KOLTAI TAMÁS

Mesterségünk címere

Azt is írhattam volna: a szaktudás becsülete. Mert erről van szó: a szakmai tudásról, a mesterségbeli felkészültségről, a technikai alapról, amely nélkül művészi alkotómunka nem lehetséges - a színházban sem.

Feltűnően keveset beszélünk erről mostanában. Talán azért, mert adottnak, alapfeltételnek tekintjük. Az is, valóban. A gyakorlat viszont azt mutatja, hogy nem állunk olyan jól e tekintetben, mint hinnénk. Sokszor esztétikai vitát kezdünk akkor is, amikor legfeljebb mesterségbeli hiányosságokat állapíthatnánk meg. Beszélni kell a szakmai tudásról, mert vannak, akik nem sokra becsülik és a tehetség mítoszát szegezik vele szembe. Holott: a tehetség érzék, vele született képesség - tudjuk, hogy ez milyen sokat jelent -, de csak a technika, a mesterség fortélyainak, szabályainak, törvényeinek ismerete fejleszthető alkotóművészetté. A tehetség: szubjektív lehetőség. A mesterség: gyakorlat. A kettő csak együtt ér valamit.

Legutóbb irodalmi hetilapunk szentelt cikksorozatot a mesterség becsületének. A SZÍNHÁZ-ban két olvasói levél a drámaírás mesterségbeli részének fontosságára hívta fel a figyelmet. De a színházban a drámaíró csak egyike a társalkotóknak, és ezért a mesterség kérdése sokkal bonyolultabban jelentkezik.

A színházi előadás olyan egységes műalkotás, amelynek számos létrehozója van - nincs viszont olyan szabályrendszere, amelyhez hozzámérve mechanikus egyszerűséggel megállapít-hatnánk "szakmai" hiányosságait. Egy családregénynek vagy novellának megvannak a maga műfaji (terjedelmi, szerkezeti stb.) követelményei, a szonett kötött formára, sormennyiségre és rímképletre épül, s még egy szabadvers is viszonylag sokat elárul szerzőjének verselő készségéről, ha a benne levő érzel-mi-intellektuális élményanyag, a képalkotó és nyelvi teremtőerő nyomát keressük. Zenei, szobrászati és más képzőművészeti alkotások hozzámérhetők a maguk műfajon belüli értékrendjéhez. Természetesen a műalkotások minőségét végső soron nem az effajta méricskélés dönti el. De nem érdektelen arra utalni, hogy a felsorolt esetekben a mesterségbeli felkészületlenség aránylag könnyen tetten érhető (még akkor is, ha mondjuk egy nonfiguratív festmény csak a hozzáértő keveseket győzheti meg alkotójának rajztudásáról).

Műfaji normák nélkül

Más a helyzet a színházművészetben. Itt nincsenek műfaji normák. Némi túlzással a 20. század egész színházművészete nem más, mint az addig kialakult normák felrúgása. Már a dráma sem „biztos pont". Nemcsak azért, mert napjainkban színházi előadás dráma nélkül is lehetséges - ahogy ezt, bánatunkra vagy örömünkre, számos világszínházi példa bizonyítja -, hanem azért is, mert ma egyre kevésbé beszélhetünk hagyományos értelemben vett drámáról, legfeljebb drámai szövegről. (Hacsak nem akarunk minden kialakult „szabályt", amelyet a világirodalom kétezer éves történetében egy dráma alapvető kritériumának hittünk egy csapásra semmisnek nyilvánítani.) Ha az olvasó folyóiratunk végére lapoz, és elolvassa Peter Handke két „drámai szövegét", amelyek közül az egyikben a kimondott szó kimondhatatlanná válik, míg a másikban szavak híján ráadásul a cselekvés is csak hozzávetőlegesen van körülírva, magyarázat nélkül is megérti, hogy mire gondolok.

A „színház-műfaj" az utóbbi néhány évtizedben forradalmi változáson ment át. Soha nem próbált formák, amelyeket születésük idején elfogadhatatlannak minősítettek, mára a modern színház alapjai lettek. Az egyszemélyes színház. a dokumentumszínház, a mozgósító színház régi beidegzettségekkel szakított, s bár polgárjogot nyert, sokan ma is kiátkozzák. A veszély kettős: az új kezdeményezéseket meg kell védeni azoktól, akik „szakmailag elégtelen" felkiáltással saját lejárt gyakorlatukat védik. De elejét kell venni annak is, hogy a „szín-házban mindent szabad" elve alapján dilettáns kezdeményezések üljenek diadalt. (Hogy ez a veszély valóságos, azt főleg egyes amatőrmozgalmakból indult társulások kétes értékű világsikere bizonyítja, többek között a Living Theatre-é.)

A színházművészet műfaji képlékenysége tehát az egyik tényező, amely miatt egy-egy előadás nehezen értékelhető szakmailag. A másik az, hogy a színház kettős értelemben is összművészet. Egyrészt magába olvasztja és új szinten reprodukálja a társművészetek elemeit, másrészt az előadás a benne részt-vevők közös alkotása. Mindkét összetevő nehezíti a szakmai el-bírálást. Az előbbi azért, mert a felhasznált társművészeti elemek az előadásban új minőségként jelentkeznek, és nem önmagukban, hanem az egész részeként hatnak. Az utóbbi pedig azért, mert a közreműködők feladata és alkotómunkája nem válik el egymástól élesen. A díszlet a tervező és a rendező közös munkájának az eredménye, a színészi alakítás hibáinak a rendező is oka, sőt néha a partner *vagy* a közönség indiszponáltsága. Az előadás rengeteg előre kiszámítható és eset-leges feltétel, esemény és hatás végeredménye. Igazán csak akkor jó, ha az adott estén „minden összejön". Ha viszont rossz, annak számtalan oka lehet, amelyek közül a mesterségbeli fel-készületlenség csak nehezen ismerhető fel.

Végül is tehát nincs próbája a szakmai tudásnak? Van. A színészi mozgás- és beszédtechnika, a rendezői összetartó erő, a tervezői stílusteremtő készség - többek között - mesterségbeli alapfogalmak.

Elméletellenesség

De néha baj van az alapfogalmakkal. Kiváló színészünk panaszolja, hogy divatos az elméletellenesség szakmai körökben. Hovatovább gyanús a gondolkodó színész, különösen az, aki leírja gondolatait. A kollégák iróniával vegyes részvétükről biztosítják azt, aki töpreng szerepén. Nem az a tarthatatlan ebben a szemléletben, hogy az ösztönös színész egyedülvalóságának mítoszát kelti, hanem az, hogy eleve kizár minden elméleti megközelítést. És ami még fájóbb: a szakmai tapasztalatok átadását. („Fogjanak tollat kezükbe a mesterek és vessék papírra művészi módszereiket" - írta Sztanyiszlavszkij *A művészi szaktudás útja* című cikkében.)

Anélkül, hogy az ellenkező végletbe esnénk, természetesnek látszik, hogy ne mondjunk le a mesterség elméleti úton való megismeréséről. Nemcsak szakmai „fogások" elsajátításáról van szó, nemcsak elméletről általában, hanem a szerepformálás elméletéről. Bánkot például aligha lehetne sikeresen eljátszani pusztán a szituációk ösztönös átélésével és ugyanezeknek a sokszor homályos szituációknak a logikai-elméleti tisztázása nélkül. Az intuíció, mint minden művészetben, a színházban is lényeges szerephez jut, de a meditációt sem lenne helyes kirekeszteni belőle (a kettő amúgy is összefügg egymással).

Gábor Miklós a SZÍNHÁZ múlt havi és jelenlegi számában közölt műhelytanulmányának fő gondolata, hogy számára színészetének (mesterségének, ha tetszik) alapvető kérdése a Sztanyiszlavszkij-rendszerhez való viszonya volt. Végül is ez az önmagával folytatott belső vita segítette hozzá színész-egyéniségének tisztázásához, az önmegismeréshez. Az „átélő" és „szereplő" színésztípus megkülönböztetése alighanem a szí-

nészmesterség egyik alapvető dilemmáját rejti. Önként adódik a kérdés: vajon kellő mértékben odafigyelünk-e erre a dilemmára? És vajon szükségszerűen önmagára van-e utalva a színész abban, *hogy* megismerje saját egyéniségét, lehetőségeit és korlátait? Hiszen minden további gyakorlati tennivaló - szerepkör, szereptanulás, próbarendszer stb. - ezen a ponton dől el. Vajon rendezőink gondolnak-e erre a szereposztás kialakítása közben? És egyáltalán: vajon tisztában vannak-e azzal, hogy azok a színészek, akikkel együtt dolgoznak, melyik típusba tartoznak: az „átélő" vagy a „szereplő" színészek közé? A gyakorlat azt mutatja, hogy aligha. Erre vall sok előadásunk stíluszavara, néhány szereplő tanácstalansága, rossz közérzete egy-egy szerepben. Könnyen belátható például, hogy Brechtet másképp játszik egy „átélő" és másképp egy „szereplő" színész. Mindkettő jó lehet a maga nemében, de csakis akkor, ha az egész szereposztás *tisztán* képviseli az egyik vagy a másik típust. *A vágóhidak Szent Johannáját* például alighanem „szerepelve" kell játszani, *a Kaukázusi krétakört* pedig „átélve". A színészkiválasztás ugyanúgy nem lehet véletlenszerű, mint ahogy az sem véletlen, hogy a két darab közül melyiket milyen rendező állítja színpadra. (A rendezők között is vannak „átélők" és „szereplők". Ádám Ottó kétségkívül az előbbi csoportba, Major Tamás az utóbbiba tartozik.)

Mesterség és önismeret

A rendezői „mesterséghez" az önismeret: éppúgy hozzátartozik, mint a színészegyéniség ismerete. Ennek ellenére gyakran megesik, hogy színészek vagy rendezők számukra idegen feladatot próbálnak megoldani. Csak ezzel magyarázható az is, hogy néha „jobb híján" vagy „más híján" játszik el egy színész egy szerepet. És az is, hogy ugyanabban az előadásban, ugyan-abban a szerepben - főszerepben! - az egyik színész (néha még a próbák alatt) kicserélhető egy másikra, akinek esetleg teljesen más a színészegyénisége, ennélfogva a szerepfelfogása is. Az effajta megalkuvásból törvényszerűen következik az eredménytelenség. Az ilyesmi a rendező mesterségbeli felkészület-lenségén kívül legtöbbször az adott darabba] kapcsolatos határozott elképzelésének hiányáról is vall.

Mesterségbeli probléma a színészegyéniség megmerevedése is. Amennyire hasznos, ha egy-egy társulat állandó rendezők vezetésével összekovácsolódik, olyannyira káros lehet, ha az örökös együttjátszásban sémák kezdik helyettesíteni az emberi kapcsolatok újrafogalmazását. Ha egy színész előre tudja, hogy megszokott, jól ismert partnere egy A-5 típusú szerelmi jelenetben a B-10-es sémát: fogja kijátszani, maga is hajlamos lehet fáradságmentes sablonelemekkel reagálni. A maga módján hasznos, ha egy színész minél több partnerrel és rendezővel dolgozik, ezért nem árt néha a színházak közötti fluktuáció, a vendégszereplés, s ezért is volna szükség arra, *hogy* színházkombinátjaink fellazuljanak, és új társulások jöjjenek létre.

A díszlettervezésben is szóba kerülnek néha mesterségbeli alapfogalmak. Nemrégiben egy lapunkban megjelent díszlet-terv kisebb vitát váltott ki. Egy kitűnő díszlettervezőnk egyenesen dilettánsnak minősítette a szóban forgó rajzot, s javasolta, hogy esetenként egy tervezőkből álló alkalmi zsüri még a megjelenés előtt bírálja el a közölni kívánt terveket. Csak-hogy itt egy főiskolát végzett gyakorló művész megvalósított tervéről volt szó, s a heves bíráló véleményét kollégái közül sem osztotta mindenki. Mindenesetre szakmai alapfogalmak tisztázatlansága mutatkozott meg itt is - függetlenül a vitát kiváltó rajz minőségétől.

A díszlet megtervezése és kivitelezése körüli vita is a mesterség kérdése, s nem csupán belső szakmai ügy. A tervezés mérnöki munka is, az elkészült díszlet pontos matematikai és geometriai számítások eredménye. Köztudomású ugyanakkor, hogy a kivitelezés nem minden tervező erőssége. Gyakran hallani méltatlankodást, amikor képzőművészek díszletterveiről van szó. Igaz, Picasso is tervezett díszletet, pontosabban nem díszletet, hanem elő- és körfüggönyt, és ez nem ugyanaz. Hallottam olyan megjegyzést is, hogy a világhírű cseh tervező, Svoboda nem vesz részt saját terveinek kivitelezésében. Vajon hozzátartozik-e a díszlettervezői szakmához a mérnöki tudás? Ha a mesterség követelményeiről beszélünk a színházban, érdemes volna erről is szót ejteni.

És még sok másról. Arról például, hogy előadásaink egy része nem készül el a premierre. Nem csupán az összedolgozottság hiányzik, amely jó esetben a negyedik-ötödik előadásra kialakul. Arról van szó, hogy sok színész egyszerűen nem tudja a szerepét. Rendkívül lehangoló - és külföldiek számára meg-lepő is -, hogy a súgó néha főszereplővé válik egy-egy bemutatón. *Tönkretett* bemutatón természetesen.

Miért járunk premierre?

A premier napjára való időzítés egyébként is gyakran gondot okoz. Egyik kitűnő színészünk vallotta meg nemrégiben, hogy rendszerint csak a tizedik előadás körül kezdi érezni, hogy közeledik a szerep megoldásához. Neves rendezőnk pedig szemrehányóan nyilatkozta régebben, hogy a kritikusok a premierre járnak, jóllehet az előadás a bemutatón - kellő „összerázottság" hiányában és a színészek premierláza miatt - nem a legjobb. Holott a bemutatóra való felkészülésnek ugyanúgy formaidőzítésnek is kell lennie, mint a sportolók tervszerű olimpiai előkészületeinek. Az előadásnak pontosan a premierre kell készen lennie. Hogy ezt milyen eszközökkel lehet elérni, az már valóban belső szakmai kérdés.

A bajok forrását mindenesetre a próbák tájékán kell keresni. Már az is elgondolkoztató, hogy egy kétszereplős kamarajátékot: hozzávetőleg ugyanannyi ideig próbálnak, mint egy Shakespeare-királydrámát. Körülbelül hat hétig (vidéken átlag négy hétig). Nem tudom, hogy ki és mikor számította ki ezt az „optimális" időtartamot, amelytől legfeljebb csak egy-két nap eltérés lehetséges. Így is, úgy is kevés, a négy hét is, a hat hét is. (Igaz, a húszas, harmincas évek színházában még ennyit sem próbáltak, s egymást érték a bemutatók. Csakhogy azóta a követelmények sokat nőttek.)

Brook három hónapig próbálta *a Lear királyt,* a Berliner Ensemble-nak volt olyan előadása, amelyet féléves próbaidőszak előzött meg. Hat heti próba egy sokszereplős, statisztériát felvonultató darab esetén csak arra elég, hogy az előadás úgy ahogy létrejöjjön. Annak az okát, hogy rendezőink - egy-két úttörő kísérlettől eltekintve - nem tudnak mit kezdeni a némaszereplőkkel, s a statiszták játéka ezért legtöbbször kiábrándító, alighanem itt kell keresni.

Brook a *Lear király* bemutatója után a darabot levette a műsorról, és a kritikus vélemények alapján utólag átrendezte az előadást. (Erre nálunk is volt egy példa: Vámos László *Hamlet-rendezése.)* A produkciók premier előtti tökéletesítésére is akad érdekes módszer: Tom Stoppard *Nagy Szimat* című darabját előzetes bemutatón láttam Londonban. Ez a gyakorlat nem ritka az angol színházakban. A hivatalos bemutató előtt egy hétig játszották a darabot alacsonyabb helyárakkal. Nemcsak betérő nézők, hanem kritikusok is megnézték, írtak

is róla (még nem „hivatalos" bírálatot), s a rendezőnek módja volt a „nagy" premierig változtatni a részleteken. (Mellesleg szólva: én az előzetes szériának is a legelső előadását láttam, amely tökéletes kidolgozottságával legalábbis a sokadiknak tűnt.) Nem állítom, hogy át kell vennünk ezt a módszert, bár - különösen vígjátékoknál - hasznos lenne, ha az előadás a főpróbák idején minél többször találkozhatna közönséggel.

Próbamorál

Még egy dolog a próbákról. Baj van a próbamorállal. A közelmúltban egy tíz órára hirdetett próbán egyedül a külföldi vendégrendező jelent meg pontosan, s csodálkozó kérdésére utólag még magyarázatot is kapott - hogy ti. a tíz órai próba-kezdés természetesen fél tizenegyet jelent a gyakorlatban. Ugyanez a rendező egy másik próbán kétszer körbefuttatta a nézőtéren az egyik főszereplőt, aki sehogyan sem tudott a jelenethez illő lelki és testi állapotban színpadra lépni. Most viszont az intermezzo magyar szemtanúin volt a meglepetés sora. Még inkább csodálkoztak volna, ha meghallják, hogy vannak rendezők - például a londoni Royal Shaskespeare Company-ben Clifford Williams -, akik a mozgásigényes daraboknál minden próbát kétórás gimnasztikai gyakorlatozással kezdenek. Még egy apróság: az angol színházakban a próbák délelőtt és délután tartanak, a kettő között egyórás ebéd-szünettel. És nemcsak a premier előtti héten, és nemcsak az RSC-ben, és nemcsak Angliában.

Ezzel szemben a mi színházaink 10-től (azazhogy $^{1}/_{2}$I-től) 2-ig próbálnak, közben félórás szünettel. (Legtöbb színészünkért 2-kor már jön is a filmgyári vagy tévékocsi.) Napi három óra próbaidő a nálunk szokásos intenzitással - kevés. Igaz, a premier előtti héten - kivétel nélkül minden színházban, minden darabnál - *kiderül,* hogy kevés. Ilyenkor a próbák belenyúlnak a délutánba, s a sietség hozzájárul az ez idő tájt amúgy is feszült, ideges hangulathoz. Az eredmény: a társulat éppen a premieren a legfáradtabb, s az idegkimerülés is a bemutatón jelentkezik.

Színészeink egyébként is fáradékonyak. Baj van a fizikai kondíciójukkal. Alig tudnak végigjátszani egy-egy megerőltetőbb előadást, nem beszélve a mozgásigényes darabokról vagy a musicalekről, amelyekben énekelni és táncolni is kell. (Ellenpéldaként gondoljunk vissza a Berliner Ensemble vendégjátékára és Eckehardt Schall gumilabda mozgékonyságú Arturo Uijára.)

Nemcsak a mozgáskultúrában nagyok a hiányosságok, a beszédkultúrában is. A kritika évek óta eredménytelenül adja le vészjelzéseit ebben az ügyben. Még vezető színészeink között is akad beszédhibás, s jószerint kísérletet sem tesznek arra, hogy változtassanak ezen. Klasszikus drámák előadásain a szavak kerékbetörése (és a mondatoké, mert az intonáció is rossz) szinte fizikai fájdalmat kelt a nézőben.

Van egy ehhez közvetlenül kapcsolódó mesterségbeli kérdés: divatos lett *az* utóbbi időben *magyar* színpadon a kificamított hang. Vannak kitűnő színészeink, akik gyakran nem a saját normális beszédhangjukon szólalnak meg, hanem elvé-konyított fejhangon, öblögetve vagy érthetetlenné torzítva a beszédüket. Mindez láthatóan a figurajellemzés igényével történik. Sajátosan hazai jelenség, külföldi színésznél még sohasem találkoztam vele. Rendkívül veszélyes szokás, mert idővel modorossággá válik. És legújabban már nemcsak hangmaszkírozással lehet találkozni, hanem egyes gesztusok modorrá válásával is. Egy kiváló színészünk évek óta csak könyöknél derékszögben meghajlított, vízszintesen előrenyújtott karral játszik. Egy másik, ugyancsak kiváló művészünk függőlegesen kaszál a kezével, neves színésznőnk pedig a haját simítva minden szerepében percenként elvonja a kezét a homloka előtt.

„Csináld magad" -mozgalmat?

Mindez nem tréfa. Gábor Miklós sokszor elmondta és leírta, hogy színészetének legnagyobb problémája az, hogy nem tud mit kezdeni a kezével és a lábával. Csakhogy Gábor tisztában volt ezzel a problémájával, igyekezett megoldani, s ma ő az egyik legharmonikusabban mozgó színészünk. Gábor példája nem egyedülálló. Biztosan más is akadt, aki észrevette, hogy Bessenyei néhány évvel ezelőtt gyakran összekulcsolta a kezét a háta mögött, s miközben föl-le járkált, idegesen mozgatta az ujjait. Ma már nem csinálja. Leszokott róla.

A színészi önfegyelemnek, a mesterségbeli tudás tökéletesítésének sok esete és módszere ismeretes. Ugyancsak Gábor Miklósról köztudomású, hogy beszédtechnikáját máig naponta fejleszti, órákat vesz és gyakorol. Enélkül aligha értenénk minden szavát akkor is, amikor beszédtempóját rendkívül megnöveli. (Nincs is még egy olyan színészünk, aki merne olyan gyorsan beszélni, mint néha Gábor.) Bessenyei sem egyik napról a másikra jutott el addig, hogy suttogva kimondott szavai az erkély utolsó sorában is tökéletesen érthetőek. Garas Dezső napi tornával tartja rendben izomháztartását. Tudomásom szerint egy időben színházi tornatermet akart létrehozni, de tervét nem sikerült megvalósítania. (Pedig hány színészünknél mutatkozik több-kevesebb súlyfölösleg!) Az egyéni gyakorlás célravezető, de a színész magánambíciójának, önállóságának függvénye. Nem lehetne „intézményesíteni" a tréninget?

Az alapozást, a beszéd-, mozgás- és testkultúra kialakítását a főiskolának kellene elvégeznie. Sokat halljuk, hogy a főiskoláról kikerülő végzős hallgató még nem kész színész. Ez így is van, hiszen a mesterséget csak a gyakorlatban lehet megtanulni. Viszont a főiskolán négy év alatt el kellene érni, hogy a hallgatók fizikailag, „technikailag" képesek legyenek mindenfajta színészi feladat megoldására. A vizsgaelőadások tanúsága szerint pszichikailag sokkal felkészültebbek a hallgatók, mint mesterségbélileg. Egy számukra ismeretlen helyzetbe lélektanilag sokkal könnyebben belehelyezkednek, mint testileg. Átélik, amit csinálnak, csak eszközeik nincsenek mindig hozzá. Pedig a belső tartalmában legjobban megoldott szituáció, a legintimebb, legátlelkesítettebb pillanat is semmivé foszlik, ha egy fiatal színész nem tud végigmenni a színpadon.

A mesterség számtalan élő problémájára kellene választ találnunk az eddig felsoroltakon kívül is. Mert nemcsak az fordul elő, hogy az előadás nem készül el a premierre, hanem az is, hogy a tizedik után szétesik. Es nemcsak egyes díszletek statikájával van baj, hanem egyes előadások teljes bevilágításával is. (Egyre több külföldi színházi szakember teszi szóvá például, hogy túlságosan látványosan, pontosabban feltűnően, észrevehetően világítunk; sehol a világon nem tulajdonítanak olyan jelentőséget a szereplőt a sötét színpadon élesen kiemelő, mozgását kísérő „operás" fényszóróvilágításnak - szakmai nyelven: a fejgépnek -, mint nálunk.)

A példák szaporíthatók. De figyelemfelkeltőnek talán ennyi elég. Ahhoz legalábbis, hogy elindítson egy gondolatsort, amelyből esetleg továbbiak születhetnek. Cikkek, javaslatok is talán, amelyek hozzásegítenek a kérdés tisztázásához és főként a mérhető eredményekhez.

Hogy nagyobb legyen a mesterség becsülete.