

JÁKFALVI MAGDOLNA

# A SZÍNHÁZ MINT ÖNISMERET

*Fogalomtörténeti kérdések*

## I. A felismerés

A 2020-as karanténhónapokban, a bezárt színházak és az online színészképzés kialakulásának idején rendre elének került a színházművészet egyik ismerős, alapfogalomként használt kifejezése: az önismeret. Az „offline” színészképzés, mióta csak létezik, személyes és csoportos interakciókra épült, és ennek a természetes gyakorlatnak némileg reflektálatlanul vált részévé az a látszólagos konszenzus, amely szerint a színház önismeret, a színészi gyakorlat önismeret, a színházban lét önismereti kurzus. A különféle megnyilatkozások arra engednek következtetni, hogy létezik a színházi eseménynek egy önismereti oldala, hogy aki nézi és aki csinálja a színház művészetét, könnyebben jut az önismeretnek arra a fokára, amely bölcsés és tapasztalttá teszi az embert. Mintha a színház olyan társadalmi gyakorlatként állna előttünk, amely minden tevékenységénél jobban megmutatja magának az embert.

Az elején tisztázzuk, hogy az önismeret pszichológiai fogalma oly összetett képletet hordoz, hogy közelíteni sem merünk hozzá laikus eszközeinkkel. Az önismeret egyrészt időben nem lezáródó folyamat, másrészt igényli egy közösség visszajelzését és egy képzett terapeuta figyelmét, egyébként önértékelésről, énképről, jobb esetben közösségi emlékezetéről, közösségi tudatról beszélhetünk.

Ez az általános vélekedés, amely lassan általános igazsággént áll elének, gyakran megakasztja a beszédet, a színházi gyakorlathoz valamiféle terápiás mélységet allokál, a színházat olyan társadalmi gyakorlatként jeleníti meg, amely mind a schilleri, mind a nietzschei posztulátumokon tútesz. A morális és rituális közösségi aktus elemei mellett a lélektan szókészlete is használatba vétetik, s ekként a magyar nyelvű elemzésekben az önismeret és a színház összekapcsolása szokatlanul erőssé válik. Az önismeret és a színház összekapcsolása azért is indít el bonyolult és összeférhetetlen gondolatokat, mert az a színházi formanyelv, amelyet a mi nyelvi közegünkben a sajátunknak vélünk, a realista ábrázolás felismeréseivel dolgozik. A Nádasdy Kálmánt idéző Zsámbéki Gábor<sup>1</sup> emlékeztet a minden szerepben meglévő „vacak kis igazság”-ra, amely miközben eljuttatja a színészt saját helyének megtalálásához az egészben, az élet teljességét tárja a néző elé, a tudatost és a tudattalant is. Ez

a kis igazságokból összeálló tabló talán minden elemében hordoz önismereti mozzanatot, de szándékában és funkciójában mindig a másik megismerésére törekszik. Hiába tudjuk, hogy a „vacak kis igazság” felismerésének és meglátásának technikája II. György meiningeni társulatához vezethető vissza, a realizmus tapasztalata a magyar nyelvű történetekben először Sztanyiszlavszkij felől formálható szavakká.

## II. A szerep és a színész ismerete

Az önismeret a mi kulturális emlékezetünkben az átélés művészetéhez, s ekként a realista színház szocialista gyakorlatához, az ideológiailag értett Sztanyiszlavszkijhoz kapcsolódik. A magyar színházkultúra Sztanyiszlavszkij felől érti és ismeri önmagát, miközben Sztanyiszlavszkij-olvasata hiányos és ideológiailag formált. Sztanyiszlavszkij az átélés művészetének nevezi a színészi munkát, s hangsúlyosan elkülöníti a „reális átélést és a színpadi átélést”,<sup>2</sup> s míg a reális időben történő átélésnek tulajdonsága a megnevezhetetlenség, a továbbadhatatlanság, a sírás, addig a színpadi átélés tulajdonsága az ismétlődésből következő letisztultság. A „színész önmagán végzett munkája” hasonlíthat az önismeret bonyolult munkájához, kivéve a célt: az önmagán végzett munka „lelki és testi apparátusának előkészítése az alkotó munkára”,<sup>3</sup> azaz az alkotó közérzet megteremtése. Amennyiben ez tűnik az önismeret gyakorlásának, akkor érdemes továbbolvasni Sztanyiszlavszkijt, aki azonnal tisztázza, hogy mindez csakis a képzelőerő fejlesztésére szolgál, hiszen a *szerep*, és nem a *színész* megismerése a cél „az indulat, az akarat és az ész” bevonásával.<sup>4</sup>

A szerep megismerése az adott körülmények feltárását, az érzelmi emlékezet működtetését, a belső állapot kontrollját, a sugárzást, a harapó-fogást stb. jelenti, mivel „a színész ott [a színpadon] teremti meg a saját fikcióját, mely párhuzamos a valósággal”, s ezáltal „létrehozza a színpadi igazságot és hitet [...], ami a valóságban nincs, de lehetne.”<sup>5</sup> Sztanyiszlavszkij leg-

1 *Egy óra a tanár úrral*. Beszélgetés Nádasdy Kálmánról, az SZFE egykori neves tanáráról, vendégek: Marton László, Zsámbéki Gábor, Szinetár Miklós, a beszélgetést vezeti: Krizsó Szilvia, 2016. február 20., <https://www.youtube.com/watch?v=erPIF5uQCdc>, hozzáférés: 2020.08.13.

2 „Az átélés művésze”, in *Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij*, szerk. SZEKERES József, ford. SZEKERES Zsuzsa, 78–98 (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960), 83.

3 Uo., 85.

4 Uo., 87.

5 *A színész munkája*, ford. MORCSÁNYI Géza (Budapest: Gondolat, 1988), 160.



inkább a színpadi igazságra és valóságra koncentrálnak, például azt mutatják, mit lehet elhinni. Elemző és értékelő helyzete a tanáré, aki néz, és elhiszi, amit lát, s a konstrukcióra koncentrálnak, nem a színész(növendék)re. Sztanyiszlavszkij megtanít „érzékeltetővé tenni a bennünk lévő érzéseket”,<sup>6</sup> megtanít azokat uralni, de a szerep, nem a színész életkörülményeit elemzi.

A korai Sztanyiszlavszkij-iskolák a szerepre vonatkozó felismerésekkel dolgoztak, mert a Módszer a karakter valóságát dolgozza ki, ahol az érzelmi igazságot hang- és testi kontroll irányítja. Azonban a kései, főleg amerikai Sztanyiszlavszkij-tanítványok a színész érzelmi igazságát (emotional truth) emelik ki. A nagyon leegyszerűsített disszeminációs modell szerint tehát az oroszul az 1920-as években megfogalmazott színészi munka a szerephez köthető világot alkotja meg, ennek későbbi, angol nyelvű technikája a színészhez köthető, életszerű érzetek világát mutatja meg. Nem belecsúszva az amerikai képzések, a Group Theatre tagjainak, főként Stella Adler és Lee Strasberg iskoláinak szétartó, egymástól hangsúlyosan és látványosan eltérő aktivitásainak értékelésébe, lássuk meg a magyar gyakorlatban észlelhető, de az ideológiai keretből adódóan szinte megnevezhetetlen kísérletet: Sztanyiszlavszkij rendszerétől kicsit eltartóan, miként Strasberg Method Acting technikája megfogalmazza, a színész saját személyes tapasztalatának és érzéseinek emlékeit előtérbe helyezve formálja a szerep karakterét.

6 Uo., 261.

### III. Sztanyiszlavszkij-hub

A fogalomtörténet követéséhez talán érdemes majd a fordítástörténeten át (is) nézni, miként került egyáltalán a magyar játékgyakorlatba az észak-amerikai iskolák elemzése, miként vált a folyamat lényegévé a színész (és nem a szerep) érzelmeinek kontrollálása és megértése. Efelől közelítve látványos, hogy egy államszocialista kultúrában is mennyire improvizált Sztanyiszlavszkij kiadástörténete. Csak gyorsan átfutva ezt a sormintát: Staud Géza 1941-ben, majd Hege-düs Tibor 1946-ban az angol kiadásból dolgozott, amikor az *Életem* és az *Egy színész felkészül* első kiadása megjelent. Az államosítás első évében egy Szendrő József és egy Lányi Sarolta készítette fordítás-szerkesztés került a könyvtárakba, az első egy *Beszélgetés*, a másik a *Színészetika*. Horvai István szakmai ellenőrzésével, Balogh Pál és Karoczkay Margit fordításában már 1950-ben megjelent *A színész munkája I. Az átélés iskolája* kötet, s rá egy évre Áchim András fordításában a folytatás, *Az alakítás iskolája*. A tomboló Sztanyiszlavszkij-körös korszakban azonban tíz évig semmi. 1960-ban aztán érkezett a *Cselekvő elemzés* Szekeres Zsuzsa fordításában, 1962-ben egyfajta best of kiadás Szekeres Józseftől, az *Új ösvényeken*, majd 1967-ben az *Életem a művészetben* Gellért György magyarításában. S hosszú, ismét húszévnnyi szünet, tíz fordító után elérkezünk a Morcsányi-sztenderdhez. A magyar nyelvű fogalomhasználat összehangolatlanságát csak felerősíti két Sztanyiszlavszkij-rendezőpéldány kiadása, 1954-ben az *Othello* Mészöly-féle változata Ritzinger Dezső,

Kovács Gyula és Nagy Adorján fordításában, majd 1956-ban a *Sirály* rendezőpéldánya, amelyben Dobos István és Roboz László dolgozott Háy Gyula fordításán. Ez még plusz öt fordítót jelent. Ez a széttartó nyelvi közeg, az elsődleges forrás hozzáférhetetlensége a Módszer mindenható létezését erősítette, amely így szinte teljesen feloldódott az oralitásban, s anekdotakincsként misztifikálta a színészi tudás elérésének útját, mindemellett igencsak megnehezítette a mester életmű-egészének értő feldolgozását. A Színház- és Filmművészeti Szövetség ötvenes évek elején tartott konferenciáin a felszólalók rengetegszer idézik szabadon Sztanyiszlavszkij gondolatait, de ezek egyrészt becsúsznak a kötelező Révai-mondatok közé, másrészt visszakereshetetlenek, harmadrészt a szövetségi vitákon már maguk az előadásokat értékelő főrendezők is, miként erre Kékesi Kun Árpád hívta fel a figyelmet, Sztanyiszlavszkij-tanítványok (Abalkin, Toporkov, Gorcsakov...) narratíváját is beleszövik az eredetibe. Igaz, azokat kiadta a Művelt Nép 1952–54 között.

1988-ra, mire megjelenik a Morcsányi Géza-féle fordítás, már a harmadik nemzedék dolgozik a szovjet képzésben tanult magyar tanítványok (Horvai, Hont, Háy, Barta stb.) legendáriumával, sajátosan magunkra szabott módszerével – rendszeresen összezavarva az érzelmi emlékezet, az átélés, a fizikai cselekvés fogalmait. A nyelv, amely nem ad biztos referenciát, egyszerre inspirál és akadályoz, s nemzedékek forognak az átélés, a szerepjáték, az önismeret jelensége körül, különböző módokon nevezve meg azt, amiről talán hasonlókat gondolnak és tapasztalnak.

Vélhetjük, hogy az önismeret hozzákapcsolása a színház-művészeti gyakorlathoz elsődlegesen fordításbeli, nyelvi-aszociatív kérdésként mutatkozik. Sztanyiszlavszkij sokféle fordítása 1960-ban megkapja hivatalos értelmezését Hont Ferenc-től, színházi nyelvünk nagy irányítójától, aki leírta a Sztanyiszlavszkijt felvezető tanulmányában, hogy a mester „tántoríthatatlan meggyőződéssel vallotta: a színház a valóság tükrözése”, s mint ilyen, *harcol*. „Harcol [...] a különféle antirealista irányzatokkal, a formalizmussal, a kozmopolitizmussal, a naturalizmussal stb., a színházban pedig az antirealizmus különleges változataival is: a hidegen számító, átélés nélküli *illusztrálással*, a külsőleges fogásokat alkalmazó *kontárkodással*, a szélsőséges hatásvadászó *ripacskodással*.”<sup>7</sup> Ez az összegzés a színházat egyrészt beléptette a harc létformájába, másrészt óvatosan passzív tükröző, s nem alkotó kreatív materiaként nevezte meg. Hont Ferenc felől megérthetjük az elkötelezett realista színház eszményét: a színházban mindig a közösséget *önismerjük*, tehát az előadásban nem magunkat, csak a közösséget látjuk meg.

#### IV. A képzés

Amennyiben az önismeret igénye a teljes értelmező közösség színházi helyzetének velejárója, akkor csodálkozva nézünk, hogy a fogalom a nemzetközi színházi beszédben (self-consciousness, self-awareness) kevéssé dominánsan van jelen. Ez a hiány (és a magyar felismerés viszonya) különösen izgalmasan mutat rá egyrészt a szovjetizált játéknyelv (a fentiekben részletezett) kitérített kanonizációjára, másrészt a saját iskolák hagyománytörténeti erejére. Ezért érdemes

(egy nagyobb elemzésben majd) követni a magyarországi realista színház meghatározó rendezőinek nyilatkozatait, mert ívet rajzolhatunk a szerep–színész–emlékezet hármasa köré, s ezzel mind az önismeret, mind a színházi gyakorlat, mind a valóságépítés, mint a közösségi tapasztalat megértéséhez közelebb juthatunk. Most úgy tűnik, a színházi folyamatokat leginkább a képzés módszerei, a rendszerek felől elemezhetjük, hiszen akkor az előadás esztétikai felülete nem zavarja az állításokat. Fogalomtörténeti kíváncsiságunk is innen indult, amikor Ascher Tamás 2020 áprilisában megfogalmazta, hogy a színészképzésben „[a]z első év az önismeretről szól, nem szerepeket játszanak, hanem a saját életükből vett példákot át önéletrajzközeli etűdöket alkotnak, önmagukat játsszák különböző situációkban, és ha már eléggé tudják, hogyan működik bizonyos helyzetekben a saját személyiségük, akkor jöhetnek – a másodév második felétől – egyéb figurák, végül Júlia meg Othello.”<sup>8</sup> Az önismeret elsajátításának módja a színészképzés koncepciójába illeszkedik, s ez az a terület, amely feltárára vár, hiszen a legendáriumban erős koncepció szerint a szerep felépítéséhez a meglévő személyiség lebontása szükséges. Ascher emlékeztet, hogy mintha a „legenda szerint Horvai István mondott volna ilyesmit. Szigorú is tudott lenni, igaz, de – mint a főiskola többi tanárának sok éve – az ő nevelési módszere is többé-kevésbé Sztanyiszlavszkijből indul ki, mely módszer a színésznövendék saját – pózokon és védekező mechanizmusokon túli – igazi személyiségét kutatja.”<sup>9</sup> A sokszor hivatkozott Horvai pedagógiai gyakorlata (pontos rögzítés híján) bonmot-khoz kötött. Horvai szerepe történelmi léptékű, nem vitás, de nyilatkozatai és interjúi sem teszik lehetővé, hogy kövessük annak a felelős színházpedagógusnak a tudásformálódását, aki direktben hozta haza Moszkvából 1949-ben a realista színjátszás napi rutinját, s aki maga is csak négy évtized után látta meg, hogy ideológiailag „Sztanyiszlavszkij mellett senki más nem vehető számba. S a szovjet színjátszás gyakorlatában is kizárólagossá lett Sztanyiszlavszkij. A Művész Színház minden más színházi kezdeményezést és próbálkozást legázolt, ami politikai-esztétikai egyeduralmat jelentett.”<sup>10</sup> Horvai tanári és rendezői munkáját az 1957 előtti szövetségi titkári elkötelezettség erodálta, a Szovjetunióban tanulással eltöltött két szemeszter szakmailag megalapozta, de ideológiailag elkötelezte és beskatulyázta. Horvai nagy Csehov-sorozata 1970–74 között a Vígben pályája csúcса, s ezt a vígszínházi játéknyelvet a sztanyiszlavszkij keretekre ráfeszíteni akkor, amikor 1985-ben a Katonás realizmus világsikere, Ascher *Három nővére* is elkészül, különösen értelmezendő történelmi pillanat. A különösség a Horvai–Ascher realizmusfogalom rendezési gyakorlatán lenne lemérhető, ezt a történészek remélhetően meg is teszik majd, de sokat kezdehetünk az önismeret, az önelemzés és az önkritika nyilvános nyelvi regisztereinek gondolati és nyelvi párhuzamoságainak felrajzolásával is.

7 HONT Ferenc, „A színházművészet tudománya”, in *Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij*, 3–16, 6. Kiemelés az eredetiben.

8 „Nem tartozik a rendszerhez” – Ascher Tamás rendező, CSENDES-ERDEI Emese interjúja, *Magyar Narancs*, 2020/14 (04.02.).

9 Uo.

10 „A világitópróba abbamaradt...” – Beszélgetés Horvai Istvánnal, ABLONCZY László interjúja, *Tiszatáj*, 1985. március, 97–112, 102., [http://tiszataj.bibl.u-szeged.hu/12866/1/tiszataj\\_1985\\_003\\_097-112.pdf](http://tiszataj.bibl.u-szeged.hu/12866/1/tiszataj_1985_003_097-112.pdf), hozzáférés: 2020.08.13.

## V. A színházpszichológia

Ne feledjük, hogy a színházi önismeret jelenségét két pszichológus-elemző is kiemelte, s elemzéseik hozzájárultak a fogalom általános elterjedéséhez. Vekerdy Tamás 1974-ben tudta megjelentetni *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint* című könyvét, amelyben elsődlegesen Sztanyiszlavszkij 1949-ben kiadott *Színészetikáját* és az 1960-as *Cselekvő elemzést* feldolgozva a tudatalatti irányított működését elemzi. Lélektani elemzést végez, az emberi személyiségre gyakorolt manipuláció jelenségét kutatja,<sup>11</sup> a Sztanyiszlavszkij-féle pszichotechnikát, s ehhez a technikai tudásban rejlő önismerethez köti a hatás működését. A nő színház mesterei, legfőképp Zeami munkásságának interpretációján át értve, hogy a folytonos tréning, a társulat (közösség) figyelő fegyelme vezet el az önismeretig, az ember „így illeszkedik a világba”.<sup>12</sup> Vekerdy már nemcsak Sztanyiszlavszkijt, de Brechtet is összeköti az önismeret színházi igényével. „Emlékezzünk Sztanyiszlavszkij tanítására: a színész *önmagán* végzett munkája [...], s nem efféle követel-

mélyiségüket és kiharcolják a közösségen belül új, személyiségüknek megfelelő életterüket”.<sup>15</sup> Dévényi korszakos, sokkal nagyobb ismertséget érdemlő műve a színházi társulat és a család önismereti modelljeit állítja párhuzamba, hiszen az Orfeo modelljében „a zárt-függő viszonyrendszerben a csoport egészének állapota teljesen közvetlenül, minden gát nélkül áttevődik az egyes emberekre is”.<sup>16</sup> Így az egyes ember önismereti gyakorlata a társulati munka részévé, a közösség gyakorlatává válhat. Dévényi követi, miként változik a valóságépítés színházi mozzanata az államszocializmus független színházi szcénáján. Míg a támogatott modellben a színész jól láthatóan két önismereti munkát végez párhuzamosan, a sajátját és a szerepét, addig a Stúdió K életformája a valóságkonstruálás, a másik valóság megélése lett. A cselekvés művészete itt nem a *mintha* helyzet felől érthető, hanem egyenesen. Így ér el Gaál Erzsébet, Székely B. László, majd Monori Lili egy olyan művészeti teljesítményhez, amely alkotás alatt a létezés napi rutinját érti. A „színész csak akkor találhat rá igazán az alak lelki akkordjára, ha előbb eljut a megengedési-önelfogadási folyamaton keresztül ahhoz, hogy az alak leglényegesebb személyiségjegyei benne léteznek, az ő lelkének-testének valóságai.”<sup>17</sup>

## VI. Emlékező közösségünk

A színház mint önismereti terep látványosan a lélektani realista hagyományban erős színházi kultúrákban észlelhető, ahol a képzés is a párbeszéd mögött felsejlő emberi viszonyok megértésére irányul, ahol a tettek motivációja válik érdekesebbé, nem maga a tett. Ezekben a kulturális közösségekben a kimondott nyelv mögötti gondolat megmutatása és megnézése tényleg a színházi fogalmazás sajátja lesz, s így az önismeret a ki nem mondott mondatok motivációs hátterének felrajzolására koncentrálódik. Bonyolultan működik a színházi kettős beszéd, s mivel ez színházesztetikai hagyományunk, az ide vezető út felrajzolja annak a közösségnek a halványuló emlékezetét, amely tudja, mi az, amit nem mondunk ki, majd azt mégis kezdi felejtani. Ha a mi emlékező közösségünk önismereti állapota azt jelenti, hogy tudjuk, mit nem mondunk ki, mi az öncenzúra, akkor a színház önismereti forrásként (sajátos emlékezőgépként) képes esztétikailag eltérő események összekapcsolásával is megmutatni a közösség kereteit. Akkor tisztábban láthatjuk, hogy a színházi nyelvek között ez a határ nem kizárólag esztetikai, hanem kulturális kontextusbeli.

Ha úgy is tűnik, hogy a színházi önismeret fogalomtörténete a neoavantgárd gyakorlathoz, a performatív eseményekhez vezet el a magyar színháztörténeti múltban, akkor még inkább érdemes továbbvinni a tudatosság és az önismeret színészi viszonyát a szerepívek meglátásával, az életpályák követésével. Érdemes mindemellett az erősödő színházpedagógiai gyakorlatot, a néző emlékező jelenlétét rögzíteni, hogy valahogy a legendáriumok oralitása felől megértsük nemzeti színjátszásunk különös erősségét, a Sztanyiszlavszkij-módszer szótárával működő és a polgári színjátszás testemlékezetét hordozó színházi formanyelvet. És talán a színházi szavak, mint az önismeret, velünk maradnak.

15 Uo., 181.

16 Uo., 177.

17 Uo., 26.

Brecht, amikor azt kívánja: a színész előbb *önmagát* állítsa szembe a szereppel, tisztázza, hogy *ő* mit gondol, mit érez felele, azután alakítson, de úgy, hogy közben megtartsa *önmagát* – tudnia kell tehát, hogy *ő* kicsoda.”<sup>13</sup>

Vekerdy hatása még nem pontosan felmérhető, direkter azonban Dévényi Éva remek, a Hungaricanán könnyen hozzáférhető kutatása 1981-ből.<sup>14</sup> Dévényi pszichológusként hónapokon át követte Fodor Tamás *Woyzeckjét*, közelről nézte és rögzítette Gaál Erzsébet művészetét a Stúdió K színészeivel, s arra az összetett következtetésre jut, hogy a „*Woyzeck* két éve alatt a társulat tagjai kialakítják önálló sze-

11 VEKERDY Tamás, *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint: lélektani elemzés* (Budapest: Magvető, 1974), 20

12 Uo., 24

13 Uo., 28. Kiemelés az eredetiben.

14 DÉVÉNYI Éva, *Színképelemzés*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1981, [https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK\\_SZIN\\_Sk\\_1981\\_Szinkepelemzes/?pg=0&layout=s](https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sk_1981_Szinkepelemzes/?pg=0&layout=s), hozzáférés: 2020.08.13.