

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM DOKTORI ISKOLA

# „TANÍ-”

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

FORGÁCS PÉTER

2017

TÉMAVEZETŐ: DR. JÁKFALVI MAGDOLNA, EGYETEMI TANÁR

## TARTALOMJEGYZÉK

MAGYAR NYELVŰ TÉZISEK .....	4
ANGOL NYELVŰ TÉZISEK.....	8
A FEJ FELKAPÁSA.....	14
KONCENTRÁCIÓ .....	14
A FELVÉTELI, MINT SZÍNHÁZ .....	16
A FELVÉTELI TERE .....	17
BEJÖVETEL A FELVÉTELIN.....	17
AKTÍV BEJÖVETEL .....	20
FELVÉTELI ANYAG: CIVIL BESZÉLGETÉS KONTRA SZAVALÁS .....	21
FELVÉTELI ANYAG: ÖNÁLLÓ EST.....	23
ÍGY FELVÉTELIZTETTEK TI.....	27
JELEN PILLANAT A FELVÉTELIN.....	28
ELSŐ ROSTA .....	29
MÁSODIK ROSTA .....	31
EGYÜTTÉLÉS .....	34
EGYÜTTÉLÉSI GYAKORLAT .....	34
MAGUKRA HAGYOTT FELVÉTELIZŐK.....	36
ELSŐ MEGMUTATÁS: ÁLTALÁNOS ÉS KONKRÉT .....	39
MI A TÖRTÉNET? MI A CÍME? .....	41
HOL KEZDŐDIK A TÖRTÉNET? .....	42
TÉR.....	43
TÉR ÉS CSELEKVÉS.....	44
TÉR ÉS SZÍNÉSZ .....	45
MÁSODIK MEGMUTATÁS.....	46
TEST .....	47
GONDOLNI VALAMIRE .....	50
HARMADIK MEGMUTATÁS .....	51
HONNAN JÖVÖK? HOVÁ MEGYEK? MIT AKAROK? .....	52
KITALÁLNI A NEM LÉTEZŐ SZEREPET.....	54
ÉSZREVÉTEL.....	55

HARMADIK MEGMUTATÁS: JELLEMEK.....	57
ÉN, A SZEREP: SZEREPELEMZÉS.....	58
SZEREPPÉ VÁLÓ FELVÉTELIZŐK.....	62
A LEBUKÁS PILLANATA.....	63
MIRE JÓ AZ EGYÜTTÉLÉSI GYAKORLAT? .....	64
MAGASRA TETT LÉC.....	65
SZEMÉLYESSÉG A TANÍTÁSBAN: MESTER ÉS TANÍTVÁNY .....	66
HÁNY ROSTA?.....	67
PÉLDÁZAT A HARMADIK ROSTÁRÓL .....	68
FELVÉTELI MÓDSZER: ÉRVEK ÉS A JELEN PILLANAT.....	74
OSZTÁLY ÉS LÉTSZÁMA.....	75
EREDMÉNYHIRDETÉS .....	76
MIFÉLE SZÍNHÁZ SZÁMÁRA KÉPZÜNK SZÍNÉSZEKET? .....	78
UTOLSÓ SZEMPONT.....	78
MELLÉKLET .....	80
ÁLTALÁNOS BIBLIOGRÁFIA.....	89

„TANÍ-...”  
DOKTORI DISSZERTÁCIÓ  
MAGYAR NYELVŰ TÉZISEK

E dolgozat írásakor két belső hangra igyekeztem figyelni, és kétféle lehetséges olvasót képzeltem magam elé. Egyik a mesterek, kollégák és tanártársak, akikkel egyazon helyen, egyazon ügyön fáradozunk: színészeket nevelünk. És akikkel az írás hónapjaiban – legalábbis fejben – dialogikus viszonyba kerültem. Másik képzelt olvasóm a jelenkori és – a dolgozat szándéka szerint – mindenkori felvételiző, akit az Egyetem felvételi követelményének szűkszávu egzaktsága és az igazi elvárásokról keringő zavaros pletykák egyformán nyomasztanak. A ma és a holnap nézőivel egyre bizalmasabb viszonyt kialakítani kívánó színházak hosszú utat jártak be egykori, arisztokratikusan zárt önmaguktól, és Egyetemünk is egyre nyitottabbá vált az elmúlt egy-két-három évtizedben. E nyitás két új intézményt is teremtett: a tanév folyamán tartott felvételi előkészítőt és a nyári egyetemet. E két üdvözlendő kezdeményezés mégsem befolyásolja magát a felvételit, inkább a színészképző Egyetem önképét, ars poeticáját hivatott kommunikálni a lehetséges jelentkezők felé. A jelentkezők körében ennek ellenére változatlanul népszerű számtalan félreértés, tévhit és hazugság. Ezekről beszélek annak a tizennyolc éves fiatalembernek, aki az én egyik belső hangom volt, és aki három sikertelen színészfelvétellel kezdte hosszúra nyúló ismerkedését a Színház- és Filmművészeti Egyetemmél. A másik hang pedig nyilvánvalóan jelenkori önmagam, abból is az a – jelentős méretű – szelet, mely sok éve igyekszik felelősségteljesen szembenézni saját tanári módszerével és annak hatásával. A módszer igazából nem a sajátom, színházrendezést Székely Gábortól, színésznevelést Marton Lászlótól tanultam és persze Hegedűs D. Gézától. A dolgozatban leírt felvételiztetés és az abból leszűrhető tanítás módszere tükrözi az ő módszerüket, a dolgozat mégis igyekszik kortól és stílustól függetlenül megfigyelni a felvételi természetrajzát.

Létezik egy színházi közhely: a jó szereposztás fél siker. Mondhatnánk tehát: a jó felvételi félig jó végzős színészek. Vagy azt, hogy: a jó felvételi félig jó tanítás, vagy csak egyszerűen félig tanítás. Valóban, a dolgozat egyik felismerése, hogy a felvételit, azon belül legkézzelfoghatóbban az együttélést meghatározza az a módszer, ahogyan tanítunk.

Ez tehát a dolgozat egyik alaptétele: a felvételi – tanítás: a színészi nevelhetőséget a tanításon keresztül ítéljük meg. A másik alaptétel: a felvételi – színház, formája és dramaturgiája miatt mindenképp, és e színház belső működése és hatásmechanizmusa dönt egy felvételiző kapcsán igenről és nemről.

A dolgozat az egyik legmeghatározóbb felvételiztető pillanat leírásával és elemzésével kezdődik: a fej felkapása az az életből ismerős élmény, amikor valamit igazán észreveszünk, és nem csak az eszünkre, valahogy a szívünkre is vesszük és az a valami magával ragad, fogva tart, nem enged. A bevezetést záró tétel azt állítja, az a fajta létezés, amely ezt az élményt kiváltja, nem más, mint a koncentrált létezés.

Az Egyetem magától értetődő közmegegyezése, hogy a felvételik valamiféle színházi formában zajlanak, ezért a dolgozat is színházi helyzetként tekint a felvételire. Elsőként megvizsgálja a felvételi terét, majd a felvételiző belépésének pillanatát elemzi és azt a megállapítást teszi, hogy a felvételi bejövétel hatásmechanizmusa nagyon hasonlít a színpadi bejövételéhez; esetünkben a színpadi alak maga a felvételiző. A vizsgálódás következő sarkalatos pontja a felvételi-színházban elhangzó szöveg problematikája. Érvek és ellenérvek szólnak civil beszélgetésről és az előre megtanult, versekből és monológokból álló felvételi anyagról. A formai körülmények vizsgálata azzal a megállapítással zárul, miszerint a mindenkori felvételiztető tanár-tanárok alakítják majd ki a maguk személyes felvételi környezetüket, formai és tartalmi szempontból egyaránt.

Az első és a második rosta kapcsán felmerülő szempontok, a színészválogatás szempontjainak taglalása után világossá válik: ez a látszólag két forduló valójában egy: több vagy kevesebb tanár, az osztályindítók erősebb, vagy visszafogottabb hangsúlyával megítél egy jelentkezőt. A drámai fordulat a rosták és az együttélés között történik meg. Az együttélés milyenségének és működésének leírása után a dolgozat második fele egy jellemző együttélési színészgyakorlatot ír le és elemzi az általa szóba jöhető, esetleg megtanítható színházi, színészi alapvetéseket.

Az első az önálló színészi munka: az a paradoxon, hogy az együttélés (és persze maga a színészképzés is) tanár és diák egymást feltételező személyes közelségére épül, mégis megkívánja a felvételiztető távollétében végzett önálló munkát.

A második alapvetés a színpadi általánosságok átfordítása konkrét körülménnyé, konkrét cselekvéssé.

Harmadik: az eljátszandó történet megfogalmazása és a címadás.

Negyedik: a színpadi történet kezdőpontjának kijelölése.

Ötödik: színpadi tér, történet és színész viszonya és egymásra gyakorolt hatása: a tér konkrétságából és milyenségéből fakadó színészi aktivitás.

Hatodik: a színész teste, a fizikai megnyilvánulás színpadi igazsága.

Hetedik: a színész gondolatai. Az embert, e szüntelenül gondolkodó lényt cselekedetei mellett gondolkodásával reprezentálja a színész.

Nyolcadik: az alak bejövetele, mint fordulat. A színpadra belépő alak olyan helyzetből jön, mellyel kontrasztban áll az őt fogadó helyzet. Az új helyzet differenciálhatja, vagy teljesen megváltoztathatja a belépő alak eredeti célját és a módot, ahogy ezt a célt eléri, vagy nem éri el.

Kilencedik: a színészi észlelés és észrevétel (vagy annak hiánya) olyan fordulat, mely az észlelő alak jelleméből és cselekedeteiből következik és meghatározza a színpadi történet további alakulását.

Tizedik: a színpadi jellem feltérképezésének módszere. A felvételi együtélésen az egyetlen jellem, amivel foglalkozunk a felvételiző civil személyisége, a módszert tárgyalva a dolgozat rámutat színésznevelés és személyiségfejlődés összefonódására: a szerepét elemző színész önmaga megismeréséhez is közelebb kerül.

A színésznevelést modelláló együttélési gyakorlat végül nem más, mint formai keret, melyben a felvételizők személyisége komplex módon vizsgálható. A vizsgálódásra alkalmas helyzetet a magasra tett léccel teremt meg: a jelentkezőket ugyanolyan színházi elvárással szemléljük, mint a professzionális színházakban próbáló, játszó színészeket. A vizsgálódás módszere pedig leképezi a színésznevelés egyik alapvetését, a személyre szabott, személyes közelségből fakadó mester-tanítvány párbeszédet.

A színészfelvételi végső döntését megelőző és azt legerősebben befolyásoló harmadik rostát egy – paradox módon – felvételi bukás esetleírása mutatja be. Az alkalmasságra és alkalmatlanságra egyaránt utaló mozzanatok, színészi csődöt és személyes kitérülést felvonultató történetből bomlik ki a dolgozat utolsó tétele: a jelen idejű színpadi hatás az egyetlen, amit a dolgozatban ismertetett felvételi módszer mérni hivatott.

Befejezőként a jelentkezők egyéni megítélésén túlmutató kérdések kerülnek sorra: az újonnan alakuló osztály létszáma és a nemek aránya, az eredményhirdetés dramaturgiája, az együttélésen egymáshoz akarva-akaratlan közel kerülő felvételizők és felvételiztetők elválása.

A dolgozat két, inkább a tanítás kérdésköréhez tartozó szempont bevezetésével zárul, melyek ha nem is meghatározzák, de befolyásolják a felvételiztető munkáját. Miféle színház számára képzünk színészeket? – hangzik az egyik szempont, tudván, hogy lehetséges növendékeinket elsősorban saját, otthonos színházi környezetünkbe tudjuk odaképzeltetni, mégis színésznél valamivel többé, színházcsinálóvá kívánjuk nevelni őket, akik a számunkra szokatlan, újabb és újabb színházi formákat keresik.

Az utolsó, nehezen leírható és elemezhető szempont felvételi és tanítás minden szereplőjének egyik alapvető belső mozgatórugója. E szempont megnevezését a dolgozatban sikerült elkerülni, itt azonban annál inkább helyénvalónak tűnik, hogy leírjuk: szeretet.

„TANÍ-...”

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ  
ANGOL NYELVŰ TÉZISEK

When writing this paper, I tried to listen to two inner voices and imagined two possible readers. One is the masters, colleagues and associates we work with in the same place on the same issue: we are educating actors. And with whom in the months of writing, at least in my head, I got into a dialogic relationship. My other imaginary reader is the current applicant and, according to the intent of the paper, an all-time applicant who is equally depressed by the rigid accuracy of the University's admission requirement and the confused rumors circulating on real expectations. Theatres intending to form a more and more intimate relationship with spectators of today and tomorrow have gone a long way in their aristocratically closed self and our Academy has become more and more open as well in the past one or two decades. This opening has created two new institutions: the preparatory course held in the academic year and the summer university. These two warmly welcomed initiatives, however, do not affect the audition itself; rather, it is intended to communicate the self-image and ars poetica of the Academy towards potential applicants. Nevertheless, there are still many misunderstandings, misconceptions and lies among the applicants. This is what I write about to this eighteen-year-old young man who have been one of my inner voices and who started his long-standing acquaintance with the Academy of Theatre and Film with three unsuccessful auditions. The other voice, of course, is my present day self, which has been trying to face responsibly with his own teacher's method and its effect for many years. The method did not really my own, I learned theatre directing from Gábor Székely, actors' studies from László Marton and, of course, Géza D. Hegedűs. The method of audition and teaching as described in this paper reflects their method, but I endeavor to observe the nature of the admission procedure regardless of age and style.

There is a theatrical commonplace: good casting is a half-success. So let's say, good audition is a half-graduate actor. Or that: good audition is half-teaching or just teaching in itself. Indeed, it is one of the discovery of this paper that audition is determined by the



way we teach actors. This is one of the essentials of the paper: audition is teaching: applicants are judged through teaching. The other basic principle: audition is theater, because of its form and dramaturgy, and the internal functioning and the mechanism of its effects decide whether an applicant is accepted or not.

The dissertation begins with the description and analysis of one of the most decisive moments of the audition. The catch of the head is a life-familiar experience when we notice something, and not just our minds, somehow our hearts notice also, and this something is sticking to us, holding us, does not let us go. The paper states that the kind of existence that triggers this experience is nothing more than concentrated existence.

Our Academy's self-evident public consensus is that auditions take place in some form of theater, so the paper looks at it as a theatrical situation as well. Firstly the audition space and then the moment of entry of the applicant is examined and the paper finds that it is very similar to an actor entering the stage; in our case the entering character is the applicant itself. The next pivotal point of the investigation is the issue of the text of the audition-theater. Arguments and counter-arguments are about private conversation with the applicant and the presentation of pre-taught material from poems and monologues. Examination of formal circumstances concludes with the conclusion that teachers have to create and form their own personal environment of the audition-theatre.

It is clear from the aspects of the first and second audition stages that the seemingly two stages are actually one: more or less teachers judge an applicant, with stronger or more moderate emphasis on those teachers who will actually be the masters of the accepted ones. The dramatic twist is between the first two stages and the workshop (the so called 'living together') that precedes the third round. After describing the nature and functioning of the workshop, the second part of the dissertation describes a typical workshop assignment and analyzes some theatrical and acting principles it imply.

The first is individual work: the paradox that the workshop (and, of course, the whole course of acting studies) is based on the intimate proximity of teacher and student, still it requires independent work in the absence of the teacher.

The second principle is to turn stage generalities into specific circumstance, specific action.

Third: to figure out the plot and its title.

Fourth: to select the starting point for the story.

Fifth: the relationship between space, story and actor and their effect on each other: the actor's activity arising from the specificity and the nature of the space.

Sixth: the actor's body, the reality and truth of the physical manifestation.

Seventh: the actor's thoughts. Man, this infinitely thinking being is represented by the actor not only by its actions, but by its way of thinking as well.

Eighth: the enter of a character as a twist in the plot. The character entering the stage comes from a situation that contrasts with the situation she/he receives. The new situation can differentiate or completely alter the original purpose of the character and the mode it reaches, or does not reach its goal.

Ninth: perception (or its lack) is a twist in the plot that emerges from the nature of the character and determines the further development of the story.

Tenth: the method of mapping the character. During the workshop, the only character we deal with is that of the applicant, but still, discussing the method the paper points out the interplay between actors' studies and personality development: the actor who analyzes its role develops its self-knowledge.

This workshop that models the actual studies is ultimately nothing more than a formal framework, in which the personalities of the applicants can be studied in a complex way. The situation for investigation is created by the principle of high standards: we are looking at applicants with the same theatrical expectation as we look at actors who play in professional theaters. The method also portrays one of the foundations of actor education, a personalized, intimate dialogue of master and student.

The third admission stage preceding the final decision is paradoxically presented in a description of a failed audition. The last theorem of the paper breaks out of the story of aptitude and incapacity, the failure of the actor and a very personal expression of it: it is the very immediate theatrical effect of the applicants that this method of audition is to measure.

Finally, there are questions beyond the individual judgment of the applicants: the number of the newly formed class and the gender ratio, the dramaturgy of the announcement of results, and the final separation of the teachers and the applicants.

The dissertation concludes with the introduction of two aspects of the teaching, which affect the work of the auditioning teachers. What kind of theater do we educate actors

for? – knowing that we are able to think of our potential students primarily in our own familiar theater environment, but we want to educate them a little bit more than actors, that is 'theatre-makers', who are looking for unusual and new theatrical forms.

The last, hardest-to-describe aspect of audition and teaching is one of the core motives of all of us. The description of this aspect in the dissertation has been avoided, but here it seems appropriate to describe it as love.

„TANÍ-”  
DOKTORI ÉRTEKEZÉS

Színész akartam lenni.

Kilenc éves lehettem, amikor apa egy nap szólt, gyerekszereplő válogatás lesz egy tévéfilmhez. Érdekel-e? Persze, hogy érdekel.

A Magyar Televízió Szabadság téri székházába kellett menni. Az általános iskolai osztályunknál négyszer, ötször nagyobb terembe irányítottak minket, ami tele volt velem egykorú gyerekekkel. Ez a rengeteg gyerek sorban állt, a sor egy asztal felé kígyózott. Az asztal mögött hárman-négyen ültek, felnőttek. Amikor egy gyerek eléjük ért, beszélgetni kezdtek, kivel hosszabban, kivel rövidebben. Ez könnyű – gondoltam –, csak beszélni kell. És én nagyon fogok tudni beszélni.

Ez önámítás volt, visszahúzódó és halkszavú gyerek voltam, csak fantáziáltam arról, hogy majd egyszer, mint a hősök a film végén, kimondok mindent, ami belémszorult.

Odaértünk az asztalhoz. Kérdezték a nevem, hogy hány éves vagyok, majd azt kérték, tegyem ki az asztalra, ami a zsebemben van.

És itt elbuktam. Eszembe jutottak a gyerekfilmek. A vagány, csibész gyerekcsoportok. Amilyen lenni szerettem volna, de amilyen nem voltam. És hogy az ő zsebükben mennyi minden van: madzag, bicska, golyó, gyufa, kincsek, titkok. Az én zsebem üres volt, leszámítva egy anyagzsebkendőt, mert mama ragaszkodott hozzá, hogy mindig legyen nálam.

A második gondolatom az volt, ha tudtam volna. Ha tudtam volna, hogy itt ez kell, ott-hon teleraktam volna a zsebem mindennel.

Aztán a csalódás jött. És a sejtelem, hogy akkor se válogatnának be.

Itt a telizsebüket keresik és én üreszsebű voltam.

Eltelt harminchat év, átkerültem az asztal túloldalára. Minden tavasszal hetekig ülünk ennél az asztalnál és nézzük, kinek mi van a zsebében. De hagyjuk ezt a metaforát. Mit nézünk pontosan? Nézzük? Hallgatunk? Figyelünk? Mit csinálunk az asztalnál?

Felvételiztetünk – hangzik a válasz. Színészeket akarunk nevelni és keressük a színészeknek nevelhetőket.

## A FEJ FELKAPÁSA

Van egy tapasztalat, amit mindannyian ismerünk. Ülünk egy nyilvános helyen, kávézóban például, arccal a bejárat felé. Eszünk, iszunk, olvasunk vagy beszélgetünk, de periférikus látásunk érzékeli a bejáratot. Emberek jönnek, emberek mennek, észre sem vesszük őket, el vagyunk foglalva. Azonban egyszer csak felkapjuk a fejünket. Valaki bejött. Oda kell néznünk. Követnünk kell. Kíváncsivá válunk. Érdekesebb, fontosabb lesz, mint az előttünk lévő étel, ital, könyv, beszélgetőtárs. Szemünk ízlelgeti a látványt. Jólesik nézni és nem tudunk betelni a nézéssel. A szabálytalanságot nézzük. A szabályos könnyen kiismerhető, és ha kiismertük, megunjuk. A szép és a rút viszont szabálytalan. Egy igazán szép arc, vagy torz test elüt az arcról és a testről alkotott elképzelésünktől. Rácsodálkozunk, mint aki eddig nem tudta, hogy ilyen is lehet egy arc, ilyen is lehet egy test. A rácsodálkozás jó érzés. Emlékeink, képzeleteink és a látvány között feszültség kezd vibrálni – ez maga a jó érzés: történik velünk valami. Nem is akarjuk, hogy ez a jó érzés elmúljon, szemünk újra és újra végigfut a szép és rút alakzatokon.

A szabálytalan és kiszámíthatatlan szépség és rúttság képzeteket kelt. Nem regisztrálni és rögzíteni akarjuk a szép és rút alakokat, hanem aktív, cselekvő viszonyba akarunk kerülni velük. Agyunk tehát jelzőket keres hozzá, aztán hasonlatokat, metaforákat, végül felszikkázik a fantáziánk és személyiségjegyeket, érzelmeket és történetet költünk a megmagyarázhatatlan látvány köré. Ne foglalkozzunk most azzal, miért kapjuk fel valakire a fejünk és sok másra miért nem. Legyen elég a tapasztalat: van olyan, hogy valaki a pusztá létezésével érdeklődést, kíváncsiságot és izgatottságot vált ki.

## KONCENTRÁCIÓ

Volna egy színészgyakorlat, nevezzük így: bejön-megáll-kimegy. Nincs benne semmi, csak ez: a színész, pontosabban a civil színészjelölt bejön, megáll egy kis időre és kimegy. Az instrukció is ilyen egyszerűen hangzik: gyere be, állj meg, menj ki. A szűkszavú instrukció persze becsapós. Nem mondja meg, például, honnan, hogyan vagy milyen úton jöjjön be a színész. Bejöhet egy ajtón, bejöhet valamiféle takarásból és az is érvényes bejövétel, ha álló helyzetből egyszer csak megindul. Kimehet arra, amerről bejött és ki-

mehet az ellenkező irányba. Vagy egy harmadik, negyedik, sokadik irányba. A megállás pontjához eljuthat egyenesen, de eljuthat kacskaringós, szögletes, bonyolultabb úton is. Megállva nézhet ránk, nézhet máshova és az is elképzelhető, hogy nem néz sehova. A látzólag egyszerű, semmi-gyakorlat végtelen sok lehetőséget rejt.

A gyakorlatot végzők előbb-utóbb felismerik ezt a végtelen sok lehetőséget. Ha az egyik bejöhét az ajtón, miért ne jöhetnék be az ablakon ráadásul sántán és fütyörészve – gondolják, és a monoton bejön-megáll-kimegy mozgássor egyszerre megtelik színekkel, személyiségjegyekkel, történettel. Ki-ki a maga módján próbál egyedi és érdekes lenni. Ilyenkor muszáj figyelmeztetni őket: nem az a feladat, hogy eljátssz valakit, aki valahogyan jön. Ne csinálj semmi mást, csak gyere be, állj meg és menj ki. A szűkre szabott keret nem engedi, hogy a résztvevők megkonstruálják saját egyediségüket. Ellenben megmutatja, hogy ki-ki önmagában, voltaképpen civilségében figyelemre méltó-e. Mindig van, aki megsejti, hogy a gyakorlat szűk mezsgyéjén nem fér el más, mint az ő személyes egyedisége. És egyúttal azt is megsejti, hogy nehezebb és kiszolgáltatottabb így bejönni, mint eljátszani egy elképzelt alak bejövételét. Ha ugyanis eljátszik valakit, mondhatjuk azt, hogy jól játszol, vagy nem játszol jól. De ha önmaga jön be, áll meg és megy ki, csak azt mondhatjuk: önmagad vagy, vagy nem vagy önmagad. És ha önmagad vagy, figyelemre méltó vagy-e, vagy sem.

A gyakorlatot valóban inkább a civil színészjelölt végzi, mint a színész, mégis szükséges hozzá egy színészi képesség: a koncentráció. A koncentráció paradox működés: akaratlagosan hozzuk magunkat akaratlan állapotba. A tüszentés például akaratlan és elfojthatatlan biológiai jelenség, de jól ismerjük azt az orrfacsaró érzést, amikor akaratlagosan kell arra koncentrálnunk, hogy a tüszentés mechanizmusa meginduljon saját, szabályozhatatlan útján. Amikor egy magasan található tárgyat ugorva próbálunk elérni, ugyancsak erősen koncentrálnunk a cél távolságára, pozíciójára és az elrugaszkodáshoz szükséges energiaadásra. A földtől elszakadt testet viszont végső soron nem az akaratunk, hanem már csak mozgási energiánk, a légellenállás és a gravitáció irányítja. Mindkét koncentrált állapotra jellemző az idő rövidsége. A tüszentés és az ugrás is olyan gyorsan történik, hogy belekezdeni sem lenne időnk a mentális és fizikai összpontosítás – kontroll – újbóli összpontosítás körforgásába. Akaratlagosan és akaratlanul létrejövő koncentrált állapot az is, amikor például nem jut eszünkbe valakinek a neve, miközben azt érezzük, ott van a nyelvünk hegyén. Ilyenkor hullámokban változik koncentrációnk milyensége, néha akaratlagosan, racionálisan, valamiféle módszer mentén próbáljuk emlékezetünkbe

idézni az elfelejtett nevet (ilyenkor általában nem jut eszünkbe), máskor azon kapjuk magunk, hogy a fejünkben – akaratlanul – képek, érzetek, szabad asszociációk keringenek az elfelejtett nevű személyről. Koncentrált állapotban akkorára nő bennünk figyelmünk mindenkori tárgya, hogy tökéletesen kitölti elménket, testünket és idegrendszerünket. Olyan állapotba hozzuk magunkat, amelyben nem különül el akarat és cselekvés, hanem mintegy eggyé válunk azzal, ami velünk történik: tüsszentés leszünk, ugrás leszünk, gondolatok lepkeüzése leszünk. És ahogy kicsúszik kezünkből az irányítás képessége, úgy leszünk képtelenek viselkedni, utánozni és hazudni. A bejön-megáll-kimegy gyakorlatnak ez az értelme: viselkedés, utánozás és hazugság nélkül bejönni, megállni és kimenni. Ehhez pedig koncentrálni kell, mégpedig semmi másra, mint saját magamra, saját magam pillanatnyi fizikai, mentális és érzelmi közérzetére.

## A FELVÉTELI MINT SZÍNHÁZ

Mondhatni úgy ülünk az asztal mögött, mint abban a bizonyos kávéházban. Sőt, úgyabul. Mást se nézünk, csak az ajtót, a bejövő-megálló-kimenőket. Várjuk, hogy valamelyikükre felkaphassuk a fejünk. A sok szabályos bejövés, megállás és kimenés között kereszük a szabálytalant.

Ami mégis megkülönbözteti a felvételit a kávéháztól, az az idő. A kávéházba bejövőknek nagyon rövid ideje van, hogy felkeltse az érdeklődésünk. A felvételizőnek időt adunk. A felvételi-gyakorlat középső, megáll része kitágul, a felvételiző megállás után beszél is, mozdul is, interakcióba keveredik velünk. Ez a megáll-beszél-mozdul lenne maga a felvételi.

Maradjunk még egy kicsit annál a pillanatnál, hogy bejön. Honnan jön be? Hova jön be? Színházi próbák visszatérő kérdései ezek, melyeket az idő átítatott iróniával. Honnan jövök, miért jövök, kérdezi a színész. A büféből, mert hívott az ügyelő, hangzik a végső válasz. A színházban minden behelyettesítés és megfeleltetés. Világos, hogy a színház a világot jelenti, még akkor is, ha azt játsszuk, hogy a színház nem több önmagánál, színház. De színház-e a felvételi tere? Mondjuk azt, hogy igen, a felvételiző én-színháza. Mitől lesz színház? Tőlünk, felvételiztető-nézőktől, mert színházként tekintünk rá. És a felvételizőtől, ha színházként használja, és ha mint színpadi lény, ha mint színész van jelen.



## A FELVÉTELI TERE

A mi felvételink egyre gyorsuló tempóban változó karakterű színház. A mindenkori felvételiztetők a maguk számára otthonos, az uralkodó kőszínházi formát modelláló színházi közeget teremtenek. A mi három rostavizsgánk ugyanannak a színházi formának egyre nagyobb terében zajlik. A színész osztálytermekben és a Vetítőben (Hevesi teremben), ahol az első és második rostákat rendezték, 2004-ig épített színpad és azon jelentős méretű portálfal állt. Az utolsó forduló helyszíne pedig még mindig az Egyetem legnagyobb klasszikus színházi tere, az igazi kukucskaszínpad, az Ódry. Voltak és vannak felvételik, ahol mindhárom teret reflektorokkal világítják be, a felvételizők fekete takarásfüggönyök mögül lépnek elő. A reflektorok vakítanak, a felvételiző nem látja a nézőtér homályában helyet foglaló felvételiztetőket. Pontos dramaturgia ez, jól képezi le a nagyszínházi formát, a vezető színész-, rendező- és színházigazgató-felvételiztető könnyedén odaképzelteti a jelentkezőt saját színházának színpadára. Pontos a fokozatos távolodás is: a kicsi színpad közelijétől jutunk el a nagyszínpad totáljáig, a felvételiző személyes portréjától a nagyközönség széles látószögének képviseléséig. Az egyre növekvő tér megmutatja az irányt a felvételizőnek: a végső cél a nagyszínpad, a felvételi tétjének emelkedésével együtt nő a bejátszandó üres tér. Ezt a fajta felvételit nem lehet nem színházként nézni. A nagyszínpadi formából megjelenik néző és színész hierarchikus szétválasztása, az emelt színpad, a takarás és a világítás. Nyilvánvaló célja, hogy a felvételiztető próbán ülő rendezőnek érezze magát, a felvételiző – a jó felvételiző – pedig próbáló színész legyen.

Azt mondtuk, a színészfelvételi is színház. Azt is mondtuk, a felvételi modellálja a mindenkori színházi formákat. Törvényszerű tehát, hogy a felvételi formája és tartalmi része, módszere is változzon: követi a színházi esztétika és ízlés változását.

## BEJÖVETEL A FELVÉTELIN

Tehát bejön. Ajtón jön be. Civil pillanat ez, épp ezért a felvételi része. Az egyik óvatosan jön. Ismeretlen helyre érkezik, körülnéz, felméri a terepet, minket keres, vizsgálta-tóit. Azonnal köszön, udvarias, esetleg szervilis. Akkurátusan csukja be maga mögött az ajtót. Jön felénk, tekintetében riadt várakozás: tőlünk várja a kezdeményezést. A másik

berobban. Nagyon itt akar lenni. Rendre túl közel jön hozzánk, ez néha provokáció, néha a tettekézség demonstrálása, néha bátorság, már-már vakmerőség.

Vannak egészen teátrális szélsőségek. 2001-ben egy délelőtti első rostán kinyílt az ajtó, de nem jött be senki. Kisvártatva berepült egy magassarkú cipő, fémcsatja csattant a padlón. Majd megjelent az ajtónyílásban egy szoknyás lány, kiengedett haja fel volt tűzve a füle fölött. Széles száj, nagyra nyílt szemek, harmonikus vonások, de mégsem szépség sugárzott belőle. Kontraposztóban állt meg, egyik keze a félig kinyílt ajtóba kapaszkodott, így hozva magát egyensúlyba, hiszen csak az egyik lábán volt cipő. Az egész alak lehetett volna egy szép tiszta vonal, ő viszont kívül-belül meg volt görbedve. Mint aki még nem találta meg, hogy kicsoda és csak azt tudja, hogy kicsoda nem. Üvöltöni kezdett. A *Julie kisasszony*ból üvöltött valamit az arcunkba. Nyers erővel, teli torokból, meggyőződés nélkül. Ő kétségtelenül kihasználta – túlhasználta – a bejön lehetőségeit. Azt a hibát követte el, amire a bejön-megáll-kimegy gyakorlatnál utaltunk: valaki akart lenni, ahelyett, hogy önmaga próbált volna lenni. Megnehezítette a dolgunkat: az eltúlzott és tartalmatlan teatralitás nem engedte megsejteni a személyiségét. Kitárulkozó bátorsága valójában rejtőzködés volt, álarc mögé bújás, hazugság. És milyen személyiségjegyeket sejtethünk annál a lánynál, aki álarcnak az agressziót választja?

Kint kezd el a jelentet – mondjuk gyakran a színészhallgatóknak. Bent már késő. Mert mit jelent az pontosan, hogy bejön valaki? Eggyel többen lesznek a színpadon – válaszolhatnánk ironikusan. A bejövetel történés, fordulat: az alak valahonnan jön, valahogyan jön, valamit hoz magával, valamit akar. Honnan jön a felvételi-jelenet alakja, a felvételiző? A folyosóról, az előtérből, egy székből felállva. Úgy várnak bejövetelükre a felvételizők, mint szóbeli érettségi előtt, mint egy elméleti vizsga előtt. Visszafojtottan beszélgetnek, suttognak – ha egyáltalán. Némelyiküket elkíséri apukája, anyukája, barátja, barátnője. Néha azt látni, hogy a kísérőnek fontosabb az ottlét, mint a felvételizőnek. Van aki egyszer csak feláll és járkálni kezd, mint leendő édesapa a szülőszoba előtt. Izgatott, szorongó járkálás ez, az izommozdulatok görcsösek. A lámpaláz érzelmi amplitúdóját a várótermi viselkedés normája visszaszorítja. Az elfojtott és benntrekedt hang, az elfojtott és benntrekedt mozdulatok megmerevednek, és menthetetlenül merevvé teszik a felvételiző testét, fejét, hangszálait és idegrendszerét. Az ülés se jobb, elnehezül a test, belesüpped a várakozás tétlenségébe. Van felvételiztető, aki nem foglalkozik ezzel a körülménnyel. A színházban sem azt rendezzük, hogy mit csináljon a színész színpadralépése előtt a takarásban – mondja, és igaza van. Fatalizmus ez, színházi fatalizmus,

mely a jelen pillanat mindent felülíró igazságában gyökerezik. Azt mondja, nem fontos, mennyire színházi, vagy épp színháziatlan a felvételi formája. Nem szükséges semmilyen körülményt teremteni a felvételiző számára. Mindegy az is, honnan és hogyan jön be. Egy a fontos: annak a benti *megáll*nak a jelen idejű pillanata. Mint a kávéházban, az önazonos belépésnek és a fej felkapásának jelen idejű pillanata. Ebben kell meggyőzőnek lennie a felvételizőnek. És ki a meggyőző? Az, aki a körülményektől függetlenül meggyőző tud lenni. Aki annyira a saját jelenidejében létezik – viselkedés, utánzás és hazugság nélkül létezik – hogy észre sem veszi a körülményeket. Azt is mondhatja ez a felvételiztető, hogy a színész az a lény, aki képes a jelent zsigerileg és aktívan megélni. Munkájához és a felkészüléshez, a próbához egyaránt használja, sőt kihasználja mindazt a kiszámíthatatlan, esetleges körülményt, amit a jelen pillanat kínál. Például ha lámpalázás, képes ezt a lámpalázat aktív és termékeny színészi energiává átfordítani. Az ilyen való színésznek – mondja –, következésképpen akit kizökölt saját lámpaláza, vagy holmi körülmény, az nem is való igazán színésznek.

Annyira igaz ez, amennyire nem igaz. Gyakran tapasztaljuk, hogy rendezői munkánk nem ér véget a játéktér határánál. Lett volna egy előadás, melyben rendre a takarásból néztem a darab egyik utolsó, színészt-színésznőt próbára tévő jelenetét. Mit csinál ilyenkor a fiatal, érzelmességre hajlamos rendező? Megöleli a színésznőt, kezét szorongatja, erőt és biztonságot akar neki adni a nehéz színpadralépés előtt. Idővel a kézszorítás egyre erősebbé, erőszakosabbá vált, az ölelésből megrázás lett. Majd maga a színésznő kérte: üss meg. Így lett szertartássá az ötödik felvonás elején a színpadra lépés előtti pofon. Köszönöm – mondta mindig a színésznő, kicsit még járkált ide-oda a szűk takarásban, mintha testében és idegrendszerében helyére akarná rázni a pofon keltette energiát, és járkálását úgy osztotta be, hogy végszóra épp a színpadra ért.

Bebizonyíthatatlan, hogy amikor jó volt ez a színésznő abban a felvonásban, vajon a pofontól volt-e jó. Egy biztos, szüksége volt rá. Ezt tanítjuk a színészhallgatóknak: a színpadralépés előtti idő az ő személyes ideje. Az ő magánügye, mivel tölti ki. Ugyanakkor az ő felelőssége, hogy rájöjjön, neki, a színésznek, mire van szüksége a takarásban, hogy a színpadra már az *alak* jöjjön be.

## AKTÍV BEJÖVETEL

Mi legyen akkor a felvételizők bejövetelével?

Ne váróteremből jöjjenek. Legyen lehetőségük a várakozással töltött időt aktívan megélni. Foglalkoztathatjuk őket szervezeten, egyetemi órát imitálva. Végeztethetünk velük egyszerű színész- és koncentrációs gyakorlatokat. Korlátozhatjuk a foglalkozást kizárólag fizikai feladatokra. Még az is hatékony, ha valaki (legyen az a felvételiztető tanár, vagy egy hallgató) beszél nekik a passzív várakozás hátrányáról, de rájuk hagyja, hogy végül mihez kezdenek az idejükkel. Hasonlóképpen hasznos, ha a felvételi előtt a jelentkezők megtekinthetik a teret. Kevés színházi szituációt lehet elképzelni, ahol a színész színpadralépés előtt legalább egyszer ne láthatta volna a játékteret. Felvételink tere modellálhat színházat, fekete dobozt, reflektorokkal bevilágított nagyszínpadot, vagy lehet varázstalanított színház, vállaltan lecsupaszított, neonvilágította próbaterem oszloppal, bordásfallal, ablakkal. Bármilyen is legyen, ha a felvételiző a már látott, kipróbált térbe jön be, egy lépéssel közelebb áll hozzá, hogy majd utánzás, viselkedés és hazugság nélkül álljon meg abban a térben.

Mindezzel nem a felvételiző dolgát könnyítjük meg. Tegeződő hangneműnek tűnik így a színészfelvételik magázódó világa, de nem ez a cél. Járhat valaki hiúságból behúzott hassal, hét emeletnyi lépcsőzés után kevesebb energiája marad a rejtőzködésre: muszáj lesz neki mély levegőt venni, ami behúzott hassal nagyon nehéz. Így van ez a lélekkel is. A fizikailag helyzetbe hozott felvételiző személyisége és idegrendszere pörébben mutatkozik meg, következőképpen jobban vizsgálható. Érzékenyebben is reagál a külvilág érintésére – ha éppen visszahúzódik és bezárul, azt is bátrabban, felismerhetőbben teszi.

2005 telén két elsőéves színészhallgató improvizált jelenete a drámaiság alapvető problémáját vetette fel. A jelenet úgy kezdődött, hogy az egyik szereplő már benn volt a térben, a másik pedig kisvártatva bejött. A folyosóról jött be az osztályterembe, de igazából sehonnan nem jött sehová. Jövetelének okát és célját is csak onnan tudtuk meg, hogy később a megbeszélés során elmagyarázta. Arról kezdtünk akkor beszélgetni, hogy hogyan lehetne mindezt szavak nélkül, már a bejövetel pillanatában megmutatni. Többszöri újabb bejövetel után megkértük, ezúttal ne a folyosóról, hanem lentről az utcáról jöjjön. És ne is jöjjön, hanem rohanjon. Az osztályterem a negyedik emeleten volt, színészünk kifulladásra esett be a terembe, felhevült teste izmai még akaratlanul folytatni akarták a

hirtelen megállított ütemes mozgást. A feltörő energia egyszer csak a torkában koncentráldott, lihegésével dacolva szakadt ki belőle mondandója. Világos volt: most nem úgy akart attól a másiktól valamit, hogy csak elmondta. Megélte, megkínlódta: ő maga volt az akarat. Ennek a gyakorlatnak nemcsak az volt a célja, hogy egy szélsőséges példán át megmutassuk, hogyan lehet egy bejövételnek drámai, színpadi tartalma. Arra is kíváncsiak voltunk, hogy az a bizonyos megfuttatott színészhallgató meddig akar, meddig tud elmenni, ha igazán akar valamit. Nem a futása érdekelt minket, hanem hogy milyen léptékű tétként kezeli a színpadi helyzetet. Szélsőséges fizikai állapotban pedig könnyebben megnő egy élethelyzet jelentősége, tétje.

2005 telén pozitív megerősítést kaptunk: a színészhallgató zsigerileg értette meg a feladatot. Nem kímélte magát a futásban és maga is megdöbbsent hogy milyen hangok jönnek ki a torkán, miket csinál a jelenetben anélkül, hogy előre eltervezte volna. A rohanást ugyanis nem lehet színlelni. Rohanni csak rohanva lehet, alakoskodva nem. A rohanás lemeztelenített személyes történése személyessé tette a kitalált alak lelki tartalmait.

Az aktív bejövétel lehetőségét érdemes megteremteni a felvételizők számára is. Az alkalmasság megítélésében támpontot ad, hogy egyáltalán akad-e olyan, aki él a helyzettel. És ha akad, az vajon összeköti-e a lehetséges fizikai szélsőséget a felvételi tétjével. Azaz képes-e a felvételi okozta stresszt aktív, érzékeny, alkotó színészi energiává átfordítani. A felvételi, mint már tudjuk, fájdalmasan és szélsőségesen személyes, mert végeredményben a felvételiző privát mivoltját ítéli meg. De képes-e a felvételiző a hozott felvételi anyagát megtölteni ezzel a szemérmetlenül személyes tartalommal? És mi ez a felvételi anyag? Az otthonról hozott szövegeken (vagy épp néma akciókon) túl és legelső sorban maga a felvételiző.

## FELVÉTELI ANYAG: CIVIL BESZÉLGETÉS KONTRA SZAVALÁS

2008 tavaszán felvételizni jött egy lány.

Az akkori felvételit vezető színésztanár módszere és egyben rendkívüli képessége volt, hogy beszélgetett a felvételizőkkel. Egy-egy pillanatra figyelemre méltóvá tette azokat a felvételizőket is, akik bejövetelére a felvételi bizottság valamiért nem kapta fel a fejét. Igazi kíváncsisággal figyelte a bejövöket. Civil lényük, külalakjuk, ruházatuk, hajviseletük, egy-egy egészen apró gesztusuk, alig észrevehető mozdulatuk kérdéseket ébresztett

benne. Megérezte, máskor kikövetkeztette azt is, kitől mifélel érdemes kérdezni. Könnyedén, simulékonyan tudott empatikus lenni, kérdései a felvételiző megsejtett személyiségének perspektívájából fakadtak, újabb és újabb kapukat nyitottak meg, melyek újabb és újabb, a hallgatóság számára egyre logikusabban következő kérdésekhez vezettek. Jó felvételi kérdés az, amiről a felvételiző könnyen és szívesen beszél. Egyértelmű, hogy az utcáról, a házról, vagy a szobáról például, ahol lakom, könnyen tudok beszélni. Sőt, én tudok róla a legjobban és legtöbbet beszélni, mert legközelebbi ismerője, egyedüli szakértője vagyok. Nem kitalálnom és kimódolnom kell tehát, hogy mit és hogyan mondok, mert a mondanivalóm a zsigeremben van, csak szabad folyást kell engednem a felhalmozódott tudásnak. Ha így beszélek, beszédem hasonlítani fog rám. Szépíthetek, füllenthetek, konfabulálhatok, hazudhatok közben – az is rám fog hasonlítani.

Nem így szavalás közben. A felvételire hozott irodalmi művek előadásában a hazugság, a modor eltávolít, nem enged következtetni a személyiségre. A civil beszélgetés módszerét különösen felértékeli az a vokális kontraszt, amit akkor tapasztalunk, amikor a felvételiző belekezd a kötelező vers- és monológmondásba. A saját hangot felváltja a szavalóhang, a személyiség pedig eltűnik, legfeljebb annyi állapítható meg róla, hogy rossz, vagy kevésbé rossz ízlésű-e. A civil beszélgetés és a vers- és monológmondás összevetése viszont a felvételiző személyiségének izgalmas ellentmondásaira hívja fel a figyelmet. Megnyerő személyiség, például, mely elhalványul és magánügy marad irodalmi anyagok előadásakor. Vagy rejtőzködő személyiség, mely maszk mögött és instrukciók hatására képes megnyílni. Zavaros, kusza, egyszerre több irányba törekvő személyiség, mely kötött gyakorlatban meglepően kreatívvá és koncentrálttá válik.

Az imént említett lány felvételi je is beszélgetéssel kezdődött. Hamar témánál voltunk: a felvételiző az öt felvételiztető színész-rendező színházában volt nézőtéri dolgozó. Megfigyelte, hogyan jönnek ki a nézők emez, vagy amaz előadás után? – hangzott a kérdés. Írjon le egy-egy nézőt! Szokott hallgatózni, mit beszélnek szünetben, vagy előadás után? Mondjon konkrét mondatokat! Ön belenéz egy-egy előadásba? Esetleg van, amelyiket végignézi? Melyiket? Hányszor?

Felvételiző és felvételiztető hamar egymásra talált. A közös személyes érintettség tette hitelessé a beszélgetést. A felvételiztető – vállalva színészi, rendezői hiúságát – egyenrangú partnerré tette a felvételizőt, aki jól érezte magát ebben a szerepben. Az elmesélt megfigyelések, történetek monológgá váltak, az újabb és újabb kérdések és a rájuk adott válaszok egyre inkább színpadi replikának, drámai párbeszédnek tündek. Mit gondol, há-

nyan ülünk itt a felvételin abból a színházból? – kérdezte végül a felvételiztető. A lány pedig egész a színpad elejére jött, homlokához emelt tenyerével takarta ki a szemébe vakító reflektorok fényét és úgy vette sorra a nézőtéren szanaszét szóródva elhelyezkedő felvételi bizottság tagjait. És még mindig hunyorgott. Ebben a pillanatban a jelen lévő világosító diszkrétén felkapcsolta a nézőtéri világítást. Most nem mi néztük a felvételizőt. Most ő nézett minket. És láttuk, ő is igenekre és nemekre oszt minket. Ekkor került igazán közel egymáshoz felvételiző és felvételiztető. Legalább nyolc nézőtéri sor választotta el egymástól a két oldalt, mégis úgy éreztük, leült valaki velünk szembe annál a kávéházi asztalnál.

Ő és ő és ő – mondta ki a három nevet a lány és jól válaszolt, bár a nézőtéren ült a színház egy negyedik dolgozója is, a ritkábban mutatkozó igazgató. Köszönjük szépen – válaszolt a felvételiztető. Ennyi volt? – kérdezte a lány.

Ennyi bizony. A felvételi bizottság úgy érezte, a látott monológok és dialógok eleget mutattak a felvételizőből ahhoz, hogy dönteni lehessen. A felvételi bizottság pedig döntött. Rokonszenves fiatalembert láttunk – ebben nem volt vita. Megnyerő volt az a kiegyensúlyozott, magától értetődő színpadi létezés, ahogy ezt a lányt nem lehetett zavarba hozni, kikökkenteni semmilyen kérdéssel. Bátornak és tisztának tűnt. A paradox helyzet (azok felvételiztetik, akik egyébként bizonyos értelemben munkaadói és esetleges idoljai) nem ijesztette meg, és nem is élt vissza vele. Aprócska, de mégis drámai helyzetbe került a felvételi színpadán és ebben a helyzetben jól vizsgázott. Nem erkölcsileg, színészileg. Mondjuk ki, mi történt: egy felvételiző megítélhetőnek tűnt pusztán egy civil beszélgetés alapján.

## FELVÉTELI ANYAG: ÖNÁLLÓ EST

Miért nem ebből áll akkor a felvételin? Kevés? Komolytalan? Egy francia *haute cuisine* étterem, mikor egyszer szakácsot keresett, felvételi feladatként tojásrántottát kért a jelentkezőktől. Nem lehet, hogy egy nagyon egyszerű feladat, esetünkben a megáll-bejönkimegy és a civil beszélgetés elegendő ahhoz, hogy kiválasszuk azokat, akikből színészt tudunk nevelni? A mi egyetemünk felvételi anyaga (követelménye) évtizedeken keresztül ez volt: 10 (máskor 15) vers, 5 monológ, néhány dal. Így is hívták: repertoár. Önálló est anyag pódium színpadra. Az önálló estnek komoly hagyománya van a magyar színházi

életben. A stand-up súlyosabb, közép-európai variációja ez, az önálló estek szerzőit, témáit nézve irigylésre méltó, a stand-uppal vetekedő népszerűséggel. Latinovits önálló estjei, Gálffi Rimbaud-estje, Jordán Tamás József Attila estje egy-egy nagy színdarab nagy előadásának színháztörténeti jelentőségével ér fel. A műfaj hatásának és sikerének része az a közös kulturális emlékezet, ahogy verseink át meg átszövik sorsunkat. A mi színházi kultúránkban a színésznek színházi és filmes szerepei mellett önálló estje van. Kell legyen. Mániáját egy szerző, egy kor, egy téma iránt nem tudja magában tartani. Megszabadul a színház és a film számtalan formai kötöttségétől, a szerepek szűknek érzett keretétől: önálló estje színpadán csak ő van a maga végtelenségében és a vele önazonos anyag. Az önálló estek helyzete lényegénél fogva intim. Meglessük a színészt kettesben kedvenc anyagával. A színész a szemünk láttára meztelenedik le és a megszokottnál még közelebb jön hozzánk. Színészetének személyessége áttetszőbb, mint egy szerepben. Az önálló estben a színész maga a szerep. Róla szól az egész, hiszen minden más szerepével ellentétben az önálló estet nem ráosztották. Ő akarta, ő választotta.

Van – volt – még egy evidens jellemzője az önálló estnek: a versmondás, mint az egy-személyes előadóművészet csúcsa. Szavalni kell. Úgy, ahogy Arany idejében verset írt boldog, boldogtalan. A mi líránk hangos elmondásra íratik. Az a zsigeri indulat és vágy, amivel újra és újra elszavaljuk a líránkat nyilván összefügg azzal, hogy a líránkban felszínre kerül a mi nagy közös tudatalattink. A *Pál utcai fiúk*ban Nemecek Ernővel azonosulunk, nem Molnár Ferencsel, de az *Ódá*ban kicsit mindannyian József Attilák leszünk. Hőseink a költők voltak, nem a prózaírók. És azért a költők lettek hőseink, mert az ő költészetük és személyes sorsuk úgy fonta át egymást, hogy végül a kettőből egy és ugyanaz lett: zsigeri magyar sors, versben elbeszélve. Titokzatosan személyes viszonyban vagyunk a líránkkal.

Önálló est alatt tehát azt a képzetet értem, hogy a színész önszántából kiáll és elszavalja az ő legszemélyesebb verseit. Megszenved, beletöri magát, vall. Úgy adja ki magát, mint nagy költőink a nagy versekben. Nem a legmegfelelőbb felvételi anyag az önálló est, amikor amúgy is arra vagyunk kíváncsiak, hogy az épp belépő színészjelöltre vajon felkapjuk-e a fejünk?

Dehogynem. Egy színész önálló estjéből sokat megtudhatunk magáról a színésztől. A kis tér, a közelség és a műfaj megkívánta személyesség végtelenül leleplező. Csakhogy felvételizni 18-20 évesek jönnek, akikről nehezen feltételezhetjük, hogy átlátják a magyar költészetet. (Persze miért is kéne átlátniuk?) Verseket kell keresniük, de nemigen tudják,



merrefelé keressenek. Verseskötetek és könyvtár helyett az internet a forrásuk, ami végte- len sok kincset és vacakságot rejt, csakhogy egy érettségiző fiattól nem várható el olyan fokú olvasási képesség, amivel egy ismeretlen szöveget az értékén tudna kezelni. Az iga- zán személyes versek megtalálását más körülmények is nehezítik. A felvételizők gyakran keverik össze a tetszket és az enyémet. Rendre találnak olyan anyagot, ami tetszik nekik, izgatja őket, netán rajonganak érte, de egyáltalán nem róluk szól, nem az övék. Így a felvételin személyes vallomás helyett akarva-akaratlanul szerepet játszanak. Tapasztalat híján nem tudhatják azt sem, hogy ami esetleg első olvasásra nem tetszik, arról, ha jobban megnézik, kiderülhet, hogy lényegi dolgokat fogalmaz meg róluk. Továbbá ahhoz, hogy megtalálják a rájuk hasonlító, róluk szóló irodalmi anyagot, gátlástalanul tisztában kell lenniük magukkal.

Hasonló a helyzet a monológokkal is. Hogyan tudná egy 18-20 éves fiatalember meg- ítélni, hogy egyik vagy másik szerep igazán az övé-e, ha önképe még kialakulatlan, személyisége állandó mozgásban, fejlődésben van? Baj is lenne, ha nem így lenne, mert azt tudjuk igazán tanítani, akinek személyisége még fejlődésben van. Hónapról hónapra figyeljük az egyetemen, hogyan alakítja egymást az útját kereső személyiség és a rá sza- bott számtalan színpadi feladat, szerep. Évek munkája után, talán a harmadik-negyedik évben mindannyiunk számára kiderül, hogy egy-egy növendékünknek mik lehetnek a szerepei.

A monológokkal más probléma is van. Ha a magyar líra gazdagon burjánzó, végelát- hatatlan erdő, akkor a magyar drámairodalom egy közepesen zöldellő táj imitt-amott fel- bukkanó szép bokrokkal. A külföldi drámairodalom némely klasszikus szigete (Shakes- peare, Molière, Csehov, Miller, például) viszont mélyen beépült a színházkultúránkba, állandóan, vagy újra és újra műsoron vannak, a sajátunkénak érezzük, mintha magyar darabokról lenne szó. Ezeken túl viszont alig valami. A látszólag szűkebb választék mel- lett probléma maga a műfaj is, az írott dráma. Ki olvas drámát? Úgy, mint egy regényt. Ha a drámát azért írják, hogy megelevenedjen, akkor az élőnek elképzelt történés leírása nem olyan-e, mint a partitúra? Ki olvas egy partitúrát, úgy, mint egy regényt? A 18-20 éveseket ki tanította volna meg arra, hogy hogyan kell egy drámát úgy olvasni, mint egy partitúrát? Nem egyértelmű az sem az ő fejükben, hogy miért érvénytelen, ha úgy adják elő a monológjukat, hogy nem ismerik alaposan magát a drámát. Számukra egy részlet az ismeretlen egészből érvényes. Iskolai tankönyveik tele vannak szövegekkel, melyek végén rendre ott áll zárójelben: részlet. A betűknél mohóbban és nagyobb mennyiségben

fogyasztott képek világában a részekre töredezett egész esztétikai tényező és fogyasztói szokás is. De ha meg akarom érteni, hogy mit mond az alak a monológban (és hogyan dönthetném el másképpen, hogy elmondom-e vagy sem), akkor muszáj elolvasnom és megértenem az egész drámát. Evidenciának tűnik, de a tapasztalat azt bizonyítja, hogy nem az.

A monológok kiválasztása még egy csapdát rejt: jellemzően olyan monológokkal készülnek a felvételizők, melyek nem monológok, hanem tirádák, vagyis az alak nem egyedül van a színpadon, más(ok)hoz beszél. Ez a különbség nem mindig tudatosul a felvételizőkben, vagy ha igen, sokáig nem volt más választásuk, minthogy a felvételi bizottság egy-egy tagját próbálták partnerként használni, több-kevesebb sikerrel. Jó néhány éve egy osztályindító tanárkollégánk egy-egy végzős, vagy éppen végzett színészt hívott be segítségként a felvételire. A felvételizők monológjuk elmondásához kérhettek maguknak partnert, instruálhatták is őket akár, máskor a felvételizetők küldtek melléjük partnert, akinek előtte hol nyíltan, hol titokban adtak néhány instrukciót. Ez az egykori reform azóta visszatérő eleme lett más osztályindító tanárok felvételijének is. Nem véletlenül: a partnerrel való munka sok szemponttal gazdagítja a felvételiző megítélését. Képes-e a jelentkező kilépni saját fantáziájából, képes-e elhagyni azt a koreográfiát, amit otthon a monológra való felkészülés közben elképzelt. Képes-e erre mindazért, mert egy megkerülhetetlen jelen idejű történéssel, egy hús-vér ember, szerepe szerint barát, szerelem, anya, apa, testvér vagy éppen ellenség jelenlétével provokálja őt a felvételi bizottság. E hús-vér partner ráadásul őérte, őmiatta van itt és rendre és kiszámíthatatlanul akar is tőle valamit, sokszor épp az ellenkezőjét, mint amire a felvételiző készült, vagy számított. A jó partner tehát segít: drámai helyzetbe, konfliktusba kergeti a felvételizőt, akiről sokat elárul, hogy akar-e, képes-e belemenni a felkínált helyzetekbe, és ha belemegy, hogyan vesz részt benne.

Visszatérve a felvételi anyaghoz, a jónak tűnő önálló est problematikus tehát, főként azért, mert megnehezíti a személyesség kialakulását. Problematikus, mert a magyar líra éthoszán alapszik, mely a felvételiző számára nem feltétlenül létező kategória. És mert evidenciának veszi, hogy van közös kulturális emlékezet és mert feltételezi, hogy a felvételizőnek érzéki tapasztalása van magyar kultúra és magyar sors egymásba olvadásáról.

Viszont ha például végignézzük egy második rostán szereplő nagyjából 100 jelentkező anyagát,<sup>1</sup> az első pillanatban meglepődünk. A versek és monológok listája olyan, mintha egy középosztálybeli értelmiségi, némi színházi beütéssel rendelkező család házi könyv-

---

<sup>1</sup> Ld. Melléklet.

tárából válogatták volna össze. Mintha a jelentkezők igenis otthonosan mozognának az európai kultúrtörténetben és biztos kézzel választották volna ki az értékes irodalmi anyagokat. De ha jobban megnézzük, a versek és színdarabrészetek jelentős része iskolai tananyag, ha belekérdezünk a rostán, hamar kiderül, hogy egyik sem a felvételiző személyes találata. Sok szöveg kézről-kézre jár a jelentkezők között, gyakran azzal az indokkal, hogy „jól mondható”, vagy netán tudni vélik róluk, hogy a felvételi bizottság „szere-ti” őket. És mindig vannak közösségi oldalakon, internetes fórumokon népszerűvé váló anyagok, melyeknek legfőbb és gyakran egyetlen vonzereje nem más, mint divatosságuk.

A megoldás az lehet, ha az osztályindító tanárok kidolgozzák saját, személyes felvételi követelményüket, mely sokféle lehet: szabadon választott, vagy előre megadott anyag, egyéni bemutatkozó szöveg megírása és előadása, vagy más, kreatív munkát megkövetelő, otthon elvégezhető feladat. A felvételi anyag végül is hívórim, hívórim pedig bármi lehet: az a szerepe, hogy olyan színészi helyzetbe hozza a felvételizőt, melyben vizsgálhatóvá válik, tud-e rímelni.

## ÍGY FELVÉTELIZTETTEK TI

A New York-i Juilliard felvételi anyaga például csak négy monológ<sup>2</sup> és 16 ütem a capella ének. Az első és második fordulót ugyanaznap tartják. A délelőtti első fordulóból a jobbkat visszahívják délután egy második meghallgatásra. Ott újra kérik a délelőtt már hallott monológokat, de újat is és éneket is. Improvizáció és csoportos gyakorlatok is szerepelnek a második rostán. A harmadik rosta három nap intenzív munka, ahol sok leendő tanár dolgozik a felvételizőkkel. Az ugyancsak New York-i Tisch School of the Arts felvételijére már csak két különböző karakterű kortárs (önáluk a kortárs 1900-tól máig tart) monológból kell felkészülni. Egyetlen forduló van, ott meghallgatják a két anyagot és elbeszélgetnek a jelentkezővel. A londoni Royal Academy of Dramatic Art a tanév nagy-része folyamán tart egynapos első és második fordulót, hasonló, mint a Juilliard. Itt is két monológ a vizsgaanyag.<sup>3</sup> A következő forduló egy három órás workshop (klasszikus és kortárs anyagokon folyik a munka), az utolsó pedig egy egész napos workshop, ahova új

2 A négy monológból egy Shakespeare (verses, vagy blank verse), egy klasszikus (görögök, Marlowe, Webster, Ford, Racine, Congreve, Sheridan) és kettő kortárs (Csehovtól máig) kell legyen.

3 És egy harmadik tartaléknak. A két monológ közül az egyiket Shakespeare, vagy más Erzsébet-kori szerző darabjából kell kiválasztani (eredetiben, fordítás nem használható), a másikat egy modern, 1960 után keletkezett drámából.

monológgal kell készülni. Hasonlóképpen a londoni Guildhall School októbertől májusig tart első fordulót, majd a tanév végén két hét alatt lebonyolítja a második és harmadik rostát. Az első két rostán a felvételi anyagból kell előadni, mely három monológ<sup>4</sup> és egy a capella ének. A két napig taró harmadik rosta hang-, mozgás- és improvizációs gyakorlatokból, a hozott anyag részletes feldolgozásából és beszélgetésből áll. A National Institute of Dramatic Art (Sidney) is három rostát tart és mind a három rostán a három monológból<sup>5</sup> álló felvételi anyagból kérnek kettőt-hármat a jelentkezőktől. A párizsi Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique ugyancsak három forduló felvételijére jelentkezőnek négy anyaggal kell készülnie: egy 1980 előtti, egy 1980 utáni, egy bármikori, de alexandrinusban írt drámarészlettel, valamint tánccal, zenével, énekkel, mozgásetűddel, vagy egy nem színházi szöveg előadásával. A berlini Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« és a ludwigsburgi Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg felvételi anyaga is két monológ, vagy színdarabrészlet (melyből az egyik „klasszikus” kell legyen: pl. Csehov, Ibsen, Gorkij) és egy dal vagy szonon, és így tovább: az idegen felvételi szokások részletei sokszínűek, abban azonban hasonlítanak, hogy kulturális világkép helyett 2-4 személyes választást várnak a felvételizőktől.

## JELEN PILLANAT A FELVÉTELIN

A felvételi szokások másik közös árnyalata: az idő. Szinte mindenhol többször nézik meg a jelentkezőket, jellemzően háromszor, mert a három, ez az egy-kettő-három, mint ritmikai képlet, kerek, befejezett és végérvényes. A többszöri megnézésnek mintha az lenne az üzenete a felvételiző számára, hogy drámai emelkedésről, egyre magasabbra tett mércéről van szó. Pedig nem. A felvételiztetők végül ugyanazzal az elvárással vesznek részt a rostákon: mennél többször fel akarják kapni a fejük. A fej felkapása viszont más-hogy működik a második és harmadik rostán, hiszen már csupa látott alak lép újra elénk. Őrünk – kell őriznünk – róluk emlékeket, benyomásokat, talán arra is emlékszünk, mit adtak elő egy korábbi rostán. Amikor viszont újra látjuk őket, jobban tesszük, ha kerüljük a jelen pillanat összehasonlítását fakuló emlékeinkkel.

---

4 Egy (verses, vagy blank verse) Shakespeare, vagy kortárs, egy 1956 után született darab és egy harmadik karakterű, szabadon választott monológ bármelyik korszakból.

5 Egy (verses, vagy prózai) Shakespeare monológ, egy modern (értsd: Csehov és Ibsen korától), vagy egy kortárs (értsd: 1970 óta született) darabból vett monológ és egy harmadik, szabadon választott monológ.

Történt volna, hogy egy elismert filmrendező épp első színházi munkája közepén tartott. Újra végigvették a darabot, mikor egy rosszul sikerült jelenet után a filmrendező indulatoskodni kezdett. Hogy miért ilyen rosszak a színészek abban a jelenetben, amikor egy hete még sokkal jobbak voltak. Megszokta ugyanis a filmkészítésben, hogy bár ott is többször kell mindennek nekimenni, de ami egyszer sikerül, az örökre olyan sikerült is marad. Ez a filmrendező azon a próbán nem a jelenet jelenidejűségét figyelte, hanem összehasonlítgatta egy korábbi próba jó emlékével. Nem annyira racionális, inkább érzéki tapasztalaton alapuló igazság, hogy a színházzal, ezzel a múlt és jövő nélküli, kizárólag jelen időben létező művészeti formával való foglalkozás közben figyelmünk középpontja a jelen pillanat és annak hatása kell legyen. Maradva filmrendezőnkénél: a jelenetet kár összehasonlítani, inkább figyelni érdemes, és ha rosszul sikerült, az ki fog majd derülni a jól megfigyelt jelen pillanatok elemzéséből. A jelen pillanatnak az a közhely-tapasztalat adja mindent felülíró erejét, miszerint a színész rossz alakítását nem menti az a körülmény, hogy előző este ellenben jó volt. A most vagy soha radikalizmusa végig jelen van a felvételin, minden felvett színészhallgató mögött van egy-két olyan jelen idejű pillanat, amire némelyikünk felkapta a fejét. A felvételiző tehát ugyancsak jól teszi, ha úgy igyekszik megélni a jelen pillanatot, hogy kihasznál minden helyzetet, amit a jelen pillanat kínál.

## ELSŐ ROSTA

A mi egyetemünk színészfelvételijének van egy – elhalóban lévő – sajátossága: a rostákat egyre több tanár nézi. A felvételi tétjével együtt növekvő és azt növelő szép dramaturgia egyben megmagyarázza a felvételi elvárásokat. Az első rostán jellemzően 2-3 tanárból áll a felvételi bizottság, legjobb, ha ezek a majdani osztályvezető tanárok. De nem mindig azok. Ebből az következne, hogy az első rosta inkább valamiféle előválogatás, hasonlóan a külföldi egyetemek első rostáihoz. Az előválogatás látszólag egyszerűbb és kevesebb felelősséggel jár, mint a végső döntés: bármely két-három tanár megfelelően meg tudja ítélni, érdemes-e a felvételizővel tovább foglalkozni, vagy sem. A majdani osztályvezető tanár jelenléte nem feltétlenül szükséges.

Ez azonban nem így van. A mi egyetemünkön 6-800 jelentkezőből kb. 100 jut tovább a második rostára. De ugyanabból a 6-800 jelentkezőből más-más tanárcsoport más-más

100 továbbjutót választana ki. Érthető, hiszen az első rosta előválogatás-szerű, igazi tétellel nem bíró egyszerűsége és a kevés számú vizsgáztató erősebben engedi érvényesülni az egyéni ízléspreferenciákat.

Vagyis a felvételit az osztályindító tanároknak kell kezdeniük, nekik kell kiválogatni azokat, akik az ő ízlésük, színészeszményük, és emberismeretük alapján érdemesek arra, hogy az egyetem többi tanára is lássa őket. Ez a mi egyetemünkön egyre inkább evidencia: az osztályindító tanárok igyekeznek erősen kézben tartani az első rostát.

Pontosabb, ha a színészfelvételit így osztjuk részekre: egy forduló, amit az osztályindító tanárok személyisége határoz meg (első rosta), egy forduló, amit több tanár közös döntése határoz meg (második rosta), egy forduló, amit a felvételizők személyisége határoz meg (együttélés) és a végső közös döntés (harmadik rosta), melyben az osztályindító tanárok nagyobb felelősséget vállalnak.

Az első rostán találkozni olyannal is, akit ugyan érdemes lenne újra megnézni, mégis úgy érzi a felvételiztető, hogy az illető túl fiatal, éretlen. Van, aki ezt megmondja a felvételizőnek, bátorítva, hogy jöjjön el egy év múlva. Az első rosta elvárása így is leírható: mindenki átjuthat, aki legalább egy pillanatra, jelenlétének bármely mozzanatával kíváncsiságot ébreszt a felvételiztetőben. Kíváncsiságot, érdeklődést a személyisége és aziránt, hogy lehet-e vele dolgozni és ha igen, meddig lehet vele eljutni. A felvételiztető érdeklődésének jele, ha leállítja a felvételizőt, instruálja, újra és újra kéri az iménti anyagot, improvizáltatja – dolgozik vele. De a felvételiztető nem feltétlenül akkor elégedett, ha a felvételiző jól oldja meg a kért feladatot.

2015-ben egy felvételiző kapott egy improvizációs gyakorlatot. Az instrukció szerint villamoson utazik a saját felvételijére jövet, mikor megpillantja felszállni az őt éppen felvételiztető tanárt, egyébként ismert színészt. A feladat elvárása nyilvánvalóan az volt, hogy ismerje fel a színészt és tudja azt is, épp ő lesz az, aki nemsokára felvételiztetni fogja. Következésképpen egy olyan improvizált párbeszédet kellett volna a felvételiztető tanárral kezdeményezni, amiben a felvételiző megpróbálja a maga javára, saját felvételijének sikerére fordítani a véletlen, civil helyzetet. A felvételizőn ellenben nem látszott, hogy felismerte volna a felvételiztető-színészt, viszont rámenősen és sok érzelemmel kezdett villamosjegyért kunyerálni, mondván neki nincs és közelednek az ellenőrök. A felvételiztető természetesen nem adott jegyet, amire a felvételiző egyre bátrabban, szemtelenebbül és fenyegetőbben követelte a segítséget.

Mondhatjuk, hogy nem jól oldotta meg a feladatot. Hogy nem is ez volt a feladat, hiszen még csak fel sem ismerte a partnerét. Mondhatjuk, hogy sok helyen érzélgős és önsajnáló volt. Mondhatjuk, hogy nem élt azzal a kézenfekvő groteszk, drámai lehetőséggel, hogy szorult helyzetben egy ismert embertől kérjen segítséget. (A jelenetnek természetesen van egy olyan olvasata is, hogy tudja ő, kitől kér, de ezt szándékosan nem árulja el. Viszont bátor kéregetésével és még bátrabb támadásával olyan benyomást tesz a felvételiztetőjére, amit az nem fog másnapra elfelejteni. Hát még ha nem sokkal később újra találkoznak, mint felvételiző és tanár. Ezzel csakugyan jó helyzetbe hozza magát a felvételin: emlékezetes lesz.) De igazságtalanok lennének a felvételizővel. Ő megragadott egy problémát (nincs jegy), azonosult vele, és élesen, monomániásan képviselte végig a jelenetben. Az improvizációban tanúsított magatartása önleplező volt; a bátor, végletekig elmenő személyiség fogékonyságot, alkalmasságot sejtetett a színészet iránt. Ebben a tekintetben a felvételiző jól vizsgázott és ez fontosabb, mint az eredeti instrukció pontos értelme.

## MÁSODIK ROSTA

Ha azt mondjuk, hogy az osztályindító tanárok erősen rajta tartják a kezük az első rostán, úgy ésszerű, ha a második rostáról kicsit leveszik. A második rostában az a jó, hogy több tanár van jelen, gyakran több mint tíz. Olyan ez az osztályindító tanárok számára, mintha megmutatnák kollégáiknak, kiket találtak alkalmasnak felvételizni. A közös döntés azt jelenti, a második rostán túljutó felvételiző alkalmas rá, hogy a következő fordulóban, az együttélésben az osztályindító tanárok hosszan és közelről foglalkozzanak vele. A több tanár jelenléte okán a második rosta üzenete ez: mindenki továbbjuthat, akivel a felvételiztetők színházi-ízlésbeli konszenzusa alapján dolgozni érdemes.

Előfordul, hogy az osztályindító tanárok még a felvételiző bejövetele előtt beszámolnak az illetőről szerzett első rostás tapasztalatokról. A magyar színházi világ belső mozgásai miatt egyre több felvételizőt egy-egy színész- vagy rendezőtanár személyesen ismer: előadásban látta, együtt dolgoztak. Van, akiket ez az előzetes háttérinformáció zavar. A felvételiztetésben ugyanis, mint mondtuk, a jelen pillanat számít és a jelen pillanat hatása. Bármiféle felvezetés akarva-akaratlan elvárásokat szül, befolyásol, eltereli figyelmünk a jelen pillanatról. Mire bejön a felvételiző, már képtelenné válhatunk pusztán önmagát nézni, fejünkben nehezen fogjuk tudni kiverni az imént kapott személyes érintettségű

információt. És megismételhetjük: az a felvételiztető, aki újra lát egy felvételizőt, igyekezzen a jelen pillanatban vizsgálni őt, döntését ne egy emlékekkel való összehasonlításra alapozza.

Tételezzük fel azonban, hogy mindenki ideálisan felvételiztet. Eljön a pillanat, dönteni kell. Ilyenkor a felvételiztető tanárok kíváncsian fordulnak az első sorban, az asztal mögött ülő osztályindító tanárok felé, mondjanak véleményt először ők. És itt elkezdődik egy problematikus beszélgetés. A beszélgetés a felvételizőről hivatott szólni, ki-ki érvel ellene, vagy mellette; a legjobb és legtermékenyebbnek tűnő beszélgetés az, ahol nemcsak igenek és nemek között érvelnek a megszólalók, hanem óvatos értékítélettel elemzik a látott felvételiző színpadi személyiségét. Tíz-tizenegynéhány ember azonban nem tud beszélgetni, ennyi ember legfeljebb udvariasan meghallgathatja egymást. De nem mindenki akar szólni. A tanárok és kollégák kettesben-hármasban folytatott lépcsőházi, folyosói, kávéházi beszélgetései egy-egy felvételizőről, vagy hallgatótóról rendre bőbeszédűbbek, szókimondóbbak és indulatosabbak (természetesen művészi, színházi, nem pedig magánindulattal teliek), mint a felvételi beszélgetések. A felvételin működésbe lép a szemérem, az öncenzúra és sokszor valami cinizmus: legyen a döntés az osztályindító tanároké, végül ők fogják a felvetteket öt évig tanítani. A beszélgetés gyakran álbeszélgetéssé válik igazi mondanivaló és igazi kíváncsiság híján. Sokszor maga a nyelv, a közös nyelv hiánya, és a felvételiztetők összeegyeztethetetlennek hitt kulturális, színházi, és ízlésbeli különbözősége gátolja meg, hogy igazi beszélgetés, termékeny vita alakuljon ki. Minden felvételiztető tudja: akár ellene, akár mellette érvel egy jelentkezőnek, az az ő színésziízlését fogja jellemezni és ezzel nem feltétlenül akarja az osztályindító tanárokat szembesíteni. És hát, ne feledjük el, a felvételiztetők között sok az igazán nagy művész. Amennyiben ők maguk az osztályindító tanárok, kevesebbet kell érvelniük, a jelenlévők számára gyakran elég, ha kijelentik, őket ez vagy az a felvételiző érdekli. Van még hátra egy rosta – a rossz döntés később megváltoztatható.

Térjünk egy kicsit vissza a jelen pillanathoz. Mondhatjuk azt, hogy a felvételiztetők munkája megélni a jelen pillanatot. Jelesül a felvételiző szereplésének pillanatait. Ha igazán jelen vagyunk, tudjuk, hányszor kelt bennünk egy-egy felvételiző tízpercnyi jelenléte rokonszenvet és ugyanez a rokonszenv hányszor hal el egy félmozdulat vagy egy szó miatt. Mégis, amikor kimegy a felvételiző (vagy még bentlétekor), összesítenünk kell magunkban a pillanatokot és rá kell tudnunk vágni: ebben a pillanatban mellette vagy ellene vagyunk a látott színészjelöltnek. Volt idő, mikor a döntés nem beszélgetésből és



elemzésből állt, hanem szavazásból. A felvételiző kiment, a teremben pedig karok emelkedtek a magasba, vagy maradtak a karfán. Nagyon ritkán, amikor közel egyenlő volt az emelkedő és nem emelkedő karok száma, beszélgetés, elemzés, érvelés kezdődött, melyben mindkét oldal igyekezett meggyőzni a másikat a maga igazáról. Ezt újabb szavazás követte, melyben gyakran megfordult az arány, bizonyítva, hogy a rendszer értelmes és működik. A néma szavazás nem feltétlenül kell, hogy végleges és megmásíthatatlan ítélet legyen, mint volt a múltban sokszor és fájóan. A néma szavazásnak színházi igazsága van: megmutatja a felvételiző jelen pillanatának hatását. A felvételiztetőknek muszáj állást foglalniuk, egyé kell válniuk saját szimpátiájukkal, vagy antipátiájukkal, hasonlóan, mint a szerepet játszó színésznek, aki egy pillanatban csak egy, nagyon egzakt állapotot képes eljátszani. A néma szavazás éles és drasztikus természete megköveteli a jelen pillanat megélését és a személyes színházi ízlés vállalását. Még a nyilvánvaló szélsőségek (majdnem mindenki mellette vagy majdnem mindenki ellene) esetében is van helye szavazás után a beszédnek, vitának, érvelésnek.

Azt mondtuk, hogy a második rostán az osztályindító tanároknak legyen fontosabb kollégáik értékítélete, mint a sajátjuk. Ezt azonban elfogadó értelemben képzeljük, nem könnyű azt a szélsőséget elképzelni, amikor egyszerre minden felvételiztető le akarja beszélni az osztályindítókat egy jelentkezőről. Az elfogadásért azonban már a felvételik előtt tenni kell: a mindenkori osztályindító tanároknak össze kell válogatniuk a saját felvételi csapatukat. Meg kell keressék azokat a tanárokat esetleg azt az egy-egy kívülről jött kollégát, akikkel képesek megosztani a felvételi során felmerülő dilemmáikat, akiknek valóban kíváncsiak a véleményére, akikkel közösen kívánnak felvételi döntést hozni. Akikkel együtt fognak tanítani. És azt, vagy azokat a rangidőseket, akik olyanok, mint az orvosok között a nagy, megkerülhetetlen diagnoszták. Akik olyan bőséges felvételi tapasztalattal rendelkeznek, és annyi színészsorsot követtek végig, hogy hiba lenne nem kikérni a véleményüket egy-egy jelölt meghallgatása után. Az osztályindító tanárok felelőssége hogy a felvételizésbe bevont tanárkollégákat megszólítsák, helyzetbe hozzák, aktív felvételiztető-társsá tegyék.

## EGYÜTTÉLÉS

Láttuk, hogy a külföldi egyetemek javarésze is tart valamiféle közös munkát a végső döntést megelőzően. Mindannyian ugyanabból az okból tesszük: magán a színészet tanításán keresztül tudjuk a legjobban lemérni, kiből nevelhető színész és lehetőleg különleges színész. Ezért mi egy öt-hét napos próbaegyetemet tartunk. Minden osztályindító tanárpár, tanárhármas együttélése más és más, jelenleg ebben különböznek a legkarakteresebben a felvételik, remélhetőleg az évek során ugyanennyire különböző utakon járnak majd az első, második rosta. A mi<sup>6</sup> együttélésünk alaptétele: egy hétre modellálni a tanítást-tanulást. A napok hasonlóan sűrűk és túlterheltek, mint az Egyetem első két-három évében: reggel kilenctől mozgás, majd beszéd- és énekmérések, gyakorlatok, délután háromtól színészmesterség óra, este héttől éjfélig, hajnali egyig pedig önálló munka folyik, a felvételizők a másnapi mesterségórára próbálnak. Az együttélésben résztvevők úgy érezhetik magukat, mintha már-már egyetemisták lennének, az egy hét intenzív megélése közben gyakran feledésbe is merül az együttélés végső tétje. Ez a tét, hasonlóan az egyetemi félévet lezáró vizsgához, maga a nyilvános megmutatkozás, a harmadik rosta, melynek fontos része, amikor az együttélés alatt készült gyakorlatokat a felvételizők bemutatják a felvételiztető tanároknak.

## EGYÜTTÉLÉSI GYAKORLAT

A mi egyetemünk együttélésein többnyire rövid jeleneteken dolgoznak, de sok másfajta feladattípus, színészgyakorlat, játék is elképzelhető. Jelenetek is számos inspirációra tudnak születni: van, akinél fényképről, festményről, esetleg egy illatról kell jelenetet kitalálni, van, akinél egy felvételi anyagból kiválasztott monológ szövegét használják, de teljesen függetlenül az eredeti színdarabtól, van, akinél két-három replikából álló, homályos szituációjú szövegtöredékre készülnek jelenetek, van, akinél saját történeteiket adják elő improvizált szöveggel és van még a csók-pofon gyakorlat, melyben egy olyan helyzetet kell eljátszani szöveggel, vagy szöveg nélkül, melynek utolsó mozzanata egy csók vagy egy pofon.

---

<sup>6</sup> Marton Lászlóval és Hegedűs D. Gézával közösen vezetett együttélések. Az alább leírt gyakorlattípust Horvai István, Kapás Dezső és Marton László vezette be.

A mi együttélési anyagunk tizenegynéhány színdarabból kiválasztott rövidke részlet. Számptalan ilyen válogatást lehet létrehozni, a jelenetecskék közös jellemzője, hogy a szövegből megfejthető egy éles helyzet, de az alakokról és a körülményekről alig derül ki valami. Rövid megszólalások, bővítetlen mondatok jellemzik ezeket a jeleneteket. Drámai helyzetük alapján fel is lehet címkézni őket: árulás, féltékenység, bosszú stb. A következő jelenetnek például adhatjuk azt a címet, hogy „Gyanú“, vagy azt, hogy „Hazugság“:

A	Miért zárkóztál be?
B	Féltem.
A	Úgy nézel ki, mint aki fél.
B	Féltem. Különben mit törődsz vele!
A	Itt valaki volt! Itt egy férfi volt.
B	Megőrvültél!
A	Itt egy férfi volt!
B	Bolond vagy.

Ez Nelli és Böske jelenetének első pár mondata Barta Lajos *Szerellem* című darabjának második felvonásából. A felvételizőknek nem kell tudni, melyik darabból valók ezek a részletek, jobb, ha fel sem ismerik őket. Így szabadabban fantáziálhatnak arról, hogy mi történik, és kik azok, akik között történik az a valami. Talált szöveggként kell olvassák a mondatokat, mintha épp ez a párbeszéd hallatszódná a szomszédból, de hogy kik és milyen körülmények között beszélnek, arról semmit sem tudni. Ezzel kezdődik az együttélési feladat: elolvasás után ki kell találni, ki az, aki beszél, és ki kell találni, milyen körülmények között beszél. Ez a kitalálás óhatatlanul valamiféle naturalista formába torlik. Tanárként is arra ösztönözzük a felvételizőket, hogy vegyék komolyan a jelenetek valóságosságát. Ha azt képzelték el, hogy a jelenet egy ágyban játszódik, akkor hozzanak be egy ágyat, ha az egyik szereplő kiönt egy pohár vizet, akkor legyen pohár és benne víz, hogy a kiöntés gesztusa valóban megtörténjen. Így modellálja az együttélés a későbbi tanítást, ahol a metódus uralkodó megjelenési formája ugyancsak a naturalizmus.

A kitalálást természetesen megelőzi a választás. Fontos, hogy a jelentkezők válasszák ki, melyik jelenetet akarják eljátszani. Soha nem írjuk elő, hogy ki-ki melyik jeleneten dolgozzon, a szereposztásba sem szólunk bele. Önálló színészi döntést várunk tehát és kezdeményezést, úgy, mint a végzett, felnőtt színészeketől. Természetesen először még

nem az a fontos, hogy a felvételizők színházilag érvényes döntést hozzanak, hanem önmagában az, hogy döntsenek – egyelőre egy anyag, egy szerep mellett. A felnőtt színész többnyire nem döntheti el, hogy melyik előadásban milyen szerepet játszik, de a próbákon és még az előadásokon is számtalan döntést kell és érdemes hoznia. Amikor egy próbán az egyik színész észreveszi, hogy partnerének ki van kötődve a cipőfűzője, majd odamegy hozzá, leguggol és segítőkészen megköti, vagy épp ellenkezőleg, titokban rálép, hogy partnere orra bukjon, akkor az a színész döntést hozott. Dönthet jól vagy rosszul, azaz a cipőbefűzés, vagy az orrabuktatás tűnhet igaznak, vagy hamisnak a jelenet és az alakok ismeretében, de döntése mindenképpen színházi döntés, mert cselekvést, akciót idéz elő, melyben színészünk a kezdeményező, hiszen ő hozza magát és partnerét is színpadi helyzetbe. Hasonlóképpen az együttélésen (és később az egyetemi oktatásban is) csak a feladat az, ami az osztályvezető-tanárok döntése, amibe a jelentkezőnek-hallgatónak többnyire nincs beleszólása. De a feladat keretén belül minden döntést ő hoz meg, legelőször azt, hogy mi lesz az, amivel foglalkozni akar. Ez a döntés inkább ösztönös és nem várjuk el, hogy magyarázatot tudjon adni rá a felvételiző. Elég, hogy a feladat jellege megkívánja a vonzódás gyors kialakulását egyik-másik jelenethez vagy szerephez, és megkívánja a vonzódás vállalását is: a jelenet megmutatását. Ugyanilyen személyes döntés a partnerválasztás is, a szöveg értelmezése és végül a készülő jelenet minden aspektusa, addig a bizonyos ágyig, vagy pohár vízig bezárólag.

## MAGUKRA HAGYOTT FELVÉTELIZŐK

Az együttélés első napján tehát megkapják a felvételizők a szövegeket és a tanárok elmondják, hogy mi a feladat. Ez az elmondás jellemzően szűkszavú. Körülbelül ezt mondjuk: készítsetek jeleneteket ezekre a szövegekre, a szöveget ne változtassátok meg, minden egyéb a ti fantáziátokra van bízva. Szándékosan nem beszélünk sokat: ha elkezdenénk magyarázni a feladatot, ha beszélnénk a jelenetkészítés szempontjairól, akarva-akaratlan megvalósítási mintákat adnánk a felvételizők kezébe. Mi pedig arra vagyunk kíváncsiak, hogy ők maguktól hogyan képzelik el a színpadon ezt vagy azt a jelenetet.

És itt magukra hagyjuk őket. Fontos kontraszt ez. A felvételi korábbi fordulón a jelentkezők minden megmozdulását a felvételiztető tanárok figyelme kísérte. Az együttélés napjaiban viszont majdnem annyi időt dolgoznak egyedül, mint leendő tanáraik je-

lenlétében. Hihetnénk, hogy a bensőségességet, intim közelséget megidéző szép szó, az együttélés tanár és diák közelkerülését jelenti. Mégsem erről van szó. A felvételizők azok, akik együtt élnek. A felvételiztető tanárok legfeljebb megfigyelik, terelik és irányítják az együttélést. Az ő szavukra és tetteikre formálódik napról napra az ideiglenes közösség létélménye, melyben a tanárok végül nem vesznek részt. Színházi szemmel voyeurkodnak, kihasználják az együttélők felfokozott és koncentrált élethelyzetét, melyben a civil és színészi létezés már-már alig megkülönböztethető. Mikroszkopikus közelségből vizsgálják az általuk kiválasztottakat, miközben mégis megtartják tőlük a három lépés távolságot. Talán így közelíthető meg az az ideális helyzet, amikor személyesen, mégis objektív, szakmai érvekkel alátámasztva lehet dönteni egy-egy felvételiző sorsáról.

Az együttélésre szánt idő nagyjából egyharmada önálló, tanári figyelmet nélkülöző munkával telik. Magának az egyetemi színésznevelésnek is egyik alappillére az esti, éjszakai önálló próba. Olyannyira szerves része a tantervnek, hogy igazságtalannak tűnik, hogy nem szerepel az órarendben és a diákok nem kapnak kreditet érte. De miért élünk ezzel a paradoxonnal, a tanár nélküli, tanítás nélküli tanulással?

Első ránézésre rossz értelemben vett iskolásságot láthatunk benne, a kiadott feladat önálló elvégzését: a házi feladatot. Eszünkbe juthat a gyakorlás, az éneket, hangszeres zenét tanulók, vagy sportolók napi rutinja. Ez a fajta gyakorlás jelen van a színészképzésben is, de inkább a tanár nélkül is végezhető vokális, fizikai készségeket fejlesztő feladatokban. Közelebb járunk az igazsághoz, ha egyetemi szemináriumot vezető tanárok, vagy pszichoterapeuták önálló gondolkodásra, problémamegoldásra készítő módszerére gondolunk, mikor egy nekik feltett kérdésre azt felelik: válaszold meg te.

Az igazi ok azonban a mi színészeszményünk. Színpadi alakjaink egytől-egyig „cselekvő személyek” (Arisztotelész), és ezeket a cselekvő személyeket cselekvő módon próbáló színészek tudják eljátszani. A mi színésziideálunk tehát cselekvő, aktív, kezdeményező. Mániákusan keresi személyes érintettségét a szerepben, a próbafolyamatban képes egyszerre több irányba is elindulni, kacérkodik, hergel, provokál, határokat lép át. Zsigerileg érzi, hogy szerepe mondatait, ezeket a végtelen sok irányba mutató vektorokat az ő cselekvő létezése teszi aktívvá. Bárhol is tart a szerepformálásban, nem engedi meg magának, hogy kevesebb cselekvő energiával vegyen részt a próbán, mint az általa játszott alak az éppen próbált helyzetben. Színpadi akciói és a hozzá intézett rendezői instrukciók dinamikus, megjósolhatatlan fordulatokkal teli párbeszéddé válnak. Ezt a párbeszédet és a cselekvő színpadi létezést hivatott ráérősen modellálni az együttélés és az egyetemi

színészképzés monoton dramaturgiája: a hallgatók cselekednek (jelenetet készítenek és bemutatják), a tanárok reflektálnak a cselekedetre, azaz értékelik és instrukciókat fűznek hozzá, ezek alapján a hallgatók újra cselekednek (tovább dolgoznak a jeleneten és újra bemutatják) és így tovább. Az önálló munkában tehát a saját bőrén tapasztalja meg a színészjelölt azt a szükségszerűséget, hogy aktív, cselekvő és kezdeményező kell legyen partnerével, tanárával, rendezőjével ahhoz, hogy közel kerülhessen egy szerep eljátszásához.

Van még egy oka a növendékek magára hagyásának, ez pedig a tévedés lehetősége. Ha mindig jelen vagyunk, ha minden hibát kijavítunk, megfosztjuk őket tévedéseik megélésétől. Márpedig a tévedés ugyancsak aktív és szükségszerű, termékeny része a színházcsinálásnak. A próbafolyamat elején az egyetlen, amit biztosan tudhatunk, hogy semmit sem tudunk. Pontosabban lehet bármilyen sok tudás fejünkben és szívünkben, a színházi tér jelen idejű történéseiről semmit sem tudunk, hiszen abban még semmi sem történt meg. És honnan is tudhatnánk előre, hogy minek és hogyan kell történnie? A hegedűn az egyvonalas C-t csak egyféleképpen lehet lefogni, de az, hogy hogyan találkozik Hamlet halott apja szellemével, semmilyen kottában nincs leírva. *Próbálnunk* kell, *megpróbálni* és *kipróbálni* – szerencsénk, hogy a magyar nyelv, a színházi próbát ismétlésként definiáló nyelvekkel ellentétben épp azt a kifejezést használja, mely magában foglalja a tévedés lehetőségét. Próbálunk tehát, tévedünk, jó esetben felismerjük tévedésünket, vagy egyszerűen elvesztjük hitünket eddigi próbálkozásainkban és mással próbálkozunk. Az angol *rehearsal*, vagy a francia *répétition* utalhat a próba ismétlődő, körforgásszerű folyamatára, de ha a próbát vissza kellene fordítani angolra, azt mondanánk: *trial and error*. Mélyen hinnünk kell tévedéseinkben, napokig, hetekig hordozni kell magunkban, újra és újra kipróbálni, hogy aztán valóban megélhessük a ráismerés drámai fordulatát: tévedünk. A nyomasztó ráismerés azonban egyszerre felszabadítónak válik, mert azáltal, hogy elvesztettünk mindent, amiben addig annyira hittünk, szabad tér nyílik az újabb próbálkozásra. A próba, e cselekvő színpadi létezés magában rejti a tévedés szükségszerűségét, melynek teret és időt kell engednünk.

## ELSŐ MEGMUTATÁS: ÁLTALÁNOS ÉS KONKRÉT

A magukra hagyott felvételizőkkel másnap találkozunk, amikor megmutatják az előző este készült jeleneteket. Ezek ilyenkor még sok sebből véreznek, legfőbb bajuk jellemzően az általánosság. 2005 májusában több felvételiző-páros is dolgozott a fent idézett jeleneten. Az egyik variációban egy lány ült egy széken, lábait felhúzta, átkulcsolta őket, feje a térdei között. Riadtan nézett. Egyszer csak a bal oldali ajtó mögül zaj hallatszott. Valaki többször, egyre gyorsabban lenyomta a kilincset, majd benyitott. Egy másik lány volt az. Még az ajtóból kérdezte, mintegy kíváncsian: miért zárkóztál be? Az előző riadt lány mozdulatlan maradt, alig hallható hangon felelt: féltem. Úgy nézel ki, mint aki fél. – Féltem. Különbet mit törödsz vele! – hangzott el még mindig nagyon halkán ugyanezekből a pozíciókból. A kintről érkezett lány ekkor beljebb jött a térbe, némán körülnézett, az ülő lányt is figyelmesen körbejárta, majd szembe érve vele diadalmasan kijelentette: itt valaki volt. Az ülő lány még mindig mozdulatlanul felelt: megörültél. Az álló lány két kezét most az ülő lány vállára tette és megrázta. Szinte kiabált: itt egy férfi volt! Az ülő lány megrezzent az érintésre, hátrahúzta felsőtestét, mintha bántották volna és sértetten zárta le a beszélgetést: bolond vagy.

Mi a baj elsősorban ezzel a jelenettel? Az, hogy általános. Mit jelent az, hogy általános? Azt, hogy nagyon kevés konkrétum derül ki belőle. Egy széken ülő lányt látunk az üres térben. Se a lányról, se a székről, se az ülésről nem tudunk meg semmit. Olyan az egész, mintha valahol a világegyetem vákuumában lenne egy lány – lány, mint olyan –, aki ül egy széken. Öröktől fogva, időtlenül, örökre. Neki nincsenek tulajdonságai, vele nem történik semmi, kivéve hogy, mint némely csalánozó, érintésre összehúzza magát. Ez nem is egy jelenet. Ez egy kép. Miért baj ez? Egy kép nem lehet színház? De lehet. Csakhogy mi most a színészetéről akarunk tanulni, nem a színpadi képek természetéről. A színész pedig az időben megmerevedett széken ülést nem tudja eljátszani. Helyesebben el tudja játszani, ha a kontráját játssza. Ha egy filmen nagyon sokféle lányt látunk, akik sokféle konkrét helyen ülnek ugyanazon a széken, akkor támadhat az a képzetünk, hogy a világ összes lányát, vagy ha úgy tetszik, a világ bármelyik lányát látjuk, aki mindig, mindenhol ugyan azon széken ül. Azaz, ami általános (bármily filozofikus is), nem válik színészi állapottá, cselekvéssé. Konkrét színészi állapot és cselekvés *hatása* válhat általánossá, gondolattá, filozófiává.

Az általánossággal tehát az egyik baj az, hogy mi, nézők, nem látunk mást a színpadon, mint egy széken ülő lányt, és ez a kép nem sokban különbözik bármely másik széken ülő lány képétől, akik itt vannak mellettünk, a nézőtéren. A másik baj az, hogy a széken ülő lánynak nincs mit eljátszania. Az életben sosem ülünk egy széken csak úgy, általában. Ki kell találjuk tehát a széken ülés konkrét körülményeit. Hol ülsz? – kérdezzük a lánytól. A széken, válaszolja. Jó, de hol van az a szék? Egy szobában. Milyen szobában? Kinek a szobájában? Az enyémben, mondja. Igazából is van szobád? – kérdezzük tovább. Igen. Hol? Az albérletben, ahol lakom – feleli. És abban is van szék? Van. Akkor most mondd el, milyen az albérleti szobád, és pontosan hol van benne az a bizonyos szék, kérjük és ő – többszöri belekérdezésre – részletesen elmondja. Most gyere ide a nézőtérre, mondjuk neki, és nézz rá a színpadra. Odajön, ránéz és látjuk, hogy megértette: rossz helyen van a szék. Visszamegy a színpadra és átteszi a széket oda, ahol nála, az albérletben van, az ajtó mellé, a falhoz. Szoktál azon a széken ülni? – faggatjuk tovább. Szoktam, válaszolja. Mondj el egy alkalmat, amikor azon a széken ültél. Mégpedig egy olyan alkalmat, aminek jól emlékszel a körülményeire. És elmesél egy történetet: üzenet érkezett a telefonjára, ami annyira megviselte, hogy egy órán keresztül csak ült azon a széken. Mutasd meg, hogyan, kérjük. Megmutatja. A pozíció feltűnően hasonlít a jelenetben látotthoz. Kezedben volt a telefon? Igen. Akkor vedd a kezedbe. Mire emlékszel még? – kérdezzük. Szólt a zene, válaszolja. Milyen zene, kérdezzük és megmondja: a No Doubt-tól az *It's my life*. Akkor dúdold magadban azt a zenét, kérjük. Csönd lesz. Mindannyian a széken ülő lányt figyeljük. Meg se moccan, mégis most először megtörténik valami igazi és érvényes: a lány tekintete fókuszált lesz, arcvonásain láthatóvá válik a belső figyelem, testtartása is feszesebb. Most valóban *cselekszik* valamit: dúdolja magában a dalt. Mi nézők is koncentráltabbak leszünk, egész testünkkel figyelünk, úgy, mint amikor valakinek az érkezésére felkapjuk a fejünk. Ahogy tovább dúdol, a telefont tartó kezét a dal ritmusára a térdéhez ütögeti, meg-megmozdulnak ajkai, tétován kiszöknek belőle a zene néma foszlányai. Megállítjuk. Látod, mondjuk neki, ez most konkrét. Most végre *valahogy* ülsz azon a széken. Még ez sem jelenet, még ez is csak egy kép. De konkrét kép. Még sok mindent nem tudunk: nem tudjuk, ki ez a lány, nem tudjuk, hol és miért ül, végképp nem tudjuk, milyen állapotban van, de egy dolgot biztosan tudunk: egy dalt dúdol magában. Sőt, a dúdolás valamiért fontos neki, valamiért olyan komolyan veszi, hogy még rólunk is elfeledkezik, nézőiről.



## MI A TÖRTÉNET? MI A CÍME?

És most visszatérünk a jelenethez. Próbáljuk meg konkréttá tenni a jelenetbeli ülést. Az előbbi ülésnek volt egy előtörténete, bár az az előtörténet és az abból fakadó lelkiállapot nem volt olvasható, de nem is ez volt a cél, csupán a színészi cselekvés konkrétságának megsejtése. A széken ülő lány képével kezdődő jelenethez is szükségünk van valamiféle előtörténetre. Mi történt, mielőtt leültél volna a székre? – kérdezzük tovább a lányt. Most partnernőjével együtt hosszadalmas, túlrészletezett történetet kezdenek mesélni, melynek számtalan részlete a jelenet szempontjából felesleges és ábrázolhatatlan, de egy fontos dolog kiderül belőle: a két felvételiző úgy képzelte, abban a bizonyos szobában tényleg volt valaki, jelesül tényleg egy férfi. Az ő történetükben ez a férfi A szerelme, aki A-hoz jön látogatóba, de nem találja otthon. Ennek ellenére nem megy rögtön el, beszélgetni kezdenek B-vel és ebben a beszélgetésben kölcsönös vonzalom alakul ki köztük. Épp-hogy eljutnának az első csókig, amikor a férfi meggondolja magát és elmegy. A magára maradt B össze van zavarodva, felizgatta a férfi közelsége, de lelkifurdalása is van majdnem (vagy tán egészen) megcsalt barátnője miatt. Ezért ül olyan riadtan abban a székben, amikor végre hazajön A.

Rakjunk most rendet ebben az előtörténetben. Jó-e, hasznos-e a jelenet szempontjából, ha a férfi A szerelme? Látszólag igen, ez a körülmény, a szerelmi háromszög feszültséget teremt a két (három) szereplő között. Azonban A leleplező mondata („Itt egy férfi volt”) azt jelenti, hogy A rájött: B állításával ellentétben igenis járt itt valaki. Hogy pontosan ki, az úgy tűnik a szövegből, mindegy. Ha A arra jönne rá, hogy nem más járt itt, mint az ő barátja (nevezzük C-nek), akkor valami ilyesmit mondana: Itt volt C! Azt látjuk tehát, hogy A már a jelenet elején sejtí, hogy B nem mond igazat („Úgy nézel ki, mint aki fél”) és egyre jobban érdekli, hogy mi az, amit B leplez. A jelenet második részében A nagy fordulata B hazugságának leleplezése, nem pedig annak felismerése, hogy barátja és barátnője megcsalta őt. Azt mondjuk, hogy a színész egy pillanatban csak egyféle állapotot tud eljátszani. Esetünkben A állapota a jelenet végén a felismerés: hazudtál nekem: igenis járt itt egy férfi. A játszhatatlanságig túlsúrítenénk az utolsó négy megszólalást, ha A-nak még egy másik állapotot is képviselnie kellene: megcsaltál a barátommal. Megállapodunk tehát a felvételiző-párral, hogy a jelenet történetét így egyszerűsítjük le: B hazudik, A pedig leleplezi a hazugságot. Címet is adunk a jelenetnek: *Lebukás*. (Lehetne

persze *Lebuktatás* is. A jelenet kezdeményezője, gazdája a B-t játszó lány volt, ezért döntöttünk az ő szemszögéből fogalmazott cím mellett.) Címre nem formai szempontból van szükség. A cím segítséget nyújt a színésznek azzal, hogy kijelöli, meghatározza a jelenet legfontosabb cselekvési irányát. Tudatosítja a szereplőkkel, hogy mit tesznek és mi történik velük a jelenetben: az egyik lebukik, a másik lebuktat. Aki lebukik, igyekszik elkerülni a lebukást, ennek érdekében hazudik, a lebuktató pedig gyanakszik, faggat és nyomoz, hogy végre lebuktathasson. A lebukás és a lebuktatás további cselekedeteket is involvál, ezekből áll majd össze a jelenet minden kis részlete.

Ki legyen akkor a férfi? Ezt természetesen nem mondjuk meg, még azt sem kérjük a felvételizőktől, hogy ott helyben találják ki. Ez a következő esti önálló próbájuk egyik feladata lesz, ugyanúgy, ahogy például a *Bernarda Alba házá*t próbáló színésznők feladata, hogy próbáról próbára felépítsék fantáziájukban az ő személyes, a színpadon soha meg nem jelenő Pepe el Romanojukat. Másnapra aztán kitalálja a két felvételiző, hogy a férfi a szomszédban lakik, alig ismerik, egyszer-kétszer találkoztak a lépcsőházban, most kopogott először át, de most is csak kölcsönkérni valamit. Innen hasonlóan folytatódik a történet: a férfi ottmarad, beszélgetni kezdenek B-vel és kialakul az a bizonyos vonzalom.

## HOL KEZDŐDIK A TÖRTÉNET?

De mi történt mielőtt B leült volna a székre? Vizsgáljuk meg ehhez a jelenet elejét. Mi a jelenet első mozzanata? Hol kezdődik a színpadi történés? Ott, hogy A be akar jönni – felelnék a lányok. Hova akar bejönni? A szobába. Kinek a szobája ez? A kettőnké, a közösen bérelt lakás egyetlen szobája. Jó lenne, ha ez az információ már a jelenet elején olvasható lenne – kérjük, és ezzel újabb feladat elé állítjuk a felvételizőket. Úgy kell kialakítaniuk, berendezniük a teret, B-nek úgy kell benne elhelyezkedni, A-nak úgy megérkezni, hogy belépve azt éljék meg, és mi ezt látva azonnal megértjük: ez az ő közös otthonuk. De maradjunk egy pillanatra még az első mozzanatnál. Mit jelent az, hogy A be akar jönni? Emlékezzünk vissza: a megmutatott jelenet úgy kezdődött, hogy zaj hallatszott a zárt ajtó mögül, A kétszer-háromszor lenyomta a kilincset, majd benyitott. Tisztáznunk kell a bejövés körülményeit is: a felvételizők előtörténete szerint A hazajön, de nem egyértelmű, hogy a lakás bejárati ajtaján jön-e be, vagy egy belső, mondjuk az előszobából a szobába nyíló ajtón. Ez az ajtó csak kilincsre van zárva vagy kulcsra? Mást

jelent ugyanis egy kulcsra zárt bejárati ajtó, mint egy kulcsra zárt szobaajtó. A kezdőmondat („Miért zárkóztál be?”) úgy is értelmezhető, hogy a két lány nem szokta kulcsra zárni azt a bizonyos ajtót, A ezért is teszi szóvá. Ezekre a kérdésekre sem várunk most választ, a lánypárosnak akarunk adni újabb támpontokat a jelenet konkrétá tételéhez.

És itt egy fontos kérdéshez jutunk. Idézzük fel a jelenet kezdőképét, a széken gubbasztó riadt, összezavarodott B-t. A megriadt, zavart állapot igazolható, még akkor is, ha nem a barátnője barátjával flörtölt, hanem egy szinte ismeretlennel. Valami új, váratlan és izgalmas történt B-vel, ami a beteljesedés előtt hirtelen félbeszakadt. Életszerű, hogy B nem nyugszik meg, szívdobogása nem lassul, érzékei még jelenlévőnek tudják az imént eltávozott férfit. A gubbasztás passzív fizikai állapota ebből semmit sem mutat meg: az elképzelt előtörténet szenzációja, aktivitása helyett az utórezgéseket elfedő statikusságot látjuk. Most képzeljük el B-t abban a cselekvő állapotban, amint átengedi magát a férfi közeledésének és teste önkéntelenül mozdul a felébresztett vágy parancsára. Nem inkább ez az állapot írja le az előtörténetet („kölcsonös vonzalom alakul ki”), mint a mozdulatlan gubbasztás ugyanennek a történetnek az emlékének? Másképpen feltéve a kérdést: nem akkor indul el istenigazából a jelenet, ha inkább ebbe az aktív helyzetbe toppan be A? Nem erősebb az a színpadi helyzet, hogy B és a férfi olyan cselekvésben van, amely nem tűri meg egy harmadik személy jelenlétét, ugyanakkor A-nak valamiért elengedhetetlenül fontos, hogy mégis jelen legyen?

## TÉR

Másnapra a jelenet átalakult. Először is lett díszlet. A játéktér egyik fala mentén, ahol az ajtó is van, két matrac hevert a földön, szertedobált ágyneműk, női ruhadarabok, könyvek, papírok, laptop, telefon, fülhallgató, tisztálkodószerek, alapozó, rúzs, szemceruza. És az ajtó mellett a szék. Nem tér ez még, díszletnek is inkább csak udvariasságból nevezük. Mégis értékes, mert megidézi egy szobát, a mégoly közhelyesen megfogalmazott rendetlenség fiatalok lakóhelyére utal, kollégiumra, albérletre, esetleg egy olyan család otthonára, ahol a szülők nem teszik be a lábukat a gyerekszobába. A ruhákat és bizonyos tárgyakat látva azt gondoljuk, lányok laknak itt. Miért jobb színpadképe ez a *Lebukás*nak, mint az üres tér ajtóval és székekkel?

Elsősorban a konkrétsága miatt. A szétdobált holmik között például már nem lehet bár-hogyan közlekedni. Egyik pontból a másikba nem feltétlenül lehet egyenes vonalban eljutni, úgy, mint az üres térben, tárgyakat kell átlépni, kerülgetni. Ha az egyik szereplő egy kelléket a kezébe akar venni, ahhoz több másikat fel kell emelni, áthelyezni, sőt az is lehet, hogy azt a bizonyos kelléket meg kell keresni, mert nincs szem előtt. Valami életszerűség képződik meg abban, hogy még a legapróbb célok eléréséhez is kacskaringós, akadályokkal teli út vezet. Hasonlóan színdarabjainkhoz, ahol az alakok ugyanilyen kiszámíthatatlan utakon küzdik végig magukat a célig vagy a bukásig. A tér és a térbe behordott tárgyak meghatározzák a színpadi létezést. Ugyanúgy, ahogy a néma éneklés konkrétá tette a tartalmatlan széken ülést, a felhalmozott kellékek és bútorok konkrét cselekvésre, aktív létezésre készítetik a szereplőket.

## TÉR ÉS CSELEKVÉS

A játéktér konkrétságból fakadó színészi aktivitás elvezet a valódi színpadi történésig. A másodjára bemutatott jelenet elején, mikor A már egyre türelmetlenebbül kopogott a kulcsra zárt ajtón, B kétségbeesetten próbált rendet rakni, eltüntetni az ott járt férfi nyomait. Nem akarta, hogy A megtudja, ki járt a szobában és mi történt (majdnem) közöttük. A megmutatás után megkértük a B-t játszó felvételizőt, ismételné meg a néma rendrakást. Ehhez először újra létre kellett hoznia a jelenet elején látott rendetlenséget. Ahogy dobálta szét a kellékeket, láttuk, hogy ezúttal egy másik rendetlenség alakul ki. Rendetlenség ez is, de bizonyos tárgyak máshová kerültek, a matracok nem úgy álltak, ahogy eredetileg. Következésképpen maga a rendrakás is más lett, nem mindig ugyanazokat a holmikot pakolta és nem ugyanoda, mint a jelenetben. Rosszul pakoltam? – nézett ránk, miután befejezte. Nem, nem pakoltál rosszul – válaszoltuk –, jó volt, ahogy kapkodtál, de nem mindegy, mit pakolsz és hova. Ha ugyanez a helyzet (gyorsan össze kell pakolnod, mielőtt valaki benyit) az életben történik meg veled, pontosan fogod tudni, mihez nyúlj és mit hova rakj. A jelenetben tehát úgy kell kialakítanod a színpadképet, hogy bármekkora is a rendetlenség, te – a színész – mindenről tudd, hol van. A színpadi alak az, aki esetleg egy-egy dologról nem tudja, hol keresse. Sőt, az is elképzelhető, hogy te olyan rendetlenségben élsz, ami csak a külső szemlélő számára rendetlenség, ellenben te pontosan tudod, mi hol van. (Kivéve, ha arról szól a jelenet, hogy valaki körül olyan

a rendetlenség, hogy semmit sem talál – de a mi jelenetünk nem erről szól.) Azt is tudnod kell, hogy mi az, amihez nem kell nyúlni, mert a helyén van, vagy nem kelt gyanút, mi az, amit vissza kell tenni a helyére és mi az, amit el kell tüntetni. A rendrakás éppen olyan célratörő cselekvéssorozat kell legyen, mint a jelenet fő történése, a leplezés és leleplezés. Ha a fejedben van az összes színpadi tárgy térképe és pontosan tudod, minek hova kell kerülnie, azzal megszabod a pakolás cselekvésének keretét, mely kereten belül az alak szabad: végtelen sokféleképpen pakolhatsz. Mert végül az a legfontosabb, hogy *hogyan* pakol az alak. Most még nem beszélünk szerepről, a felvételin egyáltalán nem várjuk el a szerepformálást, kizárólag a személyiséget és a személyességre való képességet vizsgáljuk. Az alak itt azt a színpadi lényt jelenti, aki azt cselekszi, amit a felvételizők a szövegből megfejtenek, de úgy cselekszik, ahogy ő, a színészjelölt cselekszik az életben. Pakolni mindenki tud, ráadásul mindenki egyedi módon pakol, azt is mondhatjuk, önmagára jellemző módon. A jelenet jelenlegi állapotában a pakolás sürgetett, kényszer hatására végzett cselekvés. Mikor megkérdeztük a B-t játszó felvételizőt, ismerős-e neki a helyzet, előre megjósolhatóan válaszolta: persze. Akkor tehát nincs más dolgod, mondtuk, mint visszaidézni az életedből azt a helyzetet. Úgy pakolj, ahogy akkor pakoltál. Úgy pakolj, ahogy most pakolnál, ha valaki kopogna, és te vissza akarnád rendezni a szobád az eredeti állapotába. Arra vagyunk kíváncsiak, hogy te hogyan pakolsz, amikor a leleplezés veszélye fenyeget. Ennek a személyes, a civil létezéssel rokon színpadi működésnek létrejöttét hivatott segíteni a látszólag realista, vagy naturalista forma. Minden, ami most a színpadon van, valódi: valódiak a tárgyak, valódi a matrac, valódi az ablak, a feketére festett villanykapcsoló, amitől valóban felgyullad, vagy elalszik a mennyezeti neonlámpa. A valódi környezet valódi cselekvésre kész: ez az értelme és haszna a játéktér kézzel fogható konkrétságának.

## TÉR ÉS SZÍNÉSZ

Később, a tanításban is elvárjuk a színészhallgatóktól, hogy maguk találják ki és hozzák létre a jelenetek terét. A színpadi tér természetesen több, mint a használt tárgyak, bútorok kézzelfogható konkrétsága, vagy éppen stilizáltsága, szimbolikus jelentése. A színpadi tér színész és néző számára *térélmény*. Amikor az önálló próbákon a hallgatók emelvényeket építenek egymásra, falakat tologatnak, ide-oda forgatják a nézőteret, akkor azt

kísérletezik ki, hogy egy-egy térforma miféle létezést és cselekvést implikál, egyáltalán, milyen lesz benne a színész közérzete és mindez hogyan szolgálja a készülő jelenet történetét. Szűk zugok, tágas szabad terek, folyosók, többszintes építmények, a játszókat szinte összenyomó, alacsony mennyezetek, álperspektivikus konstrukciók, tagolt mélységek és zárt, kétdimenziós kivágások keletkeznek – egy-egy jól megtalált tér felér a jelenet értelmezésével. És van, hogy a tér átértelmez: egy szalonra írt jelenet, melyet a hallgatók a kukák mellett a lépcsőházban képzeltek el, radikálisan meg fogja határozni a színészek játékát. Máskor az Egyetem épületének talált, ready-made tereit használják a hallgatók: a lapostetőt, a mosdót, a folyosói ablaksort, egy eldugott csigalépcsőt. Megint máskor nem valamilyen térforma, hanem egy-egy anyag használata teremti meg a jelenet közegét: földre szórt szalma például, máskor avar vagy tollpíhek, mennyezetről csöpögő víz, vagy a játékteret beborító fóliasátor. Miért terheljük hallgatóinkat azzal, hogy értékes próbaidejükből néha több órát is a tér kitalálására és létrehozására fordítsanak, amikor a magyar színházi gyakorlatban már az olvasópróbára elkészül egy részletes díszletterv, amibe a színésznek jellemzően nincs beleszólása. Először is nem biztos, hogy ez a gyakorlat mindörökké így marad. Ismerjük azt a közösségi színházcsinálási formát is, ahol a próbaidőszakban a színészi-rendezői útkeresés mellett, annak hatására formálódik a majdani játéktér, és ebben a formálódásban közvetve vagy közvetetten a színész is részt vesz. Talán ennél is fontosabb, hogy azt szeretnénk, a színinövendékek tanulják meg látni, olvasni, értelmezni a teret, és a saját bőrükön tapasztalják meg, hogy a tér sok-sok attribútuma dinamikus interakcióban van az ő színészi működésükkel. Nem titkos díszlettervezőket akarunk tehát nevelni, hanem olyan színészeket, akik azért igyekeznek megfejteni a nekik felajánlott teret, hogy a tér felébressze színészi kreativitásukat és megtalálják a kapcsolódást szerepük és a tér között.

## MÁSODIK MEGMUTATÁS

Második megmutatásakor a *Lebukás B* és az idegen férfi kettősével kezdődött. Ruhástul feküdtek egymás karjában a jobb oldali matracon, lábuk is összekulcsolódott, simogatták és szorították magunkhoz a másikat. Talán csókolóztak is, bár ezt nem lehetett látni, mert hol a lány, hol a fiú tarkója takarta a másik arcát. Szexuális előjáték zajlott tehát. Egyszerre hallani lehetett kintről, hogy A megérkezik, lenyomja a kilincset, de nem tudja kinyitni

az ajtót. Ekkor vettük észre, hogy a kulcs benn van a zárban. A kilincs egyre ütemesebben járt fel-alá, majd hangosodó és gyorsuló kopogtatás következett, dörömbölés, végül pedig az egész ajtólap beleremegett, ahogy A teljes testével nekiütődött. A zajra B és a férfi szétrebbentek, a lány az előbb látott előjáték energiájával kezdett bele az említett kétségbeesett pakolásba, rendrakásba, miközben a fiú készségesen és ügyesen kimászott az ablakon. Végre B elfordította a kulcsot a zárban és A beesett a szobába. Megállt, nagyon figyelmesen körbenézett, minden tárgyat szemügyre vett, mint aki ellenőriz, vagy keres valamit. B ezúttal a matracára heveredett, magához húzta a laptopot, és gépelni, kattintgatni kezdett rajta, mintha az ajtónyitás ezt a tevékenységét szakította volna félbe. Így hangzott el az első négy megszólalás. Ekkor a vizsgálódó A szobatársnője matracához jutott és észrevette, hogy kilóg alóla egy férfi alsónadrág. Felemelte és lassan B felé nyújtotta: Itt egy férfi volt. Az utolsó három megszólalás ebben a helyzetben zajlott: A triumfálva tartotta fel a bűnjelet, B flegmán válaszolgatott, fel se nézve a laptop képernyőjéről.

## TEST

A megváltozott tér és a megváltozott mise-en-scène előrelépésnek tűnt, dicséretet érdemelt. Majd a B-t játszó felvételizőhöz és a jelenetbe újonnan bekerült harmadik szereplőhöz fordultunk. Miért imitáljátok az előjátékot? A provokatívnak tűnő kérdésre működésbe lépett a szemérem: a két szereplő némán és kiszolgáltatva nézett ránk, mintha valami olyan dolog megmutatását kérnénk számon rajtuk, amelyet ők nyilvánosan nem vállalnak. Pedig nem erről volt szó. Végül pedig erről volt szó.

Azt mondjuk, a jelenetek értékelésénél egyetlen szempontunk van: igaz-e, amit látunk, vagy nem. Színészként és rendezőként is azt akarjuk: minden, ami a színpadon történik, igaz legyen. A színész ismérve, hogy nem hazudik a színpadon, és nem azért nem hazudik, mert hazudni illetlenség és szakmaiatlan, hanem ösztönösen, zsigerileg nem képes a színpadi hazugságra. Termékeny és szeretni való pillanat az, amikor próbán a színész nem képes folytatni a jelenetet, teste görcsbe rándul vagy szétesik és combját ököllel ütögetve hadakozik, elsősorban magával: nem igaz, nem igaz, nem ezt csinálom ebben a helyzetben! Láttuk, hogy B iménti pakolása sem volt teljesen igaz. Külön-külön igazak voltak a mozdulatai, igaz volt a sürgetettség keltette energia, de mert tisztázatlan volt, mit, hova és miért pakol, igazából csak azért pakolt, mert így beszélték meg a próbán, és nem

azért, mert valóban veszélyhelyzetbe került. Hasonló a helyzet a jelenetkezdő némajátékkal. Mi ennek az előjátéknak a története? Két ismeretlen ember véletlenül találkozik, fellobban bennük a vágy egymás iránt és ölelkezni, csókolózni kezdenek. Kétségtelen, a karok körülvették az összeért testeket, mégis az volt az érzésünk, hogy imitált ölelést látunk. A lány ugyanis nem azt a másik fiút ölelte. Egy számára közömbös idegent ölelt. Nem láttuk például, ahogy fellobban és ahogy már ég benne a vágy. A vágy kíváncsiságból keletkezik és kíváncsiságot szül, de ennek a lánynak az érzékei nem voltak kíváncsiak a hirtelen nagyon közel került ismeretlen test titkaira. Ez a lány nem engedte át magán a fiú érintése keltette energiát, nem hagyta, hogy teste önkéntelen válaszokat adjon erre az energiára. Két test érintkezése nem kisebb értékű párbeszéd, mint a kimondott szavak, de szereplőink ölelkezésének nem volt különösebb mondatértékű tartalma, jelentése. Mint-ha csak kiírták volna maguk fölé egy táblára: ölelkező nő és férfi. Nem ők öleltek, nekik csak a karjuk ölelt egy másik, behelyettesíthető nyakat, vállat, derekat. Arról van itt is szó, mint a pakolásnál: mindannyian tudunk ölelni, változatos minőségű öleléseket éltünk már meg, képesek vagyunk értelmezni, minősíteni mások ölelkezését, és ismerjük az ölelés kommunikációjának azt a zavarba ejtő félresiklását is, amikor az egyik test már kibontakozna, míg a másik még ölelni akar. Ha a történetben két ember igazi testi vággyal öleli egymást, akkor az őket játszó két színésznek is igazi testi vággyal kell ölelnie egymást. Az ölelés akkor válik igazzá, ha akkora tétje van, mint a pakolásnak, csak ez esetben a tét a partner személyes közel engedése.

A test nem hazudik. A fizikailag igénybe vett test szimptomáit leplezni lehet, akaratlagosan megszüntetni nem. A színész színpadi létezése csupa fizikai cselekvés és ezek a cselekvések akkor válnak igazzá, ha a színész hagyja, hogy az általuk keltett idegrendszeri és érzelmi szenzációk elárasszák a testét. Ez a megállapítás a mozdulatlan színészre is igaz, szélsőséges példa erre az a japán kabuki színész, akinek az egy helyben állva előadott monológja közben olyan magas pulzusa lett, mint egy rövidtávú futónak.

Történt volna, hogy egy előadás főszereplője mindvégig, amíg a színpadon tartózkodott, a szinte mélység nélküli, hosszában elnyúló játéktér két széle között vödörket hozott és vitt. Az előadás egy sorozatgyilkosról szólt, aki feldarabolt áldozatait vödörnyi adagokban viszi ki a bérházfolyosó végén található mellékhelyiségbe. Több próba telt el azzal, hogy súlyokkal nehezítettük a vödörket, így akartuk igazzá tenni a monoton, véget nem érő cipekedés gesztusát. El tudom én játszani, hogy teli a vödör – vetette ellen ilyenkor a korosodó, fizikailag csak korlátozott igénybevételre képes, de nagyszerű képességekkel



rendelkező főszereplő. El is játszotta és nem is rosszul. Volt azonban, hogy elfeledkezett róla, ilyenkor könnyedén libegett kezében a vödör, ami egy pillanattal azelőtt még a karját, vállát húzta. Ha szóltunk neki, elnézést kért, még magát is korholta, mondván, hogyan is felejtette el szerepe vezérmotívumát és újra úgy tett, mint aki súlyos terhet cipel. Végül ő győzött, a vödrök üresek maradtak és főszereplőnk nem izzadt meg, nem fulladt ki, nem kellett önkéntelenül megállnia pihenőt tartani, mert tényleg úgy érzi, leszakad a karja, egyszóval nem tudta sem megszenvedni, sem, mint egy keresztet, magán cipelni az előadásban egyébként nem megjelenő rémtettek terhét.

Egy másik előadás másik főszereplőjének egy hosszú, 8-10 perces jelenetet kellett mozdulatlanul, maga alá húzott lábbal, előre döntött felsőtesttel végigtérdelnie. A jelenet végén fel kellett állnia és hátramenni a nagyszínpad mélyére. Ennek a lassú, súlyos hátramenésnek tartalma lett volna: azt a trónján ülő hercegnőt közelíti meg, akibe szerelmes, és akitől az élete függ. Amikor ez a főszereplő először vette fel a jelmezét, egy bő palástot és egy jelentősen megmagasított talpú csizmát, kiderült, hogy abban már a hosszú térdelést is nehéz kibírni, de utána felállni és járni egyenesen képtelenség. A következő napokban ez a színész összeszorított foggal gyakorolt, a civil ruhás próbákon is felvette a csizmát és a főpróbahét végére az inai, izmai hozzászoktak az elgémberedett állapothoz. Olyannyira, hogy nagyon lassan, mozdulatról mozdulatra képes volt felállni és inogva, egyensúlyát minduntalan elvesztve eljutott a színpad hátsó felébe. Akkor döbrentünk rá, hogy a nehéz felállás és a bizonytalan, lebegő járás éppenséggel a színészi kifejezőerő szolgálatában áll: az élete sorsfordító találkozása előtt álló alak idegállapotát jeleníti meg.

Visszatérve a *Lebukás* öleléséhez: nem szemérmertlenséget kívánunk. Persze mi számít szemérmertlenségnek? A pornográfia? Ne menjünk ennyire messze. A meztelen test? A meztelen test, amelynek nem minden részletét tudja kontrollálni a színész, következőképpen azok a bizonyos kontrollálhatatlan részek nem követik a többi, színész uralta testrész mozgását, külön utakon járnak, tempójuk aritmiájával belezavarnak a test ritmusába és ezzel zavarba ejtően civillé képesek tenni a mégoly jól játszó színészt is. Ennél ritkábban, de azért látni olyat is, amikor a színészi kifejezőerő legyőzi a szófogadatlan testrészeket. A bőrünkön túl nem vetkőzhetünk és két egymáshoz tapadt meztelen testet már csak egy lépés választ el az egyesüléstől. Meddig mehetünk el?

Ameddig az alaptétel engedi: bármi elfogadható a színpadon, ami igaz. Világos, hogy a szexualitás mímélése a színpadon hazugság, kivéve, ha a mímelés vállaltan mímelés, stilizáció, jelentéssel bíró forma. De ebben a jelenetben hazudnánk a bátor, szemérmertlen

naturalizmussal is. Színpadi akcióvá tennénk ugyanis a test biológiai funkcióit, melyek fölött, mint már mondtuk, a színésznek legfeljebb korlátozott hatalma van. Nem a szexualitás az egyetlen biológiai történés, amivel időről-időre találkozunk a színpadon. Ilyen a részegség, a tudatmódosító szerek hatása, a betegségek és a biológia megszűnése, a halál. Ezek nem színpadi állapotok, mert a színész nem tudja eljátszani őket. Nincs is mit játszani rajtuk, a test biológiai funkciói színészilag ábrázolhatatlanok. A fogfájást például nem lehet eljátszani és Szép Ernő *Patikájában* a fogfájós Patikusné színészi állapota sem a fogfájás, hanem a panaszkodás, az önsajnálát és az önsajnáltatás. Vagy ha úgy tetszik, Rómeo és Júlia is járnak vécére, ezt viszont azért nem szoktunk ábrázolni a színpadon, mert a történet szempontjából érdektelen.

A test kontrollálhatatlan biológiai funkcióinak megmutatásával tehát nem szemérmertlenséget követnénk el, hanem szakmaiatlanságot. Nyilvánvaló, hogy nem ezt a fajta szemérmertlenséget várjuk a *Lebukás* ölelkezőitől. Azt az ölelést várjuk, aminek az érzelmi-ig, idegrendszerileg és fizikailag igaz vállalása és megmutatása olyan személyes, hogy az még a pornográfiánál is szemérmertlenebb.

## GONDOLNI VALAMIRE

Ha két színésznek az a vállalása, hogy a hirtelen, semmiből fellobbanó vágyról csinál jelenetet, akkor bennük is fel kell lobbanjon a vágy. Nyilvánvaló tehát, hogy gondolniuk kell valakire vagy valamire, ami előidézi bennük a vágy fellobbanását. Ráadásul képesek kell legyenek ezt a valamit vagy valakit a partnerükben meglátni. Az emberi fantázia végtelen, a színész fantáziája pedig végtelen szabad. A színész arra gondol, amire akar. A színész gondolatainak láncolata olyan, az előadással párhuzamosan futó belső, titkos előadás, melynek írója, szereplője és rendezője maga a színész. A próbán, sok minden más mellett, saját gondolataival dolgozik a színész: kipróbálja, melyik gondolattal milyen állapotba képes hozni önmagát. Így írja gondolatról gondolatra saját belső színdarabját. „Gondolni valamire” – ez a színházi közhely valódi igazságot rejt, amit gyakran az igazán nagy színészek is elfelejtnek. Mondjunk ki egy tételt: minden ember halála pillanatáig szüntelenül gondolkodik. Ezeket a gondolatokat értelmetlenség minősíteni, a gondolatokat összefűző logika, vagy épp a gondolatok következtelensége és a belőlük fakadó cselekedetek tesznek ilyenné vagy olyanná bennünket. A színésznek az a különle-

ges tulajdonsága, hogy képes mások nevében gondolkodni és ezt a gondolkodást tetteken és szavakon keresztül láthatóvá tenni. A színész természetesen nem válik másik emberré, a mások nevében gondolkodás egyedi és személyes: az a legérdekesebb benne, hogy a gondolkodó színész milyennek látja és milyennek láttatja annak a másik valakinek a gondolkodását. Minél izgalmasabb, váratlanabb, személyesebb az a gondolatfűzér, amit a színész a színpadon kimondott szavakhoz és megtörténő eseményekhez fűz, annál tehetősebb az a színész, annál egyedibb és átélhetőbb az általa ábrázolt alak.

2006-ban egy növendék azt a feladatot kapta, hogy beszéljen monológyszerűen az édesanyjához, aki leleplezte, hogy kábítószeret rejteget az iskolatáskájában. Többször megállítottuk és kértük, kezdje újra, mert úgy éreztük, növendékünk valamit nem ért a feladatból. Minden újratekedéskor más és más stratégiával próbálkozott: hol erőtlően és önleplezőn hazudott, hol magabiztosan és lehengerlően, máskor megbánást mutatott és sírva kérte anyját, bocsásson meg, megint máskor fellázadt, követelte magának a jogot, hogy kábítószeret fogyaszthasson. A sokadik próbálkozás után azt mondtuk: még mindig nem érted. A te édesanyád találja meg a kábítószeret a te iskolatáskádban. Kicsoda? – kérdezett vissza növendékünk. A te édesanyád. Anya? Igen, ő. Itt egy rövid hallgatás következett. Tényleg? – kérdezte most már inkább saját magától. Majd újra elhallgatott. Gondolkodni kezdett, befele figyelt, mint a széken némán éneklő lány. Egyszerre azt éreztük, megértette. Egyre inkább magába fordult, magába roskadt. Néma volt és mozdulatlan. Majd hirtelen kikerekedett a szeme és a gy hangot erősen megnyomva azt mondta: az nagyon durva lenne.

Az tehát, hogy mire gondol a színész, nemcsak fantáziájának élénkségét mutatja. Színészi bátorság kell ahhoz, hogy provokálja magát saját gondolataival, hogy merjen olyanra gondolni, ami zavarba hozza, ami kívül esik a komfortzónáján, ami veszélyes. A színész, ha gondolkodik, kockáztasson.

### HARMADIK MEGMUTATÁS

A *Lebukás* következő megmutatásán megváltozott a jelenetkezdő némajáték. Megváltozott a helyszín is: a szobából átkerültünk a fürdőszobába. A tér hátsó sarkában a felvételizők egy függönnyel eltakart zuhanyzót alakítottak ki, még műanyag flakonokat is szereltek a plafonra, melyeknek kilyuggatták a kupakját, hogy több sugárban spriccel-

jen belőlük a víz. A némajáték itt zajlott, nagyobb részt láthatatlanul. Ez jó döntésnek bizonyult. A függöny mögül kihallatszott a vízcseppek kopogása a zuhanyzótálcaként funkcionáló bádoglavóron, a csupasz talpak csattanása a nedves felületen, a két, feltehetően meztelen test hadakozásának, játékos birkózásának félreismerhetetlen hangja és sok kontrollálatlan sóhaj, sikoly, nevetés. Hol az egyik, hol a másik alak keze, karja, lába, feje bukkant ki egy-egy pillanatra a függöny mögül és rögtön el is tűnt, mert a másik visszarántotta. Az eltakart, sejtetett közös zuhanyozás játékos erotikáját sokkal merészebbnek és szemtelenebbnek éreztük, mint a matracon ölelkezést a nyitott térben. A felvillanó arcok nedvesek voltak és tekintetükből a jelen időben megélt érzéki izgalom sugárzott. Jó helyzetbe hozták magukat a felvételizők: a meztelenséggel, melyet elég volt egymás előtt vállalniuk, valódi közös titkuk lett, a szűk lavórban kényszerűen egymáshoz tapadó, egymást fizikailag provokáló testük képtelen lett volna bármit is mímelni. Az is látszott, hogy a zuhany alatti játéknak nincs kötött koreográfiája, a két szereplő ezúttal bízott abban, hogy testük a másik test impulzusai által kiváltott szenzációk hatására mozdul majd így vagy úgy. Jól elemezték a némajáték hatását is: az eltakarással azonnal felcsigázták nézői kíváncsiságunkat és a valódi fizikai történés a mi érzéseinket is megcsiklandozta.

## HONNAN JÖVÖK? HOVÁ MEGYEK? MIT AKAROK?

A helyzet tökéletesen ágyaz meg a lebukásveszélynek. De hogyan történjen meg a lebukás? A jelenet előző napi, rendetlen szobás változatában A már az első pillanattól kezdve gyanakodott és kizárólag a szoba szemrevételezésével volt elfoglalva, mint egy nyomozó, aki azért érkezett a tetthelyre, hogy felkutassa a bűnjelet. Nyilván azért, mert előző nap így elemeztük a szerepet: azt mondtuk, már az első megszólalásban („miért zárkóztál be”) is benne van a gyanú. A gyanakvás azonban magyarázatra szorul. Mikor megkérdeztük az A-t játszó lányt, miért így játszotta a jelenetet, azt válaszolta, hogy a kulcsra zárt szobaajtó már fölkelte a gyanúját. Ez lehet igaz, de mit akart A *mielőtt* nem tudta volna kinyitni az ajtót? Mi volt az eredeti szándéka? Milyen céllal jött a szobába? Milyen cselekedetnek lett akadálya a bezárt ajtó, és amikor az akadály már elhárult, miért nem cselekedte azt, ami eredetileg célja volt? Az A-t játszó felvételiző azt a hibát követte el, hogy kiterjesztette az egész jelenetre azt a mozzanatot (a gyanú felébredését, a gyanakvást), ami

éppenséggel a jeleneten belül kellett volna, hogy megszülessen. Ezért nem B hús-vér szobatársnője volt, csupán a lebukás helyzetét megteremtő dramaturgiai szükségszerűség.

Miért jössz a szobába, kérdeztük az A-t játszó lányt, mit akarsz? Semmit, válaszolta, csak hazaérkezem és dühít és gyanút kelt, hogy nem tudom kinyitni az ajtót. Vizsgáljuk meg akkor azt a hazaérkezést, javasoltuk. Hazaérkezés és hazaérkezés között különbség van. Nem mindegy, honnan érkezel haza. Nem mindegy, hogyan érkezel haza. Ha nem jár a metró, tömegek várnak a pótlóbuszra és ezért fél órával tovább tart a hazaút, akkor egészen másképpen érkezel haza, mintha valaki szívességből elhoz autóval. Máshogy érsz haza egy konfliktussal teli munkanap után, mintha tengerparti nyaralásról jönnél. Bárhogyan is találod ki hazajövedeled körülményeit, olyat találj ki, ami megmutatható, eljátszható, és ami a jelenet szempontjából hasznos állapotba hoz téged. Ha az általad játszott alak a jelenetben gyanakodni kezd, akkor azt a pillanatot érdemes az ajtó mögül, a takarásból behozni a színpadra. Következésképpen olyan állapotban érkezz meg, amiből nem következik logikusan a gyanakvás. Azt majd egy későbbi fordulat hozza meg. A jelenetet kezdő „Miért zárkóztál be?” állapota ne ugyanaz legyen, mint a későbbi „Itt valaki volt” állapota. Másképpen: a jelenet első megszólalásánál még ne tudd, hogy mi fog veled történni a harmadik megszólalásban. A színész pillanatról pillanatra halad, színpadi létezését végigkíséri a paradoxon: pontosan kell tudni, mi történik a következő pillanatban és mégsem szabad tudni, mi történik a következő pillanatban. Színésze válogatja, ki hogyan képes belehelyezkedni ebbe az önellentmondásba, mindenesetre a jelen pillanat aktív megélése mellett kevés energiája marad a színésznek a következő pillanattal foglalkozni.

A fürdőszobás variációban A hazajövedele végre konkréttá vált: bőrig ázva esett be az ajtón. Az ő igazsága felnőtt a meztelenül zuhanyzók vágyának léptékéhez: törülközni, átöltözni és haját szárítani akart, és ehhez szüksége volt a fürdőszobára. Annyira átjárta testét a hozzátapadó ruha hideg nyirkossága, hogy képtelen volt annak kinyomozásával foglalkozni, hogy mi történhetett az imént a fürdőszobában. Először a legfelső rétegektől, a legnedvesebb ruhadaraboktól próbált megszabadulni, ami nem ment könnyen, az átázott, szűk farmernadrágot fél lábon ugrálva, majd a padlón hanyatt fekve, kitekeredett végtagokkal, erőszakosan ráncigálva sikerült lefejtenie magáról. Komfortérzetét némileg visszanyerve, egy törülközővel dörzsölve vizes haját kérdezte meg: „Miért zárkóztál be?” Mintegy mellékesen, mintha az elázás okozta sokkból csak most ébredne rá arra a

különös körülményre, hogy a közös fürdőszoba ajtaja ezúttal kulcsra volt zárva. A szép párhuzamért és a szép kontrasztért, a nedvességet kiélvező és a nedvességtől szabadulni akaró lánypár szembeállításáért dicséret illette a szereplőket.

## KITALÁLNI A NEM LÉTEZŐ SZEREPET

Iróniával szóltunk a C-t játszó felvételizőről, amikor azt mondtuk, úgy menekült, úgy mászott ki az ablakon, mintha az számára a világ legtermészetesebb dolga lenne. Menekültél már életedben ablakon kimászva? – kérdeztük tőle. A fiú felnevetett és magabiztos büszkeséggel felelt: á, soha. Pökhendiséget éreztünk ebben a válaszban, mintha ez a fiú lenézne a menekülni kényszerülő alakot, mintha magabiztosságával azt akarná bizonyítani, ő rátermettebb és sikeresebb játékos a életnek, semhogy ilyen helyzetbe hozná magát. Összekeverte személyes hiúságát szerepének igazságával. Gyakran találkozunk ezzel a jelenséggel az Egyetemen és színházainkban is. Sok színész azért nem játssza el szívesen szerepe vesztes pillanatait, mert nem akarja, hogy a nézők a vesztes alakkal azonosítsák. Jól érzi: a néző valóban hajlamos összemosni a színészt szerepével. Ezért neki, a jelentős színművésznek, tudatosítania kell a nézőben, hogy ő külön ember, mint a szerepe. Nem kockáztathatja a róla kialakult kép devalválódását holmi vesztes szerep miatt. És ha mindenáron veszítenie kell, akkor azt lehetőség szerint egy köré épülő nagyjelenetben szeretné eljátszani, mely kellő szájalmat ébreszt a nézőben. Pedig a legvacakabb veszteség is hálásabb színészileg, mint a nyereség, ugyanúgy, ahogy a rútat is izgalmasabb játszani, mint a szépet.

Megkértük az iménti fiút, mászna ki még egyszer az ablakon, csak azért, hogy újra megfigyelhessük és rámutassunk: ő nem is menekül, hanem egy látványosan és harmonikusan kivitelezett tornagyakorlatot mutat be. Megértettük: kicsi szerepének jelentősebb része hol partnere testének takarásában, hol egy zuhanyfüggöny mögött zajlik, úgy érezte hát, az ő igazi megmutatkozási lehetősége az ablakon kimászás, amiben igyekezett minél megnyerőbb képet festeni magáról. Ha ennyire tartasz tőle, kívánjuk neked, hogy soha ne kelljen ablakon át menekülnöd – kezdtük az elemzést –, de az alakkal, akit játszol, mit van mit tenni, éppen ez történik. Sőt, eljátszani azt a helyzetet, ahogyan az alak menekülni kényszerül, nagyobb színészi feladat, mint a te diadalmas ablakon kiugrásod, amit egyébként – ismerjük el – ügyesen hajtottál végre. Az alakot ugyanis veszteség éri. Az extatikus

közös zuhanyzás váratlanul félbe szakad, mert bekopognak. Hihetnéd, a lány barátja az, aki kopog. Megijeszthetne a helyzet veszélyessége. Mondhatná a lány erre, hogy ne foglalkozz vele, gyere vissza velem a zuhany alá. De nem mondja. Egyszerre nem kívánatos személy lettél a fürdőszobában. Megpróbálhatod visszacsábítani a lányt a zuhany alá, de vissza fogja utasítani, mert ő azt akarja, hogy eltűnj innen, hogy végre kinyithassa az ajtót. Olyan ez, mint egy szakítás: hiába voltál még egy pillanattal ezelőtt e lány világképének a kellős közepe, most alig figyel rád. Világos, menned kell. Csuum víz vagy, ruháid itt-ott, szanaszét, össze kellene szedni őket, jó lenne, ha nem találnád – például – az egyik cipőd. Azután ne tudd, merre menekülj. Most jársz először ebben a fürdőszobában, nem tudhatod hány kijárata, bejárata van. Ne is lásd meg rögtön az ablakot, keresd. És amikor végre elhatározod magad, úgy mássz ki az ablakon, mint aki még soha nem mászott ki ablakon. Ügyetlen légy, vizes talpad csússzon meg az ablakpárkányon, ess ki majdnem, vagy essen ki valamelyik ruhád a kezedből, legyen tériszonyod, és az sem baj, ha A bejövetelekor még nem sikerült teljesen eltűnnöd. Egyszóval: állíts magad elé minél több akadályt. És nem az a feladatod a jelenetben, hogy jól vedd ezeket az akadályokat, hanem ellenkezőleg: botladozz közöttük. Veszteség ért – az előbb szerelmes férfiként még pompásan működtél, most, hogy már nem lehetsz szerelmes férfi, ügyetlenné, tehetségtelenné, diszfunkcionálissá válsz.

## ÉSZREVÉTEL

A rendetlen szobás és fürdőszobás variációban is jó ideig eltartott, míg a kopogásra, dörömbölésre B végre ajtót nyitott. Ez az elnyújtott, véget érni nem akaró némajáték igaznak tűnt, ugyanis a kopogás-pakolás igazsága sokáig kitart. A-nak elengedhetetlenül fontos, hogy bejöhessen, ezért ő addig fog kopogni, dörömbölni, amíg be nem jut. B pedig csak akkor engedheti, be A-t, ha már úgy érzi, semmi gyanút keltő nem maradt a szobában, ezért ő a lehető legtovább fog rendet rakni. A teátrálisan elnyújtott kopogás-pakolásnak pozitív a hatása is: a néző érzi a helyzet növekvő kínosságát és alig várja, hogy kinyíljon az ajtó. Az ajtó természetesen még mindig nem nyílik és ettől a néző még izgatottabbá válik.

Hol kezdődik pontosan ez a némajáték? Amikor A először lenyomja a kilincset – válaszolnak a szereplők. Igazuk van. A rendetlen szobás változatban így is történt: B és a férfi

a kilincs legelső nyikorgására szétrebbentek. Olyan precízen csinálták, hogy már-már azt gondoltuk, csak azért ölelkeztek a matracon, hogy ha valaki lenyomná a kilincset, ők megmutassák: képesek a lehető legrövidebb reakcióidővel szétrebbenni. Igaz ez a sietőség? A két szereplő a már körülírt paradoxonba botlott: tudták, hogy nemsokára következik a kilincslenyomás, tudták, hogy a hangra szét kell rebbenniük, és igazi ölekezés helyett ezt a pillanatot várták.

Ekkor azt kértük a B-t és a férfit játszó növendékektől, hogy ölekezés helyett most kergetőzzenek, A pedig ugyanúgy próbáljon bejönni a kulcsra zárt ajtón, mint a jelenetben. B és a férfi akkora zajt csapott a kergetőzéssel, hogy a kilincs többszöri lenyomását sem ők, sem mi nem hallottuk. Még azt is később vettük észre, hogy A már rángatja a kilincset. A kopogás hangjára is csak egy kis idő múlva figyeltünk fel, de B és a férfi még azt sem hallották. Végül a dörömbölésre álltak meg egy pillanatra, de nem voltak benne biztosak, hogy jól hallották, ezért folytatták a kergetőzést (a dörömbölés akkor éppen szünetelt) és csak az újbóli döngő hangra álltak meg, mint akik végre észlelték: valaki jött.

Ez a gyakorlat a színész érzéki jelenlétét vizsgálja. Azt mondtuk, olyan színészeket akarunk nevelni, akik aktív állapotban, cselekvő módon próbálnak. Az aktív állapot nem feltétlenül állandó cselekvést jelent, inkább azt, amit a pszichológia magas arousal szintnek hív.<sup>7</sup> Ebben az állapotban a színész érzékei különösen nyitottak a külvilág történéseire és idegrendszere is ugrásra készen várja, hogy ezekre a történésekre rezonálhasson. Az előbbi gyakorlat két szereplője azért játszott igazul, mert bármennyire is tudták, hogy kopogni fognak az ajtón, mégsem várták, nem tudtak készülni rá, mert érzékeiket és idegrendszerüket lekötötte a kergetőzés. Az a pillanat, amikor másodjára álltak meg, ugyanezért volt igaz: nem eljátszották, hogy meghallják a dörömbölést, hanem valóban meghallották. A késleltetett észrevétel tehát nem színpadi fogás, hanem biológiai, idegrendszeri megalapozottságú igazság: a kergetőző (vagy ölelkező, vagy zuhanyzó) páros jelenetének igazsága.

A kihegyezett idegrendszer és az észlelés kapcsolatának másik szélsőségét is megfigyelhettük a gyakorlatban: az észrevétel hiányát, amikor nem hallották meg az egyébként már hallhatóvá vált kopogást. Hasonló helyzettel találkozunk például a *Vízkereszt*ben:<sup>8</sup> Malvolio, mikor elolvassa az Olívia nevében neki írt szerelmes levelet, nincs egyedül: Böffen

---

7 „Arousal: éberség, amely az idegrendszer (beleértve az autonóm idegrendszer szimpatikus részét is) aktivitásával jár, és a test cselekvőkészségét jelenti.” (Oatley, K. – Jenkins, J. M. (2001). *Érzelmek*. Osiris Kiadó, Budapest, 431.)

8 William Shakespeare: *Vízkereszt, vagy amit akartok*, II. felvonás, 5. jelenet.



Tóbiás, Keszeg András és Mária minden szavát és mozdulatát figyelik. És nemcsak figyelik, fennhangon drukkolnak, hogy sikerüljön a csel, kommentálják és kinevetik Malvolio szavait, gesztusait. Malvolio mégsem veszi őket észre. Ő ugyanis fel van izgatva: élete megérdemelt fordulópontjához érkezett, boldogan adja át magát szerelem és kiteljesedés varázsának. Tóbiásék nem kevésbé izgatottak, az ő életigenlésüket hatalmi szóval betiltó Malvolio nyilvános megszégyenítése veszélyes és izgalmas vállalkozás. E négy feltüzelt idegrendszer vibrálásában nem tud működésbe lépni az észlelés reflexe. Malvolio valószínűnek hiszi a nem valódit és ez vakká és süketté teszi a valóságra. Az önmagából kifordult Malvolio látványa pedig extázisba kergeti Tóbiásékat, melyben egyre inkább elfeledkeznek a rejtőzködés és titkolózás játékszabályáról. A jelenetbe kódolt észlelés-hiány színészi instrukció: Malvolio éppenhogy nagyon is látja Tóbiásékat, csak nem veszi őket észre. Tóbiásék pedig nem önmaguk leplezésével vannak elfoglalva, hanem lábba hozott érzékeiknek engedelmessé válnak: egész közlelől, nyíltan nézik végig az ártalmatlanná tett fenevad póre kitarulkozását.

Lásd meg, halld meg, vedd észre – leggyakrabban ismételt instrukcióink ezek, és az észlelés elmaradása a színpadon gyakran arra világít rá, hogy a színész érzékei éppen nem eléggé nyitottak. Amikor jelentős színészek arról beszélnek, hogy minden szerepben újra meg kell tanulni járni és beszélni, akkor erre gondolunk: az élet egyik legegyszerűbb reflexét, az észrevételt (vagy az észrevétel hiányát) is próbálni kell. Ki kell alakítani a módját, idejét és körülményeit, úgy, ahogy a *Lebukás* harmadik variációjában, amikor A-nak addig kellett kopogni és verni az ajtót, amíg B és a férfi a rájuk csorgó víz alól, saját kiáltásaik zajában végre meghallották.

### HARMADIK MEGMUTATÁS: JELLEMÉK

Amikor pedig meghallották, abbamaradt a zuhanyzós játék, B karja kinyúlt a függöny mögül és behúzott egy törülközőt, amit maga köré tekert és ami végül egyetlen ruhadarabja volt az egész jelenetben. Jó jelmezként működött a narancssárga törülköző: a lány vizes és fülledt testére mintha zsákot húztak volna, amit minduntalan igazgatni kellett, mert sosem volt elég szoros. A fürdőszobában, a férfit leszámítva, nem volt árulkodó nyom, így hát B, hátát a falnak támasztva, megállt, várt, oda-odapillantott az ajtóra, aztán a férfira, közben a körmét rágta, vagy nyughatatlanul ütögette a combját. A férfi végül

ebből értette meg, hogy mennie kell. Mikor A beesett az ajtón és a szűk teret betöltő, széles mozdulatokkal vetkőzni, szárítkozni kezdett, B visszaállt előző helyére, a falhoz. Nem fért máshova: A elfoglalta előle az egész fürdőszobát. A két alak színpadi mozgásának, pozíciójának kontrasztja megisméltódott a viselkedésükben. Az átázott ruhában is erotikus látványt nyújtó A sokáig csak magával volt elfoglalva: az elázás csorbát ejtett tökéletes kinézetén, azt kellett sürgősen visszaállítania. A szépségét már nem szolgáló, kegyvesztett, vizes ruhadarabokat oda se nézve dobálta a földre, mint aki megszokta, hogy lakótársa majd úgyis felveszi onnan. Sokat nézte magát a tükörben, szakszerűen, gondosan korrigálta elmaszatólódott sminkjét. A vetkőző, szárítkozó és öltöző test ön-maga szépségének újjászületését ünnepelte. Mellette a csatakos és kócos B a köré tekert túl nagy fürdőlepedőben groteszk látványt nyújtott. Valóban összeszedte az eldobált ruhadarabokat, mintha ezzel kompenzálná vétkét, hogy míg úrnőjét a vihar tépázta, ő léhán átengedte magát az élvezeteknek. Szégyellte az iménti önfeledt közös zuhanyozást, mint-ha a szerelem neki nem, csak lakótársnőjének járna. A Lebukás zuhanyzós variációjában két élesen különböző lény állt egymással szemben: egy rámenős, narcisztikus, sikeres és szép, valamint egy tétova, passzív, sikertelen és csúnya. Ezeket a jellemvonásokat a szöveg is alátámasztja: A kezdeményező, tematizáló mondatai irányítják a párbeszédet, B minden megszólalása magába forduló, lezáró háritás és tagadás.

## ÉN, A SZEREP: SZEREPELEMZÉS

Mondjuk ki újra: a felvételi együttélésen az egyetlen jellem, amivel foglalkozunk, a mindenkori *én*. Később sincs ez másképp: a színinövendékek legalább egy éven át önmagukat állítják színpadra. Jobban megértjük ezt a szenvedélyes énközpontúságot, ha a később tanítandó jellemábrázolás felől vizsgáljuk meg. Jellemábrázolást legjobban színdarabokon keresztül tudunk tanítani, és a szerepértelmezéshez igyekszünk valamilyen racionális, strukturált módszert adni a növendékek kezébe. Evidens, hogy egy szerepet a színpadi megjelenítésre szánt szöveg alapján tudunk értelmezni, ezért mielőtt a növendékek először találkoznak egy szereppel, azt kérjük, hogy többször, alaposan olvassák el a teljes szöveget. A legideálisabb az lenne, ha leírnák – legalább a saját szerepüket. A leírás ugyanis nem szóról-szóra, szókapcsolatról-szókapcsolatról halad, mint az olvasás, hanem sokkal komótosabban: betűről-betűre. Akarva-akaratlanul ízelgetjük és

ki-kimondjuk magunkban az éppen leírt szavakat, rácsodálkozunk még a központozásra is, minden megszólalást ráérősen megrágunk és a mechanikus írás andante tempójában újabb és újabb gondolatokat fűzünk a kezünkkel, szánkkel és elménkkel megdolgozott szöveghez. Egy leírás felér tíz elolvasással, szoktuk mondani. E leírás általában időhiány miatt szokott elmaradni, a szöveggel kialakuló bensőséges viszony a hónapokon át tartó, ismétlődő próbák, megmutatások és elemzések hatására alakulhat ki, legalábbis az egyetem első éveiben.

Olvasás után megkérjük a növendékeket, gyűjtsék ki az anyagból azokat a megszólalásokat, amelyek az általuk választott szerepet jellemzik. Mik azok a megszólalások, amelyek jellemeznék egy szerepet? Először is azok, amiket magáról mond az alak. Aztán azok, amiket mások mondanak az alakról. És azok is, amiket az alak mond másokról. Mindezeket túl pedig az is, *ahogy* az alak fogalmaz. Amilyen nyelvezetet, stiláris réteget, metaforát, képet használ – ezek összességét nevezhetjük az alak személyes mitológiájának. És vannak még az evidenciák, az alakot ugyancsak jellemző, nem feltétlenül kimondott megfellebbezhetetlen tények. Vegyük például Ödön von Horváth *Kasimir és Karoliné*-jából Kasimir szerepét. Megfellebbezhetetlen tény, hogy Kasimirt Kasimirnak hívják, hogy férfi, és hogy részt vesz az Oktoberfesten Karolinével együtt. Tény az is, hogy Kasimir Karoline vőlegénye, hogy a foglalkozása sofőr, hogy éppen olyan kabriolét vezetett, mint amilyen Rauch kereskedelmi tanácsosnak van, és hogy a történet napján vesztette el munkáját – bár ezeket saját és Karoline megszólalásaiból tudjuk, és amit egy-egy alak mond, az nem feltétlenül igaz. Ebben az esetben viszont nem találunk olyan más szövegrészt, amely arra enged következtetni, hogy például a Kasimirt „vőlegényem”-ként<sup>9</sup> bemutató Karoline nem mondana igazat. Ezzel szemben az, hogy Kasimir „tisztességes ember”,<sup>10</sup> már nem tény, ezt Kasimir állítja önmagáról. Lehet, hogy igaza van, lehet, hogy nincs: ennek a megállapításnak az igazságtartalmát a színészi, rendezői és befogadói értelmezés dönti el. Számít a beszédhelyzet is, amelyben ez az állítás elhangzik: „Én tisztességes ember vagyok” – ezzel a mondattal vág vissza Kasimir Szemes Franznak, aki éppen azt kéri rajta számon, miért nézi ölbe tett kézzel, hogy menyasszonya megcsalja őt. Ugyanakkor Kasimir az egyre tisztességtelenebbnek tűnő Karolinéra is utalhat ezzel az állítással, az „én”-re helyezve a mondathangsúlyt: „*Én* tisztességes ember vagyok.” Mások Kasimirt minősítő állításaiban sem az igazságtartalom a fontos, hanem Kasimir másokra gyakorolt

---

9 Ödön von Horváth: *Kasimir és Karoline*. Fordította Gáli József. 6. jelenet.

10 U.o. 15. jelenet.

hatása, mely ugyancsak jellemzi őt. Ha most összeolvassuk Kasimir és a többiek Kasimirról tett megállapításait, megkapjuk a szerep igencsak plasztikus önarcképét. A teljesség igénye nélkül ilyen Kasimir önmaga és a környezete szerint:

Nem vagyok szomorú.<sup>11</sup> Nem szeretek ketten lenni. Én magam vagyok.<sup>12</sup> Kazimirt elbocsátották. Ő sem kivétel.<sup>13</sup> Mi lehet még énbőlőlem?<sup>14</sup> És mégis engem, kemény fiút, elért a szerelem.<sup>14</sup> Szarok az emberi kapcsolatokra – van még kereken négy márka tőkém, jól beszlopálok ma, és aztán felakasztom magam.<sup>14</sup> Most aztán undorító leszek a javából.<sup>15</sup> Ó, szegény Kasimir! Pénz nélkül csak utolsó kutya vagy!<sup>16</sup> Most itt állok, mint a nádszál a szélben, és nem tudok megkapaszkodni sehol.<sup>17</sup> Tegnapelőtt még levertem volna a derekát (...) annak, aki arra vetemedik, hogy kivegyen valamit az én kabriolémból – és mára megfordult a dolog. Így változunk az étellel.<sup>18</sup> Én nem hiszem, hogy jó vagyok.<sup>18</sup>

Pesszimista vagy.<sup>11</sup> Ne kiabálj velem folyton.<sup>11</sup> Kasimir is hirtelen természetű, de soha egy ujjal nem nyúlt hozzám.<sup>19</sup> Naiv ember vagy.<sup>12</sup> Te mazochista!<sup>10</sup> Ne forgasd ki folyton a tényeket.<sup>20</sup> Te egoista!<sup>20</sup> Ne légy olyan szentimentális.<sup>13</sup> Eddig hagytam, hogy zsarnokoskodj felettem...<sup>13</sup> Ez nem tesz kárt magában.<sup>21</sup> Én nem hiszem, hogy olyan erős természet volna...<sup>21</sup> Nem közénk való.<sup>21</sup> Ilyennek legjobb esetben biciklije van<sup>22</sup> (ti. válaszul arra az állításra, hogy Kasimirnak lenne egy „tragacsa.”) Kasimir, a filozófus.<sup>16</sup>

Mindehhez még tegyük hozzá Kasimir másokról megfogalmazott állításait. Már az is erős jellemzés, hogy Kasimir huszonnyolc másokról tett megállapításából huszonegy Karolinéről szól, melyből szinte kiolvasható egy kapcsolat végjátéka:

Pontosan azon a napon jut eszedbe, hogy mi ketten netán mégsem illünk össze (...), amelyiken elbocsátottak.<sup>23</sup> Miért csaptál be?<sup>20</sup> Tehát te azt hiszed, hogy egy szabász mű-

---

11 U.o. 3. jelenet.

12 U.o. 11. jelenet.

13 U.o. 36. jelenet.

14 U.o. 60. jelenet.

15 U.o. 64. jelenet.

16 U.o. 68. jelenet.

17 U.o. 69. jelenet.

18 U.o. 88. jelenet.

19 U.o. 9. jelenet.

20 U.o. 17. jelenet.

21 U.o. 65. jelenet.

22 U.o. 67. jelenet.

23 U.o. 5. jelenet.

veltebb, mint egy igazi sofőr?<sup>20</sup> Hazudtál, még hozzá minden ok nélkül.<sup>20</sup> Szabászlotyó!<sup>20</sup> Ne légy gonosz, kérlek.<sup>13</sup> Bennem laktál, de ma kihurcolkodtál belőlem.<sup>17</sup> Mindennek az a dög (ti. Karoline) az oka. Az a ribanc.<sup>24</sup>

Kasimir egy másik, ugyancsak Karolinéről tett megállapítása pedig olyan metafora, melyből kibomlik a saját emberi kapcsolatai megjavíthatatlanságára ráébredő, állástalan-ná vált sofőr világképe, aki láthatóan szenvedélyesen szerette munkája tárgyát:

Az ilyen asszony olyan, mint egy autó, amelyben semmi sem működik rendesen... Örökösen javítani kell. A benzin a vér, a mágnes a szív – és ha a szikra gyenge, akkor nem gyullad be a motor, ha meg túl sok olaj van benne, akkor füstöl és bűzlik...<sup>24</sup>

Jól látható, ahogy a fenti öt szempont alapján kigyűjtött megszólalások felrajzolják a szerep gondolati, érzelmi, indulati koordináta rendszerét. Az elsőre megfoghatatlannak tűnő, a cselekvési lehetőségek számtalan irányát felmutató, gazdagon rétegzett szerep behatárolttá válik; a kiválogatott szavak elemzésen inneni, primer jelentése pontokat és vektorokat definiál a színpadi alak koordináta rendszerében. Az így létrejött szereptérkép meglódítja és mederbe tereli a színész egyhelyben topogó, vagy túlságosan is csapongó fantáziáját.

És most helyettesítsük be Kasimir szerepét a civil színészhallgatóra. Sőt, a még civilebb felvételizőre. Vagy még azt is felejtjük el egy pillanatra, hogy színészelőlről van szó. Gondoljunk egy tizen-nyolc-húsz éves fiatalemberre. Felteszi vajon ez a fiatalember magának a kérdést, hogy ő kicsoda? Megfogalmaz magáról kimondva-kimondatlanul állításokat? Szembesül azzal, hogy az órá igaz tények és az órá megfogalmazott kijelentések nem feltétlenül fedik egymást? Felemeli-e, letaszítja-e az öngazolás és a presztízvesztés élménye, amikor környezete tükröt tart neki? S nem minősíti-e ő is újra meg újra saját környezetét? Tudja-e magáról, hogy mint mindenkinek, neki is van személyes mitológiája? Vagy ha ő nem is tudja, tudják-e a hozzá közel állók, hogy az a bigott óvatosság, amivel kikerüli az utcán a csatornafedelek szélét és csak a közepükbe lép, mert van egy homályos gyerekkori emléke, mikor az apja azt mondja neki, hogy az szerencsét hoz – tehát látszik-e, hogy abban az óvatos kikerülésben mennyire összetéveszthetetlenül benne van az a fiatalember? Igen, igen és igen. Azt kell gondolnunk, az az elképzelt fiatalember ugyanazokkal a kérdésekkel szembesül és szembesíti önmagát, mint amiket egy szerep értelmezésekor felteszünk.

---

<sup>24</sup> U.o. 110. jelenet.

A színész munkaeszköze önmaga és partnere. A színészetet tehát önmagán és partnerein keresztül tanulhatja meg a színész. Rendre látjuk például, ahogy színészhallgatóink az egyetem második éve környékén, színháztörténeti ismereteiktől függetlenül megsejtik, hogy az európai drámairodalom jelentős részében férfias férfiak és nőies nők állnak szemben egymással, és ezt a férfiasságot, nőiességet és szembenállást magától értetődően kezdik önmagukon és osztálytársaikon gyakorolni – nemcsak a színpadon, az életben is. A színészet tanulása, a készségek és technikák elsajátításán túl, nem más, mint személyiségfejlődés. És tanulás a személyiségfejlődés is: meg kell tanulnunk ráébredni saját magunkra. Önmagunk felismeréshez pedig kérdeznünk kell. Csökönnyösen rákérdezni mindarra, amit magunkban és környezetünkben evidenciának gondolunk és gyermeki kíváncsisággal feszegetni saját magunk és a világ titkait. Így rímel össze színésznevelés és személyiségfejlődés: az önmagunk megismeréséhez vezető kérdések nagyon hasonlóak a szerepelemzés során feltett kérdésekhez. Ahhoz tehát, hogy növendékeinkből olyan színészek váljanak, akik képesek önmagukból fogalmazott, személyes tartalommal megtölteni a színpadi alakok kínálta formát, először is olyan gyakorlatokon érdemes dolgozniuk, melyekben saját magukat térképezik fel, és amelyek tétje a vallomásos megmutatkozás.

## SZEREPPÉ VÁLÓ FELVÉTELIZŐK

A *Lebukás* két, egyre megkülönböztethetővé vált alakjában tehát nem a felvételizők jellemábrázolói képességét kérjük számon, hanem a személyességet. Lakótársa megérkezését követően B mindvégig a jelenet vesztese maradt, ezt azonban variációról variációra másképpen játszotta. Szélsőségek között kalandozott: a riadtságtól és szégyentől alig hallhatóan maga elé motyogó alaktól egy következő próbán eljutott az ellenpontig, amikor a megalázottság minden-mindegy állapotában kétségbeesett kiáltásként szakadt ki belőle a „bolond vagy” és a „megőrültél”. Az instrukció minden esetben ugyanaz volt: magadból fogalmazz. Igyekeztük világossá tenni a B-t játszó felvételiző számára, hogy sem mi, alkalmi tanárai, sem ő nem tudhatja előre, hogyan fog ez vagy az a mondat megszólalni. Akkor értékeltük „jónak” B szereplését, amikor azt láttuk, valóban átjárja a szégyenérzet és ettől valóban tagad, valóban hazudik. Ennek megjelenési formája, a pozíció, a gesztusok, a mondatok tempója, dinamikája és színe mind-mind a felvételiző előre lekottázhatatlan, pillanatnyi, személyes, tudatos-tudattalan döntése. A végső vari-

ációban B se nem motyogott, se nem kiabált: nagy csöndek vették körül mondatait és kopogós, nyers, száraz középhangon szólalt meg. Az addigi variációkban volt valamiféle színháziaskodó modor, mely mintha azon a tévhiten alapulna, hogy a színpadi megszólalásnak feltétlenül szélsőséges amplitúdói kell, hogy legyenek. Ahogy kezdett kikopni B jelenlétéből a tartalmatlan teatralitás, úgy vált egyre fontosabbá a néma énekléskor megsejtett belső figyelem. B hallgatása és befele fordulása nemcsak a lelepleződést és a megszégyenülést játszotta el, hanem megmutatta ennek a visszahúzódó, rejtőzködésre hajlamos, magát óvatosságból, vagy gyávaságból a nem szépek és nem sikeresek közé soroló felvételiző alacsony önértékelését is.

Partnere, az önmaga fontosságában és szépségében fürdőző A, mikor azzal a kérdéssel provokáltuk, valóban ennyire szereti-e önmagát, zavarba jött. Úgy érezte, hibát követ el azzal, ha vélt jellemhibáját bevallja felvételiztetői előtt és már-már szégyenkezve tiltakozott a ráfogott, pejoratív kategóriának hitt narcisztikusság ellen. Halk szavakkal győzködtük arról, hogy mi semmilyen tulajdonságát nem minősítjük, ha neki problémái vannak saját magával, ám változzon meg. Mi kizárólag a szembenézést és a dolgok néven nevezését kérjük rajta számon. Ha az ő önképét valóban ennyire rombolja az esőtől csapzott frizura és az átázott ruha, abból érdemes jelenetet csinálni. Instrukcióinkkal is az ő önszeretetét kívántuk igazolni: hogy néz ki rajtad az a gyűrött, csatakos felső, te nem engedheted meg magadnak, hogy ilyen előnytelenül nézz ki, azonnal vegyél fel valami rendeset és csinost, na és a hajad?, még mindig nem tökéletes, hátul nem fésülted ki eléggé – mondtuk neki. Több próbán át fanatizáltuk és hajszoltuk bele az önimádat nyilvános élvezetébe, amíg egy-egy pillanatban már nem az volt a célja, hogy előnyösnek mutassa magát a színpadon, hanem saját jól ismert, kétségbeesett hisztériájával élte meg megcsúnyulását és addig nem tudott megnyugodni, míg fésű, hajszárító, ruha és smink segítségével újra tökéletes címlaplányt varázsolt magából.

## A LEBUKÁS PILLANATA

A végül elfogadott és bemutatott variáció egy pillanatában az A kezében hektikusan ideoda járó hajszárító egy fuvallata félrelibbentette a behúzott zuhanyfüggönyt. A szépítkező lány odakapta a fejét: valamit megpillantott a zuhanykabinban. A függöny visszalibbent a helyére, de A még mindig ugyanoda nézett. „Itt valaki volt” – jelentette ki minden

értékítélet nélkül, de a szépítkezést már nem folytatta: csak a hajszárító zúgott tovább levegőben maradt kezében. A megpillantott, számunkra még ismeretlen titok ebben a pillanatban felülírta a szépítkezés halaszthatatlan fontosságát. „Itt egy férfi volt” – vette fel A, mintegy eljátszva a lehetőséggel. Egyik variációban izgalmas felfedezésként tálalta, kikerekedett szemekkel, máskor tiszta szívből kacagott rajta, megértve, mit titkol olyan ügyetlenül csúnyácska lakótársnője, megint máskor még csak a gyanú ébredt fel benne és engedve a pillanat mindent felülíró igazságának, egy csapásra elfelejtett önmagával törődni, és mint szagot fogott vadászkutya, megindult a zuhanyfüggöny felé. Volt a jelenetnek olyan változata, ahol ezen a ponton B elugrott a faltól és testével akarta megakadályozni, hogy A belessen a függöny mögé, máskor még össze is kaptak, sőt összevekedtek. A végső verzióban B tétovábban viselkedett: a jelenet közepén ő már megadta magát A felsőbbrendűségének, ezért épphogy csak egyet lépett feléje, épphogy csak hátranyújtotta karját, hogy helyén tartsa a zuhanyfüggönyt, mikor erőtlenséget védekezését elfojtotta a nyomozásban is magabiztos A akarata és lendülete. Ekkor B, feladva a helyzetet és feladva önmagát, visszaállt előbbi helyére, a falhoz, orrát szívta, zavartan a hajába túrt és halkán, a lebuktatott bűnös hangján védekezett, már csak szinte megszokásból: „megörültél”. Lakótársnője, eltelve a titok leleplezésének izgalmaival, mely ugyancsak az ő presztízst növeli, félrehúzta a függönyt, belépett a zuhanytálcába és egész közeli távolságra vette szemügyre a számunkra ebben a pillanatban láthatóvá váló bűnjelet: a zuhany hátsó falán a csúnya lány kicsi kezének vizes lenyomata mellett kirajzolódott egy majdnem kétszer akkora férfitenyér sötét foltja.

## MIRE JÓ AZ EGYÜTTÉLÉSI GYAKORLAT?

Lehet ennyi témát ilyen mélységben érinteni az együttélés alig egy hetében? Nyilvánvalóan nem lehet. Az itt érzékeltetett módszer inkább egyetemi körülmények között tud kiteljesedni és ott is több félévnek kell eltelnie, míg eredményt hoz. Akkor miért így felvételiztetünk, ráadásul az utolsó, perdöntő fordulóban? Egyrészt azért, mert a színészfelvételi gyakorlatainak – mint láttuk – nincs jó vagy rossz megoldása, csak egyedi. Az egyediség pedig többet árul el a felvételizőről, mint pusztán a gyakorlatok jó találatai vagy az elkövetett hibák. Ugyanakkor még a színházilag nem igaznak minősített jelenetekben is fel-felbukkan egy igaz részlet, és fordítva. A legsikerültebb megoldások jel-



lemzően a legszemélyesebbek – természetüknél fogva ezekből válnak majd a vizsgán a legfigyelemreméltóbb színházi pillanatok. De ahogy az egyetemi félévek végén sem a vizsgán nyújtott teljesítményt értékeljük, hanem az egész félévben végzett munkát, a felvételizőkről hozott végső döntés is nagymértékben alapszik az együttélésen kialakult összképen. Következésképpen nemcsak azt vizsgáljuk, ki-ki hova jut el egy gyakorlat során, hanem azt is, *hogyan* jut el. Mondhatjuk így: a felvételi színészgyakorlat csupán egy keret, melyen belül a felvételizők komplex működését vesszük szemügyre. Megfigyeljük, ki hogyan készül a saját jelenetére, hogyan építi fel, kellékezi be a teret, hogyan hatnak rá a színpadi véletlenek, hibák, esetleg balesetek, hogyan viselkedik a jelenet megbeszélésekor, hogyan fogadja az instrukciót, hogyan bírja a terhelést. Hogy egy felvételiző első pillantásra mégoly rokonszenves érzékenysége cselekvő színészi energiaként működik-e, vagy inkább a gyenge, sebezhető idegrendszer megnyilvánulása. Talán a legfontosabb megfigyelni való a felvételizők munkabírása: számon tartjuk, ki hány jeleneten dolgozik és melyek születtek az ő kezdeményezésére, ki az, aki állhatatosan visszahozza a már elemzett gyakorlatokat és ki az, aki a sikerületlenek érzetteket inkább eldobja, és egyáltalán: kinek a jelenetén látszik, hogy komoly munkát fektetett bele. Ez utóbbi ugyanis mindig tisztán látszik és független a jelenet minőségétől. A komplex működés megfigyelésébe beletartozik az is, hogy az együttélés napjai alatt a szemünk láttára rajzolódik ki a csoportok belső dinamikája. Látjuk, ki hova pozicionálja magát a közösségben és kit hova pozicionálnak a többiek, szövetségeket és ellentáborokat látunk, sok-sok vonzást és taszítást, alkalom szülte szerelmet és pelyhes állú férfiharcot, és látjuk – ha vesszük a fáradtságot és belopózunk egy-egy esti, éjszakai önálló próbára –, ahogy az egyre közelebbi harmadik rosta szorongatásában a túlterheltség önzonossá vetkőzteti azt a húsz-harminc fiatalembert.

## MAGASRA TETT LÉC

Másik magyarázata ennek a felvételiztető módszernek a magasra tett léc elve. Láttuk, hogy az együttélés a későbbi tanítást modellálja, márpedig ha felvett hallgatóinkat a végzett, felnőtt színészek mércéjével mérjük, miért mérnénk másképp a felvételizőket. Nem is tudnánk máshogy mérni, ugyanis nem létezik felvételizős, elsőéves, harmadéves, vagy végzős színészet. Minden színházi pillanatot a szerint vizsgálunk, hogy igaz-e, vagy nem

igaz, a színészjelöltek munkáját sem ítéljük meg másképp. A színpadi-színészi igazság mércéjét nem tehetjük se följebb, se lejjebb. Felvételizőt, hallgatót és végzett színészt nem az különböztet meg, hogy megütik-e a mércét. A magasra tett léc a legenyhébb súrlódásra is megbillen, kezdőként ugyanolyan könnyen leverjük, mint pályánk zenitjén. Felvételizőt és színészóriást mentális, pszichés és fizikai kondíciójuk és mindenkori színészi képességük különböztet meg, melyek végül meghatározzák, hogy milyen léptékű és bonyolultságú feladatokkal lehet őket terhelni. Azért igyekszünk tehát felvételizőink elé tárni a színházi alkotófolyamat szövevényességét, hogy megsejtsék, miféle gondolkodásra, zsigeri működésre, idegrendszeri és fizikai állapotra való képesség az, ami színésszé teszi a színészt. A sikeres felvételihez nem átugrani kell a magasra tett lécet – azt, aki át tudja ugrani, talán tanítani sem kell, olyannyira született színész. Az a képesség, kedv és elszántság a döntő, amivel színészjelöltjeink meglátják, bemérik, nekifutnak, elrugaszkodnak, és végül leverik azt a bizonyos lécet.

## SZEMÉLYESSÉG A TANÍTÁSBAN: MESTER ÉS TANÍTVÁNY

Harmadsorban pedig azért felvételiztetünk így, mert így tanítunk. És azért tanítunk így, mert így csinálunk színházat. Történt volna, hogy egy tanárkollégánk együttélési gyakorlatként egy egész előadást rendezett harmadrostás felvételizőivel. Az egyetemi felvételi helyzet helyett a színházi bemutatókényszer helyzetét teremtette meg, melyben neki rendezőként, felvételizőinek próbáló színészként kellett funkcionálniuk. Nyilvánvaló, hogy ez a különösen termékeny, vérbeli színházcsináló rendező-tanárkollégánk úgy tudta a legjobban felmérni a hozzá jelentkezők színészi képességeit, úgy akarta megtapasztalni, ki az, akit éveken át nevelni érdemes, hogy néhány napra leszerződttette őket képzeletbeli színházába, ahol a számára legotthonosabb, legszemélyesebb módon foglalkozhatott velük: rendezte őket.

Jó példája ez annak, hogy a színészet tanítása épp annyira a személyességre épül, mint maga a színészet. A színésztanár – és színész és rendező – legfontosabb munkaeszköze saját személyisége. Hiába a kérlelhetetlen szakmaiság, mellyel hallgatóink jeleneteit elemezzük próbáról próbára, meglehet, hogy hallgatóink nem sokat értenek szavainkból. Helyesebben értik minden szavunkat, mégsem képesek színészi munkájukba beépíteni azt, amiről beszélünk. Mindeközben próbáról próbára egyre jobban kitárulkozunk előt-

tük: a jelenetek hatnak ránk, instruálás közben izgatottak, érzelmesek, indulatosak leszünk, egyre kevesebb személyiségjegyüket fedi el tanári szakszerűségünk. És egyszer csak történik valami, aminek látszólag semmi köze az elemzett jelenethez: teszünk egy kijelentést valami egészen másról, egy szerep analógiájaként elmeséljük egy élettörténetünket, vagy figyelmetlenül felrúgjuk a lábunk mellé tett, nyitva maradt ásványvizes palackot és leleplező önazonossággal ijedünk meg, bosszankodunk és igyekszünk menteni a helyzetet. Ez a véletlenszerű, személyes mozzanat néhány hallgatónk számára visszamenőleg értelmezni kezdi azt, amiről hetek, hónapok óta beszélünk. A színészet alapjait nem feltétlenül szavainkból, nemcsak a közösen megszenvedett gyakorlatokból, hanem tanári személyiségünk megnyilvánulásaiból szűrjük le. A színinövendékek legfontosabb olvasmánya, mely végigkíséri őket a tanulás első éveiben, nem Sztanyiszlavszkijtől a *Színész munkája*, hanem osztályvezető tanáruk, most már mondjuk ki: mesterük személyisége. A színpad törvényszerűségei mellett, azzal egyenrangúan épül be a tanulásba a mester ízlése, mániái, világképe. A mester színházhoz és tanítványaihoz fűződő személyes viszonyából tanulható meg a szereppel való személyes viszony kialakítása. Azok, akik számára a színésznevelés nem más, mint részvétel egy színház napi üzemmenetében, hasonló gondolat mentén haladnak: a próbáló-játszó, erős személyiségű színészek megfigyelése, a velük esetlegesen kialakuló viszony és a színház komplex működésének hatása előbb-utóbb színésszé érleli az arra rátermetteket. A színiiskola ugyancsak modellelja a színházcsinálást, de sokkal tudatosabb és megtervezettebb pedagógiával teremti meg a személyes tanulás lehetőségét. Az arisztokratikusan és misztikusan hangzó mester-tanítvány viszony lényege a színészet személyre szabott, egyedi közelségen keresztüli tanítása és tanulása. A mester nem önmagát tanítja – önmaga civil és színházi működésén keresztül veszi rá tanítványait arra, hogy teremtsék meg saját egyedi színészi mivoltukat. Ennek megtapasztalásához ma ugyancsak kizárólag a színiiskola biztosít keretet: az önálló munkát, melyben a tanári kontroll elérhetősége mellett a növendékek önmaguktól és egymástól tanulnak.

## HÁNY ROSTA?

Az együttélés napjai végén újabb és újabb plusz-, mínusz- és kérdőjelek kerülnek a felvételizők neve mellé, míg a harmadik rosta reggelére már határozott kép él bennünk arról,

kiket látnánk szívesen az induló osztályban. Le is zárhatnánk itt a felvételit, mondván, az elmúlt napokban személyes közelségből vizsgált felvételizők színészi képességeiről érzelmi tudást szerezve meghoztuk döntésünket, az utolsó felvételi vizsga legyen inkább csak formáság, tanárkollégáink udvarias normakontrollja. Sőt, tovább is mehetnénk: mi lenne, ha a tavaszi felvételi vizsgát lezárnánk a második fordulóval, az ott továbbjutott, jellemzően huszonöt-harminc jelentkező pedig ősszel megkezdhetné tanulmányait az Egyetemen. Ebben az esetben az első félévet nevezhetnénk valamiféle kiterjesztett együttélésnek, melynek végén már valóban csak az osztályvezető tanárok döntenék el, ki maradhat, ki nem. Pusztán a húszszorosára nőtt együtt töltött idő következményeképpen megalapozottabb, hosszú távon is igazolhatóbb felvételi döntések születnének. Nyilvánvalóan sokan élnék ezzel a módszerrel, melynek bevezetését kizárólag törvényi, finanszírozási akadályok nehezítik. Így hát egyelőre marad a harmadik rosta, ahol a felvételizők éles, drámai vizsgahelyzetben mutatkoznak meg, mely akarva-akaratlanul a színészi rátermettség fokmérőjévé válik.

#### PÉLDÁZAT A HARMADIK ROSTÁRÓL

2005 júniusában, az együttélés utolsó napján, a harmadik rosta előestéjén különösen sokat beszélgettünk egy felvételizőről, akinek a neve mellett épp annyi pluszjel sorakozott, mint mínusz. Fiatalemberünk magas volt, jó kiállítású, hízásra hajlamos, de arányos testalkatú. Húsos ajkai és széles, lefelé görbedő orra groteszk komikummal ellenpontozta tiszta, ártatlanul ragyogó tekintetét, és e gazdag összhatást izgatott kíváncsisággal figyeltük. Nagy elszántsággal vett részt az együttélési gyakorlatokban, mégsem jutott el odáig, ameddig szerettük volna, bár fantáziája, játékkedve és energiája alapján képesek tartottuk rá. Jeleneteiben az éles helyzetek képviselése és a személyes megmutatkozás helyett inkább a humort kereste – gyakran függetlenül a színészi feladattól, csupán a humor kedvéért. Ez a fiatalember addigi környezetében tréfacsináló, véleményvezér és egyben a társaság középpontja lehetett, aki komoly energiát fektetett abba, hogy vezető státuszát a felvételiző csoportban is megteremtse. Mindent összevetve azt éreztük, ez az ellentmondásosságát és kialakulatlan személyiségét kendőzetlenül vállaló fiatalember képzett színészként érdemessé válhat a nézői figyelemre.

Másnap a harmadik rostavizsga az együttélésen készült jelenetek megmutatásával kezdődött. Úgy éreztük, azzal hozzuk előnyös helyzetbe felvételizőinket, ha a gyakorlatokat abban a térben mutatják be, ahol napokig dolgoztak rajta, ezért az utolsó forduló első része még nem a nagyszínpadon, hanem az Egyetem egyik stúdióterében zajlott. A jeleneteken folyó munkát mindvégig igyekeztünk tanárként irányítani, minden színházcsinálói döntést a felvételizőkre bízva, és még az utolsó próbán sem álltunk neki rendezői eszközökkel kicsinosítani és színházszerűbbé tenni a gyakorlatokat. Egyetlen főrendezői ténykedésünk az volt, amikor meghatároztuk, mely jeleneteket mutatjuk be a felvételi bizottságnak. A helyenként még esetlegességet is mutató gyakorlatok szándékos befejezetlensége a felvételizők egész heti túlsűrített küzdelmét volt hivatva kendőzetlenül reprezentálni, s ennek befogadhatóságát segítette a korábbi rostákat idéző stúdióter kínálta közelség.

Kérdőjeles felvételizőnk optimális teljesítményt nyújtott: nem ragadta el kifogásolható ízlése, inkább a számára oly fontos népszerűség rovására komolyodott meg egy-egy pillanatban. Viszont a nyilvános szereplés nem rázta fel annyira idegrendszerét, hogy szárnyakat kapjon, mint egynémely színész, aki a próbákon hosszú ideig azért fojtja vissza színészi energiáit, hogy aztán a bemutató környékén robbanásszerűen engedjen szabad utat mindannak az indulatnak, érzelmenek és gondolatnak, mely szerepéről felgyülemlt benne. Mínusz- és pluszjelet érdemelt újra: szürkébbnek, sablonosabbnak mutatkozott addigi önmagánál, de mégis hitelesnek, és bebizonyította, hogy rendelkezik a színészi reprodukálás képességével.

Rövid szünet után a vizsga immár a nagyszínpadon folytatódott a felvételizők egyéni szereplésével. A mi fiatalemberünk harmadikként került sorra. Még ez is a javára válhat, gondoltuk. Az előtte szereplők ugyanis határozottan gyengébbnek mutatkoztak, a szünetben kávéfogyasztó felvételi bizottság pedig még frissen fogadta a jelentkezőket, kíváncsian várva, ki lesz az, akire felkapják a fejüket. A rostát vezető tanárkollégánk ezúttal elhagyta a privát beszélgetést, talán úgy érezte, az imént látott jelenetektől már szereztünk némi benyomást e fiataleberről, aki bár képességeihez képest kevésbé átütően dolgozott, mégis emlékezetes jelenségnek tűnt. Mit szeretne mondani? – hangzott el az ilyenkor szokásos első kérdés, bízva abban, hogy a felvételiző élni tud a felkínált szabadsággal és olyan anyagot választ, melynek műneme, műfaja, stílusa és persze egész előadasmódja a karakteres és személyes bemutatkozást szolgálja. A fiatalember szép szeme most kikerekedett: meglepődött, hogy rábízták a választást, és egyszeriben olyan néma

maradt, mint aki a hónapokon át gyakorolt versek és monológok címére sem emlékszik. A tarthatatlanná váló csendet a felvételi bizottság elnöke törte meg. – Bármit választhat, amit szívesen mond. A jótékonyan megismételt felszólítás nem billentette ki felvételizőnköt a leblokkoltság állapotából, ellenkezőleg, még tanácstalanabbá, még merevebbé tette. Néhány újabb, egyre kínosabbá váló néma pillanat után ismét az elnök szólalt meg. – Válasszunk inkább mi? – Igen, ha lehet – válaszolt gépiesen felvételizőnk, de nem könnyebbült meg, továbbra is értetlenül állt saját bénultsága előtt. Az elnök ekkor feltette szemüvegét és böngészni kezdte a fiatalember felvételi repertoárját. Itt újabb csend állt be, de mindazok, akik a színpadot figyeltük, láttuk, hogy ez a felvételiző nem passzívan várja, hogy mit kér tőle a bizottság. Egyre élesedő tekintete és akaratlan kézmozdulatai arra engedtek következtetni, hogy csak most értette meg igazán az első kérdést, újra működésbe lépett elméje már kapkodva válogatott az anyagok között, és még mielőtt az elnök választhatott volna, hirtelen elhatározásában a kelletténél hangosabban, kissé felcsúszott hangon jelentette ki: Ady Endrétől a *Krisztus-kereszt az erdőnt*.

Idézzük emlékezetünkbe: a színpad jelen idejű pillanatának igazságát a következő pillanat új igazsága mindenestül felülírja. Felvételiztető és felvételiző aszinkronitásba került: az előbbi már az új pillanat új igazsága alapján készült anyagot választani, míg az utóbbi úgy érezte, jár neki a már meghaladott pillanat igazsága, joga van élni a túl későn felismert szabad választás lehetőségével. Színpad és nézőtér diszharmóniája megtette hatását: a fiatalemberrel kialakuló első benyomásunk a lámpaláz okozta szorongó bénultság lett és a rosszul időzített, túl harsány felszabadulás e bénultság alól. Felvételizőnk a helyzet zavarából semmit nem érzékelt, ő sikerként fogta fel önmaga és az előadni kívánt anyag megtalálását. Az elnök orrára csúszott olvasószemüvege mögül felnézett a színpadra, mint aki nincs hozzászokva, hogy kiveszik kezéből a döntés lehetőségét, de mert fontosabbnak ítélte, hogy felvételizőnk végre elkezdje a szereplést, egyszeriben elvágta az iménti összekuszálódott pillanatok gubancát. – Parancsoljon, hallgatjuk.

A fiatalember a vers harmadik szakaszába belesült. A „Miként az Idő, úgy röptünk” sort már nem tudta folytatni. Csönd lett újra. Ilyen hiba rendszeresen előfordul a felvételin, és mi, színházzal foglalkozó emberek, akik tudjuk, hogy még a legihletettebb színész szerepe legihletettebb pillanatában is belesülhet a szövegbe, igyekszünk helyén kezelni az ilyen hibákat. Semmi baj – oldotta fel újra a helyzetet az elnök és most valóban nem történt semmi baj: a szöveg elfelejtése önmagában senki sikeres felvételijét nem szokta veszélyeztetni. Szokásunk ellenben, hogy ilyenkor nem adunk lehetőséget az ismétlésre,

új anyagot kérünk. Az elrontott szöveg elrontja a színpadi pillanatot, ezért tovább lépni akarunk: a rontott pillanat kijavítása helyett új és tiszta pillanat megteremtésére adva esélyt.

Elkezdhetem még egyszer? – kérdezte a fiatalember látszólag udvariasan, de még mindig annak a magabiztosságával, hogy ő, mint a színpad egyedüli főszereplője a felvételizetőkkel egyenrangúan irányítja az ott történő eseményeket. Nem, most nézzünk valami mást – hajolt újra a versek és monológok listája fölé az elnök. És itt elkezdődött egy civil közjáték, mely fiatalemberünk szereplésének egyik legszemélyesebb pillanatának bizonyult. Szeretném még egyszer elkezdeni – erősködött. – De mi nem szeretnénk – makacskodott az elnök, továbbra is keresve a következő anyagot. – Kérem szépen! Az elnök erőt véve magán felnézett a papírokból. – Nézze, az előbb maga választhatott volna, de nem választott, aztán engem sem hagyott választani, végül elmondhatta volna azt, amit akart, de nem tudta. Most én választok – világosította fel az elnök a felvételizőt a játékszabályokról és a hangjából kiszűrődő ironia egyben érzékeltette a helyzet már-már nevetést kiváltó groteszségét. A fiatalember megadta magát. Alig néhány perce áll a színpadon és már kétszer bukott meg: kezdeti bénultságával, majd a félbeszakadt Ady verssel – és most harmadszor, mikor leteremtették, hogy félreérti a helyzetet, pedig ő csak kétségbeesetten szépíteni akart. Minden eddigi próbálkozása csődöt mondott, talán ekkor adta fel magában egész felvételi szereplését.

Mi azonban egyre jobban figyeltük őt. A kudarcot szenvedő színpadi alak akaratlan kitárulkozása még akkor is figyelemre méltó, ha ezúttal a felvételiző magánemberről volt szó. A drámai szituációba keveredett fiatalember viselkedése inkább érdeklődést váltott ki belőlünk, egyre növekvő kíváncsisággal vártuk, hogy ez a magabiztosságából kibillentett, veszteségét leplezetlenül vállaló színészjelölt hogyan nyilvánul meg irodalmi szövegek előadásán keresztül.

Az elnök tehát újabb verset kért, melybe felvételizőnk katonás tekintélytisztelettel kezdett bele. Mint Karinthy rossz tanulója, a feladat helyett csak arra volt képes figyelni, hogy megmutassa, ő készült. De az ötödik-hatodik sor környékén ebbe is belesült. Újabb anyag, ezúttal monológ került sorra, de néhány mondat után azt sem tudta folytatni. És még egy monológ és még egy belesülés.

– Mégiscsak válasszon maga – játszott el az elnök a párhuzammal, hogy ezúttal ő is kudarcot vallott. – Mit válasszak? – Bármit, amit el tud mondani. – Akkor legyen a *Krisztus-kereszt az erdőn*. – Most fogja tudni? – kérdezte az elnök olyan óvatosan, mintha ezen

tanári karrierje múlna. – Már tudom, igen – nyerte vissza hitét önmagában a fiatalember, és egy kicsit mi is elhittük, hogy képes lesz túllépni az eddigieken és újjászületve végre megmutatja azt az arcát, amiért idekerült a harmadik rosta színpadára.

Ugyanúgy elakadt a versnek ugyanannál a soránál. Mozdulatlanul állt. Még mindig valahová a fejünk fölé nézett. Tekintete kimerevedett a felismeréstől: eljátszotta az utolsó esélyt – még csak nem is a sikeres felvételire, hanem pusztán arra, hogy meghallgassák. Kezét arcába temette, hátat fordított nekünk, majd visszafordult, tett egy-két lépést a színpad kijáratára felé, aztán az ellenkező irányba. Megadóan tárta szét karját: – Nem megy. Némán figyeltük önkéntelen vergődését a lehetetlenségig túlsűrített helyzetben. – Bocsánat – bukott ki még belőle egészen halkán, mintha bűnért vezekelve és ezúttal határozottan célba vette a kijáratot.

– Várjon – szólt utána az elnök, de a távolodó, megsemmisültségébe temetkezett fiatalember nem hallotta meg, hogy visszahívták. – Jöjjön vissza – emelte fel hangját az elnök. Az erélyes felszólítás, melyet a bal oldali lépcsőlejáró előtt hallott meg végre, csak tovább fokozta a fiatalember szégyenét. Nem is jött vissza a színpad elejére, csak néhány lépést tett felénk, jelezvén, tudja ő, hogy leszerepelt, a visszahívás már nem része az ő felvételi-jének. – Nem tanulta meg? – kérdezte az elnök magyarázatot keresve a végzettszerű történésekre. – Megtanultam – válaszolt a fiatalember, mintha meggyónna valamit. – Akkor mi történt?

A felvételiző teste egyszer csak kiengedett a görcsös merevségből, végtagjai lelazultak, jobb kezével tarkóján hullámzó haját borzolta fel és le. Majd elnevette magát. És csak nevetett és nevetett. Keserű nevetés volt ez, tehetetlenségből feltörő, abszurditáson túli nevetés: – Nem tudom. És nevetett egészen addig, amíg az elnök le nem zárta a délelőtti harmadik vizsgázójának felvételijét: – Köszönjük, kimehet.

Órákkal később, mikor a felvételi bizottság már minden jelentkezőt meghallgatott és szinte összeállt az új színészosztály, valamelyikünk szóba hozta ezt a fiatalembert. Igazságtalanság lenne elbuktatni őt, hangzott el, hiszen láttuk, milyen hamar összezavarodott a színpadon: olyan állapotba került, amelyben képtelenség színészi teljesítményt nyújtani. Vissza kell hívni azt a jelentkezőt, adnunk kell neki egy esélyt. Többen támogatták ezt a gondolatot, hozzátéve, hogy függetlenül a történetektől, rendkívül ígéretes, izgalmas jelenséget láttunk. Természetesen a másik oldal is hangot adott véleményének: nyegleségét és impertinenciáját hangsúlyozva kijelentették: a fiatalember már így is több esélyt kapott. Végül mégis úgy döntött a felvételi bizottság: hívjuk vissza a jelentkezőt.



Délután öt óra volt, az utolsó felvételiző legalább húsz perce kiment: ilyenkor ők már nem a nagyszínpad pincéjében várakoznak, hanem átmennek a másik épületbe, abba a terembe, ahol egy héten át az együttélés órái, próbái zajlottak. Mesélnek és meséltetik egymást – verbálisan adják ki magukból a nagyszínpadi egyedüllét feszültségét. És nemcsak verbálisan: dohányoznak és isznak. Így helyénvaló.

A felvételi bizottság pedig várt és a fiatalember nem jött. A tanulmányi titkár, aki nevéükön szólítva küldi be a jelentkezőket a színpadra, már nem találta sehol, a szomszéd épületbe átszalasztott portás sem járt sikerrel, végül valaki elérte telefonon és azt követve egy percen belül beesett a színpadra a mi felvételizőnk.

Látszott: futott. Óriásit rohanhatott. Az is látszott: ivott. És hogy ma már annyi képtelenség történt vele, hogy a visszahívás, ez a deus ex machina meg se kottyán neki.

Mit szeretne mondani? – kezdte rezignáltan az elnök. Edgar Allan Poe-tól a *Fannyt* – vágta rá a fiatalember és határozottságában az is benne volt: most igazán készült, egy életre megtanulta, hogy a jelen pillanat igazsága csak a jelen pillanatban igaz.

– Tudja?

– Tudom.

– Tessék.

*Haldokló hattyú északi*

*Tavon zeng ékes éneket,*

*Vad, ünnepélyes hangjai*

*Eloszlanak hegy s völgy felett*

*Hangod ily zene volt nekem,*

*Hogy ajkadra vetted nevem.*

*Mint ha ébenszín fellegek*

*Fátylán tör át éjjéli nap,<sup>25</sup>*

És itt természetesen belesült.

Nem hittünk benne, hogy megtörténik, bár titokban vártuk ezt a pillanatot, ahogy a cirkuszban is várjuk, hogy leessen a légtornász. A váratlan fordulat a 2005-ös felvételi legerősebb színházi pillanatának bizonyult, a groteszk humorú sorstragédia csúcspontra jutott, fokozhatatlanná vált, és egyben véget ért: a felvételiző sorsa megpecsételődött.

---

25 Edgar Allan Poe: *Fanny* (Tandori Dezső fordítása)

Igazunk van, ha alkalmatlannak minősítjük ezt a fiatalembert? Nem feltétlenül, hiszen láttuk: az együttélés próbáin és a jelenetek előadásakor látott munkája alapján a felvételre esélyesek közé soroltuk. Egyéni szereplése minden pillanata civil pillanat volt, ám ezekre a civil pillanatokra a felvételiztetők többsége rendre felkapta a fejét. Színpadi jelenléte az egyre elviselhetetlenebbé váló nyomás alatt is személyes és önazonos maradt. Az elbukás stációit nyitottan, figyelemreméltón megélt alak erős benyomást tett ránk: az ő szereplésére, ellentétben néhány felvett társáéval, sokan a mai napig emlékszünk.

Igazunk van, ha alkalmasnak minősítjük ezt a fiatalembert? Nem feltétlenül. A belesülések megtörni nem akaró körforgása így is értelmezhető: a jelentkező sehogy sem tudott visszatalálni a színpadi létezéshez szükséges koncentrált állapothoz. Nem a lécezt verte le, hanem a nekifutást rontotta el – az ugrásig el sem jutott. Ez a képtelenség egy rejtettebb jelentéssé sűrűsödött össze: olyan felvételizőt láttunk, aki igazából nem akarta előadni az anyagát. Hiába idéztük fel magunkban korábbi sikeres felvételi szereplését, hiába váltott ki belőlünk empátiát monoton küszködése, a látott színpadi jelenséget csupán egyetlen szóval címkézhettük fel: nem. Nem tud színészi állapotba kerülni. Nem tud, nem képes rá, nem akar. Ennek a nemnek – mint minden jelen idejű pillanatnak – a hatása felülírta a mégoly reménykeltő igenekkel teli tudásunkat a fiatalemberről.

## FELVÉTELI MÓDSZER: ÉRVEK ÉS A JELEN PILLANAT

Alkalmasság és alkalmatlanság, igen és nem mellett sorakoznak érveink. Egy-egy személyiségjegyből arra következtetünk, színészetre fogékony jelentkezővel van dolgunk. A harmonikus vagy diszharmonikus külső megjelenés kapcsán fölteszük a kérdést: szívesen néznénk-e akár több órán keresztül. Testalkat, arckifejezés, hang, beszédmód, mozgás és a belső tulajdonságok bizarr szembenállása gyakran alkalmatlanságot jelent. Máskor ugyanez a szembenállás az ellentmondásosságától izgalmassá váló színpadi lényt sejteti. Jó jelnek érezzük, ha egyikükben-másikukban meglátunk egy lehetséges Antigonét, Kreónt, Haimónt, vagy Iszménét. A hősök mellett pedig izgatottan csodálkozunk rá korunk gyermekeire: az ismerősekre és a messziről vagy éppen mélyről jövőkre. De a felvételizőkről tett minden megállapításunk, következtetésünk és kommentárunk másodlagos a jelen pillanat hatásához képest. Mondjuk ki végül: ez a bizonyos hatás az egyetlen, amit a színészfelvételi mérni hivatott. És ez a hatás végtelen sok módon kiváltható, kö-

vetkezésképpen a színészfelvételi módszere is végtelen sokféle lehet. A megtalált és működőképesnek bizonyult módszerek is változnak – követik a színházi esztétika változását. A felvételi módszer meggyőződésből, kísérletező kedvből vagy forradalmi hevületből fakadóan is megváltoztatható, de ez már következmény. Mindannyiunknak, akik szakmai és személyes felelősséget vállalunk növendékeinkért, elsősorban a magunk belső harcát kell megvívnunk felvételiztető és tanári módszerünkkel, annak minőségével és hatásával. Ebből fakadóan reformálunk, ha reformálunk, és ebből fakadóan leszünk képesek kialakítani saját, személyre szabott felvételi rendszerünket.

## OSZTÁLY ÉS LÉTSZÁMA

Az egyéni képességek és az egyéni teljesítmény megítélése mellett a végső döntéskor további szempontokat is szem előtt tartunk. Először is nem pusztán színésznek nevelhető egyéniségeket veszünk föl, hanem ilyen egyéniségek csoportját. A tanítás a színházi működést modellálja: a kialakuló új színészosztályra társulatként tekintünk. Egy 2013-as felvételi harmadik rostáján a zenei stúdiomokért felelős mester aszerint válogatta össze a számára ideális növendékeket, hogy kellő számban legyen köztük basszus, tenor, alt és szoprán is. Szerencsénk, vagy szerencsétlenségünk, hogy a színészi és emberi tulajdonságok nem kategorizálhatók úgy, mint a hangnemek. A rostákon és az együttélésen megismert jelentezők arcképe egyre élesebben rajzolódik ki előttünk, a különbözőségek egyre karakteresebbé válnak: nemigen fordul elő, hogy a felvételi végén két hasonló személyiségű, hasonló képességű színészjelölt között kellene döntenünk.

Fontosabb kérdés az osztály, a társulat létszáma. Az Egyetemünkön 1969 és 2017 között végzett 80 színész-, operettszínész-, bábszínész- és zenés színészosztály átlagléttszáma 11,7 – kerekítsük ezt az értéket 12-re. 2017 őszén egy 13, egy 12, egy 10 és két 11 fős színészosztály, egy 17 fős zenész színészosztály és egy 12 fős bábosztály folytatja tanulmányait az Egyetemen. A zenés színészosztály kicsit magasabb létszámát a zenés színházi formák taníthatóságának a prózáitól eltérő igényei magyarázzák. De az átlagléttszám, látjuk, jelenleg is 12 körül mozog. Ez a bizonyos 12 fős csoport az európai drámairodalomban is feltűnik: a nagyobb távlatban is fontosnak tűnő művek jelentékeny

része 8-16, átlagosan 12 szereplőt mozgat,<sup>26</sup> vagy ha többet is, körülbelül ennyi alak vesz részt a színpadi történet alakításában. A színházi társulatokban, csoportosulásokban is felfedezhető ez a szám: nagyon sok közülük ugyancsak 8-16 meghatározó színész köré épül. A színházi-színpadi közösségek bűvös 12-es létszámának értelme a befogadhatóság: ennyi emberre még lehet külön-külön figyelni, ugyanakkor ennyi ember már egy csoport, bonyolultan működő közösségi hálóval. A színházat modelláló színésznevelésben különösen fontos az osztály társulatszerű belső működése, miközben a hallgatók el kell, hogy különüljenek a többiektől, összetéveszthetetlenül egyediékké kell, hogy váljanak.

A fiúk és lányok aránya ennél szélsőségesebben változik, általában a fiúk javára. Ennek oka megint az európai drámairodalom, ahol – talán nem szükséges példákkal bizonyítani – jelentősen több a férfiszerep, mint a női. A nemek kiszámíthatatlan és gyakran követhetetlen keveredése viszont – mint azt a *Lebukás* ölelkezős némajátékánál láthattuk – elengedhetetlen és szükségszerű összetevője egy színészosztály klímájának. A felvételi módszeréből és a felvételiztetők nyitottságából pedig egyenesen következik a sokszínűség. Mindig lesznek vezető egyéniségek és lesznek hátrahúzódóak, lesznek dívák és bakfisok, urak, szolgák és kívülállók, özgidák és hímek – örök szövetséget kötnek egymással és örök szerelmek szakítják szét őket egymástól.

## EREDMÉNYHIRDETÉS

A későbbi tanításban már nincs igazi nyoma, de a felvételi élmény legkatartikusabb pillanata az eredményhirdetés. Karakteresen különbözik ennek a pillanatnak az élménye, ha a tanulmányi titkár (oktatásszervezési osztályvezető – talán így mondják ma), vagy a leendő osztályindító tanárok tartják az eredményhirdetést. Nyilvánvaló, hogy egy hivatali dolgozó jelenléte valamelyest eltávolítja a felvételizőket, és az az üzenete, hogy a felvételiztető tanárok számára az eredményhirdetés már nem része a felvételinek, az ő aktív és személyes részvételük a végső döntéssel befejeződött. A tanári távolmaradás persze fakadhat tapintatból is. Ugyanakkor az a gesztus, hogy a leendő osztályvezetők hirdetik ki

---

<sup>26</sup> Az antik drámák jellemzően 10 alatti szereplője a karral kiegészülve nagyjából 14-16 fő. A Rómeo és Júlia, ha nem számítjuk a történetet nem mozgó alakokat, éppen 12 szereplős. Lope de Vega A kertész kutyája című műve szintén. Racine Phaedrása csak 8 és az örök, Molière-től A képzelt beteg megint 12. Goldoni: Két úr szolgája: 13 szerep, Schiller: Ármány és szerelem: 10 és a mellékalakok, Büchner: Woyzeck: 13 és a mellékalakok, Ibsen: Vadkacsa: 12, Csehov: Három nővér: 14, Lorca: Várnász: 14 és az násznép, Miller: Az ügynök halála: 13, Vörösmarty: Csongor és Tünde: 12 és tündérek, nemtők, és legyen még egy magyar példa, mondjuk Füst Milán: Boldogtalanok: 14.

a felvettek névsorát, őszinte és nyílt szembenézést jelent, mely egyenes következménye az éppen befejezett, napokon át tartó közös munkának. És nem elhanyagolható az a gyomorszorító, borzongató és mélyen belénk ivódó élettémény, amit ennek a pillanatnak a megélése jelent. Kimondunk egy nevet, felpillantunk a papírból (olvassuk, mert nem akarunk hibázni) és szemünkkel megkeressük a felvett személy tekintetét a nézőtérén, de közben akarva-akaratlanul újra meg újra végigpásztázzuk a reményvesztetteket és a még reménykedőket. És itt valóban vége van a felvételinek. Mi jön ezután? Elköszönünk, nincs mit tenni, szemérmesen elhagyjuk a termet. A győztesek és vesztesek pedig lassan összeszedik magukat, veszik a holmijukat, és elindulnak kifelé, ahol a családtagok, barátok, ismerősök már várják őket. És egyszer csak az Egyetem aulájában, vagy odakint, az utcai oszlopok között már nem lehet és nem is akarják visszatartani az érzelmeiket: karok ölelik, kezek szorítják egymást, vállakba akaszkodnak ujjak, egyre merészebb hangok törnek elő, és erre is, arra is folyik a könny. Néha meg sem lehet különböztetni a veszteseket a nyertesektől: öröm és bánat legszélsőségeiből vokális és fizikai jegyei meglepően hasonlítanak. Túlfokozott állapotban az érzelmi spektrum szélsőségei összeérnek.

Felmerül a kérdés: szólítsuk-e meg a veszteségüket a maga jelen idejében megélt veszteséget? Nyilván nem ott, az oszlopok között, hanem később, amikor már valamelyest feldolgozták a bukást. Jár-e nekik egy utolsó értékelés, hasonlóan ahhoz, ahogy az együttélés napjai alatt személyes közelségből elemeztük a munkájukat, és munkájukon keresztül a személyiségüket? Vagy a régebbi rosták néma szavazását megidéző drámai szükségszerűséggel záruljon a felvételi, úgy, ahogy színházi munkáink közönsége sem magyarázza el nekünk igenjeinek és nemjeinek okát, de a tapsnál megértjük a jelekből: nyertünk, vagy elbuktunk.

Ha beszélgetünk a harmadik rostán kiesettekkel, valószínűleg arra lesznek kíváncsiak, mit rontottak el és mit kell tenniük, hogy legközelebb már ne hibázzanak. Mintha egy rosszul megoldott matematikafeladatról lenne szó, ahol pontosan rá lehet mutatni a tévedésre, vagy mondjuk hosszútávfutásról, ahol a jó szakember meg tudja mondani, hogyan érdemes a technikát és az állóképességet fejleszteni a jobb eredmény érdekében. Hazudnánk magunknak és egymásnak, ha azt állítanánk, ilyen egzaktsággal megfejthető a felvételi kudarca. Sokkal inkább a kiesett jelentkező személyiségét kellene elemeznünk, segíteni őt abban, hogy szembesüljön önmagával, önmaga másokra gyakorolt hatásával. Kérdés persze, akarunk-e szembesíteni olyan valakit, akinek a személyiségében nem találtuk meg a színészi munkára predesztináló jegyeket, és akinek már nem kívántuk a

közelségét, amikor abban a bizonyos nemben összegeztük a róla szerzett tapasztalatokat. És kérdés az is, át akarja-e adni magát a sikertelen felvételiző annak a felismerésnek, hogy nemcsak képességei nem találtak elegendőnek, hanem ő maga. És természetesen elképzelhető olyan eredményhirdetés is, ahol a sikeres vizsgát tevők névsorának felolvasása helyett minden jelentkezőhöz van néhány értékelő-elemző szavunk mielőtt kimondanánk, felvételt nyert-e, vagy sem.

## MIFÉLE SZÍNHÁZ SZÁMÁRA KÉPZÜNK SZÍNÉSZEKET?

Ez a másik kérdés, ami a végső döntéskor kimondatlanul is szemünk előtt lebeg. Saját magunk létező, vagy elképzelt, idealizált színháza számára? Utánpótlást biztosítunk annak a szűk színházcsináló körnek, amelyben otthonosan mozgunk? Olyan univerzális színészeket nevelünk, akik képesek lesznek bármilyen színházi helyzetben és formában megállni a helyüket? Általános választ erre a kérdésre sem adhatunk, csak személyeset.

A jövő színházi alkotóit keressük. Milyen lesz a jövő színháza? Nem tudjuk. Egy biztos, nem olyan, mint a jelené, melyet jól ismerünk, hiszen – legalábbis részben – mi magunk alakítottuk. Azt kívánjuk, hogy a mi tanítványaink legyenek azok, akik rátalálnak arra a színházra, ami számunkra szokatlan, ismeretlen, érthetetlen. Tegyük a lécet ezúttal is magasra: a zsidó hagyomány minden újszülöttre messiásként tekint; ne lássunk kevesebbet növendékeinkben sem. A korszakoktól, divattól és formától független igaz színpadi pillanat megteremtése tanítható és tanulható – ezt adjuk növendékeink kezébe, hogy majd elengedve őket ebből építsék föl saját színházukat. Vitatkozva, perlekedve velünk, túllepve rajtunk: a színházi mestereknek elemi szükségük van a lázadó tanítványokra. Ha a világ és annak színpadi tükörképe igazi, termékeny indulatot vált ki belőlük, akkor többek lesznek, mint színészek: színházcsinálók.

## UTOLSÓ SZEMPONT

És végül van bennünk valami, amiről nagyon ritkán beszélünk, mégis meghatározza felvételi döntéseinket és meghatározza magát a tanítást is. A legutóbbi színészfelvételi egy pillanata ezt a nehezen megfogalmazható valamit idézte. A harmadik rosta délutánja volt, már nagyjából összeállt az új osztály névsora. A megbeszélés vége felé ismét szóba került

egy felvételiző, akiről az osztályindító tanár már elmondta véleményét, igaz, mellette és ellene is érvelve. Most a többi tanár egymástól vette át a szót, rendre ez utóbbi érveléshez csatlakozva. A leendő osztályvezető tekintetét az asztalra vetve hallgatott. Ebben valamelyikünk a visszahúzó és kívülállás jegyeit látta meg, és úgy gondolta, ezek a jegyek egy lehetséges növendék fájdalmas elvesztésének jegyei, és mert érzelmi közösséget vállalt tanártársával, megszólította.

– Nagyon szereted őt?

Az osztályindító tanár lefele fordított hüvelykujjával tolta föl szemüvegét az orrán és nyugodt, egész kicsi iróniával átítatott középhangon felelt.

– Nem, nem szeretem őt. A többit sem szeretem. Elég munka lesz megszeretni őket.

## MELLÉKLET

### Felvételi anyagok

(A 2015-ös színészfelvételi 2. rostáján megjelent 100 jelentkező anyaga alapján)

#### 1. Monológok

##### 1.1. A legtöbbet választott szerzők

Ennyi felvételiző anyagában szerepelnek (első oszlop)

Az adott szerző ennyi darabjából (második oszlop)

Ennyi szerepet hoztak a felvételizők (harmadik oszlop)

William Shakespeare	64	17	30
Anton Pavlovics Csehov	32	6	14
Moliére	30	9	15
Szép Ernő	21	5	8
Molnár Ferenc	20	5	7
Szophoklész	13	3	6
Örkény István	11	3	4
Spiró György	11	5	6
George Bernard Shaw	10	3	5
Tasnádi István	9	4	8
Bertolt Brecht	8	5	5
Németh Ákos	8	5	6
Nyikoláj Vasziljevics Gogol	6	1	2
Háy János	6	5	5
Arthur Miller	6	3	4
Georg Büchner	5	4	4
Hernrik Ibsen	5	2	2



Kornis Mihály	5	1	3
Federico García Lorca	5	4	5
Madách Imre	5	2	3
Heltai Imre	4	2	2
John Osborne	4	1	2
Parti Nagy Lajos	4	1	1
Tennessee Williams	4	2	3
Edward Albee	3	3	3
Bródy Sándor	3	1	1
Garaczi László	3	3	3
Carlo Goldoni	3	1	1
Egressy Zoltán	3	2	3
Maxim Gorkj	3	2	3
Eugéne Ionesco	3	1	2
Kárpáti Péter	3	2	2
Kiss Csaba	3	2	2
Heinrich von Kleist	3	2	3
Slawomir Mrozek	3	2	3
Nádas Péter	3	2	2
Alekszandr Nyikolajevics Osztrovszkij	3	1	1
Pintér Béla	3	3	3
August Strindberg	3	1	2
Székely Csaba	3	2	3
Friedrich Schiller	3	2	3
Borbély Szilárd	2	2	2
Friedrich Dürrenmatt	2	2	2
Euripidész	2	2	2

Falussy Lilla	2	1	1
Arni Ibsen	2	1	2
Bernard Marie Koltés	2	2	2
Lope de Vega	2	2	2
Martin McDonough	2	2	2
Móricz Zsigmond	2	1	1
Eugéne O'Neill	2	1	1
Jean Racine	2	1	1
Roland Schimmelpfennig	2	2	2
Sütő András	2	2	2

1.2. A legtöbbet választott színdarabok – ennyi felvételiző anyagában

William Shakespeare: Ahogy tetszik	12
Szophoklész: Antigoné	11
Molière: Mizantróp	10
Molnár Ferenc: Üvegcipő	10
William Shakespeare: Szentivánéji álom	10
Anton Pavlovics Csehov: Sirály	9
Szép Ernő: Patika	9
Anton Pavlovics Csehov: Három nővér	8
William Shakespeare: Rómeó és Júlia	8
Anton Pavlovics Csehov: Ivanov	7
William Shakespeare: Sok hűhó semmiért	7
Spiró György: Csirkefej	7
Anton Pavlovics Csehov: Ványa bácsi	6
Nyikolaj Vasziljevics Gogol: Revizor	6

Molière: Tartuffe	6
Molnár Ferenc: Liliom	6
Örkény István: Tóték	6
William Shakespeare: Othello	6
Szép Ernő: Május	6
Kornis Mihály: Körmagyar	5
William Shakespeare: Hamlet	5
Bertolt Brecht: A szecsúáni jólélek	4
Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyéskert	4
Henrik Ibsen: Nóra	4
Madách Imre: Az ember tragédiája	4
Arthur Miller: Az ügynök halála	4
Molière: Dandin György	4
John Osborne: Dühöngő ifjúság	4
Parti Nagy Lajos: Ibusár	4
George Bernard Shaw: Pygmalion	4
Bródy Sándor: A tanítónő	3
Egressy Zoltán: Portugál	3
Euripidész: Iphigeneia Auliszban	3
Carlo Goldoni: Mirandolina	3
Maxim Gorkij: Éjjeli menedékhely	3
Heltai Jenő: Néma levente	3
Eugéne Ionesco: A kopasz énekesnő	3
Molière: A fősvény	3
Molnár Ferenc: Az ibolya	3
Németh Ákos: Deviancia	3
Örkény István: Macskajáték	3

William Shakespeare: Makrancos hölgy	3
August Strindberg: Julie kisasszony	3
Szép Ernő: Lila ákác	3

### 1.3. A legtöbbet választott szerepek – ennyi felvételiző anyagában

Irma (Molnár Ferenc: Üvegcipő)	7
Kálmán (Szép Ernő: Patika)	7
Trepljov (Anton Pavlovics Csehov: Sirály)	6
Postás (Örkény István: Tóték)	6
Heléna (William Shakespeare: Szentivánéji álom)	6
Szonya (Anton Pavlovics Csehov: Ványa bácsi)	5
Hamlet (William Shakespeare: Hamlet)	5
Jago (William Shakespeare: Othello)	5
Benedetto (William Shakespeare: Sok hűhó semmiért)	5
Nő (Spiró György: Csirkefej)	5
Leány (Szép Ernő: Május)	5
Antigoné (Szophoklész: Antigoné)	5
Sen Te (Bertolt Brecht: A szecsuáni jólélek)	4
Irina (Anton Pavlovics Csehov: A három nővér)	4
Szása (Anton Pavlovics Csehov: Ivanov)	4
Hlesztakov (Nyikolaj Vasziljevics Gogol: A revizor)	4
Nóra (Henrik Ibsen: Nóra)	4
Alceste (Molière: Mizantróp)	4
Celiméne (Molière: Mizantróp)	4
Dorine (Molière: Tartuffe)	4
Jolán (Parti Nagy Lajos: Ibusár)	4

Rosalinda (William Shakespeare: Ahogy tetszik)	4
Phoebe (William Shakespeare: Ahogy tetszik)	4
Júlia (William Shakespeare: Rómeó és Júlia)	4
Johanna (George Bernard Shaw: Szent Johanna)	4
Haimón (Szophoklész: Antigoné)	4
Flóra (Bródy Sándor: Tanítónő)	3
Nyina (Anton Pavlovics Csehov: Sirály)	3
Iphigeneia (Euripidész: Iphigeneia Auliszban)	3
Mirandolina (Carlo Goldoni: Mirandolina)	3
Zília (Heltai Jenő: A néma levente)	3
Édes kislány (Kornis Mihály: Körmagyar)	3
Lucifer (Madách Imre: Az ember tragédiája)	3
Biff (Arthur Millier: Az ügynök halála)	3
Angyalka (Moliére: Dandin György)	3
Marika (Molnár Ferenc: Liliom)	3
Ilonka (Molnár Ferenc: Az ibolya)	3
Adél (Molnár Ferenc: Üvegcipő)	3
Noémi (Németh Ákos: Deviancia)	3
Jimmy (John Osborne: Dühöngő ifjúság)	3
Katyerina (Alekszandr Nyikolajevics Osztrovszkij: Vihar)	3
Egérke (Örkény István: Macskajáték)	3
Orlando (William Shakespeare: Ahogy tetszik)	3
Makrancos Kata (William Shakespeare: Makrancos hölgy)	3
Liza (George Bernard Shaw: Pygmalion)	3
Manci (Szép Ernő: Lila ákác)	3

(A monológokból kihagytam a saját írásokat, az egyértelműen műkedvelő írók darabjait, a prózarészleteket és a filmekből kiírt szövegeket.)

## 2. Versek

### 2.1. A legtöbbet választott szerzők

Ennyi felvételiző anyagában (első oszlop)

Ennyi verse szerepel (második oszlop)

József Attila	86	63
Ady Endre	50	39
Petőfi Sándor	45	37
Weöres Sándor	45	37
Szabó Lőrinc	43	37
Pilinszky János	41	22
Radnóti Miklós	37	18
Kosztolányi Dezső	32	25
Petri György	25	19
Tóth Árpád	24	16
Varró Dániel	24	12
Karinthy Frigyes	21	12
Arany János	18	13
Nemes Nagy Ágnes	17	10
Juhász Gyula	16	6
Szép Ernő	16	9
Babits Mihály	13	12
Heltai Jenő	13	9
Reményik Sándor	12	9
Tóth Krisztina	12	9
Nagy László	11	6
Jónás Tamás	10	7

Francois Villon	10	5
Dsida Jenő	9	7
Kányádi Sándor	9	8
Karafiáth Orsolya	9	7
William Shakespeare	9	8
Szilágyi Domokos	9	7
Háy János	8	7
Kiss Judit Ágnes	8	7
Robert Burns	8	5
Závada Péter	8	5
Buda Ferenc	7	4
Erdős Virág	7	5
Nadányi Zoltán	7	7
Arthur Rimbaud	7	6
Simon Márton	7	6
Orbán Ottó	6	5
Charles Baudlaire	5	4
Csoóri Sándor	5	4
Illyés Gyula	5	5
Kafka Margit	5	5
Lackfi János	5	5
Márai Sándor	5	5
Nádasdy Ádám	5	3
Szabó T. Anna	5	5
Csokonay Vitéz Mihály	4	4
Faludy György	4	4
Szergej Jeszenyin	4	4
Zelk Zoltán	4	2

Áprily Lajos	3	3
Balla Zsófia	3	3
Boda Magdolna	3	3
Bertolt Brecht	3	3
Hervay Gizella	3	3
Rakovszky Zsuzsa	3	2
Reviczky Gyula	3	3
Török Sophie	3	3
Vörösmarty Mihály	3	3

Ezen kívül 1-2 felvételizőnél 1-2 verssel szerepel: Anna Ahmatova, Antalovics Péter, Asztalos András, Bajnai Nóra, Bajtai András, Elizabeth Barrett-Browning, Bella István, Pierre-Jean de Béranger, Bereményi Géza, Berzsenyi Dániel, Alekszandr Blok, Boda István, Borbély Szilárd, Wladyslaw Broniewski, Charles Bukowski, George Cosbuc, Csengeri Kristóf, Csukás István, Michael Drayton, Paul Durcan, Dzsajadéva, Thomas Stearns Eliot, Eörsi István, Falu Tamás, Farkas Árpád, Farkas Renátó, Fodor Ákos, Füst Milán, G. István László, Gábor Andor, Gál Sándor, Galambosi László, Garai Gábor, Paul Gerald, Gerevich András, Gergely Ágnes, Allen Ginsberg, Johann Wolfgang von Goethe, Josikava Gomei, Nicolas Guillén, Gyurkovics Tibor, Hajnal Anna, Danyiil Harmsz, Hartai Csaba, Határ Győző, Havasi Attila, Heinrich Heine, Ted Hughes, Ignotus, Izsó Zita, Kalász László, Kántor Péter, Károlyi Ami, Kartal Zsuzsa, Kassák Lajos, Konsztantinosz Kavafisz, Kemény István, Kemény Lili, Kormos István, Kovács András Ferenc, Kuszano Simpei, Lator László, Latzina Anemone, Lendvay Éva, Mihail Lermontov, Lesznai Anna, Erik Lindorm, Federico García Lorca, Vlagyimir Majakovszkij, Marcus Valerius Martialis, Meleagrosz, Miklya Zsolt, Móra Ferenc, Mrena Zsuzsanna, Nagyálmos Ildikó, Oravetz Imre, Pákolitz István, Pallag Zoltán, Parti Nagy Lajos, Petőcz András, Sylvia Plath, Edgar Allen Poe, Rab Zsuzsa, Reichard Piroška, Rainer Maria Rilke, Pierre de Ronsard, Schein Gábor, Sextus Propertius, Simonyi Imre, Somlyó Zoltán, August Strindberg, Szabó Magda, Szálinger Balázs, Sapphó, Szécsi Margit, Székely János, Takács Zsuzsa, Tamkó Sirató Károly, Tandori Dezső, Turbuly Lilla, Turi Tímea, Ughy Szabina, Utassy József, Váci Mihály, Vajda János, Várady Szabolcs, Varga László Edgár, Varga Mátyás, Várnai Zseni, Vas István, Walter von der Vogelweide, Wass Albert, William Wordsworth, Zalán Tibor. (Nem vettem figyelembe a saját verseket, a műkedvelő költőket és a rap szövegeket.)



## ÁLTALÁNOS BIBLIOGRÁFIA

Eugenio Barba: Papírkenu, bevezetés a színházi antropológiába. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001. 235.

Bertold Brecht: Színházi tanulmányok. (ford: Eörsi István et alii), Budapest, Magvető, 1969. 620.

Peter Brook: Az üres tér. (ford. Koós Anna), Budapest, Európa, 1999. 202.

Denis Diderot: Színészparadoxon. (ford. Görög Livia), Budapest, Magyar Helikon, 1966. 297.

Jerzy Grotowski: Színház és rituálé. (ford. Pályi András), Pozsony, Kalligram, 1999. 224.

Dannis Longwell,: Meisner on Acting, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 1998.

Jane Milling – Graham Ley (szerk.): Modern Theories of Performance – from Stanislavski to Boal. New York, Palgrave, 2001.

Shomit Mitter: Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski, and Brook. London, Routledge, 1992.

Nánay István – Duró Győző (szerk.): A színésznevelés breváriuma. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1968.

James Roose-Evans: Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook. London, Routledge, 1990. 225.

Sztanyiszlavszkij: A színész munkája, Budapest, Gondolat, 1986.