

Bács Miklós

Színész és figura közös identitása

SUZUKI „ÁLLATI ENERGIÁJA”

Az identitás fogalma szorosan összefügg a színházzal. Nem annyira a különböző *drámai szereplők* identitásának köszönhetően, amelyek feltételezik a *színjátszást*, mint inkább a mindkét fogalom számára szükségszerű *cselekvés* (δραμα) által. A színház lényege (akárcsak az identitásé) a cselekvés. Amikor meghatározuk identitásunkat, olyan információk (tapasztalat, hit, neveltetés, kultúra, nem, család, hagyomány stb.) alapján válaszolunk a „ki vagyok én?” örök kérdésére, amelyeket szerepjátszás által sajátítottunk el. Az énkép kialakulása szorosan összefügg a megtapasztalással. A megtapasztalás egyetlen módja a szerepjátszásban alkalmazott cselekvés. Énünket tulajdonképpen szerepeink határozzák meg. A szerep meghatározó vonása pedig a cselekvés. A szerepek számának növekedése alakítja, változtatja, fejleszti éniünket, ugyanúgy, ahogy éniünk alkotja, táplálja szerepeinket – tehát identitás és szerepjátszás között szoros kölcsönhatás áll fenn. Ez érvényes színházra és civil életre egyaránt. A jelen tanulmányban megpróbálok meghatározni egy színpadi szerep (Cornwall fejedelem a *Lear királyban*) megalkotásának és az azt játszó színész (Bács Miklós) önmeghatározásának, önmegvalósításának közös elemeit, hangsúlyt helyezve az identitás interkulturális viszonyok általi – ebben az esetben két kultúrát képviselő színésztréningnek köszönhető – gazdagodására.

A szerep fogalma („role”) az utóbbi években különböző értelmezésekkel (szociológiai, pszichológiai, antropológiai, szemiotikai megközelítésekkel) gazdagodott. Eppen ezért szükségesnek tartom e fogalom meghatározásának újraértékelését. A jelen tanulmányban szerepen olyan rendszert értek, amely bizonyos cselekvéseket egymással kapcsolatba hoz, és ezáltal meghatározott cselekvéseket más cselekvésektől elhatárol. *Egy olyan, cselekvésben és létezésben megnyilvánuló magatartást, amellyel az egyén, céljának elérése érdekében, egy megadott helyzetre reagál.* A szerep színházi értelmezésében további pontosítást érzek szükségesnek: a drámaíró alkotását, a megírt szerepet drámai szereplőnek, drámai alaknak, drámai figurának nevezem, a színész alkotását, az eljátszott szerepet pedig színpadi szereplőnek, színpadi alaknak, színpadi figurának. A pontosítást nemcsak a *szerep-írás* különböző módjai,

technikái teszi szükségessé, hanem az általuk létrehozott műalkotás eltérő befogadása is. Mint ahogyan az életben is különbséget tehetünk egyrészt a fizikai és pszichikai adottságok, illetve lehetőségek, másrészt pedig a személyiség által megvalósított (berne-i értelemben vett) sorskönyv között. A fenti distinkciónak köszönhetően külön tanulmányozhatjuk a drámai szereplőt (a drámaíró alkotását, avagy az életbeli egyéni mátrixot), a színpadi szereplőt (a színész alkotását, avagy az életbeli megvalósult személyiséget) és a cselekvés által született új drámai szereplőt (a megújult színészt). A színészet megtapasztalása ilyen értelemben híven tükrözi a mindennapi élet folyamatát.

Ezek után világossá válik, hogy egy drámai szereplő, akárcsak a színpadi figura, számtalan *szerepet* játszik. Minden szerepnek megvan a maga életútja, értelme, funkciója, és minden szerep alakítja, formálja, gazdagítja a színpadi figura és a színész identitását, meghatározva egyediségüket.

A jelen tanulmányban a shakespeare-i Cornwall fejedelem „megtorló” szerepét elemzem, ahogy az a Kolozsvári Nemzeti Színház Tompa Gábor rendezte előadásában, Gloster megvakításának jelenetében látható. A megvakítási, megvakulási motívumnak gazdag tárháza van a színművészetben (Szophoklész Oidipuszától Buñuelen, Peter Shaffer *Equus*-án keresztül egészen Beckettig), ahol – a *Lear királyhoz* hasonlóan – a megvilágosodás, az igazi látás metaforája.

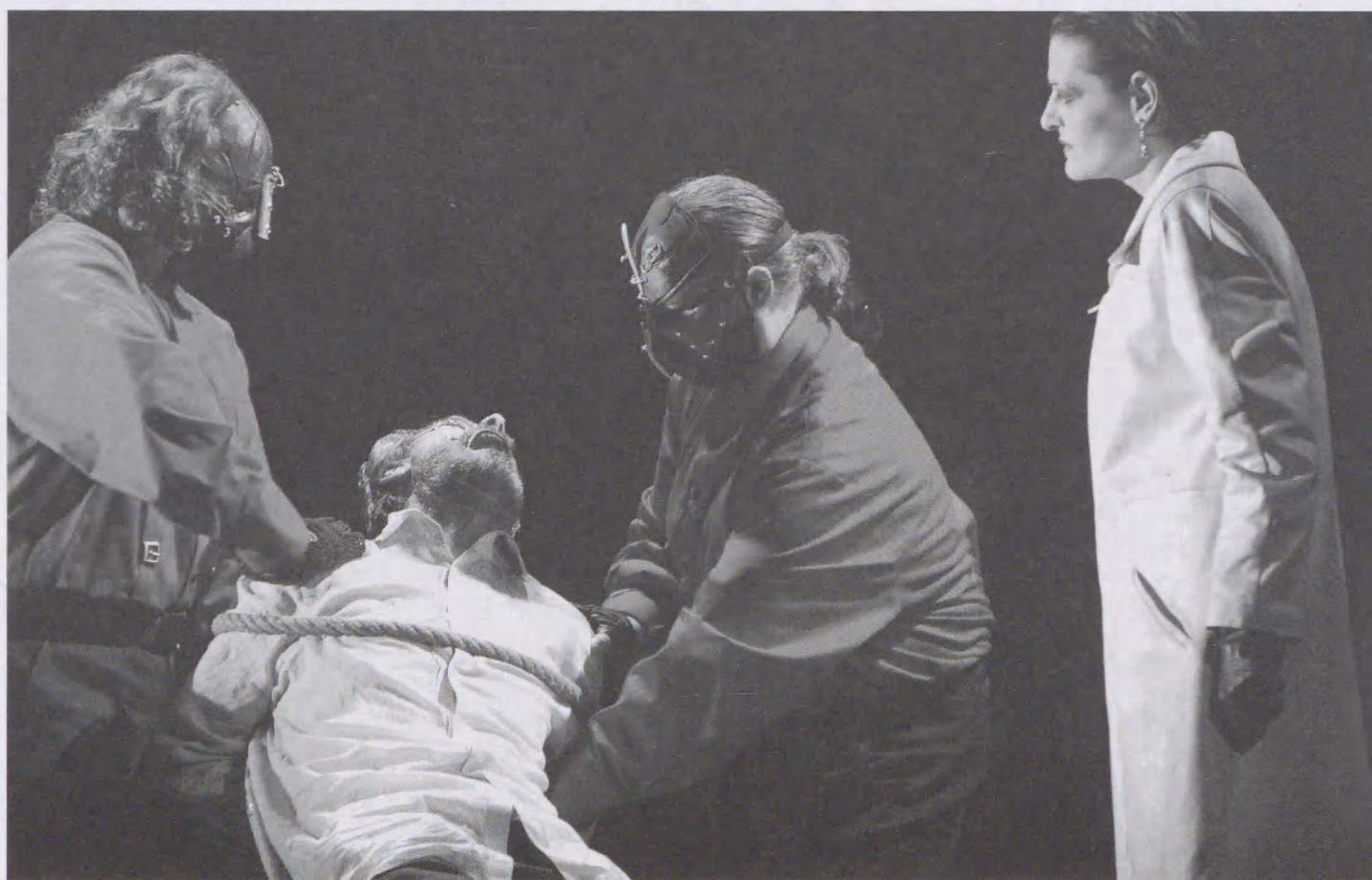
A színpadi figura megteremtésében a színészek általában hasonló forrásokat használnak. Elsősorban a drámai szereplőt, amelynek tárgyi megjelenése az írott szöveg (a „rotulus”). Az írott szöveg elemzése számos „intertextualitásra” ad lehetőséget a színész „diskurzusában”, amit asszociatív gondolkodása tesz hangsúlyossá. A színész, szövegének elemzése révén, nemcsak az adott drámai szereplő szövegére reflektál, hanem a többi szereplő szövegével való kapcsolatára is (a szóban forgó előadás esetében Berne tranzakcionális elméletét alkalmaztam), továbbá a történelmi kontextusra, amelyben a mű íródott, a színmű irodalmi formájára, esztétikai töltetére, maiságára, képi jellegére, szuggesztív erejére stb. Ennek a „projektív” (Radu Stanca, 1943) olvasatnak erénye az erős szubjektív vonás.



alkalmas, kizárandó a szerepből. Cornwall célja egy lehetséges ellenfél-tanú eltávolítása és a korona megszerzése (kibernetikai olvasat). Ennek tesz eleget, amikor „használatlaná” teszi Glostert. Nem öli meg, hanem életben hagyja, saját hatalma élő példaképének szánva. Íme, a determinista olvasat hatalomvágy-perspektívája. A szociális elvárás egyik mozgatórugója és magyarázata Cornwall cselekedetének. Egész magatartása az akkori társadalom igényének felel meg – az akkori időben és az akkori kontextusban, mondhatnánk, „politically correct”. Határozott, magabiztos, és meg van győződve afelől, hogy döntései helyesek. Végül is

BALRA: Bács Miklós (Cornwall), Cornel Răileanu (Gloster) és Elena Ivanca (Regan)

LENT: Gloster megvakítása



Bár a modern színészvezetésben a kibernetikai olvasat elhomályosítja a deterministát, különbséget téve intenció és motiváció között, én mindkettő tanulmányozását fontosnak tartom annak megértéséhez, milyen vonások teszik lehetővé és egyben szükségessé, hogy Cornwall megvakítsa Glostert.

Cornwall agresszív megnyilvánulásának mechanizmusa hasonló a mindennapi szerepekéhez. Minden szerepnek célja és minden szereplőnek intenciója van, vagyis – Bandura kifejezésével – „ügyintéző ágens” (Bandura, 2001). A cselekvések, melyek összefogva a szerep rendszerét alkotják, a célhoz vannak hozzárendelve, mint amelyek alkalmasak a cél elérésére. Ugyanakkor minden olyan cselekvés, mely erre nem

olyan egyént vakít meg, aki az országot veszélyeztető francia hadak oldalán áll. Az árulás – mind a mai napig – morálisan elítélendő cselekedet. Maga az agresszivitás természetes magatartás egy primitív, ősi, állati állapotban. De az agresszivitást is egy megadott helyzet szüli. A háborús állapot olyan helyzetet teremt, amelyben Cornwall szabadjára engedheti haragját.

Bár élete, míg el nem ítéltetik,
Nem támadhatjuk meg: mégis hatalmunk
Szolgáljon egyszer a haragnak, amit
Gáncsolnak bár, gátolni nem lehet.¹

¹ Vörösmarty Mihály fordítása.

Bár a kolozsvári előadásban dramaturgiai megmondolásból a fenti szöveg nem hangzott el, számomra hasznos információnak bizonyult a színpadi figura megszerkesztésekor.

A másik magyarázat a szexuális rabság. Regan nemegyszer követeli: „Ki kell vájni szemét.” Cornwall tehát nemi zsarolásnak tesz eleget. E két motiváció (determinista olvasat) megegyezik ama freudi elképzeléssel, miszerint a becsvágyó vagy az erotikus kívánságok a személyiség felemelkedését szolgálják.

A helyzet mindig új szerepeket szül. Igaz ez a mindennapi életre, de a színházi előadásra is, ahol a drámai helyzetek és a színpadi helyzetek között ugyanolyan különbség van, mint a drámai szereplő és a színpadi figura között. Az agresszivitásnak számtalan oka, magyarázata és motivációja van. Ennek az agresszív világnak a megelevenítése viszont fontos mozzanata *Lear király*-előadásunknak, ugyanis csak ehhez a világhoz viszonyítva válik értékké Lear beavatási kálváriája.

Egy másik forrása a színpadi szereplő alkotásának rendezői olvasat, amely a színészi olvasattól eltérően az egészet látja és láttatja inkább, mint a részt. A kettő közötti különbség és hasonlóság meghatározóan befolyásolja a jövődőlő színpadi figurát, mert bennük fontos szerepet játszik a két olvasó összes egyéni vonása, a nemi identitástól a kulturálisig. A mai színházi életben, ahol a rendezők és színészek gyakran „vendégeskednek” a világban, a különböző kultúrák, hagyományok találkozására érdekes, különleges identitással rendelkező színpadi figurákat eredményez.

Az elemzett esetben az érdekesség abból adódott, hogy bár Tompa és a magam nemzeti identitása hasonló, ami megkönnyítette a kommunikációt, a kontextus, amelyben az alkotás megszületett, idegen nemzeti identitású volt. Ilyen helyzetekben néha a sablonok (sunteji disziplina, civilizáció, európai, azaz: fegyelmezettek vagytok, civilizáltak, európaiak stb.), bármennyire jóhiszeműek, olykor megnehezítik a valódi kommunikálást. Ami ezeket a különbségeket eltörli, az tulajdonképpen a közös cselekvés. A színész alkotó folyamata sokat köszönhet a színház meghatározó csoport jellegének. Ilyen értelemben a civil életben is működik az „ember szociális lényéből” fakadó törvényszerűség. A csoport működése túlmutat a nemzeti identitáson, egy új identitást hozva létre: a társulatét. A civil ember és a színész szerepalkotó tevékenységét messzemenően befolyásolják a csoport pszichofizikai törvényszerűségei.

Ehhez adódott a szöveg román formája. Három nyelven olvastam el a darabot (angolul mindkét változatot: a *The History of King Lear* kvartó és a *The Tragedy of King Lear* fólió kiadást), és mindhárom olvasat különböző asszociációkra adott lehetőséget. A színpadi figura megteremtésében ilyen esetben nemcsak a drámaíró identitása és egyénisége hat megtermékenyítően a színészre, hanem a fordító (fordítók), esetleg az előadás létrehozásában aktívan részt vevő – lessingi értelemben vett – dramaturg is. Ez olyan, mint amikor az életben egy történetet nem közvetlenül élünk meg, hanem egy másik személy beszámolója révén: bármennyire hű is – szubjektív. Például a Gloster megkötözését szorgalmazó replika az eredeti szövegben így hangzik: „Bind fast his corky arms”, a magyar fordítás:

„Meg kell kötözni száraz karjait”, a román változat pedig: „Legați-i bine ghearele” („Kötözzék meg a karmait.”), ami pedig az előadásban elhangzik: „Legați-i brațele uscate.” („Kötözzék meg a száraz karjait.”)² Az angol *fast* szó jelentheti azt is, hogy *szorosán*, de azt is, hogy *gyorsan*... A választás a színészé (pontosabban a színpadi helyzeté). Ilyen és hasonló részletek messzemenően befolyásolják a szerepalkotást, ugyanis különböző minőségű cselekvéseket eredményeznek. Ami az előadásban elhangzott replikát illeti, azért különbözik az eredetitől, mert a mi olvasatunkban a fokozás vált fontossá. Az idézett mondat egy hármas ismétlés része: „Legați-i brațele uscate”, „Legați-i, dacăam spus”, „Legați-i bine de scaun”.³

Forrásként szolgálhat a színész alkotómunkájában a tér is. A színpadi tér befolyásolja a testtudatot, és hangsúlyozza kifejezőképességét. A színész teste a térben és a térrel alkotja meg a színpadi figura testi identitását, amely fokozott esztétikummal rendelkezik, de megteremtése hasonlít a mindennapi testi identitásunk kifejezéséhez. A civil ember is, tudatosan vagy tudattalanul, a teste által kapcsolódik a valósághoz.

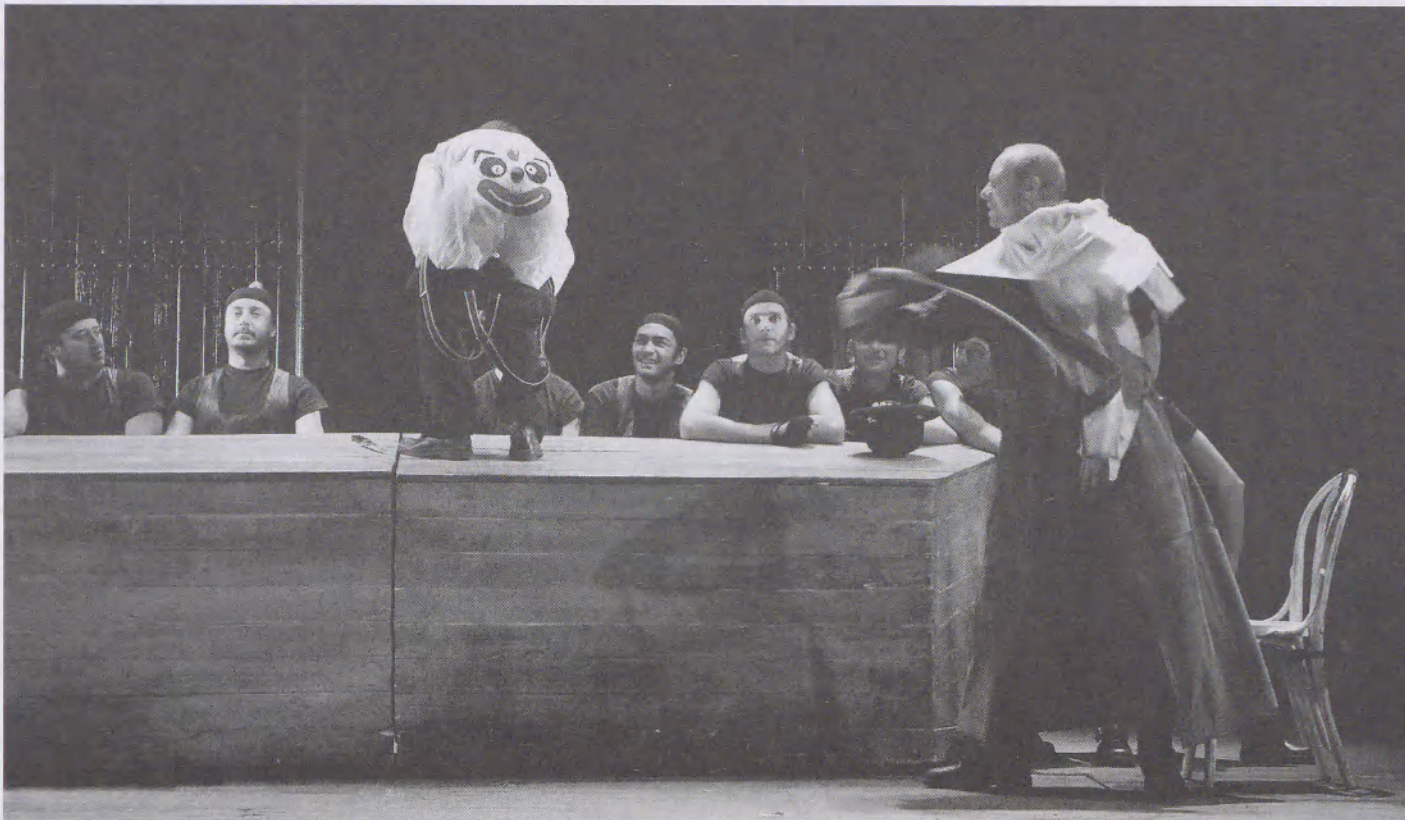
A tervező által alkotott tér lehetőséget ad a színésznek, hogy hieroglifiként „beírja” szerepét az előadásba, proxemikai jelek segítségével kifejezésre juttassa a drámai szereplő „szociális atomját” (Moreno, 1934). Teste rovásként alkot különböző formákat a megadott térben, ezáltal egészítve ki vagy mondva ellent a narrációnak. Az én esetemben Both András szublimált tere (üres színpad, amelynek dinamikus alkotója a hat mozgatható, magas fatorony volt) lehetőséget nyújtott arra, hogy a megvakítási jelenet rituális jellegét hangsúlyozzam. Az átlátszó műanyag függöny pedig (amely mögül a megvakítandó Gloster – Cornel Răileanu – megérkezik) abban segített, hogy „eszköz” mi voltom tudatát erősítse. Cornwall tulajdonképpen eszköze Gloster újjászületésének. Az átlátszó függöny, egy steril tér érzetét kelteve, azt a homályt testesítette meg számomra, amelyről Gloster a megvakítás pillanatában megszabadul.

Itt vált tulajdonképpen hasznomra a Suzuki-módszer által megtapasztalt energiavezetés. A módszer öt alapgyakorlatból áll, és egyaránt fejleszti a színész tűrőképességét és energiájának vezetését a test felső és alsó része között. Alapja „a láb nyelvtana”, a dobbantás és a nem természetes testtudat.

A tér és a színészi energia közötti kapcsolat nehéz próbaköve a színházi előadásnak és a színésznek egyaránt. Egy nagy tér betöltése különleges színészi technikát igényel. Ehhez nyújthat segítséget a keleti színészi technikák áttemelése a nyugati identitásba (Brook, Grotowski, Barba, Suzuki). Számos színházi embernek hasonló az elmélete a színészi jelenlétről, lásd Barba „preexpresszivitását”, Suzuki „állati energiáját”, Michael Chekhov „extraszenzoriális erejét” és „sugárzását” stb. Az oly modern „intertextualitás” a színészi technikák esetében is fellelhető. A keleti kultúrától szerzett információval Suzuki interkulturális színház-olvasata nemcsak a színpadi figura identitását gazda-

² A magyar fordítás Vörösmarty Mihály, a román fordítás pedig Mihnea Gheorghiu munkája.

³ Az előadásban egy kompilált román fordítást használtunk.



gította, hanem a sajátomat is. A Suzuki-módszer alkalmazása például ez esetben hangsúlyozta Cornwall „házhoz” (kaszthoz) tartozását, elősegítve ezáltal az előadás keleti ízének megteremtését, és fokozva a megvakítási jelenet energiaszintjét. Suzuki szerint a színész nem szabadulhat meg, és nem is kell megszabadulnia a szereplés által keltett feszültségtől. Ez a feszültség abból a tudatból származik, hogy a színész előadás közben meghalhat. A nó-előadásokban a meghaló színészt (*site*) rögtön helyettesítette a mellékszereplő (*kóken*). Ezek szerint a nó-színésznek a halál tudatával kellett színpadra lépnie. A nyugati színész számára a meghalás tulajdonképpen a közönség érdeklődésének elvesztését jelenti. Ezért mondjuk azt, hogy a színész halálfélelemmel játszik. Suzuki ezt a halálfélelmet legyőző és az életet választó energiát „állati energiának” nevezi, amely számára sokkal értékesebb, mint a modern színház által használt mechanikai energia. Ezt a halálfélelemmel ellentétes energiát lehet felhasználni és alkotó energiává nemesíteni a Suzuki-féle tréning segítségével. Az én esetemben Cornwall „állati energiája” teljes mértékben fedte az én „állati energiámat”. Mindketten féltünk a haláltól, és az e halálfélelem legyőzéséhez szükséges „állati energiával” alapoztuk meg a cselekvéshez szükséges erőt: Cornwall, hogy vakítson, Bács Miklós, hogy alkotása hatásos legyen. Maga a megvakítási aktus két forrásból merített: egy testérzésből és egy fantáziálásból (freudi értelemben). A testézés abból a pozícióból született, amely a próbák során alakult ki, és nagyon hasonlított a Suzuki-módszerben alkalmazott *plié*-hez. A széken ülő Glostert a nyakát hátulról átkarolva „vakítottam meg”. Az aktust nem a megszokott taposással oldottam meg (ami viszont hasonlíthatott volna a Suzuki-féle dobantáshoz), hanem egy „emberközeli” szemkivájjással. (Spontán módon választottam a „szem-

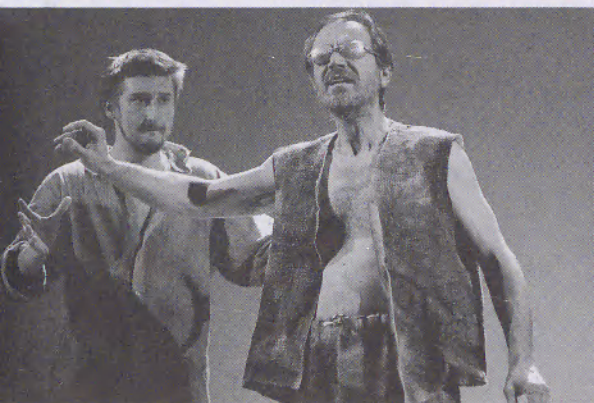
Jelenetek a Kolozsvári Nemzeti Színház Lear király-előadásából

kiszúrás” és a „szemkivájas” kifejezés között. Ez bizonyítja, hogy a szerep eljátszása szubliminálisan befolyásolja gondolkodásomat. Az efféle választási kötelesség fontos alkotóeleme a színészi munkának, és ugyanakkor meghatározó jellegű a mindennapi szerepek építésében is.) Gesztusom a tér függvényében változott. A szublimált térrel egyetemben a leegyszerűsített színpadi mozgás lehetőséget nyújtott, hogy kipróbáljam Suzuki „lábnyelvtanát”, megtapasztalva a „mozdulatlanság művészetét”.

A szemkivájas gesztusának olyan energiával kellett megtelnie, hogy a közönség zsigeri szinten érezze. Az aktus hasonlított azokhoz a gyakorlatokhoz, amelyekben a színész, akár a keleti sportokban, egy megadott ponton állítja meg a mozgást, erre a pontra koncentráva a mozgásban feszülő energiát. Ugyanakkor a gesztus ritmusképletének egy állati szinten ismert ösztönmozdulat képletéhez kellett hasonlítania. A közönség ezáltal azonosulhatott – mondhatnám, tudatlanul – az általam játszott drámai szereplővel. Ezek azok a pillanatok, amikor a színész majdnem fizikailag érzi a közönség behódolását és azt a hihetetlen feszültséget, amelyet a publikum benne generál.

Az már csak szerencse volt, hogy a rendezői olvasat a mi előadásunkban Cornwall fejedelmet nyílt színen öli meg, és nem a színpad mögött, mint Shakespeare-nél. Ezt a rendezői koncepciót támogatta Suzuki-olvasatom is.

A fantáziálás már nehezebben ment. Számomra elfogadhatatlannak tűnt, hogy létezett és létezik olyan embertársam, aki képes egy ilyen gesztusra (bár a történelem nemrég éppen ebben a városban szolgáltatott elrettentő példát). Pontosabban: félttem attól a felisme-



Nicu Cherciuu felvételei

restől, hogy személyiségemben is fellelhető hasonló impulzus.

Ami a színészt illeti, egyetlen mód van az ilyen magatartás elfogadására: a sztanyiszlavszkiji „szereperspektíva”. Csak akkor tudom elképzelni egy embertársam megvakítását, ha sikerül elfogadnom a drámai figura perspektíváját, és beismernem egyéni agresszivitásom létét (tényét). A színpadi figura nem létezhet rajtam kívül. Szükségszerűen „tartalmaznom” kell mindazokat az elemeket, amelyek a drámai szereplőt alkotják. Ebből szükségképpen következik, hogy a színpadi figura és a színész identitása között létezik egy közös terület, amely nem mindig veszélytelen a személyiségre nézve. Cornwall agresszivitása bennem is fellelhető, annak művészi megformálása pedig színészi szerepkörömhöz tartozik. És ahogy egy valós helyzet maga után von egy bizonyos szerepet, úgy a „surplus reality”-ben (Moreno, 1923) megalkotott helyzet életre kelti bennem a hozzárendelt szerepet. Az azonosság, paradox módon, a színész pszichikai egészségét őrzi. Rugalmassága révén lehetővé teszi a színpadi figura létezését, ugyanakkor megváltozhatatlan magjának köszönhetően biztosítja a színész egyéniségének kontinuitását.

A térrel egyetemben a színpadi figura „második bőre” („egyéni jelzése” – Lüscher), vagyis a jelmez is fontos elemként működik a színészi munkában. Ebben az esetben valódi második bőrről volt szó, ugyanis a jelmez fő alkotóeleme egy hosszú fekete bőrkabát volt. A fekete szín választása is hangsúlyozta a drámai szereplő merev, egyoldalú, konzervatív gondolkodását. A jelmez egyetlen színfoltja az ugyancsak bőrből készült vörös kesztyű volt. Metaforikus szerepén túl ez a jelmezrészlet megkönnyítette számomra a szemkiszúrás mozzanatának megszerkesztését, hozzájárulva, hogy a cselekvés ritmusképletét egy *legato*

mozdulattal tudjam lepontozni, és pedig: a vér beletörlését az egyik oszlopba. Kesztyű nélkül a gesztus nem kaphatott volna elegendő energiát anélkül, hogy megsebezném magam. A mindennapi életben is számtalanszor tapasztalhatjuk, hogy jelmezeink részmegoldásokat, cselekvéseket, néha mentőakciókat eredményezhetnek (tanúk rá az évszázadokig tartó ruhaviseleti szabályok vagy a zsebkenő, kesztyű, legyező jelbeszéde).

A hang- és fényvilág fontos eleme lehet a szerepépítésnek. Az akusztikai és vizuális impulzusok gondolatokat, érzéseket, asszociációkat szülnek, amelyek beépülnek a cselekvési rendszerbe. A hangforrás lehet gépi vagy emberi. Az én esetemben Gloster fájdalmas üvöltését Puiu Hertea keleti ízű zenei aláfestése egészítette ki. A fény- és árnyjáték a helyzet bizonytalanságát hangsúlyozta, amihez figurám határozottsága szolgáltatva az ellenpontot.

De talán a leglényegesebb elem, amelyből a színész és a civil ember szerepét építi, a „másikkal” való kapcsolatteremtés és az abból fakadó *feed-back*. Minden egyén (legyen reális vagy képzeletbeli) szerep-írásához, szerepalkotásához nagyon fontos az az információ-halmaz, amelyet válaszként kap cselekedeteire. Általában mindenki egy megadott közönségnek játszik, legyen az valóságos (a mindennapi életben a szociális partnerek, a mi esetünkben Regan és a katonák) vagy képzelt (szülők, ősök, morális bírálók) személy. Ez érvényes az életben és a színpadon egyaránt. A színész esetében az ilyen *feed-back* általában az előadásban részt vevő színésztársaktól és a közönségtől származik, de ugyanakkor az előadást követő kritikáktól is. A közönség reagálása spontán módon formálja, alakítja, fejleszti a színész munkáját az „itt és most”-ban, így épülve be a színpadi figura identitásába, a kritika viszont racionális befogadást igényel a színész részéről. A színpadi szereplők közötti viszonyok, akárcsak az életben, félelmetes mélységekkel rendelkeznek. Eric Berne tranzakcionális elmélete érdekes gyakorlati alkalmazást kaphat a színész alkotómunkájában.

Befejezésül bátran állíthatom, hogy a drámai szereplők alkotása, akárcsak az életbeli szerepeink szerkesztése, messzemenően befolyásolja identitásunkat. Érdekes lenne feltérképezni a színészi társadalomban azokat a változásokat, amelyeket a drámai szereplők okoztak a színészek identitásában.

Véleményem szerint a szerep-írásnak van egy ösztönös és egy tudatos, gyakorlati komponense. A kettő mennyiségi aránya határozza meg az egyén identitását. A színésznek pedig, mint szakosított szerepépítőnek, ezt az arányt kell esztétikai mércék szerinti formába öntenie. Cornwall megformálásának részleges ismertetése ezt a mértékkereső boszorkánykonyhát kívánta bemutatni az olvasónak.

IRODALOM

- Allain, Paul: *The art of stillness*. Palgrave Macmillan, 2003.
 Bandura, Albert: Social cognitive theory: An agentic perspective. *Annual Review of Psychology*, 52, 2001, 1–26.
 Berne, Eric: *Games People Play*. New York, Grove Press, 1964.
 Moreno, J. L.: *Who shall survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama*. New York, Beacon House Inc., 1978.
 Moreno, J. L.: *Das Stegreiftheater*. Francia ford.: *Théâtre de la spontanéité*. EPI, 1984.
 Shakespeare, William: *Lear király*. Ford. Vörösmarty Mihály. Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955.
 Shakespeare, William: *Regele Lear*. Ford. Mihnea Gheorghiu. București, Editura pentru Literatura Universală, 1962.
 Shakespeare, William: *The History of King Lear*. Oxford University Press, 1998.
 Shakespeare, William: *The Tragedy of King Lear*. Oxford University Press, 1998.
 Suzuki, Tadashi: *The way of acting*. Ford. J. Thomas Rimer. New York, Theatre Communications Group Inc., 1986.
 Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei*. Ursula Minor Könyvek, 1999.