



# Bonus Nuntium

A Koszta József Múzeum tudományos, muzeológiai, művészeti és művelődési online folyóirata

Irsai Farkas László

Történész-muzeológus, igazgató

Koszta József Múzeum, Szentes

## Vázlatok a magyar színészképzés történetéből

### Bevezető gondolatok

Dolgozatunkban az előadóművészet színházi aspektusát vizsgáljuk, az emberábrázolás, a színészet iskolai képzését, a Monarchia végórától, az 1896-os kiegyezéstől egészen napjainkig. Nem állíthatjuk, hogy teljes képet fogunk kapni a témáról, ám annak igénye bizonyos, hogy sarokpontokat, előrevivő történeti mérföldköveket világítsunk meg a következő oldalakon.

„A színészet pedagógiájának nincsen komolyan számba vehető története, nincs fejlődése, nincsen semmiféle múltja. Megszületett mint csodaszörny, s miután senki sem szerette, nem is dédelgette, nem is nevelte fel senki” – kesergett 1896-ban Solymosi Elek<sup>1</sup>, némileg igazságtalanul, de nem minden alapot nélkülözően. Az intézményes színészképzés botladozva tette meg kezdő lépéseit. Első évtizedeit sokszor a tanácstalanság, a bizonytalanság jellemezte, s útját rendre áldatlan viták, támadások szegélyezték. Jóllehet Egressy Gábor<sup>2</sup> a Pesti Hírlap hasábjain már 1844-ben sürgette a színészképzés rendszeresítését – „színészetünknek iskola is kell” –, a megvalósítás közel két évtizedet váratott magára. A számtalan akadály között kiemelt helyen szerepelt az a rendszeresen megfogalmazott ellenvetés, mely szerint a színészetet nem lehet tanítani, „arra születni kell”. Az efféle hangok a színiiskola megalapítását követően sem hallgattak el, s hiába szögezte le indulatosan Szigligeti Ede 1875-ben a Budapesti Közlöny színi szemléjében, hogy „ma már a színészeti tanoda felállításának célszerűségében értelmes ember nem kételkedik” – a színészképzés még sokáig kénytelen volt harcolni önnön legitimitásáért.<sup>3</sup>

1 Solymosi Elek színművész-rendező, énekes, színiigazgató (1847-1914). - wikipedia.org. Utolsó letöltés dátuma: 2022. május 03.

2 Egressy Gábor színművész, a Nemzeti Színház első társulatának tagja (1808-1866). - Uo.

3 In.: Magyar Színháztörténet. - [www.mek.oszk.hu](http://www.mek.oszk.hu) . Utolsó letöltés dátuma: 2020. november 05. Link itt: <https://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/74.html> (továbbiakban: Magyar Színháztörténet)

1837-ben nyitotta meg kapuit a Pesti Magyar Színház, amely 1840-től nevében is a magyarság egyik reprezentatív nemzeti intézménye lett. A Nemzeti Színház nemcsak a magyar nyelv elfogadtatásának és ápolásának legelső fóruma, hanem a polgári haladás egyik legfőbb hirdetője is volt, s nem kis szerepet játszott az 1848-as forradalom és szabadságharc szellemi előkészítésében. A szabadságharc leverése után a Habsburg birodalom Magyarországon önkényuralmi rendszert vezetett be, ekkor a Nemzeti Színház feladata még fontosabbá vált, ugyanakkor működésének személyi és tárgyi feltételei egyre szűkösebbek lettek.

Egy évtized után, a hatvanas évek elején bekövetkezett politikai enyhülés egyik jele volt az, hogy I. Ferenc József, Ő császári és apostoli király a Nemzeti Színház nyomasztó anyagi viszonyain segített, és a fogyatkozni kezdő művészi erők gyarapításának céljából egy színészeti tanoda felállítását is elrendelte, amely egyértelmű utat mutatott a kiegyezés felé.

Mivel a Nemzeti Színház akkoriban a prózai előadások mellett operabemutatókat is tartott, a másfél éves előkészítő munka után, az 1865-ben megnyílt Színészeti Tanodának kettős feladata volt: a Nemzeti Színház számára elméletileg és gyakorlatilag jól képzett operistákat, valamint prózai színészeket kellett nevelnie. Ennek értelmében évente két osztály indult, a tanulmányi idő három esztendő volt. A felvétel feltételei: nőknél legalább 15, férfiaknál 18 éves életkor; jó színpadi alak; csengő, hibátlan, tiszta szókiejtés a drámai, és csengő tiszta hang, szabatos zenei hallás, kottaismeret az operai szakon; jó magaviselet és erkölcsi bizonyítvány; szülői vagy gyámi beleegyezés; annyi iskolai készületségről való bizonyítvány, amennyit 16-18 éves korában mindenkitől elvárni lehet. Az első évben huszonnyolc drámai és harminchét operai növendék kezdte meg tanulmányait. A jelölteket hat-nyolc hetes próbaidőre vették fel, ezután döntöttek arról, hogy továbbtanulhatnak-e, vagy sem. A nők a férfi növendékektől elkülönítve hallgatták a leckéket. Szigorú házirend szabályozta a hallgatók kötelességeit. A Színészeti Tanoda személyzetét a főigazgató, három drámai tanár – akik egyike töltötte be az aligazgatói posztot is –, két ének, egy-egy zongora, illetve tánctanár, valamint a titkár alkotta.

Az iskolai színésznevelés első harminc évét a Nemzeti Színház kiemelkedő jelentőségű rendezőjének és igazgatójának, Paulay Edének a munkássága fémjelezte. Paulay a Tanoda megalapításától 1894-ben bekövetkezett haláláig tevékenykedett a színi iskolában: kezdetben titkár, majd tanár, aligazgató és főigazgató volt. A Tanoda végzettjeinek nagy százalékát a Nemzetibe szerződtette, tehát nevelő munkáját itt is folytatta. Az ő tanári működésének idején alakult ki és szilárdult meg a Tanoda tanmenete és nevelési célkitűzése. Mivel a korabeli játéktípusból következően a drámai szöveg érthető, hatásos közvetítése számított a leglényegesebb esztétikai követelménynek, az oktatás középpontjába a művészi beszéd megalapozása, a tájnyelvi ejtés, a monoton, hangsúlytalan és tagolatlan szövegmondás elleni harc került. Az operisták tanítása elsősorban az olasz iskola darabjaira épült; a francia és német operairodalomból csak olyan műveket

választottak, amelyek énektechnikai követelményei ezekéhez hasonlóak. Az elméleti tárgyak mindkét szakon azonosak voltak: magyar nyelvtan, költészet, esztétika, történelem, jelmezismeret, illetve, tapasztalati lélektan, dramaturgia és a színészet elmélete. A tanítás kezdetben ingyenes volt, csak 1882-ben vezették be a tandíjat, ugyanakkor elsősorban magánszemélyek és intézmények alapítványaira épülő segély- és ösztöndíjalap segítette a rászorulóknak a tanulását.

Az iskola hamar kinőtte a három szobából álló helyiségét, s több költözés után 1875-ben a Nemzeti Színház mellett álló, s a színházhoz tartozó bérházban kapott új, az addiginál nagyobb és komfortosabb területet. A nyilvános vizsgákat és évközi előadásokat azonban továbbra sem a Tanodában, hanem a Nemzeti Színházban, illetve a fennhatósága alatt működő Várszínházban tartották.

1875-ben nyitotta meg kapuit a Népszínház, amely elsősorban zenés műveket, népszínműveket játszott, majd 1884-ban avatták fel a Magyar Királyi Operaházat, így a Nemzeti Színház a prózai művek otthona maradt. Ez kihatott az 1885-től Országos Színésziskolának nevezett Tanodára is. A szűkös körülmények és az iskolán belüli presztízsharcok következtében az operai és a drámai szak között kezdettől fogva feszült viszony alakult ki, ez az önálló zenés színházak megnyitásakor tovább éleződött. Ezen a helyzeten az sem segített, hogy 1887-ben a Színésziskolát összevonták a Zeneakadémiával. Megoldást az hozott, hogy 1893-ban Országos Magyar Királyi Zene- és Színművészeti Akadémia ismét különvált, s az operaénekeseknek nemcsak a zenei, hanem a színészi képzése is a Zeneakadémia hatáskörébe került, míg az Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia feladata kizárólag a színészképzés maradt.

Paulay Ede halála után dr. Váradi Antal lett a főigazgató. Ő 1877-től volt titkár, illetve tanította az elméleti tárgyakat az Akadémián, s tanárként is, főigazgatóként is azt a szemléletet képviselte, amelyet elődje és tutora, Paulay testesített meg. 1907-ig tartó igazgatásának idején azonban jelentős változások történtek a színházi életben. Budapesten a századfordulón új magánszínházak sora nyílt, és vidéken is egyre több társulat működött, emiatt megnőtt a színészek iránti igény, amelyet az Akadémia nem tudott kielégíteni. Ez volt az egyik indoka annak, hogy egyre-másra nyíltak meg a magán színiiskolák. A másik ok pedig az volt, hogy a magánszínházak modernebb játéktípusa és repertoárja nagymértékben eltért a Nemzeti Színházétól, ám az akadémiai oktatás változatlanul a Nemzeti Színházra épült, amelynek mind konzervatívabbá váló, patetikus stílusa szolgált mintául, ez a színház adta a tanárok zömét, ebben statisztáltak esténként a növendékek.

Ugyanakkor néhány tanár a Vígszínház természetességre törekvő stílusát, illetve a pátoszmentes színjátszást igyekezett meghonosítani. Váradi Antal érdeme, hogy 1905-ben az Akadémia állandó otthonba költözhetett, ahol hetente tarthattak előadásokat a hallgatók. Ebben, a Rákóczi út 21. számú épületben folyik ma is a színészek oktatása. Az ő szorgalmazására a hároméves

tanulmányi időből egy teljes év lett az előkészítő szakasz, amely után véglegesen döntött a tanári kar a felveendők köréről. Ez a gyakorlat 1944-ig maradt érvényben.

Várad Antal halála után Somló Sándor (1907–1916), illetve Tóth Imre (1917–1928) a Nemzeti Színház igazgatói posztját cserélte fel az Akadémia főigazgatói tisztével. Somló igazgatásával zárult le véglegesen a Paulay-korszak. Az ő idejében a tanítás módját több évtizede meghatározó s a szónoki-patetikus stílust képviselő oktatók helyett a Nemzeti Színház „modern” stílusát megtestesítő tanárok kerültek. Korszerűsödött a tananyag, de nem alakult ki egységes új oktatási koncepció.

Igazgatóságának idején tört ki az első világháború, amely megnehezítette a színészképzést is. 1919-ben kikiáltották a Tanácsköztársaságot. A proletárdiktatúra 133 napos fennállása alatt az Oktatásügyi Népbiztosság – amelyben az akkori szellemi élet olyan jelentős képviselői dolgoztak, mint például a filmesztéta-író Balázs Béla, a filozófus Lukács György, a rendező Hevesi Sándor és a magyar avantgárd kiemelkedő alkotója, Kassák Lajos – a színházak államosításának tervével együtt az Akadémia főiskolává alakítását is kidolgozta. Az akadémiai tervek nem valósultak meg, de alapját képezték az 1945-ben bekövetkező intézményi reformnak.

A fővárosban és vidéken számos magániskola működött. A neves színészek előszeretettel foglalkoztak színészi pályára készülő fiatalokkal: színiiskolát alapítottak vagy magántanítványokat fogadtak. Így például Bárdi Ödön és Góth Sándor, akik később a Színházi Akadémia tanárai lettek, Pálmay Ilka, Hegyi Aranka. Horváth Zoltán az elsők egyikeként még 1892-ben nyitotta meg iskoláját, Rózsahegyi Kálmán pedig harmincnyolc évesen, 1911-ben alapította meg színészképzőjét.

Rákosi Szidié mellett Rózsahegyi Kálmán intézetét tartották számon a legszínvonalasabb magániskolaként. Az iskolaalapító így emlékezett a kezdetekre: „Találkozásom a pedagógiával úgy történt, hogy egy ügyvéd barátom feleségének nagyon szép hangja volt, és meghívták az operához, próbafellépésre. Barátom megkért, hogy tanítsam be vele a szerepet. Akkor éreztem először, milyen nagy öröm tanítani, tehetséget fejleszteni, csiszolni, és hogy mindazt, amit én küzdelmes és tanulságos művészi fejlődésem közben megtanultam – milyen öröm felhasználni – másoknak átadni. Azóta tanítok, és gyakran, ha növendékeim csüggednek, vagy nem érzik át olyan mélységes áhítattal ennek a pályának szent hivatását, mint ahogy kell, minden előírt tankönyv helyett beszélek nekik az én életemről.” Rózsahegyi nem valamilyen kidolgozott pedagógiai módszer alkalmazására törekedett, hanem saját tapasztalatait igyekezett átörökíteni. Az iskolát, mely az Andrássy úton, majd a Rózsahegyi-villa felépítése után a Tarcsay Jenő utcában működött, feleségével, Hevesi Angélával vezette. Énektanárt, balettoktatót, rendező-tanárt, művészeti korrepetitort és operaénekes-tanárt foglalkoztattak, s évente mintegy huszonöt növendéket bocsátottak ki.

A magániskolák népszerűsége sohasem csökkent, sem a sajtó támadásai, sem az Országos Színészegyesület igyekezete nem tudta háttérbe szorítani ezt a képzési formát. Az is igaz viszont,

hogy az állami színészképző intézményekben és a színészegyesület iskolájában szerzett okleveleknek sokkal nagyobb rangjuk volt, jobb ajánlólevélnek számítottak, így nem ritka, hogy a magániskolák volt növendékei igyekeztek ezeket is megszerezni.

A színészképzés intézményrendszerének kibővülése elsősorban mennyiségi, s nem minőségi változást hozott. Az igényekhez a folyamatos utánpótlás biztosítva volt, olyan pedagógiai műhely azonban sokáig nem jött létre, mely a színjátszás megújításának, a korszerű játéktípus megteremtésének bölcsője lehetett volna. A többnyire hírneves színészek vezette magániskolákban megnőtt a veszélye annak, hogy a tanítvány a mester utánzásával helyettesíti a mesterség elsajátításának feladatát.

Méltán egyedülálló az a műhely, mely Hevesi Sándor vezetésével a Thália Társaság keretében működött. A társaság vezetése tudta, hogy nem állíthatják törekvéseik szolgálatába a kialakult és megmerevedett rutinnal rendelkező színészeket, így kezdtől arra törekedtek, hogy maguk készítsék fel leendő művészeiket. Ezért iskolát alapítottak. A Thália létrejöttét követően pár soros felhívást tettek közzé: „A Thália Társaság tagjai részére drámai tanfolyamot nyit a színjátszás elméletéből és színpadi gyakorlatából. A tanfolyam hallgatói a társaság előadásain mutatják be képességüket. A tanfolyamot dr. Hevesi Sándor tartja. A részvétel díja havonként tíz korona. Jelentkezni lehet a Thália Társaságnál – Széchenyi utca 14. – naponként 3–4 óra között.” A vártnál kevesebben jelentkeztek, ezért a műkedvelő fiatalokat – Kürthy György, Bálint Lajos, Balogh Vilma – kezdő színészekkel – Dobi Ferenc, Huszár Károly, Garas Márton, Forgács Rózsi, Törzs Jenő – egészítették ki, s velük kezdte meg rövid, alig hároméves működését a Thália iskolája. A Thália Társaság – a folyamatos képzés jegyében – maga is iskolaként működött: „Mint műkedvelő kompánia alakult meg a Thália és egy szabad színésziskola lett belőle, ahol fiatal művészek közös munkára, közös tanulásra szövetkeznek, kicserélik egymás között megismeréseiket, kritizálják egymást. Alávetik magukat egy intelligens és modern rendező koncepciójának. Ezáltal hathatósan előmozdítják a színiakadémia munkáját” – írta Márkus László. A Thália iskolájának módszere tehát kifejezetten gyakorlati volt. Ez a műhely pedagógiájával nem a létező szükségletek kiszolgálására törekedett, hanem a színészképzést arra kívánta felhasználni, hogy megteremtse az új, a korszerű színházművészet alapját. Hevesi rendkívül céltudatos és felkészült pedagógus volt, az 1890-es években kritikusként tanulmányozta és elemezte például többek között Gustavo Salvini, Eleonora Duse, Ermete Zacconi színművészetét. Tanítványait naprakészen, a világszínház legfrissebb törekvéseinek ismeretében és alkalmazásával oktatta. A fiatal színészek és színinövendékek gyakorlati kiművelése során mindig az adott helyzetnek megfelelően vetette fel és vitatta meg hallgatóival a felmerülő problémákat. E kérdéseket időnként összegezte és rendszerbe foglalta, hogy a hallgatók egységben lássák a gyakorlati példákkal már megvilágított színjátszáselméletet, melyet a történeti fejlődés alapján szerkesztett meg. A Thália iskolájának tanításait rögzítette az 1908-ban megjelent *Az előadás művészete és A színjátszás*

művészete című műveiben. Hevesi az elméletet nem azért tanította, hogy a növendékek annak alapján sajátítsák el a színészmesterséget, hanem hogy a hallgatókat megismertesse művészetük technikájával, feladataival, s az elméletet mint ellenőrző eszközt kínálta számukra; hogy mindaz tudatosuljon bennük, amit a növendék a pillanatnyi ihlet hatására, ösztönösen végez a gyakorlatban. Ennek köszönhetően „a magyar színház történetében először forrt össze a legszorosabb egységbe elmélet és gyakorlat”.

Hevesi törekvéseinek kulcsszava a természetesség. Ez nála nem a valóság utánzását jelentette, hiszen hangsúlyozta: a színpad mindig a valóság illúzióját nyújtja. A színpadi naturalizmus eredményeit Hevesi is elismerte – amennyiben az bizonyos konvenciókat lerombolt –, de úgy vélte, hogy „már eljátszotta játékait”, másrészt megfogalmazta, hogy nem elég csupán rombolni, de új konvenciókat is kell teremteni. A naturalizmus túlzásaival szemben a formai sokszínűség szükségességét hirdette, mert a természetesség igényét mindig a jelen felől kívánta értelmezni, s úgy vélte, hogy „mindenfajta darabnak megvan a maga stílusa, hangja, színe”. A színészet lényegét – August Wilhelm Iffland nyomán – az emberábrázolásban ragadta meg: a színészi képesség nem más, mint a más ember lelki állapotaiba, illetve lelki folyamataiba való behelyezkedés képessége. Hevesi a belső átélésre alapozott játékmódot igyekezett kialakítani növendékeivel; szerinte csak az ilyen alakítás lehet képes arra, hogy a néző az alak tartalmait átélje, s katarzishoz jusson.

Hevesi szerint az igazi színész nem alakít, hanem él a színpadon; átérzi az általa játszott figura érzelmeit, s ebből következik minden, amit mond és tesz. Ezzel összefüggésben az értelem és az indulat együttes fontosságát tanította, a színésznek a lelki átváltozás közben is öntudatosnak kell maradnia, képesnek kell lennie kontroll alatt tartani alakítását: „Csak az értelem nélkül való indulat, s a megindultság nélkül való értelem az, amely visszasan hat a színpadról, s ha az előbbi elragadja is az értelmetlen tömeget, a műértő szemében semmit sem jelent” – írta.

Az átélés intenzitása szerint megkülönböztette a komédiást, aki csak utánoz, nem alakít, hanem alakoskodik, a virtuózt, aki alakítás helyett személyes kvalitásait fitogtatja, és a művészt, a valódi színészt, aki az egyéniségével hat, él a színpadon és megeleveníti a szerepet. Azt is kiemelte, hogy e típusok a valóságban sohasem különülnek el ilyen mereven. A művész-színész játékának eredménye a teljes illúzió, ennek kétféle formáját különböztette meg, melyek kölcsönösen feltételezték egymást. A külső illúzió – az első pillanat illúziója – lényege, hogy a színész „igazi” élő ember benyomását keltse. Ennek tárgya a maszk – egyénített és visszafogott legyen –, a jelmez – alkalmazása a korhűséget és élethűséget ne hanyagolja el, és ne is vigye túlzásba –, valamint az alak és a hang, vagyis a színész fizikuma – melynek a kifejező ereje a meghatározó, nem eredendő milyensége. A belső művészi illúziót a színész akcióval és beszéddel teremtette meg. Hevesi a közvetlen, természetes beszédmódra ösztönzött, óvta tanítványait az énekléstől, a „kiabálástól”, mely jellegzetes hiba volt a kor színpadjain, és a deklamálástól. A pózokkal szemben az őszinte, spontán-

önkéntelennek ható megnyilatkozások alkalmazására ösztönzött. A tempó, a ritmus szerepét külön hangsúlyozta, ezek helyes használatára számtalan gyakorlatot végeztetett a növendékekkel. Igen tanulságos Hevesinek a mozgás tanítására vonatkozó megállapítása. Szerinte minden mozgásnak vannak zavaró sajátosságai, melyeket ki kell küszöbölni, az oktatás tehát annyit tesz, hogy a tanárnak le kell szoktatnia ezekről a tanítványait. A gyakorlat, a fegyelem és a türelem szerepét tartotta fontosnak e folyamatban, ezek segítségével lehet a mozgás redukcióját elérni, kerülni a felesleges, sok mozdulatot, s visszafogott, apró gesztusokból építkezni. Ebben a vonatkozásban is az átélést tekintette irányadónak, úgy vélte, hogy a mozdulatoknak a helyzetből és az adott lelkiállapotból szükségszerűen kell következniük. Azokat a gesztusokat és akciókat minősítette a legfontosabbnak és legértékesebbnek, amelyek nem illusztrálják vagy hangsúlyozzák (kiegészítik) a verbális közlést, hanem helyettesítik azt, önálló kifejező erővel bírva. Hevesi azt tartotta, hogy a nem verbális színészi eszközök – többek között – az együttes játék megteremtésében is meghatározó jelentőségűek, hiszen az éppen beszélő színész szövegére a játsszók néma gesztusokkal, mimikával reagálnak. Hevesi mindenképpen igyekezett elkerülni azt a „magyarázó gesztikulálást”, ami átélés hiányában a honi színpadokon meglehetősen elterjedt.

A Thália Társaság nem tudta maradéktalanul megvalósítani programját; 1908-ban – iskolájával együtt – megszűnt. Az előadásokban természetesen megmutatkozott a Hevesi-féle pedagógia eredménye, de nem abban a kiforrott formában, ahogyan Hevesi későbbi rendezéseiben. Rövid élete ellenére a Thália iskolája a kor legjelentősebb színésznevelő műhelye volt, innen indult útjára az új, modern játéktípus, a „lélektani realizmus”.<sup>4</sup>

A húszas-harmincas években az Akadémia arculatát a korszak legnagyobb hatású rendezője, Hevesi Sándor szabta meg, aki pedagógiai nézeteit és gyakorlatát az 1905-8 között működő Thália Társaságnál végzett munkája során dolgozta ki, s tapasztalatait Az előadás művészete, illetve A színjátszás művészete című művében összegezte. Hevesi egy vizsgálóelőadáson 1910-ben rekonstruált Shakespeare-színpadon játszatta A vihart, s bár a következő egy évtizedben is kötődött az Akadémiához, 1922-től, amikor a Nemzeti Színház igazgatójává nevezték ki, különösen szoros kapcsolatot alakított ki a két intézmény között. 1927-32 között tanára is volt az Akadémiának, s az ő kezdeményezésére ült össze az a bizottság, amelynek feladata az akkorra már elodázhatatlanná vált oktatási reform alapelveinek kidolgozása volt.

Az 1929/30-as tanévtől bevezetett reform azokra az elvekre épült, amelyet Hevesi két könyvében lefektetett. A színésznevelésben a természetességre, az átélésre, az értelem és indulat együttes jelenlétére, a formai sokszínűsége helyezették a hangsúlyt, újításnak számított, hogy az előkészítő évben nem kizárólagosan versek, hanem különböző nehézségű prózai szövegek alkották a

4 Magyar Színháztörténet alapján.

beszédgyakorlat anyagát. 1920-tól már heti hat órában tanították a scenikai és rendezői ismeretek című tantárgyat, de Hevesi irányításával 1929-ben színészképzésre épülő kétéves rendezőtanfolyam is indult. A rendezőoktatásnak azonban nem voltak meg a tárgyi és szervezeti feltételei, ezért csupán két évfolyam végzett.

Hevesi szellemiségének folytatója a Nemzeti Színház kiemelkedő színésze, Ódry Árpád lett, aki 1929-től tanára, 1930-37 között pedig főigazgatója volt az Akadémiának. Igazgatóságának első éveire esett a gazdasági világválság, amelynek hatása az oktatás körülményeire és a hallgatók anyagi viszonyaira is nagymértékben kihatott. Ennek ellenére Ódry is számos újítást vezetett be: a színészek is hallgatták a rendezőknél bevezetett Színpadtechnikai enciklopédia-tárgyat, az egyéni repertoár bővítésére, a szerepek kidolgozásának elősegítése céljából rendszeresítették a korrepetálást, koncentrálták az elméleti tárgyakat, s az 1932/33-as tanévben egyéves filmszínész osztály indult. A későbbiekben a filmszínészet rendes tantárgy lett.

A harmincas évek végétől a kül-, és belpolitikai események, a világháborús készülődés a Kiss Ferencnek, a Nemzeti Színház színészenek a vezetése alatt működő Akadémia életét is megnehezítette. 1944-ben, amikor Magyarország háborús színtér lett, az oktatás megszakadt. 1945-ben a 80%-ban elpusztult Budapesten roppant hamar újra játszani kezdtek a társulatok, és az Akadémia is megnyitotta kapuit. Hont Ferenc, a két világháború közti időszak baloldali magyar avantgárdjának egyik kulcsfigurája kapott megbízatást arra, hogy megteremtse az oktatás feltételeit és előkészítse az intézmény főiskolai rangra emelését.

Hont a Tanácsköztársaság idején született terveket is figyelembe véve, nagyszabású koncepciót dolgozott ki, amelynek alapján a színészképzés mellett a színpadi rendezők, a filmrendezők és operatőrök, a táncrendezők, a dramaturgok és színházelméleti szakemberek képzése is elkezdődött. Az oktató munka teoretikus háttérét színház és filmtudományi intézet, gyakorlati terepét pedig önálló színház, illetve filmstúdió szolgálta volna, ám ezek végül is nem váltak az Országos Magyar Színművészeti Akadémia szerves részévé. Széleskörű tehetségkutatás eredményeként a szegényparaszt és munkás fiatalok tucatjait iskolázták be, akik a színészi-rendezői tanulmányaikkal párhuzamosan szerezték meg középiskolai végzettségüket is. Hont irányításával az ország háború utáni újjáépítésének nagyon nehéz időszakában konszolidálódott az Akadémia működése, és teremtődtek meg a főiskolává válás feltételei, amelynek következtében 1948. január 1-jétől az intézmény Színház- és Filmművészeti Főiskola lett.

1949-ben, az egypárti kommunista uralom kialakulásakor Hont Ferencet eltávolították a főiskola éléről, így a szocialista realizmus érvényesítése jegyében végrehajtott tantervi változtatásokat már nem ő vezette be. Az oktatás alapja minden szakon a Sztanyiszlavszkij-rendszer lett, az elméleti tárgyak egy részét ideológiaiak váltották fel, de a gyakorlati képzés nem kapott kellő hangsúlyt (ez különben a színészképzést kezdettől fogva jellemezte). Ugyanakkor kiváló tanárok sora



kezdett tanítani. A filmrendező-képzést Radványi Géza indította el, s Illés György közel fél évszázadon keresztül nevelte azokat a világszerte elismert művészeket, akik teljesítménye fémjelzi a magyar operatőriskolát. A színészeket a Nemzeti Színház kiváló rendezője, a nagyszerű pedagógus, Gellért Endre oktatta, a rendezőket a Nemzeti igazgatója, Major Tamás. Háty Gyula, író vezette a dramaturgosztályokat. A táncrendező szak néhány év után átalakult, mert a néptáncmozgalom országos kiteljesedése miatt elsősorban és nagy számban táncpedagógusokra volt szükség, tehát 1957-ig ezeket képezte a főiskola.

Az 1956-os forradalom sem az oktatás menetében, sem tartalmában nem okozott gyökeres változást. Simon Zsuzsát (1950-56) Olty Magda, a Nemzeti Színház neves színésznője (1957-61) váltotta fel a főigazgatói székben. 1958-ban megnyílt a harmincas évek legendás tanáráról, Ódry Árpádról elnevezett színház, s ezzel egy csaknem százéves vágy teljesült: a színházi képzést önálló színház szolgálja. A filmesek egy kápolnából átalakított stúdióban dolgozhattak, s tantermeik egy palotában kaptak helyet. A hatvanas-hetvenes években kezdte pályáját az a filmes generáció, amelynek tagjai megalapozták a magyar filmgyártás sikereit, s akik olyan mesterektől tanulhattak, mint Makk Károly, Máriássy Félix vagy Herskó János.

A hatvanas-hetvenes évek színész és színházi rendezőképzését is kiváló mesterek sora biztosította. Mindenekelőtt Nádasdy Kálmán, aki többek között a Magyar Állami Operaház főrendezője és igazgatója, a Nemzeti Színház rendezője volt, s 1950-től generációkat tanított. 1964-től egy évtizeden át a főiskola rektori posztját töltötte be. Az ő igazgatása alatt, 1971-ben lett a főiskola egyetemi jellegű intézmény, ugyanebben az évben új szakok indultak: a színházelméleti mellett a televíziós rendező és operatőr szak. Az ő vezetői egyénisége integrálta az akkori színházi élet legkiválóbb rendezőiből – Várkonyi Zoltán, Major Tamás, Ádám Ottó, Vámos László, Pártos Géza, stb. – álló tanári kart.

1974-79 között Várkonyi Zoltánt, a Vígszínház igazgatóját választották rektornak, aki számos intézkedést tett annak érdekében, hogy az oktatásban az elmélet és gyakorlat aránya egészségesebb legyen, megteremtette a televíziós szakemberoktatás technikai bázisát, illetve a színészutánpótlás biztosítása érdekében közreműködésével és közbenjárására indították be a drámatagozatos gimnáziumi osztályokat, s még ő készítette elő, hogy 1979-ben sok éves kihagyás után folytatódhasson a dramaturgképzés.

A nyolcvanas években mind a színházi, mind a filmes-televíziós szakmában nőtt a szakemberigény, ezt a főiskola Simó Jenő (1979-87) és Kazimir Károly (1987-90) rektorok irányítása alatt végzett feszített munkával, több és nagy létszámú osztályok indításával igyekezett kielégíteni.

Az 1989-90-es politikai rendszerváltást követően a diákok kezdeményezésére Babarczy László rektorságának idején (1990-94) felgyorsult a főiskolai reformok kidolgozása és bevezetése. Ez mindenekelőtt a filmes képzésben hozott látványos eredményeket, mert egyrészt a szakmai

kereslethez igazodva olyan új szakokat indítottak, mint producer, televíziós szerkesztő-riporter és műsorvezető, másrészt bevezették a kétszintes oktatást, illetve a rendezők, operatőrök, vágók és producerek együttes, komplex oktatási formáját. A színész és rendező főtanszakot összevonták, létrehozták az elméleti tanszéket, az ideológiai tárgyakat törölték, s megkezdődött a drámapedagógusok képzése.

1994-től 2001-ig Huszti Péter, színész-rendező, főiskolai tanár töltötte be a rektori tisztséget. Első intézkedéseinek egyike a fölvételi vizsgák gyakorlatának megújítása volt, eszerint a jelöltek a harmadik fordulóban leendő osztályvezető tanáruk irányításával egyhetes közös felkészülésen adnak számot képességeikről, ami után a pályaalakomasságról biztosabb döntést lehet hozni.

Huszti sokat tett azért – írja összefoglalójában az SZFE -, hogy az intézmény nemzetközi kapcsolatai szélesedjenek. Egyrészt nemzetközi workshopokat rendezett, amelyeken a világ minden részéről érkeztek főiskolások és egyetemisták, másrészt rendszeressé tette a környező országokban magyar nyelven képező színházi főiskolák közötti oktatási együttműködést. Az ő rektorságának idején váltak rendszeressé a kétévente megtartott nemzetközi operatőr-workshopok, 1995-ben kezdődött meg a bábszínészoktatás, illetve 1996-tól a filmeseknek a digitális technika előnyeit kihasználó oktatási reformja – amelynek kidolgozása Simó Sándor nevéhez fűződik –, valamint 1997-ben indult a színházi és 1999-ben a filmes Doctor of Liberal Art (DLA) iskola.

2000. január 1-jétől az intézmény egyetemi címet kapott. Majd 2020 nyarától, nem kevés társadalmi és politikai felháborodások, botrányok közepette alapítványi modellben működteti az állam a felsőfokú színészképzést a Vas utcában.<sup>5</sup>

---

5 In.: Nánay István: Tanodától – egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2005. - SZFE.hu – az intézmény története alapján. Utolsó letöltés dátuma: 2020. november 05. Link itt: <https://szfe.hu/az-egyetem-tortenete/>

## Summary

The training of Hungarian actors from the Austro-Hungarian Compromise (1867) to present days is discussed in the following study. The study does not deal with the subject with its entirety as studios, associations and private lessons also did trainings in addition to institutional education helping Thalia's priests over the almost 200 years. However, we endeavour to present the most important moments.

**Felhasznált irodalom**

Magyar Színháztörténet. - [www.mek.oszk.hu](http://www.mek.oszk.hu) . Utolsó letöltés dátuma: 2020. november 05. Link itt: <https://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/74.html>

Nánay István: Tanodától – egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2005. - [SZFE.hu](http://SZFE.hu) – az intézmény története alapján. Utolsó letöltés dátuma: 2020. november 05. Link itt: <https://szfe.hu/az-egyetem-tortenete/>

[Wikipedia.org](http://Wikipedia.org)