több szempontú vizsgálatának képessége, az igényesség és az alaposág – mindezek nélkülözhetetlenek egy jövőbeni tájékozottság megalapozásának érdekében.

Az akkreditációs anyag egyébként felsorol „a szakképzettség gyakorlásához szükséges” személyes adottságokat és készségeket. Ezek meglétét vagy hiányát valamilyen formában a felvételi tájékozódási folyamat részeként érdemes felmérni. Ilyenek a fejlett felelősségérzet, a vezetői képességek, a kreativitás, a nyitottság, a befogadókészség és a térérzék, illetve kiegészítem a sort a következőkkel: jó kommunikációs képességek, érzékenység, önfegyelem, önállóság.

A rendező-osztályok ideálisan 5-6 főből állnak – e létszám biztosít lehetőséget a szakmailag indokolt és elengedhetetlen egyéni foglalkozásra. Ebben a kis létszámú elitképzésben a szakmai, gyakorlati órák „a hallgató és a tanár személyiségére építenek” – fogalmaz az akkreditációs anyag szerzője.

## **Osztatlan képzés**

A képzés időtartama 10 félév – ennek ütemezése osztatlan 5 év, vagy a bolognai rendszerben 3 + 2 évben is elképzelhető. Mindkét útnak megvannak a maga előnyei és hátrányai.

A felmerülő kérdések több oldalról vizsgálandók, megválaszolásuk körültekintő, akár több egyetemi szakra is kiterjedő végiggondolást és egyeztetést feltételez. Bár tagadhatatlan, hogy az oktatás világa, felgyorsult korunk szakember-képzési temperamentuma a 3év + 2év rendszerű képzés irányába halad, mégis szigorú felelősséggel szabad csak állást foglalnunk e forma mellett. Saját egyetemi éveimre visszagondolva kétségtelen, hogy az akkorra már hagyományossá kiforrt rendezőképzés elméleti és gyakorlati anyagán is túljutottunk a harmadik tanév végére, mégsem tekinthető talán fölöslegesnek a negyedik és ötödik év, melyek során egyre nagyobb játszóhelyeken, először még az Egyetem falain belül, majd már külső színházi gyakorlaton is kipróbálhattuk tudásunkat különböző műfajokban, még mindig a tanulás védettebb helyzetében. Ennek a körülménynek az elvesztése, vagy akár a 3éves alapképzés igen szűkös idejébe szorítása máris a képzés szakmaiságának felelősségteljességét kérdőjelezné meg.

Ezzel együtt nem gondolom, hogy ne lehetne mind az elméleti, mind a szakmai tárgyak rendszerét úgy alakítani az öt tanév során, hogy egy osztatlan rendszerben (amilyen a miénk is volt, s ami a jelenlegi rendezőképzésnek is sajátja) túl az egyéni szakmai gyakorlaton, az utolsó két év is aktívabb egyetemi jelenléttel, az oktatást gazdagító és mélyítő tanulmányi munka köré szerveződjön.

Aki majd egyszer a 3+2 éves rendszer akkreditációja mellett dönt, annak arra a kérdésre is választ kell adnia, hogy a 3 éves alapképzés milyen szakmák felé nyitja meg az utat a diplomázó hallgatók előtt. Lehetséges-e három év alatt felkészült rendezőt képezni? További két év specializáció zenés

színházi, de ugyanígy báb- vagy akár fizikai színházi szakon, s tovább megyek: dramaturgok, sőt színészek esetében milyen oktatásszervezéssel, milyen fajta többlettudást kínálhat fel? Aki nem kerül 3 év után pályára, s nem a mélyvízben, pénzkereső helyzetben tökéletesíti tudását, milyen, érdemben(!) megkülönböztetett helyzetbe kerül két év tanulási többlettel? Lesz-e színház, ami csak MA fokozatú rendezőket (dramaturgokat, színészeket stb.) enged színpadára? Melyek azok a színházi szakmák, amelyek 3 éves alapképzés után fogadják a szakembereket? Elképzelhető-e a szűkös hazai piacon, hogy egy prózai, zenés és bábos ismereteket is adó rendező alapképzés után valaki még ne rendezőként, csak szakképzett rendezőasszisztensként, játékmesterként állhasson munkába? Véleményem szerint az egyéni igényességen túl léteznie kell egy olyan intézményi igényességnek is, amely nem teszi lehetővé gyorstalpaló rendszerben papírhoz jutott, felületesen kulturált és csak a szakmai minimumot teljesíteni képes rendezőgeneráció felnövést. Az intézmény hazai és nemzetközi rangját is az teremti meg, hogy képzési rendszere és hagyományai hogy tükröződnek a falai között végzett szakemberek művészi pályáján.

A 3+2 éves rendszernek számos előnyét is sorolhatjuk természetesen. A három éves alapképzés lehetővé teszi a bepillantást és a gyakorlatszerzést számos színházi formába, műfajba, miközben erős prózai alapot nyújthat minden terület képviselőjének. Három év után lehetősége nyílna a hallgatónak szakirányt, sőt akár szakot is váltani, főleg akkor, ha a három éves alapképzés több ponton biztosít találkozási lehetőséget a különböző szakok hallgatóinak.

E dolgozatnak nem tárgya és nem is célja állást foglalni bármelyik képzési forma mellett. Mindannyian tudjuk, hogy az oktatás átszervezése, átütemezése minden szakterületen megkezdődött, s előbb-utóbb minden intézmény, azon belül is minden szak döntéshelyzetbe kényszerül: érdemes tehát vizsgálni a már működő, illetve működtetett külföldi és hazai példákat, mérlegelni az előnyöket és a hátrányokat, eredményre jutni a tekintetben, hogy vajon a művészképzés folyhat-e ugyanolyan szerkezetű oktatási folyamatban, mint teszem azt a jog- vagy bölcsészettudományi oktatás.

A magam részéről annyit biztosan kijelenthetek, hogy a rendező képzés 10 félévre, azaz 5 tanévre való ütemezése továbbra is követendőnek látszik. Mivel a 3+2 év rendszerű képzési folyamat kidolgozása más szakterületek bevonása, azok tanmenetének végiggondolása nélkül nem



elképzhető, dolgozatomban a Zenés színházrendező szak működését osztatlan 5 év tanidőre képzelem el, igazodva a Színház- és Filmművészeti Egyetem hagyományos gyakorlatához.

## **Összevont képzés**

Túl azon az egyértelmű oktatásszervezési irányelven, hogy az elméleti tárgyakat érdemes a különböző szakok hallgatóinak összevontan szervezni, több olyan szakmai tárgy oktatása és ismeret átadása is elképzelhető összevont rendszerben, amelynek oktatása eddig szigorúan külön zajlott.

A személyes hang megtalálása és felvállalása, az önkifejezés őszintesége, a személyesség elkerülhetetlensége: valahol minden színházi művészmesterség origója ez az élmény, melyben szakterületektől független közösségben talán teljesebb módon részesülhet a leendő színházi művész. Miért ne tanulhatnák a színészmesterséget a rendezőhallgatók és a színészek együtt, miért ne tapasztalhatnák meg mindkét oldalt mindannyian, miért ne próbálkozhatna meg egy dramaturg a saját maga által leírt szöveg színpadi szituációban történő elmondásával szintén közös színészmesterség óra keretén belül? Miért ne kezdenék a rendezést saját színész osztálytársaikkal, miért ne gyakorolnák a rendezőhallgatók, miért ne készíthetnék színpadi adaptációikat saját dramaturg osztálytársaikkal együttműködve? Mindenki a saját mesterségtanára figyelmének fókuszában koncentrálhatna szakmai feladatára, miközben folyamatosan szerezne élményt és tanulhatna szakmát társaival együttműködve, az ő területükre is átkalandozva.

Az együtt tanuló színész – rendező – dramaturg-hallgatók megtanulhatják, elsajátíthatják a pozícióváltás képességét. Egymástól is tanulhatnak egyfajta műhely-képzésben, miközben saját magukat is kipróbálhatják különböző területeken. Ugyanakkor megtapasztalva a másik pozícióit, egymás területével szemben nyitottabbak és toleránsabbak lesznek, pontosabban és szakszerűbben, és nem utolsó sorban hitelesebben tudnak hozzá szólni egymás munkájához. Mindeközben saját korlátaikat megtapasztalva tanulják tisztelni a másik tudását.

Mindennek alapfeltétele egy soha eddig nem látott, folyamatos, oktatók közötti egyeztetés és együttműködés. Másodszor mindez egészen új vizsgarendszert is feltételez – nemcsak hogy több szakterület (amiről már jelenleg is folyik párbeszéd színészek beszéd-, mozgás- és

mesterségvizsgáinak összevonása kapcsán), de több szak is vizsgálhat egy időben, egy produkcióval. Ugyanakkor a közös gyakorlati órák és vizsgák sikeres működtetése, vagyis a kortársi csoportok megfelelő szakmai kontroll alatt zajló együttműködésének lehetőségét biztosító oktatási forma természetesen veti fel a művészeti szakmunkásokat képző intézmények közötti együttműködés (pl. tervezők, operaénekesek, táncosok stb. együtt a rendezőkkel) vízióját.

A különböző színházi szakterületek, mesterségterületek művelői ismerjék meg egymást és a másik munkáját közös projektek alkalmával. Legyen mód egymás munkájának kipróbálására is: a rendező hallgatók tervezzenek díszletet, írjanak szövegeket, a tervezők rendezzenek, mozgassanak színészeket elképzelt színpadi tereikben, mindannyian próbálják ki magukat színészként is, a koreográfusok tapasztalják meg a színpadon élő test határait és kiszolgáltatottságát stb. Vagyis mindenki próbálja ki egy alapvető szinten azt, amire aztán játékos társát rá akarja venni.

### **Kronológia és átjárhatóság**

Mindeközben érdekes kérdést vet fel, valóságos dilemmát okoz az összevont elméleti oktatás rendszere kapcsán a kronológia kérdése, amennyiben feltételezzük, hogy a színművészeti szakemberek képzésében elmélet és gyakorlat összefonódása, egymásra épülése üdvösnek és indokoltnak tekinthető. A korszakolás a tudást megalapozó rendszert jelent, a történetiség sorrendjében haladni kulturálisan előre lépkedve jól bevált tudományos gyakorlat: értelemszerűen átlátható mindenfajta fejlődés, egymásra épülés, korszakok közötti szellemi kötőanyagként kirajzolódik az analógiák hálózata. Mégis problémát okozhat adott esetben, hogy a dramaturgok tanmenetében talán más helyen szerepelnek az antik görög drámák, mint a rendezőképzésben. A színházi dramaturgia szempontjából alapvetés, mindennek az eredője és hivatkozási alapja a görög dráma és színház vizsgálata, értelemszerűen kerül első helyre a tanítási programban. Ugyanakkor a rendezők szemszögéből a görög dráma színpadra állítása, az antik színházi örökség sokkal inkább kapcsolódik kortárs, de legalábbis XX. századi rendezői irányzatokhoz és előadás-formákhoz, ezért nem egyértelmű, hogy az ő számukra is a kronologikus rendben való haladás a legcélravezetőbb. Persze az sem mindegy, hogy a történeti tárgyak kronologikusan felépített hagyományát követi-e a szakmai tárgyakhoz kapcsolódó emlékezet-feldolgozás. Elképzelhető, hogy egy év megalapozó, így összevontan is előadható, történeti szempontú áttekintés után az idő-tényezőktől elszakadva más vezérfonalat érdemes keresni a színpadi gyakorlati oktatáshoz is kapcsolódó elméleti tárgyak esetében. Korszakokon túllépve, akár műfajonként, akár valamiféle szellemi rokonságot felmutatva,

akár hatások és ellenhatások mentén lehet íves vagy sugaras szerkezetben tárgyalni analogikus jelenségeket. Mindez annyit jelez számunkra, hogy a különböző szakterületeket alapvetően meghatározó, sokszor egymásnak ellentmondó szempontok mentén döntések és nyilvánvaló kompromisszumok szükségszerű meghozatalának sorozata alkotja majd az összevont elméleti oktatás felépítésének folyamatát.

Azt se hagyjuk figyelmen kívül, hogy szem előtt tartva a színházi szakmák közötti, korunkra oly jellemző átjárhatóságot, a színházi pozícióváltások terjedését, az oktatott szakterületek közti átjárhatóságot ilyen módon az egyetemi képzésben is biztosítani lehet. Érdemes megadni a lehetőséget a képzés során arra, hogy a színházcsinálás különböző területeit és pozícióit kipróbálva, megtapasztalva a hallgatók tehetségén túl adottságaikat és művészi irányultságaikat mélyrehatóan megismerve legyen alkalmuk a szakterület-váltásra akár egyéni döntés következtében, akár szaktanári javaslat hatására. Minderre legkésőbb vélhetően a második tanév végén érdemes sort keríteni.

Összegzésül tehát: az egyetemi zenés színházrendező képzés célja a színházrendezői alapképzéshez kapcsolódva, ám azt kiegészítve „magas fokú jártasság kialakítása a klasszikus és modern zenés színpadi műfajokban”. Mind az elméleti, mind a gyakorlati oktatásban a kezdetektől központi szerepet kap a zenés szempont, de ez nem jelenti azt, hogy a különböző színházi területeknek kizárólag a zenés színházi vetületét érintené a tanmenet. A képzés több ponton kapcsolódik így a prózai vagy a bábrendezőkéhez, de a dramaturgokéhoz vagy a színészekéhez is. A közösen látogatott elméleti órák mellett elengedhetetlen, hogy a zenés rendezők színészi és rendezői gyakorlata szorosan kapcsolódjon a zenés színészek gyakorlati képzéséhez, s már másodévtől a dramaturgok előadás készítésre vonatkozó gyakorlati feladatait is közös projektek formájában kell megvalósítani. A rendezési gyakorlat hagyományosnak tekinthető elemei (például mesedramatizálás, élménynovella, fokozatos haladás a kis drámai egységektől a nagyokon át a teljes mű színre állításáig) ugyanúgy részét kell képezzék a zenés és bábszínházi rendezők gyakorlati képzésének, mint a prózai rendezőkének. Ezt tekintem specializációtól független szakmai alapnak. Ugyanakkor a zenés színházi rendezés gyakorlati megtapasztalása - akár csak zenés jelenet vagy kis zenei egység (sanzon, duett, recitativo) kapcsán - egyértelmű követelmény prózai- és bábrendező szakon is, szem

előtt tartva a pálya már sokat emlegetett kiszámíthatatlanságát, valamint a műfajok egyre gyakoribb egymásba játszását.

## **Mesterek és tanítványaik**

A zenés színházrendező képzéssel kapcsolatos alapvetések közül nem hiányozhat néhány gondolat az oktatók és hallgatók viszonyával kapcsolatban. A Színház-és Filmművészeti Egyetem megalapítása óta követi a mester-tanítvány viszonyon alapuló oktatás hagyományát. Kétségtelen, hogy a hazai színművészeti és filmes képzésnek egyik legnagyobb értéke ez.

Interjúalanyaim, a hazai zenés színházrendező képzést koronként megtapasztalt művészei és én magam is egyöntetűen megőrzendő értéknek tekintjük a SzFE mester-tanítvány viszonyon alapuló oktatási struktúráját.

A jelenleg végzős zenés szakirányú rendezőosztály vezetőjeként Ascher Tamás irányadó mintát valósított meg e téren. Ő maga így vall a mesterek fontosságáról:

„Tanárnak és diáknak egyaránt hasznos és kívánatos, hogy szakmájukat hivatás-szerűen gyakorló művészek oktassák a hallgatókat. Művészi praxis és tanári munka izgalmas kölcsönhatásokat eredményezhet, valahogy aktuálissá és élővé teszi a napi oktatási műhelymunkát. Hitelessé teszi instrukcióikat a háttér-közeg; az, hogy közben saját munkájukban is a jobb megoldásokat kutatva, állandó művészi küzdelemben edződve és napi gyakorlati színházi problémákon úrrá léve élnek mindennapjaikat. A gyakorló művész-tanár közelében hallgatóik biztonságot nyernek, mintegy belenőnek az alkotói feladatokba, szervesebb a fejlődésük. (Miközben persze a tanárok nem használhatják saját, személyes esztétikájukat bunkósbotként a tanítványok megoldásait elemezve: meg kell adják az alkotás, a fantázia szabadságát.”

Ascher saját szerepét abban látja, hogy a rendező-tanítványait bátorságra ösztönözze, ugyanakkor állandóan felhívja a figyelmüket arra, mikor rendezői munkájukban letévednek a saját maguk számára megtervezett útról: tehát az alkotói következetesség és koherencia számonkérése a feladata - bármilyen esztétika vagy elemzés elfogadható, ha következetes, és hogyha a rendező-hallgató személyisége, élményvilága hitelesíti. Nem saját rendezői stílusát akarja viszontlátni, éppen az a feladata afféle supervisor-ként, hogy bármilyen stílusban a saját hiteles útját találja meg a növendék.

A hallgatók mestereként célja a biztos és következetes ízlés támogatása, a színházi és zenei kifejezés állandó egységének számonkérése, valamint annak a biztosítása, hogy tanítványai minden színházi műfajt megértsenek, mintegy megfejtssenek a maguk számára. Jelenléte állandó mércét jelent, jól ismerve képességeiket és irányultságukat folyamatosan számon kéri rajtuk az elemzés és a felkészülés alaposságát, rámutat a megvalósítás pontatlanságaira, a szervezetlenségre és a megoldatlanságokra. Soha nem ítélkezik stílus-alapon, nem erőltet utakat, de számonkéri a művészi döntések kulturális - stiláris háttérének átgondoltságát.

Több műfajban kell a lehető legbiztosabb alapokat megteremteni, ezért más, fontos oktatók is jelen vannak az oktatásban, egész évet átfogó anyagok felelőseként vagy kurzusokat tartva: olyan színházi szakembereket kér fel, akik az adott terület irányadó mesterei. Így biztosít tanítványai számára folyamatos oktatói jelenlétet, valamint a szakma lehetséges útjainak minél szélesebb körű megismerését.

## **Szaktanárok**

Speciálisan megoldandó feladat a színházrendezők oktatásszervezése során a szakma különféle részterületeihez kapcsolódó ismeretek átadására megfelelő szakembereket találni. A világítás, hangosítás, projekció, a scenika alapproblémái, a kellék- és bútorhasználat, a színpad körüli szakmák (ügyelő, asszisztens, játékmester, sűgő) működése, a színházvezetéshez kapcsolódó területek, jogi kérdések, az évadterv, a marketing, a közönségszervezés kérdései... A zenés színházrendezőknek ráadásul feltétlenül találkozniuk kell korrepetitorral, karmesterrel, a zenekar, az énekkar, a balett és a statisztéria képviselőivel. Mindez a színházban folyó gyakorlati munkát készíti elő, abba vezeti be szakemberek segítségével a leendő rendezőt.

A színházi foglalkoztatottságtól némiképp függetlenül, a személyes varázs és hitel mellett a szakmai felkészültség és a tudás átadásának képessége, egyfajta pedagógiai jártasság egyaránt fontos szempontja kell legyen az oktatói kar összeállításának.

Mindez olyan részletes tanmenetet, az oktatandó tárgyaknak olyan teljes listáját feltételezi, amely azon túl, hogy a művészeti tárgyak sorához meghatározott oktatói névsorral rendelkezik, illetve a

rendezői mesterség oktatásának tartalmi megtöltésében szabad kezet ad az adott osztályfőnöknek, továbbá a meghívásos rendszerű kurzusok oktatói névsorát folyamatosan frissen tartja, bizonyos elméleti tárgyak, valamint szakmai területek oktatását és annak órarendi helyét eleve meghatározza, biztosítva a szakmai ismeretek teljes körű átadásának feltételét.

## 4. fejezet

### **A zenés színházi rendezői munka folyamata: a három nagy zenés műfaj rendezői gyakorlata, személyes tanulságai.**

A zenés rendezőképzés tanmenetét, annak tárgyait logikusan határozza meg egy sematizált zenés színházi rendezői munkafolyamat. E fejezetet szakirodalmi hiánypótlásnak is szánom. Huszár Klára *Operarendezés* (Zeneműkiadó, 1970) című könyvének vonatkozó fejezetét leszámítva nincs olyan szakmai összefoglaló, ami a népszerűsítő ismeretterjesztésen túllépve érdemben tárgyalná e témát. Rendezőnek készülő fiatalok, hallgatók számára is hasznos lehet, ha már akár a képzést megelőzően, akár a képzés során mind elméletben, mind gyakorlatban szembesülhetnek a rendezői munka összetettségével. Példáimhoz a zenés színház nemzetközileg elismert rendező egyéniségeinek alkotásain túl használok majd Gyöngyösi Levente *A gólyakalifa* című operájának bemutatásához kapcsolódó rendezői feljegyzéseimet, munkanaplómat. Ugyanakkor jó alkalmat ad a gyakorlati tesztre s a szemléltetésre a rendezői pályán eltöltött tizenöt év számos személyes tapasztalata, a három nagy zenés műfaj működtetési mechanizmusainak ismerete, különös tekintettel a rendezőt speciális helyzetbe hozó magyarországi, illetve tényleges ősbemutatókra (DiPietro – Roberts: *Ájlvjú*, 2008. Lopez-Marx-Whitty: *A mi utcánk: Avenue Q*, 2009. Centrál Színház, Bolba-Galampos-Szente: *Csoportterápia*, 2011. Fekete-Munkácsi: *Dögkeselyű*, 2013. Madách Színház Stephen Sondheim: *Vadregény – Into the Woods*, 2014. Pesti Magyar Színház), valamint a zeneszerző és rendező alkotó együttműködése nyomán születő előadásokra (Lázár Zsigmond-Szabó T. Anna: *Világnak világa*, 2010. Szombathelyi Meseboly Báb- és Bábszínház, *Szarvasok szövetsége*, 2013. Veszprémi Kabóca Báb- és Bábszínház, Hauff-Tasnádi: *A hideg szív*, 2015. Szombathelyi Meseboly Báb- és Bábszínház).

A rendező mesterségének összetettségéről ezt olvashatjuk Huszár Klára kézikönyvében:

„A legszembetűnőbbben varázsol az a művész, aki más művészek csoportjában idézi fel a varázslatot. Nem véletlenül beszélnek a karmester varázspálcájáról. A rendező – a színpad karmestere -: tudós, nevelő és varázsló; kinél ez, kinél az a vonás erősebb, de mindegyik jelen van benne. Hogy milyen tudatossággal zajlik le ennek a varázslatba-vonásnak folyamata, hogyan emeli át a rendező (és karmester) az előadást az elvont létből a valóságos létbe, azt idézi fel a következő fejezet.”<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Huszár Klára: *Operarendezés*. Zeneműkiadó, Budapest, 1970. 57.

Huszár Klára költőien a varázslatba-vonás folyamatáról beszél, ám hamar kiderül, hogy a zenés színházi munkafolyamat lépésről lépésre elemezhető, nyomon követhető, felépülésének szakmai szempontjai átláthatók, törvényszerűségei leírhatók: a rendezői mesterség elméleti és gyakorlati oldala kézzel fogható, vagyis tanulható és tanítható. Kivételes utak, egyéni megoldások, egyedi példák - akár ellenpontként, a leírtak cáfolataként - mindig vannak. A rendezés, mint rendkívül összetett szakma s egyben példátlanul sokrétű, napjainkban is lélegző-változó, műfajonként mindig megújuló művészet egyedivé varázsol minden előadás-születést. Az elvégzendő munka, az interpretáció, az alkotás és a szervezés egymásra épülő állomásai azonban ismétlődnek és megkerülhetetlenek. Jelen fejezet ennek az összegzése. A munkafolyamat leírását talán olykor gépiesnek, kissé túl merevnek ható kronologikus rendben végzem, tudva, s nem feledve, hogy a szakma s az élet micsoda eltéréseket képes produkálni. Ugyanakkor a zenés műfajok még korunkban is leginkább a kőszínházi struktúrához kötődnek, az alkotás, a létrehozás folyamata így mégis könnyen megragadható az idő által szabályozott, a bemutató előadás felé tartó, a zenés művel folytatott tevékenységeket abban kulmináló rendszeren keresztül.

Lássuk tehát a tagadhatatlanul összetett, tudományos, pedagógiai és művészeti jellegű tevékenységeket egyaránt magában foglaló munkafolyamat szakaszait a felkészüléstől a bemutatóig!

## 1. A felkészülés

Az interpretáció, mint a rendezés fő műveletének időszaka. A művel való ismerkedés, a zongorakivonat és a partitúra tanulmányozása, hangfelvételek hallgatása különböző szereposztásokban, az eredeti nyelvű vagy nyersfordított szöveggönyv és a zenei szöveg vizsgálata az értelmezés szolgálatában történik.

Zsigmond Andreának a rendezői színházról írt tanulmánya<sup>21</sup> szépen foglalja össze Patrice Pavis<sup>22</sup> és Kékesi Kun Árpád<sup>23</sup> gondolatait a rendező színházi szerepéről, utalva arra, hogy a rendező elemző-értelmező munkája a színpadi mű egyedi olvasatának számító színrevitel alapja.

---

<sup>21</sup> Zsigmond Andrea: *Gyorstalpaló a rendezői színházról*. Korunk, 2017. [http://epa.oszk.hu/00400/00458/00635/pdf/EPA00458\\_korunk\\_2017\\_10\\_052-062.pdf](http://epa.oszk.hu/00400/00458/00635/pdf/EPA00458_korunk_2017_10_052-062.pdf) 54. Utolsó letöltés 2019.02.07.



„Pavis is megemlíti „rendezés, színrevitel” című, sokat idézett (Kékesi Kun által is hivatkozott) részletes szócikkében az értelmezés kérdését: „a drámai szöveg végtelen számú olvasathoz, következésképpen pedig ugyanannyi, csupán maga a szöveg alapján előre kiszámíthatatlan színrevitelhez vezethet”.<sup>14</sup> Azért olyan fontos az értelmezés (illetve a lehetséges értelmezések számának) kérdése, mert így a szövegről és annak írójáról átkerülhet a fő hangsúly a rendezőre, mint a szöveg egyik lehetséges olvasatának kihangsúlyozójára: „a szöveg hosszú ideig valójában úgy tűnt fel, mint az egyetlen lehetséges, feltárára váró értelmezés zárt rendszere (erről tanúskodik például Ledoux megfogalmazása, amely szerint a szöveggel találkozó rendezőnek »szolgálnia, nem pedig felhasználnia kell« azt)”.<sup>15</sup> A következő sorokból ugyanez rajzolódik ki: „Napjainkban már egyáltalán nem általános az a nézet, hogy a szöveg olyan, egyetlen lehetséges ábrázolásban rögzülő kiindulópont volna, amelynek kizárólagosan egy »igazi« rendezés felelhet meg.”<sup>16</sup> „Manapság, ezzel éppen ellentétesen, a szöveg maga felhívás a benne rejlő számos jelentés, illetve ellentmondás felfedésére; átadja magát az új és új értelmezéseknek.”<sup>17</sup>”

Felsenstein a rendezői működés értelmező-elemző aktusáról így vall: „Minden művet, amelynek előadására készülünk, visszahelyezünk a teljes ismeretlenség állapotába... Szinte felfoghatatlan, hogy a megrögződött előítéletek, rossz emlékek és téves ismeretek mennyi bajt okozhatnak. ” A *Varázsfuvola*-val kapcsolatos idegenkedése, majd ismerkedése kapcsán olvashatjuk tanulmányában<sup>24</sup> a fenti és a következő sorokat is: „Akkor elhatároztam, hogy semmit nem hiszek el többé abból, ami a könyvekben áll, nem fogadom el vakon azt, ami elképzelésben megrögződött, és ezután minden alkalommal előlről kezdem a szöveget és a zenét megérteni, úgy mintha eddig még soha elő nem adták, ’fel nem fogták’ volna. Ezt nevezem én ’szó szerinti’ értelmezésnek. És mindenekelőtt a muzsika az, amit szó szerint kell venni.”

Ismerkedünk tehát az ismeretlennel – vagyis elemezzük a művet, s máris döntéseket hozunk, melynek egyenes következménye lesz mindaz, amit majd a színen látunk. Eldöntjük, hogy eredeti nyelven játsszuk-e a művet, vagy magyar fordításban. A kérdés elsősorban operaszínpadon merül föl, bár jelen van olykor operai igényvel megírt musicalek esetén is. Az anyanyelvi játék mind az előadónak, mind a néző-hallgatónak könnyebbséget jelent, az értés az élvezet alapja. Zenei

---

<sup>22</sup> Patrice Pavis: *Színházi szótár*. (Ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia) L’Harmattan, Bp., 2005.

<sup>23</sup> Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Osiris, Bp., 2007.

<sup>24</sup> Felsenstein: *Zenés színház*. Zeneműkiadó, 1979. 104-105.

szempontok ugyanakkor a mű anyanyelvét, vagyis az eredeti nyelv választását részesítik előnyben, mivel a zene az adott nyelv törvényszerűségeit, hangsúlyait követve született, a gondolatok verbális kifejezése és az ezekhez kapcsolódó szenvedélyvilág, érzelmi hullámváltozás a zenében szervesen összekapcsolódik, nyelv és zene egymásra épül. Épp ezért kihagyhatatlan lépés az eredeti mű ilyen szempontú elemzése, a fordítás mellett döntve az eredeti nyelv és a zene hangsúly-viszonyait figyelembe véve kell megalkotni az új, énekelhető szöveget. Külön kérdés a szövegstílus meghatározása – a szókészlet, a nyelvi fordulatok ugyanis kor- és karakter meghatározó erővel bírnak.

Az elemzés során a darab jeleneteit egész közletről vizsgáljuk. Meghatározzuk a szereplők céljait, kutatjuk, mit mond erről a zene. A jelenetek apró részletei, egyszerű eldöntendő kérdések megkérdőjelezhetnek mindent – így a koncepció alappillérei. Egy-egy szituáció meghatározása döntően befolyásolja, milyen színpadi kép születik nyomában. De igaz ugyanez visszafelé is – intuitíve megjelenő képek, képzetek csak akkor nyernek létjogosultságot egy előadásban, ha az elemzés igazolja őket.

Lássunk egy példát, a Varázsfuvola-beli Képáriát. Tamino első találkozása és szerelembe esése Paminával akkor történik, amikor kezébe kap egy portrét a lányról. A lány veszélyben van, megmentésére, erre a testhezálló lovagi feladatra őt szemelte ki az Éj királynője, a lány édesanyja, akit nem melleleg számos önző, hatalmi szándék is hajt. Taminonak nincs más választása: egy életre elköteleződik a lánynak és a szerelmi érzésnek. A lelket betöltő eszményi szerelem árad a zenében, akadálytalanul, problémamentesen. El-elfülő szókeresés, szívdobogás, sóhajtozás, szárnyalás és megnyugvás követi a meglátás pillanatát. A világ kerekké és kétely nélkül valóvá válik, ugyanakkor a zenében ott lüktet megismerésének, bekebelezésének a vágya. Olyan erő képzetét adja a zene, ami bizonyára elengedhetetlen ahhoz, hogy az előttük álló küzdelmek és próbatételek során sikerrel járjanak a szerelmesek. Az azonnali egymásra találás és örök együttlét ígérete az ária – a boldog vég a darab legelején. Az én olvasatomban Pamina élő alakja jelenik meg egy maga elé tartott fakarika keretében – ezt tartja a kezében Tamino az ária kezdetén, ebben látja meg és szereti meg első látásra szerelmét, ebből a keretből siklik ki újra meg újra Pamina, a karikát játékszerként használva, rajta át- és kibújva. Az ária utolsó ismételt sorai („És el nem hagynám többé már”) már egy keretbe, egy képbe foglalják a szerelmespárt, majd a zenei zárlat után Pamina eltűnik, s Tamino az üres kerettel indul útnak, hogy megtalálja a megálmodott – elképzelt - vágyott közös képet. A karika pörgése utal arra a tudatos megbabonázó erőre, amivel az Éj királynője eszközévé teszi és hatalmába vonzza Taminót, a karika ismételt megfoghatatlansága, a kép, vagyis ismétlődő kisiklása, eltűnése pedig

előrevetít számos veszélyt, próbatételt, küzdelmet, ami a szerelmesekre vár a befejezésig, vagyis a biztosnak hitt érzés tűnékenységét és bizonytalanságát is sugallja.

Láthatjuk: egyetlen színpadi kép, mint a részletes szituáció-elemzés, alapos zene- és szövegértelmezés, a nagy egészben való elhelyezkedés és az ahhoz való viszony vizsgálatának eredménye. Ugyanígy hosszas és alapos elemzés eredménye az is, hogy Don Giovanni és Leporello úr- és szolga hagyományos, korhű köntösben, netán sötétbőrű ikerpár vagy esetleg egyazon férfi alteregói ugyanazon énekesre osztva. A *Così fan tutte* Don Alfonso-ja lehet sokat tapasztalt, kissé élvezeteg joviális játékmester, poszttraumás stressztől szenvedő vietnámi veterán, vagy akár hűvös, kimért gentleman luciferi vénával – a zenéből és szövegből kiinduló rendezői elemzés, kérdésfelvetések, döntések folyamányaként.

A felkészülési szakaszban inspirációs forrásként szolgálhatnak a keletkezés körülményei, hogy mit gondol(t) művéről a szerző: ebben igazít el a szerző levelezése és egyéb írásai. Ugyanakkor a felkészülési fázisnak igazán fontos szereplőjévé akkor válik a szerző, ha még életében bemutatják a darabot. Az élő zeneszerző, szövegíró, de ugyanígy a fordító is nélkülözhetetlen munkatársai a rendezőnek. Túl a szerzők színpadi elképzeléseinek inspiratív erején, az értelmezésben nyújtott segítségükön, számos gyakorlati kérdésben is befolyásolhatja jelenlétük a munkát. Gyöngyösi Leventének a világítással kapcsolatos megjegyzései, látomásai, a partitúrába is bekerült, tehát a zenei megszólalással szinkronba hozott jelzései koncepció-befolyásoló erővel hatottak munkámra, az első vízióim megszületésére. Galambos Attila, Sondheim mesterművének, a *Vadregény - Into The Woods* fordítója folyamatosan egyeztetett velem a zeneileg és színpadilag is hangsúlyos, kiemelt helyzetben elhangzó szavak, a hagyományos húzások, a színpadi poénokat befolyásoló szövegrészletek magyar megfelelőjének kiválasztásakor.

Azt sem feledhetjük, hogy adott esetben a rendező maga is szerzőtárrsá válik. Külön kutatást érdemelne a téma: megírt és megrendezett drámai anyag, vagyis nyomtatott szöveg és színpadi előadása mennyiben feleltethetők meg egymásnak, a megírt anyag szerzője mennyiben tekinthető az előadás szerzőjének, a rendező mely ponton válik maga is szerzővé, módosítva az írott anyag eredeti rendeltetésén.

Maradjunk most a gyakorlati megközelítésnél: születhet előadás rendezői ötletből, színházi megrendelésre, amikor a színpadi elképzelés irányítja a felkért író, illetve zeneszerző munkáját. Ilyenkor az elérni kívánt hatás, a kifejezni kívánt tartalom megfelelő rendezői kommunikációján, és a szerzőkkel való szoros egyeztetéseken múlik, hogy a végeredmény megfelel-e az elképzeltnek.

Ennek legegyszerűbb formája a kísérőzene íratás: jól működő, hosszú távú munkakapcsolatban, de alkalmi társulásban, az adott darabhoz választott, a témának, illetve a színpadi elképzeléseknek alkatilag leginkább megfelelő zeneszerzővel is dolgozhatunk. Mindkét esetben a rendező által elképzelt zenei történések, a kívánt hangzásvilág és az elérni kívánt tartalmi és érzelmi hatás pontos meghatározásán, illetve a születő anyagnak a színpadi történésekkel összehangolt működtetésén múlik az előadás zenei világának minősége. Ez a zeneszerző és a rendező együttes felelőssége.

Az eredeti mű megismerése is alapfeltétel, amennyiben az adott darab valamely irodalmi mű zenés színpadi adaptációja. Amikor irodalmi alapanyagból zenedráma születik, az alapanyag jelentős változásokon megy keresztül. Gondoljunk csak a Shakespeare drámái nyomán született Verdi-operákra. A cselekmény mellékszálai egyszerűsödnek, vagy teljesen eltűnnek, a színpadi helyzetek jelentősen rövidülnek és sűrűsödnek, a történetben átcsoportosíthat a szerző mozzanatokat, a főszereplők karakterjegyei látszólag veszítenek bonyolultságukból – hangsúlyozom: *látszólag*, hiszen minden dramaturgiai egyszerűsítésre, sűrítésre, módosításra azért kerülhet sor, mert a verbális kifejezés szerepét a zene más befogadási és értelmezési szinten érvényesülő és ható működése veszi át. Az általam rendezett Gyöngyösi-operára való felkészülés különösen érdekes volt ebből a szempontból, hiszen *A gólyakalifa* nem színpadi, hanem epikus mű, Babits Mihály azonos című regénye alapján született. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a librettó szerzője, Balla Zsófia idézetekkel és parafrázisokkal teli, költői szöveggönyvet alkotott, tisztelegsül a babitsi líra előtt. Az eredeti műből kiindulva így a fent említett egyszerűsítési-sűrítési műveletek kétszeresen is megtörténtek, s végeredményül egy erős költői szövetbe ágyazott, szimbólumokkal terhelt, a drámai történetet némiképp balladisztikus módszerekkel, kihagyásos technikával, annak csúcspontjait felvillantva, lírai önvallomásokban kifejtve építette operává a szerzőpáros. Hatalmas nyeresége a zenei megvalósulásnak, hogy a főhős azonos hangfajra írt megkettőződött alakja egyidejű színpadi jelenlétre is képes – ha úgy tetszik, duettet énekelhet egymással a meghasadt személyiség két fele. A cím által megidézett Hauff-mese is más fénytörésbe kerül az operában: ami Babits regényében csak egy félmondatos utalás („Mint a mesebeli kalifa, aki gólyává változott, és elfeledte a varázsszót, amivel emberré visszaváltozhat.”<sup>25</sup>), az Gyöngyösiéknél külön jelenetben, a majálison fellépő bábszínházi Kikiáltó által elmesélt példázat, mintegy előidézve a főszereplő, Tábornok Elemér ráismerését, és előre vetítve sötét sorsát. Saját rendezői megoldással húztam alá ennek a momentumnak a jelentőségét azzal, hogy előadásomban a Kikiáltó többszöri megjelenésének és a

---

<sup>25</sup> Babits Mihály: *A gólyakalifa*. Osiris Kiadó, Budapest, 2004.59.

nézőkkel való kapcsolatfelvételnek köszönhetően az egész történet felkiáltójel-szerű mesélőjévé lépett elő.

Ideális esetben hetekig, vagy akár hónapokig tartó időszak ez, mely során a rendező és a mű között személyes viszony születik. Személyes érintettség, kapcsolódási pont nélkül nehezen születhet érvényes műalkotás. Ez a koncepció és színpadi vízió kialakításának időszaka: megfogalmazhatóvá válik, hogy aktuálisan, itt és most, mit jelent nekünk a mű, hogy a rendezőt személyesen mi érinti meg, hová helyezi a maga hangsúlyait. Ugyanakkor belső képek születnek a műről való gondolkodás nyomán: olyan vízió, olyan körvonala a majdani előadás látványrendszerének, ami majd az egész színrevitel világát meghatározza.

*A gólyakalifa* kapcsán hatalmas, áthatolhatatlan sötétben szigetszerűen megvilágosodó, majd visszatűnő képeket, jeleneteket láttam magam előtt, az előadás első képzetei a tudatalatti sötétjéből felvillanó képek és a tudatos szint fényei, ezek keveredése voltak. Ezt a látomást képezte le a díszlettervező Csikós Attila egy színpadi tüllrendszer és világítási effektek segítségével. A *La Mancha lovagja*-nak egri, szabadtéri musical előadására készülve a mindenhol Dulcineát látó, sárkányokkal viaskodó, szellemóriásokkal hadakozó lovag álmoképeit szerettem volna a valóságos jelenetek szerves részévé tenni – így került sor végül a hatalmas, lebegő fátyolos, több helyen egyidejűen jelenlévő pálcás báb-Dulcineák, tűzzsonglőr effektek és a teljes társulat által mozgatott óriás sárkánykígyó szerepeltetésére. Külön izgatott a *donquijoteség* jelensége – ezért a főszereplőimet (Don Quijote, Sancho és Aldonza) különböző karakterű színészekkel megkettőzve játszottuk végig a történetet, utalva ezzel arra is, hogy Don Quijoté-k ma is sokan, sokfélék élnek közöttünk.

A darabbal kapcsolatos első vízió megszületése mindig felszabadító erejű, s további inspirációs forrás. A belső széttöredezettségnek, a személyiség szétesettségének így lett látomásos leképeződése a *Csoportterápia* hatalmas puzzle-díszlete – a felkészülési fázisban jelent meg a történet elemelt, de a konkrétumot (ti. a Piróth Gyula Művelődési Ház 6-os termében játszódik a darab) is megjelenítő helyszínként a díszlettervező Romvári Gergellyel megosztott, majd általa tovább gondolt megoldás.

## **2. Szereposztás**

A szereposztás a rendező emberismeretének tükrö: a karakterek elemzése vezet az adott színészek kiválasztásához, s a rendező helyzete ritkán ideális az esetek döntő többségében. Legtöbbször

konkrét társulatra kell az adott darab szerepeit kiosztani, a társulaton belül kell megtalálni a figurákat eljátszó színészeket. A színházműködés gyakorlati szempontjain túl azonban nyilvánvaló tény: két egyforma hangfajú ember nem egyforma mégsem. A hangkarakter, a fizikum, a vérmérséklet, a személyiség belső ereje, pszichológiai működése alapjaiban befolyásolja a figura milyenségét. A rendezőnek tehát az énekes színész ismeretében és az adott figuráról kialakított képe alapján kell döntést hoznia arról, hogy kit választ ki egy szerepre, ugyanis a szereposztásnak is a koncepciót kell szolgálnia. Említettem már fentebb a *Così fan tutte* Don Alfonso-ját. Ki ő? Lucifer? Kéjenc? Kíváncsian romlott játékmester? Életjátékos? Netán az erkölcsi világrend őre? Más és más fizikumú, hangkarakterű, korú, pszichikai sugárzású színészegyéniséget kíván megformálása. A már emlegetett hétköznapi gyakorlat ráadásul ritkán produkálja azt az ideális helyzetet, amelyben a rendező maga oszt szerepet: sokszor elfogadjuk, „elszenvedjük” a szereposztást – ilyenkor az adott énekes kvalitásain, személyiségén és a rendező emberismeretén, valamint színészvezetési technikáján múlik, mennyit sikerül a koncepcióból megvalósítania.

A kettős vagy többes szereposztás nem csak az operajátszásnak, de a mindenkori zenés színháznak is sajátja – e témának Fodor Géza külön fejezetet szentelt *A gólyakalifá-ról* szóló kritikájában (*A tehetség ünnepe az Operaházban*. Muzsika, 2005.augusztus). Idézem Fodor Géza felvetését: „Új magyar opera bemutatásakor elsődleges követelmény a *pontos szereposztás*. Ismert operák esetében az értő közönség kritikával fogadja, egyszersmind képzeletében korrigálhatja a szereposztási anomáliákat, ismeretlen operák esetében azonban az előadás és a mű azonos, a közönség számára az a darab, amit lát és hall, az előadás maga a mű. Ha a szereposztásban valami nem stimmel, akkor nem realizálódik világosan a darab. Az Opera gyakorlata, hogy úgyszólván mindent kényszeresen kettős szereposztásban hoz ki, új magyar opera bemutatása esetében különösen veszélyes, mert kicsi a valószínűsége annak, hogy saját erőből két adekvát szereposztást tudjon kiállítani, nem beszélve arról az irreális álomról, hogy a rendezésnek a mű határozott, legalább itt és most definitív interpretációját kellene adnia. Ha az esztétikai megfontolásokhoz realizztikusan azt is hozzávesszük, hogy a színház egy új magyar opera esetében nem hosszú szériát, hanem kevés előadást tervez (s nyilván már az évad végi bemutató előtt eldőlt, hogy a következő évadban mindössze kétszer kerül színre a darab), végképp semmi más nem szól a kettős szereposztás mellett, mint az irreálisan nagy társulat foglalkoztatási kényszere. A nem-művészi szempont érvényesülése, a kettős szereposztás *A gólyakalifá-ról* kialakuló képet is némileg homályossá és zavarossá teszi. A két szereposztás nem egészen ugyanazt a darabot tárja elénk, s véleményem szerint a második szereposztás előadása az adekvát. Ez nem színvonalkülönbséget jelent; önmagában véve, a maga nemében, mint egyéni

*teljesítmény* mindkét szereposztás valamennyi alakítása *tehetséges*, sőt többnyire optimális, csak éppen a figurák típusát és rendszerét tekintve az első szereposztás nem egészen pontos, a második viszont az. Ez a tapasztalat a színpad könyörtelenségével szembesít: általában véve szerencsés alkati adottságok bizonyos konkrét esetekben mégsem szerencsések, általában problematikusnak bizonyuló fogyatékoságok viszont egyes konkrét esetekben működő művészi hatóerőkké válhatnak. A színpadon sok mindent el lehet érni tehetséggel és tudással, de végső soron csak az *evidenciák* számítanak. A gólyakalifa hitelessége, igazsága négy figura *pontosságán* múlik. Ezek: Tábornok Elemér, az Inas, Sylvia és Etelka. Az első három csak a második szereposztásban igazán pontos, a negyedik - más-más módon - mindkettőben.”

Már a kritikát olvasva igazat kellett adnom Fodor Gézának, mégis furcsa élmény volt a leírtak alapján visszaidézni a két szereposztással zajló párhuzamos próbafolyamatot. Mindvégig könnyebbséget jelentett az első csapattal dolgoznom: gyakorlottabb, rutinosabb, önállóbb énekes színészek voltak egytől egyig, végtelen érzékenységgel és intellektuális energia befektetéssel dolgoztak. Igazi együttműködés volt a velük való munka, kölcsönösen inspiráltuk egymást. A második csapat sokkal inkább elvárta az előjáték-előírást, a külsődleges, cselekvésekre irányuló rendezői instrukciókat, érzésem szerint nehézkesen haladtunk, sokkal jobban meg kellett küzdenem s küzdeniük a megnyugtató eredményért. Ám végül alkati adottságaik, a darab szereplőinek tökéletlenségét leképező színpadi tökéletlenségük erényükké vált, *A gólyakalifa* történetének ők lettek hitelesebb megjelenítői, mint az egyébként – mondjuk ki – tehetségesebbnek kikiáltott kollégáik.

Egy vitathatatlan: a megkettőzött (olykor két, vagy akár három színészre is kiosztott) szerepek bepróbálása speciálisan zenés színházrendezői feladat. Az operai repertoárjáték hagyományai, a musical- és operettjáték piaci jellege, a magas előadásszám és az emberi hang sérülékenysége együttesen okozzák a szerepkettőzés gyakorlatát, s a zenés rendező pályáján azonnal szembeül azzal az élménnyel, hogy különböző emberektől ugyanabban a szerepben nem várhatja egy az egyben ugyanazokat a megoldásokat. Míg az egyik szereposztás Sarastro-jának ki kell találnunk valamit (mozgást, játékot stb.) a próbák során a két ária elénekléséhez, addig a másik szereposztás Sarastro-ja nyugodtan hagyatkozhat a mozdulatlanságra – mindez hangminőség, intelligencia és a személyiség erejének kérése. A rendezőnek tehát meg kell tanulnia úgy vezetni a különböző szereposztások színészeit, hogy ha más úton is, de mégis ugyanazt fejezze ki játékuk, ami a rendező koncepcionális szándéka. Mindezt azzal a nehezítéssel, hogy ha adott esetben a szereposztások

keverednek egymással (ez a zenés színházi gyakorlatban igen gyakori jelenség), akkor a szereplők ne ütközzenek egymással a színpadon, vagyis a szakmai zsargonban „térképészet”-nek nevezett színpadi mozgásoknak egyezniük kell minden szereposztásban.

A zenés színházrendezők kiváltsága a manapság egyre elterjedtebb meghallgatások intézménye: rendezőnek és színésznek is hozzá kell edződnie, ismerniük kell előnyeiket és hátrányait, a rendezőnek vállalnia kell azt a felelősséget, amivel a döntés meghozatala jár – sokszor persze ez is kollektív döntés az adott színház igazgatójával, az előadás producerével, a karmesterrel vagy a zenei vezetővel. Egy biztos: arról, hogy egy színész éppen milyen hangig, tágabban szakmai állapotban van, hol tart a rendezővel való legutóbbi találkozás óta, arról a legárnyaltabb és legtisztább képet a meghallgatás élménye nyújtja.

### **3. A látvány**

Díszletről, jelmezről és világításról van szó. A színpadtér kialakítása, az előadás stílusának meghatározása a rendező és a tervezők közt zajló beszélgetéseknek a feladata. A döntés mindig a rendező kezében van, de nagyon nem mindegy, hogy milyen mértékben engedi kreatívan és önállóan, saját elképzelésüknek is teret adva működni az előadás képzőművészeit. A látványvilágnak – beleértve a világítást is – egységes koncepcióra kell épülnie, ezt kell képviselniük az előadás különböző, a szuverén alkotói világot is megjelenítő elemeinek, anélkül, hogy korlátoznánk a látványtervezők alkotói szabadságát.

Nem csak annak van jelentősége, hogy mi kerül a színpadra, hanem annak is, hova kerül az a térben. A színpadi tér meghatározott szimbolikával működő külön rendszer. A rendező a tér hangsúlyainak és ritmusának törvényszerűségeit követve helyezi el a színpadon szereplőit. Egyes figurák kiemelése, központba helyezése a szereplők mozgására rendelkezésre álló, a zene által megszabott idő ismeretében történik, s ez mind rendezői instrukció a díszlettervező felé. Az előadás terének meghatározását akusztikai adottságok is befolyásolják, de nem kőszínházi környezetben a nézőtér elhelyezése, kialakítása is elvégzendő feladat. A zenés műfajban a zenekar mérete, elhelyezése is kérdés: a tér felhasználása és a díszlet kialakítása szempontjából nem mindegy, hogy a zenekari árokban foglal helyet, vagy netán része a látványnak.

A kor, a stílus és a stilizálás mértéke is meghatározandó. Vagyis tisztázni kell, hogy mennyire korhű, illetve realista, hogy környezetet ábrázoló vagy inkább valami belső tartalmat kifejező a díszletelképzelés. Ezt előzetes történetbeli tudás, illetve annak mentén születő asszociációk



határozzák meg. Fontos tudni, hogy a jelmezek világa is majd ebbe az elképzelésbe ágyazódik bele. A díszlet változásainak ívét is tisztázni kell a készülő előadáson belül: a rendezőnek és a tervezőnek tudnia kell, hogy épülő vagy romló, vagy éppen konstans szerkezetű térbe álmodják az előadást.

Idézem Fodor Géza kritikáját *A gólyakalifa*-ról a díszlet és a jelmez kapcsán:

„Másfél évvel ezelőtt a Hunyadi László felújításáról szóló kritikámban - számos korábbi elemző bírálat után - azt írtam Csikós Attila díszlettervezői tevékenységéről, hogy legközelebb csak akkor foglalkozom vele, ha pozitívumot fedezek fel benne. Nos, ez az az alkalom. Díszletében megvan mindaz, amit úgyszólván mindig hiányoltam: ezúttal nem keret, hanem *térkompozíció*, mely a darab és az előadás pszichologizmusát plasztikus formához segítő *térdramaturgiaként* működik; ezúttal minden eleme *funkcionális*; ezúttal nem snassz vagy éppenséggel üresen dekoratív, hanem megfelelően teremti meg a léleksíkon megjelenő helyszínek karakterét és kontrasztjait, indokolt esetben - az I. felvonás liget-képében és a II. felvonás Velence-jeleneteiben - az artisztikum, a poézis varázsát sugározva a színpadról. *Lehet, hogy a díszlet alkalmassága és színvonala is döntően rendezői inspiráció és igényesség kérdése?* Nagy Viktória jelmezei is az *előadás lényegét tolmácsolják*. Sokaknak nem tetszik a Mester világának nem annyira emberi viseletre, mint inkább Nibelheim népének operaházi kiállítására, állati bundára emlékeztető jelmezgyűttese. Más a véleményem. Az előadás stilizálási szintjén adekvátnak tartom egyfelől a világos, tiszta színeknek, kontúrosan tagolt szabásoknak, éles formáknak, másfelől a sötét alaptónuson belül viszonylag tarka, otromba, formátlan göncöknek az ellentétét, külön értékelve, hogy a II. felvonásban a státusában némileg emelkedő Inas már nem alaktalan rongyokat visel, hanem bőrkabátot, amely szabásával a fenti világ fehér textilruháinak formáját idézi, de durvább anyagával ellentétben áll velük. A velencei nők jelmezeinek és napernyőinek szépséges képe, majd hirtelen színeváltozása az előadás egyik legerősebb látványélménye. *De a különböző vizuális dimenziók önértékénél is fontosabb a rendezés, a díszlet és a jelmezvilág szerves egysége*, mert megvalósulása az Operában távolról sem magától értődő.”<sup>26</sup>

A kiemelések tőlem származnak: arra kívántam rajtuk keresztül rávilágítani, mit értek fentebb a látványvilág egységes koncepcióra épülésén. Fodor Géza elismerő szavai pontosan és lényegre törően tartalmazzák mindazt, amit a díszlet- és jelmeztervezővel folyó közös munka lényegének tartok, s rendezői pályámon a mai napig követek.

---

<sup>26</sup> Fodor Géza: *A tehetség ünnepe az Operaházban. A gólyakalifa bemutatója*. Muzsika 2005. augusztus, 48. évfolyam, 8. szám, 30.

#### 4. Találkozás a karmesterrel

Prózai rendező élete első operaprodukciójába kezd. Az énekesekkel való első találkozás, a zenei átvétel, avagy az operai olvasópróba alkalmával döbbenet tapasztalja, hogy a művészek kotta nélkül, kész szereptudással, s a szerep vélt teljes ismeretében fűjják az anyagot. A talaj hirtelen kicsúszik a lába alól, megrémül, itt mindenki azt hiszi, a munka el van végezve, az énekesek se nagyon értik (ahogy oly sokszor), mi történik majd hat héten keresztül.

A zenés színházi műfajok alapélménye ez, s hacsak nem esik egybe a rendező személye a betanító karmesterével, a szereptanulás folyamata megelőzi a rendezői koncepció ismertetését, s bizony lehetnek ellentmondások a karmester és a rendező szerepértelmezése között, hacsak nem egyeztettek már a korrepetíciók előtt, vagy ha (igen ritka esetben) nem vettek részt mindketten a korrepetíciós munkában.

A karmesterrel végzett közös munka a koncepció kialakítását is befolyásolja, jó esetben egybe esik a felkészülési időszakokkal. A mű közös elolvasása, meghallgatása, elemzése során ütközteti a két (nem ritkán egymással harcra kényszerülő) fél az elképzeléseit. Együtt kell meghatározni a húzásokat, azt, hogy adott műből melyik változatot adják elő. Szereposztás, jellemek, tempók megvitatása és egyeztetése a működő előadás egyik létfeltétele. Az egyetértés nem, de a megegyezés elengedhetetlen. Közös elemző munkával kell feltárni a karmesternek és a rendezőnek, hogy az adott alkotás zenei értelemben mennyire scenírozott, vagyis hogy a történések mennyire kódoltak a megszólaló zenében. Általánosságban elmondható, hogy míg a barokk operák zeneileg kevésbé scenírozottak, így nagyobb szabadságot adnak a rendezőnek, addig bizonyos operáiban Mozart a zenei mozgásban, hangnem- és tempóválasztásban pszichológiailag határozza meg a figurák céljait, szándékait, Puccini pedig már a cselekvés szintjén is tökéletesen leképezte zenéjében a megjelenítendő tartalmat. Meghatározandó az is, hogy a zenei szünetekben, amik mindig valamilyen váltást, fordulatot jeleznek, mi történhet a színpadon – történhet-e egyáltalán valami. A zenei jellemzés, agogika<sup>27</sup> és a zenei értelmezés közös alapra helyezése nélkül tehát nem kezdődhetnek meg a korrepetíciók.

---

<sup>27</sup> A zenemű finom tempó-, ritmus- és hangsúlyingadozásai, a hangok kottában nem jelzett, árnyalatnyi rövidülése-hosszabbodása.

A karmesterrel való egyeztetésre volt szükség abban a speciális esetben, amikor a *Vadregény - Into the Woods* előadásakor az angol szöveg átültetésének tempóbeli konzekvenciáival szembesültünk. A zeneszerző által előírt, gyorsabb tempók alkalmazásával a magyar szöveg érthetősége került ugyanis veszélybe. Meg kellett találnunk a Köteles Géza karmester, és rajta keresztül a szerző, Sondheim zenei szempontjait érvényesítő, illetve a magyarországi ősbemutatón a darabbal való ismerkedés lehetőségét szolgáló kompromisszumos tempót.

Gondoljunk Bergman *Varázsfuvola* filmjére (1975), ahol a nyitány alatt az operaelőadásnak otthont adó barokk színházat és nézőterét látjuk, a nyitányt hallgató nézők arcát felvillantva. Tökéletes realizációja annak, hogyan hangol rá az előadásra a nyitány, hogyan fókuszálja a néző figyelmét a színpad irányába, hogyan kezdi el birtokba venni a zene hallgatóját. Külön megvitandó kérdés, mit kezd az előadás rendezője a nyitánnyal. Zárt függöny előtt, zenekari számként hangzik el, vagy színpadi játékot komponál rá a rendező. Utóbbi esetben ráadásul két út áll a rendező előtt: illusztrálhatja az elhangzó zenét a szerzői szándéokra ráerősítve, vagy esetleg társszerzőként mellé lépve újfajta értelmezést is adhat neki. Ilyenkor a karmester kíséri a színpadi történést, hiszen az eredetileg önálló zenekari számnak komponált anyag aláfestő zenévé válik. Ezzel egy időben viszont a színpadi történést követnie kell a zenei eseményeket. Ebbe a körbe tartozik a Strehler féle 1998-as *Così fan tutte* nyitány alatt látható filmje a próbafolyamatról, vagy a Willy Decker rendezte 2005-ös salzburgi *Traviata* nyitánya, amely az előadás szimbolikus terében zajló előjátékot kíséri végig. Arra is van példa, hogy a nyitány alatti játék előzménye az első jelenet történéseinek, s ezáltal színpadilag összekapcsolódik a két zeneileg különálló rész. Sellars 1986-os, illetve Haneke 2013-as *Così fan tutte* rendezése egyaránt ezt példázza azzal a különbséggel, hogy Sellars egyre közelítő filmes társadalom- és környezetrajzzal érkezik meg a színre, Haneke pedig összefüggő színpadi jelenetet komponál a hely, az idő, a főszereplők és a játékindító feszültség felmutatásával. A nyitányról való egyeztetés tehát kikerülhetetlen feladat, az eredmény karmester és rendező kettős felelőssége.

Ehhez hasonló az átkötő, scenáriummi számok végiggondolt alkalmazása. Olyan intermezzókra gondolok itt, amelyet Leoncavallo *Bajazzók*, Mascagni *Parasztbecsület* vagy Bizet *Carmen* című operájában hallhatunk. Gyakorlati funkciójukat tekintve egytől-egyig a függöny mögötti átdíszítés

---

idejét hivatottak kitölteni, ám – egyáltalán nem véletlenül – dramaturgiai és hangulatilag szorosan kötődnek az előzményekhez, s ahhoz is, ami utánuk következik. Emiatt aztán előadása válogatja, hogy zárt függöny előtt játsszák el őket, pusztán a zenei élmény, a pár percnyi lélegzetvétel, a megpihenés, az addigiak végiggondolása, „megemésztése” érdekében, vagy – engedve a csábításnak – némajátékot rendeznek az elhangzó zenére. A legfontosabb szempontot azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül: az átkötő zenével a nézőt kell hangulatilag – érzelmileg átvezetni egyik jelenetből a másikba.

A zenekari számok scenírozása napjaink rendezői színházában divat. Zenedramaturgiai megalapozott döntést kell hoznia a rendezőnek, amikor színpadi akciót, látványt társít a zenéhez, vagy inkább a zárt függönyt választja helyettük, s hagyja hatni a zenét.

## **5. Korrepetíció**

Ez a zenei szöveg tanulás időszaka – szöveg alatt természetesen a zenét értjük. Ideális esetben a munka végső szakaszában, a szövegértelmezési és szerepalakítási kérdések felmerülésekor már a rendező jelenléte is hasznos lehet.

## **6. Zenei átvétel**

A zenei olvasópróbát nevezzük így. Az előadó és az alkotó stáb első találkozása ez egymással és a művel, a rendező szóban vázolt elképzeléseivel, valamint a díszlet- és jelmeztervekkel. Zenés színpadi művek esetén a színpadi munka megkezdésekor a színészek – énekesek a zenei anyag teljes, vagyis kotta nélküli ismeretével rendelkezve jelennek meg a próbákon – már az olvasópróbán is. A példánnyal a kézben végzett munka a prózai színház kiváltsága – a zenei anyag ismerete nélkül azonban mozdulni sem képes a színész a színpadon, még ha csak markírozza is az adott belső történet és a hozzá kapcsolódó cselekvéssort. A szerep előzetes bekorrepetálása és zenei elsajátítása egyfajta csapdahelyzet is lehet az énekes színész számára, s a rendezőt is megtévesztheti. Egy jól előkészített zenei átvétel keltheti azt a hatást, hogy a munka elvégeztetett, a próbák során elegendő lesz a színpadi mozgásokat bepróbálni, s a karakterek majd készen, hitelesen élik életüket a színpadon. A mű megismerése, a szerepek és viszonyok elemzése, a karakterek színészi megformálása, életre keltése természetesen nem független a zenei megformálástól, ám a színpadi kidolgozás a cselekvést megelőző és azon túl is mutató próbák folyamatát jelenti.

Az olvasópróbát – zenei átvételt szerencsés esetben elemző próbák követik, még az úgynevezett rendelkezés (lásd a 7. pontot) előtt. A rendezői koncepció alapos megértésének, a szerep- illetve karakter-elemzéseknek, a mű és a készülő előadás ívei felvázolásának alkalmai ezek. Lehetővé teszi, hogy az előadás létrehozói mind jobban elmélyedhessenek saját szerepükben, ugyanakkor a készülő egészre is rálátásuk legyen, s így a maguk helyét is tisztábban lássák az adott előadásban. A szerepek ugyanis nem végszótól végszóig érnek, hanem végig lélegzik-élik a jeleneteket, a felvonásokat, a művet. Az alapos elemző próbák megkönnyítik és gördülékenyebbé teszik mind a rendező, mind a színészek munkáját a próbafolyamatban: a mérték tisztázása hivatkozható alapként szolgál a színpadi építkezés számára.

## 7. Rendelkező próbák

A rendpróbák a majdani díszlet jelzett terében, a szükséges eszközök használatának begyakorlásával együtt folynak. A kellék- és bútorhasználat a rendpróbák kezdetétől, a díszlet elkészülte előtt is elengedhetetlen része a munkának, s ide tartoznak a játszó, vagyis le-és fölveendő, illetve a színpadi játékot befolyásoló ruhadarabok is.

A rendpróbák során a rendező felvázolja a darabot, a cselekvéseket térbe helyezi, kialakítja a szituációkat, s közben tovább folyik az értelmező-elemző munka. A *Honnan jövök? - Hova megyek? - Mit akarok*, vagyis a *Miért?* - ek tisztázása közepette a színész a *Hogyan?* - ra is választ, azaz az instrukcióval együtt inspirációt kap. A rendező tehát elmagyarázza koncepcióját, elfogadtatja a színésszel a tartalmat, meghatározza a figurák szándékát, cselekedeteik és szavaik gondolati háttérét, keretet ad a játékhoz.

Mivel egy-egy darabot különféle stílusban lehet színpadra állítani, a színészeket, énekeseket meg kell győzni a rendezés stílusáról is. Julia Taymor 2011-es *Varázsfuvola*-előadása a new yorki Metropolitan-ben, vagy Barrie Kosky-é a berlini Komische Oper-ben 2012-ből a képzőművészeti hatások elsőbbségére épül, másfajta színpadi részvételt kíván meg az énekesektől, mint például Bergman már idézett színházi filmje.

A módszer rendezőnként változik: van, aki az első héten végigrendelkezi a darab egészét, s a próbaidőszak további részére hagyja a kidolgozás, az érlelés, a mélyítés munkafázisait. Van olyan ellenben, aki rögtön belemerül a részletekbe, s lassabb, de alaposabb azonnali kidolgozással építi fel az előadás jeleneteit. Megkockáztatom, hogy darab és darab közt is állhat fenn olyan különbség, ami akár ugyanazon rendezőt is eltérésre készítheti megszokott módszerétől. A rendpróbák a keresésről,

a többszöri ismétlésről, a folyamatos javításról szólnak. Ugyanakkor az előadás ritmusának és ívének kialakítása érdekében kell olyan nagyobb egységeket felölelő próbákat is tartani, amikor folyamatot építi fel, vagyis a végigmenést gyakorolja a színész. Ráadásul - a jelenetek összefűzése, egymásutánisága és egymásra épülése folytán - sokszor az ilyen nagyobb lélegzetű próbák adnak választ a részletező próbákon nyitva hagyott kérdésekre, megoldatlanságokra.

A teljes intenzitású munka nem jelenti azt, hogy a színésztől minden próbán, vagy a próba minden pillanatában teljes intenzitású játékot kéne követelni. A markírozás megkönnyítheti cselekvés- vagy mozgássorok kidolgozását, begyakorlását, ráadásul a kiegészítől is megkímél. Ugyanakkor időről időre élesben is tesztelni kell a bepróbáltakat, a "majd az előadáson hozom" mentalitás túrhetetlen mind a színész egyéni munkája, annak alakulása, mind a kollégákkal való együttműködés miatt. Már próbán ki kell derülnie annak, mi történik, ha az előadásban igazán elesattan egy pofon - a szó konkrét és képletes értelmében is.

A markírozás persze eredetileg szűkebb értelemben használatos szó. Elsősorban a zenés színpadi szerepek megformálása kapcsán használjuk, s az énekhang részleges intenzitású használatát értjük alatta. Mégis szoros összefüggésben áll a játék markírozásával, tudniillik csak teljes intenzitású éneklés közepette derül ki a színpadi figura és játék életképessége, hitelessége. Ugyanakkor komoly hangterhelést jelentő zenés színpadi szerepek bepróbálása során a markírozás elengedhetetlen munkaeszköze és segítsége az éneknek. A rendező sem terhelheti túl a szereplő hangszalagjait állandóan teljes hangon való éneklésre utasítva őt. Meg kell tanulnunk a markírozott játékba is belelátni és belehallani a végeredményt. Ez egyrészt önbizalom, másrészt az egymásba fektetett bizalom kérdése. Praktikus módszernek bizonyul operaelőadások próbái során, ha az énekes mindig más egységet énekel meg teljes intenzitással - így különösebb hangterhelés nélkül derülhet ki számára s a rendező számára is, nem csúsztak-e félre a munka során. Összetett: egyszerre zenei, énektechnikai s színészi, átélési probléma ez.

A rendelkező próbák során zajló szerep- és helyzetelemzéseket, a koncepció sarokköveinek lefektetését követően, az ezek szabta korlátokon belül szabadságot és önállóságot kell biztosítani a színésznek: alkotó közreműködőként így teheti hozzá a legtöbbet saját magából, a saját művészetéből a készülő egészhez, s így érezheti mindinkább magáénak a végeredményt. Ugyanis nemcsak a rendező inspirálja a színészt, hanem a színész is a rendezőt. Előfordulhat, hogy a színész

egy-egy ötlete olyan mélységeket világít meg, olyan ihletet ad, amelyek nemcsak gazdagítják, hanem módosítják is a rendező elképzeléseit.

Ide kívánczok Fodor Gézának egy a Muzsikában megjelent, Traviata DVD-k elemzése kapcsán kifejtett gondolata a rendezői színház visszasságait érintve – különösebb kommentár nélkül:

„S itt elmerenghetünk a mai operaénekes-sorson. A *„Werktreue”*, a művekhez való hűség eszméjének jegyében munkálkodó hagyományos operajátszásban a figurák nem változtak radikálisan rendezésről rendezésre, az énekeseknek megvolt az alapján véve és nagy vonalakban pontos képük az általuk alakított szerepekről, s - természetesen személyiségük bélyegét is hordozó - alakításuk a pálya folyamán érlelődhetett, mindinkább elmélyülhetett és gazdagodhatott-árnyalódhatott, hacsak nem vált üresen rutinossá. Ma az operaénekes gyurma a rendezők kezében; produkcióról produkcióra nem a zeneszerző, hanem a rendező által elképzelt - más-más - figurába kell belebújnia, esetünkben Hampsonnak ugyanazon szerepben két ellentétesbe, amelyekben csak az közös, hogy a zenei alaktól független agyaskodás termékei. Az énekes nem kreatív, hanem csak végrehajt, kivitelez. Eltűnődhetünk azon, hogy ennek milyen művészetpszichológiai következményei vannak az énekesekre, az egyre rövidülő énekes-pályákra nézve.”<sup>28</sup>

A rendezőpéldány az előadás partitúrája, írott lenyomata. Tartalmazza a színpadi elhelyezkedéseket, mozgásokat, a főbb tartalmi instrukciókat, a szöveghez vagy kottahelyhez kapcsolódó színpadi történéseket, a díszletváltozásokat, a fényjeleket - mindent rögzít írásban, ami a színpadon történik. Folyamatosan készül és változik a próbafolyamat során, s végleges formáját a bemutatóra nyeri el. Igazi haszna a felújító és beugrópróbák során derül ki, amikor gyakran a rendező jelenléte nélkül elevenítenek fel kész előadásokat. Ez az operai és üzemszerű zenés színházi működés egyik legnagyobb csapdája: gondoljunk a gyakori szerepátvételekre, beugró sztárvendégekre éveken át műsoron tartott előadások kapcsán. A rendezőpéldányt meggyőződésem szerint csak az tudja adekvát módon használni, aki jelen volt az adott előadás próbafolyamatában, vagyis akiből emlékeket hív elő a feljegyzés. Mindenki más számára csak eligazítás, s szolgálai követése nyomán üres lebonyolítássá és lejárássá csökevényesedhetnek valaha élő és lélegző előadások.

A rendezőpéldány kezdetleges formája jó esetben a rendező kezében van már akkor, amikor felkészülten nekivág a próbaidőszaknak, ám a gyakorlott rendező csak arra használja tervét, hogy

---

<sup>28</sup> Fodor Géza: *Verdi-operák DVD-n 4.* Muzsika, 2007. január  
[http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id\\_article=2157](http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2157) Utolsó letöltés 20109.102.07.

tudja, mitől térhet el. Vagyis felelősen számolnunk kell minden művészet alapjelenségével: az improvizációval. Nem a nagyképűen saját rutinjára alapozó, felkészületlen és ezért előkészítetlenül improvizáló, lusta vagy elfáradt és felelőtlen szakember működéséről beszélek, hanem az ezer váratlan helyzetet, meglepetést felismerő, az elevenen lüktető és kiszámíthatatlan munkafolyamat egymásra hatásait, kölcsönös befolyásait beépíteni tudó, fantáziáját működésben tartó, rugalmas rendezőről, aki játszani enged másokat és saját magát is.

A színészvezetés feladata mellett a térrel való munka is a rendpróbákat terheli. A cselekvés térben való elosztása, a tér különböző pontjainak feszültsége s ezek dinamikája, a képalkotás, a drámai cselekvés képekben való megjelenítése, a szereplők egymáshoz képest történő mozgatása – mind a jelentőséggel és szimbolikával rendelkező tér kezelésének kérdése. A tervezői szemszög érzékeltetése végett É. Kiss Piroska, díszlettervező DLA dolgozatát idézem, akivel még egyetemi tanulmányaim idején volt szerencsém együtt dolgozni Sály László *Adoriánok és Jenők* című egyfelvonásos operájának Millenáris Teátrum-beli bemutatóján:

„Minden színpadi térben vannak pontok, amelyek mindenhol láthatóak, és amely pontokon kiváltképp erős a teátrális hatás. Ezekre a kitüntetett pontokra elhelyezett tárgyak, bútorok, eszközök kulcsfontosságúak a dráma megszületése, az előadás működtetése szempontjából. Ha képesek vagyunk felismerni a tér jó helyeit, akkor éppoly jelentősen járulunk hozzá a színész jó közérzetéhez, mint az előadás gördülékeny lebonyolításához.”<sup>29</sup>

Ezeknek a pontoknak a megalkotása lehet rendezői szándékot követően tervezői feladat, de az is elképzelhető, hogy intuitív módon a születő díszlet, még inkább a tér alakítja ki a maga hangsúlyos pontját, ami az előadás tartalmi hangsúlyait is képes kiemelni. Ez esetben ennek megtalálása a rendező és a színészek feladata.

A veszprémi Kabóca Bábszínházban rendeztem Szabó T. Anna darabját, a Bartók *Cantata profana*-ja előtt tisztelgő Szarvasok szövetsége című ifjúsági előadást. A Mátravölgyi Ákos által tervezett díszlet finoman stilizálva jelenítette meg a vadászházat, amelyben történet játszódik. A nézők mindannyian a színpadon foglaltak helyet, így intim játékteret kaptunk, ahol minden sóhajnak, minden szemvillanásnak helye van. Agancsok lógtak a falakon, árnyak vetültek a fóliákra. A színpadtér hűen tükrözte a darab szerint titkokkal terhelt miliő atmoszféráját, ugyanakkor a díszlet hármasszerkezete triptichont idézett, utalva arra az élet-áldozatra, amire a szarvassá változó fiú készül, de amit a fiú családi

---

<sup>29</sup> É. Kiss Piroska: *A színpadi tér. A téralkotás elemei, és azok dramaturgiai hatása*. DLA értekezés. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2007. 4.



múltjából lassan felsejlő szörnyű titok szerint a nagyapa is meghozott újra meg újra. Egy régi vadászat alkalmával ugyanis valószínűleg a nagyapa lőtte le a fiú apjának testvérét, vagyis a saját fiát, s a baleset után haláláig többször járt vissza a házhoz egyedül állatokra lövöldözni – amolyan helyettesítő áldozatként...). A történetben egy elütött szarvas teteme is bekerül a házba, amit aztán föl kell húzniuk a gerendára, hogy megnyúzhassák – a bekötés helyét pontosan meghatározta a tervezőnk. Abban a szerencsés helyzetben voltunk, hogy a próbafolyamat elején, nagyon hamar már a kész díszletben próbálhattunk, s a rendelkező próbák vége felé arra lettünk figyelmesek, hogy a darab fontos vallomásai, a vallomástevők monológjai, az éles helyzetekben elhangzó kulcsmondatok kimondói valahogy mindig arra a pontra állnak a térben mozogva, ami fölé majd az elejtett szarvas teteme lóg, s ahová a vére csöpögni fog. Így lett ennek a díszletnek, és általa ennek az előadásnak kitüntetett pontja a szarvas, az aktuális áldozat bekötési helye, s ez a térbeli-helyezkedésbeli ismétlődés töltötte meg külön tartalommal a színészek egyes mondatait.

A tér formálásának és mozgatásának egyik döntő része a tömegmozgatás (kórus, statisztéria) – a zenés színpadi műfajok megkerülhetetlen együttesei. A próbamunka alapfeltétele, hogy a rendező milyen funkciót szán az énekkarnak. Huszár Klára rendszere szerint a kórus lehet:

- a cselekményt mozgó erő – aktív részese a cselekménynek,
- a cselekményt véleményező,
- a cselekményt szimbolizáló,
- a cselekményt kísérő tényező, valamint
- dekorációs elem.

Ezek a funkciók egy művön belül is keveredhetnek. Mindegyik esetben lehet az énekkart tipizálva vagy egyénítve alkalmazni.<sup>30</sup> Willy Decker a már hivatkozott salzburgi *Traviata*-ban egy tömbként, frakkos férfi-jelmezbe öltöztetve, a férfi-világ örömeinek és kegyének kiszolgáltatott Violetta-t hol tenyerén hordozó, hol elsöprő, eltaposó sleppként mozgatja a vegyes kart, így előadásában a kórus jelenléte szimbolikus értelmet nyer. A kívánt hatás elérése az éneklésen és a színészi közreműködésen túl komoly koreográfiai munkában való részvételt és mozgás-kultúrát igényelt a kórustagoktól. Marthaler 2007-es *Traviata*-ja a Palais Garnier-ban egy egyénítettebb kórus-alkalmazást mutat: a vendégek párban és egyénileg érkeznek és működnek, némiképp karikírozott személyiséggel rendelkeznek, apró háttérjátékokat bíz rájuk a rendező.

A kórus mozgatásánál különösen fontos a rendező zenei tudása. Meg kell tudnia ítélni, hogy adott emberek csoportja adott színpadi távolságon belül meghatározott idő alatt honnan hova ér el. Képesnek kell lennie érzékelni és definiálni, hogy a zene, amely alatt a mozgást végzik, milyen

---

<sup>30</sup> Huszár i.m. 80.

ritmusú, illetve intenzitású, jellegű mozgást sugall és igényel. A szólambeosztást szintén figyelembe kell vennie a rendezőnek a kórus színpadi elhelyezése és mozgatása során: nem szerencsés összekeverni a szólamokat, ez sem a hangzásnak, sem az együtt éneklésnek nem tesz jót.

A karmesternek mindig jól láthatónak kell lennie: 80-100 ember együttes megszólalása karmester segítsége nélkül nehezen elképzelhető, ám monitorok alkalmazása ma már számtalan színpadi helyzetet lehetővé tesz a kórus számára is, nem kell a zenekari árok felé fordulni, frontális elhelyezkedésükhöz ragaszkodni.

A tömegek színpadra való be-, illetve onnan való kikerülése zajjal jár, eltűnésük adott esetben a szűk kulisszajárások miatt lassú és nehézkes lehet - külön időt és gondot kell fordítani ezeknek a mozgásoknak a bepróbálására. Értelemszerűen kötelező érvényű, hogy a kórus színpadra kerülése vagy az onnan való távozása szerves része a színpadi szituációnak. Álló, illetve passzív helyzetben is figyelni kell a kórus magatartására. Színpadi létük mozgás és éneklés nélkül sem szűnik meg, nem válhat civillé.

Még egy praktikus szempont: a rendpróbák idején az énekkari részeket érdemes egy-egy időpontra szervezve, sűrítve próbálni. Amikor jelen van a kórus, érdemes csak vele foglalkozni, alapos munkával kidolgozni jeleneteiket, s a szólistákkal csak azután engedni össze a kész részeket. A kórus igényli a külön figyelmet, a velük folyó munka akkor válhat igazán élvezetessé és hálássá, ha nem arctalan tömegként, hanem a cselekményt, az előadást igazi részvétellel és jelenléttel alakító erőként tekintünk rá – s mindezt el is várjuk tagjaitól.

A kórossal folyó munkának van egy olyan pszichológiai vetülete, ami gyakorlatilag a velük, vagyis a kórus tagjaival zajló együttléteket döntően befolyásolja. Kórustagnak lenni azt jelenti: egy vagyok a sok közül. Személyiségem és egyéniségem másodrendű. Ugyanakkor az énekkari tagok sok esetben megkeseredett, sikertelen szólisták, félbetört, vagy meg sem valósult karrierok birtokosai, tele keserűséggel, és vélt vagy valós sértettséggel. Így végeredményben a kórustag mindig keresi a kitörési pontot, a feltűnési lehetőséget. Ezért örülnek minden olyan rendezői megoldásnak, ahol a tömegeből kiválva, egyénített figuraként is megnyilvánulhatnak, de ezért fordulhat elő az is, hogy kielégítetlen fontosság tudatukat a jelmezpróbán, a bekerülő díszletben állandó problémagenerálással kompenzálják. Ha viszont igazi figyelmet kapnak, ha bevonjuk őket a munkába, ha valódi színpadi feladatot kapnak – több tucat ember energiája sokszorozza az előadás határfokát. Katartikus példája ennek Peter Stein 1986-os cardiff-i Othello-jának vihar-jelenete, amelyet a kórustagokkal

végzett egyéni próbák során állított színre: a kórustagok mozgása, gesztusai, arcjátéka, érzelmi bevonódása bruegheli hatású képi élményt társít az elhangzó zenéhez.

Zenés színpadi előadások kapcsán megkerülhetetlen téma a koreográfia. Természetesen az önálló táncszínházi produkciók, illetve az egészestés baettek nem tárgyai dolgozatomnak – ilyenkor a koreográfus az előadás rendezője is egyben. Főleg a musical irodalom bővelkedik olyan művekben, amelyekben főszerepet kap a tánc – nem ritka, hogy az előadások rendezője ilyenkor maga a koreográfus, vagy egy egyenrangúnak tekinthető rendező-koreográfus páros jegyzi az előadást. Olyan klasszikusokra gondolok itt, mint például Bernstein *West Side Story*-ja, vagy a *Cabaret* és a *Chicago* a Kander-Ebb szerzőpárostól. Zenés színházban a koreográfus közreműködését igénylő leggyakoribb eset a darabba írt betéttánc. Ezzel kapcsolatosan egyetlen égető kérdés merül fel: sikerül-e túllépni az egyszerű betéttánc funkcióján, vagyis az operai balett, az operett-keringő vagy a musical show-tánc a többivel egyenértékű, tartalmi kifejező elemévé válik-e az előadásnak?

Ha pusztán a zenedrámát tekintjük, s végiggondoljuk az operairodalom híres balettjeit, még nincs nagy baj. *Tannhäuser*, *Faust*, *Hunyadi László*, *Aida* – mindegyik híres balett szervesen illeszkedik a drámai történés menetébe. A bonyodalmak az előadásnál és az operai balett-hagyomány születésénél kezdődnek. Eredendően szórakoztató, idő-múlató és mutatvány-értékű számokként kezelik a színházi előadások a baletteket, s igen ritkán merül fel az az igény, hogy esetleg szerves része is lehetne a történetnek a táncbetét. 2003 őszén az Erkel Színházban bemutatott *Hunyadi László* kapcsán merült fel bennem az ötlet: milyen jó lenne a *Palotást* műsorszám-jellegén túllépve tényleg a budai menyegző táncaként kezelni, s a gyors részre akár az egész színpadot megmozdítani, miközben már a színes kavalkádban ott feketéllnek a gyászt hozó Gara-katonák – közvetlenül az ünnepet megszakító botrány, Hunyadi bebörtönzése előtt. A világ legnagyobb sértése lenne ez persze az operalátogató közönséggel szemben, hiszen sokan a „Meghalt a cselszövő” és a *Palotás* miatt vesznek jegyet a *Hunyadi Lászlóra*. Mégis... Wagner sem átalotta a balett nélküli *Tannhäuser* párizsi bukása után – mintegy bosszúból - operája elejére, közvetlenül a nyitányhoz kötni balettjét, amelynek „hagyományosan” a mű közepe táján lett volna a helye: csupán azért, hogy a korabeli sznob közönségnek elegendő ideje legyen elkészni az előadásról. Az már más kérdés, hogy kevés az olyan *Tannhäuser*-előadás is, amelyben a koreográfia minősége és kifejező ereje megközelítené a wagneri zene mélységeit. Gounod *Faustjának* Walpurgis-éje is többszörösen nehéz feladatnak bizonyul: egyrészt terjedelme, másrészt az egymást követő számok dramaturgiai fölfűzésének nehézsége miatt. De ezzel sem ártana próbálkozni – vagy végső esetben minimálisra húzni.

A hagyományon túl persze nagy probléma az is, hogy kit választ koreográfusnak a rendező. Gyanítom, hogy az önálló színházi elképzeléssel és világlátással rendelkező koreográfusok börtönnek tekintik az alkalmazott koreográfia-készítést, bizonyára nehezebb eredetű alkotni magukat egy kész rendezői koncepciónak alávetve. Ám ez a tartózkodó magatartás azt eredményezi, hogy az operaelőadások többsége hatásvadász módon külsőséges, kizárólag sémákat felvonultató, üres balett betéteket tud felmutatni, s ritka a tánc-, sőt mozgásszínházi hozzáállásról árulkodó koreográfia.

2003 márciusában Debrecenben rendeztem Kodály Zoltán *Székelyfőnök* című daljátékát. A laza szerkezetű, népdalok és népballadák felhasználásával összefűzött színpadi művön eleve nehéz az igen soványka drámai szálát végigvezetni. Ezt nehezíti a látszólag véletlenszerűen egymást követő népi játékok és táncok füzere, amely szintén azt a veszélyt rejti magában, hogy népies-látványos tánc- és nótaest kerekedik a darabból előadás gyanánt. A munka során végig azt tartottam szem előtt, hogy a drámai cselekmény miként vihető végig következetesen egyik dalról a másikra, s amikor Pataky Klárával, az előadás koreográfusával elkezdünk dolgozni, őt is arra kértem, hogy az összes tánc és játék folyamatosan a drámai helyzetet erősítse, a cselekmény előremozdítását segítse. A Kérőt üldöző zsandárok tánca a házkutatást jelentette meg, a fonás a munkafolyamaton túl a sorsfonalak összekuszálódását, majd elrendeződésüket jelképezte, a Görög Ilona ballada eljátszása, a Hess, légy kórus tánca, majd az *A csitári hegyek alatt* duettje a Fiala leány és a Fiala legény összepárosításának és kényszerű elválásának a története volt, ami ugyanakkor párhuzamba állítható a Kérő bujdosásával s a Háziasszony magányával.

Operett- és musical színpadon, de prózai előadásokban sem kívánhatunk kevesebbet a táncjelenetektől. Se szeri, se száma a szerző által megírt táncjeleneteknek, lakodalmaknak, mulatságoknak, s ezek mindig nagy látványra és hangerőre csábítanak. S azzal is csak akkor van baj, ha közben nem keressük meg a tánc jelenlétének okát, hangulatát, esetleg azt a többletet, amit hozzáad a drámai szituációhoz.

Az általam üdvösnek tartott megoldást egy prózai vizsgálóelőadásom, Csehov *Cseresznyés kertjének* harmadik felvonása alapján szemléltetem. Az árverés estéjén vagyunk, már el is dőlt, ki vette meg a birtokot, ám ezt csak a felvonás végén fogjuk megtudni: Gájev és Lopahin már úton vannak hazafelé, késnek, az otthon maradottak pedig zenés mulatsággal próbálják elviselhetővé tenni a várakozás feszült óráit. Nincs a jelenlévők közt egy sem, akinek nem az árverés eredményétől függne a további sorsa: mindannyian azon igyekeznek kétségbeesetten, hogy amennyire lehet, nyerő lapokkal a kezükben éljék túl az estét. Ördögi multság ez, vergődő erőlködés, „groteszk haláltánc”<sup>31</sup>, a már-nem-itt-lévő még-itt-lévők szellembálja. Következésképp a táncuk sem lehet akármilyen, s a zene sem, melyre egy utolsót mulatnak. Nagy segítségemre volt zenei részről a Vodku v Glotku, ogyesszai zsidó kocsmazenét játszó zenekar három tagja, valamint koreográfusként újra Pataky Klára. Egyetlen hegedűdallammal indult a felvonás, amelyhez lassan csatlakozott

---

<sup>31</sup> Vö. Almási Miklós: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* Magvető, 1985..262-272.

a gitár, majd a tangóharmonika. Ezzel párhuzamosan elevenedtek meg a feszült várakozásban szorongó, mozdulatlan figurák: először mindenki a véletlenszerűen mellé került párral kezdett táncba, majd lassan elindult a helyezkedés, a párcsere. Anya Trofimovot, Trofimov Ljubov Andrejevna-t vette üldözőbe, Anyát viszont a Postamester ragadta el, míg Ljubov Andrejevna-t Jasa csapta le minduntalan partnerei kezéről, Dunyasa Jasa előtt keltette magát, nyomában a szerencsétlen Jepihodovval, Pisciik urat pedig Sarlotta Ivanovna húzta. És így tovább a teljes örületig, Varja zsémbeskeserű kifakadásai és Firsz komótos tevés-vevése közepette. A végén aztán már mind csak egyedül járták, erőből és kegyetlenül magányosan. Érzésem szerint beszédes nyitó jelenet kerekedett a felvonás elejére, s méltó keretező párja lett a felvonást záró szólnak, Lopahin magányos, részeg, mulató-romboló táncos monológjának.

Nem csak a koreográfus, de a rendező munkáját is befolyásolja, hogy képzett táncosokkal dolgozik-e az adott előadásban, vagy színészeket mozgat a koreográfiákban – netán éneklésre, táncra és színjátékra egyaránt szerződött musical-ensemble kerül a keze közé. Az első esetben a legfőbb kérdés, hogy kilógnak-e majd a táncosok a szereplőgárdából. A második, a színészmozgatás legnagyobb tétje, hogy a koreográfia megfelel-e a darab és a műfaj elvárásainak, s egyben a színészek képességeinek. A musical kar, az ensemble színházi hierarchiában elfoglalt helye, összetétele, működése szakmai és pszichés szempontból is hasonló az operai kóruséhoz, ugyanakkor feladatuk összetettsége, s az a tény, hogy sokkal kevésbé szigetelődnek el a szereplőgárdától, mint a hagyományos kórus – sokkal magától értetődőbben és automatikusabban teszi szervessé, s önmaguk számára is hálássá a jelenlétüket az előadásban.

A rendpróbák sorába illeszkedik, de külön neve van az emléképróbanak, amikor a már lerendelt jelenetek újra sorra kerülnek a próbafolyamatban. Funkciójuk csak részben s csak látszólag az ismétlés: az egyszer rögzített megoldások felelevenítése, esetleges megváltoztatása, az alkotói folyamatban való előrehaladás következtében történő mélyítése a feladat az emléképróbanon, valamint az előadás jeleneteinek mind nagyobb egységekben való összefűzése, összeérlelése.

Ahogy prózai színházban szövegösszemandó próbákat tartanak időről időre, úgy a zenés munkafolyamatok elengedhetetlen része a folyamatos egyéni korrepetíció, illetve a zenei együttes- és javítópróbák. A zenei szövegtudás pontatlanságait tisztázni kell, ugyanakkor a tanulási folyamatnak része az egyénileg már megtanult anyag partnerekkel való zenei összeérlelése olyan próbák keretében, amikor a színpadi munka nem viszi el a figyelmet a zenei tényezőről. Szükség van erre még akkor is, ha tudjuk, hogy a zenés színházi rendpróbák mindig korrepetitor és karmester aktív részvételével folynak.

A rendpróbák állandó résztvevői még a rendező mellett a rendező asszisztens, a játékmester és a sűgó. A rendező asszisztens a próbafolyamat fő szervezője: a résztvevők és a próbák időbeosztásától kezdve, a színpadon és a színpad körül zajló munka kellékeinek ismeretén keresztül a legapróbb felmerülő kérdés tisztázásáig mindennek a tudója. A játékmester a rendező művészeti, kreatív asszisztense. A zenés színházi gyakorlatban a bemutató időszakot követő repertoárjátás során ő az előadás gondozója, a rendező képviselője: az ő feladata a felújító próbák megtartása, az egyes szerepekben cserélődő, vagyis a szerepekbe „beálló” színészek betanítása, az előadásnak a bemutató színvonalán tartása a rendezői elképzelések őrzője- és képviselőjeként. A sűgás az egyik legősibb színházi mesterség – zenés színházban kottaismeretet is követel. A sűgó a próbák és az előadások alatt folyamatos előmondással biztosítja a zenei folyamatosságot. Míg prózai színházban szövegtévesztés esetén a színész önállóan vagy partnerek segítségével is tovább lendítheti a játékot, a zenés műfajokban a zene megy tovább: elég egy kis bizonytalanság, szövegtévesztés a zenei folyamat összeomlásához.

## **8. Díszletszerelés és világítás**

A színpadi munkát az angol szaknyelven 'stage manager'- nek nevezett ügyelő irányítja. A pultos ügyelő a színpad egyik elülső sarkában, külön fülkében ülve hívja színpadra a szereplőket és irányítja a színpadi műszakot, valamint a színpadi táruk (fény, hang stb.) munkáját. A színpad két oldalán, az előadás bonyolultságától függően két vagy több további ügyelő segíti a színpadi munkát. Mindannyian kottával a kezükben, az elhangzó zenét követve dolgoznak. Nélkülük elképzelhetetlen a nagyszínpadi zenés előadások lebonyolítása.

Az elkészült díszlet színpadra állítása, beszerelése és működésbe hozása mindig próbán kívül, a rendező és a tervező jelenlétében és részvételével történik. A díszletváltozásokat is ilyenkor, még a színészek távollétében gyakorolja be a műszaki személyzet ügyelői irányítással – ez nem ritkán számukra is a zene pontos ismeretét követelő feladat. Ahhoz, hogy a változás gyors, pontos és akár még látványos is legyen, elengedhetetlen a külön gyakorlás. Próba közben elég a korrekciókat, az esetleges változtatásokat rögzíteni, a teljes műszaki lebonyolítás, az emiatti leállások nem vehetik el az időt a színészek munkájától abban a fázisban, amikor már teljes felvonások, aztán az egész előadás végigjátásának bepróbálása a feladatuk.

A világítás is próbákon kívül készül ideális esetben. Be kell világítani egyrészt a díszletet, másrészt a játékteret. Ami nem látszik, az nincs. A díszlet és a színészek láthatóvá tételén túl viszont

dramaturgiai jelentősége is van a világításnak, kíséri a cselekményt, erős pszichológiai hatást érhetünk el vele, a zene mellett a fényvel is érzelmileg kísérhetjük az előadást. Vagyis a világítás kifejez. Előzetes rendezői, illetve ma már egyre gyakrabban világítástervezői elgondolások alapján, kész szcenáriumot követve, a zenei történésekkel is összhangban készülnek a világítási jelek.

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt az egyfajta rendezői hozzáálláshoz kapcsolódó gyakorlatot sem, amely szerint - ellentétben az eddig leírtakkal - a rendező az első perctől fogva, már a díszlet elkészülte előtt is világít. Ilyenkor a világítás képzőművészeti rangra emelkedve egyenrangú társa a többi látványelemnek, a rendezői gondolat kifejező eszköze, nem pusztán ábrázoló, hangsúlyozó elem.

A musical-ipar is rácsúfol napjainkban a megszokott gyakorlatra: az előre modellezett látványvilágnak, a pontról pontra megtervezett előadási szcenáriumnak, a kicsiben előre lejátszott és végiganimált színpadi eseménysornak része a pontos világítási terv is. Ez esetben a színészeket a munkafolyamat végpontján, a már elkészült és bevilágított díszletbe helyezi bele a rendező alárendelve őket a koncepciónak, a végletekig szűkítve alkotói részvételüket és szabadságukat, egyfajta élő bábszínházként működtetve a zenés gépezetet. Lebilincselő és tanulságos előadást tartott e témában az angolszász színházi gyakorlatról Erkel László 'Kentaur' 2016 februárjában a veszprémi Kabóca Bábszínház által szervezett Vizuális dramaturgia című konferencián.

## **9. DJBK/DVJM – azaz színpadi zongorás összpróbák**

A zongorás összpróbák során találkoznak a színészek a díszlettel, a végleges bútorokkal és kellékekkel, a világítással, és az első öltöztéstől kezdve a jelmezzel és a maszkkal is.

A jelmez – túl a funkción – a zenés színházi műfajok mindegyikében, műfaj-specifikusan elengedhetetlen része a látványnak: mindig a díszlettel összhangban. Az opera a méretek, a távolság miatt követel megkülönböztetett figyelmet a jelmezek formai megoldásaiban és díszítési eljárásainál, a musicalvilág ruhatára nem nagyon működik fény és csillogás nélkül, s az operett külsőségeivel szemben is léteznek olyan nézői elvárások, amelyeknek megfelelni leginkább a jelmeztervező feladata. Ugyanakkor a jelmezre is igaz, ami minden másra a színházban: ami a színpadra kerül, jellé válik, mesél, a tartalmat befolyásoló tényező, üzenete van, miközben a látványélményt, az érzéki hatást is fokozza. A színdramaturgia, az egyes ruhadarabok minősége, használtsága, az anyagválasztás, a formai megoldások, a stilizálás foka – mind a karaktereket árnyaló és az előadás

tartalmi elemeit befolyásoló tényezők. Arról nem is beszélve, hogy a jelmeznek alkalmazkodnia kell a színész alkatához, egyéniségéhez. Kettős szereposztás esetén egy szerep két megformálójának a jelmeze bizonyos határok figyelembe vételével különbözhet is egymástól. Ahogy a díszlettervező is az utolsó pillanatig dolgozik a legapróbb részletek helyre kerülésén, úgy az első teljes öltözés után is még számos korrekció, apró változtatás történik a jelmezeken. A színpadon alakuló összkép, ugyanakkor a jelmezek viselhetősége és használhatósága érdekében a főpróbahétig zajlik a jelmeztervek élővé varázslása.

A rendpróbák megszokott jelzései után a kész díszlet és jelmez véglegessége váratlanul szokatlan és ijesztő közeg a színészek számára. Az a biztonság, amit a színpadi játékban nyertek, hirtelen viszonylagossá és törékennyé válik, kénytelenek szembenézni azzal, hogy márpedig ezekben a ruhákban, ilyen külső keretek között kell készre csiszolniuk alakításukat. Ezért aztán az első öltözés és az első díszletben töltött próba látszólag teljes káoszban és kétségbeesésben zajlik. Ha a rendező tisztában van mindezzel, ha tudja, hogy a káosz szükségszerű, sugárzó nyugalommal, türelemmel és nagyvonalú lélekjelenléttel vészeli át ezeket az alkalmakat. A munkában való előre haladás ilyenkor szinte egyáltalán nem érzékelhető, mégis megéri végigdöcögni az előadáson tisztázva a díszletben való járást-mozgásokat, begyakorolva az esetleges gyorsöltözéseket, az árnyékos helyekről a fény felé terelve a színészeket, hogy az újbóli nekifutás már ígéretes összképet nyújtson a majdani előadásról.

A következő minőségi ugrást a próbafolyamatban a zenekar csatlakozása jelenti. A karmester a színpadi próbák ideje alatt felkészítette a zenekart. Az énekesek, illetve a színészek az úgynevezett ülőpróbán találkoznak először a zenekarral, amikor is játék nélkül, ülve végigéneklük szerepüket zenekari kísérettel. Ezután kerül sor az első színpadi zenekaros próbára – újabb sokk, újabb látszólagos összeomlás. A rendező ilyenkor már háttérbe vonul – munkáját elvégezte, az előadás működtetése – főként operák esetén – a karmester kezében van. Ha bármily apró változtatásra még sor kerül, az a zenével való összecsiszolódás, összehangolódás érdekében történik.

Akár feljátszott alap, akár élő zenei a kíséret, korunkban az operán és az operetten kívül, bár manapság már utóbbiban sem ritkaság, a musicalnek viszont egyenesen szükségszerű velejárója a hangosítás. Ez újabb feladatot ró a rendezőre, s hozzáértését újabb területen teszi próbára. Itt is, mint a színházi munka minden területén, megfelelő szakember híján munkája nem lehet eredményes. A produkció zenei vezetőjével (ez az esetek nagy részében maga a karmester), valamint a színház hangmérnökeivel és a hangosítókkal együtt működve, a zenei vezető szakmai irányítására és a



hangosító stáb szakértelmében bízva kell elkészülnie annak a zenei alapnak, amin keresztül az előadás hangzásvilága a legteljesebben szolgálja a rendezői koncepciót. Amennyiben nem készül új zenei alap az előadáshoz, nagy körültekintéssel kell eljárni a más színháztól való kölcsönzés során: milyen hangszereléssel, milyen minőségben, s ugyanakkor milyen felfogásban, milyen esetleges húzásokkal készült a kölcsönzött anyag.

A 2000-es évek elején két vidéki színházban is (Debrecenben és Pécsen) felvételről szólalt meg Bartók zenéje a *Fából faragott királyfi* és a *Csodálatos mandarin* balettelőadásán – mivel nem fért el a zenekar az árokban... Gyakran – főleg vidéki színházakban – szembesül a rendező azzal, hogy a megrendezésre kerülő musicalt félplayback-kel, vagyis előre felvett zenei alappal kísérik – általában gazdasági megfontolásból. Van az operaelőadásoknak egy varázsa, amit nem lehet említés nélkül hagyni: ez bizony a zenekar jelenléte, vagyis az élő zene. Ez az, ami minden hangversenyt, operaelőadást, de továbbmegyek: egy vendéglői vacsorát vagy esti borozást, táborozást, lakodalmat és temetést különös fénykörbe von, átszellemít és egyedivé tesz. A színházi előadások egyszeri és megismételhetetlen közösségi élményét is különös ünneppé teszi, ha élőben szól hozzájuk a zene.

Peter Brook, aki 22 évesen a londoni Covent Garden opera rendezője lett, igen érdekes megvilágításba helyezi a színházi zenekar problémáját. Évekkel később, amikor az őt pályakezdőként ért operai csalódásai ellenére visszatért a műfajhoz, s saját színházában lecsökkentett létszámú zenekarral s a kórust kiiktatva megrendezte a *Carmen*-t, a következőket nyilatkozta:

„... Régen csak egy kis zenekar adta a kíséretet, és kevéssel a színpad szintje alatt helyezkedett el. Ez aztán, szinte észrevétlenül olyan nagyra nőtt, hogy óriási gombaként már a színpad alá is benyúlt. Sőt, hogy még nagyobb zajt csapjon, még tovább kellett növekednie, egészen addig, hogy mára már nevetségesen aránytalan és oda nem illő legyen... Egy olyan zenekar, mely az emberi hang számára túlságosan nagyméretű, létrehoz egy mesterséges igényt: az énekesnek természetellenes viselkedésmódokat kell felvennie. Ahhoz, hogy jól hallják, a közönséggel mindig szemben kell állnia, és a színpad legelején kell maradnia. Ennek következtében aztán ritkán vehet fel másmilyen testhelyzetet, és nem mozoghat úgy, hogy azzal kövesse a drámai helyzeteket.”<sup>32</sup>

Brook szavait olvasva ambivalens érzéseim támadnak: egyrészt értem és némiképp igaznak is vélem gondolatmenetét, s csak alátámasztani tudom igazságát saját vizsgatapasztalataimmal. Puccini *Gianni Schicchi*-je, Mozart *Varázsfuvola*-ja, a *Don Giovanni* tökéletes színházi élményt tudott

---

<sup>32</sup> Peter Brook: *Változó nézőpont*. Orpheus Kiadó, 2000.

nyújtani két zongora vagy egy szál pianínó kíséretével, és a Zeneakadémia operaszakos vizsgaelőadásain sem hiányoltam soha a zenekart. Brook is beszél ilyesmiről:

„Sok olyan város van, ahol a költségek miatt soha nem engedhetik meg maguknak, hogy operákat hozzanak létre, de az ott élők örömmel fogadnak egy kis csoportot, akik zongorakísérettel játszanak.”

33

Mégis: teljes zenei élmény a zenekar méretétől függetlenül csakis élőben születik – a színpaddal együtt lélegző zenekar jelenlétében. Az árokban eldugott, kihangosított musical zenekar is nagyobb élményt nyújt élőben, mint ugyanaz a zenei anyag felvételről – még ha ugyanazokból a hangszórókból is szól a zene. Brook-kal vitatkozom hát egy tőle származó idézettel – kiterjesztve annak érvényességét minden zenés színpadi előadás zenekarára.

„A jávai színház egyik legszebb vonása az, hogy a zenészek mindannyian jól láthatók, figyelik a cselekményt, teljes jogú résztvevők és tényleg történik valami, amikor mind az ötven zenész a gongokon és a dobokon egy emberként, egyszerre kezd el játszani.”<sup>34</sup>

Hiszem, hogy a színpaddal kapcsolatot tartó karmester, vagyis az ő és a zenekar együttes, koncentrált jelenléte áthidalja azt a problémát, hogy a teljes operazenekar nem nagyon helyezkedhet el a nézők számára látható helyen.

Akár a jávai színházban, az általam rendezett, kisebb színházi térben született előadásokat kevés kivételtől eltekintve mindig élő zenei kísérettel állítottam színpadra. Ennél már csak az jelentheti zene és színpad teljesebb értékű együtt lélegzését és a hangzáson túl tartalmi összefonódását, ha a zenészek maguk a színészek. Szerencsésnek mondhatom magam, hogy a HoppArt Társulattal, valamint a szombathelyi Mesebolt Bábszínház színészeivel együtt dolgozva több ízben részem lehetett ebben az élményben.

---

<sup>33</sup> Peter Brook i.m.

<sup>34</sup> Peter Brook i.m.

## 10. Főpróbahét

A főpróbahét a bemutatóig vezető egyenes út. Az előadás összeérlelésének időszaka. Ekkor kerül sor az igazgatói, illetve más szakmabeliek előtt zajló úgynevezett megnézésekre, fotózásokra, sajtó-bemutatóra. Jó esetben már valamiféle közönséggel is találkozik az előadás – ami igen sokat alakít a bepróbáltakon, főként ritmikailag. A zenés részeken kívüli jelenetek végső ritmusa ugyanis a nézőkkel együttműködve, az ő reakcióik beépítésével alakul ki. Szerencsés, ha erre már a bemutató előtt sor kerülhet.

Hogy merre fejlődik még, hogyan változik és alakul az utolsó pár napban az előadás, konkrét helyzet függvénye. Ugyanakkor legalább ilyen érdekes a bemutató utáni fejlődése egy-egy előadásnak, ami az operai felújítás problematikájára irányítja figyelmünket. Az operaházak éveken, olykor évtizedeken keresztül tartanak műsoron rendezéseket, folyamatos szereplőváltással, vendégjárással. Az előadások felújítását, az új szereplők betanítását-beállítását ritkán végzi az előadás eredeti rendezője. Ez a munka a mindenkori játékmesterre hárul, aki a produkció születése idején a rendező művészeti asszisztenseként testközelből sajátíthatta el a rendezői instrukciókat, ismeri az előadás teljes folyamatát, a koncepciót. Az ő kezében van tehát az előadás sorsa, koncepció-hű tovább élése, s bizony a játékmester bűne, ha évek múltán már-már nem ismerünk az eredeti előadásra: a függöny ugyanakkor nyílik és zárul, a fényjelek pontosan úgy és akkor követik egymást, ahogy az eredeti ügyelői példány tartalmazza, a szereplők mozgása is megfeleltethető a bemutató előadáson látottaknak, de az élet, a tartalom, a mérték már kivesztek a játékból. Sokszor más produkciókból érkező, a szerepet tudó és egy másik rendezői elképzelést magukkal hordozó énekesek teszik életképtelenné az előadást azzal, hogy másfajta szerepértelmezés mentén működnek az adott kereteken belül. Meggyőződésem, hogy az operai játékmester felkészültsége és működése kis túlzással egyenértékű kell legyen a rendezőével annak érdekében, hogy a repertoáron tartott előadások éveken keresztül megfeleljenek az eredeti rendezői elképzelésnek.

\*\*\*

## Kollektív alkotás

A fejezet végén a szokásos üzemenettől gyökeresen eltérő munkafolyamatot ismertetve kitérőt szeretnék tenni egy olyan területre, ami az eddigieknek némiképp ellentmondva, illetve az eddigieket némiképp módosítva mégiscsak érvényes munkamódszernek tekinthető: ez a kollektív alkotás. A Mohácsi-testvérek, Pintér Béla, Fodor Tamás sikeres művelői a műfajnak. Ritka színházi ünnep. A

rendező ilyenkor is felkészülten érkezik a munkafolyamatba, de a kiindulóponton kívül minden más tudáson osztozik, minden más tudást a többi résztvevővel együttműködve szerez meg, elvárásait folyamatosan alkalmazkodva alakítja aszerint, milyen irányban formálódik a társulat kezében az anyag.

Eddigi pályámon két ilyen élményben volt részem: 2007 őszén az éppen megalakult HOPPART társulat első előadását, a - Nemzeti Színház Kaszás Attila termébe létrehozott, Hauff és Hoffmann mesékből összeállított *Tovább is van...* című gyerekelőadás születését segíthettem rendezőként. 2015 első rendezéseként pedig a Szombathelyi Mesebólt Bábszínház társulatával álmodtunk színpadra egy Hauff mesét az ifjúsági korosztály számára. Nyilván nem véletlen, hogy a HoppArt-os előadásnak része volt, a másikat teljes egészében betöltötte Hauff *A hideg szív* című meséje.

Ha a termékeny és innovatív együttes munka lehetőségei és feltételei adottak, akkor párját ritkító alkotói együttműködés jöhet létre. Törvényszerűségek két ilyen munka alapján nem szűrhetők le, de a konkrét esetek mindenképp erősítik a hasonló kezdeményezések létjogosultságát, s szembesítenek azzal, hogy az alkotás a jelen fejezetben tárgyalt sémától eltérően is folyhat érvényesen. Illetve a sémát erősíti a tény: akkor működhetünk jól, ha tudjuk, mitől térünk el.

Hauff meséjét, a *Hideg szív*-et hét évig hurcoltam magammal. Varázslatos fekete erdei hangulata, ártó és segítő lényei, életszagú figurái lebilincseltek, lélektani és filozófiai összetettsége kimeríthetetlen, burjánzó történetészövése bővelkedik drámai helyzetekben - titka csak több lett, ahogy egyre jobban megismertem. A HoppArt-os előadás az általam kiválasztott mesék elolvasása és közös szelektálása után jött létre – a színészek már a végső négy mesét összefűző dramaturgiai kapocs kialakításában is részt vettek, vagyis szerzőként működtek közre. A próbafolyamat is aktív színészi részvétellel folyt, a rendezői és színészi területek határait átlépve, vagy inkább azokat elmosva dolgoztunk. Mindeközben kézben tartottam a tervezőknek a megszokott színházi folyamathoz hasonlóan folyó munkáját – az alakuló darabhoz és előadáshoz alakította a díszletet Romvári Gergely, a jelmezeket pedig Öry Katalin. Az előadás zenei színvonaláért Szabó Mónika felelt, a zenészek maguk a színészek voltak – a működés a feladathalmazán túl e területen is megfelelt az egyébként megszokottnak. Rendezőként a munkafolyamat utolsó fázisában volt rám leginkább szükség: a végső döntések meghozása, valamint az előadás egységbe formálása, technikai kivitelezése már az én felelősségem volt.

A négy mesét különböző játéktechnikával dolgoztuk fel, ezek közül csak *A hideg szív*-et ismertetem röviden. A terjedelmes és fordulatokkal teli történetet a fő figurák egymást váltva narrálták, s a

mesemondásból bontakoztak ki a dramatizált jelenetek. A szereplők közvetlen, egyes szám első személyű vallomásai különös erővel hatottak a körben ülő gyerekekre. Az a személyesség, amellyel a főhős megosztotta velük élete nagy történetét, a figyelem magas fokú koncentrációját, az azonosulás és az együttérzés megindító intenzitását eredményezte.

Három évvel később Szombathelyen a Mesebolt Bábszínház társulatbővítő céllal három napos bábszínész kurzust hirdetett, ahol zenés mesterség tréninget tartottam. Az utolsó napra a *Hideg szív*-et olvastattam el a résztvevőkkel, s nyomokban már a HoppArt-os előadásban is alkalmazott hang- és ritmusjátékokkal, zörejzenés hangulatkeltéssel, valamint egyszerű fa kellékek használatával, tulajdonképpen tárgy-animációval - lévén mesénk főhőse szénégető - játszottam végig a résztvevőkkel a központi jeleneteket, megtartva az egyes szám első személyű mesemondás formáját. Itt értelemszerűen színházi játék keretén belül dolgoztuk fel a történetet, folyvást átadva egymásnak a meseszöveg fonalát, s közben minden résztvevő hol fő-, hol mellékfiguraként vett részt egy-egy jelenet felépítésében. Hauff meséje megmutatta közösségteremtő erejét, s Kovács Géza, a Bábszínház igazgatója ekkor mondta először, hogy el tudna képzelni egy a látott elemekkel operáló, a mesemondás szituációját a dramatikus játékkal vegyítő bábos előadást a *Hideg szív* alapján.

Újabb három év elteltével felkértük Tasnádi Istvánt, hogy írja meg ezt a rendhagyó szerkezetű szöveget a társulat számára, vagyis hogy a már kipróbált mesélési technikát, az egyes szám első személyű vallomások valamint a drámai jelenetek sorát ötvözze és gazdagítsa azzal a drámai feszültséget rejtő csavarral, hogy olykor ugyanazt az eseményt egyik figura tán egész másként meséli el (merthogy másként élte meg), mint egy másik. Így valószínűsíthetően az eljátszott jelenetek is változnak némiképp.

Tasnádi örömmel vállalta a munkát, lecsapott a témára, ám a mese nem tetszett neki. Didaktikus, protestáns tanmesének nevezte, figuráit kevésbé szerethetőnek látta, a főhőssel való azonosulás lehetőségét problémásnak ítélte meg. Kifogásai termékeny állapotban születtek: néhány beszélgetés után arra jutott, megírja a maga meséjét, ha úgy tetszik, kijavítja Hauff történetét, s abból kerekít majd nekünk darabot a megrendelés szerint.

Néhány hónap elteltével küldte is, amit írt – egy kész darabot klasszikus formában, narráció és monológok nélkül, azzal a meggyőződéssel, hogy a rendhagyó formát érdemes lesz elengednünk az új mű kedvéért.

Viták sorozata kezdődött – immár a dramaturg (Khaled-Abdo Szaida), a tervező (Boráros Szilárd), az igazgató (Kovács Géza) és a rendező (Jómagam) részvételével. Ki ezért, ki azért támadta a darabot, ki ezért, ki azért védte az eredeti koncepciót, az író nem is mozdult tovább az érzékelhető káoszban, én szívesen hajlottam volna a darab klasszikus színpadi feldolgozása felé feladva terveinket... Végül Kovács Géza ismételt és határozott kérésének eleget téve a dramaturggal, Szaidával együtt alakítottuk ki az előadás szerkezetét narrációs valamint monológhelyzeteket tervezve, illetve a Tasnádi-darab jeleneteit ezekkel összefűzve.

Ezen a ponton kapcsolódtak a munkába a színészek, akik az eredeti mesét és az általunk összeállított hibridet megismerve kapták meg szerepeiket, s szembesültek a feladattal: a mesemondás s a figurák belső monológjainak, amolyan személyes kommentárjainak a megírása, próbái improvizációk során való szöveggé formálása rájuk vár. Tasnádira pedig a születő szövegek javítása, stílusba fésülése.

A tervező, Boráros Szilárd különös indítvánnyal érkezett az olvasópróbára – természetesen előzetes egyeztetésünket követően. Kész tervek lefektetése helyett üres papírral, javaslatokkal, és nem utolsósorban kérdésekkel és nyitott szívvel érkezett a társulat elé. Olyan munkafolyamatot javasolt, mely során a születő darab és szövegek mellett a tér és a figurák megalkotásába is meghívta a színészeket – nem hárítva el magunktól (tervezőtől és rendezőtől) a döntéshozatal felelősségét. Kijelentette: táplálkozni szeretnék, ihletet szeretnék kapni a játsszók gondolataiból. Ily módon teljes egyetértésben végképp demokratizáltuk a munkafolyamatot, bízva abban, hogy a közös cél jó irányban tartja majd az alkotó erőket.

A tervezési-írási fázis egy hét próbaidőt emésztett fel, eközben megindult a közös rendelkezés, vagyis a jeleneteknek az ötletek összefésülését jelentő felvázolása, s a második hét végére állt a vázlat. Ekkorra már azt is láttuk, hogy a hibrid szerkezet sok ponton erőltetett, nem válik szerves egészszé, ezért abba az irányba haladtunk tovább, hogy a narratív, illetve monologizáló egységeket kissé megritkítva a Tasnádi-darab építményét hagytuk jobbra érvényesülni. Ugyanakkor a meséléshez kialakított, bedeszakázott játéktér, a nézők által U alakban körülvelt négyszög, tetején egy deszkapalló-lejtővel erősítette a játék itt és most, a mesemondás idejében születő, improvizatív jellegét. Az „ami-éppen-a-kezem-ügyébe-kerül-azzal-játszom” stílusú eszközhasználat frissessége és spontaneitása is ezt erősítette – vagyis itt nyertük meg azt, amit a személyes hangú narrációkból, szereplői vallomásokból szeretnünk volna.

A munka harmadik hetében érkezett körünkbe régi munkatársam, Lázár Zsigmond zeneszerző, aki régóta szívesen látott visszatérő vendége a Meseboltnak is. A zeneileg kivételesen jól képzett,

ugyanakkor kimagaslóan muzikális társulat kreatívan és nyitottan várta a közös munkát. Zsiga rendezői instrukciókat és a példányt követve előre megkomponált anyaggal, illetve a helyszíneket, hangulatokat erősítő hangkulisszás megoldások tervével érkezett közénk, számolva azzal, hogy az elmúlt két hét próbái során erőteljes zenei világ kezdett el kirajzolódni. A produkció tehát legalább annyira számított az ő nyitottságára és alkalmazkodóképességére, mint a kész zeneszámokra.

A végeredmény mindannyiunk meglepedésére innovatív, erős, tartalmas előadás lett. Az intim színpad-nézőtér helyzettől elvárhatóan személyes kapcsolódásra ösztönözte a nézőinket, s a kísérő drámafoglalkozás segítségével a színházi élményen túl is adhattunk valamit általa.

A két ismertetett próbafolyamat után meggyőződésemmé vált, hogy a fentiekben vázolt együtt – a szó szoros értelmében!!! – működésre csak egymást jól ismerő, nyitott, megfelelően intelligens alkotók közösségében kerülhet sor. Félreértés ne essék: voltak köztünk olyanok, akik ezekben a munkában találkoztak egymással először. Mégis: az alkotó csapat magja mindkét esetben összeszokott kollegák-barátok együttese. Több közösen létrehozott előadás, és a szakmai működésen túl közösen megélt élmények, egyfajta érzelmi viszonyulás, személyes kapocs összekovácsoló ereje nélkül, pusztán profizmus nem szül elfogadható színvonalú és fűtöttségű előadást ilyen körülmények között. Személyes és szakmai kohéziós erő hiányában az ilyenfajta közös alkotás elképzelhetetlen.

Ugyanakkor a rendező speciális helyzete az effajta alkotásban egy sor olyan dologra tanítja meg az embert, amelyeket aztán a hagyományos színházi működésben is jól tud alkalmazni: a közös gondolkodás ugyanis érdekeltté teszi a színészt, jobban a magáévá, s egyúttal közös ügyvé érleli a szerepet és az előadást. A demokrácia felszabadítja és közvetlenné teszi az alkotói periódust – míg a munkafolyamat utolsó szakaszában már kifejezetten kívánatos a diktatúra, vagyis a rendező egyedüli irányítóként és döntéshozóként való működése.

\*\*\*

Ahogy azt a fejezet elején említettem, a zenés rendezőképzés tanmenetét, annak tárgyait logikusan határozza meg egy sematizált zenés színházi rendezői munkafolyamat. Elérkezett hát a pillanat, hogy a dolgozat e pontján rátérjünk a rendezői mesterség oktatásának rendszerbe foglalására, a tárgyerületek számbavételére, a képzés menetének ismertetésére - az „állandó bonyolultság”<sup>35</sup> megvilágításának és kézben tartásának lehetőségét sem kizárva.

---

<sup>35</sup> lásd Selmeczi György idézett megjegyzését az 1. fejezetben

## 5. fejezet

### A képzésben megjelenő tárgyak, a képzés menete

Dolgozatom jelen fejezete – túl a lajstromon – a tárgyak számba vételével, a tematikai irányok összefoglalásával és eddig nem tanított tárgyak ajánlásával azt az összetettséget képviseli, ami az előző fejezetben tárgyalt zenés színházrendezői munkafolyamatnak is sajátja.

A zenés színházrendezők órarendjében megjelenő tárgyak 80%-ban változatlanul jelen vannak a tanmenetben a képzés történetében. A 3. fejezet elején már említett 2006. májusi datálású, a zenés szakiránnyal bővített színházrendező képzés szakindítási kérelme tartalmaz egy igen alapos tanmenetet szakszerű tárgyleírásokkal a színházrendező szakra és külön a zenés szakirányra vonatkozó szakaszokkal. Tantárgyanként rövid tartalmi összefoglalását adja az adott szakterületnek, kitér az oktatási formára, az értékelés módjára, illetve feltünteti a tanmeneten belüli összefüggéseket, az egymásra épülő tárgyak és mesterségelemek összefüggéseit. Az itt következő tárgyleírások értelemszerűen tartalmazznak átfedéseket a hivatkozott anyaggal, lévén a téma ugyanaz. Ráadásul az említett szakanyag szerzője olyan, a lényegét érintő, a mesterség oktatásának szakmai és művészi szempontjait is figyelembe vevő érzékenységgel járja körül a képzési folyamatot, hogy nem is tanácsos megkerülni, ha valaki a zenés színházrendező-képzés tanmenetéről gondolkodik.

#### 1. Összevontan oktatott elméleti tárgyak

A történeti és elméleti tárgyak oktatásának nagy része kollokviummal záródó tantermi előadások keretében zajlik. Ezek nagy százalékban összevontan oktathatók más színházi szakok hallgatóinak – rendező és dramaturg-hallgatók számára egyforma mértékben, színészek számára egyszerűsített rendszerben.

Ilyen a **Színház- és drámaelmélet**, amely tulajdonképpen a rendezői iskolák és irányzatok kronológiai rendben történő tárgyalását, a színjátéktípusok és a színpadi dramaturgia elméletét, valamint a színházi neveléshez kapcsolódó elméleti háttér kifejtését tartalmazza.



A **Drámatörténet** szintén kronológiai rendben, a kiemelkedő életművekre koncentrálni sorra veszi a világ- és a magyar irodalom jelentős drámai szövegeit, áttekintést nyújt az egyes szerzők szakmai életútjáról, mélyrehatóan elemzi a drámairodalom fejlődése szempontjából meghatározó, illetve fordulópontot jelentő drámai műveket.

Az **Egyetemes és magyar színháztörténet** tárgy színház és dráma kapcsolatát vizsgálja történeti és tartalmi szempontú megközelítéssel. A dramatikus szövegek és a színház történetéből kiindulva megismerteti a hallgatókkal a magyar és az egyetemes színháztörténet kiemelkedő és meghatározó elemeit. Fontos kiemelni, hogy a korábbi évtizedek gyakorlatát bővítve nem elsősorban az intézmények története, hanem az előadás-történet a vizsgálódás vezérelve. Idézem a 2006-os szakindítási kérelem szövegét: az órákon vetített és élő előadások elemzésén keresztül „megismerik a hallgatók az előadás olvasásának technikáit, a látványelemzés metodikáját.” A színházi műelemzések hozzásegítik őket ahhoz, hogy megértsék, milyen összefüggések, illetve különbségek húzódnak a hagyományos szövegtelmezés és az előadásszöveg értelmezése között.

**Zenetörténet címszó** alatt a zenetörténeti alapfogalmak, a zenetörténeti korszakok, jelentős alkotók, elsősorban a színpadi zene nagy mestereinek, valamint a teatralitás szempontjából megkerülhetetlen műfajok (pl. liturgikus formák, mise, oratórium) megismerése zajlik. A műfaj történet és a műfajelmélet elsősorban az operaelemzést és az operaértést tartja fókuszban, egyfajta bevezető tárgyként, ami megkerülhetetlen alap a különböző színházi szakokon tanuló hallgatóknak, illetve kiindulópont a zenés szakirány speciális zenei tematikájú tárgyaihoz.

A **Művelődéstörténet**, vagyis egyfajta társadalom- és esztétörténet szakoktól és szakirányoktól függetlenül része a színházművészet különböző szakemberei képzésének. Ez a tárgy a korok kulturális – művészeti – esztétikai folyamatait írja le, a legfontosabb fordulópontokat kapcsolatba hozva a történelmi-társadalmi eseményekkel, nagy szellemi mozgalmakkal, esztétikai divatokkal, így segítve az egyenként tárgyalt írói - zeneszerzői-képzőművészi életművek jobb megismerését, világ-folyamatok kontextusában való szemléletét.

Ugyanígy az összevont elméleti képzésben kell megjelennie a vizualitás tárgykörét érintő **Általános és Speciális művészettörténet** tárgyoknak. Ezek a hagyományos művészettörténeti korszakokat követve is a teatralitás jelenlétére fókuszáló festői és szobrászati életműveket, építészeti formákat tanulmányozzák, vagyis magukban foglalják a „vizuális művészetek, a vizuális kommunikáció történetét esztétikai, filozófiai és pszichológiai, közelítésben”, tanulmányozzák ezek és a színház hasonlóságait és különbségeit. A **film- és tánc történet**, a színpadi mozgás és tánc története, a

**happening** és a **performance** története, jelenlétük hatása a színházi gyakorlatra megkerülhetetlen témák.

Logikusan folytatja a sort a **Színházi tér, a színházi alkalmazott képzőművészet** (díszlet, jelmez) tárgyalása. Utóbbival kapcsolatban felmerül, hogy bizonyos mélységben talán csak rendező és dramaturg hallgatók számára érdemes az órarendbe illeszteni.

Az **Idegen nyelv** oktatásának szükségessége megkérdőjelezhetetlen alap. A mesterfokozat megszerzéséhez bármely olyan élő idegen nyelvből, amelyen az adott szakmának tudományos szakirodalma van, államilag elismert, középfokú komplex típusú nyelvvizsga vagy ezzel egyenértékű érettségi bizonyítvány vagy oklevél megszerzése szükséges. A nemzetközi szakmai kapcsolattartás, az idegen nyelven való munkavégzés szintén feltételezi az elmélyült nyelvismeretet. A zenés színházrendező osztályokban lehetőséget kell biztosítani arra is, hogy az operairodalom főbb nyelveivel (olasz, német, francia) is ismerkedhessen az érdeklődő hallgató. S bár a szaktárgyak oktatása, elsősorban a zenés dramaturgia kapcsán kellene megemlíteni, de legalább annyira tartozik ide is az operai librettók és más zenés színházi műfajok – elsősorban a musical – kapcsán a zenés szövegfordítás, illetve a magyar versus idegen nyelven való játék problematikája. Alapos idegen nyelvismeret nélkül ezek sem érinthetők, ahogy az esetlegesen idegen nyelven folyó munkavégzés témaköre sem. Végül a színházi szakszókincs elsajátítása is tartozhat az egyetemi nyelvórák hatáskörébe.

## **2. Elméleti tárgyak csak rendezők részére**

A **Pszichológiai ismeretek** oktatását a színházi rendező szakosok képzésében tartom esszenciálisnak. Ezek részben saját önismeretük fejlesztése, a színészek és a személyzet mozgatása szempontjából alapvető kapcsolati pszichológiai készségek és kultúra megalapozása, s persze a művek megértése, az értelmezés szempontjából fontosak. Mindenképpen ismerniük kellene a személyiséglélektan alapvetéseit, a legfontosabb elméleteket. Ezek közül is alaposabban a mélylélektani irányzatokat, a pszichoanalízis elméletét, Freud, Jung, Adler, a tárgykapcsolat és szelf - pszichológia fontosabb fejezeteit. Nem hagyható ki Eric Berne játszmaelmélete, a behaviour irányzat tanulásmélete sem. Fontos lenne, hogy alapvető pszichopatológiai ismereteik legyenek, hogy az elmebaj –schizophrenia – ködös állapotok – tébolyok – függőségek – szenvedélyek világában eligazodjanak. Relaxációs – szimbólumterápiás készségek, valamint a rendszerszemléletű

családterápia területéről főként a transzgenerációs elméletek mélyebb ismerete is nagyon ajánlatos lenne. Az elméleti tudás mellett fontosnak tartanám önismereti sajátélményben való részvételüket pl. 150 órás csoport formájában.

A nem összevont előadás formájában oktatott elméleti tárgyak sorából nem maradhat ki egy fontos szakmai tárgy, a **Dramaturgia a rendező szemszögéből**. A dramaturgia a színház kiindulópontjának tekinthető írott anyag (szöveg, zene) megértését és elemzését jelenti. Szöveg és színpad viszonyát, a történetmesélés és a drámaelemzés titkait fedi fel. A tárgy alapgyakorlata közismert színművek történetének, meséjének leírása szigorúan egy oldal terjedelemben. Utóbbira azért van szükség, hogy a hallgatók elsajátítsák a gondolkodás szigorát, a fogalmazás tömörségét és pontosságát, valamint hogy a személyesség állandó kiindulópontja legyen az alkotási folyamatnak, hiszen az teszi majd a művet egyedivé. Mindez kicsiben felkészíti őket a nagyobb terjedelmű drámai anyagok feldolgozására – a szereplőkről, egymáshoz fűződő viszonyukról és a szituációról a lehető legtöbbet kell tudniuk. Végző soron egy előadás létrehozása nem más, mint a drámai műben foglalt történet elmesélése. A történet akkor lesz értelmezhető, ha az elmesélés (az előadás, mint szöveg) követi a történetmesélés gyakorlat szempontjait.

Novella és jelenetírás is a stúdium része, ennek keretében gyakorolják „a színházi írás elemeit, a dialógus technikát, a dramatikus írás technikáit, történeti változatait.”

Ezen túl foglalkoznak a hallgatók „drámaszöveg előadás-szöveggé alakításával”. A húzás összetett problematikáját is körüljárják. Megtanulják eldönteni, minek kell feltétlenül elhangozni a színpadon, s mi az, ami más csatornán keresztül elmesélve, megjelenítve kiejthet részleteket a leírtakból. Elemzik a drámaszöveg és előadás-variációk viszonyát, továbbá az adaptáció-elmélet és gyakorlat is hozzá tartozik a tárgyhoz.

Ezen túl foglalkoznak zenedramaturgiával, valamint a szöveg és a zene viszonyával. Elengedhetetlen, hogy megismerkedjenek a térdramaturgiával.

Véleményem szerint a felnövekvő generációk színházi kultúrába való bevezetése miatt korunkban elengedhetetlen a rendezők képzése a színházi nevelés területén is, melynek elméleti alapozása szintén a dramaturgia tárgyköréhez kapcsolható.

Végül: mivel a szak vállalja, hogy alkalmassá teszi hallgatóit szakmai szempontból a színház- illetve társulatvezetésre, dramaturgiai tanulmányaik szükségszerűen érintik a színházüzemi management

témakörén belül a prózai és a zenés színházi struktúra működését, a "társulatszervezés és az évadtervezés fogásait, szabályait".

Az előző gondolatot folytatva a képzés utolsó harmadában a hallgatót be kell vezetni a **Színházi üzem és jog** területére is. Jogászok és közgazdászok oktatói bevonásával az aktuális jogszabályok átlátása, a gazdasági működés alapjainak megismerése és megértése különösen ajánlott. E tárggyal szoros összefüggésben színházi gazdasági igazgatók, társulatvezetők részvételével **Színházi management** címszó alatt „az aktuális lehetőségek értő követésére is esélyt kaphatnak a hallgatók, megismerhetik a kulturális menedzselés hatékony változatait, figyelmük ráirányulhat a színházi struktúrán belüli és kívüli gazdasági lehetőségekre, nemzetközi pályázatokra, szponzorációs folyamatokra.”

A zenés színházrendezők képzése során a számukra elkülönített tárgyak sorában az egyik a **Zenés színházi műfajok története**. A hozzájuk kapcsolódó előadás-elemzések a forma primátusát hangsúlyozva zenés műelemzéseken keresztül a zenés színpadi művek törvényszerűségeinek megismerését célozzák. A vizsgálat fókuszában az operák előadás-történetének feldolgozása áll, illetve a nagy műfajok (operett, musical, zenés játék) és a követő műfajok közti lényegi eltérés megvilágítása hatja át a tanulási folyamatot. Körbejárja a zenei köznyelv kérdéseit, különös figyelemmel az újítókra. A történeti megközelítésnek köszönhetően a tárgy arra is hivatott rámutatni, hogy a vizuális kultúra és az irodalom hogy lép be a zenetörténetbe. Tárgyalja többek között az irodalmi megközelítés tévedéseit, Shakespeare és az operák kapcsolatát, tárgyal kortárs zenés színházi kísérleteket kitérve a műfaj recepciójára, társadalmi beágyazottságára. A zenés műfajok történetének ilyen tárgyalása rászoktatja a hallgatókat arra, hogy minden színpadi gesztusban, a megvalósításban mindig a zeneit keressék. Felhívja a figyelmet a tartalmi megközelítésnek a lényegét nem megvilágító, módszertanilag torz, sokszor hamis, mindenképp hiányos voltára. Selmeczi György megközelítésében a műfajtörténet ugyanakkor stílustörténetet is jelent. Mindezt a társművészetekkel összefüggésben tárgyalja, rámutatva, hogy egyes korszakok zenei eszköztárára nem érhető a társművészetek nélkül, külön hangsúlyozva a földrajzi, etnikai különbségeket, amelyek a stílusjegyek identitását teremtik meg.<sup>36</sup>

A **Zeneelmélet** vagy más szavakkal a zeneértés, illetve a zene rögzítésének és dokumentálásának alapjai szintén speciálisan a zenés színházrendezők számára oktatott tárgy. A hallgatók előképzettségéhez igazítva a zenei írás-olvasás elsajátítását célozza. Tartalmaz kottaolvasási

---

<sup>36</sup> A Zenés színházi műfajok története tárgy leírását bővítettem a Selmeczi Györggyel készült interjúban elhangzott idevágó megjegyzésekkel.

gyakorlatot, a kottaolvasási ismeretek elmélyítését, valamint partitúraolvasást előadás-követéssel és a tapasztaltak elemzésével.

### 3. Gyakorlati szakmai tárgyak

A rendezők képzésének megkerülhetetlen eleme a **Színészi játék, zenés színészi játék, a beszédtechnika, a művészi beszéd, az ének, a mozgás és a tánc**. Ezek hagyományosan a színészképzéshez tartozó tárgyak, de láttuk, hogy a zenés színházrendezők képzésében való jelenlétük már a kezdetekkor, Oláh Gusztáv operarendező osztályában is alapvetőnek számított. A külföldi és a hazai rendezőképzési gyakorlatban szintén nagy hangsúllyal szerepelnek ezek a tárgyak, és ezt erősíti a különböző színházi szakokat egyesítő osztályok terjedése is. Ezek gyakorlásával a hallgatók megismerhetik „a színészi alakítás technikáit, elsajátíthatják a zenés előadóművészetet jellemző zenés színpadi megjelenésformákat”. Mindennek az értelme, hogy saját bőrükön tapasztalhatják meg a színházi rendezés során rájuk bízott színész- és énekes kollégák munkájának összetettségét.

Az egyéni énekóra és hangképzés heti kétszer fél óra időben szervezhető. A zenés mesterséget és a színész-mesterséget a színészekkel együtt a délutáni mesterségórák keretében legalább heti egyszer 4 órában kell tartani. Egy másik délután a beszéd-óraké (beszédtechnika és művész beszéd), szintén a színészekkel közösen.

A mesterség elsajátításának folyamatából nem hiányozhat a **Szcenika** oktatása. A színházi tér, a színpadtechnika, a színházépület, a jelmez és a díszlet, a fény- és hangtechnika története művészet- és művelődéstörténeti kontextusban, a korstílusok tárgyalása és az ehhez kapcsolódó gyakorlat alapvető fontosságú.

**Dramaturgiai gyakorlat** során a rendezői gyakorlat feladataihoz kapcsolódóan a történetmesélés feladat folytatásaként dramatizálást tanulnak a rendező hallgatók. Prózai szövegek, kisebb epikus műfajok, elsősorban „a mese játékos és fordulatos struktúrájának elsajátítását.” Külön feladat az első év rendezői gyakorlatának középpontjában álló drámai megfogalmazásra is alkalmas személyes történet, az úgynevezett élménynovella megírása. Továbbra is a személyesség, az alanyiség fontosságát hangsúlyozva a színházi alkotók működését alapvetően meghatározó őszinteség szükségességére és vállalására hívja fel a figyelmet ez a feladat, ugyanakkor segít felismerni „a

színpadon is megfogalmazható, drámai helyzeteket”. Újra csak arra nevel, hogy minden anyagban az egyedit, a személyest és a drámait keresse a hallgató.

Az előadás létrehozásának részleteiben és folyamatában megkerülhetetlen a **Társszakmák** jelenléte. Az aktuális színpadi gyakorlathoz kapcsolódó közös munka korosztályos csoportokban, más szakokkal és színházi szakmákat oktató intézményekkel való szoros együttműködésben szerveződik – zeneszerző, karmester, díszlet- és jelmeztervező, dramaturg, koreográfus munkatársakkal együttműködve és tanulva kell megtanulniuk a rendezői működést a hallgatóknak.

A **Színészvezetés**, mint a rendező munkájának egyik alappillére, a rendezői mesterség egy aspektusa, a rendezői gyakorlat során tanítható és értékelhető, de elképzelhető külön kurzus szervezése is ennek tudatos irányítására és formálására. Elengedhetetlen, hogy a rendezőszakos hallgatók átlássák és megtapasztalják „az alakítás fázisainak fizikai és pszichikai vetületeit, majd megtanulják ezek tudatos irányítását és formálását”. A rendezőhallgatók prózai és zenés színész hallgatókkal, intézményi együttműködés keretén belül operaénekes-hallgatókkal, valamint meghívott szín- és énekművészekkel dolgoznak együtt.

**Kórus és statisztéria** elnevezéssel a rendezési gyakorlathoz kapcsolódó, előkészítő kurzus keretén belül a zenés színház két alapvető csoportjával való találkozásra, kisebb lélegzetű, e két színházi csoportra és feladataira, munkavégzésére koncentrálnak gyakorlati munkára kerül sor.

**Az elméleti oktatás, valamint a gyakorlati szakmai tárgyak táblázatban – az eddigiek összefoglalásaként**

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	szem	összóra
Színház és dr.elm	2	2	2	2			2				5	140
Drámatörténet			2	2	2	2	2	2			6	168
Egy.szh.tört	2	2	2	2			2				5	140
M. szh. tört.			2	2	2			2			4	112
Zenés szh. műfajok					4	4	2				3	140
Zenetörténet	2	2	2	2							2	56
Zeneelmélet	1	1									2	28
Ált. művészet tört.	1	1									2	28
Spec. művészettört.					2	2					2	56
Művelődéstörténet					2	2	2	2			4	112
Tér, Alk.képzőműv.					2	2					2	56
Vizuális művészetek					2	2	2				3	84
Dramaturgia	2	2	2	2	2	2					6	168
Pszichológia	2	2	2	2							4	112
Idegen nyelv	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	10	560
Management							2	2	2	2	4	112
Jog							2	2	2	2	4	112
<i>tanegység</i>	8	8	8	8	9	8	9	6	3	3		
<i>óra</i>	16	16	18	18	22	20	20	14	8	8		
Besz. Tech.	2	2									2	56
Műv. Besz.			2	2							2	56
Ének	1	1	1	1							4	56
Mozgás	1	1	1	1							4	56
Szcenika					2	2	2	2			4	112
<i>tanegység</i>	3	3	3	3	1	1	1	1	0	0		
<i>óra</i>	4	4	4	4	2	2	2	2	0	0		
<b>de. összesen heti</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	<b>22</b>	<b>22</b>	<b>24</b>	<b>22</b>	<b>22</b>	<b>16</b>	<b>8</b>	<b>8</b>		

**Magyarázat a táblázathoz:**

Az első két év elméleti képzése, illetve bizonyos harmadévre is átnyúló elméleti órák közösek a más szakirányú rendezők, dramaturgok, színészek és a zenés színházrendezők részére.

Drámatörténet csak másodévtől – egy év színház- és drámaelméleti alapozás után.

Magyar színháztörténet csak másodévtől – az egyetemes színháztörténeti kronológiát követve, ahhoz csatlakozva.

Kortárs elméleti irányzatok és drámairodalom csak negyedévtől.

Zeneelmélet – zenei szintfelmérést követően, különböző tudásszintek alapján tematizált óra, zeneileg túlképzett hallgatók felmenthetőek az óralátogatás alól.

Harmadévtől lépnek be olyan speciális elméleti órák, amelyek már csak a színházrendezőket és a dramaturgokat érintik (Zenés színházi műfajok), a dramaturgiai gyakorlat is színházi területek szerint specializálódik, de továbbra is vannak közös tárgyak (Művelődéstörténet, Speciális művészettörténet, Tér és Alkalmazott képzőművészet, Vizuális művészetek, illetve később Jog és management) a többi mesterség hallgatóival.

Zenés színházi műfajok – a zenés műfajok színpadi működésére részleteiben csak harmadévtől tekint a képzés, túl a zene- és színháztörténeti áttekintésen, majd egy teljes év emelt óraszámú opera, aztán ennek második felétől operett, illetve negyedéven musical, illetve más zenés műfajok és kortárs irányzatok történeti és színpadi elemzése következik – összhangban a rendezési gyakorlattal. E kurzus rendező vagy dramaturg és zenész oktatók (zeneszerző, karmester) együttes irányítása alatt valósul meg.

Speciális művészettörténet – színházi vonatkozású képzőművészeti, építészeti tematika, teatralitás a művészetben pl.

Tér, alkalmazott képzőművészet - színházépületek, díszlet és jelmeztervezés történeti áttekintésben, ezek kortárs jelenléte, illetve továbbélése.

Vizuális művészetek – tánc- és mozgástörténet, film, happening és performance-kultúra.

Szcenika – világítás, hangtechnika, színpadi technológia elméleti kurzusok keretén belül, illetve összekapcsolva a rendezői gyakorlat aktuális feladataival.

Beszédtechnika és művészi beszéd, valamint mozgás – csoportos órák, hangképzés és ének korrepetíció – egyéni óra.



#### 4. A mesterség oktatása

A rendezés gyakorlati technikáit **Rendezési gyakorlat** során ismeri meg és sajátítja el a mindenkori rendező hallgató. Vagy, ahogy a 2006-os anyag szerzője fogalmaz: „a hallgató gyakorolja a rendezés legfontosabb munkafázisait”.

Az első évben helyzetgyakorlatok, mese- és élménynovella dramatizálás, valamint szintén kis terjedelmű anyagokat feldolgozva zenefejtés és zene-szcenírozás, a zene által előhívott rendezői belső képek dramaturgiájának, működési mechanizmusainak megtapasztalása a fő célkitűzés. A Dramaturgiai gyakorlat során született saját történeteiket, meséiket, novelláikat színpadi helyzetben próbálják ki a hallgatók. Összefüggően idézem a 2006-os szakindítási kérelem idevágó sorait: „Megtanulják és megtapasztalják, milyen és mit eredményez választott színészekkel vagy egymással valós térben, látványelemekkel kiegészítve felfedezni és alkalmazni a színház műfaji sajátosságait.” Prózai jelenetek valamint rádiószínházi gyakorlat mellett kisebb lélegzetű zenei művek (duett, tercett, recitativo és zárt számok) alkotják a rendezési gyakorlat gerincét. Ezek színpadra alkalmazása a zeneiség és a ritmusérzékelés fejlesztését szolgálja.

Másod és harmadéven bővül a keret a jelenettől a felvonásig. Egy prózai és egy opera felvonás mellett egy operett és egy báb kurzus megvalósítása lehet a cél. Ez az első lépés a rendezés gyakorlati oldalának, a „manuális készségek” elsajátításában. A darabot a mesterségtanár jelöli ki, de a jelenet vagy felvonás és a szereposztás már a hallgató saját választása és döntése. A próba alkotói folyamatként való felfogása, a tér működésének és törvényszerűségeinek megismerése, színészvezetési módszerek elsajátítása, a megmunkált dramaturgiai egység ritmusának kialakítása: a tanár folyamatos jelenléte és kontrollja mellett ezekkel ismerkedik a hallgató. Fontos megjegyzés: „ekkor még a feladat lényege a folyamatos és aprólékos munka elsajátítása, nem a késznek nevezett, tetszetős produkció felmutatása”.

Ezzel együtt már ekkor érdemes hangsúlyozni egy alapelvet, s a kezdetektől ez irányba terelgetni a hallgató működését: „A függönynek föl kell menni.” Szinétár Miklós egyik vezérmondata volt egyetemi éveink alatt. Arra tanított, hogy törekedjünk időre elkészülni azzal, amit vállaltunk. Erő- és időbeosztást, munkaszervezést tanított ezen keresztül, és végső soron a nézővel szembeni alázatra nevelt.

Harmadévben – még megelőzve a színházi tapasztalatszerzés időszakát külön szervezett, rövidebb időtartamú kurzus keretén belül valósul meg irányított szakmai ismerkedés és gyakorlati munka a

zenés színpadi műfajok megkerülhetetlen csoportjával, a színpadi kórusal. Ez történhet valamely befogadó zenés színház közreműködésével, vagy színész- illetve énekes-hallgatókból létrehozott alkalmi kórus bevonásával. Ugyanígy fontos a statisztéria szerepének megismerése és alkalmazásának gyakorlása.

A negyedik év, a rendezés már eggyel bonyolultabb és összetettebb munkafázisainak gyakorolása gyanánt, az egyfelvonásos operára koncentrálni nagyobb nyilvánosságot jelentő, kisszínpadi környezetben. A hallgatók ekkor már igazi színpadon, vagyis valóságos színpadi körülmények között folyó munka során teljes előadást hoznak létre. Az aktuális tanulási cél megfogalmazása újra nagyon frappáns a 2006-os akkreditációs szövegben: „A hallgatók a munka során felismerik, hogy bár a különböző színpadi elemek összerendezésében korlátlan szabadságuk van, ez a munka sem nélkülözheti a mérték, az arányok végiggondolását, a mérték eldöntését, a helyes kérdésfeltevésekre való válaszkeresést. Ebben a tanévben kerül sor a musical, illetve a gyerekszínházi – színházi nevelési kurzus megszervezésére.

\*\*\*

Galgóczy Judittal beszélgetve merült fel üdvözlendő lehetőségként a színházrendező hallgatóknak a **Filmes képzéssel** való kapcsolata. A rendező ezt saját képzéséről mesélve hiányként említette, nem felejtve, hogy nekik Vámos László mellett komoly tapasztalatot jelentett asszisztensi minőségben közreműködni Verdi *Falstaff* című vígoperájának tévéfelvételén 1984-ben. Végigkísérhették a kameraállásokat és vágásokat tartalmazó televíziós rendezőpéldány elkészülésének folyamatát is.

A stábban való lét megtapasztalása, a filmes hierarchia ismerete, a színházi előadás-felvételek készítésének menete, műhelyitkai, a zenés film dramaturgiája és forgatása, legyen az alapanyag akár musical, operett vagy akár opera, mind olyan, a színházi határokat érintő területek, amelyek mélyítik a leendő szakemberek tudását és tágítják működésük lehetőségeit.

\*\*\*

A **Szakmai gyakorlat** (hospitálás, asszisztencia) a szakma alapjainak nyílt terepen való megtanulását és alkalmazását jelenti, miközben testközelből tapasztalhatja meg a hallgató a pálya kőszínházi hétköznapjait. 3-4. évben az egyetemi feladatokkal párhuzamosan szerveződik. A mesterképzésben megszerzett ismeretek próbára tétele hazai színházakban kell hogy történjen, a képző intézmény segítségével és felelősségvállalásával.

Az ötödik év a képzőhely védettségéből kiszakadva, külső terepen, működő színházban önálló előadás létrehozásának az időszak. Ekkor a diploma-előadás megrendezése és a szakdolgozat megírása a végzős hallgató feladata.

### **A mesterség oktatásának rendszere - összefoglalásul**

Első két évben rugalmas átszervezéssel rendezői gyakorlat délutánonként 15-18 a hét öt napján – dramaturgiai gyakorlat (1), próza (1), színészmesterség (1), zenés rendezés (2), a hét öt napján 19-22 és az egyik hétvégi napon 10-18 szabad próbaidő, a másik hétvégi nap szabad (regenerálódás, színházba járás, élet, stb.)

Harmadévben már projektek (félévenként kettő) tematizálják és ütemezik a délutáni oktatást. Harmadévtől a dramaturgiai gyakorlat része lesz az aktuális feladatnak, a színészmesterség óra pedig kiesik a tanmenetből. A zenés színházi feladatok mellett prózai, báb, gyermekszínház, színházi nevelés stb. projektek is szerveződnek, negyedévtől pedig már a délutánok és az egyre szabadabb délelőttök is az egyetemi, illetve külső színházi vizsgák, munkák próbaidejévé alakulnak folyamatos és rendszeres szakmai konzultáció, szervezett tanári jelenlét kíséretében. A harmadéves projektek előkészítettsége nemcsak az oktatók, hanem a hallgatók részéről is elengedhetetlen. Ennek érdekében az egyes projektek második hónapjában, a munka gyakorlati fázisa alatt időt kell hagyni a következő projektet vezető tanárral való folyamatos egyeztetésre, konzultációra.

3. év: Báb és zenés projekt – két hallgató (bábrendező, zenés színházrendező) együttműködése, közös vizsga bepillantást nyerve egymás szakterületére

4. év: Gyerek- vagy ifjúsági színház és színházi nevelés projekt - két hallgató (drámapedagógus, zenés színházrendező) együttműködése, közös vizsga bepillantást nyerve egymás szakterületére

5. év: egymáshoz kapcsolódó Szakdolgozat és Diploma-előadás – lehetőség szerint külső helyszínen

## **5. Vizsga- és értékelési rendszer**

Az egyetemi gyakorlatnak megfelelően

- gyakorlati szemináriumi jegyek – írásbeli beadandó, órai munka, ZH értékelése érdemjeggyel
- kollokviumi jegyek – írásbeli beadandó vagy szóbeli vizsga értékelése érdemjeggyel
- szakmai gyakorlat értékelése – az érdemjegyen innen és túl a szóbeli tanári értékelés és a hallgatók egymással szemben megfogalmazott kritikája a legelőremutatóbb: a szakmai vizsgabemutatókat követően ezekhez a beszélgetésekhez kell időt és körülményeket biztosítani

## **6. A képzést kísérő színházi gyakorlatról**

Az egyetemi gyakorlatnak megfelelően a hallgatók az első évben egymást, a második évben már színész osztálytársaikat rendezik.

Harmadik évtől nyílik lehetőség felsőbb évfolyamos színész-hallgatók, illetve végzett színészek, énekesek meghívására a vizsgaelőadásokba.

Ezzel párhuzamosan minden rendező hallgatónak lehetőséget kell adni profi produkció asszisztenseként, játékmestereként vagy akár ügyelőjeként végigkísérni egy-egy színházi munkafolyamatot, e színházi posztokat testközelből, annak művelői mellé beosztva megismerni.

A negyedik és az ötödik év során lehetőséget kell biztosítani arra – ez intézményi felelősség -, hogy a leendő rendező hallgatók kipróbálhassák magukat éles helyzetben. Akár társrendezői minőségben profi rendező mellé beosztva, akár önálló produkciót rábízva ismerkedhetnek a színházüzem működésével.

Mindehhez szakmai nyitottsággal és saját jövőjének jól felfogott érdekében szakmai alázattal közreműködő színházakra van szükség Budapesten és a vidéki színházakban egyaránt. Zenés területen a nagy budapesti zenés színházak (Opera, Madách, Operett, MÚPA), illetve a háromtagozatú vidéki színházak élen kell járjanak a képzőhellyel való kapcsolat fenntartásában.

## 6. fejezet

### Infrastrukturális kérdések

#### 1. A zenés színházrendezőket oktató szakemberekről és az oktatás személyi háttéréről

A zenés színházrendezők képzésében a nagy szakmai gyakorlattal rendelkező, művészi és pedagógiai nagy hatású személyiségek, vagyis a mesterek mellett elméleti szakemberek, szakmai tanárok és készségfejlesztő tanárok (hangképző tanár, korrepetitor, logopédus, koreográfus, tánctanár) vesznek részt.

Az elméleti és gyakorlati oktatást felvázoló fejezet tanulságai alapján összegezve az osztályfőnök(ök) szerepét: ideális esetben egy színházi elkötelezettségű zenész (zeneszerző, karmester), valamint egy a zenei műfajokban jártas rendező. (Összevont oktatási rendszerben párosukhoz társul a színészek, illetve a dramaturgok, vagy akár a koreográfusok szakmai vezetője.) A képzés zenei színvonala, alapossága az elsők múlik. A rendezőtanárral lesz kettejük közül színpadi értelemben analitikusabb. A zeneileg meghatározott színpadi működésben való útmutatás, az elemzés, a szituációk, viszonyok, karakterek rendszerének megvilágítása, valamint a gyakorlati munka szakmai irányítása az ő területe. Kettejük jelenléte és oktatói tevékenysége azonban folyamatos egymásra hatásban, párbeszédben kapcsolódik össze. Az ő felelősségük és kompetenciájuk a meghívott mesterség tanárok által vezetett rendezői gyakorlati kurzusok tematizálása, a hallgatókkal való rendszeres kapcsolattartás és konzultáció.

A rendezői gyakorlati kurzusokat vezető, valamint a szakmai tárgyakat oktató színházi szakemberek oktatásban való részvételét a képzőhelynek kell biztosítani. Meghívásos rendszerben, koronként frissülő névsorral, állandó színházi egyeztetéssel kell biztosítani, hogy legyen mindig kéznél több, az osztályfőnöki igényekhez igazodva választható, az oktatási folyamatba bevonható, saját aktuális színházi munkájától nem hátráltatott szakember.

Bizonyos tárgyak oktatása eltérhet a megszokott gyakorlattól – szükség lehet egy tárgyhöz kapcsolódóan egy vezető tanár keze alatt oktató párosok kialakítására, vendégelőadók meghívására. Ide tartoznak a színházi nevelési kurzusok, a bábszínházi gyakorlat, a színházi kiszolgáló terekkel való ismerkedés, de a scenikai szakterületek oktatása is.

Természetszerűleg hozzátartozik az oktatási folyamathoz a képzőhely alkalmazásában álló, az előadás létrehozását jelenlétével és szaktudásával biztosító, a gyakorlati munka szakmai-technikai hátterét biztosító szakmühelyek és szaktáruk személyzete is. A díszlet- és jelmez raktár valamint műhely, a kelléktár, színpadi háttérszemélyzet (díszítők, öltöztetők, fodrászok) – állandó jelenléte a színházi gyakorlati oktatás elengedhetetlen alapja. Ugyanígy nélkülözhetetlen a színpadi ügyelés, az asszisztencia, a sűgő és a korrepetitor biztosítása.

A mesterség szinte teljes egésze megtanulható egyetlen pianínó, két zongora vagy néhány hangszeres, esetleg kisebb zenekar közreműködésével. Ugyanakkor az énekes-vezetés szempontjából nem elhanyagolható tapasztalat, ha valamilyen módon sor kerülhet karmesterrel és nagyzenekarral való találkozásra is a tanulmányi idő alatt, még a diplomaszerezést megelőző időszakban. Erre az oktatáshoz kapcsolódó színházak, valamint más művészeti képző intézmények közreműködésével kerülhet sor.

## **2. Az oktatás helyszínéről**

A zenés színpadi műfajok oktatása a 15-20 fő befogadására, valamint színházi körülmények biztosítására alkalmas (fekete falú, világítható) egyetemi tantermekben kezdődik. A Huszti Péter által „kockacukornyi” méretüként definiált tantermi kisszínpadoktól vezet a nagyobb méretű, egyterű egyetemi termeken (amilyen a Nádasdy-, a Várkonyi-, a Hevesi-terem, illetve a Padlás) át az Ódry Színpadig, és természetesen a különböző hazai kőszínházakban, zenés színpadokon és alternatív játszóhelyeken zárul.

Az egyetem épületén kívül az oktatás helyszínének minősül minden olyan helyszín, ahol a hallgató a képzés során valamilyen feladathoz kapcsolódóan megfordul. Itt kerülnek a képhe a főként fővárosi kőszínházak, s egyéb zenés játszóhelyek. A velük fenntartott kapcsolat kölcsönös érdeke a színháznak és az egyetemnek: az előbbi a diplomaszerezés után potenciális szakképzett munkaerőt nyer a hallgatók foglalkoztatásával, utóbbi a szakma gyakorlásához nélkülözhetetlen professzionális terepet és szakember-gárdát.

### **3. A művészeti képző intézmények közti együttműködésről**

Egy művészképzési utópiában a művészeti képző intézmények különálló részeit alkotják egyetlen nagy, egységes irányítás alatt álló, összefüggő campuson elterülő, anyagilag az igényeknek megfelelően támogatott művészeti egyetemnek. Ennek az összes hallgató és oktató számára elérhető művészeti könyvtára van. Múzeumában és közösségi tereiben a képző- és iparművész hallgatók kiállításai váltják egymást. Különböző méretű hangversenytermeiben és színházaiban a zene-, tánc, és színművészeti karok hallgatói lépnek fel, professzionális próbatermeiben ők végzik szakmai tanulmányaikat. Az előadások látványvilága szintén az egyetemen képzett látványtervező szakos hallgatók tervei alapján születik, saját díszlet-és jelmezgyártó műhelyben, szcenikai szakemberek irányításával. A színpad körüli szakmák oktatása is az intézmény falain belül zajlik, e szakok hallgatói szintén időben jutnak védett helyzetben gyakorlati tapasztalathoz. A campus egész területe forgatási helyszínt biztosít az intézmény filmes szakjain tanuló hallgatóknak. Természetesen minden intézmény saját épülettel rendelkezik a campuson belül. Ily módon lehetőség nyílik a különböző művészeti területek képviselői számára a szervezett, tartalmilag kitalált, az oktatási rendhez igazodó, ellenőrzött keretek között folyó, szakértelemmel támogatott és biztosított találkozásokra.

Visszalépve a hazai és budapesti viszonyok közé:

A mindenkori rendező hallgatóknak elengedhetetlenül szükségük van a különböző színházi, illetve kapcsolódó művészeti területek hasonlószerű és hasonló életkorú képviselőivel való találkozásokra, hiszen túl a mesterség elsajátításán saját szakmai kapcsolataikat alapozhatják meg ezeken keresztül. Megtalálhatják a törekvéseiket támogató és értő, leendő munkatársaikat, kaphatnak erősítést kortársaiktól, rezonálhatnak egymás útkereséseire – egyrészt a mesterek profi szakmai segítségével megtámogatva, másrészt a tanulási folyamatot élményszerűvé és zsigerivé tevő kortársi felfedezések, közös rátalálások nyomán, nem a tapasztalt tekintély bejárt útjait végigkövetve, hanem saját, új utakat is megnyitva. Látványtervezők, koreográfusok, dramaturgok, zeneszerzők, karmesterek és rendezők kell, hogy találkozzanak egymással hallgatókként közös vizsgaelőadásokban – egymás produkcióit segítve, egymás hibáiból építkezve és a hibákat együtt elkövetve kell produkciókat létrehozniuk mestereik folyamatos szakmai felügyelete mellett. Ugyanígy mód kell nyíljon arra is intézményes keretek között, hogy a színpadon szín-, ének- és táncművész hallgatók kövessék és vitassák kortársaik instrukcióit.

Ennek az elképzelésnek előfeltétele az intézmények, karok, szakok közti folyamatos párbeszéd, egyeztetés, a tanmenetek összehangolása, a közös projekt-lehetőségek megtervezése, pontos ütemezése.



## Utószó

Dolgozatom megírása az alcímben foglaltak szerint elmélkedés volt a zenés színházrendező-képzés lehetőségeiről. Gondolkodásomat valóban annak a kérdésnek a megválaszolása irányította, hogy mit kell tudnia egy zenés színházrendezőnek. Alapoztam mindezt a hazai zenés színházrendező-képzés történeti áttekintésére, az Egyetem e szakterületen végzett valamikori és jelenlegi hallgatóival készült beszélgetéseimre, osztályfőnökömmel, Szinetár Miklóssal, valamint a jelenlegi zenés szakirányú rendező osztály szakmai vezetőivel, Ascher Tamással és Selmeczi Györggyel folytatott beszélgetéseimre, és természetesen saját zenés színházrendezői pályám szakmai tapasztalataira.

A képzés tartalmi vetületét vizsgáltam. Az ehhez szorosan kapcsolódó gyakorlati-módszertani próbára, vagyis a tanítási tevékenységre, a tartalom átadására mostanáig kevés lehetőségem volt.

Doktoranduszként vettem részt az Egyetem felnőttképzési központja, az Educenter által meghirdetett zenés színházi képzés előkészítésében. A terv egy olyan beavató képzési sorozat felépítése volt, amely során a zenés színházi műfajokat, a működést és a munkafolyamatot elméleti előadások és hozzá kapcsolódó gyakorlati foglalkozások során ismertetjük meg az érdeklődőkkel, neves hazai szakemberek és színházművészek közreműködésével. Ennek tematikáját és előadói névsorát mellékletként csatolom dolgozatomhoz.<sup>37</sup>

Hogy a zenés színházi mesterség (legyen az rendezőé, dramaturgé vagy színészé) kiválóan tanítható, azt a jelenlegi dramaturg osztálynak (osztályfőnökök: Radnai Annamária, Róbert Júlia, Garai Judit) a 2017-18-as tanévben két szemeszteren át tartott óráim is erősítette számomra. A zenés színházi műfajokkal ismerkedtek a hallgatók: első félévben az operett és a musical legjellemzőbb formáival és klasszikusnak számító szerzőivel találkoztak, a második félév során pedig Mozart *Così fan tutte* című operájának elemzésén keresztül jártuk körbe az opera műfajának dramaturgiai alapproblémáit.

Az óra legszembeűnőbb eredménye a hallgatók két félév végi beadandó feladatainak áttekintése során mutatkozott meg számomra. Az első szemesztert egy saját operett vagy musical szinopszisának és zenei tükörrel ellátott jelenetsorának beadása zárta. Az ő kérésükre ezeken az anyagokon párokban tovább dolgozhattak a második félévben, zeneszerző hallgatókkal is felvették a kapcsolatot, jelenet- és dalszövegeket írtak. A félév során a több felvonásos, kidolgozott operett, illetve musical-vázlatok

---

<sup>37</sup> Lásd a 2. számú mellékletet

megírásáig, illetve egy-egy jelenet és a hozzá tartozó zeneszám (ária, duett, együttes, kóruszám) megírásáig jutottak.

A legszembetűnőbb változást az jelezte, hogy az év eleji általános tájékozatlanság és a zenés műfajokkal kapcsolatos előítéletek hangoztatása ellenére, már az első félév végére képesek voltak eredeti ötletekből a szabályos műfaji és zenedramaturgiai sajátosságoknak megfelelő darabtervekkel előállni, valamint a műfaji sajátosságok figyelembe vételével saját ízlésüknek is megfelelő darab-töredékeket létrehozni. Vagyis a tanultakat képesek voltak kreatívan alkalmazni és egyéni módon, művészi hitellel képviselni saját anyagaik megalkotásán keresztül.

A munkakapcsolatunk az első év végén megszakadt. Csak továbbgondolni volt módom, miként társulhatnának a folyamathoz a zeneszerző-hallgatók szervezettebb, intézményesített formában, hogyan születhetne a zenés színész-hallgatók részvételével, a zenés színházrendezők keze alatt kész előadás az írási folyamat lezárása után, természetesen élő zenei kíséretet adó zeneakadémiai hangszeresek, valamint a látványvilágért felelős tervező hallgatók bevonásával.

Bízom benne, hogy a doktori folyamat zárása és a doktori dolgozat megvédése nem jelenti a zenés színházrendezők képzésével kapcsolatos gondolkodás végét számomra, és lesz alkalmam a leírtak gyakorlatban történő tesztelésére és továbbgondolására rendezői pályám folytatása mellett.

## Bibliográfia

- Appia, Adolphe: *Zene és rendezés*. Balassi Kiadó, Budapest, 2012.
- Barba, Eugenio: *Papírkenu*. Spectaculum, Budapest, 2001.
- Barrault: *Egy színházi ember naplója*. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1964.
- Barrault: *Gondolatok a színházról*. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1962.
- Brecht, Bertolt: *Színházi írások*. Magvető, Budapest, 1969.
- Brook, Peter: *Az üres tér*. Európa, 1999.
- Brook, Peter: *Változó nézőpont*. Orpheus Kiadó, 2000.
- CSáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. Európa Könyvkiadó, 1999.
- Dahlhaus-Eggebrecht: *Mi a zene?* Osiris, Budapest, 2004.
- Eisler, Hans: *A zene értelméről és értelmetlenségéről*. (Válogatott írások) Gondolat, Budapest, 1977.
- Einstein, Alfred: *A zenei nagyság*. Európa Könyvkiadó, 1990.
- Felsenstein: *Az új zenés színháték*. Színháztudományi Intézet, 1966.
- Felsenstein: *Zenés színház*. Zeneműkiadó, 1979.
- Fodor Géza: A "jelmezes koncert" dicsérete. *Élet és Irodalom*, L. évfolyam, 2006. június 23.  
[http://www.es.hu/fodor\\_geza:a\\_jelmezes\\_koncert\\_dicsere;2006-06-26.html](http://www.es.hu/fodor_geza:a_jelmezes_koncert_dicsere;2006-06-26.html) Letöltés dátuma: 2014. október 16.
- Fodor Géza: *Zene és színház*. Argumentum Kiadó, Budapest, 1998.
- Fodor Géza: *A Mozart-opera világképe*. Typotex, Budapest, 2002.
- Fodor Géza: *Magánszínház*. Magvető, 2009.
- Grotowski: *Színház és rituálé*. Kalligram, Budapest, 1999.
- Harnancourt: *Zene mint párbeszéd*. Európa, Budapest, 2002.
- Hevesi Sándor: *Az opera paradoxonja*. In A drámaírás iskolája. Gondolat, 1961.
- Hevesi Sándor: *Zenedráma és opera*. In A drámaírás iskolája. Gondolat, 1961.

Huszár Klára: *Opera rendezés*. Zeneműkiadó, 1970.

Kertész Iván: *Beszéljünk az operáról*. Zeneműkiadó, Budapest, 1978.

Koltai Tamás: *Az opera-per*. Szabad Tér Kiadó, Budapest, 1990.

Lang, Henry: *Az opera*. Zeneműkiadó, Budapest, 1980.

László Anna: *Hevesi Sándor*. Gondolat, Budapest, 1973.

Schopenhauer, Arthur: *A zene esztétikája*. Hatágú Síp Alapítvány, Budapest, 1992.

Strehler, Giorgio: *Az emberi színházért*. Gondolat, Budapest, 1982.

Székely György: *A rendezői munkakör kialakulása*. In *A budapesti Operaház 100 éve*. Szerk. STAUD Géza, Zeneműkiadó, 1984.

Színház- és Filmművészeti Egyetem: *„Európai szellemben”: A Színház- és Filmművészeti Egyetem működési Struktúrájának korszerűsítése az EU-s normákkal összhangban*. Budapest, 2007.

Tallián Tibor: *Opera ország – Kísérletek a magyar operajátszásról*. Jelenkor, 2006.

Vámosi Nagy István: *Az opera születése a dráma szelleméből*. Rózsavölgyi, Budapest, 1944.

Vitányi Iván: *A zene lélektana*. Gondolat, Budapest, 1969.

Vitányi Iván: *A könnyű műfaj*. Kossuth Könyvkiadó, 1965.

### **Színház, 2013. július – 2014. augusztus**

Almási-Tóth András: *A kulcsszó: a hatás*. Színház, 2013. december,

[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36920:a-kulcsszo-a-hatas&catid=89:2013-december&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36920:a-kulcsszo-a-hatas&catid=89:2013-december&Itemid=7) Utolsó letöltés 2014. október 16.

Fischer Ádám: *Érzelmeket kell játszani – Fischer Ádámmal Koltai Tamás beszélget*, Színház, 2013. november,

[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36898:erzelmeket-kell-jatszani&catid=88:2013-november&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36898:erzelmeket-kell-jatszani&catid=88:2013-november&Itemid=7) Utolsó letöltés 2014. október 16.

Fischer Iván: *Gyerekek, teremtsetek újat!* Színház, 2014. május.

[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37045:gyerekek-teremtsetek-ujat&catid=94:2014-majus&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37045:gyerekek-teremtsetek-ujat&catid=94:2014-majus&Itemid=7) Utolsó letöltés 2014. október 16.

Halász Péter: *Az „értelmes” és az „értelmetlen” operajátzásról*, Színház, 2014. június,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37069:az-ertelmesq-es-az-ertelmetlenq-operajatszasrol&catid=95:2014-junius&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37069:az-ertelmesq-es-az-ertelmetlenq-operajatszasrol&catid=95:2014-junius&Itemid=7) Utolsó letöltés 2014. október 16.

Kolozsi László: *Építsünk-e Angyalvárat?*, Színház, 2013. október,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36856:epitsuenk-e-angyalvarat&catid=87:2013-oktober&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36856:epitsuenk-e-angyalvarat&catid=87:2013-oktober&Itemid=7) Utolsó letöltés 2014. október 16.

Koltai Tamás: *A konvenciók átszabása*, Színház, 2014. április,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37019:a-konvencio-k-atszabasa&catid=93:2014-aprilis&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37019:a-konvencio-k-atszabasa&catid=93:2014-aprilis&Itemid=7) Utolsó letöltés 2014. október 16.

Marton Árpád: *A kritikus helyzet*, Színház, 2014. január,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36939:a-kritikus-helyzet&catid=90:2014-januar&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36939:a-kritikus-helyzet&catid=90:2014-januar&Itemid=7) Utolsó letöltés 2014. október 16.

Márok Tamás: *Hogyan játsszunk operát?*, Színház, 2013. augusztus,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36765:hogyan-jatsszunk-operat&catid=85:2013-augusztus&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36765:hogyan-jatsszunk-operat&catid=85:2013-augusztus&Itemid=7) Utolsó letöltés 2014. október 16.

Molnár Szabolcs: *Felkutatni az aktualitást*, Színház, 2013. augusztus,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36766:felkutatni-az-aktualitast&catid=85:2013-augusztus&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36766:felkutatni-az-aktualitast&catid=85:2013-augusztus&Itemid=7) Utolsó letöltés 2014. október 16.

Pál Tamás: *Operarendezés, operakritika*, Színház, 2013. július,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36747:operarendezes-operakritika&catid=84:2013-julius&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36747:operarendezes-operakritika&catid=84:2013-julius&Itemid=7) Utolsó letöltés 2014. október 16.

Pál Tamás: *Az előadás dolga a mű megértése*, Színház, 2014. augusztus,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37110:az-eladas-dolga-a-m-megertese&catid=97:2014-augusztus&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37110:az-eladas-dolga-a-m-megertese&catid=97:2014-augusztus&Itemid=7) Utolsó letöltés 2014. október 16.

Rockenbauer Zoltán: *Hátra-e az előre?*, Színház, 2013. szeptember,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36802:hatra-e-az-elre&catid=86:2013-szeptember&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36802:hatra-e-az-elre&catid=86:2013-szeptember&Itemid=7) Utolsó letöltés 2014. október 16.

Tóth Antal: *„És ez így van jól...”*, Színház, 2014. február,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36966:es-ez-igy-van-jolq&catid=91:2014-februar&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36966:es-ez-igy-van-jolq&catid=91:2014-februar&Itemid=7) Utolsó letöltés 2014. október 16.

## 1.sz. MELLÉKLET

### A hallgatói interjúk vezérfonalaként használt kérdőív

1. **Miért jelentkezett a zenés szakirányú színházrendező képzésre?**
  - a a zenés színházi műfajok iránti érdeklődésem miatt
  - b a színház iránti elkötelezettségem miatt
  - c a zene és a színház iránti érdeklődésem miatt
2. **Milyen elvárásokkal jelentkezett a zenés szakirányú színházrendező osztályba?**

Elvégzésével...

  - a ...színházrendező lehetek
  - b ...speciális szaktudású színházi szakember lehetek.
  - c ...a zenés műfajokban alkotó rendező lehetek.
3. **Elvárásait mennyiben igazolták a pályán eddig eltöltött évek?**
  - a még nem végeztem
  - b maximális mértékben
  - c a pályám nem a végzettségemnek megfelelően alakult
  - d pályaelhagyó vagyok
4. **Megítélése szerint mennyire tekinthető kitaláltnak és felépítettnek a tanulmányi időszak öt évének tanmenete?**
  - a maximális mértékben
  - b hullámzóan
  - c a tanmenet ötletszerű és átgondolatlan volt
5. **Gyakorlati szempontból mennyire volt kitalált és alapos a képzés?**
  - a teljes mértékben
  - b közepesen
  - c ötletszerű volt
6. **Mi az, amit nem tanult meg a szakmáról az egyetemi öt év alatt?**
7. **A képzés tematikáját tekintve milyen hiányérzeteket fogalmazott meg az ötödik év végén?**
8. **Mennyiben segítette az egyetem a más szakokon, vagy más művészképző felsőoktatási intézményben tanuló hallgatókkal történő kooperációt?**
  - a semennyire

- b némileg
- c közepesen
- d kielégítően
- e kiválóan

**9. A felvételi évében, illetve tanulmányai öt éve alatt volt lehetőség egyéb szakirányú rendező osztályba jelentkezni a SzFE-n belül?**

Igen:

Milyenbe?

Nem:

**10. Mennyire volt elégedett a gyakorlati feladatok mennyiségével az öt éves képzés során?**

- a egyáltalán nem
- b kevéssé
- c közepesen
- d aránylag
- e teljes mértékben

**11. Mennyire volt elégedett a gyakorlati feladatok tartalmával az öt éves képzés során?**

- a egyáltalán nem
- b kevéssé
- c közepesen
- d aránylag
- e teljes mértékben

**12. Mennyire érezte részletesnek és alaposnak a gyakorlati vizsgák szaktanárokkal történő, személyes konzultációk keretén belül megvalósuló vizsgálatát, elemzését?**

- a egyáltalán nem
- b kevéssé
- c közepesen
- d aránylag
- e teljes mértékben

**13. Mennyiben segítette az öt éves képzés egyéni alkotói munkamódszereinek, szokásainak, stratégiáinak kifejlesztését?**

- a egyáltalán nem
- b kevéssé
- c közepesen
- d aránylag
- e teljes mértékben

**14. Mennyiben készítette fel a színházi működésben való helytállásra az öt éves képzés?**

- a egyáltalán nem
- b kevéssé
- c közepesen
- d aránylag
- e teljes mértékben

**15. Mennyire készítette fel a zenés színházi működésben való helytállásra az öt éves képzés?**

- a egyáltalán nem
- b kevéssé
- c közepesen
- d aránylag
- e teljes mértékben

**16. Mennyiben nyújtott lehetőséget a képzés a nemzetközi workshopokra, egyéb képzési lehetőségekre való jelentkezésre, európai vagy más zenés színházi képzőhelyekkel való kapcsolattartásra?**

- a egyáltalán nem
- b kevéssé
- c közepesen
- d aránylag
- e teljes mértékben

**17. A Mester-tanítvány viszonyon alapuló oktatással kapcsolatban mely megállapításokat tartja igaznak, illetve relevánsnak?**

4. Különleges lehetőség a szakma nagy művészegeitől tanulni.
5. A szakmai nagy művészegei rendszertelenül és nem mindig felkészülten vesznek részt az oktatásban.
6. A szakma nagy művészegei mellett bizonyos részterületek oktatása megoldható szaktanárok, illetve kevéssé neves, ám felkészült színházi szakemberek bevonásával.



7. A szakma nagy művészegyéniségei meghatározó mesterek, ám tőlük nem a szakmát, csak saját szakmai világlátásukat és módszereiket tanulhatjuk meg.

8. További megjegyzés:

**18. Megítélése szerint ésszerű lépés volna-e a SzFE részéről a zenés színházrendező képzést külön, önálló szakként elindítani?**

Igen, mert...

Nem, mert...

**19. Mi befolyásolta a pályán való elindulását és a szakmába való beilleszkedését? (a legjellemzőbbe(ke)t karikázza be)**

a az osztályfőnököm személyes hitele és kapcsolatai

b saját szakmai felkészültségem

c az öt év alatt kiépített kapcsolatrendszerem

d a véletlen

e a pályám nem indult el a diplomaszerzést követően

**20. A kérdőív kérdései mennyiben relevánsak a zenés színházrendezők képzésével kapcsolatosan?**

a egyáltalán nem

b némileg

c közepesen

d tulajdonképpen

e teljes mértékben

Válasszon a százalékos meghatározások közül:

100% kimagasló, 80% megfelelő, 60% hullámzó, 40% alacsony, 20% nagyon alacsony

A SzFE által nyújtott képzés intenzitása a képzés öt éve során:

Az egyes hallgatók által tanúsított részvétel intenzitása az öt év során:

**+ 1 Zenés színházrendezőként tekint önmagára?**

## 2.sz. MELLÉKLET

### Zenés színházi tanfolyam tervezete műfajonkénti osztásban

A kurzus a zenés és a prózai színház törvényszerűségeinek különbségét hangsúlyozva betekintést nyújt a három zenés színházi műfaj – az opera, az operett és a musical – történetébe, kortárs irányzatainak világába, dramaturgiai működésébe, színpadi feldolgozásának munkafolyamatába. Közös előadás elemzések (DVD), próba- és színházlátogatás (1-1 készülő/frissen bemutatott opera – operett – musical előadás) kíséretében 12 órás péntek – szombati elméleti és gyakorlati óraelosztásban, műfajonként 4-4-4 hétvége keretén belül, meghívott színházi szakemberek és alkotók részvételével ismerkedhetnek az érdeklődők a zenés színházi működés műhelytitkaival.

A részvétel énektanárok, színjátszó körök vezetői, leendő ügyelők és rendezőasszisztensek, a színházrendezés iránt komolyan érdeklődő laikusok, illetve a zenés színházi műfajokat mélységükben is érteni vágyó érdeklődők számára ajánlott elsősorban. Előny, de nem feltétel a zenében való jártasság.

#### Műfajonként 4 hétvége

Péntek du vagy este 4x45 perc – 3 óra

Szombat 8x45 perc – de/du 3-3 óra 1 óra ebédszünettel

**összesen 12x45 perc**

### Opera

1.	Péntek	4x45	Műfajtörténet	Selmeczi György	
	Szombat de	4x45	Kortárs operajátszás színháztörténeti kontextusban	Jákfalvi Magdolna	
	Szombat du	4x45	Operai klisék – Tom Johnson: 4hangú opera	Göttinger Pál / Romvári Gergely	4 meghívott operaénekes, korrepetitor
2.	Péntek	4x45	Elitizmus? –Hagyományos vagy rendezői színház?	Almási-Tóth András	
	Szombat de	4x45	Kapcsolódó művészeti és színházi szakterületek a látvány és a dramaturgia	Csanádi Judit	

			szolgálatában - díszlet, jelmez, világítás - Hagyományos és modern		
	Szombat du	4x45	Zenés színházi munkafolyamat	Harangi Mária	
3.	Péntek	4x45	Zenedramaturgia – operaszöveg – fordítás - Irodalmi mű zenés adaptációinak elemzése –	Orbán Eszter	
	Szombat de	4x45	Próbalátogatás	Harangi Mária	
	Szombat du	4x45	Zenedramaturgiai gyakorlat: Történetmesélés zenén keresztül	Harangi Mária	
4.	Péntek	4x45	Rendező és/vagy karmester	Cser Ádám / Kesselyák Gergely / Kocsár Balázs	
	Szombat de	4x45	Operaházi működés	Anger Ferenc	
	Szombat du	4x45	Írjunk operát	Fekete Gyula / Gyöngyösi Levente / Tallér Zsófia / Varga Judit	

## Operett

1.	Péntek	4x45	Műfaj történet	Selmeczi György	
	Szombat de	4x45	Az operett társadalmi kontextusa, a műfaj, mint a társadalom és a politika tükré	Heltai Gyöngyi	
	Szombat du	4x45	Írnia-paródia-vicc	Csáky Móric	
2.	Péntek	4x45	Hungarikum?	Böhm György	
	Szombat de	4x45	Bécsi nagyoperett - Strauss, Suppé, Millöcker, Zeller	Batta András	
	Szombat du	4x45	Párizsi nagyoperett - Jacques Offenbach	Selmeczi György	
3.	Péntek	4x45	Az operett "ezüstkora" Lehár, Kálmán, Szirmay, Huszka	Horváth Péter	
	Szombat de	4x45	Világsikerek: A víg özvegy, Csárdáskirálynő	Szinetár Miklós	
	Szombat du	4x45	Kortárs rendezői hozzáállás	Ascher Tamás / Mohácsi brothers /	

				Novák Eszter	
4.	Péntek	4x45	Látvány az operettben – elvárások, klisék, egyéni megoldások	Velich Rita, Mira János	
	Szombat de	4x45	Az operett négyes fogata - a szerepkörök, a felépítés sémája	Szinetár Miklós	
	Szombat du	4x45	Rendpróba	Oszvald Marika, Peller Károly, Szendy Szilvi	Korrepetitor

## Musical

1.	Péntek	4x45	Műfaj történet - Tömegkultúra?	Galambos Attila	
	Szombat de	4x45	Zeneiség	Kocsák Tibor	
	Szombat du	4x45	Zenedramaturgia – hagyományos szerkezet és új művek	Galambos Attila, Sente Vajk, Bolba Tamás	
2.	Péntek	4x45	A rockopera és Webber	Szirtes Tamás	
	Szombat de	4x45	Musical-gyár: Díszlet, jelmez, fény – látvány	Kentaur, Rományi Nóra, Somfai Péter	
	Szombat du	4x45	Tervezzünk musicalt!	Harangi Mária koordinálásával a délelőtti előadások tervezői	
3.	Péntek	4x45	Magyar musicalek	Marton László / Szinetár Miklós	
	Szombat de	4x45	Koreográfia	Tihanyi Ákos	
	Szombat du	4x45	Méltán klasszikusok (az előadó preferenciája szerinti darab(ok))	Alföldi Róbert / Béres Attila Dolhai Attila / Szinetár Dóra Lázár Zsigmond / Silló István Bóbis László / Fincza Erika (rendező/színész/karmester/koreográfus)	3 meghívott színész Korrepetitor
4.	Péntek	4x45	Stephen Sondheim	Galambos Attila	Rendpróba színészekkel (5-6 zenés színész hallgató) Korrepetitor
	Szombat de	4x45			
	Szombat du	4x45			

**Talóban maradt témák:**

## Opera

Kórus és statisztéria – Szabó Sipos Máté, Karczag Márton

Rendezőpéldány – előadás rekonstrukciós gyakorlat

Szemléltető rendpróba

Nyitány szcenírozás

Opera alternatív terekben és megoldásokkal – a műfaj továbbélésének esélyei - Kékszakállú egy panellakás konyhájában

### **Operett**

Az angol és a berlini operett

Próbalátogatás

### **Musical**

Méltán klasszikusok – meghívott rendezők, karmesterek, koreográfusok, színészek vendégként

Hegedűs a háztetőn

La Mancha lovagja

Kabaré

West Side Story, Candide

Nyomorultak

### 3.sz. MELLÉKLET

Doktoranduszként előadást tartottam azon a konferencián, amelyet Hevesi Sándor, a 20. század magyar színházi gondolkodásának meghatározó alakja, a legendás rendező, drámaíró, dramaturg, színingazgató – és az első rendezőosztály indítója halálának 75. évfordulója alkalmából szervezett a Színház- és Filmművészeti Egyetem. Előadásom szövegét mellékletként csatolom dolgozatomhoz, mert doktori tanulmányaimhoz és kutatásomhoz kapcsolódik.

Önálló publikációként is megjelent: Schuller Gabriella – Győrei Zsolt (szerk.): Theatron – Színháztudományi periodika, 13. évfolyam 3. szám 2014/3.

„Gesztusban oldani föl a muzsikát”

Hevesi Sándor, mint operarendező

Harangi Mária vagyok, színházrendező – tíz évvel ezelőtt végeztem a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, Szinetár Miklós zenés szakirányú színházrendező osztályában. Jelenleg a DLA-képzés keretében vagyok ez intézmény hallgatója, kutatási témám a felsőfokú zenés színházrendező képzés lehetőségeinek feltérképezése.

Doktori tanulmányaim során az első év második félévének egyik emlékezetes kurzusa Wilhelm András<sup>38</sup> zenedramaturgia órája volt, mely különösen tanulságosnak bizonyult a kutatási témám szempontjából, de a jelen, Hevesi operai működéséről szóló előadás miatt is. A kurzusleírás ígérete szerint az „előadások a zenés színházi alkotások történetét dolgozzák fel, részint zenetörténeti szempontból, másrészt a dramaturgia-történetbe ágyazva... A módszer kettős. Egyrészt – elkerülhetetlenül – a zene technikai kérdéseit is tárgyalja, másrészt megkísérli a téma gyakorlatiasabb megközelítését. Mi az, ami egy zenei történelemsorban ’színpadilag’ is megjeleníthető? Melyek azok a dramaturgiai elemek, amelyek a zenei történelemnek is alkotórészei lehetnek? Miként változtak az ideálok s a megvalósulások korról korra? Mennyire ’érthetők’ a mai hallgató és néző számára elmúlt korok dramaturgiai megoldásai? Hogyan pótolható vagy legalább helyettesíthető a

---

<sup>38</sup> Zenetudós, zongora- és orgonaművész, karmester. 1949-ben született, 1974-ben szerzett diplomát a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zenetudományi tanszakán.

mű és a néző vagy hallgató eredeti konszenzusa, még inkább: a mű és zenei-dramaturgiai megvalósításának egykori kontextusa, visszahozhatatlanul megváltozott körülmények között?”<sup>39</sup>

A témafelvetés önmagában felvillanyozó volt, a darabkínálat egyszerre ínyenc és szakértő módra összeválogatott, az öt alkalom pedig várakozáson felül gondolatébresztő. Néhány töredék a jegyzeteimből kiragadva, melyek lényegre törő tömörséggel emlékeztetnek a tárgyaltakra és kapcsolódnak szervesen a zenés színházrendezés tematikájához. Amolyan kulcsmondatok, ha tetszik, hitvallás-szerű szentenciák. Az opera kötődik születése korához – az aktualizáló rendezés nem korszerűsíti. A külsőségek erőltetése tesz muzeálissá egy előadást. A zenei történet és a szöveg által meghatározott szerkezet működését kell megérteni. A zene önmagában már interpretáció.

Két mű tárgyalása különös erővel érintett: John Cage *Européája*, illetve Mozart *Das Bandel* című tercettje. Utóbbi, a maga alig négy perces előadási idejével, frappáns jelenet, melynek dramaturgiai mozgatója s humorforrása egy szójáték, pontosabban egy szó két különböző jelentése. Egy házaspár szerelmi játéka, s ezt leplezendő, egy szalagocska keresése az alaphelyzet: a házaspár szerelmi együttléte zajlik előbb a szemünk előtt, majd némi rejtekben, míg házibarátjuk készségesen segít megtalálniuk a szalagocskát, amit annyira keresnek.<sup>40</sup> A zenei történet egyszerűen erősíti a szituációt: a házaspár dialógját, szerelmi csevegését megzavarja a harmadik hang, majd a darabka második harmadától ők ketten mindig együtt, harmóniában, a zenei csúcspont felé törve énekelnek, míg a harmadik mindig egyedül marad szólamával.

Nem kérdés tehát, mi is a dolga a zenés rendezőnek: fentieket a szöveg és a zenei szerkezet működését megismerve megérteni, s ezekkel összhangban három énekessel a színpadi szituációt működésbe hozni. Tökéletes gyakorlat. Maga a művecske és tanulsága érzékletesen és lényegre törően fogalmazza meg számunkra a zenés rendezés mibenlétét. A pályán töltött tíz év alatt nem sikerült ilyen frappáns megfogalmazást és szemléletes példát találnom a meggyőződésemre, miszerint a zenés rendezőnek, de főként az operarendezőnek a darab zenéjéből kell kiindulnia, amikor színpadra álmodik egy előadást. Mert – Appiát idézve – az opera „partitúrába zárt élet”.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> A kurzus részletes programja öt alkalomra lebontva: 1. Mit értünk zenei dramaturgián? Eszközök, elvek, korszakok. A zenés dráma kezdetei. A görög színház. A középkori *ludus*. Hildegard von Bingen: *Ordo Virtutum*; 2. A barokk korszak zenedramái elgondolásai. Az opera kezdetei. Olasz, német, francia példák. Cavaliere: *Rappresentazione dell'anima e di corpo*. Peri, Caccini, Cavalli. Bach; 3. Fordulópont és kivétel: Mozart. *Das Bandel*. *Così fan tutte*; 4. Egyéni változatok. Wagner: *Das Liebesmahl der Apostel*. *A bolygó hollandi*. Verdi: *La forza del destino*. *Falstaff*. Dráma színpad nélkül: Schumann (*Szene aus Goethe's Faust*; *Der Rose Pilgerfahrt*); 5. Konszenzus nélkül: a XX. század operadramaturgiái. Bartók: *A kékszakállú herceg vára*. Schönberg: *Erwartung*. Schreker: *Der ferne Klang*. Cage: *Europa*. Stockhausen: *Licht*. Kurtág: *Fin de partie*. Ligeti. Elvetélt kísérletek (Reich, Glass, Eötvös) – A posztmodern helyzetből fakadó problémák. Kurtág készülő Beckett-operája (*Fin de partie*)

<sup>40</sup> A *das Bandel* német szó két jelentése: szalag; házastársi kötelesség.

<sup>41</sup> Adolphe APPIA, *Zene és rendezés*, Balassi Kiadó, Budapest, 2012. 17.

Örömmel olvastam Hevesi operai működését kutatva a Mester – igen, engedelmmükkel Mesteremnek nevezem Hevesit –, minden magyar zenés rendező ős-Mesterének idevágó, ezt az álláspontot maximálisan megerősítő gondolatait. „Az opera a legkülönbözőbb művészetek találkozója a színpadon, a zene fennhatósága alatt” – írja Hevesi, majd azt is megállapítja, hogy „az operában első és végsősorban azokról a drámai lehetőségekről van szó, amelyek a zenében rejlenek...”<sup>42</sup>. A prózai színháztól is gyökeresen különbözik az opera, Hevesi szavaival: „Okvetlenül úgy kell lennie, hogy a zenében olyan erők is szunnyadoznak, amelyeket csak a színpad tud életre kelteni, szóval kell, hogy a zenében olyan drámai lehetőségek lappangjanak, amelyek nincsenek meg a szóban, s amelyek ennél fogva írott párbeszédekben ki sem fejezhetők.”<sup>43</sup> A fentiekből talán különösebb magyarázat nélkül is érthető, hogy amikor megkaptam a mai konferencia tervéről tudósító levelet, nem volt kérdéses számomra, hogy Hevesi Sándor pályájának mely szeletét veszem röviden nagyító alá.

Operaházi főrendezőse mindössze két évadot ölel fel, operarendezőként e két évad alatt alkotott maradandót, felemlgetni és megőrizni valót. Döbbenetes tény: e két év után csupán két Mozart-mű, egy 1917-es *Don Juan* és egy 1924-es *Mirandolina* megrendezésére tér vissza az Operaházba, ezeken kívül pályája többé nem kanyarodik az opera felé. Még egy döbbenetes tény: már egy év operai működés után a New York-i Metropolitan operaházba hívják rendezőnek, ahol a főzeneigazgató ebben az időben Toscanini, színpadán Caruso, Titta Ruffo, Slezák énekel. Hevesi visszautasítja a meghívást azzal, hogy feladata, hivatása a magyar Operaházhoz köti.<sup>44</sup>

Az első volt, aki nálunk mélyrehatóan s a gyakorlat felé orientálva gondolkodott az operarendezés mibenlétéről. Elméleti és gyakorlati működése egyaránt gazdag örökséget hagyott ránk, késői utódaira. Ünnepipé teszi számunkra ezt a találkozást, hogy épp száz éve ért véget ez a már említetten rövid időszak, tudniillik Hevesi Sándor az 1912-13-as, illetve az 1913-14-es évadban volt a Magyar Állami Operaház főrendezője.

Az alábbiakban Székely György tanulmányát követem. Az 1910-es évek elejéről Oláh Gusztáv, egy másik nagy Mester, az Operaház későbbi nagyszerű és sokoldalú művésze ezt mondta: „nagy fordulatot jelentett a művészi alkotás hangsúlyozásának a kiszélesítése: a zenéből a játék felé... hangsúlyozva az opera színház voltát. Kitűnő énekesgárda vitte diadalra estéről estére a produkciókat, már nem csak énekeltek a művészek, hanem a Duse-i magaslaton járó Medek Annával az élen, az átélésnek és emberábrázolásnak olyan nagyszerű példáit adták, amelyek megállták volna

<sup>42</sup> HEVESI Sándor, *Az opera paradoxonja* In: Uő, *A drámaírás iskolája*, Gondolat, Budapest, 1961. 171.

<sup>43</sup> Uo, 174.

<sup>44</sup> LÁSZLÓ Anna, *Hevesi Sándor*, Gondolat, Budapest, 1973, 140.



a helyüket bármely drámai színpadon.” Egy másik, későbbi nagy Mester, Nádasdy Kálmán pedig „teremtő pillanat”-nak nevezte meg azt az időt, amikor „a színpadi tervezés és rendezés mestereiként Bánffy Miklós és Hevesi Sándor vették kezükbe operaművészetünk újjáalkotását”.<sup>45</sup>

Gróf Bánffy Miklós 1912 februárjában lett az állami színházak kormánybiztosa, Hevesi pedig szeptembertől szerződött az Operaházhoz, úgy, hogy „az év elteltével esetleg végleg megmarad az operaház kötelékében.” A Népszínház-Vígopera tagjaként már rendezett operát: Bizet *Carmen*jét, valamint több operettet és Csiky Gergely egyik legsikeresebb alkotását, a Máder Rezső zenéjével énekes vígjátékká változó *Nagymamát*. Drámai rendezőként pedig a Thália Társaságban, illetve 1908 és 1912 között a Nemzeti Színházban szerzett alapos gyakorlatot.

Első operaházi rendezéséről, mely Humperdinck *Királyfi és királylány* című mesejátéka volt, Molnár Antal szuperlatívuszokban írt a *Nyugatban*: „A rendezés terén Hevesi Sándor reformátori nagyságban jelentkezett. Micsoda képek, rend, beosztás! Ha ezentúl is így fognak énekelni és játszani operánkban, hamar elfelejtjük majd a sok keserves panaszt.”<sup>46</sup> Egy másik kritikában külön szóvá tették, hogy „minden szavát meg lehetett érteni az énekeseknek, valami sajtószerű szövegejtési kultúra, éneklési kultúra levegőjét éreztük. És játszottak a színpadon. Játszottak úgy, ahogyan még játszani sose láttunk az Operaházban.”<sup>47</sup>

Hevesi rögtön első operai évadának elején kifejti nézeteit, alapelveit az operarendezésről: „Bonyodalmasabb annyiban, hogy többfelé kell figyelni, mint a drámában, egyszerűbb annyiban, hogy a zeneszerző sok olyasmit megmond, kijelöl, sőt meghatároz, amit a drámai rendezőnek ki kell találnia. Egy jól meginstrumentált opera tulajdonképpen teljesen magában foglalja a *mise en scène*-t. Csak nagyon oda kell figyelni az orkeszterre. Benne van minden gesztus, minden mimikai kifejezés, még pedig nem csak Wagner óta (...) így teljes erőmből törekszem arra a paradoxonra, amelyet állandó kontinuitásnak lehet nevezni és amely abból áll, hogy az operai játék épp oly folytonos, mint a drámai előadás, azzal a különbséggel, hogy az operai játék alapja nem a szöveg, hanem a zene (...) Láthatóvá tenni mindazt, ami a zenekarból hallható, optikára hozni az akusztikát, gesztusban oldani föl a muzsikát, ez az operai *mise en scène*. Az, hogy az operai rendezés a zenén alapszik, egyáltalán nem jelenti a szöveg másodrendűségét, sőt jó operai előadás nem lehetséges poéta és kitűnő szövegkiejtés nélkül. A zene az operában a nagy egységesítő erő, de ezt a föladatát nem teljesítheti, ha nem tiszta és világos az, amit egységesítenie kell; tehát a szó épp olyan fontos, mint a gesztus és nem ismerhetem el azt sem, amit általában hisznek, hogy Wagnerben fontos a szöveg, de a régi olasz

---

<sup>45</sup> SZÉKELY György, *A rendezői munkakör kialakulása*, In STAUD Géza (szerk.), *A budapesti Operaház 100 éve*, Zeneműkiadó, 1984, 169-171.

<sup>46</sup>

<sup>47</sup>

operákban nem az, vagy sokkal kevésbé. Az opera, mint hatványozott dráma, igazi hatását csakis akkor érheti el, ha a színpadi akció és a színpadi szó, tehát a szöveg minden összefonódásukban is világosak maradnak (...)” Jól hallottuk: Hevesi beleköt Wagnerbe, elítéli, hogy racionalizálja az operát, mint műfajt – mert szerinte „opera és racionalizmus nem férnek meg egymással”.<sup>48</sup>

„A kérdés úgy áll előttünk – írja *Zenedráma és opera* című tanulmányának összegzésében –, hogy opera és zenedráma voltaképpen két különböző műfaj. Mindegyiknek megvan a maga jogosultsága és a maga filozófiája. Az opera reneszánsza azon fordul meg, hogy ki tudunk-e megint emelkedni a drámai realizmus és racionalizmus béklyóiból. Ennek a realizmusnak és racionalizmusnak – Wagner zsenije nélkül – el kellett vezetnie (...) a *Nyugat lányáig* – ahol a zene a melodramatikus szolgáló szerepét játssza és a színpadi hatások mind kívül kerülnek az igazi zene területein. Az operairodalomnak Wagner előtt volt egy Mozartja, - most, Wagner után egy új Mozartra volna szüksége.”<sup>49</sup>

*Az opera paradoxonja* című tanulmányában pedig arra jut Hevesi végkövetkeztetésként, hogy „az opera hibrid műfaj, paradox alkotás, ünnepe a színháznak, mert az a fajta színdarab, amely a legtöbb művészetet tudja összepárosítani. De nem Gesamtkunstwerk, s nem is lesz soha. Mindig csak egy gyönyörű megalkuvás lesz, nagyszerű játék, amely néha belemarkol a legmélyebb problémákba, leszáll a Hádész mélységeibe és feltör az Olimposz csúcsára – de alapjában véve mindig csak egy páratlan színpadi káprázat fog maradni, örökkévaló tanúsága és emléke annak, hogy mit képes produkálni a zene, amikor lemond abszolút mivoltáról és beáll – színházat játszani.”<sup>50</sup>

*Trubadúr, Traviata, Aida, Rigoletto, Hoffmann meséi, Varázsfuvola, Szöktetés a szerájból, Bohémélet, Bajazzók, Parasztbecsület, Álarcosbál* – megannyi remekmű Hevesi rendezésében az 1912-13-as években. „A tisztességes, sablonos, de éppen nem ötletes és művészies rendezések után, szinte megváltásszámba mennek azok az előadások, amiket az idén operánk produkált. Ki hitte volna, hogy a kopott, színtelen Trubadúr a szenzáció erejével hat, vagy hogy a Rigoletto repríze iránt még valaki érdeklődhet?”<sup>51</sup> – írja Péterfy Jenő, az egyik legjelentősebb kritikus 1913-as évadvégi színházi mérlegében.

László Anna monográfiájának részletgazdag ismertetőjében, Hevesi operai működését külön fejezetben tanulmányozva, szép gyűjteményét adja annak a sor innovációnak, amelyek a budapesti

---

<sup>48</sup> HEVESI Sándor, *Az opera paradoxonja*, In Uő, *A drámairás iskolája*, Gondolat, 1961. 171.

<sup>49</sup> HEVESI Sándor, *Zenedráma és opera*. In Uő, *A drámairás iskolája*, Gondolat, Budapest, 1961, 169-170.

<sup>50</sup> HEVESI Sándor, *Az opera paradoxonja*, In Uő, *A drámairás iskolája*, Gondolat, Budapest, 1961, 177.

<sup>51</sup> In: *Budapest*, 1913. június 8.

Operaház, s egyben a magyar operaélet frissítését, színházi jellegének erősítését szolgálják. A következő bekezdésekben ezt a monográfiát követem.<sup>52</sup>

Hevesi meg akarja szüntetni azt, hogy az operaházat csak a műértők szűk köre látogassa. A műsorpolitika változik tehát, s vígoperák, sőt operettek is megjelennek a meghirdetett darabok sorában. Suppé *Boccaccio*-ja, amit inkább operettnek, vagy kis jóindulattal vígoperának tartanak, így kerülhet a *Carmen* vagy a *Hoffmann meséi* mellé az operaszínpadra.

Hevesi egyik fő rendezői elve, hogy a régi művek tolmácsolásánál három kort kell összeegyeztetni: a szerzőét a cselekmény idejével és mindkettőt a mai korról. A szerző kora az eszmei tartalom, a műben megnyilvánuló világnézet boncolásánál, kibontásánál és érvényre juttatásánál játszik elsősorban szerepet. Csak ritkábban, kevésbé vonatkozik a színpadi keretre, mely inkább a cselekmény idejét, színhelyét veszi alapul. Ettől az azóta is megszokott rendezői gyakorlattól Hevesi úgy tér el, hogy Mozartot például rokokó keretben, vagyis rokokó jelmezben s díszletben játszatja.

Hevesi a maga szövegírói és szövegfordítói tehetségét is sikeresen állítja a műsor fejlesztésének szolgálatába. A szövegekönyvek legtöbbje az átdolgozás vagy az új fordítás nyomán megjavul. Lányi Viktor, Harsányi Zsolt, Kosztolányi Dezső kaptak megbízásokat az új fordítások elkészítésére, s maga Hevesi is egész sor saját operafordításával (*Borisz Godunov*, *Varázsfuvola*, *Szöktetés a szerájból* stb.) tette közérthetőbbé és reálisabbá operáink színpadi nyelvezetét. Tiszteli az eredeti művet és annak eredeti, első előadását – ám nem másolja. Alapos kutatómunka előzi meg minden rendezését. Száz év távlatából, a musical világoralmát látva, felsejlik itt egy érdekes párhuzam: ma ugyanezt tesszük a musicallel, mint annak idején Hevesi az operákkal, azok első, eredeti előadásával, amelyek nyilván közelebb voltak hozzá korban, mint ma hozzánk. Pont az ő fellépése jelzi azt a pillanatot, amikor az operajátszás elkezd szakítani az eredetit szolgáló másoló előadások, illetve az operaházról operaházra vándorló sablon-előadások rendezésével, és sorra születnek az egyéni értelmezések nyomán kiérlelt, új megvilágításba került művek bemutatói. Replica és non-replica, erről van szó – ahogyan azt ma a musical előadások kapcsán szokás elmondani.

A rendezésben és a játékstílusban következik be a legnagyobb változás Hevesinek köszönhetően: zenében, rendezésben, játékban a drámai helyzet követelményeit érvényesíti. Különös gonddal építi fel a tömegjeleneteket, a tömeg tagjait is átélte színészi munkára tanítja.

Mindeközben kísérletezik a társulat művészeivel, olykor még névtelen kezdőkkel is. Minden szerepkörre keres és talál magyar művészt, így összeforrott együtttest sikerül kialakítania. A tehetséges énekeseket kiváló drámai színészekké is fejleszti.

---

<sup>52</sup> LÁSZLÓ Anna, Az opera-korszak, In Uő, *Hevesi Sándor*, Gondolat, Budapest, 1973, 125-146.

Huszár Klárát,<sup>53</sup> az első hivatalos zenés színházrendező osztály egyik tagját, Oláh Gusztáv tanítványának szavait idézem Hevesiről, akinek a tizenegy évesen látott, Hevesi rendezte *Borisz Godunov* operai és színházi élménye határozta meg életpályáját: „Az Operaház főrendezőjeként... világos, nemesen realista, nagyvonalú rendezései, melyekben a látványos mindig a mondanivaló szolgálatában állt, iskolát teremtettek, és a következő nemzedék kimagasló egyéniségeinek munkáján keresztül addig még el nem ért fokra emelték a magyar operaelőadások általános színvonalát. Közvetlenül és közvetve hatott Oláh Gusztáv, Nádasdy Kálmán és rajtuk keresztül Ferencsik János munkájára. Hevesi adott teret először Oláh Gusztávnak, mint tervezőnek, s rendezői munkájának alapelveit örökül hagyta rá. Az alapelv az érthetőség, ami az ő esetükben soha nem jelentett megalkuvást, engedményt. Ellenkezőleg. Céljuk nem az volt, hogy azon a felszínen maradjanak, melyet a szélesebb tömegek eleve megértenek, hanem, hogy a mélyebb rétegekbe hatolva mennél többek számára kibányásszák és világosan ábrázolják az összetettebb, rejtettebb, súlyosabb szépségeket is.”<sup>54</sup>

Izgalmas és elgondolkodtató párhuzamot kínált a mai konferenciára készülve az a vita, illetve cikksorozat, amelyet Pál Tamás, karmester, rendező indított a *Színház* című folyóiratban 2013 nyarán *Operarendezés, operakritika* címen. Talán érthető, ha Hevesi operai működését vizsgálva kerestem az ő kora s a mi korunk közti párhuzamokat, vonatkozásokat, száz év távlatából a ránk is ható tanulságokat – ahogy azt ő maga is fontosnak tartotta az operák rendezése során.

Olvasom a róla szóló írásokat, saját tanulmányait, lapozgatom az operaházi gyűjteményben a fennmaradt rendezőpéldányokat,<sup>55</sup> találgatom, melyik lehet a keze írása, elemzem a kottában pontosan jelölt drámai akciópontokat, fakó előadásfotókat nézek újra meg újra, elképzelem Hevesit, a rendezőt, s eközben forgatom a *Színház* teljes évadát: alig száz év, egy út két végpontja, s megannyi egyezés gondolatban, felfogásban, megoldási javaslatban – hitvallásban.

Hevesinek köszönhető, hogy a szó mai értelmében vett operarendezésről egyáltalán beszélhetünk az akkori és a mai Magyarországon is. Pál Tamás ma válságról beszél. A rendezői színház válságáról. Megspékelve mindezt az előadás-kritika szakmai befolyásának fejtegetésével. Fodor Géza már évekkkel ezelőtt (2006-ban) *A jelmezes koncert dicsérete* című cikkében írt pontos láttelepet arról a két útról, ami az említett vitát tematizálja: jelesül az ún. hagyományos, illetve az ún. rendezés-centrikus operajátszás közti ellentétről, ami már-már kibékíthetetlenül feszíti egymásnak a

---

<sup>53</sup> Operarendező, dalszövegíró, műfordító (1919-2010). 1956-ban a Zeneakadémián, akkori Zeneművészeti Főiskolán szerezte diplomáját Oláh Gusztáv osztályában.

<sup>54</sup> HUSZÁR Klára, *Hevesi Sándor és a magyar Operaház fénykora*, In: *Operarendezés*, Zeneműkiadó, Budapest, 1970, 159-160.

<sup>55</sup> Mozart, *Don Juan*. Verdi, *Un Ballo in Maschera*. Suppé, *Boccaccio*.

különböző álláspontokat. Pedig Fodor sorait olvasva mindkettő létjogosultságot kaphat az opera műfaj természetéből adódóan: „A rendezői színház abból indul ki, hogy a műhöz való hűség illúzió, s ha feltételezzük is, hogy az operáknak létezik primer jelentésük, az már triviális, nem mond semmi újat, a korszerű interpretációnak mögé kell hatolnia, újra, azaz át kell értelmeznie. Végletesen: az előadásnak nem kell arról szólnia, amiről a darab, szólhat az ellenkezőjéről is. Egy olyan korban, melyben egyfelől a repertoárképes operatörténet lezárult, és újdonságot nem a művek, hanem előadásaik jelenthetnek, másfelől a színház interpretálóból autonóm művészetté emancipálódott, ez szükségszerű fejlemény.”– írja Fodor Géza, majd így folytatja: „De az opera esete bonyolultabb a drámáénál. A drámaszöveg intellektuálisan egyértelműbbnek látszik, de intonációval, emocionálisan könnyen átértelmezhető, az opera szöveg-zene-textusa azonban emocionálisan egyértelműbb, s ezen az sem változtat, hogy a színjátékot ellene lehet rendezni. Az opera színházi műfaj, de csak aki nincs a zenével intim kapcsolatban, hiheti, hogy auditív művészetként nem teljes. Abból pedig, hogy az opera hallgatva is teljes és az operazene emocionálisan egyértelmű, az következik, hogy előadásával kapcsolatban az újdonság igénye nem olyan erős, mint a dráma esetében.

Goethe figyelte meg a költészet és a zene viszonyában: 'A legjava értelemben vett zenének kevésbé van szüksége az újdonságra, sőt minél régiebb, minél inkább megszoktuk, annál erősebben hat.' Az operával kapcsolatban az azonos élményben való újra meg újra részesedés 'konzervatív' igénye ugyanolyan legitim, mint az innovációé. Ezen alapul a hangfelvétel, mint a zene/opera önálló létezési módja. S a kétféle igény nem oszlik meg okvetlenül személyek szerint, ugyanabban a személyben harmonikusan együtt élhet, kiegészítheti egymást; lehet valaki elkötelezett híve az ismert operákba korábban nem sejtett problematikát projiciáló radikális rendezői operaszínháznak, és lubickolhat kedves operafelvételeinek vagy szép hagyományos előadásoknak, 'jelmezes koncerteknek' a jóvoltából az operák zavartalanul érvényesülő primer jelentésében."<sup>56</sup>

A Pál Tamás indította vita cikkeit olvasva azon töprengtem, vajon Hevesi kinek a pártján állna, ha hozzászólhatna a vitához. Persze, annak idején még születtek új operák. Még nem játszották unalomig Verdit, és Puccinit még annyira sem. Ehhez képest mi itt állunk a XXI. század elején egy műfaj történetének érezhető mélypontján. Nekem Wilhelm András gondolatai csengenek a fülemben – s most visszakanyarodnék a kiinduláshoz. Mozart *Das Bandel* című kamaradarabja mellett Cage *Europera* című művének elemzése volt meghatározó élményem az említett kurzuson. Wilhelm tanár úr interpretálása szerint a *Europera* öt estés zenei kollázsa az opera műfaj végét jelenti. Az opera intézményhez kötött műfaj, egy tradicionális nyelvhez, stílusrendhez kötődik, s emiatt a kísérleteket

---

<sup>56</sup> FODOR Géza, A "jelmezes koncert" dicsérete. *Élet és Irodalom*, L. évfolyam, 2006. június 23. [http://www.es.hu/fodor\\_geza;a\\_jelmezes\\_koncert\\_dicsere;2006-06-26.html](http://www.es.hu/fodor_geza;a_jelmezes_koncert_dicsere;2006-06-26.html) Letöltés dátuma: 2014. október 16.

nem tudja kiszolgálni. A kortárs opera is meg kell elégedjen a pár száz éves színpadi rendszerrel. A műfaj architektúrája mozdíthatatlan, vagyis a tere alkalmatlan a kísérletre, minduntalan korlátokba ütközik (gondoljunk a zenekar méretére, elhelyezkedésére, akusztikai problémákra stb.).

A *Színházban* folyó vita egyik résztvevője, Fischer Iván biztat minket – miután cikkében átélhető szenvedéllyel marasztalja el az intézményes operajátszás nemzetközi gyakorlatát: „Van jövő? Van. Kissé szomorúan kell megállapítanunk, de a legérdekesebb opera-előadások ma az operatársulatokon kívül születnek, ahol lehetőség kínálkozik a zene-színház egységének létrehozására, a konvencionális-perverz dilemmából való kilépésre. Itt ugyanis nem kell munkát adni ugyanannak a zenekarnak, kórusnak, nem kell használni ugyanannak az épületnek az adottságait, és a döntések sem az operaházakban rögződött darab-rendező-karmester hármasa mentén születnek. Fesztiválok, alkalmi társulások, egyetemek, diákelőadások, koncerttermek tájékán bukkannak fel a legérdekesebb produkciók. Innen fog átgyűrűzni valamiféle reformfolyamat az operaházakba. Emellett új operákat kell írni, ahogy Wagner mondta: 'Gyerekek, teremtetek újat!' Csak az új művek és az ezekhez alkalmazkodó rugalmas színházi struktúrák mozdíthatják ki megmerevedett társulatainkat az unalom-perverzió dilemmájából.”<sup>57</sup> Vagyis várhatjuk az új, – Huszár Klárára visszautalva – „érthetően” kísérletező Hevesit.

Befejezésül hadd idézzem László Anna érzékletes leírását a *Hoffmann meséi* Hevesi rendezte előadásáról. „Hevesi olyan rendezői ötletekkel, olyan hangulati aláfestéssel dolgozik, hogy a nézőt minden belső ellenállás nélkül viszi magával a képzelet, a hihetetlen, a lehetetlen régióiba. El tudja hitetni azt, aminek formája a valószerűtlenség, de legbelső magva a társadalmi valóság. Az I. felvonásban például – ahol Hoffmann beleszeret Olympiába, a Spalanzani fizikus készítette, óraszerkezetre mozgó, éneklő bábuba – az a nyilvánvaló társadalmi mondanivaló, hogy az előkelő szalonok hölgyeinek tetszetős külseje mögött nincs se érzés, se gondolat. Hevesi rendezése úgy fejleszti tovább ezt a mondanivalót és úgy sűríti a drámai légkört, hogy a Spalanzaninál összegyűlő egész társaságot bábuként mozgatja. A vendégek merevsége, félszeg szögletessége azt érzékelteti, hogy ők is, valamennyien, rugókra járnak, egy mutatós, de emberellenes társadalmi gépezet rugóira.

A III. felvonásban Hoffmann jegyesének, Antóniának szalonjában minden fehér és fekete. Falak és bútorok mintha csak fekete bársonyból és fehér elefántcsontból készültek volna. A tarka kavargásból itt már kiemelkedett a dráma két egymás ellen feszülő pólusa, kivált a két szélsőséges szín, mely Antónia szerelmének tisztaságát és a rá leselkedő, végül az őt el is nyelő halált érzékelteti.

---

<sup>57</sup> FISCHER Iván, Gyerekek, teremtetek újat! *Színház*, 2014. május, [http://www.szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37045:gyerekek-teremtetek-ujat&catid=94:2014-majus&Itemid=7](http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37045:gyerekek-teremtetek-ujat&catid=94:2014-majus&Itemid=7) Letöltés dátuma: 2014. október 16.

Az ördögi Miracle doktor, aki halálba énekelte a lányt, talpig feketében jelenik meg, csupán a mellénye fehér. Ha csak megfordul, teljesen beleolvad a fekete háttérbe, teljesen eltűnik a néző szeme elől. Amikor Miracle, a külvilági érvényesülés képviselője sarkon fordul, s máris eggyé válik a feketeséggel, sejtenünk kell, hogy a halál és ő – egytestvérek. Míg az I. felvonás a bábuk világa, a III. mintha az árnyaké volna. Az egész színpadi keret a XIX. század híres árnyképeit idézi.”<sup>58</sup> Biztos vagyok benne, hogy a felrémlő képek és a mögöttük felsejlő rendezői koncepció alapján születhetne érvényes *Hoffmann meséi* előadás a mai Operaházban is – ha szabad ilyet mondani: vitán felül.

## BIBLIOGRÁFIA

*A budapesti Operaház 100 éve.* Szerk. STAUD Géza, Zeneműkiadó, 1984.

*A hetvenöt éves Magyar Állami Operaház.* Magyar Állami Operaház, Budapest, 1959.

DÉS Mihály (szerk.), *A százéves Operaház válogatott iratai*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1984.

ALMÁSI-TÓTH András, *A kulcsszó: a hatás*, Színház, 2013. december,

[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36920:a-kulcsszo-a-hatas&catid=89:2013-december&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36920:a-kulcsszo-a-hatas&catid=89:2013-december&Itemid=7) Letöltés dátuma: 2014. október 16.

CZÉTÉNYI-SZVOBODA-BÉRCZI L.-BÉRCZI G., *Az Operaház*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1987.

FISCHER Ádám, *Érzelmeket kell játszani – Fischer Ádámmal Koltai Tamás beszélget*, Színház, 2013. november,

[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36898:erzelmeket-kell-jatszani&catid=88:2013-november&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36898:erzelmeket-kell-jatszani&catid=88:2013-november&Itemid=7) Letöltés dátuma: 2014. október 16.

FISCHER Iván, *Gyerekek, teremtsetek újat!* Színház, 2014. május.

[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37045:gyerekek-teremtsetek-ujat&catid=94:2014-majus&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37045:gyerekek-teremtsetek-ujat&catid=94:2014-majus&Itemid=7) Letöltés dátuma: 2014. október 16.

HALÁSZ Péter, *Az „értelmes” és az „értelmetlen” operajátzásról*, Színház, 2014. június,

[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37069:az-ertelmesq-es-az-ertelmetlenq-operajatszasarol&catid=95:2014-junius&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37069:az-ertelmesq-es-az-ertelmetlenq-operajatszasarol&catid=95:2014-junius&Itemid=7) Letöltés dátuma: 2014. október 16.

HEVESI Sándor, *A drámaírás iskolája*, Gondolat, Budapest, 1961.

HUSZÁR Klára, *Operarendezés*, Zeneműkiadó, Budapest, 1970.

---

<sup>58</sup> LÁSZLÓ Anna, *Hevesi Sándor*, Gondolat, Budapest, 1973, 132-133.

- KOLOZSI László, *Építsünk-e Angyalvárat?*, Színház, 2013. október,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36856:epitsuenk-e-angyalvarat&catid=87:2013-oktober&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36856:epitsuenk-e-angyalvarat&catid=87:2013-oktober&Itemid=7) Letöltés dátuma: 2014. október 16.
- KOLTAI Tamás, *A konvenciók átszabása*, Színház, 2014. április,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37019:a-konvenciok-atszabasa&catid=93:2014-aprilis&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37019:a-konvenciok-atszabasa&catid=93:2014-aprilis&Itemid=7) Letöltés dátuma: 2014. október 16.
- LÁSZLÓ Anna, *Hevesi Sándor*, Gondolat, Budapest, 1973.
- MARTON Árpád, *A kritikus helyzet*, Színház, 2014. január,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36939:a-kritikus-helyzet&catid=90:2014-január&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36939:a-kritikus-helyzet&catid=90:2014-január&Itemid=7) Letöltés dátuma: 2014. október 16.
- MÁROK Tamás, *Hogyan játsszunk operát?*, Színház, 2013. augusztus,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36765:hogyan-jatsszunk-operat&catid=85:2013-augusztus&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36765:hogyan-jatsszunk-operat&catid=85:2013-augusztus&Itemid=7) Letöltés dátuma: 2014. október 16.
- MOLNÁR Szabolcs, *Felkutatni az aktualitást*, Színház, 2013. augusztus,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36766:felkutatni-az-aktualitast&catid=85:2013-augusztus&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36766:felkutatni-az-aktualitast&catid=85:2013-augusztus&Itemid=7) Letöltés dátuma: 2014. október 16.
- PÁL Tamás, *Operarendezés, operakritika*, Színház, 2013. július,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36747:operarendezés-operakritika&catid=84:2013-julius&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36747:operarendezés-operakritika&catid=84:2013-julius&Itemid=7) Letöltés dátuma: 2014. október 16.
- PÁL Tamás, *Az előadás dolga a mű megértése*, Színház, 2014. augusztus,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37110:az-eladas-dolga-a-m-megertese&catid=97:2014-augusztus&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37110:az-eladas-dolga-a-m-megertese&catid=97:2014-augusztus&Itemid=7) Letöltés dátuma: 2014. október 16.
- ROCKENBAUER Zoltán, *Hátra-e az előre?*, Színház, 2013. szeptember,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36802:hatra-e-az-elre&catid=86:2013-szeptember&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36802:hatra-e-az-elre&catid=86:2013-szeptember&Itemid=7) Letöltés dátuma: 2014. október 16.
- TÓTH Antal, „*És ez így van jól...*”, Színház, 2014. február,  
[http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36966:es-ez-igy-van-jolq&catid=91:2014-februar&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36966:es-ez-igy-van-jolq&catid=91:2014-februar&Itemid=7) Letöltés dátuma: 2014. október 16.