

Kemény fába vágtuk a fejszénket a művészeti felsőoktatási fókusszal. Kétrészes összeállításunk első fejezetében arról szerettünk volna minél szélesebb körből minél több releváns információt és személyes tapasztalatot begyűjteni, hogy a színház fogalmának tágulásával, kereteinek fellazulásával és az interdiszciplinaritás elöretörésével hogyan tart lépést a nyugati művészeti felsőoktatás, legalábbis az a szelete, amelyre rálátásunk van. A megszólaló fiatal magyar színházi szakemberek – rendezők, tervezők, koreográfusok, táncosok stb. – kivétel nélkül külföldi művészeti felsőoktatási intézményben (is) tanultak, végeztek. Benyomásaik, véleményeik, élményeik sűrű hálója ez a kis gyűjtemény, semmiképpen sem összkép. De arra bizonyára jó, hogy érzékeltesse, a színházi gondolkodás megújulása mindig az alapoknál, az oktatás reformjánál kezdődik. Nem célunk sem privilegizálni, sem az egyedüli járható útként beállítani semelyiket az itt több-kevesebb részlettel felvázolt oktatási modellek közül, de mindenképpen szerettünk volna rámutatni a sokszínűségekre, amely a külföldi művészeti felsőoktatás egyes intézményeit (persze hibáikkal együtt) jellemzi. Továbbgondolásra magunknak és mindazoknak, akik nyitott, rugalmas és haladó művészeti oktatási struktúrában gondolkodnak.

LEHET, HOGY HAZAFI VAGYOK

Ehhez a kerekasztalhoz olyan résztvevőket kerestünk, akik egy-egy képzés erejéig valamennyien részt vettek külföldön a művészeti felsőoktatásban. BERE CZ ZSUZSA, KÁLMÁN ESZTER és SZABÓ VERONIKA színházcsinálók, valamint a keretes írás szerzője, GERÉB ZSÓFIA rendező különböző szemléletű művészeti képzéseken tanultak német és angol nyelvterületen. Tapasztalataikról ZSIGÓ ANNA dramaturg kérdezte őket.

Berecz Zsuzsa: Én 2005 és 2008 között tanultam Frankfurt am Mainban dramaturgia mesterszakon. Ezt a német nyelvű képzést pár évvel korábban alapította Hans-Thies Lehmann színháztörténész, aki maga is dolgozott dramaturgként. Az alapvetés az volt, hogy a dramaturgia mint szakterület annyira átalakulóban van, hogy gyakorlatilag újra ki kell találni, mit jelenthet ma, és mit fog jelenteni holnap. Ezért a szakra járó diákok is saját maguk értelmezheték, hogy nekik mit jelent a dramaturgia gyakorlata, sok mindent kipróbálhattak. Korábban az ELTE Bölcsészkarára jártam, amit egyrészt szerettem, másrészt viszont untam is, mert hiányzott belőle a gyakorlat. Amikor Bécsben kutattam a szakdolgozatomhoz, az ottani egyetem színháztudományi könyvtárában volt egy könyv, amit soha nem lehetett megszerezni, mert a példányait vagy ellopták, vagy kikölcsonözték. Az volt a címe, hogy *Posztdramatikus színház*. Amikor végre megszereztem, rájöttem, hogy ez az, ami érdekel. És akkor utánajártam, hogy a szerzője alapított egy szakot. A szak célja az volt, hogy lekövezzük a dramaturgia jelenidejű átalakulását. A képzés a Hesseni Színházi Akadémia nevű ernyőszervezetbe integrálódott, amely Hessen tartomány

összes színházhoz kapcsolódó szakát magában foglalta. Ennek tagja volt a giesseni Alkalmazott Színháztudomány szak is, ahonnan sok izgalmas színházcsináló került ki. Folyamatos csere zajlott, áthallgattunk a többi egyetemre, így mi is készítettünk látványtervet, performerkedtünk, klasszikus szövegeket olvastunk, előadásokat elemeztünk, de volt például kontakt-improvizáció-óráink is. A diákok közül van, aki ma német kőszínházban dramaturg, van fesztiválkurátor, és többen mozognak köztes területen, ahogy én is.

Kálmán Eszter: Én 2006 és 2009 között jártam Angliában a University of Bristol dráma tanszékére. Ezen a szakon az első félévben együtt vannak a filmesek és a színházások, csak ezután válnak szét a szakirányok. Az elméleti képzés közös volt, a gyakorlati képzésben szakosodtunk. De itt sem váltunk egészen külön, hanem a projekteken belül választottunk feladatot, és így alakult ki, hogy ki mivel szeretne foglalkozni. Egy kicsit mindent kellett tanulni, vetésforgó-szerűen jártuk körbe az összes területet. A végére már erősen specializálódtunk, megtaláltuk a saját utunkat. A képzés célja az volt, hogy mindenből megszerezzünk valamiféle alaptudást.



Kálmán Eszter, Zsigó Anna, Szabó Veronika, Berecz Zsuzsa

– Neked mi lett a saját utad, Eszter?

K. E.: Én két dolog iránt érdeklődtem: a kortárs performanszművészet és a dizlettervezés foglalkoztatott leginkább.

– A hazai képzésekre kevésbé jellemző ez a szerepváltogatás, az, hogy mindent ki lehet próbálni. Vera, a te képzéseden is így volt?

Szabó Veronika: Én 2013 és 2016 között szintén Angliában, a londoni Royal Central School of Speech and Dramában tanultam. Hosszú és impozáns név. Az én szakom kakukktójszámított az egyetemen belül, ami jól passzolt hozzám. A neve: Advanced Theater Practices – New Ways of Making Contemporary Theater, ami talán úgy fordítható, hogy 'haladó színházi gyakorlatok'. Londonban sok kisebb kortárs előadást megnéztem, beszélgettem az alkotókkal, és kiderült, hogy sokan itt végeztek. Valójában ez a szak egy laboratórium. Azoknak a többsége, akik ide jelentkeznek, már rendelkezik valamilyen színházi háttérrel. A hallgatók végig együtt dolgoznak, méghozzá úgy, hogy nincsenek előre leosztva a szerepek. Délelőtt koncentráltan tanultunk rendezést, színészetet és látványtervezést három külön csoportban, délutánonként pedig minden héten egy-egy színházi társulattal dolgoztunk együtt. Mindig az adott társulat gondolkodásmódja mentén indultunk el, és minden héten készítettünk egy előadást. Rengeteg bukás volt a kísérleteink során, ami néha nehéz, de gazdag tapasztalatanyag halmozódott fel közben.

– Eszter, a ti képzésetek is ennyire gyakorlati volt?

K. E.: Nekünk fele-fele volt az elmélet és a gyakorlat. Az elméleti részben havonta egy tematikát dolgoztunk fel, amihez egy arra épülő gyakorlati munka is kapcsolódott kiscsoportos felosztásban, lezárásként pedig egy esszét kellett írni. Ilyen téma volt például az adaptáció, a multimédia használata színpadon vagy akár Shakespeare. Alapvetően problémákra és megoldásokra fókuszálva tanultunk. A vizsgaelőadásokon meghívott rendezőkkel dolgoztunk. Magunk választottunk szakterületet, de játszani mindenkinek kellett. Nekem majdnem mindig sikerült meggyőzőnöm a tanárokat, hogy ne kelljen szerepelnem, helyette duplán vettem részt a gyakorlati dolgokban, például díszlet mellé jelmez vagy világítást is terveztem. Nagyon rosszul viseltem az angol nyelven való színjátszást. Az elméleti részek pedig általában a tanárok saját kutatási területeit érintették.

B. Zs.: Nálunk is kutatásalapú művészetszínálás zajlott. Ezt úgy képzeljétek el, hogy volt például egy óránk Laurent Chétouane-nal, ahol monológokkal foglalkoztunk, mégpedig úgy, hogy vettünk egy-egy monológot Euripidésztől Büchneren át Sarah Kane-ig és Heiner Müllerig, mindenki választott magának egyet, és azt a végén elő is adta. Azt kutattuk, hogy egy szövegnek hol van a helye számunkra a térben, ahol mi mint élő testek jelen vagyunk. Fizikailag és a beszéd által konfrontálódtunk a szöveggel. Itt talán látszik az, hogy amikor egy szöveggel dolgozunk, az valójában koreográfia. Nagyon közel kerül így egymáshoz elmélet és gyakorlat.

– Az egyetem elvégzése után mindannyian hazajöttetek?

B. Zs.: Én mindenképp haza akartam jönni. 2007-ben volt a szakom szervezésében egy „European Dramaturgy in the 21st Century” című konferencia, ahol megismerkedtem Mayer-Szilágyi Máriával, a Kortárs Drámafesztivál vezetőjével, aki elhívott dolgozni. Együtt hívtuk meg Lehmannt is Budapestre workshopot tartani. A diploma-előadásomat Mannheimban csináltam az ottani kőszínházban (Nationaltheater Mannheim), és volt róla szó, hogy maradok. De akkoriban úgy tűnt, legalábbis számomra, hogy rengeteg lehetőség nyílik meg Magyarországon. Akkor volt készülöben az új színházi törvény, és esélyesnek látszott, hogy a független kultúra valamilyen speciális státuszt, állandó finanszírozást vívhat ki magának. Aztán 2010-től megváltozott a helyzet.

– Érdekes, hogy amikor körülírtátok, hogy mivel foglalkoztatok az egyetemen, akkor nehéz volt azt magyarul meghatározni. Egy ilyen interdiszciplináris színházfelfogás számotokra hogyan ágyazható be a hazai színházi működésbe, illetve hol ütközik ezzel? Hogyan tudtátok itthon megtalálni a saját utatokat?

Sz. V.: Rólam itthon nem tudták, hogy ki vagyok. Most már a *Queendom* című előadás miatt, amit én rendeztem, talán ismerhetnek. Azt nem tudtam megúszni, hogy valahogy felcímkézzem magam. Így erre a rendezőt és előadót szoktam használni. Angol nyelvterületen sokan a theater makert használják, de ez a „színházi alkotó” kifejezés Magyarországon nem igazán létezik. Itthon elvárják, hogy pontosabban meghatározd magad. Az én kis közegemben viszont már lazulnak a kategóriák. A színlapra alkotóként írják ki magukat az emberek. Mi, akik külföldön megkaptuk ezt a szemléletet, itthon is tudjuk alakítani ezeket a megnevezéseket.



Berez Zsuzsa



Szabó Veronika

K. E.: Nekem sem volt kapcsolati tőkém. Amikor szakmai gyakorlatra kellett mennünk, sikerült elérnem, hogy hazajöhessenek, mivel már ekkor sejtettem, hogy itthon akarok majd dolgozni. Így kerültem a Katona József Színházba, ahol nagyon mást tapasztaltam, mint amiben kívül léteztünk. A Katonát azért választottam, mert szerettem volna látni, hogyan működik egy intézményes, hierarchikus színház Magyarországon. Hamar kiderült, hogy a kőszínházi rendszerben rendezőként esélyem sincs. Előbb végig kell járni a független szférában egy olyan utat, ahonnan esetleg be lehet lépni ebbe a körbe, ki kell építeni a kapcsolati hálót, megmutatni magam a szakmának. Annyit biztosan tudtam, hogy díszlettervező

és rendező szeretnék lenni, és vizuális színházi előadásokat szeretnék létrehozni. Ez azóta árnyalódott, pontosabban az aránya változott, az érdeklődésem nem.

B. Zs.: A magyar kulturális életben erős a homogenitásra való törekvés, ezért ha valami mást csinálsz, az könnyebben feltűnik, mint, mondjuk, Németországban, ahol van egy közeg, amelyen belül mindenki mást akar csinálni. Tehát a másképp csinálásod egyfelől jobban feltűnik itt, utána viszont kevés nyitottságot tapasztalhatsz a rendszeren belül. Vagyis könnyen rekedsz struktúráján kívül. Én a külföldi tapasztalataim hatására jöttem rá, hogy Magyarországon mennyire komolyan veszik a rossz struktúrákat. Ahelyett, hogy valami mást csinálnánk, újra és újra megállapítjuk, hogy ami van, az rossz.

– Volt olyan helyzet, amikor azt éreztétek, hogy inkább hátrány, hogy külföldön végeztetek?

Sz. V.: Nekem inkább előny, legalábbis azon a területen, ami engem érdekel. Egy kőszínháznál majdnem biztos, hogy hátrány lett volna.

– A hazai művészeti képzés egyik jellegzetessége, hogy mesterek tanítanak. Egy-egy tanár neve fémjelzi az adott osztályt, és ezek a tanárok általában gyakorló művészek is. A ti képzéseitekben hogyan működött a mester-tanítvány viszony?

Sz. V.: Nálunk ez a struktúra nem is tudott volna működni, mivel minket társulatok tanítottak, mindig mások. Volt egy szakvezető, Nick Wood, aki dramaturg, de neki pedagógusként volt missziója a szak létrehozása és fenntartása.

B. Zs.: Nálunk Lehmann határozta meg a szakot, és az a szellemiség, amit korábban már Giessenben is megteremtett. Szerintem a mesterek szerepe fontos, és meg kéne őrizni, de Európában ez éppen szétfoszlóban van. Olyasfajta mesterre gondolok, aki nem egy megközelíthetetlen alak, hanem akinek a színházértése, a szemlélete áthatja a képzést, és aki közben a tanítványaitól is tanulni akar. Ez annyira hiányzik a hazai pedagógiákból!

K. E.: Az alapvető különbség az, hogy itthon kevés elméleti szakember van, inkább gyakorló művészek tanítanak az egyetemen is. Külföldön az aktív művészek vagy kurzust tartanak, vagy vendégelőadók, nem ők az állandó tanárok, osztályfőnökök. Nem látok bele igazán az SZFE képzési rendszerébe, de nekem úgy tűnik, hogy sokkal erősebben magára a mesterségre koncentrálnak, abban mélyed el, és kevésbé a körülöttünk levő világon keresztül mutatja be a színházat. Akik minket tanítottak, azok olyan elméleti szakemberek és kutatók voltak, akik elsődlegesen tanítással foglalkoznak, ezért ők is másokon keresztül mutatták be a témát.

B. Zs.: Fontos, hogy említetted a mesterséget. Mi ennek más értelmezését láttuk. Nálunk sok munka úgy kezdődött, hogy ismét laikusokká kellett válnunk, el kellett felejtenünk, amit tudtunk. A munka pedig abban állt, hogy átlépted a határokat, és elmentél egy olyan pontig, ahol már nem voltál biztos abban, hogy mi az, amivel dolgozol. Én ott megértettem, hogy a nem tudás, a bajba keveredés is lehet az az állapot, ahonnan elindítom a munkát. Ahogy van kísérleti színház, úgy létezik kísérleti nézés is. Mi dramaturgként főleg ezt a másképp nézést tanultuk meg.

– Voltak nehézségei, hátrányai a képzéseiteknek?

Sz. V.: Nálunk a nehézség – ami amúgy nagy előny is egyben, csak akkor mi nem feltétlenül így éltük meg – a szak egyik jellegzetessége volt. Az angol oktatás óriási szabadságot ad, emiatt gyorsan önállóodni kell. Nem fogják a kezéd, csak kiadják a projektet, és a végén értékelnek. Előfordult, hogy elvesztettnek éreztem magam, és hiányzott a sorvezető. De ott

a „trial and error” elv alapján mindent ki kellett próbálni ahhoz, hogy rájöjjünk, működik-e, vagy sem.

K. E.: Szerintem szakosodhattunk volna hamarabb is. Ez egy BA szak volt, de szívesebben elmélyültem volna inkább csak abban, ami engem érdekelt. Személyes nehézségem az akadémikus angol nyelvvel adódott, ami pokoli nehéz volt.

B. Zs.: Mi ötven-hatan voltunk egy évfolyamon, és mindig akadt néhány külföldi is. Az én csoportomban például ketten voltunk nem német anyanyelvűek. De teljesen megértem, amit a nyelvről mondasz, nekem is irtó nehéz volt mindent németül tanulni. Az értékelés és a visszajelzés rendszere nálunk egyébként elég gyenge volt, személyes mentorálást nem igazán kaptunk. Muszáj volt a saját érdekeidet képviselni. Számomra az volt a legnagyobb kultúrsokk, amikor az ELTE után rájöttem, hogy fogalmam sincs, hogyan érvényesítsem a diákjogaimat. Itthon ha valami nem tetszett, senki sem szólt semmit. Aztán egy félévet Párizsban töltöttem, ahol pont abban félévben konkrétan nem volt tanítás, mert a diákok bloká alá vonták az egyetemet.

– *Hogyan zajlott az értékelés?*

Sz. V.: Az összes tanár nézte a mutatókat, majd nagyon részletesen és angolosan visszajelzést adtak. Angliában elképesztően komolyan veszik a visszajelzés módszertanát. Nincs személyeskedés, hanem pontos szempontrendszer alapján értékelnek. Ezt nekünk is megtanították, és azt látom, hogy itthon is fontos lenne például azzal alaposabban foglalkozni, hogyan adsz a másoknak visszajelzést egy próbafolyamat különböző szakaszaiban.

K. E.: Mi az esszéinkre és a gyakorlati projektekre is írásos értékelést kaptunk, illetve van egy bonyolult osztályozási rendszer. A vizsgaelőadásainkat egyébként magunknak is kellett írásban elemezni és értékelni. Mindenkinek volt személyes tutora, egy tanár, aki segített neki. Vele lehetett megosztani az egyetemen, a képzéssel, a szakmával kapcsolatos problémáinkat, illetve ő foglalkozott azzal is, ha rosszul teljesítettünk.

B. Zs.: Volt egy nagyon tanulságos élményem. A németek is elég tárgyilagosan adnak visszajelzést. Viszont jártam egy kritikairó-szemináriumra, ahol egyedüli diák voltam. Az elején nem értettem, hogy miért nem népszerű ez az óra. Később derült ki, hogy a tanár, Gerhard Stadelmaier hírhedt kritikus pont a szeminárium indulása előtt botrányba keveredett. A Frankfurter Színház egyik elég performatív előadása¹ alatt az egyik színész észrevette, hogy Stadelmaier az első sorban jegyzetel. Jelenet közben kikapta a kezéből a noteszt, és a jegyzeteit felolvasta a színpadon, majd felszólította, hogy ezt írja meg holnap. Stadelmaier visszakövetelte a noteszt, és dühöngve elhagyta a nézőteret, amit a közönség a színész buzdítására megtapsolt. Másnap persze Stadelmaier írt erről egy lehúzó kritikát, ami a német kritikátörténet egyik emblemikus pontja lett. Később kiderült, hogy rajtam kívül már mindenki hallott az incidensről. Ettől függetlenül végigjártam a féléves kurzust, és sokat tanultam Stadelmaiertől, aki mindig alapos és építő visszajelzéseket adott. Félév végi feladatként egy általam választott témáról kellett rövid előadást tartanom. Én ezt a botrányt választottam. Mindent összegyűjtöttem vele kapcsolatban, és tárgyilagosan elemeztem. Szó nélkül végighallgatta a mondandómat, majd a végén beírt egy hármast. Biztos vagyok benne, hogy ez a hármast a témának szólt. Ezzel átlépett egy olyan határt, amit kritikusként nem szabadott



Kálmán Eszter



Zsigó Anna. Fotók: Gálos Mihály Samu

volna. A hatalmával élt vissza. Valószínűleg a színházból való „száműzetése” is a hatalmaskodó kritikái gesztusainak szólt.

– *Szívesen mennének még külföldre tanulni vagy dolgozni? A külföldi tapasztalatok után milyennek látjátok a hazai közeget?*

Sz. V.: Bennem sosem merült fel, hogy Londonban maradjak. Lehet, hogy furcsán hangzik, de én nem bánom, ha nincs végtelen sok lehetőség. Azért jöttem haza, hogy látszson, és belátható közösséget kapjon az, amit csinállok. Londonban nehezebb felmérni a hatásokat. Azok a témák, amelyekkel kint foglalkoznak a kortárs színházak, sokszor eléggé kultúraspecifikusak. Itthon azt is szeretem, hogy nem kitaposott úton járok. Lehet, hogy hazafi vagyok, nem tudom.

1 Ionesco *Gyilkos játékok* című darabjának Sebastian Hartmann rendezte „akciószínházi” feldolgozása.

B. Zs.: Mi szoktunk külföldön dolgozni a Pneuma Szöv. művészsövetkezettel, aminek alapítója vagyok. A lakóhelyem már nem határolja be, hogy hol dolgozom. Viszont a közeg fontos, és itthon van olyan közeg, ami termékeny, és ahol jó dolgok születnek. Magyarországon szerintem a leginkább fejlesztésre szoruló terület a kísérletezés. A kísérleti művészetcsinálás valahogy nem épült be a színházi intézményrendszerbe. Ezt a hatalmas különbséget azonnal éreztem, amikor hazajöttem. Mintha a rendszerváltás után az a nézet uralkodott volna el, hogy az államszocializmus okozta lemaradásokat gyorsan be kell pótolni. De túl ha-

mar várják el a sikert. A berlini Volksbühnének huszonöt évig volt Frank Castorf az igazgatója. Ők nagyon pimasz módon mentek szembe azzal a színházi felfogással, amelyet például a Schaubühne Peter Stein vezetésével kidolgozott. A komédia műfajával dolgoztak sokat, ahogy az NDK-s múlt mint téma is fontos volt. Magyarországon közben az volt az uralkodó törekvés, hogy elérjük a „nyugati színvonalat”, elfelejtve a sajátos ká-európai örökséget. Nem késő előásni azt a kérdést, hogy mit jelent az a negyven év, amiről jó ideig illet elfeledkezni, mi az, amit abból át kell örökíteni, amire építeni lehet.

GERÉB ZSÓFIA

Amint befejeztem 2015 júniusában az SZFE-t, őstől – tehát a következő félévtől – már el is kezdtem az operarendező mesterképzésemet Berlinben. A Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin tulajdonképpen a berlini Zeneakadémia, ahol a hangszeresek, karmesterek, zeneszerzők és énekesek tanulnak – kiegészítve az operarendező képzéssel. Gyors fogalmi tisztázás: a szakot ugyan Musiktheaterregiónak, azaz zenésszínház-rendezésnek hívják, ez alatt egy szűkebb definíciót kell érteni, mivel kizárólag operarendezést oktatnak. A Musiktheater szó az egyik kelet-berlini operaház, a Komische Oper egykori alapító igazgatójától és egyébként híres operarendezőjétől, Walter Felsensteintől származik. A kifejezés azt hangsúlyozza, hogy az operának mindenképpen „színháznak” kell lennie. Ez evidensnek tűnhet, de ha megnézünk sok mai rendezést, még mindig az látszik, hogy az opera előszeretettel konzervál és „óvatoskodik”, így gyakran muzeális vagy koncertszerű egy-egy operaelőadás. Ezzel szemben arra kellene törekednie, hogy kortárs/releváns színházzá váljon.

A képzés a bolognai rendszer szerint működik 4 év BA és 2 év MA részre bontva. Azt gondolom, hogy a mesterszak kifejezetten az olyan diákoknak hasznos, akik erős mesterségbeli alapokkal rendelkeznek a színházrendezésben, és azt szeretnék az operaképzéssel kiegészíteni. És nem melleleg van zenei képzettségük is. Mivel abban az évben egyedül engem vettek fel mesterszakra, egyedül voltam az évfolyamomon, így többször felsőbb éves BA vagy felettem járó MA hallgatókkal kerültem közös vizsgaprojektekbe. Ezek eléggé hasonlítottak a Színműn megszokott vizsgákra: a tanárok kiválasztanak egy darabot, és annak bizonyos jeleneteit vagy egész felvonásait rendezik a diákok általában egy közös vizsgaesemény részeként. Hatalmas különbség viszont, hogy a rendezésmesterség-tanárok sokszor beülnek a próbákra. Ez engem eleinte rettentően zavart, mert teljesen logikusnak tartottam a Színműn bevett gyakorlatot: a tanárok nem ülnek be a próbára, mert ezzel indirekt módon is befolyásolják annak menetét, nem tudnak „láthatatlanok” maradni a színészek számára. Illetve „rendes”, egyetemen kívüli körülmények között ritkán ül az ember háta mögött még egy – számára is – autoriter személy. Amennyiben mégis, ezek általában nem jó történetek. Berlinben e mögött a szokás mögött természetesen az a logika, hogy így sokkal jobban és hamarabb látja a tanár, mi az a mesterségbeli/emberi/szakmai „hiba”, ami miatt egy-egy jelenet nem működik, nem halad előre. Így sokkal gyorsabban ki is lehet ezeket javítani, és konkrétan rájuk lehet mutatni. Sokszor nem a tanárok,

hanem tapasztaltabb hallgatók ülnek be az alsóbb évesek próbáira, kvázi mentorként.

Íde tartozik még egy különbség: Berlinben a műfaj miatt egy-egy vizsga több szervezést igényel – nemcsak a rendezők és az énekesek mesterségtanárait, de zenei vezetőket is be kell vonni. Ezt mindenképp segíti, hogy az énekesek és a rendezők egy tanszék alá tartoznak, így szorosabb is az együttműködés köztük. Külsős, tapasztaltabb énekesekkel viszont a rendezők előkészítésén nemigen lehet együtt dolgozni, erre legfeljebb különböző operaházakkal vagy fesztiválokkal való koprodukciónak során van lehetőség. Ennek vannak előnyei és hátrányai is, mindenesetre az énekesek és a rendezők vizsgái jobban össze vannak szervezve, a hallgatók így többet dolgoznak egymással. Én személyesen ebből úgy profitáltam, hogy a vizsgák alatt megismert énekesek közül többekkel azóta is együtt dolgozom. Valószínűbb, hogy hosszantartó munkakapcsolatok tudnak kialakulni a berlini képzés során.

Nagy különbségnek látom még az asszisztencia szerepét és megítélését: az asszisztensek sokkal fontosabbak szakmailag, és ezért a tanárok sokkal jobban odafigyelnek arra, hogy minél több lehetőséget biztosítsanak a hallgatóknak asszisztálni. Ez a két ország eltérő színházi kultúrájából, struktúrájából is adódhat: míg Magyarországon képzett rendezők ritkán asszisztálnak, addig Németországban ez egy teljesen elfogadott és működő útja annak, hogy előbb-utóbb az ember bekerüljön rendezőként a (kőszínházi) struktúrába.

Még egy fontos szemléletbeli különbséget szeretnék kiemelni a sok közül: Berlinben nem feltétlenül kell riválissokként tekinteni a hallgatótársakra. Meglepő volt számomra, mennyit segítenek egymásnak a szakon belül a rendezőhallgatók. Akár csak abban, hogy rendet rakjanak a kelléktárban, egymás vizsgáit lefilmezzék, beálljanak statisztálni stb. Ezt sokkal kevésbé tapasztaltam az SZFE-n, és bár ellenségesnek sosem éreztem a légkört, mégis élesebben jelen volt az egymáshoz való hasonlítottatás, a nyíltabb vagy indirektebb rivalizálás.

A jelenlegi, semmiképp sem kielégítő magyarországi #metoo-helyzet margójára pedig annyit, hogy a legelső dolog, ami feltűnt a Hanns Eisler folyosóit járva, a rengeteg plakát és tanulmányi hivatali információ volt különböző elérhetőségekről, amelyeken akár anonim módon, akár személyesen bejelentést lehet tenni, ha bárki bármilyen szexuális visszaélést vagy bántalmazást tapasztal. Erősen nemzetközi intézményről lévén szó a tanulmányi ügyintézésre való várakozás közben olvasott szórólapoknak köszönhetően rengeteg nyelven le tudom írni, hogy „a nem az nem”.