

OKTATÁSI ÉS KUTATÁSI MINISZTERIUM  
MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM  
DOKTORI ISKOLA

DOKTORI DOLGOZAT (REZÜMÉ)

**Szerep a színészen**  
**A színész munkája a repertoár-színházban**

Témavezető:

Jákfalvi Magdolna, dr. habil., PhD, egyetemi tanár

Doktorandusz:  
Berekméri Katalin

2015

A dolgozat a színésszé válás, a pályán maradás beláthatatlan folyamatát elemzi a személyes életpálya és pedagógiai gyakorlat tapasztalatával. Téziseit aköré a felismerés köré szervezi, hogy bármennyire is egzakt megközelítéseket próbál a színészképzés, illetve a színház keresni önmaga és művelői számára, lehetetlen pontosan meghatározni, kiből lesz színész, ki marad pályán, illetve melyiküknek milyen áldozatot kell hoznia mindezt.

Doktori dolgozatom specifikusan a marosvásárhelyi színészképzés útján elinduló, az erdélyi magyar repertoár-színház társulati létezésének tapasztalatán keresztül kialakuló színészi gyakorlatot vizsgálja. Tézisem az adódó és nem valószínűsíthető szakmai lehetőségek által meghatározott kompetencia megfogalmazására tesz kísérletet. Középpontjában a színész munkája áll, elsősorban a figuraépítés mechanizmusait, a szerepértés kialakulását vizsgálja egy repertoár-színház előadásai, viszonyai, lehetőségei között, illetve azokat a hatásokat azonosítja, melyekkel az említett szakmai környezetben konfrontálódik a színész. Ugyanakkor igyekszik megjelölni a játszó mentalitásában, értékrendszerében lehetséges változásokat generáló felismeréseket, melyek bár specifikusak, mégis tipikusnak minősíthetőek egy szakmai hagyomány definiálta színészi létezés során.

A repertoár-színházi környezet mentalitása, lehetőségei, az oktatási- és játékhagyomány meghatározó módon determinálják a színész helyzetét, szakmáról való gondolkodását, alakításkonceptióit. Kultúrkörünkben szocializálódott színésznek „nem áll rendelkezésére a kötelező szabályok semmilyen követendő gyűjteménye. Magának kell felépítenie azokat a szabályokat, amelyekre támaszkodhat”<sup>1</sup>. A motiváció és elkötelezettség a színészi létezés bármely fázisának motorja, azonban számos komponens: a meghatározhatatlan tehetség, készségek, színházi hagyomány, környezet stb. determinálják a folyamatot. A színész szakmáról, aktori létezésről való gondolkodása egyértelműen professzionalitása központját adja. Képes-e a szakmát művelő individuum környezetétől eltérő mentalitást képviselni? Nem haladó gondolkodású, szakmaközpontú igényrendszert képviselő környezetben képes-e fejlődni a színész? Nem progresszív szakmai környezetben képes-e azonosítani a szakmai mentalitásába nem implikálható elemeket, ugyanakkor képes-e realizálni folyamatokat, melyek fejlődését produkálhatják? A felsorolt kérdések, problémák általánosak, így az erdélyi magyar színjátszás minőségét is jelentősen befolyásolják: „a már mély vízbe lőköt színészen nincs, ami segítsen, nincs, ami tehetségét továbbfejlessze. Ez a kommersz színházakban a legfeltűnőbb, de érvényes az

---

<sup>1</sup> Eugenio Barba: *Papírkenő*. Ford. Andó Gabriella, Demcsák Katalin. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001. 24.

állandó társulatokra is. Egy bizonyos pozíció elérése után a színész nem csinál több házi feladatot. (...) Ha fejlődni akar, akkor meg kell haladnia jelenlegi színvonalát, és fel kell kutatnia azt, ami már nehezen jön.”<sup>2</sup>

A kutatás alaptézise, hogy a színészen minden szerep megvan. Dolgozatomban színészi gyakorlatomban kipróbált példákra támaszkodom, illetve részletesen taglalom a színészi szakma azon részleteit, melyek az egyetemi oktatás, műhelymunkák során nem alakulnak ki. A dolgozat a színészképzés, színészi alakításelméletek horizontjából vizsgálja azokat a szakmai rutinokat, melyek többéves repertoár-színházi praxis során épülnek bele a színész munkájába.

A dolgozat öt fejezetben tárgyalja elsősorban a színészvezetés általános problematikáját, a színészhallgatónak az oktatási rendszerben, majd a színésznek az előadásban, azaz rendezésben elfoglalt helyét, többek közt azt a speciális esetet vizsgálja, melyben az aktor mint színpadi karakter, a színészi élmény pedig közvetlenül mint drámai anyag szerepel a produkcióban, illetve a színészi nyelváltás mozzanatának jelenségeit tanulmányozza.

Tapasztalataim szerint a színészvezetés mozzanata mindenkor magában hordozza az agresszió lehetőségét. A rendező, a színészpartner és a színész önmagával szemben is az agresszivitás állandó lehetőségét képviselheti. A diderot-i értelemben is érthető paradoxonnal állunk szemben, hiszen a játékalternatíva a sérülés lehetőségének konstans vektora is, a szakirodalom és a színészi tapasztalat ugyanakkor azt diktálja, hogy kizárólag a felszabadult, fesztelen, védekezésmentes állapot megteremtése biztosítja a színész számára a munkához szükséges lazaságot, nyitottságot. A színésznek olyan ellentmondásos helyzetben kell megvalósítania sebezhetőségét, érzelmi kitárulkozását, amelyben állandó védelem alatt tartja fizikumát és pszichéjét. Előbbi állítás a nyugati kultúrkörben létező színész bármely szerepmegvalósítása kapcsán kifejtett munkájára érvényes, azonban repertoár-színházi kontextusban: vendégrendezők, határidők és finanszírozási pressziók, elvárások által diktált színházi rendszerben, hathetes próbafolyamatok idején utópia, hogy sikerüljön olyan munkahangulatot, körülményeket, módszert kialakítani, hogy a színész nemcsak fizikai, hanem pszichikai szempontból is teljes biztonságot érzéleljen, „érezze: abból, amit csinál, soha semmi nem válik nevetség tárgyává, még az sem, ami elfogadhatatlan”<sup>3</sup>. A vázolt konfigurációban egyértelmű, az elsődleges cél arra

---

<sup>2</sup> Peter Brook: *Az üres tér*. Ford. Koós Anna. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999. 34.

<sup>3</sup> Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Ford. Pályi András. Pozsony, Kalligram Kiadó, 2009. 55.

kényszerítheti az alkotót, hogy „leszállítsa az árut”<sup>4</sup>, a színpadi létezésen túl számtalan meghatározó komponens alakítja a színészi munkafolyamatot, az előadás létrehozása szempontjából akár a színészi jelenlét, tevékenység elhanyagolhatóságával is szembesülhet a játészó, akarata által mégis ebben a szakmailag kevésbé szerencsés konstellációban is képes kizárólag az alakításmegvalósításra, ezen belül a cselekvésláncolatot kialakító mozzanatokra koncentrálni.

Megfigyeléseim szerint a tudatos tervezés kikapcsolása és a mindenkori jelenben tartott tudat mozzanata révén képes a színész ideális munkaállapotba hozni magát. A tudat teljes felfüggesztése nem lehet sem reális, sem szükségszerű momentuma az aktori munkának, a tudatos tervezés kikapcsolása és a jelenben maradás azonban olyan rést produkál a színészi tudatosságon, mely lehetővé teszi a védelem alatti (instrukció)befogadás és (instrukció-) végrehajtás valós szándékát, az erre vonatkozó akaratot. Mindeközben a tudat kizárólag a színészi szellem, psziché és test impulzusait szelektálja, így a fenntartott kontroll nem bénítólag hat az aktori cselekvőképességre, hanem mintegy kíséri, felügyeli azt.

A színésznek „saját ellenállási pontját kell megkeresnie és átlépnie”<sup>5</sup> – ebből a szándékból kell dolgoznia, ugyanis az ellenállás valós megszüntetésével a színész képes átadni magát a bizalomnak rendezővel, partnerrel szemben, aktuális pillanatban jelen lenni, nem elutasítani, hanem megélni a tudatos vagy tudattalan félelmet, amely az elfogadás révén megszűnik félelem maradni. A jelenséget a védekezés minőségének megváltozása, megváltoztatása eredményezi, amely a megfelelő – akár ideálisnak is titulálható – munkamorál megteremtésével érhető el, ennek révén pedig felszámolható a színész mentalitásában a sérülésére, áldozati szerepvállalásra irányuló impulzus realizálódása. A színész tudatában a nem kívánatos helyzetek előfordulása a játékre lehetőséget kínáló szituációk halmazává avanzsál, így akarata bármely helyzet reális elfogadására koncentrálni. Kontrollált ellenőrzést érvényesít a színész, vagyis nem realizál sem önmaga, sem partnere testi épségét veszélyeztető tevékenységet, illetve a mindenkori játékajánlat abszolút ellenállásmentes elfogadásának szándékával képes megteremteni játékkal szembeni nyitottságát, mely számára a jelen idejű létezés készségét alakítja ki. A mozzanat során a sérüléssel, fájdalommal szembeni félelem, az ego pozicionálódása, így a kínos, kényelmetlen szituációba kerülés lehetősége, illetve a teljesítménykényszer megszűnik.

Kutatásaim során arra jutottam, hogy az alkotó állapot elérése valójában nem a

---

<sup>4</sup> Andrei Şerban: *Életrajz*. Ford. Koros-Fekete Sándor. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2010. 373.

<sup>5</sup> Jerzy Grotowski. i. m. 55.

tudatos gondolkodás kikapcsolásával – hiszen a színpadi munka során ez lehetetlen –, inkább a tudatos tervezés folyamatának felfüggesztésével valósítható meg, mely az észlelést és reakcióprodukálást a mindenkori jelenben tartja. A tudatos tervezés megszüntetésével a színész arra bízta magát, hogy irányítható technikák révén ne keressen menekvést a színpadi szituációból, ugyanakkor arra is indukálja testét, pszichikumát, kognícióját, hogy fokozottabban aktiválódjon, mint a megtervezett színészi munka kivitelezése során. A mozzanat megvalósításakor a színész működésében számára is ismeretlen, beláthatatlan regiszter nyílik meg, mely a specifikus, abszolút egyedi megoldást garantálhatja. Ez is egyfajta gondolkodásnak nevezhető folyamat, melyet nem csak tudatával, hanem teljes lényével valósít meg a színész: aktiválódik teljes pszichikuma (gyakran hozzáférhetővé válik a tudatelöttes<sup>6</sup>, néha a tudattalan regiszterei is megnyílnak), működésbe lép a test intelligenciája, a test „tudása vagy emlékezete”<sup>7</sup>, közben a tudat kontrollált ellenőrzést alkalmaz, ugyanis a felszínre került impulzusok közül kiválasztja a színpadi rezolválás számára legmegfelelőbbet, tehát a színész teljes lényével észlel és reakciót produkál. Tudata mindvégig fenntartja a reális helyzet valószínűségét, vagyis hogy a színész színházi helyszínen színészi munkát végez, azaz a folyamat nem billen át a drámai tér és a színpadi szereplő realitásába. A mozzanat mindenképpen a tervezés kikapcsolásával, a tudat jelenben tartásával és feltétlenül mozdulat, reális cselekvés révén aktiválódik. A színpadi szituáció-cél konfiguráció tudatos vagy tudattalan megértése a színész testét intelligenssé teszi, így ez adott momentumban képes már a gondolati tervezés mellőzésével mozdulni, érezni. Ilyenkor a test gyorsabb a gondolatnál, a szituáció-cél újabb kontextusát pedig fáziskülönbséggel a test percepciójából, reakciójából érti meg a színészi tudat.

A színészi alázat és a problémacentrikus mentalitás ignorálása valójában azt a fajta alapattitűdöt erősíti meg az alkotóban, hogy bármi lehetséges, megvalósítható – és ez az alkotómunkát kísérő adekvát mentalitás, amely színészi szempontból a próbafolyamat motorja lehet. A színészi alázat, a valós elfogadás, odaadás realizálása által megvalósul a színészi önmeghaladás aktusa, amely mindenképpen az akaratlagosság fázisát meghaladott etap, ennek egyfajta akkumulálása, valójában abszolút védekezésmentes állapot, amely a befektetett akarat és energia, a munka során keletkezett felszabadult, spontán momentumok

---

<sup>6</sup> A freud-i modell szerint a tudatelöttes a tudat és tudattalan közötti „lélekrész”, tartomány, melynek regiszterében olyan tartalmak (emlékek, gondolatok, érzelmek, érzetek stb.) foglalnak helyet, amelyek a tudat számára közvetlenül nem, azonban közvetett módon hozzáférhetőek, és beemelhetőek oda.

<sup>7</sup> Jan Kott: *A lehetetlen színház vége*. Ford. Balogh Géza, Cservenits Jolán et al. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1997. 498.

produktuma. Az önmeghaladás pillanatában sem erőteljes akarat, sem tudatosság nem munkál a színészben, azonnali percepciójában az okozat látszólag ok nélkül valósul meg, az összefüggésbeli felismerés pedig csak később realizálódik tudatának szintjén, ugyanis a megoldás automatizmusként, reflexszerűen következik be a színész testében. Ismerni, tudni, elhinni esetünkben egyértelműen azzal egyenértékű, hogy a test érvényes mozdulatot, reakciót produkál, ennek hiányában nem képes valós közlés leadására, kommunikációra a színpadon.

Elemzések során arra jutottam, hogy gyakran az ellenállásmentes esszenciával, az abszolút önmegadás, de nem abszolút önfeladás státuszával összeegyeztethető állapot produkálása a keresett színészi tapasztalás. Valójában a színésznek azt a tiszta állapotot kell elérnie, hogy akarjon reakciót produkálni, (instrukciót) befogadni és (instrukciót) végrehajtani. Az ideális állapotot a színész önmagáról való hatékony megfeleledkezése eredményezheti, ezáltal kíváncsian nyitottá válik az aktuális momentum megélésére, vagyis következzen bármi, nem utasítja el.

„Egyidejűleg érzelmi valóságot és tudatosan irányított színésztechnikát”<sup>8</sup> – a szituáció-cél meghatározottságon túl – főként olyan törvényszerűségek definiálnak, melyek a színpad nyelvére konvertálják a szereplő viselkedését, a színpadi érvényesség szempontjából ugyanis „ami leginkább számít a színésznek, az nem az érzelmek belső uralása, hanem az érzelmek olvashatósága, mert ezt a nézőn keresztül értelmezi”<sup>9</sup>. A színész érzelmi, technikai intenzitása nem egyenesen arányos színpadi létezésének érvényességével, amely valójában abban merül ki, hogy „a színész képes irányítani és olvashatóvá tenni az érzelmeket”<sup>10</sup>, illetve hogy ezt a folyamatot ízlés szempontjából milyenként realizálja. Ugyanakkor a színésznek egyidejűleg önmagára, partnerre és nézőre vonatkozó „háromszoros felelősséget”<sup>11</sup> kell megvalósítania a színpadon.

Színházi gyakorlatunkban elengedhetetlen a színész önmaga rendezésére való készségének kifejlesztése, azonban a rendezői instrukció befogadása és végrehajtása során elsősorban saját víziójának teljes mellőzésével, a külső direktívát kell követnie. A rendezői direktíva érvényes kivitelezése a szituáció-cél együttesének színész teste általi észlelésével, megértésével egyenértékű, „a gondolkodás nemcsak fejben és az értelem révén történik, hanem testi tapasztalat. A gondolkodás kizárólag a szellem és a test egyensúlya által

---

<sup>8</sup> Robert Cohen: *A színészmesterség alapjai*. Ford. Márton András. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998. 6.

<sup>9</sup> Patrice Pavis: *Előadáselemzés*. Ford. Jákfalvi Magdolna. Budapest, Balassi Kiadó, 2003. 61.

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> Peter Brook: *Változó nézőpont*. Ford. Dobos Mária. Budapest, Orpheusz Könyvkiadó–Zugszínház, 2000. 270.

valósul meg<sup>12</sup>, a mozzanat reprodukálása pedig garantálja a kontextus tudatos színészi megértését.

Egyetértek azzal a felismeréssel, hogy a teoretizáló rendezéskor az aktori projekció lehetőségei tágulnak ugyan, a színész teste rögzített partitúrát, tudatosan eltervezett cselekvéssort játszik, míg a szituáció-cél együttesére szorító ismeret birtokában elindított improvizáció, illetve ezen belül a cselekvésre irányuló konkrét rendezői instrukciók révén a test azonnal játékba kapcsolható, hogy valóságos reakciót produkáljon, vagyis az alkotófolyamatban kreatív, spontán módon vegyen részt, ugyanis a megértést (testi és/majd szellemi) tapasztalás, kevésbé tudatos irányítás révén produkálja. A folyamat motorja a szituáció-cél együttesének tulajdonképpeni felismerése, azonosítása, amely gyakran nem tudati szinten realizálódik a színészben, de a megfelelő színpadi reakció mégis ennek megvalósulása. A mozzanat rögzítéséhez elengedhetetlenül szükséges a momentum tudatosítása is, azonban maga az azonosítás feltétlenül tapasztalati megismeréshez köthető. Ilyenként szokványos értékítélete és mentalitása mentén nem is produkálhat szakmai minőséget praxisa során a színész: adott kultúrkör érték kategóriáiról való közhelyes gondolkodását folyamatosan támadnia és lebontania, illetve újjászerveznie kell, különben egyéni tapasztalata révén nem realizálhatja a megismerés mozzanatát, melyből színpadon a specifikus, mégis tipizálható mozdulat, gesztus születik.

Feltételezésem szerint a színész testének érvényes reakcióját megelőzően a megismerés már bekövetkezett – még ha gyakran érzékelhetetlen, nem tudatosított momentum is ez a színész számára. Ilyen értelemben a testemlékezet regiszteréből realizálódó momentumok is egy korábbi tapasztalási folyamat, vagyis tulajdonképpeni tudás, ismerés produktumai. Tudás (megismerés/felismerés) – testi reakció – tudatosítás konfigurációja valósul meg a színész munkájában. Az érvénytelen gesztus a mozdulatot megelőző tudás, tapasztalás hiányát ilyenként nem feltételezheti, hiszen az adott a színészben, csupán a szituáció-cél együttes reális felismerésének, beazonosításának deficitje okozhat zavart, mely aktiválja a színészi test és szellem, psziché különböző regisztereit. A folyamat megvalósulásának elmaradását a megfelelő színészi készségek jelenlétének hiányára vagy a színpadi szituáció, rendezői koncepció hiányosságaira, színinövendékek estében pedig többnyire a szituáció-cél beazonosítását adó felismerés, azaz az élettapasztalat hiányára szoktuk visszavezetni.

Tézisem ívét továbbvíve dolgozatom újabb fejezetében másodéves egyetemi

---

<sup>12</sup> Robert Wilson: Testtel gondolkodni. Ford. Kékesi Kun Árpád. *Theatron*, 1998. tél, 71.

hallgatók *Három nővér* próbája kapcsán tárgyalom azt az élesen felmerülő kérdést: mit érhetnek az alig húszéves egyetemi hallgatók Csehov szereplőinek világszemléletéből? Meg tudják-e érteni és élni a szereplők problematikáját, vagy csak találkozniuk kell a feladattal az egyetemen? Esetükben hogyan realizálódhat a szituáció-cél felismerés, amely aktiválja majd kreativitásukat, színpadi reakciókészségüket és érvényes színpadi megoldást produkálhat, illetve van-e egyáltalán reális esély erre?

Tapasztalatom szerint az alakítás első regiszterében a szereplő cselekvéssorát, második regiszterében azt a gondolatiságot, árnyalást pozicionálja a színész, amely a figura cselekvéseiről szóló véleményét közvetíti, és ennek során a stabil hatásgyakorlás mechanizmusát működteti, érvényesíti. Ezzel az alakítástechnikával operál a színész a repertoár-színházban.

Az oktatási hagyomány a helyi, a regionális sajátosságokból indul ki, az erdélyi repertoár-színházak igényéből. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem ezen intézmények szükségleteit hivatott kiszolgálni. A diákok szakmai elhelyezkedési lehetőségei és a pedagógusok által képviselt tradíció determinálják az oktatási hagyományt, amelyben a rendezői színház igénye szerepel. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem az erdélyi repertoár-színházak számára nevel utánpótlást, melyekben deklaráltan rendezői színház működik. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház is kinyilatkoztatva ezen forma mentén funkcionál, mégis intézményi, kőszínházi keretek és direktívák között, illetve a rendezői színház premisszája mögött kollektív színház felé is tartó társulati tevékenység történik. A munkafolyamatok zömében nem szándékosság, nem tudatos koncepció határozza meg a kialakult munkastílust, hanem egyszerűen a helyi adottságok, a rendezői képzés tradíciója termelte ki. A kollektív rendezésbe átcsapó, társulati *alkotásfolyamatként* realizálódó gyakori próbafolyamatok során a színész számtalanszor a szöveg dramaturgiáját, a rendezői koncepciót, szerepének alakulását, az előadásban elfoglalt helyét, akár jelmezét is meghatározóan befolyásolja, alakítja. Gyakran nem szerencsés a színész ilyen mértékű beavatkozása a munkafolyamatba, azonban a stabil társulatokkal rendelkező repertoár-színházi gyakorlat azt is mutatja, hogy szakmailag felkészült és érvényes gondolkodást egységesen megvalósítani képes társulat konstans módon megteremtheti az eladható előadást, munkafolyamatot, rendezőt, színészt illetve önmagát, ugyanakkor nem hivatott és nem is képes pótolni a szakmailag érvényes, specifikus színházi gondolkodásmódot bíró rendezőegyénséget. Nem prioritás, hogy a színészpédagógusok tudatosan erre oktassák a diákot, azonban ennek a szükségletnek a lefedése legalább annyira a hagyományhoz tartozik, mint az, hogy instrukciókat magáévá tegyen a diák, és azokat beépítse színészi



munkájába, szerepalakításába.

Fontos, hogy a diákok megtalálják a maguk olvasatát a drámáról az osztálymunka során: miért érdemes nekik színpadra állítani az anyagot? Diákként a saját, színészként a rendezői, esetleg a saját és a rendezői koncepció összeolvasztásából született vízió megkeresése, színpadi megjelenítése a cél. Számukra idegen világnézetet, olvasatot, elképzelést még nehezen képesek magukévá tenni. Többnyire azt tudják elfogadni, amit élettapasztalatukhoz köthetnek, ez viszont csekély, mégis kénytelenek kizárólag ebből az élményvilágból dolgozni.

A Csehov-szöveggel végzett osztálymunka tapasztalata arra enged következtetni, hogy az érvényesen megkonstruált szituáció és színészi cselekvéssor olyan formát produkál, mely színjátszási gyakorlatunkban önmagában működni képes. Az életkori sajátosságokból adódó, deficites közvetlen/közvetett tapasztalatok felhasználása, azaz a személyesség nem volt esszenciális, hiszen a formán keresztül is megteremtette önmagát, legalábbis képes volt realizálni ennek illúzióját. A szerepépítési módszerek hallgatók általi elsajátítása, vagyis a munkafolyamat reális célja, kevésbé valósult meg, ugyanis a felmerülő tapasztalati deficit miatt a működtethető formát – a rendezői színház mintájára – főként a pedagógusi jelenlét és irányítás indukálta.

A színészcentrikus oktatási folyamat és ennek meghosszabbításaként a repertoár-színházi gyakorlat során mégiscsak bekövetkezik a momentum, amikor a színésznek fel kell ismernie: a rendezői színházban nincs létjogosultsága szerepről alkotott ambíciói megvalósításának. Bár az előadás kontextusában és a rendezői koncepció mentén ezen motívumok megvalósítására lehetőséget kaphat, ettől eltérő esetekben ez nem legitimálható. Ezen felismerés egy próbafolyamat során végbemenő fokozatos megvalósulását prezentálja dolgozatom újabb fejezete, rendszeresen vezetett naplójegyzetek felhasználásával.

A dolgozat hipotézisét: a színészben minden szerep megvan, szintén ez a fejezet tárgyalja. Gyakorlati tapasztalat szerint a rendező hatékony színészvezetésének meghatározó eleme, hogy a direktor mindenkor fókuszál a színész gyakorlati ajánlattételére. Ebben az esetben a rendező a színészi ajánlatot akceptálva olyan koncepcionális keretet is biztosíthat a karakter számára, amely színpadi érvényességre emeli a szereplőt. Példaként azt a színészvezetési stílust tárgyalom, amely abban áll, hogy a direktor effektív azonnal teszteli a rendezőileg konstruált szituáció színpadi érvényességét, a színész testének jelzései ugyanis számára egyértelműsítik a helyzet megvalósíthatóságát, így a karakterépítés valószínűségei azonnal tisztázódnak. Jelen

esetben a színész a színpadi karakternek nem egy mereven determinált, tőle idegen formáját kell, hogy megvalósítsa, ugyanis a rendezői koncepció által meghatározott figura lényéből realizálható, így azt nem mintegy averzív létezését kell magára húznia. Így valóságos kapcsolatot létesíthet a színpadi karakterrel, hiszen a szereplő és aktor kollektív bázisai adottak – az adekvát szereposztás esszenciája valójában éppen ebben az *egyezésben* definiálódik.

Repertoár-színházi környezetünkben – ahol a színész semmilyen befolyással nem rendelkezik a szereposztás fölött –, gyakran azért nem valósít meg alakításokat, mert a színpadi figurával közös bázist a rendezői koncepció mentén lehetetlen kialakítani a fent említett egyezés hiányában, a rigorózus rendezői koncepció pedig nem implicálja a színész lényéből származó figuramegvalósítás alternatíváját. Nem létezik az az abszolút aktori sokoldalúság, mely a rendezői koncepció, szituáció- és alakításkonstrukció – színész számára optimális – megteremtése nélkül realizálhatná a mindenkori szerepmegvalósítás utópiáját. Amennyiben a rendező tudatosan kiválasztotta a színészt adott szerep megvalósítására, reális esély van arra, hogy improvizáció során megtalálja a szerephez szükséges bázist a színészben, elképzelhető azonban, hogy közben szüksége lesz koncepciója formálására, de a közös munka során érvényes alakításkonstrukciót valósíthatnak meg, feltehetőleg nem pontosan azt, amelyet eredetileg (a próbákat megelőzően) felépített a rendező. A munkamódszer azt bizonyíthatja, hogy ilyenként a színészben minden szerep megvan.

A repertoár-színházi kreációs folyamatban a rendezővel szembeni alkotótársi státusának teljes elvesztése abba a kiszolgáltatott helyzetbe sodorja a színészt, hogy gyakran szakmai lehetőségeinek realizálódása hiúsul meg. Az alakításelméletek pillanatnyi vagy periodikus elvetése, módosítása, formálása törvényszerű, a színészi tevékenységet definiáló szakmai mentalitást relevánsan mégis hagyományosan ez a státuskülönbség határozza meg. Szemléletének megreformálását a színész kizárólag úgy érheti el, hogy az aktuálistól eltérő szakmai környezetbe kerülve számottevő gyakorlatra tesz szert, és egy merőben más elvrendszert sajátít el. A rendezői instrukció megvalósíthatóságát valójában a reális önátadást gyakorló színész felkészültsége, tudása szerinti kivitelezés biztosíthatja. Ilyen értelemben a színész ideális munkaállapota az aktív és azonnali kísérletezésre irányuló, ítélezésmentes attitűd, amely a színpadi tapasztalatot akár kezdetben irreálisnak vélt, mégis megvalósítható mozzanatokkal gazdagíthatja.

Színházi gyakorlatunkban bár a teljes munkaidőszakot alapvetően a színész munkához való viszonya, illetve a rendező és színész közti kommunikáció határozza meg,

a főpróbaidőszak szükségszerűségeit többnyire a színésztől eltérő színpadi vonatkozások definiálják, melyeket gyakran a színház optimális szervezettségétől eltérő deficitek határozzák meg. Bármely színházi alkotási fázisban kevésbé célszerű utópisztikus szituációkat analizálni, taglalni, minek hogyan kellene realizálódnia, hogy ideális státusban alkothasson a művész. Paradoxon, hogy éppen az illuzórikusnak titulálható színészi szakmában a már-már triviális helyzetek pontos felismerése (lásd az említett logisztikai és szakmai problémákat), tudatosan a művészi célra való mindenkori összpontosítást implikáló viselkedési forma vezethet eredményre. A repertoár-színházak karakterisztikái formálta színészi tapasztalat során a szereplő behelyettesítés (szerepbe való beugrás) szituációja teremti meg legrelevánsabb módon azt a rutint, mely az adekvát, célirányos munkavégzésre irányuló színészi habitust reprezentálja. Az aktor valójában a hasznos próbaidő (hat hét) töredéke (alig pár nap) alatt képes alakításkonstrukciót realizálni.

A repertoár-színházi környezetben kifejtett színészi munka lényegi mozzanata, hogy az aktor az előadás-konstrukcióban elfoglalt helye és rendező által definiált pozíciója, illetve létezési módja szerint funkcionáljon – elsősorban ez a szerepe.

Határozottan állítom, hogy színházi gyakorlatunkban bár az előadás-, illetve alakításkonstrukció fundamentumát elsősorban a drámai szöveg képezi, az utóbbi évek produkciói számos alkalommal a színész színpadon kívüli empirikus megélését, élményét, illetve improvizációját alkalmazták a készülő előadás bázisaként. Dokumentarista színházként titulált marosvásárhelyi próbálkozásaink karakterisztikája, hogy a drámai szövegírás, illetve előadás-konstrukció a dokumentáció mozzanatán túl, primőr alapanyagként a színészi élményvilágot és improvizációt hasznosította. A dolgozat újabb fejezete ebben a szituációban kifejtett színészi munka vetületeit taglalja.

Gyakorlati felismeréseink szerint a téma (szituáció) ismerete és a konstrukciós szükségszerűség (színpadi figura által elérendő cél) függvényében érvényes színészi munka hozható létre, semmiféle relevanciája nincs az aktor témával szembeni prekoncepcióinak. Ilyen szempontból azt a fajta színészi építkezést alkalmazza az aktor, mint bármely más karakterépítés vagy improvizációs folyamat során.

A saját élmény színpadi reprodukciója alkalmával az egzakt visszaidézés elvét fokozatosan a színpadi hasznosság koncepciója váltja fel. Az aktori élményanyag hasznosítása mindenképpen produktív módszernek bizonyul, azonban erre mintegy formálható matériára tekinthetünk a próbafolyamat során, ahogyan azt a teatralitás elve megköveteli. Nem reprezentálhat jelenet- vagy szöveg-szervezési elvet, hogy adott életszituációban pontosan milyen frázis hangzott el, illetve milyen lelkiállapot realizálódott

a helyzetet megélő személyben, az előadás-textúrába bekerülő mozzanatok a színpadi érvényesség szükségéi szerint át kell, hogy szerveződjenek. A releváns színpadi konstrukció csak abban a momentumban valósul meg, amikor az alkotók felismerik: kizárólag az előadás és a színpad törvényei szerint építkezhetnek érvényesen, vagyis az elsődleges cél nem az *igazság, az életben így van* kritériumának teljesítése, hanem az *igazság, az életben így van* érzetének felidézése a befogadóban. Nem feltétlenül a színésznek kell megélnie a problémát, hanem a konstrukció által erre a nézőnek kell lehetőséget biztosítani. Ilyen értelemben a színészi átélés, megélés problematikája kizárólag az élményanyag felszínre emelése kapcsán lényegi, a reprezentációk során azonban elhanyagolható: színpadon a játékkonstrukció olyan módon történő realizálása jelenthet garanciát, hogy a hatásgyakorlás mechanizmusa érvényesüljön. Ez kizárólag a szakmaismeret regiszterébe, nem pedig a színészi élményvilág és az esetlegesen traumatizáló témával, problémával szembeni érzékenység, illetve feloldás módszerének tárgykörébe tartozik. Ebben a konstrukcióban sem a színész témával szembeni vélekedése kell a meghatározó legyen, hanem az előadás felépítésének szükségszerűségei, például a jelenetek dinamikájának fenntartása, a színész civil habitusától is eltérő színpadi figurák felépítése stb. A színésznek ezeket a szerepeket kell vállalnia és végigvinnie, gyakorlatilag nem releváns, hogy habitusából és szemléletéből kifolyólag a dokumentarista előadás problematikájával szemben milyenként pozicionálódik.

A készülő előadás konstrukciójának felépítése során az improvizációkat az előtanulmányok abszolválását követően érdemes implikálni a munkafolyamatba, hiszen az improvizációs momentumok sikere gyakran a színész *mit és mennyit tud a témáról* kérdéskörétől függően alakul. Ilyenként ismét a tapasztalati megismerésre támaszkodó szituáció-cél együttes pontos azonosításának aktusához kerülünk, amely a színészi kreativitás és reakciós készség gyújtópontja lehet, azonban nem teszi szükségszerűvé a közvetlen élményt, megélést, tapasztalatot.

Dokumentarista színházi munka során is axióma, hogy amihez hozzányúl a színház, azt színházzá is teszi, tehát elsősorban olyanként is kell kezelnünk mindazt, amit színpadon látunk. Ugyanakkor – ami alkotói szempontból még relevánsabb –, hogy színpadon kizárólag a színház törvényei definiálnak bármely összefüggést, minden csupán ennek kontextusában és érvényessége szerint funkcionál.

A dokumentarista (és nem csak) színházi előadás a témaválasztáson túl, az alkotók által használt színpadi konstrukciós technika révén biztosítja a tabudöntés lehetőségét. Klasszikus színházi műfajban született produkciókkal szemben a tényeket felhasználó, de

fikcionalizált előadások, bár predesztináltabbak a tabudöntés lehetőségének fenntartására, a jelenség megvalósulását kizárólagosan az határozza meg, hogy a tabudöntéshez szükséges, érvényes gondolatot az alkotók hogyan tudják érvényesen a színpad nyelvére konvertálni. Színészi reprezentáció során az aktor annak érdekében, hogy a befogadóban emóciókat aktiváljon, olyan hatáskonstellációt működtet, melyet a színpadi szabályszerűségeknek megfelelően adagolva érvényesít. A színpadi szituáció *megélése* során azonban nem a beleélés effektív folyamata, annak intenzitása, hanem a valószínűsíthető viselkedési forma minél pontosabb ismerete és a megfelelő hatásmechanizmus alkalmazása eredményez színpadi érvényességet. A folyamat természetesen akár az intenzív emóciókat is implikálja a színész részéről, azonban a mozzanat esszenciája nem az intenzív beleélés.

Dokumentarista (és ismét nem csak) munkafolyamat kapcsán élesen felmerülő probléma, hogy az alkotóknak kizárólag közvetve lehet céljuk az egyéni és társadalmi traumák gyógyítása, vállalkozásuk nem pszichoterápia, nem drámapedagógia, hanem színház. A professzionális színészi munka bármely műfaji kontextusban való előfordulása kapcsán ezt a terápiás célt csak közvetetten, semmiképpen sem tevékenysége elsődleges céljaként érvényesítheti önmaga irányában a színész. Dokumentarista előadás-konstrukció megvalósításakor, figuraépítés szempontjából kezdetben a személyes emlékek rekonstrukciója és átélése a színészi cél. Később a játékhagyomány által kifejlesztett, általános színészi reflexek aktivizálódnak, vagyis a szereplő megformálásának folyamata a próbák során elmozdul akár viszonylagos sarkítások, olyan jellemzők, mozzanatok hangsúlyozásának irányába, amelyek az előadás-konstrukció kontextusában hangsúlyossá válnak. Dokumentarista előadásban a színpadi figura megalkotása ilyenként mozdul el a fikció irányába is, hogy evidensebbé, olvashatóbbá tegye a szereplő viselkedését az előadás alapproblémájának kontextusában.

Klasszikus színházi előadásban, és dokumentarista műfajban is, „először meg kell lennie az alapötletnek – aztán jöhet hozzá még milliónyi gondolat, ami kommentálja, vagy megkérdőjelezi”<sup>13</sup>. Célszerű meghatározni egyetlen tömondatban az előadás alapkoncepcióját, a vezérgondolatot, amelyen a rendezői koncepció nyugszik, és amely koherenciában tartja a *mise en scène*-t, valamint létrehozza a produkciót – ezt az előadás mindegyik jelenetének, elemének, komponensének segítenie kell, többek közt a színészi játéknak is, akár olyan módon, hogy ellenpontos, de az alapproblémához kell viszonyulnia.

---

<sup>13</sup> Robert Wilson: Testtel hallani, testtel beszélni. Ford. Kiss Gabriella. *Theatron*, 1998. tél, 70.

A színészi élményvilágot és improvizációt a próbafolyamat alapanyagaként hasznosító dokumentarista előadás-konstrukció magában hordozza a rendező és színész alakításkonceptióra vonatkozó együtt gondolkodásának lehetőségét, azaz kialakulhat az a szakmailag szerencsés konstelláció, amelyben a megfelelő szereposztás premisszája érvényesül: a szerző-rendező a színészen meglévő bázisra kreál színpadi karaktert; a színész számára pedig ez a speciális szituáció egyértelmű lehetőséget biztosít az alakításkonstrukció érvényes megvalósítására.

Színpadon való létezése során a színész minden pillanatban a színpadi alak identitását hordozza, még ha a *mise en scène* szándékolatlan nem is ebbe a pozitúrába helyezi az aktort, de „pusztán azáltal, hogy nézik, úgy tűnik, szükségszerűen megjelenít valakit vagy valamit”<sup>14</sup>. A dolgozatomban tárgyalt dokumentarista előadás-konstrukciók szándékosan nem teremtenek egyértelmű szakadékot színész és színpadi alak közt. Ezt a határt átjárhatósága felől közelítik meg, hiszen a színészeket éppen a saját történetük elmesélésének pozitúrájába helyezik, a kreált szituáció pedig szándékolatlan a színész és színpadi alak közötti egyenlőségi jelet mutatja fel vagy kérdőjelezi meg.

Dokumentarista és más műfajú előadások próbafolyamatában a szükségszerűen végzett improvizációkhoz, ezek érvényességéhez a színésznek magáévá kell tennie a problematikát. Személyes érintettségű dokumentarista színházi improvizációkor abszolút módon (elvétve azonban más műfajú próbafolyamat esetében is) adott erre a lehetőség – a színésznek azonban bármely probléma kapcsán tudnia kell aktivizálni személyes érintettségét. Dokumentarista műfajban az aktor személyes története improvizáció utáni fázisban nehezebbé teheti a megjelenítést, hiszen az előadás gyakori prezentációja éppen a személyes érintettség csökkenése irányába mozdítja a folyamatot, a színésznek pedig meg kell élnie, hogy személyes története válik számára személytelenné, a folyamatot pedig vissza kell fordítania. Nem személyes történetből konstruált jelenet játszásakor a színész újfajta, módosított kapcsolatot alakít ki a problémás pillanattal, hogy belső viszonyulását stimulálja: dokumentarista színházban sem tehet mást a színész, eltávolítja önmagától saját történetét, hogy olyanként viszonyuljon hozzá, mint bármely megjelenítendő problémához. A munka során a saját történet elveszíti speciális státusát a színész számára. A mozzanat gyakran még a próbafolyamat idején bekövetkezik, mely során a színész saját történetéhez módosult belső viszonyulást realizál, színpadi érvényesség vonatkozásában azonban nem degradálódik a momentum.

---

<sup>14</sup> Eugenio Barba: *Papírkenu*. i. m. 28.

Dokumentarista előadásban, ha a színészi alakítás folyamata el is tér a klasszikus munkamódszertől, annak végkifejlete meg kell hogy egyezzen bármely más színészi alkotómunkával: a színész improvizáció által személyes problematikáját hozza az előadás textúrájába, majd eltávolodik attól, amely számára ezen a fázison túl, színészi feladatként ugyanúgy működik, mint Lear, III. Richárd vagy Nóra, Anna Petrovna problémája. Ilyenként az érzelmi élményanyag előadásba való beemelésének folyamata a színészek viszonyulása során speciális helyzetet teremt: míg más színházi műfajban a színész számára a próbafolyamat főként a szerephez való közeledést/közelítést jelenti, addig a dokumentarista színházban – ha a színész traumája megjelenik az előadásban –, a munka során távolodnia kell a problémától.

A dolgozat záró fejezete a színészi nyelvváltás problematikáját és aktori munka során fellépő jelenségeit tárgyalja. Az anyanyelven való játszás felszámolása az elemi biztonság megborulásának egyik eredményezője lehet a színésznél, az anyanyelvűség kifejezőeszközök közül való eliminációja talán azzal a helyzettel társítható, hogy részleges mozdulatlanságra, cselekvésképtelenségre, mimikája, gesztusrendszere korlátozott használatára kényszerül a színész, megtiltjuk számára a szemkontaktust, vagyis ellehetetlenítjük azokat az eszközeit, csatornáit, melyeken keresztül információkat képes közvetíteni. A próbafolyamat elején a nem anyanyelven való játszás a színpadi szituáció, illetve a szereplő attitűdjének intenzívebb interpretációjára, gesztus és mimika élénkebb használatára sarkallja a színészt. A nyelvváltás bár bravúrra ad lehetőséget, súlyos hátrány is a színész számára. Nem kell szövegközpontú színházban gondolkodnunk, hogy a színész – ha nem is tudatosan – komoly veszteségként élje meg fontos eszköze teljes értékű birtoklásának megszűnését.

Nyelvváltáskor – még ha a színész ismerője, beszélője is a használt nyelvnek – a kommunikációs csatorna beszűkülését éli meg, ugyanis a szavak értelmét csak tudatával ismeri, *zsigerileg* nem érzi a kifejezések jelentését, mint ahogyan az az anyanyelven keresztül történő beszéd során megvalósul. Anyanyelvű közléskor a kommunikáció tárgya mellett a milyensége is rendkívüli szerepet kap a beszélő számára, ugyanis a közlő birtokolja a nyelvet, a csatornát, és nem jelent problémát számára a közlés gyakorlata. Nyelvváltáskor a színész számára a minőségi verbalitás biztonsága szűnik meg, azonban olyan kompenzációs folyamatokat produkál az aktori magatartásban, melyek színpadi kivetülése speciális jelenségeket eredményez. Miközben a szavak súlyában nem képes bízni, minden rendelkezésére álló kifejezési csatornát, módot erőteljesen mozgósít: első lépésben felerősíti a szituáció-játszást, ezáltal erősíti szándékait, elérendő célját,

alapattitúdját – félelmet, nyugtalanságot, haragot, illetve mindezt élénken gesztusokkal és mimikával hangsúlyozza, támasztja alá. Említett helyzetben a közlendőt és a közlés folyamatát is felnagyítja, fragmentálja, az információ átadásának igyekezetében a tárgyat emészthetőbbé teszi a befogadó (partner, néző) számára – valójában önmaga számára teremti meg a jelenséget, a közlés tényének bizonyosságát. Így csak második lépésben, az említett folyamat realizálását, a szituáció megértését, birtoklását követően nyit rá és dolgozik érdemben partnerével, majd a próbafolyamat egy későbbi (gyakran előadási) fázisában képes mérsékelni a nyelvváltás miatt bekövetkező frusztráció kompenzációs folyamatát.

Nyelvváltás során a próbafolyamat vagy a reprezentációk sorozata rendszerint megteremti a színészi biztonságot. A mozzanat okozója, hogy a színészi psziché elfogadja, meghaladja a nyelvváltás miatt érzékelt hendikep, hiányosság jelenlétét, és átfordítja a kompenzáció jelenségét, hogy ne dominálhasson a színészi játék során, vagyis a nyelv – mint gondolatok hordozója – a színészi érzékelésben is kellő mértékben betölti jellemző szerepét. Ekkor a színészi működés mechanizmusai szerint is elveszíti szükségyszerűségét a szituáció- és célirányos játék (implikáltan attitúd, gesztusok, mimika) érvénytelen hangsúlyozása, tehát a rögzített, mértéktartó játék lehetőségei a színészi belső kontroll szerint is lehetővé válnak. Kellő színpadi gyakorlat után a verbalitás elégséges lesz önmaga megteremtésére, a színészi játék pedig a nyelvváltás nélküli helyzetben tapasztalt paramétereit nyeri vissza, vagyis a kommunikáció megteremtése érdekében a színész nem igényli a verbalitáson kívüli eszközök használata általi kompenzációt.

A *mise en scène* amennyiben indokolttá és felmutatottá teszi a nyelvváltás jelenségét, a beszéd folyamata érzékelhetően eszköz marad a színészi játék során, sőt ennek erősített, hangsúlyozott regiszterében marad, ugyanis ez a színpadi cél. Ilyenként alakul a színészi játék abban az esetben is, amikor a színész teljes mértékben ismeretlen nyelvre vált. A verbális korrekció nem mehet végbe a munkafolyamat során, hiszen biztonságtudatként a beszéd jelentéstartalmának közvetítése nem realizálódhat a színészben, ezért a beszéd eszközként való használata és a verbalitáson kívüli eszközök általi kompenzáció állandó marad a színészi játékban.

Adott nyelvi környezetben a színész szokatlan akcentusa jel, a környezete (játsszótársak és közönség) nyelvét nem vagy rosszul beszélő színész többletjelentéssel bír a reprezentáció során, túlmutat önmagán, mint a nyelvet nem ismerő egyéneken, ugyanakkor nyelvváltáskor a verbalitás muzikalitása is hangsúlyos szerepet kaphat.

Kutatómunkám összegzéseként megfogalmazható, hogy az oktatási- és



játékgyománny meghatározó módon determinálja a színész szakmai mentalitását és munkamorálját, repertoár-színházi környezetben tevékenységét olyanként kell folytatnia, hogy mindenkori ellenállási pontjának meghaladásával, tudása és akarata szerint a minőségi munkavégzés lehetőségének megteremtésére fókuszáljon. A próbák folyamán a tudatos tervezés kikapcsolásával és a mindenkori jelenben tartott tudat révén hozhatja ideális munkaállapotba magát, előadások során pedig a színpadi érvényesség paraméterei által definiált hatásmechanizmus működtetése révén valósíthat meg érvényes színészi munkát: érzelmi valóság és tudatosan irányított technika, szituáció-cél együttesének pontos azonosítása, tudás, gondolat, vélekedés, hit stb. kizárólag azzal egyenértékű, hogy a színész teste érvényes mozdulatot, reakciót produkál, melyet valós közlésként konnotálhat színészpartner és néző egyaránt. A minőségi színészi munka valójában érvényes gondolat érvényes színpadra konvertálását jelenti.

Előadás- és alakítás-konstrukció megalkotásakor a színésznek folyamatos ajánlattétellel kell helyzetet teremtenie arra, hogy a szereppel közös bázisa felszínre kerüljön önmaga, színészpartner és rendező számára egyaránt, azaz evidenciává váljék, hogy megvan benne a szerep. Próbafolyamat során a színésznek hatnia kell rendezőre és partnerre, hogy gyakorlati ajánlattételére mindenkor, mint konstrukció-alternatívára fókuszáljanak. Bár az előadás kontextusában és a rendezői koncepció mentén a színész lehetőséget kaphat szerepről alkotott ambíciói megvalósítására, ettől eltérő esetekben a mozzanat nem legitimálható. Ajánlattételének illeszkednie kell a rendezői koncepcionális keretbe vagy a kontextus módosítását kell rendező által elérnie, hogy színpadilag létjogosultságot szerezzen az általa játszott karakternek, a színészi ajánlattételnek, azaz színpadi érvényességre emelje a szereplőt, a színészi munkát.

Az aktor kizárólag a szereplővel azonos, kollektív, közvetlen vagy közvetett tapasztalati, érzelmi bázisra konstruálva létesíthet valóságos kapcsolatot a színpadi karakterrel. A szerepformálás sikere azonban attól függ, hogy adott színpadi konstrukcióban a színész színpadi létezése érvényes-e a fiktív szereplő reprezentálásának, a színész-színész, illetve néző-színész közötti hatásmechanizmusoknak és az adekvát szakmai mentalitásnak a konstellációjában – tehát a színház törvényei szerint kizárólag az előadás- és szerep-konstrukció érvényes, minden más érvényét veszti.

## Bibliográfia

- Almási Miklós: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1985.
- Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Sarkady János. Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1969.
- Artaud, Antonin: *A színház és az istenek*. Ford. Betlen János, Fekete Valéria et al. Budapest, Orpheusz Kiadó, 1999.
- Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004.
- Bakk-Miklósi Kinga: *Kétnyelvűvé válásunk útjain*. Kolozsvár, Ábel Kiadó, 2009.
- Banu, Georges: *A felügyelt színpad*. Ford. Koros Fekete Sándor. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2007.
- Banu, Georges: *Szeretni és nem szeretni a színházat*. Ford. Székely Melinda. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2013.
- Banu, Georges: *Színházunk, a Cseresznyés kert*. Ford. Koros Fekete Sándor. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2006.
- Barba, Eugenio: *Papírkenu*. Ford. Andó Gabriella, Demcsák Katalin. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001.
- Bergson, Henri: *A nevetés*. Ford. Szávai Nándor. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1992.
- Birkenbihl, Vera F.: *Testbeszéd*. Ford. Nagy Imre, Zádor László. Budapest, Trivum Kiadó, 2001.
- Boros Kinga: *Kényelmetlen színház. Politikusság napjaink román és magyar színházában*, Doktori dolgozat. Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, 2014.
- Brecht, Bertolt: *Színházi tanulmányok*. Ford. Eörsi István, Imre Katalin et al. Budapest, Magvető Kiadó, 1969.
- Brook, Peter: *Az üres tér*. Ford. Koós Anna. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999.
- Brook, Peter: *Változó nézőpont*. Ford. Dobos Mária. Budapest, Orpheusz Könyvkiadó – Zugszínház, 2000.
- Cărbunariu, Gianina: *Regizorul – Dramaturg (Rendező – dramaturg)*, Doktori dolgozat. Bukarest, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale”, 2011.
- Cohen, Robert: *A színész mesterség alapjai*. Ford. Márton András. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998.
- Cojar, Ion: *Színművészeti poétika*. Ford. Albert Mária. Marosvásárhely, Színművészeti Egyetem Kiadó, 2006.

- Csehov: *Drámák és elbeszélések. Három nővér.* Ford. Kosztolányi Dezső. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998.
- Csehov, Mihail: *A színészhez.* Ford. Honti Katalin. Budapest, Polgár Kiadó, 1997.
- Diderot, Denis: *Színészparadoxon. A drámaköltészetéről.* Ford. Görög Livia. Budapest, Magyar Helikon, 1966.
- Efrosz, Anatolij: *Szerelmem, a próba.* Ford. Szekeres Zsuzsa, Neumark Anna. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1981.
- Féral, Josette: *Íntálniri cu Ariane Mnouchkine (Találkozások Ariane Mnouchkine-nal).* Francia ford. Raluca Vida. Nagyvárad, Artspect Kiadó, 2009.
- Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története.* Ford. Kiss Gabriella. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája.* Ford. Kiss Gabriella. Budapest, Balassi Kiadó, 2009.
- Fodor László, Göndör András (szerk.) et al: *A kommunikáció alapjai.* Budapest, Perfekt Kiadó, 2006.
- Georgescu, Bogdan: *Teatrul comunitar și arta activă (A közösségi színház és az aktív művészet),* Doktori dolgozat. Bukarest, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale”, 2013.
- Griffin, Em: *Bevezetés a kommunikációelméletbe.* Ford. Szigeti L. László. Budapest, Harmat Kiadó, 2001.
- Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé.* Ford. Pályi András. Pozsony, Kalligram Kiadó, 2009.
- Háy János: *A Gézagyerek.* Budapest, Palatinus Kiadó, 2005.
- Hull, S. Loraine: *Színészmesterség mindenkinek.* Ford. Pavlov Anna. Budapest, Tericum Kiadó, 1999.
- Johnston, Keith: *Impro.* Ford. Honti Katalin. Tatabánya, Közművelődés Háza, 1993.
- Jouvet, Louis: *A testét vesztett színész.* Ford. Bereczki Péter, Lombár Izabella, Matyelka Tímea. Budapest, Kijárat Kiadó, 2005.
- Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza.* Budapest, Osiris, 2007.
- Koppett, Kat: *Training to imagine (Képezni a képzeletet).* Stylus Publishing, LLC, 2001.
- Kott, Jan: *A lehetetlen színház vége.* Ford. Balogh Géza, Cservenits Jolán et al. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1997.
- Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház.* Ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Budapest, Balassi Kiadó, 2009.
- Magyar Bálint: *A Vígszínház története.* Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1979.

- Măniuțiu, Mihai: *Aktus és utánczés*. Ford. Zsigmond Andrea. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2006.
- Moreno, J. L.: *Scrieri fundamentale. despre psihodramă, metoda de grup și spontaneitate (Alapvető írások. a pszichodramáról, csoportmódszerről és spontaneitásról)*. Angol ford. Ioana Maria Novac. Bukarest, Trei Kiadó, 2009.
- Pavis, Patrice: *Előadáselemzés*. Ford. Jákfalvi Magdolna. Budapest, Balassi Kiadó, 2003.
- Ruszt József: *Színészdrámaturgia – A Színitanoda*. Zalaegerszeg, Hevesi Sándor Színház, 2010.
- Șerban, Andrei: *Életrajz*. Ford. Koros-Fekete Sándor. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2010.
- Spiró György: *Shakespeare szerepösszevonásai*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1997.
- Strehler, Giorgio: *Az emberi színházért*. Ford. Kardos Gitta, Lajos Mária, Schéry András. Budapest, Gondolat Kiadó, 1982.
- Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *A színész munkája. Egy színinövendék naplója I-II*. Ford. Morcsányi Géza. Budapest, Gondolat Kiadó, 1988.
- Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Életem a művészetben*. Ford. Gellért György. Budapest, Gondolat Kiadó, 1967.
- Terestyéni Tamás: *Kommunikációelmélet*. Budapest, Akti-Tipotex Kiadó. 2006.
- Tompa Gábor: *A hűtlen színház*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1987.
- Zinder, David: *Test – hang – képzelet*. Ford. Hatházi András. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2009.

#### Periodikák:

- Balassa Péter: „Dolgozni, dolgozni!”? A munka Csehov négy darabjában. *Színház*, 1993. július, 34-38.
- Cărbunariu, Gianina: X mm din Y km – Despre o posibilă arhivă performativă (X mm az Y km-ből – Egy lehetséges performatív archívumról). *Scena.ro*, 17. szám, 2012/1., 30-34.
- Craig, Edward Gordon: A színész és az übermarionette. Ford. Szántó Judit. *Színház*, 1994. szeptember, 34-45.
- Ostermeier, Thomas: E timpul să dăm înapoi actorilor puterea, iar ei să o conștientizeze (Itt az idő, hogy visszadjuk a színész erejét, ők pedig tudatosítsák ezt), Pompilius Onofrei interjúja. *Scena.ro*, 28. szám, 2015/1., 4-8.
- Pavis, Patrice: A lapról a színpadra. Ford. Sipócz Mariann. *Theatron*, 2000. nyár-ősz, 93-

105.

Piscator, Erwin: A politikai színház. Ford. Gál M. Zsuzsa. *Korszerű színház*, 56-57. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963.

P. Müller Péter: Tér és dráma. *Theatron*, 1998. tél, 28-30.

Siegmund, Gerald: A színház mint emlékezet. Ford. Kékesi Kun Árpád. *Theatron*, 1999. tavasz, 36-39.

Szabó Attila, Tompa Andrea (szerk.): Újrahasznosított valóság a színpadon. Dokumentarista látélet Közép-Kelet-Európából és a nagyvilágból. Ford. Szabó Attila. *Színház* (melléklet), 2012. november.

Wilson, Robert: Testtel gondolkodni. Ford. Kékesi Kun Árpád. *Theatron*, 1998. tél, 71-72.

Wilson, Robert: Testtel hallani, testtel beszélni. Ford. Kiss Gabriella. *Theatron*, 1998. tél, 69-70.

Internet:

Bilciu, Crista: 57 de idei răzlețe despre teatrul lui Bob Wilson, adunate pe marginea repetițiilor la „Rinocerii” (57 egyedülálló gondolat Bob Wilson színházáról, a Rinocéroszok próbáin gyűjtve). <http://yorick.ro/57-de-idei-razlete-despre-teatrul-lui-bob-wilson-adunate-pe-marginea-repetitiilor-la-rinocerii/>. Letöltés: 2015. 07. 03.

Cărbunariu, Gianina: Bonele filipineze suntem noi (A Fülöp-szigeteki nevelők mi vagyunk), Iulia Popovici interjúja. [http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Bonele-filipineze-sintem-noi\\*articleID\\_28854-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Bonele-filipineze-sintem-noi*articleID_28854-articles_details.html). Letöltés: 2015. 07. 28.

Cărbunariu, Gianina: Fac teatru pentru cei care nu cred în teatru (Azoknak csinállok színházat, akik nem hisznek a színházban), Dana Ionescu interjúja. <http://yorick.ro/gianina-carbunariu-fac-teatru-pentru-cei-care-nu-cred-in-teatru/>. Letöltés: 2014. 09. 10.

Déres Kornélia: Múltba ragadva? <http://ujnautilus.info/multba-ragadva1>. Letöltés: 2014. 05. 09.

Ionescu, Dana: Thomas Ostermeier în 10 gânduri despre teatru (Thomas Ostermeier 10 gondolatban a színházról). <http://yorick.ro/thomas-ostermeier-in-10-ganduri-despre-teatru/>. Letöltés: 2015. 08. 18.

- Jászay Tamás: Az arany ára. [http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2922/gianina-carbunariu-verespatak-fizikai-es-politikai-vonalon-kolozsvari-allami-magyar-szinhaz/?label\\_id=2510&first=0](http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2922/gianina-carbunariu-verespatak-fizikai-es-politikai-vonalon-kolozsvari-allami-magyar-szinhaz/?label_id=2510&first=0). Letöltés: 2012. 06. 01.
- Keresztes Franciska: Double Bind. <http://www.nemzetiszhaz.ro/eloadasok/uj-bemutatok/spect/double-bind.html>. Letöltés: 2015. 08. 28.
- Keresztes Franciska: Dupla interjú a Double bind előadás szerzőivel. <http://www.nemzetiszhaz.ro/eloadasok/uj-bemutatok/spect/double-bind.html>. Letöltés: 2015. 08. 28.
- Măniuțiu, Mihai: Euripidész – Médeia. [http://www.tamasitheatre.ro/hu/21.html?eloadas\\_id=1767](http://www.tamasitheatre.ro/hu/21.html?eloadas_id=1767). Letöltés: 2013. 11. 30.
- Papp Tímea: Ma már csak emlék? [http://www.revizoronline.com/hu/cikk/1977/20-20-yorick-studio-marosvasarhely-dramacum-bukarest-kdf-2009-poszt-2010-kisvarda-2010-dunapart-platform-2011/?label\\_id=2510&first=0](http://www.revizoronline.com/hu/cikk/1977/20-20-yorick-studio-marosvasarhely-dramacum-bukarest-kdf-2009-poszt-2010-kisvarda-2010-dunapart-platform-2011/?label_id=2510&first=0). Letöltés: 2012. 06. 01.
- Rockwell, John: Staging Painterly Visions (Festői látomások színrevitele). <http://www.nytimes.com/1992/11/15/magazine/staging-painterly-visions.html>. Letöltés: 2015. 08. 19.
- Rusu, Mircea Sorin: Punct triplu. Umanitate. Etnie. Documentare (Hámaspont. Emberiesség. Etnikum. Dokumentálás). [http://www.observatorcultural.ro/Punct-triplu.-Umanitate.-Etnie.-Documentare\\*articleID\\_29316-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Punct-triplu.-Umanitate.-Etnie.-Documentare*articleID_29316-articles_details.html). Letöltés: 2014. 09. 10.
- Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház: Szophoklész – Antigoné. [http://www.tamasitheatre.ro/hu/21.html?eloadas\\_id=759](http://www.tamasitheatre.ro/hu/21.html?eloadas_id=759). Letöltés: 2013. 11. 30.
- Teatrul azi: Spectacol de Gianina Cărbunariu la Târgu-Mureș (Gianina Cărbunariu előadás Marosvásárhelyen). <http://www.teatrul-azi.ro/teatru-opera-dans/spectacol-de-gianina-carbunariu-la-targu-mures>. Letöltés: 2014. 05. 09.
- Ziarul de duminică: Martie negru în 18 scene (Fekete március 18 jelenetben). <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/martie-negru-in-18-scene-de-ziarul-de-duminica-9543872/>. Letöltés: 2015. 09. 06.