

---

# SZAKDOLGOZAT

Színművész szak

Várhelyi Áron Gergely

Kaposvár  
2023/2024



**Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem**

**Kaposvári Campus**

**Rippl – Rónai Művészeti Intézet**

**Osztatlan képzés**

**Színművész szak**

**Mejerhold és Sztanyiszlavszkij színészi technikák alkalmazása és összehasonlítása zenés és prózai darabokban**

**Belső konzulens:**

**Kelemen Márta**

**egyetemi tanársegéd**

**Készítette:**

**Várhelyi Áron Gergely**

**Neptun kód:**

**YS5VEX**

**Kaposvár**

**2023/2024**

---

# TARTALOMJEGYZÉK

## Tartalom

1. Bevezetés, a témaválasztás indoklása .....	4
1.1 Témaválasztásom aktualitása.....	5
2. Kutatási kérdések .....	5
3. A test mint finomra hangolt hangszer .....	6
3.1 A test alakítása .....	6
3.2 A mozgás fejlesztése.....	8
3.3 Szerepkörök jellemvonásai Mejerhold mintájára .....	9
4. Az alkotó kifejezőeszközei .....	11
4.1 Színpadi mozgás, testbeszéd .....	11
4.2 Beszéd.....	13
5. A zene .....	14
5.1 Ritmika és taktus, avagy tempó-ritmus.....	14
5.2 Ének .....	15
6. Biomechanika .....	17
6.1 Saját tapasztalatom a biomechanikával .....	19
7. Az átélés művészete .....	21
8 A gyakorlati időszak során szerzett élményem .....	24
8.1 Az <i>Ájlávjú tapasztalatai</i> másod szereposztásként.....	24
8.2 Mellékszerep megformálása: <i>Rómeó és Júlia</i> .....	25
8.3 KÓCOS karaktere: <i>Az angyalok nem sírnak</i> .....	27
8.4 KÁROLY, A DAUPHIN karaktere: <i>A pacsirta (Jeanne d'Arc)</i> .....	29
9. Összegzés.....	32
Irodalomjegyzék .....	34
Ábrajegyzék .....	35
Mellékletek.....	36
1. sz. melléklet: Nyilatkozat a szakdolgozat nyilvános hozzáféréséről és eredetiségéről.....	36
2. sz melléklet: Konzulensi nyilatkozat.....	37

---

## 1. Bevezetés, a témaválasztás indoklása

Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij (1863–1938) és Vsevolod Ęmileviĉ (1874-1940) Mejerhold munkássága, grandiózus hatást gyakorol napjainkig a színházi világra. Mejerhold és Sztanyiszlavszkij különböző, mégis számos pontban megegyező színészi technikákat fejlesztettek ki, melyeknek célja, hogy segítsék a színészt karaktere megformálásában és abban, hogy megfelelő módon javíthassa az alkotói teljesítményét. Az említett technikák megközelítésben eltérőek, mégis fontosnak tartom összehasonlítani és jobban megérteni, milyen módon tudnak hatékonyak lenni a színész számára a prózai vagy akár a zenés darabokban.

Sztanyiszlavszkij hangsúlyt helyez az őszinte érzelmek és a belső impulzus kifejezésére a színpadon. A művésznek át kell élnie az általa ábrázolt karakter állapotát, emócióit és ezt hitelesen kell közvetítenie a nézőknek. Azonosulnia kell a karakterrel és a saját érzéseit, emlékeit, tapasztalatait felhasználva kell a szerepet megformálni és megvalósítani (Popper 1991).

A biomechanika, azaz a Mejerhold-technika, a Sztanyiszlavszkij technikájához hasonló elemekkel összpontosít a testi és érzelmi kifejezőkészségre, viszont a testbeszédre és a mozgásra nagyobb hangsúlyt fektet (Mejerhold 1981). A színész saját testét segítségül hívva fejezi ki a karaktere jellemét és érzelmeit, így ennek a metodikának szerves összetevői kell, hogy legyenek a mozdulatok, arckifejezések, a testtartás és a jelenlét pszichésen és fizikai szempontból is (Mejerhold 1967). Mind a két említett metódusnál fellelhetők a korlátok és az előnyök is. Természetesen a két alternatíva alkalmazható egymás mellett is: az említett ismeretek kombinációja is széles körben elterjedt a színészek és rendezők körében. A színész kedvére formálhatja ezeket a technikákat és igazíthatja azt a stílusához vagy igényeihez híven (Mejerhold 1967).

Szakedolgozatomban behatóbban vizsgálom és összehasonlítom a Sztanyiszlavszkij- és Mejerhold-féle színészi technikákat és válaszokat keresek azokra a kérdéseimre, amelyek a színészt érinthetik pályája és munkái során. Mik a technikák elsajátításához szükséges kritériumok, fejleszthető eszközök, amik hozzásegítenek a módszer elsajátításában és alkalmazásában? Melyik metódus lehet a legcélravezetőbb, hatékonyabb egy művészi munka során prózai és zenés szerepkörben? Bízom benne, hogy kutatásaim eredményével és a feltett kérdéseimre kapott válaszaimmal hozzásegíthetem saját magamat a szakmai fejlődéshez.

---

## 1.1 Témaválasztásom aktualitása

Fiatal, pályakezdő színésznövendékként gyakran foglalkozom azzal a kérdéssel, hogy milyen módon tudnék hatékonyabb, céltudatosabb és magabiztosabb lenni a színpadon és mi lehet a segítségemre a partnereimen és a rendezőn kívül. Rövid szakmai életutam során sok különféle színésszel találkoztam, akik – személyiségük miatt és az általuk tanult módszereik miatt is – mind különböző módon álltak hozzá a szerep megformálásához. Izgatottan fürkészem minden adódó alkalommal kollégáim és társaim játékát, hogy milyen sima vagy éppen egyenetlen utakon keresztül vezetett az útjuk a kiindulástól a végkifejletig. Fiatal, úgyszintén pályakezdő vagy éppen színművészeti egyetemre felvételiző társaimtól inspirálva – akik szintén keresik a számukra legkedvezőbb és célravezetőbb módszert – született meg bennem az elhatározás, hogy behatóbban megismerjem a színjátszás két legismertebb technikáját. Egyetemi hallgatóként a tudásszomj és a kíváncsiság vezérli minden mozzanatomat a színpadon. A kísérletezés szenvedélye irányít: hogyan nyújthatom a legimpozánsabb alakítást a színpadon? Mik azok a módszerek és technikák, amelyek segítséget nyújthatnak a szerep megformálása közben? A Sztanyiszlavszkij és Mejerhold technikák között meglepően sok hasonló elem található, de érdemes külön-külön is górcső alá vetni minden apró részletet és ezek alapján jobban megvizsgálni a Sztanyiszlavszkij és a Mejerhold színészi technikát. Dolgozatomon keresztül bemutatom és behatóbban feltérképezem, illetve elemzem azokat a külső és belső színészi eszközöket, amikkel akár egy friss diplomás színművész is élhet a gyakorlatban vagy éppenséggel felhasználhat a szerepei megformálásához.

## 2. Kutatási kérdések

1. Mik a Sztanyiszlavszkij színészi technika előnyei és hátrányai?
2. Mik a Mejerhold színészi technika előnyei és hátrányai?
3. Miben és mennyiben tér el Sztanyiszlavszkij és Mejerhold gondolkodása a színész feladatáról a színpadon?
4. Hogyan lehet alkalmazni Sztanyiszlavszkij színészi technikáját a különféle műfajú színdarabok színrevitelekor?
5. Hogyan lehet alkalmazni Mejerhold színészi technikáját a különféle műfajú színdarabok színrevitelekor?

---

### 3. A test mint finomra hangolt hangszer

A színész számára a teste kifejezőeszköz. A test meghatározó szerepet tölt be a színészi munka mindennapjaiban. A jól karbantartott test szinte elengedhetetlen részét képezi az alakításoknak. Testünk elhanyagolása és nem tudatos használata, ernyedtt izomzatot, rossz testtartást és helytelen lélegzetvételt okoz, ami ahhoz vezethet, hogy a színész teste ideális környezetben sem képes elvégezni maradéktalanul az elvárt munkát (Sztanyiszlavszkij 1951). Sztanyiszlavszkij és Mejerhold pedagógiája is nagy hangsúlyt fektet színésznevelése során a testre és annak formálására és fejlesztésére (Mejerhold 1967). A színészek nagy része nem fordít kellő figyelmet a testi, fizikai hibákra, egyszerűen átsiklanak fölötté, mert teljesen normálisnak vélik. A színpadon, a rossz testtartás, vagy akár a túlzott izomtömeg nem megengedhető. Testünk és annak mozgatása egészséges és impozáns kell, hogy legyen. Fontos, hogy a színész folyamatosan foglalkozzon a testével, annak érdekében is, hogy az esetleges hibák keletkezését meg tudja gátolni. A testi hibákat napi gyakorlatokkal, tornával, testedzéssel lehet korrigálni. Természetesen az életvitelszerű mozgással is fejleszteni lehet a legfontosabb izmokat, azonban a színésznek külön figyelmet kell szentelnie azokra az izomcsoportokra is, melyeket a mindennapok során kevésbé használ (Sztanyiszlavszkij 1964). Ha a színész a testére elegendő figyelmet fordít és megfelelően műveli és formálja, akkor újfajta érzetekkel, mozdulatokkal ismerkedhet meg; fizikuma dinamikusabbá, hajlékonyabbá, kifejezőbbé, a reflexei pedig érzékenyebbé fejlődnek a finomra hangolási folyamat alatt.

#### 3.1 A test alakítása

Az izomzatnak idomulnia kell a művészethez. A túlfejlett, aránytalan, formátlan test minősíthetetlen a színpadon (Sztanyiszlavszkij 1951). Nem szabad, hogy a javításra szánt, gyakorlatokkal és tornával torzuljon a színész teste. Az arányok megtartása és harmonikus mintázása elengedhetetlen. Az észrevett hibákat ki kell javítani, formálni kell, alakítani és fejleszteni vagy éppen pótolni, ha esetleg a testfelépítésünk eredendően aránytalan. Például, ha a színész széles vállal és domború mellkassal rendelkezik, fölösleges még jobban kihangsúlyozni, amit a természet már eleve megadott; ilyenkor célszerűbb azokra a testtájakra fókuszálni, amikkel szabályossá alkothatjuk a testi felépítést. (Sztanyiszlavszkij 1951)

A tartás ugyancsak szerves összetevője a formának, mintegy afféle hangsúly, ami aláhúzza és kiemeli a fizikai kifejezőeszközt a színpadon. Sztanyiszlavszkij (1964) és

---

Mejerhold (1967) is nyomatékosítja, hogy a tánc és az akrobatika tudatos színpadi akcióra készít elő minket.

Az akrobatika segít abban, hogy a színész levetkőzze a mozgásából a modorosság elemeit és a közlés észszerű és természetes legyen. A tánc egyenessé teszi a testet és segít a helyes tartás kialakításában, továbbá a mozdulatok határozottabbak, a gesztusok pedig szélesebbek lesznek. (Merő 2002)

A láb és a karok tartása ugyanannyira elengedhetetlen, mint a gerincoszlop egyenes tartása. A hátgerincnek hajlékonynak is kell lennie. Egy képzeletbeli csavar kell, hogy rögzítse és erősítse a medencéhez. A képzeletbeli csavar a törzs felső részét kiegyensúlyozza, biztosan tartja és ezáltal megadja a helyes tartást, a mozdulatok szépségét és eleganciáját. Tartásunkat akár otthon is lehet fejleszteni és javítani, a balettből átvett gyakorlatsorokkal a rúdnál. A balett táncosoknál gyakran használt V. pozícióban történő lábnyújtás rendszeres gyakorlása, lábfejeink helyes tartását eredményezi (1. ábra). A két lábfejünket teljesen kifelé fordítjuk párhuzamosan, közben mind a két sarkunkhoz az ellentétes lábunk ujjai hozzáérnek. Székre támaszkodva nyújtjuk a lábfejeinket, ami erős térdhajlítást igényel, közben figyelniük kell az egyenes láb és testtartásra. Ezzel a technikával a lábak csípőben kifordulnak, ami a rendszeres gyakorlással elősegíti a lábak és a test helyes tartását. (Sztanyiszlavszkij 1951)



1.ábra: V.pozíció (Christof Sonderegger é.n.)

---

### 3.2 A mozgás fejlesztése

Az egyenletes arányú, jól megformált izomzat és a helyes tartást elősegítő gyakorlatok természetesen nem csak esztétikum szempontjából hasznosak a színész életében. Az egészséges test és a helyes testtartás harmonikus mozgást és határozottságot is kölcsönöz az előadásmódban. Sztanyiszlavszkij (1951) fontosnak tartotta, hogy a színésznövendékek akrobatikát is tanuljanak. Az akrobatikai képzés arra ösztönzi a színészeket, hogy ne tétovázzanak a kellő pillanatban és a szerep adta akadályokat a megfelelő határozottsággal ugorják meg. A cirkuszban szereplő artistákat sem látjuk a nagy mutatvány előtt habozni, mozdulatuk pregnáns, összeszedett és precíz. Az akrobatika ezért nyújthat nagy segítséget az alkotó számára a színpadon. Sok színész, ha az általa megformált karaktere közeledik a nagy pillanathoz és nincs meg benne a markáns emóció vagy nem biztos a feladatában és a színpadi jelenlétében, elkezd félni a darabnak ettől a szegmensétől (Sztanyiszlavszkij 1951). A színész felfűtött érzelmi állapotban történő jelenléte a színpadon, pozitív eredményt is hozhat, de a legtöbb esetben ilyenkor a művész játékában megjelenik egyfajta görcsösség, ami gátolja őt abban, hogy felszabadultan lubickoljon a szerep adta lehetőségekben (Merő 2002). Ha a testhasználat során kifejlődött a magabiztosság és elszántság, a színész a színpadon is otthonosabban éli meg a pillanatokot és megtanulja tétovázás nélkül átadni magát a szerepeknek és a pillanatoknak. Nem szabad elmennünk az akrobatika, fizikai, jótékony hatásai mellett sem. A művész mozgása fürgébb és dinamikusabb lesz, illetve a lendületesebb mozdulatok pregnánsabbak és gyorsabbak lesznek a kellő határozottsággal. Mivel fizikai tevékenységekről beszélünk, a sérülésveszély miatt még ajánlatosabb, hogy a gyakorlatokat végző alkotó teljes odaadással és maximális fókuszálással hajtsa végre feladatát (Sztanyiszlavszkij 1951).

Mejerhold Sztanyiszlavszkijhoz hasonlóan vélekedett: a tánc és az akrobatika tanulmányozása elengedhetetlen a színész számára (Mejerhold 1967). A test fejlesztése és formálása, színpadra igazítása nélkül a művész nem rendelkezik a kellő alapokkal. Mejerhold szerint a színésznek ismernie kell a testét, pontosan tudnia kell, hogy különböző testtartásai mit fejeznek ki és hogyan viselkednek bizonyos pozitúrákban (Kékesi Kun 2007). A gesztusok, mimika és testtartások ismerete teszi lehetővé, hogy a színész uralkodni tudjon a játékan és az érzelmeit kellőképpen tudja közvetíteni partnereinek és a közönségnek. Voltaképpen, ha felveszem a boldog ember pozícióját és testtartását, akkor képes leszek átérezni a kívánt érzést (Mejerhold 1967).



---

### 3.3 Szerepkörök jellemvonásai Mejerhold mintájára

Mejerhold szerint azt, hogy a színész milyen szerepkörre alkalmas a jellemvonásai és természetes fizikai adottságai határozzák meg. A szerepkörök felosztása szerepek szerint – megjelölve a szerepkörök funkcióját és az elvárt testi adottságokat – megkönnyíti a szereposztást. A színész számára ez a leírás megmutatja a munkájának fő irányvonalát. A színésznek lehetősége van megmutatni egyéniségét, de a szerepköre speciális keretein belül. Mejerhold, Bebutov és Akszjonov 1922-ben alkotta meg *A színész és a szerepköre* című brossurát. A szerepköröket osztályozták, továbbá a szerepeket alakító színészek elvárt fizikai jellemzőit és jellemvonásait táblázatban foglalták össze és megpróbálták minél pontosabban meghatározni a színészek színpadi feladatait (Mejerhold 1967). Az alábbiakban a szerzőtrió kategóriáit ismertetem Mejerhold (1967) összefoglalása alapján.

Első hős: OIÐIPUSZ, DON JUAN, MACBETH.

A tragikus, szerelmi és drámai akadályokat leküzd és közben tudatosan lassítja a történet menetét, logikátlan síkon mozogva. Elvárt a magas termet és a hosszú lábak, a kifejező kezek, a széles vagy keskeny arctípus, a közepes fejforma, a hosszú, kerek nyak, a széles váll (viszont közepes derék és csípőméret kívánatos), a világos és hosszúkás szempár, a bariton, de leginkább basszus hang.

Második hős: DMITRIJ KARAMAZOV, LAERTÉSZ.

Logikusan küzd le az akadályokat. Az első hős szerepkörben említett kritériumok kevésbé szigorúak és elfogadható az alacsonyabb termet és a magasabb hangnem.

Első szerelmes: RÓMEÓ, ALMAVIVA.

A szerelmi akadályokat erkölcsi síkon küzd le. Elvárt követelmény a közepes, de nem testes fizikum, hosszú lábak, kifejező szem és száj. A magasabb hangnem (tenor) előnyösebb.

Második szerelmes: ALJOSA KARAMAZOV, PERCEVAL.

Az első szerelmes követelményei kevésbé szigorúak. Akár közepesnél alacsonyabb fizikum is lehetséges, de lehetőleg pocak nélkül.

Első ravasz: PULCINELLA, HLESZTAKOV.

Közepes, de inkább vékony testfelépítésű karakter, a hangszíne lehet basszus, bariton vagy akár tenor is. A szem és az arcizomzat mozgékonyasága és az utánzóképeség nagyon fontos.

Második ravasz: SANCHO PANZA, SGANARELLE.

---

Szintén komikus karakter, így esetében az aránytalan termet és a pocak is előnyös lehet, továbbá a furcsa hangnem is megfelelő. Az utánpótlás a második ravasz szerepkörnél is kritérium.

Bohóc vagy bolond: BOLONDOK, BOHÓCOK vagy SZOLGASZEMÉLYZET.

Abszurd és parodisztikus képességekkel rendelkeznie a színésznek ehhez a szerepkörhöz; a zsonglorködés és az akrobatikai mutatványok elvégzésének képessége előnyös.

Első gonosztevő: JAGO.

A színész közepes testfelépítésű, a szemei és az arcizmai mozgékonyak, ám a szeme ugyanakkor közömbös; a hangja mély vagy magas.

Második gonosztevő: GILDENSTERN, SZMERGYAKOV.

Az első gonosztevő szerepkörben említett kritériumok kevésbé szigorúak.

Az ismeretlen: PETRUCCIO, MONTE-CHRISTO.

A kritériumok hasonlóak, mint az első hős szerepkörnél, de a vonzerő, a lélekjelenlét és a frenetikus hangszín fontosabb.

Renegát, Magányos: IVAN KARAMAZOV, HAMLET.

A fizikai kritériumok kevésbé szigorúak, mint a hős szerepkörnél, de a hangszínnél bariton vagy basszus az elvart.

Az öntelt: MERCUTIO.

A termet nem lényeges, viszont a lábak hosszúak és arányosak kell, hogy legyenek. A magas hang előnyösebb, mert hatásosabban tud játszani a hangjával.

A moralista: ID.DUVAL.

A testalkat nem lényeges, de a mély basszus hangszín annál inkább.

A gyámatya: SHYLOCK, LEAR.

A termet és a hangszín (a tragikus személyeket kivéve) közömbös.

A barát: HORATIO, BANQUO.

A fizikum és a hangszín ennél a szerepkörnél se fontos, de a szereplőnél, akihez kapcsolódik, annál nem lehet magasabb.

Örtiszt: POMPEIUS.

Pocakos, hangszíne mély, inkább a basszus felé tendál.

Statiszták: ORVOSOK, KATONÁK, KURTIZÁNOK, HÍRNÖKÖK.

Ennél a szerepkörnél nincsenek kifejezetten elvart kritériumok.

---

## 4. Az alkotó kifejezőeszközei

Mejerhold és Sztanyiszlavszkij is úgy vélte, hogy a színészeknek a szerepük irányában történő mentális és fizikai edukációja nélkülözhetetlen (Mejerhold 1981). A test tartása, a hangképzés, a gesztusok, a beszéd szerves résztvevői a színész kifejezőeszközeinek. A testmozgással és gesztusokkal az alkotó kifejezheti érzéseit, gondolatait. A színész a testtartásával és expresszív mozgásaival pedig hitelesen megjeleníti karaktere érzelmeit a színpadon. A színésznek meg kell találni a tökéletes, harmonikus kapcsolatot a színpadon a partnereivel és a tárgyakkal, kellékekkel annak érdekében, hogy a játéka kifejező és pregnáns legyen (Sztanyiszlavszkij 1951).

A beszéd és az ének is kardinális eszköze volt Mejerhold és Sztanyiszlavszkij színészi technikájának. A beszéddel a művész képes kifejezni karaktere hangját és érzelmeit. A beszéd tisztasága, érthetősége, a hangsúlyok helyes használata és a tempó elengedhetetlen része a karakter ábrázolásának a színpadon, az éneklés és a dalok pedig betekintést nyújtanak a színész által ábrázolt karakter belső világába és érzelmeibe, illetve segítenek a darab atmoszférájának megteremtésében is (Krisztyi 1955).

### 4.1 Színpadi mozgás, testbeszéd

*A kiegyensúlyozott mozgású színész mozdulataiban pontosság és szenvedély egyidejűleg van jelen, és ezáltal magatartásával nagyobb és árnyaltabb jelentés-tartalmat képes átadni, mint az, aki csak beszél, még ha háromszoros sebességgel is. (Cohen 1998, 143)*

A testbeszéd esszenciális kifejezőeszköz a színész munkájában. Ahogy a civil életben, úgy a színpadon is sok mindent elárul a testbeszéd az adott személyről. Mejerhold (1981) elvárta tanítványaitól, hogy kifejlesszék magukban azt a készséget, hogy az adott pillanatban a színpadon, kvázi kívülről megfigyeljék magukat a színészek, mintha tükörbe néznének. A tudás birtokában pedig, felmérhetik saját testük kifejezőerejét és a – felesleges mozdulatokat, gesztusokat, mimikát elkerülve – mozgásuk csak természetes és észszerű elemeket fog tartalmazni. Mejerhold módfelett értékelte a test kifejezőképességét, amit gyakran bábfigurán prezentált. Beledugta ujjait a bábba és kitérte a figura karjait, így örömet fejezve ki, majd bánatát kifejezve lehajtotta a bábú fejét, hogy utána hátra vetette a báb fejét, hogy büszkeséget sugározzon. Mindazonáltal, hogy a bábfigura maszkja mozdulatlan maradt, a testtartásával képes volt kifejezőképességet demonstrálni (Mejerhold 1967).

---

Mejerhold úgy vélte, hogy az összes – de még a legjelentéktelenebb – emberi szerv munkája is kihatással van az egész testre. A mozdulat, a helyes súlypontok megtalálását és egyes izomcsoportok megfeszítését, mások ellazítását magába foglalva jön létre (Kékesi Kun 2007).

Sztanyiszlavszkij arra hívja fel a figyelmet, hogy a színpadon célszerű, valódi és indokolt mozgásra van szüksége a színésznek. A művésznak érzékelnie kell azt az energiaforrást, ami a hiteles, belső átélést elérve keletkezik és átjárja az egész testet (Sztanyiszlavszkij 1951). Az érzelmek, szándékok és célok elérése érdekében a test valamilyen tudatos, tartalmas és mélyen átértett gesztus, mimika vagy mozdulat formájában mozdul meg. Csak lelki ösztönzés hatására jelenhet meg a gesztus vagy a mozdulat., semmiképpen sem mechanikus módon. A színészi pózoknak és taglejtéseknek valódi célt kell adnia a színésznek és a belső átélés kifejezésére kell, hogy használja azokat (Sztanyiszlavszkij 1951). Sztanyiszlavszkij (1951) szerint, fontos megtanulnia a növendéknek a színpadi járást, ami eltér a köznapi életben használt civil járásmódtól, hiszen a köznapi életben rengeteg ember helytelenül jár. A színpadi járás nem jelenti azt, hogy a színésznek fel kell vennie egy ünnepélyes, sőt természetellenes járásmódot. (Kivéve persze, ha a karaktere átéléséhez szükséges) Azt jelenti, hogy a természet törvényein alapuló, helyes színpadi járást kell, hogy alkalmazza az alkotó (Sztanyiszlavszkij 1951). Sztanyiszlavszkijnek újból meg kellett tanítania járnai a tanítványait, mind a civil életben és a színpadon is. A hölgy tanítványokat arra kérte, hogy ha tehetik lapos sarkú vagy sarok nélküli cipőben jelenjenek meg az órákon, kiküszöbölve a magas sarok okozta helytelen járást. A lábmozgás ritmustalansága, a merev hátgerinc vagy térd a helytelen járást segítik elő, ami a színpadon előnytelen az alkotó számára. Összességében Mejerhold a testre és a formális elemekre helyezi a hangsúlyt. A színész a teste és a mozgása révén kell, hogy kommunikáljon és kapcsolatot teremtsen a nézővel. Mejerhold gondolkodásával szemben Sztanyiszlavszkij inkább a belső motivációra és az emóciókra fektet több hangsúlyt. Sztanyiszlavszkij úgy vélte, hogy a belső élményeket és érzelmeket felszínre hozva történik meg a mozgás. Mejerhold viszont úgy gondolta, hogy a cselekvés miatt születik meg az érzelem. Az vitathatatlan, hogy egy színész érzelmek nélkül nem játszhat a színpadon. A szakaszok sorrendje dönti el, hogy mi történik először. A cselekvés fogja megszülni az érzelmet, vagy az érzelem által születik meg a cselekvés.

---

## 4.2 Beszéd

A színész számára a beszéd elemi szerepet tölt be a kifejezőeszközei között. A Sztanyiszlavszkij és a Mejerhold technika is hangsúlyozza a verbális kifejezőképesség fontosságát. A színésznek arra kell törekednie, hogy az általa ábrázolt karaktert – a verbális és fizikális kifejezőeszközei segítségével – hitelesen alakítsa a színpadon (Merő 2002). Az alkotó – a beszéd használatával – mélyebb kapcsolatot alakít ki a karakterével és a nézőkkel. Természetesen a virtuóztatás a beszédnél is elengedhetetlen egy művész számára. A színésznek fontos, hogy a szövegmondás közben beszéde kifogástalan és érthető legyen (Sztanyiszlavszkij 1951). A jó beszédtechnika elsajátítása alapkövetelmény a színész életében. Ha a közönség nem érti vagy esetleg nem hallja a szereplő beszédét a színpadon, akkor minden figyelmét arra fogja fordítani, hogy megértse a színészt, majd egy idő után türelmetlen lesz és figyelme megoszlik, elkezd mozogni vagy köhögni, ami akár az előadást is elronthatja. A beszéd művészetének mesteri elsajátítása ugyanúgy a színész hivatásához tartozik (Fischer 1982).

Az orrhangon beszélés, selypítés, raccsolás, sziszegés, felületes artikuláció, hadarás, rosszul beidegződött hangsúlyok, ritmushiba és az összes felsorolható és létező beszédhiba nem elfogadható a színész hivatásában (Montágh 2011). A beszédnek természetesnek kell hatnia a színpadon; a köznapi élet beszédét kell visszaadnia és ösztönösnek kell, hatnia, fölvértézve a színész által ábrázolt karakter beszédkulturájával (Fischer 1982). Sztanyiszlavszkij (1951) a színész beszédét zenekarhoz hasonlítja. Ahogy a zenekarnak is tökéletes harmóniába kell megszólalnia, úgy a művész beszéde is a zenekarhoz hasonlóan kellene, hogy hasson a nézőkre. A beszédét a színész tartalommal kell, hogy megtöltse, pátosz és deklamálás nélkül. Az előadó kötelessége, hogy nem csak a mondatokat, de azon belül a szavakat, is átérezze. Minden egyes szónak, amit a szereplő kimond, tartalma kell, hogy legyen és a színésznek, aki a szöveget mondja érezni kell a szöveg lelkét. Ha mechanikusan – a formákat betartva – adja elő a szöveget a színművész, akkor a beszéde kifejezéstelen és üres lesz (Sztanyiszlavszkij 1951). A beszédtechnika mesteri szintű elsajátítása és használata mellett, a színésznek figyelembe kell venni az írói instrukciókat is (Mejerhold 1981).

Mejerhold kihangsúlyozza, hogy a szerzői utasításokat a színésznek nem követni kell, hanem azok céljának, indítékának megértésére kell törekednie. A szerzői utasításokat nem kötelező betartani, hiszen az írói instrukciók csupán a mű hangulatát, környezetét és a világát próbálják közelebb hozni a színészhez.

---

## 5. A zene

Mejerhold és Sztanyiszlavszkij pedagógiájában különleges szerepet játszik a zene. Sztanyiszlavszkijnál és Mejerholdnál is megfigyelhető a zenei elemek asszimilálása a színészképzésbe és a rendezésekbe. A zene segíthet a színésznek jobban megérteni karaktere érzelmeit és segít abban is, hogy az emóciókat hatásosabban közvetítse a nézők felé. A zene segítségével a színészek jobban koncentrálnak és precízebben összehangolják a mozgásukat és a beszédjüket a színpadon (Appia 2012). A pantomim az a műfaj, ahol leginkább szembetűnő a zene hatása az előadásra. A pantomimban a zene határozza meg a jelenetek időtartamát, folyamatát és a ritmusát is. A pantomim előadásokban teljesen precízen és pontosan idomulnia kell a színésznek a zenéhez (Appia 2012). A pantomim mint színjátékforma némileg hasonlítható Mejerhold színészpedagógiájához. Mejerhold (1981) pedagógiájában a testmozgás, a zenei elemek és a ritmus is szerepet játszik. Mejerhold szerint a színésznek fejlett zenei érzékkel kell rendelkeznie, hogy bravúrosan helytálljon a színpadon (Mejerhold 1967). A zenei elemekkel tarkított előadásban a színész ritmusának – mind a mozgás-, mind a beszédritmusának – idomulnia kell a zenéhez (Kékesi Kun 2007).

Sztanyiszlavszkij tudja, hogy a zene rendkívüli módon hat a közönség érzelmeire, ezért nem csak a zenés darabokban használja föl a zenét, hanem a drámai előadásokban is alkalmazza (Krisztyi 1955). Sztanyiszlavszkij kezdi el foglalkoztatni a speciálisan színházi zeneszerzőket (Kékesi Kun 2007). A próbákon a zeneszerzők rendezőként vannak jelen és ugyanúgy vesznek részt a darab tanulmányozásában, mint a rendezők. Sztanyiszlavszkij ügyel arra, hogy azokat a prózai előadásokat is, amelyekben nem szerepel zene, a zeneiség szempontjából tökéletesen pontosan rendezze meg (Kékesi Kun 2007). Ahogyan egy zeneszerző partitúrájában minden a lehető legpontosabban le van írva – annak érdekében, hogy a zenei mű tökéletes legyen –, úgy Sztanyiszlavszkij is hasonló precizitással igyekszik a dráma irodalmi kottáját összeállítani (Krisztyi 1955). Bekerül Sztanyiszlavszkij rendezői koncepciójába a tempó-ritmus fogalma. A tempó-ritmus szakkifejezést nem csak a zenés színházban használja fel Sztanyiszlavszkij: a tempó-ritmus megerősíti a színész közérzetét a színpadon (Sztanyiszlavszkij 1951).

### 5.1 Ritmika és taktus, avagy tempó-ritmus

Sztanyiszlavszkij (1951) szerint a színésznek meg kell találnia és ki kell dolgoznia a beszédet, a gyorsaságot, a mozgást és az érzelmi átélését az általa ábrázolt karakterben. A cselekvés, a beszéd, a testmozgás pontos és észszerű ritmikája – a szerep átélése közben

---

– nagy jelentőséggel bír a szerep megformálásakor. A helyes tempó-ritmussal szinte magától kialakul a megfelelő érzelem. Lényegében a színész hiteles átélése lehetetlen a helyes tempó-ritmus használata nélkül (Sztanyiszlavszkij 1951). A helyes érzelmet csak akkor tudja a színész hitelesen közvetíteni a nézőnek, ha beleképze magát a karaktere helyzetébe, átérzi annak feladatát és cselekvései indokát (Sztanyiszlavszkij 1951). A kezdő színész gyakran elköveti azt a hibát, hogy beragad egy monoton ritmusba mert esetleg lámpaláz alakul ki nála a színpadon, vagy görcsösen kapaszkodik a szövegbe és a mozgásba. A hétköznapi élet ritmusához hasonlóan a színész feladata megtalálni a karaktere beszédének és testmozgásának, cselekvésének ritmikusságát és hitelesen közvetíteni azt a nézőnek (Cohen 1998).

Hasonlóan a Sztanyiszlavszkij-módszerhez, Mejerhold pedagógiájában is fontos szerepet tölt be a tempó és a ritmus. A tempó és a ritmus kulcsfontosságú elemek a színész munkájában (Mejerhold 1981). A ritmikus mozgás, beszéd és cselekvés az egyik alappillére a Mejerhold-technikának. Mejerhold úgy véli, hogy a színésznek belső metronómmal kell rendelkezni, hogy érezze és tudja a jelenetek közben a cselekvés és a beszéd helyes ritmikáját és tempóját (Mejerhold 1981). A fejlett zenei érzék elengedhetetlen nem csak zenés, de prózai darabokban is a színész munkájában (Mejerhold 1967).

A két színészpedagógus és rendező (Sztanyiszlavszkij és Mejerhold) véleménye a tempóról és a ritmusról szinte teljesen összeér és egybevág. A színész nem érezheti helyesen karaktere emócióit, ha nincs meg a megfelelő tempó-ritmus, és nem keletkezhet megfelelő tempó-ritmus, ha nincs meg a megfelelő érzelem (Sztanyiszlavszkij 1951, Mejerhold 1981).

## 5.2 Ének

Az éneklés folyamatos fejlesztése és gyakorlása is kiemelt helyen kezelt eleme mind a Mejerhold-, mind a Sztanyiszlavszkij-technikának. Mejerhold (1967) hangsúlyozza, hogy a hangképzés, a légzés, a hangszín és a ritmus tökéletes kezelése elengedhetetlen a színész számára. Mejerhold (1981) szerint a színésznek meg kell tanulnia kontrollálni és tökéletesen irányítani a hangját, hogy hiteles, kifejező és hatásos legyen a néző számára. A hangszín, hangmagasság változtatása és a légzés is kulcsfontosságú elem az éneklés során (Mejerhold 1967). A megfelelő légzéstechnika segít a színésznek abban, hogy helyes technikával képezze a hangját (Cohen 1998). Mejerhold nem írja le azt a folyamatot, amivel a színész elsajátíthatja a helyes énektechnikai felkészültséget; megköveteli ugyan a rendezéseiben – opera énekesitől – a



---

felkészültséget, de a technika elsajátításának útját és ehhez való segítséget nem mutatja meg (Mejerhold 1967).

Sztanyiszlavszkij (1951) az énekléssel kapcsolatban kiemeli azt a folyamatot, amit nem csak az énekesnek, vagy operaénekesnek, de a színésznek is meg kell ismernie. A helyes énektechnika használata hosszú, kutatásokkal, tanulással és gyakorlással elsajátítható folyamat. A színésznek ismernie kell a légzés törvényeit, meg kell különböztetnie a különféle hangárnyalatokat, el kell sajátítania az éneklés technikai és elméleti részét is, éreznie kell a levegőt, ami kiáramlik az orrból és a szájból (Sztanyiszlavszkij 1951). Az első szakaszban – a középhang tartomány használatakor – ki kell alakítania a színésznek, hogy hangja a szájüreg elülső részében szóljon, vagyis a „maszk” belső rezonátorainak pontjára támaszkodjon. A következő szakasz az orrrezonátor megismerése és a hibák kijavítása (Sztanyiszlavszkij 1951). A harmadik szakasz pedig a hangterjedelem kiszélesítése, a hang erősítése, tömörítése, illetve a feszítés és a szorítás kijavítása a hangerő fokozási gyakorlatok során (Sztanyiszlavszkij 1951). Az éneklés helyes technikája mellett Sztanyiszlavszkij kiemeli azt is, hogy a színésznek szintén feladata a cselekvéseit és a figyelmét összekapcsolni a zenével. A színész meg kell, hogy tanulja hallgatni a zenét és fizikai cselekvésekként értelmezni azt (Krisztyi 1955). A zene hallgatásának periódusát fontos megteremtenie a művésznek. A zenés színházi műfajban az alkotónak nem csak az író és a rendező instrukcióit kell követnie, hanem a zeneszerző útmutatását is (Krisztyi 1955). A drámában a színésznek saját ritmusával és temperamentumával kell a nézőt elkápráztatnia. A néző megköveteli, hogy a színész a drámában ne csak tökéletes technikai virtuozitással játsszon, de játéka érdekes és különleges is legyen. A zenés előadásoknál a színésznek nem csak a zenével kell törődnie, hanem a drámával és az énekkel is foglalkozni kell (Krisztyi 1955). A három faktort – a zenét, a drámát, és az éneklést – egy szerves egésszé kell alakítani a színésznek. A zenében van ritmus és emóció is, így a színésznek fontos feladata, hogy a zenéből származó emóciót ne csak a közönség hallja meg, hanem a színész is (Krisztyi 1955). A színész, a zene segítségével felszabadult emócióit és érzeteit felhasználva tegye a játékát még színesebbé és tartalmasabbá (Krisztyi 1955).

Mindent összevetve, Mejerhold és Sztanyiszlavszkij véleménye minimális különbséget mutat az énekléssel kapcsolatban. Sztanyiszlavszkij és Mejerhold is egyetért abban, hogy a színésznek feladata, hogy megtanulja és tökéletesítse énektechnikáját, amennyire képességei engedik (Cohen 1998). Csak úgy tud a színész hatással lenni a nézőre, ha az adottságaihoz mértén kellően elsajátítja az éneklés technikai és elméleti



---

részét is. Sztanyiszlavszkij gondolkodása csupán annyiban tér el, hogy pontosan leírja és szakaszokra bontja a helyes hangképzés módszerét, továbbá azt is megköveteli a művészekről, hogy a zeneszerző által leírt instrukciókkal és az ebből fakadó emóciókkal tegyék még színesebbé és hatásosabbá a játékokat (Krisztyi 1955).

## 6. Biomechanika

A Mejerhold által kifejlesztett, biomechanika néven ismert technika nagyon izgalmas eszköz a színészi kifejezésmódok palettáján. Legtömörebben talán úgy lehet megfogalmazni a biomechanika tartalmát, hogy: a színész futásnak ered és megijed. A technika formája gyakorlatilag azt jelenti, hogy a színész azért ijedt meg mert futásnak eredt és nem azért eredt futásnak mert megijedt (Mejerhold 1981). Lényegében az érzelem nem előzi meg a reflexet (Mejerhold 1981).

Mejerhold (1967) azt tartotta fontosnak, hogy a színész először a mozgásrendszerét dolgozza ki. A biomechanika követelménye első hallásra talán egyszerűnek, gépiesnek és mechanikusnak tűnhet, ám a metódus folyamata nem csak érzelemmentes mozgásokból tevődik össze (Kékesi Kun 2007). Mejerhold (1981) nem ellenzi az érzelmeket a színpadon; sőt mi több, pedagógiája arra épül, hogy a színésznek gondolkodnia kell a színpadon és nem csupán mechanikusan és érzelemmentesen mozognia (Mejerhold 1967). A színész futásnak ered és ezt követően megijed: a futás és az ijedtség folyamata között le kell (Mejerhold 1981), hogy játszódjon egy igen rövid, de annál tartalmasabb és intenzívebb folyamat a színész fejében. A belső procedúra miatt válik a Mejerhold technika sikeressé. A színész futásnak ered, a mozgás meghozza az érzelmet és a művész megijed. A művész tudatában lezajlik egy rövid és intenzív belső folyamat, ami által létrejön benne az az érzet, hogy megijed. Mejerhold (1981) nem azt mondja, hogy a színész érzelem nélkül játsszon a színpadon; a szakaszok sorrendjét kérdőjelezi meg Sztanyiszlavszkij metódusában. Nem az a kérdés, hogy a színésznek érzelemmentesen vagy érzelemmel kell játszania, hanem inkább, hogy mi az, ami először megmutatkozik a színpadon: a mozgás vagy az érzelem (Kovács 2015). Mejerhold (1981) ugyanakkor kiemeli a pedagógiájában, hogy a színésznek nem szabad várni az érzelemre és nem kell az érzelemre gondolnia. A színésznek cselekednie kell és az majd megszüli a kellő emóciót (Mejerhold 1981). A színészt akár egy gyermekhez is lehet hasonlítani, aki annyira beleéli magát a játékba, hogy valóságként éli meg. Tehát a színész feladata, hogy ne gondolkodjon túlzottan sokat csak játsszon és a cselekvésen keresztül meg fog érkezni – reflexszerűen – a kellő emóció (Kovács 2015).

---

Sztanyiszlavszkij azt mondja, hogy a színész futásnak eredt és megijedt formulát meg kell változtatni; helyesen úgy hangzik, hogy a színész elfutott és megijedt (Sztanyiszlavszkij 1950). Ha a színész egyszerűen csak elkezd futni, akkor nem gondol semmire, céltalanul fut és nem alakul ki benne az ok és az okozat közötti viszony. A futással csak az izomműködés, mozgás és annak rendszere jut eszünkbe. Az elfutás esetében viszont a színész pszichéjében kialakul egyfajta veszély érzet és a folyamat eredménye, célra irányuló cselekvésként mutatkozik meg (Kékesi Kun 2007). Mejerhold és Sztanyiszlavszkij álláspontja közel áll egymáshoz. A különbség a két metódus között első hallásra talán semmiségnek tűnhet, de mélyebben és közelebbről szemlélve a minimális eltéréstől szignifikáns különbség lesz.

Összefoglalva, az alkotó mozgása önmagában csak gépies és mechanikus jelenség a színpadon. Ahhoz, hogy a cselekvés hiteles legyen a színésznek hozzá kell kapcsolnia a mozgáshoz az affektív aspektusokat is (Mejerhold 1981).

---

## 6.1 Saját tapasztalatom a biomechanikával

A szakmai gyakorlatomat (5. éves színművész hallgatóként) a Soproni Petőfi Színházban töltöttem. A Soproni Petőfi Színházban az ötödik bemutatóm a *Vén bakancsos és a fia, a huszár* című népszínmű volt, melyet Szigeti József és Horváth Z. Gergely írt és Eperjes Károly rendezésében volt megtekinthető. Az említett darabban SUGÁR LACI (2. ábra) szerepét próbáltam hitelesen megformálni. A próbafolyamat hat hétig zajlott és ezalatt a folyamat alatt a koreográfiákat és a dalokat is megtanultuk, és párhuzamosan próbáltunk az osztályfőnökömmel, Eperjes Károllyal. A próbafolyamat alatt igyekeztem memorizálni és felidézni az egyetemen Eperjes Tanár úrral tanultakat. Örömmre szolgált, hogy a viszonyrendszer és a kapcsolatot a szereplőkkel meglepően könnyen és egyszerűen ki tudtam alakítani a színpadon. Eperjes több alkalommal is felhívta a figyelmemet arra, hogy higgyek a formában és annak hitelességében, mert különben a tartalom üres lesz. A próbafolyamat alatt gyakran hangsúlyozta a szakaszok sorrendjének a fontosságát: „Elhinni, megérteni és azt hitelesen közvetíteni”. A technikai hanyagságomat sokszor jelezte a testtartásom, amely puha és laza volt. Eperjes Károly figyelmeztetett, hogy feszes testtartásra van szükség, a puha, lágy testtartás és mozdulat ugyanis bizonytalanságot ébreszt a színészen és a nézőben is; a bizonytalanság pedig kilazítja a drámai folyamatok feszültségét a színpadon. A Tanár úr számos esetben feljött a színpadra és előjátszotta, megmutatta azt a testtartást, pozitúrát, mimikát vagy gesztust, ami segíthette a játékom hitelességét és utat mutathatott az általam megformált karakter jellemvonásainak közvetítésében. Miután megfigyeltem a Tanár úr mozdulatait, megpróbáltam teljes precizitással lemásolni a mozgását és helyesen végrehajtani a mozdulatsorokat. A végeredményem formálisan hasonlított Eperjes gesztusaira, de üressé, mechanikussá és gépiessé változott az én előadásmódomban. Ahogy a Mejerhold-metódusnál leírtam: ha a cselekménynek nincs meg a belső folyamata, úgy a cselekmény csak egyszerű izommozgás. A belső folyamat hiányában üres formai mozgást produkáltam a színpadon, mert a próbák alatt csupán az vezérelte minden lépésemet, hogy a formai instrukciókat minél pontosabban utánozzam. A Tanár úr által előjátszott külső formát reprodukáltam a színpadon és közben bizonytalan voltam, ha ez a folyamat nem sikerült túlpontosan. A belső folyamat hiánya miatt alakításom mechanikussága és puhasága nem csak a prozódiaiban mutatkozott meg, hanem a dalokban is. Éneklés közben Eperjes felhívta a figyelmemet arra, hogy nem elég szépen és helyes énektechnikával elénekelnem a dalaimat, hanem azokat is meg kell töltenem tartalommal és energiával.

---

Ki kellett szűrni az összes felesleges, civil mozdulatot a játékból, hogy az általam játszott karakter szándéka tiszta és érthető legyen.



2.ábra: A vén bakancsos és a fia, a huszár (Rombai Péter 2024)

---

## 7. Az átélés művészete

Sztanyiszlavszkij (1950) szerint a színész munkája csak és kizárólag az átélés művészetével teljesebben ki igazán, módszere célja az átélésen alapul. A színészek megértik és átérzik a megformálandó karakter gondolkodását és egyediségét (Kékesi Kun 2007). A Sztanyiszlavszkij-technika megértése és elsajátítása komplikált feladatnak ígérkezik a színész életében. A Sztanyiszlavszkij-rendszer lényege, hogy a művész a próbafolyamat során beleképzelje magát az általa megformált karakter helyzetébe és a saját érzéseivel összhangban visszatükrözze a szerep lelki tartalmainak vonásait (Sztanyiszlavszkij 1950). Minden olyan cselekménynek, ami a színpadon történik céllal kell megtörténnie. A Sztanyiszlavszkij-metódus (1950) alapja a színpadi cselekvés, amely a szerep lelkét tükrözi.

Sztanyiszlavszkij szerint az érzelmeket nem szabad erőltetnie a színésznek, mert az nem eredményez hiteles játékot (Kovács 2015). A színésznek törekednie kell arra, hogy őszinte, hiteles, célszerű és emberi cselekvést ábrázoljon a színpadon (Kékesi Kun 2007). A művész feladata, hogy a karaktere belső gondolatait megformálja és azokat a gondolatokat, amiket a képzelőerő segítségével tud produkálni, külsőleg is tudja közvetíteni (Sztanyiszlavszkij 1950). A színésznek úgy kell viselkednie a színpadon, hogy tudatában legyen annak, hogy ami a színpadon történik az fikció, de úgy létezzen a jelenetben, mintha az a valóság lenne (Strasberg 2018). Az alkotónak részletesen el kell képzelnie a karaktere világát és képzelőereje segítségével kell a megformált karakter lelkivilágának képeit filmszerűen levetíteni a fejében (Strasberg 2018). Sztanyiszlavszkij (1950) megköveteli színészeitől, hogy kifejlesszék magukba azt a képességet, hogy a színpadon kívül történő jelenségektől teljesen elforduljanak.

A színésznek nézni is meg kell tanulnia, hogy ne kalandozzon el a figyelme; ugyanis, ha a színész a színpadon célszerűen néz vagy lát valamilyen tárgyat, akkor a néző tekintetét is a tárgyra irányítja (Sztanyiszlavszkij 1950). Kulcsfontosságú, hogy a maximális koncentráció ne mutakozzon meg fizikai jellegében, vagyis görcsös izomfeszítésként, görcsös testtartásként a színpadon. A görcsösen megfeszített izomzat károsan hat a színész munkájára és megakadályozza az átélést (Kovács 2015).

A Sztanyiszlavszkij-rendszer egyik alappillére az érzelmi emlékezet, ami az egyszer már átélt érzéseket újítja fel a művész emlékezetében. A színész előcsalogatja a tudatalattijában elrejtett – valaha már megélt és átértett – érzelmi elemeket és a karaktere megformálásához szükséges módon reprodukálja őket a színpadon (Sztanyiszlavszki

---

1950). A reprodukálás folyamatát nem úgy teljesíti a művész, hogy az érzelmekre fókuszál; a színésznek a valaha átértett emóciók körülményeire kell összpontosítani (Kékesi Kun 2007). A művész pszichotechnikájának az a feladata, hogy felkutassa magában a hibákat, erényeket és a szerepe kritériumának megfelelően használja fel a hiteles ábrázoláshoz (Sztanyiszlavszkij 1950). Sztanyiszlavszkij rengeteg időt töltött azzal a gondolattal, hogy a színész mesterséges körülmények között – díszletben, kellékekkel, maszkokkal, műfegyverekkel – miképpen tud valódi érzelmeket produkálni (Strasberg 2018). A „mi lenne, ha” módszer segítségével a színész könnyebben elképzei a fiktív környezet realitását a színpadon. A művész tudja, hogy a színpadon minden a valóság hamisítványa, de belegondol, hogy mi történne akkor, ha minden színpadon megtörtént jelenség igaz volna (Strasberg 2018).

Sztanyiszlavszkij (1950) hangsúlyt helyez a színjátszás egyik legfontosabb feladatára, a láthatatlan kommunikációra, ami a színész és a partnere között, továbbá a néző és a színész között kialakul. A belső kommunikációt Sztanyiszlavszkij úgy magyarázta meg, hogy a belső vágyak és érzések energiasugarak formájában távoznak a színész testén és szemén keresztül, majd sugárfolyamként hatolnak be az emberekbe (Strasberg 2018).

A színész feladata, hogy felkészüljön a szerepére; a felkészülés folyamata alatt a művész tanulmányozza a játékát, lazítja az izmait, ellenőrzi az emlékezetét, átgondolja a szerepe alapvető cselekvéseit, a darab főbb periódusait és végül – a felkészülés folyamatában említett módszerek segítségével – beindítja az érzelmi emlékezetét (Sztanyiszlavszkij 1950).

Sztanyiszlavszkij metódusa összetett és komplex módszer a színésztechnikák között: a színész feladata, hogy a belső munkára és a hiteles érzelmi őszinteségre helyezze a hangsúlyt. A művésznak bele kell élnie magát a karakterébe, meg kell értenie annak motivációit, gondolatait, cselekvéseit, érzéseit és össze kell hangolnia a saját lelkével és annak emócióival (Strasberg 2018).

Mejerhold pedagógiája némileg egyszerűbb, de annál precízebb technikai felkészültséget igényel az alkotótól. A színész vegye föl a szomorú ember testtartását és képes lesz átérezni a szomorúságot, de maradjon egészséges és vidám (Mejerhold 1967). Mejerhold elvárja a színészeitől a tökéletes virtuozitást és felkészültséget, a mozdulatok precíz és pregnáns kivitelezését (Mejerhold 1967). A gondolkodás készteti arra a színészt, hogy szomorú testtartást vegyen föl. A már említett példa mentén haladva: a gondolat

---

ösztönzi a művészt arra, hogy fusson és ennek a mozdulatsornak az eredménye lesz a félelem (Mejerhold 1967).

---

## 8 A gyakorlati időszak során szerzett élményem

A negyedik évet töltöttem az egyetemen. Az osztálytársaim nagy része gyakorlaton volt különböző kőszínházaknál. Sajnálatos módon én abban az időszakban egyáltalán nem voltam megterhelve munkákkal. Égett bennem a bizonyítási vágy, hogy megmutassam képességeimet a nagyszínpadon és használhassam az egyetemen tanult technikákat. 2023 tavaszán hívott fel Kéri Kitty, hogy májusi bemutatóval fogja megrendezni Joe DiPietro és Jimmy Roberts által megírt *Ájlávjú* című musicalrevüjét, amiben lehetőségem lenne Haumann Mátéval váltott szereposztásban részt venni a produkcióban. Azon nyomban megköszöntem és elfogadtam a felkérést. Kétségkívül megijedtem egy pillanatra, miután leraktam a telefont. Számomra teljesen új és ismeretlen közegben dolgozok majd egy hónap múlva, ráadásul negyedéves színművészhallgatóként. A napjaim nagy részét azzal töltöttem, hogy énekgyakorlatokat végeztem; felkészítettem a hangomat, hogy megfelelő állapotban érkezzek meg a próbákra és ne vegye el a figyelmem nagy részét az, hogy hibás technikával képezem a hangom, mert nem fordítottam rá kellő figyelmet. Pár napig tartott az aggodalmam, de miután lenyugodtam elkezdtem nagyon várni a próbafolyamatot és minden egyes napon sóvárogtam az olvasópróba után.

### 8.1 Az *Ájlávjú tapasztalatai* másod szereposztásként

Elkezdődtek az *Ájlávjú* próbái április végén. Nagy megkönnyebbülésemre rögtön láttam, hogy a társulat, akikkel dolgozni fogok, rendkívül kedves és befogadó társaság. Izgatottságom szinte azonnal elpárolgott, amint megkezdtük a munkát. Jókedvű musicalrevü próbafolyamata révén, a munkafolyamat hihetetlenül derűs volt. A kollégáimat egyre jobban megismerve én is egyre bátrabban mertem cselekedni a színpadon és a gátlásaim fokozatosan kezdtek elhalványulni, végül pedig eltűnni.

Kevesebb, mint egy hónap állt rendelkezésünkre a bemutatóig. Kéri Kitty, a rendező, a próbák elején leszögezte, hogy nem ugyanazt a tartalmi és formai eredményt kívánja látni a színpadon tőlem és Haumanntól, sőt, kifejezetten biztatott engem is és a kollégámat is arra, hogy merjünk új ötleteket hozni és ne csak azt a megoldást alkalmazzuk az adott jelenetnél, ami már megszületett valamelyikünk fejében. Óriási könnyedség volt a munkafolyamat során jeleneten belül és kívül a nézőtéren is átélni a pillanatokat. A közönség széksoraiban ülve figyeltem Haumannt, ahogy dolgozik és közben folyamatosan levetítettem a fejemben az újabb ötleteket, hogy azokat, miként tudnám hitelesen megvalósítani. A jeleneteket figyelve Haumann Mátéval folyamatosan



---

segítettük egymás munkáját. Technikailag pontosítottuk az összes jelenetet, hogy prózai, zenei és koreográfia terén is tökéletes tempó-ritmus alakuljon ki. Megfigyeltem, hogy a darab fő mozgatórugója a tempó és a ritmus. Az a jelenet, amelyiknél pontosan és precízen be volt állítva, hogy a szöveg milyen tempóban folyik rá a zenére szinte mindig megnevettetett, gyönyörködtetett a nézőtérén és a színpadon is.

Az előadásokon néha azt éreztem, hogy Mejerhold és Sztanyiszlavszkij technika kombinációjának eredménye illik a munkánkra. A jelenetek többsége technikailag tökéletesen bepróbált koreográfiaként mutatkozott meg az előadásunkban, de bizonyos pontjai a darabnak szabadon voltak kezelve és Kéri mindig felhívta a figyelmet a próbákra arra, hogy hagyjunk időt magunknak az érzelmek kialakulására. Ne siessünk, ne akarjunk túllenni a jeleneteken, hiszen a darab a szituáció és a helyzetkomikum szülte jelenetek sorrendjét mutatja be az igaz szerelem megtalálása közben. A rendező kiemelte, hogy az előadásban bemutatott helyzetek lehetőséget adnak a nézőnek, hogy elgondolkozzon, vagy nevessen a saját párkapcsolati problémáján vagy boldogságán, éppen ezért fontos, hogy hitelesen közvetítsük az adott szituációk által vezérelt érzelmeket és történeteket, annak érdekében, hogy a néző közelebb érezze magát az előadáshoz.

## 8.2 Mellékszerep megformálása: *Rómeó és Júlia*

A Soproni Petőfi Színház 2023-as évadjának első bemutatója egy klasszikus dráma, a William Shakespeare által írt *Rómeó és Júlia* volt. Eperjes Károly rendezésében láthatták a nézők. A próbafolyamat kezdetével osztályfőnököm tudatta velem, hogy egy kisebb szerepet, GERGELY karakterét (3. ábra) fogom játszani a drámában, de emiatt ne érezzem rosszul magam. A próbák során bebizonyosodott számomra, hogy attól, hogy kisebb szerepet játszik a színész, még érezheti magát felhőtlenül a munkafolyamat során. A prózai próbákkal párhuzamosan vívás koreográfia próbák zajlottak, amiken én is részt vettem. A koreográfiákat Gyöngyösi Tamás irányította. Kiemelkedő élmény volt a koreográfiák betanulása, a pregnáns vívómozdulatok elsajátítása és a karakter megformálása. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy mivel kevés időnk volt a bemutatóig a víváskoreográfiákat és a színpadon történő cselekményeket és gesztusokat videófelvétel alapján tanultuk be kollegáimmal, hogy gyorsítani tudjuk a munkafolyamatot. Eperjes 2020-ban megrendezte a *Rómeó és Júlia* című drámát a Pesti Magyar Színházban, így nekünk az ott felvett videóanyagból kellett dolgoznunk. Rendkívül furcsa próbafolyamat volt számomra, mivel a már megrendezett jelenetek és koreográfiák betanulása olyan érzetet keltett bennem mintha a saját szerepem beugrására készülnék. Miután már – a

---

felvétel segítségével– megértettük és megtanultuk az alapokat Eperjes és Gyöngyösi is törekedett arra, hogy ha valakinél egy mozdulatsor vagy egy gesztus nem működik és nem hiteles, akkor másfajta variációt találjunk ki rá közösen.



3.ábra: Rómeó és Júlia (Szita és Rombai 2023)

Eperjes felhívta a figyelmemet arra, hogy a kis szerepem ellenére vegyem komolyan a feladataimat az előadások során. A rendelkező próbák alatt gyakran kiáltott fel a színpadra, hogy „főszerep Áron, főszerep”. Arra vonatkozott az utasítása – később meg is magyarázta –, hogy nem szabad alábecsülni a kis szerep jelentőségét egyik jelenetnél sem. A színész hozzáállása tükröződik a karakter megformálásakor, ami nem szabad, hogy befolyásolja a színpadi játék módját.

A próbák alatt a főbb szereplők (RÓMEÓ, JÚLIA) gesztusvilágát és mozgását a felvételen látott színészekről – Kocsis Gábor/Góg Tamás (RÓMEÓ) és Kovács Panka/Kelemen Hanna (JÚLIA) – próbálták átvenni a főszerepben játszott kollegáim. Gesztusaimat Eperjes a munkafolyamat során centire pontosan beállította és folyamatosan biztatott, hogy higgyem el, hogy működik a színpadon, amit csinálok. Ha elhiszem és megértem a színpadra állított forma igazságát, akkor hitelesen tudom közvetíteni. Ahogyan Mejerhold színészi technikája megköveteli a pontosságot, úgy rendezte és instruálta Eperjes a gesztusaimat és a mozgásomat a színpadon.

Osztályfőnököm gyakran instruált külön engem és folyton felhívta a figyelmemet arra, hogy „nincs lent a pont a mondat végén!”, azért, hogy korigálja színpadi beszédemet és a párbeszéddek is erősebben hathassanak a nézőre.

---

Különös észrevétel volt számomra, amit a főpróbahét elején realizáltam, hogy a víváspróbák miatt a mozdulataim egyre letisztultabban és pregnánsabban hatottak. Megértettem, hogy miért tartja fontosnak Mejerhold és Sztanyiszlavszkij azt, hogy a színész foglalkozzon a testével és mozgáskordinációjával. Kikerültek a fölösleges és civil mozdulatok az alakításomból és helyette csak a célirányos és tudatos mozdulatsorok jelentek meg a színpadon a karakteremben (3. ábra).

### 8.3 KÓCOS karaktere: *Az angyalok nem sírnak*

Az első nagy szerepemet szintén a 2023-as évadban játszhattam el a Soproni Petőfi Színházban; a Kiss József által írt és rendezett *Az angyalok nem sírnak* című drámában KÓCOS (4. ábra) karakterét formálhattam meg. A feladat rendkívül izgalmasnak ígérkezett. A munkafolyamatot megkönnyítette, hogy hamar tudtam azonosulni a karakteremmel, mert hasonló értékeket képviselt a szerepem a színpadon, mint amilyen az én személyem a civil életben. A dráma, amiben egy fiatal 17-18 éves forradalmár szerepét játszottam, az 1956-os forradalom és szabadságharc idején játszódik.



4. ábra: *Az angyalok nem sírnak* (Rombai 2023)

Édesapám rengeteg történetet mesélt még gyermekkoromban az 56-os forradalom körülményeiről, így nem esett nehezemre elképzelni a karakterem jellemét és beleélni magamat a játékba a színpadon. Az egyik rokonom, Gérecz Attila magyar költő és forradalmár, szintén a forradalomban vesztette életét, ezért még közelebb éreztem magam a szerepemhez és azt éreztem, az én feladatomban az, hogy a személyiségem és Attila

---

lelkének egy része megtestesüljön KÓCOS karakterében a színpadon. Módfelett élveztem a próbákat és az előadásokat. A munkafolyamat során a rendező történeteket mesélt nekünk a forradalomról és az '56-os körülményekről, hogy még inkább helyreigazítsa a történetszálakat a fejünkben és erősítse fantáziánk képeit. A történetek, amiket Kiss József és édesapám is mesélt a szabadságharcról egybefonódtak és különböző képek és filmszalag-szerűen vetültek ki a fejemben.

A rendelkező próbákon hamar túllendültünk a technikai részeken, mozgásokon; azon, hogy mikor és minek kell megtörténnie a színpadon cselekvés formájában. A rendező számtalanszor kiemelte, hogy a cselekvésnek (például Molotov-koktél elkészítésének imitációja, kanócok gyártása, lőállás kialakítása és a tárgyak elrendezése) rutinszerű cselekményként kell megmutatkozniuk a színpadon. A cselekvéssor nem szabad, hogy elvegye a figyelmünket arról, ami a fejünkben zajlik és amire éppen gondolunk, vagy beszélünk mert akkor a néző is a cselekvésre fókuszál majd és nem arra figyel, amiről éppen beszélünk.

Az első felvonás végét igazán realiztikus csatajelenettel fejeztük be. Kiss ügyelt arra, hogy a csatajelenetet élethűen mutassa meg a színpadon. A harc valóság-hű ábrázolását segítették a hangeffektek és a látványelemek. A zajos robbanás- és lövéseffektek miatt valóban elfogott a félelem és úgy éreztem magam, mintha nem a színházban lennék, hanem a harctéren. Sztanyiszlavszkij módszere alapján tudtam arról, hogy ami köröttem zajlik a színpadon az mind fikció, de elhittem az események sorozatait, mert fantáziám segítségével elképzeltem, hogy mi történne akkor, ha az egész akcióorozat valós lenne. A főpróbahét közepén vettem észre, hogy a csatajelenet lezajlása közben remegő kézzel nyúlok a puskát ábrázoló replikám után. A harci jeleneteket pontosan és precízen ki kellett gyakorolnunk, hogy teljes figyelemmel az érzelmeink hiteles közvetítésére tudjunk fókuszálni.

A próbák során analizáltam a saját játékomat és észrevettem, hogy a próbafolyamat elején – némelyik jelenetnél – mozdulataimmal lelepleztem magam, ha nem voltam teljesen biztos karakterem céljában. A bizonytalanságom görcsös izomfeszítés formájában mutatkozott meg. Mikor kényelmetlenül éreztem magam egy jelenet szegmensében a testem befeszült mert éreztem, hogy játékomban nem hiteles csak mechanikus mozgás és beszéd formájában mutatkozik meg a színpadon. Ahogy azt a Sztanyiszlavszkij-módszer elemzésekor említettem, a görcsösen megfeszített izomzat kifejezetten gátolja a színészt abban, hogy átengedje magát az emócióknak, ezért

---

jelenetek előtt minden alkalommal próbáltam ellazítani a testem, hogy ne gátoljon a szerep megformálása közben és ne akadályozza játékom hitelességét.

Az előadások előtt mindig felkészültem a szerepemre és átfuttattam fejbem a szöveg és a cselekmény kombinációját, hogy ne felkészületlenül álljak ki a színpadra. A Sztanyiszlavszkij-technikát használva – az előadások közben – főként az érzelmeimre fókuszáltam és a látványelemek, hangeffektek és fantáziám segítségével próbáltam emócióimat hitelesen közvetíteni a közönségnek. Meglepetésemre folyamatosan bővítettem a karakterem érzelmi palettáját: szinte minden egyes előadás alkalmával újabb színek és érzelmek mutatkoztak meg és törtek felszínre az alakításomban. Megnyugvással töltött el, hogy az utolsó előadás alkalmával sem rögzített és mechanikus mozgássorozatot produkáltam a színpadon, hanem megpróbáltam – a lelki állapotomtól függően – maximális energiával, figyelemmel és emócióval megformálni a szerepemet, ahogyan azt Sztanyiszlavszkij is tanítja.

#### 8.4 KÁROLY, A DAUPHIN karaktere: *A pacsirta (Jeanne d'Arc)*

A negyedik bemutatóm a Soproni Petőfi Színházban egy kamaraszínpadi előadás volt. 2023-as évad decemberében került bemutatásra Jean Anouilh *A pacsirta (Jeanne d'Arc)* című előadása, Kéri Kitty rendezésében. Az előadásban én formáltam meg KÁROLY, A DAUPHIN szerepét (5.ábra). A próbafolyamat megközelítően öt hetet vett igénybe.



5.ábra: *A pacsirta (Rombai 2023)*

A próbák minden alkalommal elemzéssel kezdődtek. A térben, szöveggel a kézben kielemeztük a jelenetek cselekményét, a karakterek céljait és megpróbáltam

---

azonosulni a szerepemmel. Nagy megkönnyebbülésre a DAUPHIN karakterével hamar tudtam azonosulni és a próbák alatt, amikor a szöveget tanulmányoztam szinte azonnal bevillantak az agyamba bizonyos emlékképek, amik segítettek megformálni a szerepemet. A rendező számtalanszor megismételte, hogy képzeljem el a helyszínt, az akkori körülményeket és az ehhez tartozó viszonyrendszereket. A DAUPHIN jelenetei a tróntermet ábrázoló díszletben történtek. Kéri minden egyes elemzésnél pontosan leírta a karakterem céljait, cselekményét, indítékait, emócióit és különös hangsúlyt fektetett a környezet leírására.

A próbák alatt le kellett tudnom írni fejben a trónterem kinézetét, az ott tartózkodó emberek viselkedését és az atmoszféra körülményeit. Nem értettem viszont, hogy egy jelenet próbájához miért szükséges nekem ismernem, hogy milyen szag uralkodott a trónteremben. A választ a főpróbahéten kaptam meg. A börtön jelenetnél, mikor DAUPHIN meglátogatja JEAN D'ARCot és meglátja, hogy a lány milyen körülmények között él a börtönben, megszólal a lelkiismerete. Kéri a börtönjelenet körülményeit is mindig alaposan leírta. A főpróbahét elején mikor a cella-jelenethez értünk és megláttam JEAN D'ARCot (osztálytársam Labánné Szalai Katalin játszotta) a padlón kuporogni, hirtelen elővillant egy emlékkép, amikor általános iskolás koromban osztálykiránduláson voltam és az utcán sétálva egyszer csak émelyítően rossz szagot éreztem; akkor a szagot érezve többen is rosszul lettek az osztálytársaim közül. A jelenet tizedmásodpercek alatt lezajlott a fejemben és elkezdtem érezni a próbateremben is az émelyítő szagot. A Sztanyiszlavszkij metódus egyik eleme – az érzelmi emlékezet – segített abban, hogy egy jelenet periódusában a kellő érzelmek megjelenjenek és pontosabb legyen a fantáziaképem a környezetről. Az emlékeim mélyén elrejtett filmszalag felszínre kerülése annyira meglepett, hogy elfelejtettem a szövegemet. Frenetikus érzés volt, hogy egy csapásra megértettem a karakterem viszonyrendszerét, emócióit, céljait, viselkedésének okát és ehhez megfelelő emlékeket tudtam szelektálni.

Egyre magabiztosabb voltam a feladatomban a színpadon és egyre inkább megértettem, hogy az általam ábrázolt karakter mit mond, hogyan, kinek és miért. Hamar ráéreztem a szerepemre, később pont emiatt fogott el a félelem, hogy mit fogok csinálni akkor, ha a frissesség és az energia elvész az előadásmódomból és helyette csak mechanikus mozdulatok sorait láthatják a nézők a színpadon. A rendező megnyugtatóan, hogy ha elhiszem a karakterem igazát és azt hitelesen közvetítem, akkor meg fog maradni a friss és energikus létezésem a színpadon, sőt akár folyamatosan új érzetekkel fog bővülni a szerepem.





---

## 9. Összegzés

A Sztanyiszlavszkij-rendszer és a Mejerhold által alkalmazott biomechanika, olyan színészi technikák és metódusok közé sorolhatók, amelyek segítségével a színész megtanulhatja pontosan kifejezni és hitelesen közvetíteni az érzelmeit. A Sztanyiszlavszkij- és a Mejerhold-technika elsajátítása hosszú, éveken át tartó tanulás és gyakorlás eredménye. Mejerhold és Sztanyiszlavszkij pedagógiája is egyformán kiemeli, hogy a színésznek a munkafolyamat során tökélyre kell fejlesztenie testét és kifejezőeszközeit. A test és a mozgás fejlesztése, a beszéd és hangképzés helyes technikája, a zenei elemek asszimilálása, továbbá a virtuóz tempó-ritmus elsajátítása és gyakorlása alapkövetelmény Mejerhold és Sztanyiszlavszkij színészképzésében. Azt, hogy melyik technikát kell, hogy alkalmazza a színész – a Sztanyiszlavszkij módszert vagy Mejerhold biomechanikáját –, függhet a rendező igényeitől, a színésztípustól és a megformálandó karaktertől, továbbá a dráma, illetve az előadás műfajától is, de a színrevitel sajátosságai is meghatározók lehetnek.

Szinte lehetetlen meghatározni, hogy a színész melyik metódus használatával érhet el hatékonyabb eredményt. A Sztanyiszlavszkij-módszer elsajátítása komplex munkafolyamat, melynek során a színész képessé válik saját és szerepe pszichológiájának elemzésére és megértésére. A Sztanyiszlavszkij-technika segítségével a színész a belső érzések és valaha átélt emóciók birtokában képes arra, hogy autentikus módon közvetítse gondolatait. Az átélés művészete nem csak kimerítő lehet – érzelmileg és az idegrendszer szempontjából egyaránt – a színész számára, de a technika csak bonyolult és hosszan tartó munkafolyamattal és annak gyakorlásával sajátítható el.

A Sztanyiszlavszkij-módszerrel szemben, Mejerhold biomechanikája inkább a színész testére és expresszív mozgására helyezi a hangsúlyt. A színésznek hinnie kell a forma hitelességében és akkor játékának tartalma is igaz lesz. A biomechanika maximális technikai felkészültséget és virtuozitást igényel. Mejerhold biomechanikája némileg egyszerűbb elemekből áll, mint a Sztanyiszlavszkij-rendszer, de a technika professzionális alkalmazása nélkül a színész csak üres formát tud mutatni a közönségnek, amin a néző azonnal átlát. A színész mechanikus testmozgása önmagában nem elegendő Mejerhold technikájának megvalósításához.

Az egyetemen töltött éveim és szakmai gyakorlatom során behatóbban megismerkedhettem Mejerhold és Sztanyiszlavszkij színészi technikájával. Az egyetemi képzés, az előadások és próbafolyamatok lehetőséget adtak arra, hogy Sztanyiszlavszkij



---

és Mejerhold színészi metódusát jobban megismerjem és megpróbáljam helyesen alkalmazni a gyakorlatban.

Érdekes kutatási iránynak tartanám a jövőben, hogy különböző stílusú előadásokat nézve elemezzem a színészek játékát és azt, hogy hogyan és dominánsan melyik színészi technikát alkalmazva formálják meg a szerepüket. Továbbá érdekesítő irányzatnak tartanám saját alakításaimat kielemezni, hogy mennyire és milyen mértékben segít szerepeim megformálásában és hiteles közvetítésében a Sztanyiszlavszkij és Mejerhold technika megismerése és alkalmazása. Szakdolgozatom írása és az ehhez kapcsolódó kutatói munka miatt átláthatóbb és letisztultabb képet kaptam Sztanyiszlavszkij és Mejerhold munkásságáról, színésznevelési eszközeiről, aminek köszönhetően a szakmai gyakorlatom során is magabiztosabban alkalmazhattam a két színészi technikát.

Arra a következtetésre jutottam, hogy Sztanyiszlavszkij és Mejerhold pedagógiája alapvonásait tekintve megegyezik, némely részen belül viszont minimális eltérést mutat. Említettem már, hogy Sztanyiszlavszkij inkább a belső színészi munkára helyezi a hangsúlyt, amíg Mejerhold a külső megjelenés és mozgás fontosságát szorgalmazza. Sztanyiszlavszkij és Mejerhold metódusában a szakaszok sorrendje az, ami a leginkább különbözik: a mozgás által hozza elő a színész az emócióit, vagy a színész érzelmei produkálják a cselekvést a színpadon. Végeredményben vitathatatlan, hogy a Sztanyiszlavszkij és a Mejerhold technikának is egy és ugyanaz a célja: a karakter professzionális megformálása és annak hiteles közvetítése.

---

## Irodalomjegyzék

- APPIA, A. (2012): *A zene és a rendezés*, Balassi Kiadó Kft., Budapest, 176. p.
- COHEN, R. (1998): *A színészmesterség alapjai*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 228. p.
- FISCHER Sándor (1982): *A beszéd művészete*, Gondolat Kiadó, Budapest, 446. p.
- KÉKESI KUN Árpád (2007): *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 464. p.
- KOVÁCS Gabriella (2015): *Alkalmazott színház és dráma*, Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 183.p.
- KRISZTYI, G. (1955): *Sztanyiszlavszkij munkássága az operában*, Zeneműkiadó, Budapest, 528. p.
- MEJERHOLD, V. (1967): *Színházi forradalom*, Színháztudományi Intézet, Budapest, 222. p.
- MEJERHOLD, V. (1981): *Mejerhold műhelye*, Gondolat kiadó, Budapest, 410. p.
- MERŐ Béla (2002): *Színjáték-színész*, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 153. p.
- MONTÁGH Imre (2011): *Tiszta Beszéd*, Holnap Kiadó, Budapest, 196. p.
- POPPER Péter (1991): *A pokol színei*, Relaxa Magyar-Német Innovációs Kft, Budapest, 234. p.
- STRASBERG, L. (2018): *Mestersége színész*, L'Harmattan kiadó, Budapest, 210. p.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, K. (1950): *A színész munkája I.*, Hungária Könyvkiadó, Budapest, 415. p.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, K. (1951): *A színész munkája II.*, Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 295. p.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, K. (1964): *Színészetika*, Színháztudományi Intézet, Budapest, 85. p.

---

## Ábrajegyzék

### 1. ábra V. Pozíció

SONDEREGGER, C. (é.n.): *Profiklasse der Ballettschule Zürich*, URL:

<https://portlandreview.org/fifth-position-unlocking-space/> Letöltve: [2024. 01.04.]

### 2. ábra *A vén bakancsos és a fia, a huszár*

ROMBAI Péter (2024): *A vén bakancsos és a fia, a huszár*, részlet az előadásból.

Soproni Petőfi Színház, rendezte Eperjes Károly. Forrás: Soproni Petőfi Színház,

URL: <https://www.soproniszinhas.hu/hu/galeria/140-a-ven-bakancsos-es-fia,-a-huszar-.html#&gid=1&pid=21/> Letöltve: [2024. 04.09.]

### 3. ábra *Rómeó és Júlia*

SZITA Márton és ROMBAI Péter (2023): *Rómeó és Júlia*, részlet az előadásból.

Soproni Petőfi Színház, rendezte Eperjes Károly. Forrás: Soproni Petőfi Színház,

URL: <https://www.soproniszinhas.hu/hu/galeria/117-romeo-es-julia.html#&gid=1&pid=43/> Letöltve: [2023. 04.14.]

### 4. ábra *Az angyalok nem sírnak*

ROMBAI Péter (2023): *Az angyalok nem sírnak*, részlet az előadásból. Soproni

Petőfi Színház, rendezte Kiss József. Forrás: Soproni Petőfi Színház, URL:

<https://www.soproniszinhas.hu/hu/galeria/121-az-angyalok-nem-sirnak.html#&gid=1&pid=28/> Letöltve: [2023. 04.08.]

### 5. ábra *A pacsirta (Jean d'Arc)*

ROMBAI Péter (2023): *A pacsirta (Jean d'Arc)*, részlet az előadásból. Soproni Petőfi

Színház, rendezte Kéri Kitty. Forrás: Soproni Petőfi Színház, URL:

<https://www.soproniszinhas.hu/hu/galeria/126-a-pacsirta-.html#&gid=1&pid=13/>  
Letöltve: [2024.04.09.]

---

## Mellékletek

1. sz. melléklet: Nyilatkozat a szakdolgozat nyilvános hozzáféréséről és eredetiségéről

### NYILATKOZAT

#### a szakdolgozat nyilvános hozzáféréséről és eredetiségéről

A hallgató neve:	Várhelyi Áron Gergely
A Hallgató Neptun kódja:	YS5VEX
A dolgozat címe:	Mejerhold és Sztanyiszlavszkij színészi technikák alkalmazása és összehasonlítása zenés és prózai darabokban
A megjelenés éve:	2024
A konzulens intézetének neve:	Rippl-Rónai Művészeti Intézet
A konzulens tanszékének a neve:	Színházi Tanszék

Kijelentem, hogy az általam benyújtott szakdolgozat egyéni, eredeti jellegű, saját szellemi alkotásom. Azon részeket, melyeket más szerzők munkájából vettem át, egyértelműen megjelöltem, és az irodalomjegyzékben szerepeltettem.

Ha a fenti nyilatkozattal valótlan állítottam, tudomásul veszem, hogy a záróvizsga-bizottság a záróvizsgából kizár és a záróvizsgát csak új dolgozat készítése után tehetek.

A leadott dolgozat, mely PDF dokumentum, szerkesztését nem, megtekintését és nyomtatását engedélyezem.

Tudomásul veszem, hogy az általam készített dolgozatra, mint szellemi alkotás felhasználására, hasznosítására a Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem mindenkori szellemi tulajdon-kezelési szabályzatában megfogalmazottak érvényesek.

Tudomásul veszem, hogy dolgozatom elektronikus változata feltöltésre kerül a Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem MATER Hallgatói Dolgozatok repozitóriumába. Tudomásul veszem, hogy a megvédett és

- nem titkosított dolgozat a védést követően
- titkosításra engedélyezett dolgozat a benyújtásától számított 5 év eltelte után nyilvánosan elérhető és kereshető lesz az Egyetem MATER Hallgatói Dolgozatok repozitóriumában.

Kelt: 2024. 04. 21.



Hallgató aláírása

---

## 2. sz melléklet: Konzulensi nyilatkozat

### NYILATKOZAT

Várhelyi Áron (hallgató Neptun azonosítója: Y55VEX) konzulenseként nyilatkozom arról, hogy a szakdolgozatot áttekintettem, a hallgatót az irodalmi források korrekt kezelésének követelményeiről, jogi és etikai szabályairól tájékoztattam.

A záródolgozatot/szakdolgozatot/diplomadolgozatot/portfóliót a záróvizsgán történő védésre javaslom / nem javaslom.

A dolgozat állam- vagy szolgálati titkot tartalmaz: igen nem

Kelt: 2024.04.21.

  
belső konzulens