

AZ AMATŐR SZÍNJÁTSZÓK SZÁMÁRA KÉSZÜLŐ DIGITÁLIS KÉPZÉSI ANYAGHOZ EGY TÉMAKÖR FELDOLGOZÁSA

Készítette: Regős János
e mail: jjregos@gmail.com
tel: +3630 9050576

Jelen anyag tartalma nem feltétlenül tükrözi az Európai Unió hivatalos álláspontját. (Csak projekt kedvezményezettek által szerkesztett dokumentumok esetén használandó, amennyiben releváns.)

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETŐ	4.
MOTIVÁCIÓS BESZÉLGETÉS, ELEMI GYAKORLATOK	4.
SZINTFELMÉRÉS	5.
HOL, MIKOR?	6.
KIKKEL?	7.
MIT?	8.
KINEK?	8.
MIÉRT?	9.
KÖZÖS CÉLOK MEGHATÁROZÁSA	9.
I. A SZÍNPADI MOZGÁS	12.
A TÉR MEGHÓDÍTÁSA	12.
A BEMELEGÍTÉS FONTOSSÁGÁRÓL	17.
HÉTKÖZNAPI MOZGÁS – SZÍNPADI MOZGÁS	18.
STÁTUSZ ÉS MOZGÁS	20.
HOGYAN VÁLIK A MOZGÁS JELLÉ?	23.
A TESTTUDAT	23.
II. HANGKÉPZÉS	27.
III. BESZÉDTECHNIKA	38.
IV. TÁRGYANIMÁCIÓ	49.
V. CSOPORTDINAMIKAI TRÉNING	55.
VI. SZÍNÉSZMESTERSÉG	63.
A SPONTANEITÁS KIFEJLESZTÉSE ÉS MUNKÁBA FOGÁSA	63.
ÉLŐ BESZÉD – ÍROTT SZÓ – ELEVEN SZÓ	65.
ALAPOK – A SZEREPEN VÉGZETT MUNKA ELSŐ SZAKASZA	66.
AZ IMPROVIZÁCIÓRÓL	66.
A MEGFOSZTÁS	68.
KI, HOL, MIKOR, MIÉRT, MIT CSINÁL?	68.
SZÖVEG ÉS FIZIKAI CSELEKVÉS	73.
A SZÖVEGTUDÁSRÓL	74.
A JELMEZEKRŐL MASZKOKRÓL, SMINKRŐL KELLÉKEKRŐL	76.

VII. EGY ELŐADÁS MEGKOMPONÁLÁSA	80.
KIKKEL?	84.
HOL?	87.
KINEK?	89.
TECHNIKA – A SZÍNFALAK MÖGÖTT	92.
FÉNY	93.
HANG- ÉS ZENEI ELEMEEK	94.
ZÁRSZÓ	95.

BEVEZETŐ

MOTIVÁCIÓS BESZÉLGETÉS, ELEMI GYAKORLATOK

Biztatásul minden résztvevőnek, álljanak itt Ruszt József¹ sorai:

„A nagy színházi újítók vagy radikális kísérletezők és az amatőrök között párhuzam vonható, ők azok, akik koruk színházában mérhetetlenül csalódva, **amatőrök és civilek bevonásával** /kiemelés tőlem!/ próbálták újfajta színházat teremteni, mint például Sztanyiszavszkij, Antonin Artaud, André Antoine, Tadeusz Kantor” – és tegyük hozzá néhány magyar alkotó nevét: Fodor Tamás, Paál István, Jeles András, Nagy József - Szkipe, Somogyi István, Pintér Béla. Az amatőr színjátszók /továbbiakban, mivel gyakran használom majd ezt a szót, röviden **színjátszóknak** nevezem majd őket/ eleve szabadabb lélekkel állnak hozzá a szakma fortélyainak elsajátításához, nincs egzisztenciális függésük, legfeljebb a csoporton belül (amire ezért oda kell figyelnie a rendezőnek!), a belső hierarchia is sokkal természetesebben alakul ki és érték-tudatosabb, mint a hivatásosoknál. Mindez kreatív erővé válhat az amatőröknél. Jó esetben az elvárás rendszert sem kívülről szabják rá társulatra /itt külön kell majd beszélnünk az „ünnepi műsorok” külső megrendelőiről, hogy miként lehet ezeket jól kezelni a közös munkában/. Nincs produkciós kényszer, még akkor sem, ha sok társulat életében az együttlét apropóját kizárólag a darab-próbák-bemutató- /esetleg/ fesztivál fellépés „menetrend” jelenti. De még ebben az esetben is fontos bizonyos szakmai alapok gyakorlati elsajátítása – ezt célozza ez a képzési anyag –, ha más mód erre nem kínálkozik, akkor egy-egy konkrét darab színrevitele közben.

¹ Ruszt József (1937-2005): Kossuth- és Jászai Mari-díjas színigazgató, színházi rendező, színész-pedagógus, színházi szakíró. Az idézetek a *Színészdrámaturgia és színész mesterség* c. könyvéből valók 41.old. Népművelési Propaganda Iroda, Bp. 1977. (A továbbiakban: Ruszt)

SZINTFELMÉRÉS

Igen fontos annak elkerülése, hogy bárki is „felvételi vizsgaként” élje meg az első találkozást. Játékos, oldott hangulatban indítsuk a dolgot, legyen szó akár egy teljesen új csoport első találkozásáról, vagy egy új darab próbáinak az indításáról egy már létező csoporttal. A fejezet-címben szereplő „szintfelmérés” szót egyáltalán ne használjuk! Az indító beszélgetés, illetve a bevezető fizikai tréning során a majdani feladat kiosztás szempontjából mindennél többet ér a rendező/csoportvezető részéről a jó megfigyelés. Ennek során megismerhetjük színjatszóink alap-adottságait (beszédtechnika, metakommunikáció, önismeret, nyitottság-zárkózottság, test-tudat, bátorság vagy féltékenység a cselekvésben, koncentrációs készség stb.)

Menete új csoport esetén:

- indító beszélgetés: életrajzok szóban
 - ki, miért, milyen céllal csatlakozott a csoporthoz
 - mindenki meséljen el egy fontos emléket vagy történetet az életéből
 - készítsenek interjúkat egymással,
 - megfigyelési és koncentrációs gyakorlatok
 - emlékezés gyakorlatok, utánzásos gyakorlatok (szövegekkel, mozgásban),
 - természetes, mesterkélt akció-reakció megkülönböztetése
 - Mit tennék, ha ez velem megtörténne? Cselekvésben előadva! Pld: elkapok egy fertőző betegséget; ki kell véreztetnem és megkopasztanom egy csirkét.
 - reflex, reagálási sebesség felmérése, pld.: üres pohár szappanbuborék fújása a másik felé. Reakció: szeméhez kap vagy zavartan leblokkol.
 - érzékelési gyakorlatok
 - bizalom gyakorlatok (mozgással, érintésekkel)
 - interakciós gyakorlatok (mozgással, érintéssel)
 - tárgy-kreativitás gyakorlatok: pld. hányféle módon tudsz használni egy téglát? Fantáziátlan felfogásban: falazok vele, házat építek belőle; erős és merész képzelőerővel: pld. megőrölné, hasmenés elleni port készítene belőle stb.
- Egy több éve együtt dolgozó, egymást jól ismerő emberekből álló csoport esetében természetesen nincs szükség a fenti szintfelmérő procedúrára,

inkább a darabról, a feldolgozásra váró témáról kell, hogy szóljon az első beszélgetés, arról, hogy kinek miért fontos részt venni a munkában. Ha már jó ideje nem próbáltunk új darabot, akkor érdemes szót ejteni az egyes tagok jelenlegi élethelyzetéről is. Új tag csatlakozása esetén nagyon fontos a megelőlegezett bizalom, a felé megnyilvánuló őszinte kíváncsiság és türelem. Tehát, sokféle helyzetben indul vagy folytatódik egy-egy színjátszó csoport élete. Ha előadásra készülünk, az alábbi a kérdéseket mindenképp fel kell tenni, és ezekre valamilyen közös választ kell adni:

hol, mikor, kikkel, mit, kinek és miért

Most ezeket a kérdéseket vesszük sorra:

HOL, MIKOR?

Egyáltalán nem mindegy, hogy faluban, kis- vagy nagyvárosban Budapesten, ezen belül kül- vagy belvárosban, művelődési házban, általános vagy középiskolai, illetve egyetemi intézményben működünk. Hogy gratisz jutunk próbahelyhez vagy fizetnünk kell érte, hogy a nap mely szakaszában, illetve hét mely napjain tudunk próbálni. Melyik évszakban tervezünk egy-egy bemutatót, hiszen például egy borvidéken nem szerencsés szüret idején készülni egy bemutatóra. Az sem mindegy, hogy mit kell ki- vagy bepakolni ahhoz, hogy dolgozni tudjunk, hol tárolhatjuk a dolgainkat, hogy nem zavarunk-e másokat /a szomszéd szobában a jóga tanfolyamot pld./, vagy minket mások /a szomszéd teremben zenekar, néptánc csoport próbál pld./ stb. A Budapesti Műszaki Egyetem Központi Épületének 2. emeletén lévő Szkéné Színházban eltöltött több mint 30 év tapasztalatai alapján mondhatom, mielőtt bármibe is belefognánk, nagyon is fontos belekalkulálni terveinkbe a fenti szempontokat. Igyekezzünk maximalizálni a munkakörülményeket, hogy lehetőleg nyugodt légkörben és biztonságos háttérrel tudjunk próbálni. Ha kell, írásban is kössünk szerződést a házzal, a helyiség tulajdonosával [minderről részletesebben később].

KIKKEL?

Életkori sajátosságok

1. diákszínpad 14-18 évesek: általában pedagógus v. drámás szakpedagógus vezeti a csoportot. A gyakorlat azt mutatja, hogy ez a korosztály legtöbbször saját családi/iskolai/kortársi élménykörből építi előadásait, szemben az általános iskolai korosztállyal, akiktől többnyire mesefeldolgozásokat látunk. A saját élménykörből táplálkozó előadásoknál fontos kompozíciós szempont a szerkesztés, a szűrés, a diákok által felkínált életanyag átvitele, átemelése egy sűrűbb, megdolgozottabb teátrálisan is releváns szintre. Sok probléma adódik a korosztályi csoporton belüli életkori különbségekből is. Azért, mert valami a valóságban történt/esett meg velük, nem biztos, hogy ez az előadásban is hatásos tud lenni. De minderről a *dramaturgia, előadás-kompozíció* című fejezetben lesz szó bővebben. Különös empátiát és pedagógiai érzékenységet igényel a halmozottan hátrányos helyzetű gyerek-színjátzókkal való munka (roma gyerekek, állami gondozottak, fogyatékkal élők).

2. egyetemi/főiskolai színjátzó 18-25 évesek: legtöbbször komoly szakmai ambíciókkal az alternatív szcénát is megcélozva dolgoznak, maguk közül választott/kinevelt rendezővel, közösen eldöntött darabon vagy témában. Esetükben fontos szerepe van a vitáknak, a „kerülő-utaknak”, a hosszabb rákészülési folyamatnak, és a merész színházi fogásoknak. Ezek kipróbálása, végigjárása elől nem szabad kitérni még akkor sem, ha egyes kísérletek zsákutcának bizonyulnak.

3. felnőtt színjátzó, illetve vegyes korosztály: általában faluhelyen, kisvárosokban működnek, munka mellett járnak a próbákra, sokszor családi alapon szerveződnek, néha szinte az egész települést megmozgatva. Esetükben szinte kizárólag egy-egy előadás létrehozása vagy alkalmi fellépés a kitűzött cél, ezért a résztvevők szakmai fejlődéséhez szükséges minimális készségek elsajátítását, korosztályokhoz igazítva, magába a próbafolyamatba kell valahogy beépíteni (erről is később).

4. Vegyes korosztály, saját szakmai programmal, utánpótlás neveléssel is foglalkozó félprofi csoportok:

Esetükben komplex szakmai, szakmapedagógiai munka folyik párhuzamosan: tréningek, próbák, utánpótlás nevelés, turnék, drámapedagógiai vonal, szakmai szolgáltatások stb. Itt most velük nem foglalkozunk, mivel ez az anyag az amatőr színjátszók képzéséhez kíván hozzájárulni.

MIT?

E kérdéskörrel az *egy előadás megkomponálása* című fejezetben foglalkozunk részletesen, most csak annyit, hogy az itt felsorolt szempontok »hol, mikor, kikkel, mit, kinek és miért« szempontok mindegyikével tükröztetni kell a választott szöveg-anyagot, illetve saját fejlesztésű /self-devised/ darab esetében a témát, ötletet. Ha ez nincs kellő alapossággal átgondolva, akkor nagyon könnyen félresiklik, értelmét veszti az egész befektetett munka, és itt nem elsősorban a szakmai/színházi munka az, ami kárba vész, hanem a csoport kohézió, a belső értékrend károsodik, sokszor helyrehozhatatlanul.

KINEK?

Nem mindegy, hogy kiknek fogjuk játszani az előadásunkat. Csak a saját iskolai közösség előtt, vagy esetleg felmenő rendszerű fesztiválokon, más iskolák tanulói, tanárok, színházi szakemberek előtt, versenyszerűen, ha zsűrizés van. Falusi/kisvárosi felnőtt színjátszók esetében hasonló közönségmodell írható le a saját, szűkebb közösségük alkotta- illetve a tágabb fesztivál- vagy turné közönség esetében. A természetes és leggyakoribb eset az, amikor saját, kisebb közösség előtti bemutatkozás a cél. De lehet, hogy eleve valamilyen fesztivál, meghívás, egy meghirdetett mozgalomban való részvétel hozza össze a csapatot. Ilyen esetben a próbafolyamat végen nem árt meghívni egy „külső szemet”, egy hozzánk közelálló barátot, esetleg színházi szakembert /mentort/, akinek ízlésében, értékítéletében megbízunk. Sokszor kiábrándító és elkeserítő a helyi sikert követő idegenbeli kudarc, negatív kritika, érzéketlen, kételkedő közönség, amely nem nevet az otthon annyira ülő poénokon, nem fogadja ovációval a helyi sztárszínészt.

Mindennek elviselésére jó, ha előre felkészítjük a csapatot, még akkor is, ha száz százalékgig biztosak vagyunk a sikerben.

MIÉRT?

A legnehezebb kérdés, pedig látszólag egyszerű és sokféle válasz kínálkozik: mert felkértek rá; mert szórakoztatni akarjuk magunkat és a közönséget; mert szeretünk szerepelni; mert jó együtt lenni/alkotni ebben a közösségben; mert a feleségünk, gyerekeink, szüleink is részt vesznek a csoport munkájában; mert díjra hajtunk egy rangos fesztiválon; mert fontos, életbe vágóan fontos, hogy személyes és közös dolgainkról szólhassunk; vagy csak egyszerűen erősíteni szeretnénk lelki/fizikai tartásunkat. Ami mindezen indítékokban közös, az valamiféle **személyes ambíció az együtt-alkotásra és az öröm-elv.** Mert a színész „legyen `örvendő lelkű, mert, ha ez az örvendő lélek elrepül – a színész már nem színész.”²

KÖZÖS CÉLOK MEGHATÁROZÁSA

A végső cél természetesen és minden esetben egy előadás létrehozása még akkor is, ha nincs még konkrét darab, vagy téma, ha egyelőre „csak” színházi tréningre jön össze a csapat. Hiszen színjátszó csoportról beszélünk, nem pedig mentálhigiénés vagy pszichoterápiás célú együttlétről, közösségi sportról, kultikus közösségről, még ha az ilyen aktivitásokban is jócskán vannak teátrális elemek. Az előadás létrehozása, mint fő cél érdekében, az alábbi „rész-célok” kitűzése ajánlatos:

Személyes szinten:

- **az önismeret** fejlesztése, a nyilvánosság előtti gátlás oldása:

Ezt minden improvizációs gyakorlat, illetve maga a próbafolyamat is elő tudja segíteni; különösen jók itt a páros gyakorlatok, ezt a célt jól szolgálják például az alábbi gyakorlatok: a *Nézzünk a másikra!*; *Mit mond a partner?*; *Kérdezzünk vissza!*; „*Akarom*” gyakorlat; *Belső tempók, belső ritmusok*;

² Honti Katalin, *Commedia dell'arte, rögtönző színház, improvizáció*, Népművelési Propaganda Iroda, Bp.1982. 27.1 (továbbiakban: Honti)

*Belső hangok, Energia átadás gyakorlatok*³

- **a megosztott figyelem** kialakítása:

A színjátszónak egyszerre kell figyelnie a szövegre; a partnerekre, a térre, ehhez is vannak gyakorlatok: *Nézzünk a másikra! Mit mond a partner? Kérdezzünk vissza! Szavanként mondom; Energiaátadás; Páros helyzetben; Energiaátadás másképpen; térfelosztó járás; ütközéses gyakorlatok; Mi van a hátam mögött?; Térkitöltés.*⁴

- **a koncentrációs készség** fejlesztése, ezen belül az átélés technikáinak elsajátítása, melynek eredménye **ÁTLÉNYEGÜLÉS**: egy teljes emberi sors átélését jelenti, de ha csak egy mellékszereplő karakterről van szó (pld. zárt jelenet, akkor annak az egy helyzetnek a sorsszerű átélését, melyben a karakter megjelenik. Ahhoz, hogy egy karakter külső és belső természetét konzekvensen és végig fenn tudjuk tartani, akár hosszabb időn át, folyamatos figyelemre és koncentrációra van szükség. A koncentrált figyelem feszültséget hordoz, motiválja a partnereket és figyelmet generál a nézőtérben.

- **az idő- és ritmusérzék fejlesztése**: a cselekvések időbeli lefolyásának, szabályozásának és tagolásának diagramja, a szerep „lázgörbéje” (Ruszt⁵). Ez mindenképpen egyfajta hideg mechanikát is belevisz az alakításba, egy ismétlődő tempót és ritmust, ami segíti az alakítás megismételhetőségét és alkalmankénti „újra töltését”. Itt használhatunk szövegeket, egyszerű dialógusokat lassítva, gyorsítva, mozgás külső ritmusadással stb. Részletesen erről is később.

- **test-tudat, test- és térérzékelés fejlesztése**: Jean-Luis Barrault-ot idézi Johnstone „Ahogy a földet atmoszféra veszi körül, pontosan úgy fogja körül az emberi lényt is egy delejes aura, amely kapcsolatot teremt a külső dolgokkal anélkül, hogy bármilyen tényleges kapcsolatban volna az emberi testtel. Ennek az aurának vagy atmoszférának az intenzitása az emberi lény életerejétől függően változó...”⁶ Testalkati sajátosságok tudatosítása,

³ Ezek és további gyakorlatok részletes leírása megtalálható Perényi Balázs: *Improvizációs gyakorlatok* c. könyvében a fenti címeken 28-124. oldalakon, Vajdasági Művelődési Intézet, 2009. Zenta. (Továbbiakban: Perényi) Letölthető: https://www.vamadia.rs/sites/default/files/2020-02/PERENYI_IMPRO.pdf.

⁴ In: Perényi

⁵ In: Ruszt

⁶ Keith Johnstone: IMPRO – improvizáció és a színház A közművelődés háza, Tatabánya, 1993. Ford: Honti Katalin, 67.old. (Továbbiakban: Johnstone)

mozgás-adottságok és készségek, a tér-kihasználás, reakció idő, késleltetés, megelőlegezés, védekezés agresszió. „Sokszor mondták nekem, hogy a színész legyen tudatában a testének. De nem értettem ezt addig, míg nem próbáltam beszéd közben mozdulatlanul tartani a fejem.”⁷

Ezt szolgálják Perényi térbeli játéka: *Hogyan ülünk?; Járásmódok, figurák; Kívülről befelé; Belülről kifelé; Járáskarakterek átadása; Eleje vége; Talált helyszínek; Ugyanott máshogy; Átvarázsolva.*⁸

- **színházi szempontú szövegelemzés megtanulása:** megteremteni a szavak teljes életkörét, annak az embernek az eleven alakját és személyiségét, aki ezeket a szavakat kimondja, cselekvéssé formálni a kimondott szavakat. Nem a szöveg 'irodalmi' értéke a fontos, hanem a színpadi; mindig a szöveg-mögöttest kell keresni: ki mondja, kinek, milyen szándékkal, milyen lelkiállapotban, milyen tettek után vagy előtt, milyen státuszban a partnerhez viszonyítva? Ide tartozó alapgyakorlatok: Státusz-libikóka: fent-lent, alul-felül – erről sok érdekeset olvashatunk a Johnstone kötetben.

- **a cselekvő létezés tudatosítása:** a szó a cselekvésből születik és maga is cselekvéssé válik. A cselekvő elemzés és rögzítés újra elvezet a megtalált természetes életszerűséghez, spontaneitáshoz, megteremteni a szavak teljes életkörét, annak az embernek az eleven alakját és személyiségét, aki ezeket a szavakat kimondja, cselekvéssé formálni a kimondott szavakat.

Példa-gyakorlat: **A** akciója végén egy szó, **A** akciója végén egy reakció szóban **B**-től, szöveg a többiektől jön, **A** cselekvéssel reagál, majd szöveg és a többiek reagálnak, (lehet drámából!), ugyanez elutasítással.

- **az érzelmek a személyiség kontrollja alatt:** teljes személyiség fizikumát és pszichikumát az alak szolgálatába állítani, uralkodás annak minden megnyilvánulása fölött. Példa-gyakorlat: *a csoport provokálja A-t, aki rezisztens tud maradni /ővatosságot igényel a provokálók részéről/*

- **az alkotó magatartás stádiumának elérése:** a személyiség érzelmi világának és kifejező eszközeinek folytonos újra-formálása, technikák az egyéniség multiplikációjához, és mindezt úgy, hogy betartja a színpadi művészet törvényeit és nem lépi túl a saját emberi természetének határait sem.

⁷ In: Johnstone 52.old.

⁸ In: Perényi 41-48.old. és 105-107.old.

Mindez a közösség szintjén:

A színjátszók, mint csoport: figyelni tudni egymásra, a közös mozdulás technikainak elsajátítása, atmoszféra teremtés, vektorok és ellen-vektorok. Szólók és csoportos akciók dinamikája: milyen módon tudják a közös akcióban lévők úgy irányítani a néző figyelmét, hogy az lehetőleg mindig a színpadi történés fontos mozzanatára koncentráljon /az aktivitás-inaktivitás technikái/. Jelen vagyunk, de mégsem ránk kell figyelni – ezt sokszor a legnehezebb megtanulni és alkalmazni! Ehhez gyakorlatok Perényi gyűjtéséből:

Székfoglaló; Térkitöltés; Ütközések; Ne térj ki!; Halraj; Fázismozgás; Gyors indítás és megállítás; Összehangolt indítás és megállítás; Többfázisú mozgások; Együtt mozdulás egyéni karakterben.⁹

Saját gyűjtés: *Összekapaszkodós gyakorlatok; sor-gyakorlatok; impulzus-átadás gyakorlatok; fönt-lent gyakorlatok; halomba-hullás gyakorlatok; egymáson átgurulás gyakorlatok; egy testrészünk összeér gyakorlat; pálca-gyakorlatok; egymás alatt átbújós gyakorlatok; összecsomózódás-kibogozás gyakorlat.*

Johnstone gyakorlatai: *Mondj a másiknak valami kellemest, aztán valami kellemetlent; szem kontaktus játékok, „rossz helyre nyitottam be” játék; státusz váltás gyakorlatok;*

Gyakorlatok a Perényi anyagból: *Szövegtudás; Szövegtanulás; Szavanként mondom; Saját szavainkkal; Narratív monológ.*

I. A SZÍNPADI MOZGÁS

A TÉR MEGHÓDÍTÁSA

„A színésznek tudomással kell bírnia a dolgokkal való korlátlan kapcsolatáról. NINCSEN SZIGETELŐ RÉTEG AZ EMBER ÉS A KÜLVILÁG KÖZÖTT. Aki mozdul, oly módon hozza hullámmozgásba a környező világot, mint a hal, amikor a vízben mozog.” J. L. Barrault:

A mozgásnak, tehát a teljes gesztusrendszert felölelő fizikalitásnak alapvető szerep jut mind a hétköznapi életben, mind pedig a színjátszásban. Ez utóbbi esetében azonban még az úgynevezett realista stílusban fogalmazó előadás

⁹ In: Perényi, 112-118.old.

sem maradhat meg a hétköznapi szintjén. Ennek több oka is van. Az egyik abból az elemi tényből fakad, hogy **minden színpadi esemény nézők előtt zajlik** (ha nem, akkor az nem színház), tehát nem lehet meg anélkül, hogy így vagy úgy, de hatni tudjon egy olyan alkalmi közösségre, mely nem beavatottként érkezik az előadásra. Ehhez bizony különös kifejezőerőt és töltést kell kapjanak a hétköznapi gesztusok is.

A másik a **keretezettség**: akármilyen színházi térben is zajlik az előadás, annak jól érzékelhető fizikai keretei vannak, a fizikai akciók világa nem lépheti át az érzékelhetőség térbeli határait, illetve, ha mégis ez történik, annak plusz jelentése lesz (ki/lelépés a színpadról, exit-ek és antré-k, játék a közönség között stb.).

A harmadikat **drámai keretezettségnek** nevezném, értve ezalatt azt, hogy minden előadásnak, de még a spontaneitásra építő happeningnek, a váratlanságot bekalkuláló utcaszínháznak is van valamilyen dramatikus, laza vagy szigorú mozgás-szerkezete és kerete, a színjátszók által elfogadott, térbeli „játékszabálya”, ami szerint lezajlik. És itt nem csak a járásokra, a színpadon való „közlekedés” szabályozottságára gondolok, hanem a színészek közötti proxemikai¹⁰ viszonyokra, meg arra is, hogy minden replika – a sokszereplős is! – eltervezett, bepróbált vagy előre megbeszélt keretek között zajlik. Ha nem így lenne, a színházi esemény térben és időben is szétesne, a nézők pedig egy idő után otthagynák az egészet. Ilyen helyzetet néha szándékosan is generál egy-egy rendező, amikor „nyitva hagyja” az előadás végét. Végtelenített mozgással zárja az előadást, vagy csak valamilyen kitarított tablóval. A nézők összenéznek, ki veszi a bátorságot, hogy a nézőtér csöndjét megtörve tapsoljon, vagy felálljon a székéből, esetleg felmenjen a színpadra, beszélgessen a színészekkel... Igen tanulságos a térhasználat, a mozgás-szervezés szempontból Mejerhold 1926-os *Revizor* előadásának híres zárójelenete. Aki így ír erről:

„Most az utolsó jelenet. Bizonyos részleteket az elejéről elhagyok,..., de a zárójelenetet tudom,[...] A színpad ismét üres [...] Az ajtók mögött folyik a zaba. Esznek, isznak ott, ide pedig asztalkendővel a nyakukban érkeznek. Az asztalkendő fedi a mellüket, tehát világos, hogy zabálnak[...] Ez néma jelenet,

¹⁰ Proxemika: A kommunikáció és a hétköznapi tevékenységek során a személyek között betartott távolság.

amiről Gogol rengeteget írt... Ezt írta: „az egész társaság... megdermed, néma jelenet”. Még le is rajzolta, hogyan dermednek meg, és azt mondja: „A néma társaság mintegy másfél percig marad így.” Hogyan viszonyuljunk ehhez a jelenethez? Nem az a kérdés, hogyan kell megmutatni, hanem hogyan kell megközelíteni, a közelébe kúszni, mekkora szünetet kell tartani. Az emberek bezabáltak, ittak; zenekar is van, amelyet e különleges alkalomra hívtak meg – az üres térben, az ajtók előtt elkezdik táncolni a francia négyest. A nézők tanácsstalanok [...] Hirtelen a nézőtér minden ajtajában megjelenik egy csendőr. Hét ajtónk van. Tehát nem egy, hanem hét csendőr. Na ez a „bumm”! A nézők a csendőröket bámulják, az egész nézőtér forogni kezd. Aztán az egyik csendőr felmegy a színpadra, ... [B]elép Hlesztakov terébe, onnan a polgármester házába, és megszólal. A színpadon mindenki egyenesen hátraszalad az ajtók mögé [és becsukja maga mögött]. Egy pillanat szünet, az ajtók kinyílnak, és minden ajtóban ott állnak a gogoli pontossággal megfestett figurák: az egyik félrebillenti a fejét, a másik széttárja a karját. Mindenütt sötét. Ott állnak ezek a figurák... Mik ezek – élő emberek? Az ajtóban papírmásé bábok állnak majd, kitömött testtel.



Ezután a közönség addig maradhat, ameddig akar. Ez az igazi néma jelenet..., „Tudni akarják, hogyan készült?” Fel lehet menni a színpadra megnézni.

Tompa Andrea Mejerhold tér- és mozgás felfogásáról írja:

Mi is az a mimikai játék [Mejerholdnál]? Vajon ez csak arcjátékot jelent? Nem, ez a kezek játéka is, meg a testmozgásé, hozzátartozik nemcsak a fej- vagy vállfordítás, de a székekben, karszékekben stb. való elhelyezkedés is. Nem az egyes szereplők lélektani bonyolultsága, hanem a szereplők egymáshoz és a térhez való viszonya, a térbeli elhelyezkedés a döntő. Erre Mejerholdnak sajátos szókinccse is van („vkomponovatyszja v sztul”, fogalmaz, **egy székbe tehát nem beleülnek, hanem mintegy belekomponálják magukat a színészek**;...továbbá a gesztusok: a kéz és a fej játéka, az úgynevezett mimikai játékok, amelyek a gyakorlatban is demonstrálhatják biomechanikáját. Sajátos az előadás térszerkezete is: a szűk, zsúfolt játéktérben nagyon sok, gyakran több mint

egy tucat szereplőt játszat, nem mélységben helyezve el őket, hanem mintegy reliefként egymásra másolva a térsíkokat. A test és a tér ilyen viszonya új kompozíciós lehetőséget kínált.¹¹

E hosszú, de tanulságos idézetet tekintsétek elvi alapvetésnek mindahhoz, amit a színpadi mozgás- és térhasználat komplexitásáról, mindent és mindenkit átható jelentőségéről gondolunk. Természetesen nem arról van szó, hogy meyerholdi tudatossággal, mintegy előre minden mozgást, térbeli viszonyt kitaláljunk, megtervezzünk. Itt a rendezői/színjatszói hozzáállás a lényeges, az, hogy a szöveg vagy az ötlet tükrében minden arcjátéknak, gesztusnak, tartásnak, mozdulatnak, tér-iránynak szerepe van, lehet. És arról sincs szó, hogy amatőr-színházi szinten ilyen precizitással, részletekbe menően ki kéne dolgozni minden egyes jelenet »koreográfiáját«. A lényeg itt a hozzáállás, az, hogy csoportunkban természetessé válják ezeknek a szempontoknak a figyelembevétele és beépítése az alkotói folyamatba. Az amatőrök esetében természetesen nincs sem idő, sem lehetőség egy-egy mozgástechnika professzionális elsajátítására. De ha mégis használunk valamilyen kidolgozott technikát, legyen az pantomim, balett, néptánc karakter- vagy társastánc, akkor érdemes egy ehhez értő szakember segítségét igénybe venni. Sztanyiszlavszkij szerint amíg a testi kultúra a főfeladatot segíti, addig nincs gond a használatával, de ha mint öncél jelentkezik, akkor szembe kerülhet az előadás szellemi terével és önmutogatássá válik. Ha valaki a csoportból ügyes akrobatikában, balettben vagy néptáncban, akkor a rendező dolga eldönteni, hogy mikor, mennyit használ ezekből a készségekből az előadásban. Igen jó fizikai gyakorlat, és nagyban segítheti a karakter mozgására és hang-karrierére való rátalálást az életre kelt szobor gyakorlat. Ilyenkor a mozdulatlan fekvő testhelyzetből indulva két vagy három segítő állítja/építi fel a karakter tartását, majd a még mindig laza médiumot mozgásba hozza, »járatja«, végül útjára engedi. A térbeli viszonyok átgondolása nem csak a járások és mozgások térbeli elhelyezése miatt fontos, hanem a teljes előadás-ív szempontjából is. Különösen akkor, ha szeretnénk minden karakterhez valamilyen speciális „privát teret” kialakítani, amiben mozdulatai szempontjából is „otthon érzi magát”, vagy épp ellenkezőleg díszkomfort érzése van, és ahonnan

¹¹ Vszevolod Meyerhold: *A revizor*, Drámaelemzés, Tompa Andrea bevezetőjével 83.old., [a továbbiakban Tompa Andrea] Megtalálható: <http://szinhaz.net/2008/11/08/vszevolod-meyerhold-a-revizor/>

ki- vagy átlépve valaki másnak a terébe, vagy valamilyen „nyilvános” térbe megváltozik a kinetikus magatartása. Érdekes minden szereplővel több olyan rávezető gyakorlatot csináltatni, amikor keresik a karakter rá jellemző járását, tartását, kézmozdulatait. Ilyen privát tereket és az általuk előhívott mozgás-automatizmusokat alkalmaztam például a *Piroska, családi hisztériák* című darabomnál. A címszereplő, Piroska nagymama birodalma az ő összkomfortosan berendezett heverője, ahol minden kéznél van: itt kézimunkázik, tűzi a gobelin falvédőre a felesleges fonal darabkákat, pisil a az éjjeliszekrényén lévő újságpapírral letakart bilijébe, tartja a kincseit a matrac alatt, telefonál, igazgatja, szemmel tartja a ház dolgait; férje Gyuszi bácsi a nyugdíjas mérnök számára az író-tervező asztal ez a privát tér; Anikó, a kedélybeteg lányuk – az ő kis magántere a gumilepedővel letakart, cigilyuggatta dívány, ahol lánc-dohányzik, mohón étkezik, innen indul sajátos „rohamokra” mamája, Piroska ellen és a lakás más tereinek elfoglalására. A közös tereik – a nappali, konyha, fürdőszoba – mind konfliktus helyszínek lesznek a darabban, komoly konzekvenciákkal a szereplők mozgására nézve. A tér tagolása szabja meg a cselekmény térbeli lefolyását, azaz a színész mozgás lehetőségeit. Ha színész nem tud jól bejönni, kimenni, ha bútorok akadályozzák, akkor a színész nem csak a „közlekedésben” van korlátozva, hanem a mozgás-lehetőségeiben is általában. Ez bénítja a mozgás-fantáziáját. Ne feledkezzünk meg arról, hogy vendégszínház esetén mindig tartunk színpad bejárást, ha erre lehetőség és idő van, „járjuk le” az egész előadást, ha nincs – gyermek- és diákszínház találgatók! – legalább a járásokat, takarásokat ismerjük meg. Az új előadás-helyszínen ne féljünk a kreatív térhasználatról, attól, hogy új elemeket építsünk be az előadás mozgásvilágába, tér-szervezésébe.

A BEMELEGÍTÉS FONTOSSÁGÁRÓL

„A színésznek nem azért kell jó kondícióban lennie, hogy jól érezze magát vagy hogy jól nézzen ki, hanem azért, hogy éber és fogékony legyen a kívülről jövő ingerekre.”¹²

Hasznos, főleg a fiatalabb, kezdő csoportoknál, ha minden próbát fizikai bemelegítéssel kezdünk. Az előadás előtt sem árt egy fél órát közös bemelegítéssel, tapasztaltabb színjátszók esetén egyéni bemelegítéssel tölteni. Ez nem csak a testi készülségünket, a koncentrációt segíti, de – ami a legfontosabb – átvisz a hétköznapi életből az előadáséba, egyéniből a közösségi létezésbe. Ez lehet közös gimnasztikai gyakorlatsor, légzésgyakorlat, hanggyakorlat, kontakt-gyakorlat, artikulációs bemelegítés és persze teljesen egyéni felkészülés is. Saját emlékeim az Arvisura előadásaihoz kötődnek: itt teljes be- és kilégzéssel /mellkas, has, vállak fokozatos telítődése és ürítése/, térfelosztó járással, talajon végzett gyakorlatokkal, hang-gyakorlattal, feszítő-lazító gyakorlatokkal, közös énekléssel indítottunk, aztán később – az előadások előtt – mindenki egyénileg folytatta: artikuláció, ugrások, dölések, szöveg-összmondás, de volt, aki népdalokat énekelt, vagy nagybögözött, legényest táncolt. A lényeg, hogy a kezdeti, rendező irányított gyakorlatsort fokozatosan váltsa fel egy lazább, nyitottabb, egyéni bemelegítés.

Íme néhány ilyen bemelegítő mozgás-gyakorlat plasztikus leírása Perényi Balázs könyvéből:

»Járás gyakorlatok: Sétáljunk a térben, egyenletes közép-tempóban; se túl lassan, se túl gyorsan. Igyekezzünk úgy járni, hogy ne mutassunk se figurát, se állapotot! Ne legyünk se túl lazák, se túl összeszedettek; ne sétálgassunk, de ne is vágazzunk, ne kószáljunk céltalanul, de ne is csörtessünk határozottan! Húzzuk ki magunkat, hát egyenes, váll hátul és lent! Ne lóbáljuk a kezünket, de ne is szorítsuk a testünkhöz! Lépéseink ne legyenek se túl aprók, se hatalmasak! Egyenesen előre nézzünk, se föl az égbe, se le a földre! Ne formáljunk figurát! Járásunk ne sugalljon érzelmet, figurát, helyzetet: törekedjünk a teljes kifejezéstelenségre! Mélyen, egyenletesen lélegezzünk, tartsuk a tempót! Lazán és energikusan járjunk! Váltsunk irányt,

¹² Declan Donnellan: *Színész és célpont*, Corvina, Budapest, 2021. Ford: Koltai M. Gábor, 154.old. [A továbbiakban: Donnellan]

ne rójunk köröket! Törekedjünk rá, hogy ne kalandozzanak el gondolataink, ne rohanjanak meg érzések!

Módosítsunk kicsit ezen az alapjáráson, ne legyen nagy a változtatás, csak egy apróság; a fej, váll, gerinc, csípő tartásában, a kezek lóbálásában, a lépések hosszában, ruganyosságában, tempójában!»

A második közös térbeli mozgás-gyakorlat: *»Sétáljon mindenki a tér szélén körben, egyenletes középtempóban; se túl lassan, se túl gyorsan. Igyekezzünk úgy járni, hogy ne mutassunk se figurát, se állapotot! Nyugodtan, mélyen lélegezzünk! Egyre energikusabban, tempósabban járunk! A terem szélétől középre fordulunk, és határozottan átszeljük a teret. Próbáljunk nem lassítani, nem kitérni, de semmi esetre se ütközzünk össze! Ha széléhez érünk, váltsunk irányt, majd egy-két lépés után ismét forduljunk a közép felé! Céltudatosan, határozottan lépdelünk, nem térünk ki, de nem is karambolozunk! ... Töltsük ki a teret egyenletesen! Pillanatokra se legyenek nagyobb üres terek, sűrűbb pontok! Figyeljete a többiekre, érzékeljétek, hogy merre mozdulnak, hol keletkezik üres tér, merre kell indulnotok!«¹³ Ehhez különféle hangulati, helyzetre vonatkozó instrukciót adhat a csoportvezető.*

HÉTKÖZNAPI MOZGÁS – SZÍNPADI MOZGÁS

„Testünk hozzászokott a kicsinyes, mindennapi élethez, a hétköznapi érzésekhez. Ha emelkedettebb érzelmeket kell közvetítenie, akkor a színészek rendszerint a használatban lévő közhelyek sajátos készletéből merítenek: felemelt karok, kifeszített ujjak és kezek, ünnepélyes zuhanások, színpadias járás, stb. [...] Kétféle mozgásunk és mozdulatunk van: otthonias, természetes, életszerű mozgásunk, másrészt régies, mesterséges, az előkelőség és elvontság ábrázolására szolgáló és kizárólag színpadi használatra alkalmas mozgásunk.»¹⁴

Foglalkozzunk először a látszólag egyszerűnek tűnő, a színpadi realizmus esetében használt mozgásokkal. Ez esetben alapvetően a hétköznapi, az úgynevezett „inkulturációs”¹⁵ folyamat révén belénk nevelődött,

¹³ In: Perényi 46.old.

¹⁴ K. Sztanyiszlavszkij: *Életem*, Madách Színház-Új Színház Kft. Budapest, 166.old. Ford: Staud Géza, Továbbiakban: Sztanyiszlavszkij

¹⁵ Inkulturáció: a kultúra elsajátításának egy közösség tagjaira jellemző észlelési, értelmezési,

szociokulturálisan elfogadott mozgásformákat használjuk, de – mint látni fogjuk – ezt többféle módon is modulálja a színházi helyzet. Először is már az a puszta tény, hogy egy darab kontextusában, valamilyen szerepbe belehelyezkedve kell mozdulnunk. Tudatosan vagy ösztönösen saját magunk, illetve a rendező és a színjátszó társak segítségével kell, hogy megtaláljuk egy-egy karakter fizikumát, mozgás- és gesztus világát. Ez többféle színészpédagógiai módszerrel segíthető: a leggyakoribb, amikor egy-egy darab béli jelenet kidolgozása során találjuk meg a figura fizikai plasztikáját, de indulhatunk távolabbról is – és itt ismét az Arvisura színházi emlékeimet kell hogy felidézsem: amikor Vackor szerepére készültem a *Szentivánéji álom* című előadásunkban, a rávezető próbán három színésztársam egy fekvő, ellazult helyzetből érintésekkel, testem „bábként” való mozgatásával „keltett életre”, tanított meg „újra” járni, gesztikulálni, adott a számba szövegrészleteket a darabból. Az egész valahogy a japán bunraku báb-mozgatásra emlékeztető. De ugyanilyen rávezető gyakorlatok juttatták el a színjátszókat a darab béli mesteremberek mozgáskarakterének megtalálásához, hogy aztán az így megtalált fizikai karakterből szerep, majd egy egész szerep-csoport alakuljon ki, hangolódjon össze, beleértve az általuk később előadott Pyramus és Thisbe jelenet figuráit is, ahol már a karakter és a szerep-a-szerepben egyszerre kellett, hogy működjön. Ezzel a módszerrel az is elkerülhető, hogy a megtalált mozgáskarakter teljesen idegen, a színjátszóra kívülről ráerőltetett legyen. Fontos odafigyelni, tudatosítani, a beszédből, szövegből, helyzetből fakadó metakommunikációs mozdulatokat. Lehet túlzó módon indítani, aztán fokozatosan visszavenni belőle, de érdemes kipróbálni a szöveg/helyzet „ellen-metakommunikációját” is. A gesztusok kibővítik, kiegészítik, aláhúzzák, teljesebbé, esetleg több értelművé teszik a jelentéskört, miközben egyfajta beavatottság érzetet keltenek a nézőben. Az arcmimika, a tekintet iránya sokat el tud árulni a szereplő „hátsó, ki nem mondott” gondolatairól, szándékairól, érzéseiről, véleményéről. Ez főként a Csehov és Ibsen darabok színpadának lélektani partitúráját jellemzi, de nem meglepő, hogy Hofi Géza monológjai is hemzsegnek az efféle „háttérzajoktól”, népesülnek be gesztusokkal, szinte koreografikus mozgáselemekkel megjelenített „vendégszereplőkkel”. A rendezőnek oda kell figyelnie a színjátszók beszéd közbeni mozgására, annak

értékelési, megnyilvánulási, viselkedési rendszere.

önkéntelen kinövéseire /billegések, túlmozgásosság, felesleges járkálás, kisebb monológok közben a színjátszók ide-oda tipegnek, pipiskednek, „cuppognak”, egyik lábukról a másikra helyezik súlypontjukat. Itt törekedni kell a visszafogottságra, sallang-mentességre, a kísérő mozdulatok ökonómiájára, különben a szereplő bizonytalanságot sugároz, iskolás leckefelmondóra emlékeztet, amitől a nézői figyelem szétesik, a tempó lelassul. Különösen oda kell figyelni erre a gyermek- és diákszínjátszók esetében. Van itt még néhány gyakorlat, mely segíthet egy egy mozgáskarakter megtalálásában:

- tükör gyakorlatok
- utánzós gyakorlatok

Érdemes kipróbálni Perényi Balázs egyik idevágó gyakorlatát:

Csak mozgással

„Ha már sokat foglalkoztunk egy jelenettel, ha nagyjából megvan a „kotta” (az akciók, cselekvések, mozgások sora), akkor érdemes lejátszani a jelenetet szöveg nélkül. Belül pörögnek a mondatok, és minden megtörténik, csak némán. Megsűrűsödik a csend, jelentést nyernek a mozdulatok, gesztusok, pillantások. Megjegyzések: Egyszer mindenképpen érdemes megpróbálni, ha már nagyjából-egészében áll a jelenet. Sokkal plasztikusabbak, expresszívőbbek lesznek a szavakon túli színészi jelek. Segít a rögzítésben is.”¹⁶

STÁTUSZ ÉS MOZGÁS:

Igen érdekes szemszögből elemzi a színpadi mozgás és karakter viszonyát Keith Johnstone, aki könyvének.¹⁷ *Státusz* című fejezetében fejti ki, hogy a színpadi státuszváltások libikóka szerűen működve generálnak vagy oltanak ki, helyeznek át feszültséget egy-egy jeleneten belül, és hogy a szereplők közti drámai feszültséget ez a folyamat tartja fenn és teszi izgalmassá a nézők számára. Mindennek igen komoly konzekvenciái vannak a színpadi mozgás tekintetében is. Hiszen – ahogy írja egy helyen: „...minden státusz bizonyos fizikai tartást/mozgást is hordoz.”

Példákat, gyakorlatokat is hoz:

¹⁶ In: Perényi, 135.old.

¹⁷ In: Johnstone, 85-127.old.

„Növendékeimet arra buzdítom, hogy... próbálják ki a státuszváltás különböző lehetőségeit. Egyikük mozogjon puhán (magas státusz), míg partnere darabosan (alacsony státusz). A lassú mozdulatok magas státusz benyomását keltik, ezért az emberfeletti gyorsaságra képes revolverhősök mozgását lassítva mutatják, ha felgyorsítanak a filmet, akkor a hősök rángatózva mozognának, és ezzel a nevetségességbe süllyedne a státuszuk.”¹⁸

A színpadon egyébként éppen fordítva van a dolog. Emlékszem, hogy az *Arvisura Pizkos Fred, a kapitány* című előadását indító kocsmai bunyója éppen a lassítástól lett ellenállhatatlanul komikus, hiszen a nézők így mintegy beleláttak a verekedés részleteibe is. Ehhez persze hosszas fizikai tréninggel kellett megtanulnunk a lassított mozgás technikáját, hogy miképpen lehet a nehézkedés törvényét ügyesen kijátszani/elrejtteni egy-egy esésnél. Nézzünk néhány Johnstone-i instrukciót a státusz gyakorlatokhoz:

Magas státusz: puha mozgás, fej nyugodt, lábak keresztben, vagy az asztalon, a széken hátradől, terpeszkedik, miközben a partner **alacsony státuszban** – görcsös, rángatózik, lábát, rázza. Ehhez kapcsolódóan lehet egymásból következő fizikai gyakorlatokat végezni például az akadályozás, illetve a segítség fizikai gesztusait próbálgatva.

Gondoljunk csak a *Columbo* sorozatra, ahol a nyomozó és a gyilkos között fokozatos státuszváltás történik. A tettes – többnyire magas társadalmi státuszú alak – eleinte lenézi a gyűrött ballonos, ápolatlan külsejű, tétova, de levakarhatatlan nyomozót. Ő a nagyon fontos és elfoglalt ember. Rátartian, lábát az asztalon nyugtatva terpeszkedik főnöki foteljében, luxus villája nappalijában, majd lesz egyre idegesebb, hogy aztán többnyire katatón állapotban ismerje be bűnösségét és zuhanjon bele az alacsony státuszba miközben a nyomozó magas státuszba kerül.

Delsarte mozgás-rendszere a színpadi mozgás és testhelyzet jelentésképző szerepéről forrásértékű lehet a színjátszók számára, amikor egy-egy jelenetet beállítanak. Delsarte színpadi „topográfija” részletekbe menően taglalja az egyes testhelyzetek érzelmi-indulati hozadékát.

¹⁸ In: Johnstone, 51-52.old

Itt most csak kivonatossan idézzük Lőrinc Katalin könyvéből¹⁹, ahogy Ted Shawn könyvének²⁰ alapján Delsarte a testtájak kifejezési területét, valamint a tenyér és az egész alak tartásából, helyzetéből és mozgásából keletkező „jelentéseket” sorra veszi.²¹

Delasarte rendszerében:

- **a fej** = a *mentális* kifejezési tere (bölcesség)
- **a felső törzs a felső végtagokkal** = *emocionális* kifejezés tere (szeretet)
- **az alsó test a lábakkal** = a *fizikai-vitális* kifejezés tere (excentrikus)²²

A tenyér tartásiránya ha a kocka hat lapját vesszük alapul: a velünk szemben lévő oldal felé mutat: elutasítás; a felső lap felé mutat: áldás; az alsó oldal felé mutat: támogatás, felemelés, segítség; a külső oldal felé mutat: birtoklás, védelem; a belső oldal felé mutat: eltolás

Ha a törzs

- egy másik vagy a többi testhez viszonyítva szemtől szemben: harmonikus, értő kommunikáció
- merőlegesen: elhatárolódás
- háttal: elutasítás
- ha a nézőhöz képest szemben: pozitív, erős hatás
- oldalt, profilban: gyengébb hatás, elhajló
- háttal: erős és többféle hatás

Természetesen szó sincs arról, hogy ezt a mindennapi próbamunkában ilyen precizitással kellene alkalmazni. Legyen ez a táncosok, mozgásművészek dolga. De hogy érdemes figyelni az ilyen részletekre is, azt mindenkinek ajánlhatom, aki színjátszással foglalkozik.

¹⁹ Lőrinc Katalin: *A test mint szöveg*, OSZK, Budapest, 2018, 86-87.old. [a továbbiakban: Lőrinc Katalin]

²⁰ Shawn, Ted, *Every Little Movement. A Book About François Delsarte*, Dance Horizons, 1974.

²¹ In: Lőrinc Katalin, 86-87.old.

²² In: Lőrinc Katalin, 83. old.

HOGYAN VÁLIK A MOZGÁS JELLÉ?

Azoknak az amatőr színjátszóknak a különös figyelmébe, akik a mozgásszínház terepére lépnek.

A magyar amatőr színjátszás első nagy dobásait olyan csoportok/előadások fémjelzik, melyek a hetvenes-nyolcvanas években Jerzy Grotowski és Eugenio Barba közvetett hatása alá kerülve, a mai mozgásszínháznak vagy fizikai színháznak nevezett előadások őseit hozták létre. Ilyen volt a miskolci Manézs Színpad *Sámánének*; a szegedi JATE Színpad *Petőfi rock, Kőműves Kelemen*; Universitas Együttes *A pokol nyolcadik köre, Arisztophanész madarai*; Tatabányai Bányász Színpad *Kukabúvárok*; Arvisura Színház *Magyar Elektra* című előadása, hogy csak néhány kiemelkedő produkciót említsek. Valamennyi előadásban a szavakon/szövegen túli, csoportos mozgáselemeké és a képalkotásé volt a főszerep.

Nem feledkezhetünk meg azokról a színjátszó műhelyekről sem, melyek a tréningek során, illetve az előadásaikban ma is kiemelt szerepet szánnak az együttes mozgásnak, akrobatikának, a különféle táncelemeknek. Biztos, hogy aki ilyen terepre kíván lépni, annak a színpadi realizmust választó csoportoknál sokkal erősebb fizikai felkészülésre van szüksége, noha az előbbiek esetében sem árt az ilyen irányú háttérmunka.

A TESTTUDAT

Amire a nyelv nem képes, azt megmutatja a test. A testtudat kialakítása minden színjátszó csoport számára fontos feladat, függetlenül attól, hogy mozgás- vagy szövegközpontú színjátszó csoportról van-e szó. Erre nagyon alkalmasak az úgynevezett testhelyzet megfigyelő gyakorlatok. Ennek egyik formája, amikor egy társunk ad leírást testünk egy-egy pózáról (alap-semleges, szobor-szerű pózban, mozgásban), illetve az instrukciói alapján hajtunk végre mozdulatokat. De hasznos önértékelési gyakorlat lehet beszámolni saját testünk itt-és-mostjáról is.

A fizika alaptörvénye és a színpadi mozgás: a gravitációról

Lőrinc Katalin könyvéből idézünk egy fontos gondolatot: „*A testem kifejez*

*engem, még mielőtt bármit is szándékoznék cselekedni... Minden, ami bennünk történik, megnyilvánul minden mozdulatunkban (szándéktól függetlenül is), melyekben primer módon fejeződik ki, saját egyedi lényünk, értelmünk, életrajzi kontextusunk.”*²³

Eugenio Barba a pre-expresszivitás fogalmát vezeti be, amikor a színésztáncos-performer hétköznapiától eltérő testhasználatáról, mozgásáról beszél, melyet egy közös (bár létrehozásának technikájában eltérő) biológiai szint, a pre-expresszivitás alapoz meg. A színpadi hatás alapvetően a feszültségben rejlik: az ellentétes, vagy az ideiglenesen visszatartott energiák működésében. Ő SATS-nak nevezi azt az állapotot, amikor az erős figyelemből vagy erőgyűjtésből kiárad a cselekvés. Olyan állapot ez, mint a rugóé, mielőtt felpattan.

Minden színházi testtechnikára jellemző közös vonás egy nem hétköznapi egyensúly-pozíció. Lőrinc Katalin írja: „*Minél közelebb kerül az egyensúlyi helyzetből való kibillenés a veszélyeshez, annál nagyobb izgalmat generál...A hétköznapi életben kerüljük a kockázatot, a színpadi mozgásban a test épp ebben a veszélyben kel életre leginkább.*”²⁴

A színjátszóknak – már ha a mozgásnak kiemelkedő szerepet szánnak az előadásaikban – meg kell tanulniuk `megformálni` a gerincoszlopot úgy, hogy hasson ellene annak a természetes impulzusnak, ami előre akarja dönteni, hogy kormányrúdként legyen képes irányítani és orientálni a test többi részét. »Katsuko Azuma japán táncművésznő és nő szakember szerint a *gravitációs központ* a köldököt a farokcsonttal összekötő képzeletbeli vonal felezőpontja.«²⁵

Az alakítás során felhasznált személyes energiák és a karakter színpadi életének ábrázolásához használt és ehhez szükséges energiák közé nem lehet egyenlőségjelet tenni. A színpadi küzdelmeket sohasem a maximális energiafelhasználás, hanem a **MAXIMÁLIS ENERGIA KONCENTRÁLÁS** és **ÖKONÓMIA** jellemzi.

A színésznek a színpadi élet kellős közepén is fizikai értelemben a legkisebb erőfeszítést kell tennie. Csak így képes elviselni lelkileg és fizikailag a színpadi

²³ In: Lőrinc Katalin, 144.old.

²⁴ In: Lőrinc Katalin, 95.old

²⁵ Idézi Eugenio Barba: *Papírkenu* című könyvében, Kijárat Kiadó Bp. 2001. 48.old.

életből fakadó kivételes fizikai leterheltséget. E látszólagos ellentmondásra a magyarázat, hogy ha minden fizikai akciót száz százalékon hajtánánk végre – akár egy 100 méteres futó –, akkor a kimerültségtől képtelenek lennénk olyan energiákat működésbe hozni, melyek mondjuk egy egész előadás időtartama alatt fennmaradnak, és képesek áthidalni a köztünk és a nézők között lévő távolságot, magyarul, lekötni a néző figyelmét. Akárhogy is van, a színésznek tudni kell úgy játszani, hogy a néző maximális energia bedobásnak érzékelje azt, ami csak látszólag az. Ehhez bizony sokféle fogás elsajátítása szükséges. Egy energikus kar-gesztus például nem a karizmok energiájából születik meg hanem csak a legszükségesebb izmok igénybevételével. Az izmok csak végrehajtják és kifejezik azt az akciót, amelyre egész magatartásunk koncentrálna, amiben egész fizikai apparátusunk részt vesz. Egy példa-gyakorlat arra, miként lehet pontosan felépíteni egy fizikai akció-sort, melynek eleje, közepe és vége van, miközben egy váratlan eltérést is tartalmaz:

1. SATS-ból (a végső iránnyal ellentétes irányból – a rugó, mielőtt kipattan!) indul egy akció, ahol minden energia egy meghatározott irányba mutat;
2. egy ellen-impulzus folyamat közbeni bevitelle történjen meg, ami eltéríti az irányát és megváltoztatja a dinamikáját és
3. egy olyan pontos helyzetbe való megérkezést biztosítson, amiben már benne van következő akció impulzusa, SATS-a

Az ellen-gesztusok, ellentartások: nem kerülhető meg itt, hogy tegyünk egy kis kitérőt a pantomim technika irányába. Szinte minden csoportnál előfordul, hogy valamilyen színpadi eseményhez, a némajáték technikáját szeretnék igénybe venni. A kockázat nagy, hiszen a pantomim ugyanúgy technikailag kodifikált, tanult (akkulturáció során létrejött) mozgásrendszer, mint a balett, igaz talán kicsit könnyebben elsajátítható.

Perényi Balázs írja: *„A némajátékok nem beszélni nem tudók jelenetei, akik mintegy elmutogatják a mondandójukat (a szavakat), hanem olyan szituációk, melyekben hiánytalanul kifejezhetőek a belső történések, és létrejöhet a kommunikáció. A némajáték: koncentrált jelenlét, valódi kapcsolatteremtés, a sűrített fogalmazás, a világos és kifejező játék. Hiszen nem lehet „szétbeszélni” a jelenetet. Muszáj hatni!”*²⁶

Főként a gyermek- és diákszínjátékosok fordulnak a „néma mutogatás”, a

²⁶ In: Perényi, 36.old.

„mímelés” eszközéhez, amikor például helyben futnak, esznek, isznak egy pohárból, sepregetnek, belépnek valahová egy képzeletbeli ajtón át, hallgatóznak stb. Általában két okból is elügyetlenkedik az ilyesféle akciókat: az egyik, hogy csak az akció felszínén mozognak. A másik – ami részben ebből is következik –, hogy egyszerűen mellékesnek tartják a pontos kidolgozást. Pedig igen egyszerű pantomim gyakorlatokkal is hangsúlyt, plasztikát adhatunk az akcióknak. A pantomim alapjainak elsajátítása sokat segít abban, hogy az izomlazítás-feszítés, izommunka kontrollálás, szétválasztás, egyensúly, lokalizáció, érintés, elfogadás, elutasítás technikáit gyakoroljuk. Ilyen például a mozdulat hirtelen megállítása „tok”-kal. Ilyenkor a valamihez való hozzáérést, vagy egy tárgy elmozdítását – még mielőtt megtörténne – egy hirtelen stoppal indítjuk, ezzel választjuk szét a rá következő mozdulat fázistól. Minden erő a tökéletes/termékeny nyugalomból ered, ez a legsűrűbb tartalom – hogyan lehetsz akár egy pillanatra is mozdulatlan, mégis élettelen aktív? *„Nincs olyan erő, mely ne a tökéletes nyugalomból eredne.”* – írja Lőrincz Katalin.²⁷ Persze óvatosan kell bánni a túl direkt pantomim technika használatával, mert ez könnyen stílus-ficammá, illetve brillírozássá válhat. Ez a szemlélet és a gyakorlás inkább egy gondolkodásmódot kell, hogy belevigyen a munkánkba. Az egyensúly, az ellentét, az erő-ellenő, a variációk, a ritmus és intenzitás fenntartása így egyfajta másodlagos feltételes reflexesszé válik, amelyre alapozva a színjátész felépítheti azt az erőt és képességet, ami megragadja a néző figyelmét. Az eredmény – ideális esetben – *„technika és ösztönösség finom egyensúlya lesz.”*²⁸

A rendező és a színjátész a fizikai tréningben:

A rendezőket általában nem látjuk tréningezni. Nem jó, ha egy rendező megmutatja, „előjátssza” a fizikai gyakorlatot. Jobb, ha inkább szóban kér valamit, és rábízta a színjátészra a kivitelezést, hogy ő találjon rá a neki legjobban megfelelő végrehajtási módra. De fontos, hogy megpróbálja tudatosítani: reagáljon egész testével, figyelje, mi dolgozik benne a gyakorlat végrehajtása ellen. A rendező besegíthet azért azzal, hogy fizikai impulzusokkal segít, megtartja vagy elengedi a színészt, maga lesz az ellentartó

²⁷ In: Lőrincz Katalin, 36.old.

²⁸ In: Lőrincz Katalin, 39. old.

erő, a színész rá támaszkodik, dőléskor mögé vagy elé áll, egyáltalán, készen arra, hogy színésze elkerülje az elesést, hídba segíti, és aztán felemeli őt egy álló pozícióba. Mindezt persze a színjátszó társ is megteheti. Hihetetlenül sokat számít mindez a feltétel nélküli kollegiális bizalom erősítésében. Ez az a dinamika, ami aztán a színpadi kapcsolatok alapját adja: a ritmus variálása valódi akciók révén, akadályok létrehozása, melyekkel a színészjátszónak folyamatosan fizikailag is konfrontálódnia kell. Ennek eredménye lehet a megtestesítés, ahogy végül testet adunk egy-egy karakternek, szerepnek, érzetnek, érzésnek, belső képnek.

II. HANGKÉPZÉS

„Az élettan kétféle légzést különböztet meg: az életfenntartáshoz szükséges élettani légzést és a hangadáshoz szükséges beszéd-légzést... A beszéd-légzés mélyebb és gyorsabb belégzéssel jár és hosszabb kilégzéssel. A színpadi beszéd éppen abban tér el a köznapi beszéd-től, hogy bár nem köznapi beszéd, a köznapi beszéd látszatát kelti.”²⁹

Ha hangképzés fejlesztéséről beszélünk, első, amivel foglalkoznia kell egy amatőr színjátszó csoportnak, az minden hangzó megnyilvánulás alapja, a légzés technikája. Ezen alapszik minden hangkiadás, kiejtés, önkifejezés, a mondataink tonalitása, indulati íve, dinamikája. A helyes légzés ösztönös, mély, halk és önkéntelen, minden ettől eltérő légzési forma már az önkifejezés, az érzelmi amplitúdó, a drámai helyzet egyediségében nyer értelmet. A légzőgyakorlatok célja megteremteni a jó hangadás feltételeit, ami az erőlködés nélküli kiejtés alapja. Fontos szempont itt, hogy az érzelmi töltés fokozásakor erőlködés nélkül is tudjuk erősebben megszólalni, hogy ilyenkor ne a torkunkat terheljük (ez előbb-utóbb rekedtséghez, hangszál gyulladásához vezet), hanem a rezonátorok tudatos használatát vessük be, illetve biztosítsuk a levegő szabad áramlását kifelé. A jó hang erőlködés nélkül is erős. *„Attól függően, hogy mely izmok vesznek részt a légzés munkájában [...], megkülönböztetünk mellkasi légzést, vállövi légzést és rekesz-légzést. A rekeszizmokkal indított, de a bordakosár tágításával folytatott*

²⁹ Montágh Imre: *Tiszta beszéd*, 1976. Népművelés Propaganda Iroda, Budapest, 8. és 10. old. [továbbiakban: Montágh]

*belégzést nevezzük kombinált légzésnek. A színészek, énekesek és szónokok évszázadok óta a rekeszizom működésén alapuló légzés automatikus használatát alakítják ki.*³⁰A hang kiadásban használható rezonátorok a mellüregben, az arc- orr- és koponyaüregben, mellkasban, szájüregben találhatók (Grotowski alapján). Alapvetően három légzés-típust különböztetünk meg: ezek a mellkasi, a vállövi és rekesz-izom légzés. A színészek és énekesek a rekeszizom légzést használják leginkább, vagyis a színpadon a közép hangsáv, azaz a mellhang a domináns, ez biztosítja a jól hallható hangterjedelmet, elsősorban ezt kell megcéloznunk és gyakorolnunk. Mindig tartsuk szem előtt, hogy ami jó a szobában, az a színpadon kevés. A hang akkor szól tisztán és erősen és »előlk«, ha nagy hangerő mellett sem érezzük, hogy megerőltettük a hangszálainkat. A színpadi beszéd-technika tanulás alapja a helyes légzés kialakítása, a második a középhangsáv felismertetése és kimunkálása. A színjátszóknak folyamatosan dolgozniuk kell a hangterjedelem tágításán, a közép hangsáv szélesítésén, hallhatóságon. A normál élettani kilégzés gyorsabb, mint amikor beszédhez kapcsolódik. Ilyenkor sokkal „beosztottabb módon” történik mind a belégzés (gyorsabb), mind pedig a kilégzés, hiszen igazodni kell az előszóban elhangzó szöveg tartalmához, érzelmi töltéséhez, tagolásához, a kommunikációs helyzethez. Ráadásul egészen szélsőséges beszédhelyzetekben is érthetőek kell maradjunk, például nagy tempójú szöveg-mondáskor, suttogás közben, nagy hangerővel, különféle hang-magasságban és hangszínben. Erre szolgálnak a különféle beszéd-változtató gyakorlatok (lásd. később).

Összefoglalva: a légzőgyakorlatok célja a nagy kapacitású rekeszizom légzés kialakítása, automatikussá tétele, a hangtalan belégzés begyakorlása, a levegő beosztás tudatosítása, a szünettartás biztosítása, a hang-teremtéshez szükséges kilégzés szabályozása, a jól vivő középhangsúly kialakítása, erőlködés-mentesség, hangelőrehozás, a hangterjedelem szélesítése, görcsmentes hangerőfokozás, a hangadás egyenletességének megteremtése, szabályos beszédritmus, gondos szöveg ejtés, pergő, tiszta szövegmondás, hangkapcsolatok ejtésének tisztítása. Ezek egyben személyiség-nevelő koncentrációs gyakorlatok, hogy a színjátszónak a beszédre már ne kelljen koncentrálnia, csak a játékára. [Montágh Imre alapján]

³⁰ Montágh Imre: *NYELVMŰVESSÉG, A beszéd művészete*, Múzsák, 1989. 12-13.old. [továbbiakban: Montágh 2]

A színpadi beszéd-pedagógia célja tehát a helyes légzés kialakítása után az ún. **közép-hangsáv** felismertetése és kimunkálása. A helyes légzéstechnika elsajátítása vezet el a helyes **hangképzéshez**. *„Az emberi hang kifejezése azt a hangfajt, hangszínt, hangegyéniséget jelenti, amely minden embert jellemez, amely alapján bárkit hangja nyomán is fölismerhetünk.”*³¹

A belélegzett levegő a tüdőből való távozásakor, a légcsövön át eljut a gégéig, ahol rezgés által létrehozza a hangot. Ezt a jelenséget hívjuk hangképzésnek. *„Annyi bizonyos, hogy a kilégzés viszi a hangot. (...) A levegő dolgozik, nem a hangképző szervek, hanem a kilégzés.”*³² De ahhoz, hogy a színpadon elhangzó beszéd érhető és hallható legyen egy adott méretű és akusztikájú térben, a hangképzés tudatos fejlesztésére, tökéletesítésére az amatőr színjátszónak is szüksége van. A hangképzés azt célozza, hogy *„amikor a színész a hangjával dolgozik, már ne kelljen külön figyelnie a hangképző szerveire.”*³³ *Ahogy a színésznek kondicionálnia kell a testét, ugyanúgy a hangját is: a teste meghosszabbításaként képeznie kell ahhoz, hogy minél árnyaltabb kifejezési formát ölthessen, hogy képessé váljon az emocionális tartalmak átadására.*³⁴

A hangképzésben – a hangszalagokon kívül – igen fontosak még a már említett rezonátorok (mellüreg, arc- és koponyaüreg), ezek teszik jól hallhatóvá és színezik a hangot. A középhangsávon kiadott hangon zajlik a hétköznapi beszéd, ezt úgy tudjuk megkeresni, ha a legmélyebb kiadható hangunk fölött három hanggal kezdjük a skálázást felfelé egészen addig, míg nem érezzük megerőltetőnek a fentebbi hangok kiadását. A bizalom és a bánat hangsávja a középsáv alatt van, de ha valaki állandóan ezen a sávon beszél, előbb-utóbb bereked és nem lesz hallható. A fölöttes hangsáv területen zajlik az indulatos, deklamáló, kikiáltós beszéd. A mélyebb fekvés a hitelesség, a magasabb inkább a hamisság területe. Például a kabarétréfák, operettek, népszínművek és gyerekelőadások esetében különös figyelmet kell fordítani arra, hogy ne ragadjanak bele a színjátszók a magas hangfekvésbe. *„Vidd lejjebb, vidd lejjebb!”* – ilyenkor figyelmeztetéssel éljünk. *„A feszült ember hangja garatszínű, az oldott ember hangja nazo-*

³¹ Fischer Sándor, *Retorika* (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1975), 97. old.

³² Jerzy Grotowski, *Színház és rituálé*, ford. Pályi András (Budapest: Kalligram Kiadó, 1999), 108. [A továbbiakban: Grotowski, *Színház...*]

³³ In: Grotowski, *Színház...*, 118. old.

³⁴ Kovács Károly: A színpadi légzés és hang szinergiája a színészi munkában, *Theatron* 14,1,az. (2020) [A továbbiakban: Kovács Károly]

*orális, a szájüregen kívül az orrüreg is részt vesz – enyhén! – a rezonanciában, a felhangsáv dúsabb, a hang teltebb, kellemesebb, a beszéd moduláció-gazdagsága nagyobb.*³⁵ A színpadi hangképzés és beszéd-tökéletesítés során az amatőröknél fontos és elérhető cél a száj kinyitása, ugyanis rendkívül sokan beszélünk zárt szájjal és minimális artikulációs erőfeszítéssel. Ennek elérését szolgálják az *áll-ejtő* gyakorlatok (Montágh kifejezése).

Montágh Imre tanácsai arra nézve, hogy mire figyeljünk néhány speciális hang képzésekor [részletek]:

„A p hanggal ritkán van baj, törekedni kell a felpattanás erejére, s hogy szóvégen is határozottan ejtsük.

A b hang zöngéje legyen erőteljes

A t hang olykor hibás, ha túl hátul képezzük..., akkor angolosan levegős lesz.

A szó végi t-ék gyakran elsikkadnak [de túlhangsúlyozni sem szabad, mert az meg modoros lesz – R. J.]. Később felsorolja a „legkritikusabb” hangokat. Ezek az sz (ahány beszélő, annyiféle ejtés [...]) A szabályos sz sem nem tompa, sem nem túlságosan vékony, fütty-szerű. A helyesen képzett sz szélesen erőteljes, és minél öblösebb – anélkül, hogy s szerű lenne – annál erőteljesebben hangzik a színpadról. [...] [J]avítása nagy türelmet és hozzáértést igényel.” A z hang helyes kiejtését ugyanilyen problémásnak tartja, de zöngéssége miatt kevésbé érzékelhetőnek. Montágh szerint az s hangra is nagyon oda kell figyelni, ennek mélynek és erőteljesnek kell lennie.

A hangképzési gyakorlatok fontosságával kapcsolatban még egy dologra hívja fel a figyelmet. *„A hang-kiadás tevékenységét két agyterület idegzi be. Egyik a mélyebb, az ösztönös hang megnyilatkozások, a másik a tudatos hangirányítás felelőse. Az előbbi az ősi, rokona az állati hang beidegződéseknek – ez az érzelmi alap-megnyilvánulások hangzó világa, az utóbbi a később kialakult tudatos hangirányításé. A színészeknél a tisztán tudatos lélektelen játékmódot nevezik **illusztrálásnak**, a hiteles, magával ragadó játékot pedig **átélésnek**. [...] Ha az ösztönösség elmosza a tudatot, az ember végletes megnyilvánulási formákat mutat. A csupa ösztön épp úgy használhatatlan a színpadon, mint az életben, s a csupán tudatos ugyanígy.”*³⁶ Montágh itt Nadasdy Kálmánnal folytatott beszélgetését idézi fel, amikor így panaszkodott neki: *„...ha sokat*

³⁵ In: Montágh 2. 14.old.

³⁶ In: Montágh 2. 37. old.

foglalkozunk a testtel, elsorvad a lélek”, mire ő ezt felelte: „ha pedig csak a lélekkel foglalkoztok, elsorvad a test: harmóniát tanítsatok!”³⁷

Most pedig következék – a teljesség igénye nélkül – Montágh Imre néhány **szövegmentes légző-gyakorlata!**³⁸

Hanyatt fekvő testhelyzetben:

- lazítás-feszítés, (relaxálás) önkéntelen rekesz-légzéssel, majd mély és teljes belégzés tenyérrel kontrollált lassú kilégzéssel (rekesz-mellkas-vállcsúcsok).

Álló testhelyzetben:

- mély belégzés (csípőre tett kézzel!), elnyújtott kilégzés először hangadás nélkül, majd közben **sz**, **s**, **f** és **h** hang megszólaltatása, ez tartson 60 másodpercen át; hangos számolás 100-ig, közben húszanként lélegzetvétel, ezt lehet valamilyen fizikai cselekvéssorral (labda-dobálás, tárgy-tologatás, mozgások) nehezíteni.

Egy **koncentrációs légzőgyakorlat mechanikus szöveggel** figyeld meg, mikor kell szünetet tartanod és levegőt vened:

- nem 3, nem 6, nem 9, nem 12, nem 15, nem 18, nem 21, nem 24, és így tovább.

2 légző gyakorlat szöveggel:

Kosztolányi Dezső: *Azon az éjjel* (részlet) – tartsd be a megadott szünetjeleket!

Azon az éjjel

az órák össze-vissza vertek. (–)

Azon az éjjel

fényben úsztak mind a kertek. (–)

Azon az éjjel

kocsik robogtak a kapunk alatt. (–)

Azon az éjjel

könnyben vergődtek a füleddt szavak. (–)

Azon az éjjel

égett szobánkba gyertya, lámpa. (–)

³⁷ Uo.

³⁸ Az itt következő gyakorló szövegek helye: Montágh 2. 54-66.old.

Azon az éjjel
féltünk a borzadó homályba. (–)
Azon az éjjel
arcunk ijedt volt halavány. (–)
Azon az éjjel
halt meg szegény ősz nagyapám. (–)

Dsida Jenő: *Arany és kék szavakkal*

(Itt arra koncentrálj, hogy tudsz-e egy levővétellel a szünetjelig beszélni, illetve, ha közben szünetet tartasz, akkor milyen légzés-beosztással élsz. Ezt a verset lehet használni légzés-bemelegítéshez, koncentrációs gyakorlathoz is.)

Miképpen boltíves
pókhálós vén terem
zugában álmodó
középkori barát,
ki lemosdatta rég
a földi vágy sarát,
s már félig fent lebeg
a tiszta étheren,
ül roppant asztalánál
mely könyvekkel teli
s a nagybetűk közébe
kis képecskéket ékel,
Madonnát fest örökké,
arannyal s égi kéikkel,
mígnem szelíd mosollyal
lelkét kileheli (–)
úgy szeretnék én is
lámpásom esteli,
halavány fénye mellett
megörökíteni, drága
arany és kék szavakkal
csak téged festeni,
míg ujjam el nem szárad,

mint romló fának ága
s le nem lankad fejem
a béke isteni
ölébe, én szerelmem,
világ legszebb virága.

Hangképzés-gyakorlatok szöveg nélkül:

Megjegyzés: a szöveg nélküli hangképzés gyakorlat nem azt jelenti, hogy egyáltalán nem használunk szöveget. Ilyenkor a gyakorlásra kiválasztott és megtanult szöveget [ami lehet idegen nyelvre hasonlító vagy teljesen halandzsza szöveg is!] nem az értelme, tagolása szerint használjuk, hanem kifejezetten hang-gyakorlat céljából.

Az első gyakorlatok során a magánhangzók képzésével foglalkozunk különböző kontextusban és variációkban [á, a, e, é, i, í, o, ó, ö, ő, u, ú, ü, ű]. A hangokat kitarított és erős módon hangoztassuk megadott időtartamon át (ez lehet külön-külön egy egyénileg választott kilégzésnyi idő, több résztvevő esetén az előző embertől a kilégzése vége előtt átvéve a hangképzést és így folyamatosra téve a hangzást). Aztán változtassunk a hangmagasságon, vigyük őket fel és le, tegyük szaggatottá, változtassuk dallammá stb. Az egyedi magánhangzók után jöhetnek az összefűzött magánhangzó sorok (pld. **áae – oőé – ioü**) – ezeket is egy-egy választott magasságban (ebben egy zongora is segíthet, ha van kéznél) folyamatosan hangoztassuk.

A hangelőrehozó gyakorlatokhoz Montágh a mamama, mámámá, mememe, momomo, mimimi, мүмүмү hangsort javasolja., illetve ugyanezeket n-nel kezdődően, aztán ezek variációit, például mánámanamene, jálájalajele, bálábalabelebili, és így tovább. Ugyanezt szavakon is lehet gyakorolni (málna, malom, málna, liliom, nálam, unalom, mellé, nulla stb.).

Most **csoportos gyakorlatok** következnek. Az emberek körbe állnak, az egyikük igenjére vagy állítására a másik nemmel vagy elutasítással válaszol, s teszik ezt különböző hangerővel, indulati-érzelmi amplitúdóval.

Példák:

Te tetted ezt, király – Nem, nem én tettem

Mondd meg neki – Mondd meg te

Figyelj ide – Nem figyelek

Hozd be – Hozd be te

Engedd meg – Nem engedem

Lehet ezt hosszabb mondatpárokkal is megcsinálni.

Figyeljünk a mondatpárok tonalitására, tegyünk hozzá indulati hangsúlyt.

Változtassuk őket úgy, hogy az elutasítás rafináltabb, ravaszabb, megengedőbb legyen. Például: Mondd meg neki – Talán inkább neked kéne.

Gyakorlatok az Odin Színház műhelyéből:

Eugenio Barba a hangra aktív erőként tekint írja:

„A hang a maga logikai és hangzó aspektusában is anyagi erő, mely maga is mozgásban van, irányít, formál, megállít. Ténylegesen is beszélhetünk olyan hang cselekvésről, amely azonnali reakciót vált ki.”³⁹

Zárt téri gyakorlatok Barba alapján [idézett mű 75.old.]:

Ebben a gyakorlatban az egyik színjátszó az általa kitalált gyakorló-nyelvet használva vezeti két társát és megpróbálja a hangjával irányítani a társait: rábeszéli, kéri, kényszeríti őket, hogy azt tegyék, amit szeretne, miközben hangjával reagál is arra, amit a társai tesznek. Legjobb, ha a társak háttal állnak neki. Vigyázat! Nem szerepet játszanak, csak teljes testükkel reagálnak a vokális ingerre. E. Barba hozzáfűzi még, hogy ha a hang inger pontos, akkor a reakció is az lesz, nem keletkeznek akadályok a végrehajtásban. Az egész gyakorlat során próbáljunk ellenállni a kísértésnek, hogy valami eredeti eredményre jussunk: furcsa hangokat adjunk ki, artikulátlanul kiabáljunk, valami hangzó láva-ömléssé változtassuk vokális reakcióinkat, ami bár drámaian hangzik, de feszült és mesterkélt lesz. Ez nem erről szól! Hevesi Sándor figyelmeztet a hanggal való gazdálkodásra: *„Minden érzelem kifejezéséhez csak annyi hangot használjunk, amennyi okvetlenül szükséges, mert a művészetben mindaz, ami felesleges, már hibás is egyúttal.”⁴⁰*

A hangképzés gyakorlásához használhatunk valamilyen kitalált nyelvet, még jobb, ha ez a kitalált nyelv hasonlít valamilyen, általunk ismert élő nyelvre, de vigyázzunk arra, hogy ne paródiaként használjuk. A színészek a megtanult szöveget mondják különböző rezonátorokat használva (occipitális – a koponya

³⁹ E. Barba: *Theatre, Solitude, Craft, Revolt*, [Színház, magány, mesterség, lázadás, Mountain Press Aberystwyth, Uk.Wales, 1999. [ford. R. J.] 75.old. [A továbbiakban: Barba: *Theatre, Solitude, Craft...*]

⁴⁰ In: Montágh 2. 177.old.

hátsó része), fej, maszk (arc), mellkas és has. Ha elképzeljük, hogy a hangokat testünknek ezen részei bocsájtják ki, akkor hangunk különböző színezetet nyer. Ehhez persze olyan jól kell ismernünk azt a szöveget, amit a tréninghez használunk, hogy a semmilyen erőfeszítést sem kell tennünk azért, hogy emlékezzünk rá. Nem kell betartani a központozást, és interpretálni sem kell a szöveget. Nem ez számít. Csak mondjuk és mondjuk, s ha levegőt kell vennünk, megszakítjuk egy belégzésnyi időre, ahogy ez a köznapi beszédben is történik. A rezonátorok megtalálásához a csoportvezető segíthet azzal, hogy azt kéri, a kezéhez beszéljünk. Például a maszk rezonátor használatakor kezét egészen közel tartja az ajkunkhoz, aztán ahogy távolítja fokozatosan növeljük a hangerőt, figyelve arra, hogy továbbra is ugyanazt a rezonátort használjuk. Ez azért is nehéz, mert amikor növeljük a hangerőt, akaratlanul is egy magasabban fekvő rezonátor felé csúszik a hangunk, ugyanígy, mikor újra az ajkunk közelébe ér a keze, egy mélyebb hangfekvés és ezzel egy mélyebben fekvő rezonátor felé akar elcsúszni a hangunk. Ezután a rendező más és más testrészünk felé viszi a kezét [mellkas, has, fej és nyakszirt, kérve, hogy a megfelelő rezonátort használjuk. A hang-akció mindig követi a kezét, mely lassabban vagy gyorsabban vált, irányt, távolságot. Természetesen nem könnyű elsőre váltogatni a rezonátorokat. Egy másik ilyen gyakorlat, amikor egy a levegőben úszó képzelte labdát követünk a hangunkkal. Például a labda a fejünk tetején van, a hasunkon, a lábfejükön, ha messzebb van magasabb, ha közelebb mélyebb hangot adunk ki. Zárt térben a gyakorló szövegünket irányíthatjuk egy adott tárgy felé, ami különféle távolságra, magasságra van tőlünk. Ugyanezt egy színész-társunk segítségével is megtehetjük. Például **A** színész háttal áll **B** színésznek, aki a hangjával vezeti **A** színészt a térben – közelebb hívva vagy távolabbra irányítva őt. Így a gyakorló hanggal fizikai impulzusokat váltunk ki a partnerben. A torok rezonátor használatához kérhetjük a színjátszót, hogy utánozza Luis Armstrongot, vagy egy orosz lányt. **Gyakorlatok a szabadban:** A hangot különböző irányban és helyszínen szólaltatjuk meg, például vízparton, szántóföldön, egy völgyben, hegycsúcson, barlangban, erdőben stb. Kiválaszthatunk egy pontot és azt célozzuk meg a hanggal: a felkelő nap, madarak az égben, egy tőlünk távolabb álló társunk, követjük, ahogy a fák mozognak a szélben, stb. **Szöveges hangképzési gyakorlatok:** Ezeknél a gyakorlatoknál fontos levegővétel és hangadás, de a jó kiejtésre is oda kell figyelni, és azért már az értelmezés sem

mellékes szempont. Itt is választhatunk egy olyan szöveget megtanulásra, amit a próbák/előadások előtt gyakorló-bemelegítő szövegként is használunk. Példák a hanggyakorló szövegekre a Montágh Imre kötetéből:

1. Tegyük nyomatékot a vastag betűvel írt hangokra!

Weöres Sándor: *Tavaszköszöntő* (részlet)

Sándor napján megszakad a tél,
József napján megszűnik a szél,
Zsákban Benedek hoz majd meleget
Nincs több fázás, boldog, aki él.

2. Ennél a szövegnél figyeljünk a mássalhangzók és magánhangzók tiszta megszólaltatására és a sorok elején, ahol kell, tartsunk szünetet! Főként a magánhangzók tekintetében igényel nagyobb odafigyelést. Tóth Árpád: *Láng* (részlet)

Eldobtam egy gyufát, s legott
Hetyke lobogásba fogott,
Lábhegyre állt a kis nyulánk,
Hegyes sipkájú sárga láng,
Vígat nyújtózott, furcsa törpe,
Izgett-mozgott, előre, körbe,
Lengett, táncolt, a zöldbe mart,
Nyilván pompás tűzvészt akart,
Piros csodát, izzó leget,
Égő erdőt, kigyúlt eget:

3. Itt a jól beosztott levegővételre, a tempóváltásokra, a zeneiségre kell nagyon odafigyelni. Orbán Ottó: *Állatok innen-onnan* (részlet)

Kutyaszán

Csin-csini-csin,
fut a kutyaszán,
fut a kutya, fut a kutya, vele fut a szán.
Csini-csini-csin,
csuda kutyaszán,
egy kutya, két kutya, három kutya, négy kutya.
Csin-csini-csin
csuda kutyaszán, csudaszán, csudaszán,
csuda kutyaszán.

4. Álljon itt az egyik leghíresebb és leggyakrabban használt hang-gyakorló szöveg, Kosztolányi Dezső *Ilona* című versének két részlete.

Lenge lány, aki sző, holdvilág mosolya: ezt mondja a neved,	Ilona, Ilona. Lelkemben hallgatag dalolom, lallala,	dajkálom a neved lallázva, Ilona.
Minthogyha a fülem szellőket hallana, sellőket, lelkeket lengeni, Ilona.	Csupa l, csupa i, csupa o, csupa a, csupa tej, csupa kéz, csupa jaj, Ilona. És nekem szín is ez, halovány kék-lila, halovány anillin ibolya, Ilona Vigasság, fájdalom, nem múlik el soha,	s balzsam is mennyei lanolin, Ilona. Elmúló életem hajnala, alkonya, halkuló, nem múló hallali, Ilona. ***
Müezzín zümmög így: "La illah il' Allah", mint ahogy zengem én, Ilona, Ilona. ***		

Az egész versből tetszés választhatunk egy részletet, amin aztán gyakorolni fogunk.

4. Végül egy másik, sokak által kedvelt gyakorló szöveg Paul Verlaine *Őszi chanson*-jából Tóth Árpád fordításában: (részlet). Ennél a versnél az Ő kivételével valamennyi magánhangzó mély hangfekvésű, a sorok végén a zöngés mássalhangzók pedig mintegy tovább zengetik az élő beszéd hanghullámait. A gyakorlásnál arra kell vigyázni, hogy a szövegre ne boruljon rá sem a túlzott hangulat-festés, sem pedig zeneiségére való rátelepedés.

Ősz húrja zsong,
Jajong, busong
A tájon,
S ont monoton
Bút konokon
És fájón.

III. BESZÉDTECHNIKA

A színjátszók számára nagyon tanulságos, amit E. Barba a hétköznapi és a színpadi beszédről ír:

„A köznapi életben, amikor beszélünk, nem a szavakra figyelünk, nem érzelemmentesen mondjuk ki a szavakat. Beszédünk egy légzési hullámra ül fel, ami lehet hosszú vagy rövid. Ha a folyamat spontán zajlik, nem figyelünk a szavakra. Semmi sem akadályoz vagy gátol bennünket, ha biztonságban érezzük magunkat; másként szólva, ha nem félünk, ha nem vagyunk zavarban, ha nem kell óvatosan megválogatni a szavainkat, ha nem egy olyan idegen nyelven beszélünk, amiben nem vagyunk igazán jártasak. Ezt a fajta biztonságot kell újra-teremteni egy mesterséges helyzetben, ami a színház. Éppen emiatt kell elkerülnünk, hogy állandóan arra kell figyelniünk, eszünkbe jut-e a szöveg, hogy maga a szöveg blokkoljon bennünket.[...] A szöveget annyira jól meg kell tanulni fejből, hogy az a legkisebb nehézség nélkül áramoljék belőlünk, mintha csak spontán folyamat volna. Ez teszi lehetővé a színész számára, hogy aztán cselekedetei révén is kiterjessze magát a térben, hogy egyáltalán ne a betanult szövegre figyeljen. Valójában, még ha a szavakat valaki más írta is [...], ezek a szavak személyes reakcióként kelnek életre és egész lényünk révén vannak jelen.”⁴¹

⁴¹ In: E. Barba: *Theatre, Solitude, Craft, Revolt* 75.old.

Tehát a színész nem maga alkotja a szöveget, a szavakat, a kifejezéseket, hanem újra-alkotja, reprodukálja. Ehhez technikai fölvertezettséggel kell rendelkeznie. A köznapis beszéd produktív beszéd - valójában ilyen az improvizált, illetve a részben improvizált színpadi beszéd is, ahol ez utóbbinál a téma előre meg van adva -, a színpadi beszédben azonban a reprodukív beszéd dominál, vagyis a színész megkísérli az előadás előre rögzített szövegét úgy interpretálni, mintha nem egy előre megtanult szöveg lenne, azt az illúziót kelti, hogy az elhangzó szöveg spontán beszédtevékenység eredménye. *„A szöveg reprodukálása tipikus esetben »fejből« történik, de szó lehet felolvasásról is, pl. a rádióban, ahol a beszélő nem is látszik. Az ilyen beszédtevékenység legtipikusabb formája a színpadi beszéd.»*⁴²

*„Egyenlő feltételek mellett a vizuális jobban vonzza a néző figyelmét, mint az auditívás. [Viszont ez utóbbit nem tudjuk teljesen kizárni a figyelem köréből. R. J.] Ezért fontos, hogy a színész képes legyen a néző figyelmét a vizuálisról az auditívra irányítani és megfordítva (...) világos és érthető helyzet- és hangváltoztatások segítségével. Ha azt akarja, hogy a figyelem a szövegre irányuljon, megmerevedhet egy bizonyos helyzetben, vagy lelassíthatja a mozgását, létrehozhatja a mozdulatok monotonosságát. És megfordítva, hangmonotónia vagy szünet is segít abban, hogy aláhúzza azt a vizuális elemet, amellyel meg akarja lepni a közönséget.»*⁴³

A színpadon minden esetben hallhatóan és artikuláltan kell beszélnünk akkor is, amikor suttogunk, mert ilyenkor semmiképpen sem igazából suttogunk, hanem úgy kell tennünk ezt, hogy a néző is meghallja, amit mondunk, és az mégis suttogásnak hasson. Nem könnyű szert tenni erre a technikára, de arra sem, hogy az emelt hangon, indulatosan mondott szöveg sem a hadarás, sem pedig az artikulálatlanság felé ne csússzon el. Nem véletlen, hogy a színészképzésben nem csak a légzés-, de a színpadi beszédtechnikára, a dikcióra is igen nagy figyelmet fordítanak.

Létezik értelmi (logikai) hangsúly, amely a közlés új tagjára esik, valamint érzelmi hangsúly, amely által a beszélő egyéni szempontok szerint érvényesíti közlendőjét, lelkiállapota tényezőinek befolyása alatt. Hangsúly létrejöhet a hang magasságának

⁴² In: Kovács Károly, 14.old.

⁴³ Nánay István: *A színésznevelés breviáriuma* (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983) 199.old.

megemelésével, hangerőnöveléssel, de a szavak közé beépülő szünet használata is hangsúlyt eredményezhet. A szó-, szakasz- és mondathangsúlyok a hangsúlyozási szabály soron következő lépcsőfokai, ahol a kisebb egységtől haladva a nagyobb felé, különböző szószerkezetek összekapcsolása révén szólamokká alakítjuk az egymás mellett álló szavakat, majd a szakaszokon belüli hangsúlyozások által meghatározzuk megszólalásunk fő és mellék-nyomatékait.

Mivel a előadás során a színpadon a legtöbb esetben nem egy személy monologizál, hanem dialógusok és több szereplős jelenetek váltakoznak, ezért nagyon fontos, hogy megtanuljuk a hézag-mentes dialógus technikát. Ilyenkor szintén a produktív beszédet imitáló reprodukív beszédet használjuk, vagyis úgy kell dialogizálni, mintha ott és akkor lépnénk be a beszédhelyzetbe. Ennek vannak légzéstechnikai konzekvenciái is, vagyis a partner 'végszava' előtt kell már levegőt venni, ahhoz, hogy tempóban 'rá tudjunk lépni' az ő beszéd-akciójára. Az indulati modulációt is változathatjuk ilyenkor. Az amatőr színjátszóknál gyakori probléma a 'lyukas' dialógus, illetve az, hogy az indulati-érzelmi töltés hullám megtörik, vagy 'leejti', vagy 'túlfokozza' a beszéd-reakciót. A gyakorláshoz itt is használható a jól megtanult szöveg – lehetőleg olyan, amit mindenki tud a csoportban, és ezt tagoljuk, bontjuk elemeire a dialógus-technika fejlesztéséhez.

Beszédtechnika-hangökonómia: tehát érdemes a már taglalt „saját” gyakorló szövegen kezdeni az egyéni és több szereplős beszédtechnikai gyakorlatokat. Ezen a kreált nyelven megszólalva felfedezheti a színjátész a beszéd zenei eszközeiben (tempó, ritmus, hangszín) rejlő kifejezési lehetőségeket. Viszont, ha előjönnek a torzított, feszített, felkeményedett hangok, a természetes hangszínt elrontó fel- és lecsúszkálások, fájdalmas, hangpusztító hangadások, az öblögetős, deklamáló, éneklős, gurgulázó modorosságok, a csoportvezetőnek azonnal jelezni kell, hogy ez nem jó út.

A hangképzési, az artikulációs és a beszédtechnikai bemelegítéshez Montágh Imre szerint az egyes nyelvek dikciójában a hangadás fiziológiai mikéntje hasonló, nyelvenként kis eltéréssel, de a kiejtés nagyon nagy eltéréseket mutat. *„Artikulációs bázisnak hívják azt a sajátos beszéd-mozgás-rendszert, amely egy-egy nyelv akusztikumát megteremti. Ez a legkorábbi gyermekkorban rögzül, és igen nehéz megszabadulni tőle – gondoljunk a németek, oroszok, angolok magyar kiejtésére.”*⁴⁴

⁴⁴ In: Montágh 2. 37.old.

Minden színjátszónak – akár jónak érzi beszédét, akár nem – ajánlatos a legegyszerűbb beszédhang megformálásától a legbonyolultabb hangkombinációig végig gyakorolnia a beszéd összes modulációját, mert csak így jön rá azokra a „fehér foltokra”, amelyek beszédjében még jelen vannak. Ez sok munkát és türelmet kíván. A beszédtechnikai gyakorlatokat kezdjük a magánhangzók helyes kiejtésével. Itt gyakori probléma a zárt-szájúság, ami összefügghet azzal, hogy fogsorunk hiányosságát eltakarjuk. Az első, könnyebben elérhető eredmény a száj kinyitása. Ehhez az ún. áll-ejtő gyakorlatokat használjuk. Itt fontos, hogy az állat ne görcsösen eresszük le, hanem oldottan, és ne támasszuk rá a mellcsontra. Montágh Imre [M.I.-vel jelöltem!] és mások **szöveg nélküli kiejtés gyakorlatai** a hangképzéshez:

- ajakkerekítés-terpesztés tükör előtt alkalmanként ötvenszer, zárt fogsorral
- nyelvkörzés a fogakon kívül, az ajkakon belül nyitott szájjal – mindkét irányban [M. I.];
- 'mosolygó cső' gyakorlat: nyisd ki az ajkakat körkörösén a lehető legszélesebbre (hogy természetellenes mosolynak tűnjön), majd gyorsan csücsörítsd össze csók-formára - ezt a gyakorlatot gyorsan, legalább egy percig el kell végezni;
- 'csacsogás': nyisd ki a szádát, és beszélj a nyelvedet fent, lent és oldalt tartva úgy, hogy a nyelv felváltva érintse meg a különböző területeket - fontos, hogy ellazítsd a nyelved, és gyorsan változtasd az állását - ezt a gyakorlatot érdemes legalább fél percen át végezni;
- alsófogmedri nyelvhegytámasz, nyelvközép emelgetéssel [M. I.];
- erőteljes szájnyitás, lágyszájpad emelgetés tükör előtt [M. I.];
- a magánhangzók színezése óvatos nyelvmozdítással [M. I.];
- a magánhangzók színezése óvatos ajakmozdítással [M. I.];
- magánhangzó gyakorlatok: áaou, áeéi, áaoöüü, eéiouiá, éauea, stb. [M. I.]
- helyezd a kezedet a gyomrodra, és vegyél annyi mély levegőt, amennyit csak tudsz, hogy a gyomor kiemelkedjen. Ezután kilégzéskor kezd lassan felváltva kiadni az „a”, „o” és „í” hangokat.
- ezután nem egy hangot, hanem többet kell hosszan ejteni, például: aaaaaaaaaaaaa-ooooooooo-iiiiiiiiiiiiiiiiiii-uuuuuuu, stb. Minden hangot egyetlen kilégzéssel - kb. 3-10 másodpercig el kell hangoztatni;
- „hang hangsúlyozás” a következő gyakorlat - ez a hang gyors erősítése-

halkítása és gyorsítása-lassítása a végül pedig 'elküldése' egy képzeletbeli pont felé. Például vedd fel az „a” hangot szakaszosan. Lassan kezd elnyújtani, majd fokozatosan gyorsítsd fel és erősítsd maximumra.

- talán furán veszi ki magát, de érdemes gyakorolni a helyes beszédtechnikát úgy is, hogy eszünk, illetve egyre több étel van a szánkban és megfigyelni, hogy meddig érhető még, amit mondunk.

Montágh Imre néhány igen hasznos **szöveges kiejtés gyakorlata:**

1. **Szógyakorlatok egy-szótagos szavakkal:** már, mar, mer, mór, mér, míg, múlt; bár, baj, begy, bor, bér, bőr, bíz, búr; pár, pad, per, pór, pék, pör, pír, pult; vár, var, varr, vun, von, vér, vő, víz; fáj, faj, fen, Fót, fél, föl, fisz, fúr; zár, zab, zeng, zord, zöld, zug, zúg; szár, szab, szer, szőr, szén, szög, szív, szúr; cár, cakk, cent, comb, cél, cikk, cucc; faj, fáj, fen, fenn, fél, fönn, finn, fúj, fű; nád, nap, nem, nép, no, nő, nincs, null; TAJ, táj, tag, teng, toll, tél, tönk, tíz, túr, tör; láb, lap, len, ló, lő, lomb, liszt, lúg; zsák, zseb, Zsil, zsír, zsúr; rág, rag, rend, ront, rét, rönk, ring, rúg, rév, rí, ró; sár, sakk, seb, sor, sérv, sör, sír, sűg; dán, dal, de, domb, dél, döng, dísz, dúl, dől, díj; csáp, csap, csepp, csont, csép, csönd, csíp, csuk, csel, csal, cseng, csöng.

Ezeket különböző ritmusban, sebességgel lehet gyakorolni, akár felváltva a csoport minden egyes tagjára osztva valamelyik szó-sort.

2. Weöres Sándor: *Kínai templom* c. versét a **gondos magánhangzó ejtés** gyakorlására ajánlja:

Szent / kert / bő / lomb / tárt / zöld / szárny / fönn /lenn / tág / éj /jő / kék / árny / négy / fém / cseng /szép / jó / hír / rang / majd / mély / csönd / leng / mint / hűlt / hang.

3. A **pontos mássalhangzó ejtéshez** Vidor Miklós Nyelvgyötrőiből válogat:

Roppant bottal / koppantottam / szöcském csacskán / szökkent, / papnadrágban / kappant fogtam, / macskám fecskét / hökkent.

Szakállas sakál / ha választ csak áll / s e nóta dacára, spenót a szakállá.

Körbe /pörg e /görbe / körte /hat gödörbe / vak tükörbe / fürge ürge sürg e zűrbe, / öt gyötörd / te rőt ökörke.

Zabra zebra / zebre zabra, / habra rebbents, / hebrents babra / ugra-bugra,

zsupsz a sutra, / pulyka húzta, pudva, dudva, / lukba rúgva fúlt a kútba.

4. Babits Mihály: *Fekete ország* (részlet) – itt a gyors, pontos beszédre és az egy levegővételre figyeljünk, mondhatjuk el más színekkel is.

- Fekete ég és fekete tenger, /fekete fák és fekete ház / fekete állat és fekete ember, / fekete öröm, fekete gyász, / - fekete érc és fekete kő és / fekete föld és fekete fák, / - fekete férfi, fekete nő és / fekete, fekete, fekete világ.’

5. Kis Dénes: *Gyárlátogatás* (részlet) – a hosszú mássalhangzókra figyeljünk. Csitteg-csattog / pitteg-pattog /dibben-dobban / kippen-koppan / rippen-roppan / ez a gyár, / hol a sok gép, / a sok ember, / fúr, farag, vág, / kalapál.

A mássalhangzós gyakorlatok közül természetesen az SZ kapja a legnagyobb figyelmet Montághnál. Rengeteg gyakorlatot sorol fel a 75-től a 91. oldalig. Itt nem csak a gyors, hanem pontos mondás is fontos. A példák szerint van, ahol magánhangzóval szól együtt (pld. szi, szé sze, szá, sza szó, szö, isz, ész, esz, ász.); ahol hosszú **ssz** van magánhangzók mellett (pld. isszi, esszé, ásszaá, osszo. összö.); mássalhangzókkal együtt szerepel (pld: ejsza, ejszá, ejszu, ekszi, eksza, ekkszá, ekszö, etysza, etyszó), a legnehezebb, ha s mellett hangzik (pld. s-sz, s-sz, süszü, sösze, sasza, es-szé, es-szó, es-szü, ecs-szi, ecs-sza, ecs-szá, ec-szá, ec-szó, ec-szi).

A **SZ** hang gyakorlásának következő fázisában már egész szavakon gyakorolunk. (pld. szitakötő, szilvafa, szőlőszem, tavaszi szél), aztán kis versek következhetnek (pld. Széket viszek. / Asztalt viszek. / Szalmát viszek. / Szénát viszek... VAGY: szil-szál szalmaszál / lengő hinta messze száll/ jön a vadász fúj a szél / nyuszi iszkol, szalad fél/ eszem-izsom dinom-dánom / szőlő szilva van a tálon. Számtalan gyakorlatot ad közre a **C**, a **Z**, az **S**, a **CS** és a **ZS** gyakorlására. Itt most mindegyik típusból egyet választunk a versek közül:

C: Tamkó Sirtó Károly: *Óc-póc*

Óc, / póc, / fekete galambóc. // Óc, / póc, / babakóc, / fülem mellett / van egy kis póc. // Ecki becki, / tengerecki, / Tengerecki Pál!

Z: Varga Katalin szövegei:

Zoli vizet hoz. / Zoli mézet hoz. / Zoli hozza a vázát. / Zoli hozza az evezőt...
Tíz doboz. / Tíz toboz. / Tizenkét zokni. / Tizennégy ház.

S: Ady Endre: *Szeretném, hogyha szeretnének* (részlet)

Sem utódja, sem boldog őse, / Sem rokona, sem ismerőse / Nem vagyok

senkinek, / Nem vagyok senkinek. // Vagyok, mint minden ember: fenség,
/ Észak-fok, titok, idegenség / Lidérces messze fény, / Lidérces messze fény.

CS: Végh György: *Dalocska*

Legszebb város Piripócs, / ott lakik egy medvebocs: / piripócsi medvebocs. //
Ha nem volna Piripócs, / nem lenne a medvebocs / piripócsi medvebocs.

ZS: Sok zsák, Sok zsebkendő, Sok mazsola, Sok pizsama...Zöld zsembék,
Zöld pázsit, Zöld Zsálya, Zöld hátizsák...

AZ R-hez nagyon hasznos és népszerű gyakorló szöveg:

Ritka búza, ritka árpa, ritka rozs, / Ritka kislány, aki takaros. (Népdal)

Répa, retek, mogyoró, korán reggel ritkán rikkant a rigó.

Jó nyár jár rája.

És végül egy **artikulációs gyakorlat**-szöveg Tamkó Sirtó Károlytól:

*Elindultunk Balátára malátáért, / Galántára palátáért, / Rabirázra paprikáért,
/ Soroksárra salátáért, / Mocsoldára kocsonyáért, / Kocsonyádra mazsoláért,
/ Cserenyécsre cseresznyéért, / Szerencsésre szerencséért, / Pécelre mézért, /
Mézeskútra pénzért.*

A hangsúlyozás technikáit legalább olyan fontos elsajátítani, mint az egyes hangokkal, hangpárokkal és hangsorokkal kapcsolatos helyes képzést.

Hevesi Sándor írja: „*Miben áll a jó hangsúlyozás? Lehetetlen szabályba foglalni. A helyes hangsúlyozáshoz az szükséges, hogy a szöveg értelmét öntudatosá tegyünk magunkban, hogy szétboncoljuk az egyes mondatokat, s azt, amit ösztönünk súgott, megvizsgáljuk, ellenőrizzük, s csak a kritikai munka után hagyjuk jóvá.*”⁴⁵ A hangsúlyozás tehát az értelmező beszédet szolgálja, de akár hangsúlyos egy szó, akár hangsúlytalan, a beszédhangokat minden esetben tökéletesen kell képezniük. Nagyon gyakran előfordul, hogy a szavak - és a mondatok! - végét az érthetlenségig összemorzsoljuk.

Vannak a magyar nyelvnek bizonyos mondathoz kapcsolódó alapszabályai [kijelentő mondat hangsúly íve lefelé tartó, a kérdő mondat hanglejtése ellenkező irányú stb.]. De a hangsúlyozásban szerepet játszik a mondat értelme is: fő- vagy mondathangsúlyt annak a szónak az első szótagja kap, amelyik újdonságértéke vagy fontossága miatt a leglényegesebb a mondatban. Ilyenkor külön nyomatéket teszünk arra a szóra, vagy szótagra, amit fontosnak érzünk. De egy rövid szünet tartásával is kiemelhetünk egyes szakaszokat. A

⁴⁵ In: Montágh 2. 177.old.

magyar nyelvre nagyon jellemző, hogy a szórend és a hangsúlyozás között szoros összefüggés van. Egy példa:

Péter **el**ment[^] a moziba.

A[^] moziba **Pé**ter[^] ment[^] el. (Nem Lujza.)

Péter[^] a **moz**iba[^] ment[^] el. (Nem az uszodába.)

A **moz**iba[^] ment[^] el[^] Péter. (Még hangsúlyosabb a moziba, mint az előző mondatban.)

Gyakori hiba a színjátszóknál a 'mindent hangsúlyozás', -az agyonhangsúlyozás, ettől érthetetlen lesz a szöveg; a monoton, motyogó beszéd, a iskolás korosztálynál pedig – én így nevezem – a 'felelet' stílus, ami a bebifláztam-elmondom magatartás átvitele a színjátszásba. Ehhez jön még a billegés, toporgás. Vannak hangsúlytalan elemek is a beszédünkben. Ezek a névelő, a névutó, a kötőszó (kivéve a páros kötőszókat), a hátravetett igekötő, a mondat végére kerülő állítmány, a toldalékok (gyakori hiba a ragok hangsúlyozása). És akkor még nem beszéltem az érzelmi hangsúlyozásról, ami – különösen a színpadon – árnyalja, megváltoztatja a szabályos hangsúlyozást, hanglejtést. Az érzelmi hangsúly eltérhet a logikai, értelmi hangsúlytól, a nyomaték ilyenkor gyakran nem az első szótagra esik. Valamilyen indulat, csodálkozás, szenvedély szüli ezt az áthangolást. Ilyenkor gyakorta meg is nyúlhatnak a hangok. Például: *Megtennééd? DE!* Itt is figyelniünk kell a ma oly gyakori nyúlós beszédre, az e és é hangok affektálós elnyújtására. A nyomatékosítás ma divatos formája – lásd politikusok kortesbeszédei – a 'minden szó különválasztása', a 'még egyszer mondom, hogy jobban értsék' effektus. Természetesen ezt a beszédformát adott szereplő, adott dramaturgiai helyzetben igenis használhatja. Minden beszéd-akcióra érvényes, hogy a színpadi szituációval, a szereplő pillanatnyi státuszával megfeleltethető legyen. Montágh Hevesi Sándor jelölését alkalmazva Arany János: *A fülemüle* c. versét ajánlja gyakorló szövegnek (itt most csak az első versszakot vesszük fel gyakorló szöveggént):

Hajdanában/ amikor még

Így beszélt a magyar ember/:

Ha per – úgy mond – hadd legyen per!

(Ami nem volt/ éppen oly rég) -

Valahol – a Tiszaháton

*Élt egy gazda / Pál barátom/
S Péter, / annak tőszomszédja;/ -
Rólok szól e rövid példa.*

Néhány dologban azonban el kell hogy oszlassuk a közhiedelemben élő 'aranszabályokat'. **Nem igaz,**

- hogy a jelző mindig hangsúlyos és a jelzős szerkezetben a jelzett szó hangsúlytalan
- hogy az igétől elszakadt, hátravetett igekötőt sohasem szabad hangsúlyozni
- hogy a névutót soha nem hangsúlyozzuk
- hogy hangsúlyozni kell az összetett mondat főmondatában a kötőszó előtt álló névmást pld: rámutatott arra, hogy...
- hogy az összetett mondat szakaszait egyformán hangsúlyozzuk, mert így eltűnik a lényeges elem
- hogy hiba a mondat végének hangsúlyozása.

A beszéd érzelmi-zenei tónusait beszéd nélkül is felfoghatóvá tehetjük egy gyakorlat révén. Soroljunk egymás után számokat úgy, hogy bennünk valamilyen lelki folyamat zajlik (pld. nem jön haza a gyerekünk, nem tudjuk, hol lehet, keresünk valamit, le akarunk rázni valakit) – a partnernek pedig ki kell találnia, hogy mi történik velünk.

A tempó- és ritmusgyakorlatok már a beszéd-esztétikai elemeivel való foglalkozást segítik, tehát a szép beszédet szolgálják. A beszéd tempója jellemző az emberekre. A tempóváltásokból és a szünetekből áll össze a beszéd sajátos, a beszélőre és a beszédhelyzetre jellemző ritmusa. A tempó, a beszédsebesség és a ritmus egyénekenként és beszédhelyzetenként eltérő lehet. A tempóváltásnak a beszéd egészén belül fontos szerepe lehet a tagolásban és a kiemelésben. Az indokolatlanul lassú vagy gyors beszédtempó nehezíti a megértést és erodálja a figyelmet. A legjobb, ha zenére és mozgásra történik a gyakorlás. Itt is valamilyen állandó szöveget érdemes választani a színjátszóknak – legyen köztük egy verses és egy prózai szöveg is. Klasszikus ritmusgyakorlathoz ajánlhatom Weöres Sándor gyermekverseit (pld. *Bóbita* c. versét az időmértékes szövegmondáshoz, József Attilától az *Ülni, állni, ölni, halni* c. verset, vagy Homérosztól egy eposz-részletet. Szónoki szöveggént pedig komplex gyakorlásra kiváló Shakespeare *Julius Caesar* c. drámájából Antonius beszéde Caesar holtteste felett:

„Barátaim, rómaiak, földijeim, FigyeljeteK rám. / Temetni jöttem Caesart, nem dicsérni,/ A rossz, mit ember tesz, túléli őt;/ A jó gyakorta sírba száll vele./ Ez legyen Caesar sorsa is. A nemes /Brutus mondá, hogy Caesar nagyra vágyott: /Ha ez való, úgy súlyos bűne volt, / És Caesar érte súlyosan lakolt meg. / Most Brutus engedvén s a többiek / (S Brutus derék, becsületes férfiú, / S a többi is mind, mind becsületes), / Jövök beszélni holt Caesar fölött. / Barátom volt ő, hozzám hű s igaz. / De Brutus mondja, hogy nagyokra tört, /S Brutus derék, becsületes férfiú. Rómába ő sok foglyokat hozott; / Váltáságuk a közkincstárt gazdagítá: /Ez nagyravágását jelenti-e? / Szegény ha jajdult, Caesar sírt vele; / A nagyravágásnak nem ily szelíd Anyagból kéne szerkesztetve lenni: / De Brutus mondja, hogy nagyokra tört: / S Brutus becses, derék egy férfiú. / Láttátok a Lupercal ünnepen, / háromszor nyújtám a koronát neki, / S ő visszatolta. És ez nagyravágás? De Brutus mondja, hogy nagyokra tört, / S bizonynal ő derék egy férfiú. / Nem szólok én, hogy Brutusnak beszédét / Cáfoljam: azt mondom csak, mit tudok. /Mind kedvelétek őt és volt miért: /Mi tilthat el most érte sírnotok? / Vadállatokba szöktél, ó, ítélet, / S az ember ész nélkül maradt! Türelmet! Caesarral szívem ott a gyászpadon van: / Pihennem kell, míg hozzám visszatér.” (Vörösmarty Mihály fordítása)

A színpadi beszédtechnikával foglalkozva végül nem kerülhető meg az ellentmondás, amit Fischer Sándor a *színpadi beszéd paradoxonának*⁴⁶ nevez. A színjátszás egyik alapkövetelménye, hogy a játék-térben – legyen az frontális, pást-jellegű vagy körbe-ülős, illetve amfiteátrum-szerű – elhangzó minden szó úgy hangozzék el, ahogy a köznapi életben és mégis hallható, érthető legyen. Egy nagy térben például csökken a hallhatóság, *az elveszett hangerőt a színésznek ki valahogy kell pótolnia, nem kiabálással*. Ellenkező esetben pedig, ha kis méretű a terem, akkor sem motyoghat, illetve a hangerejét is ehhez mérten kell megválasztania. Meg kell tehát találni azt a középutat, amely a mindenkori beszédhelyzetnek megfelelően *csak annyit erősít fel a beszédből*, amennyit a nagy térség és távolság elvesz. Hogy ez az adott helyszínen milyen beszéd-erősséget kíván, abban a rendezőnek kell

⁴⁶ Fischer Sándor: *A beszéd művészete*, Gondolat Kiadó, Budapest 1966. 264-272.old. A továbbiakban a kurzivált szöveg részletek F. S.-től származnak.

segítenie a színjátszót azzal, hogy teszteli az akusztikai viszonyokat, bejárva a terem összes zugát. Különösen az ún. realista, társalgási típusú beszédnél figyeljünk erre. Hangunknak az egész termet „be kell járnia”, ha nagyon visszhangos (pld. templom-belső vagy aula), akkor a visszhang-hatást is bele kell komponálnunk a beszédbe. A nagyobb tér és távolság nem csak nagyobb testmozgást, de erősebb artikulációt is igényel, de továbbra is követelmény marad a látható erőfeszítés- és görcs nélküli beszédtechnika.

A bábszínpad beszédtechnikája

Amit a beszédről eddig elmondtunk, az általában érvényes a bábszínház színészeire is. Azonban nekik ezen felül minőségben és mennyiségben még különleges képzéssel kell beszédtechnikájukat és még inkább hangtechnikájukat tökéletesíteniük. A bábjáték technikája kétféle irányban befolyásolja a beszéd technikáját. Egyrészt olyan testi helyzeteket teremt, amilyenekben huzamosabb időn keresztül beszélni megerőltető. A bábjátékos színész magasra tartott bábbal a kezében áll a kárpit mögött, fejét rendszerint fölfelé fordítva a bábra. Ilyen helyzetben nagyon nehéz a gége mélyebbre vagy magasabbra állítása, tehát a hangmagasság változtatása. Természetesen megoldhatják a magassági változást, de nem minden hangkárosodás nélkül. Állandó skálázásra van szükségük, hogy gégéjük és nyakuk izmai meg ne merevedjenek. Másrészt a báb súlya, mozgatása erősebb fizikai munkát igényel, s ez a mozgatás nincs is teljes összhangban a szimultán beszéddel. Ha a színész szerepét saját testével játssza végig, akkor az összizomzat együttesen alakítja ki mind a testi, mind a hangadós mozgást. Itt viszont maga a színész gyakran statikus helyzetben áll, és a bábfigurát mozgatja különböző ritmusban és irányban. Még akkor sincsen tökéletes összhang, ha a színész igyekszik az együttes mozgást megoldani, sőt meg is oldja. Mindenesetre a kétféle koncentráció a legtökéletesebben beidegzett hang- és beszédtechnikát igényli. A kárpit mögött állás a hangerőt erősen tompítja, ezért nehezebben tör át a hang, és ha még azt is hozzávesszük, hogy sokat fordul háttal a paravánnak, akkor értjük csak meg igazán, hogy milyen nagy fokú hangerőmodulációra van szüksége a bábszínésznek. A rekeszizom rendkívüli mozgékonyága, a légzéstechnika különlegesen magas színvonalra emelése, a fejrrezonancia maximális kihasználása a legmagasabb igényű technikai

tudást igényli. A mássalhangzók, különösen a zárhangok erősebb képzése megkönnyítheti az érthetőséget. A bábszínész munkáját erősen befolyásolja a sok irreális, meseszerű szöveg stílusa, szóincse és a hangvétel speciális jellege. A sok állathang, a mesehősök hangja annyiféle hangszínt igényel, ahány figurát képvisel. Sok a magas vékony és a dörmögő mély hang. A zörejeket utánzó gége hamar elvesztheti tiszta funkcióit, és rendes hangadásra már alig képes.

Elengedhetetlenül fontosnak tartjuk, hogy a rendes gyakorlatokon kívül, minden előadás előtt és után könnyed hang- és szövegskálákat tartsanak. A megelőző gyakorlatok - még ha csak öt percig tartanak is - a nehéz munkára rugalmassá teszik a beszéd szerveket. És van még egy fontos szempont: a bábos a bábjára koncentrálna kerül kapcsolatba a többi szereplővel. És a partnerrel is az általa mozgatott bábon keresztül lép dialógusba, tehát nem lép közvetlen személyes interakcióba vele. Csak a bábra való erős koncentráció képes áthidalni ezt a helyzetet.

IV. TÁRGYANIMÁCIÓ

- életet adni az élettelennek -

Mielőtt mélyebben elmerülnék e technikában, kedvcsináló helyett, álljon itt a néhai Ménes Ágnes⁴⁷ visszaemlékezése Magyarország első nyilvános tárgyszínházi előadásáról: *„Valamikor a nyolcvanas évek legelején közeli barátaink esküvőjére...adtuk elő először a **Teremtésit!** című színdarabot...A helyszín egy fészker volt, fény semmi, mindössze a holdfényes éjszaka, sok-sok-gyertya és néhány petróleumlámpa... Ebből kreált és varázsolt színházi fényeket a fészkerbe becipelt agyaggal megpakolt asztal, teknő, létra, vagy tucatszámú hangszer és más kellékek köré jó barátunk, az Olaszországban élő **Molnár Gyula**, »Olasz« színész, rendező. Az eredeti darabot és a tárgyakat is Olaszországból hozta (egy bőröndnyi gumiállatkát, és nagy mennyiségű műanyag katonát), amikkel Isten (Éri Péter) az agyagos asztalon megteremti a világot egy Kerub (Ménes Ágnes) és egy Szeráf (Kása Béla) segítségével. Az előadás később a Szkénében is be lett mutatva „és osztatlan sikert aratott...a*

⁴⁷ Ménes Ágnes: *A Teremtésit! - istállódráma*, in: Szkéné50, in: Jászay Tamás: *Színház a másodikon*, Szkéné Színház Nonprofit Kft, Budapest 2022 126.old.

közönség nemigen látott még addig tárgyszínházat, azaz egy asztalon különféle hétköznapi tárgyakkal, bábokkal, játékokkal, gyümölcsökkel, csokinyuszikkal...előadott színdarabot.”

A színházcsinálásnak ez a formáját leginkább a gyermekek játékához lehet hasonlítani, amikor különböző tárgyakkal képzeletbeli eseményeket játszanak el teljes odaadással és átéléssel, élőlényé változtatva egy konzervdobozt, egy gombot, egy fazekat, vagy kanalat. És ahogy gyermekrajzokat mezei felnőtt képtelen volna leutánozni - legfeljebb csak egy tehetséggel áldott művész! - ugyanígy tárgyszínházat sem könnyű létrehozni, bármilyen egyszerűnek (primitívnek) is tűnik, hiszen nem kell hozzá más, „csak” néhány „talált, vagy hozott” kész tárgy. A rendező vagy a színjátész hozhatja ezt lomtanításból, otthonról, a padlásról, bárhol. A tárgyat aztán használhatjuk eredeti funkciójában, metaforikusan, vagy metonimikusan. Saját „tárgyaim” közül, jól emlékszem egy teáskannára, amit mézzel töltöttünk meg, hogy „lassított teaöntést” mutassunk be vele, vagy egy szerepét lejátszott, kidobott karácsonyfára, a rajta lévő üres, gyűrött szaloncukor papírokkal, amire egy rozsdás ereszcsőből víz csepegett. (*Elmúltak az ünnepek*, KFT Show, Székény Színház, 1983.). Tadeusz Kantor, a híres rendező valóságos tárgy-fetiszta volt – ő mondta valahol, hogy minden tárgynak TÖRTÉNELME van, ez ráíródik a külsejére, a fogására, a formájára – ahogy használták, fogták, dolgoztak vele, vagy csak egyszerűen nézték. De ugyanilyen képzeletébresztő tud lenni, ha a már tárgygyá szerveződött anyag helyett magát az anyagot használjuk a játékhoz. Az előbbi idézetből vett jó példa az AGYAG használata, amivel a föld teremtését, az ember kiformálását jelenítették meg, de ilyen a víz, a föld, egy kő, kavics vagy a homok használata.

Tehát a tárgyszínház Ellinger Edina meghatározása szerint *„a bábszínháznak egy olyan formája, amelyben nem megtervezett, elkészített bábokat használnak, hanem hétköznapi értelemben vett tárgyakat... A tárgyanimációs előadások létrehozásában teret nyer a fantázia, a kreativitás, a költészet.”*⁴⁸

Ilyenkor a tárgyat nem kellékként használja a színjátész, hanem vagy valódi szereplőként animálja, vagy tárgy mivoltában kerül színházi kontextusba, így

⁴⁸ Ellinger Edina: *Szubjektív objektum, a funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér műalkotás alkotói munkafázisai*, doktori értekezés, SZFE, 2017. kézirat! 17.old. [Továbbiakban: Ellinger Edina]

lesz belőle emberszerű figura (pld. egy palacsintasütőből lesz lovag, egy egy ecsetből leányzó, egy hervadt virágból szomorú asszony), illetve megtartja eredeti tárgy jellegét. Persze ebben az esetben is érvényes az, ami minden bábozási technika alapja, hogy a mozgató-színjátékosnak hinnie kell abban, hogy a holt anyag/tárgy önálló étellel bír, hogy személyes kapcsolatba lépjen vele, mert csak így fogja a nézőben is felébreszteni azt az illúziót, hogy a tárgy ÉL, sőt mi több, önálló akarattal bír. Ha játékba kerül egy tárgy, ha cselekvő, konkrét, fizikai viszony teremődik élettelen tárgy és játékos között, ha ő hisz benne, akkor ez megigézi az élő szereplőt s vele a nézőt is. Ez már-már az okkultizmus, a mágia határát súrolja. Erre később több példát is hozunk, főként a fentebb emlegetett Olasz általam látott darabjaiból.

Maga a tárgy többféleképpen kerülhet elő: célzottan keressük és hozzuk el a próbára (pld. tésztafélék, zöldségek – lásd Horváth Csaba és a Forte Társulat híres *Nagy füzet* c. előadását, egy kávészem vagy kockacukor Olasznál); random találjuk lomtalanításkor (pld. az előbb említett karácsonyfa és ereszdarab, kidobott gyerekjáték, szakadt lábbeli). Ilyenkor a tárgy valós formájához és funkciójához kapcsolódó képzettársítások sora indulhat be. Fontos, hogy a tárgyat lehetőleg ne dolgozzuk meg, ne alakítsuk át, ne gondoljuk azt, hogy bármilyen átalakítása jobban szolgálná az adott előadást. Egy törött lábú szék például akkor szép és akkor tud drámai eseményeket megidézni, ha romossága nem a mi szándékos beavatkozásunk eredménye. Ellinger Fruzsina idézi fel Gáspár Ildikó *Kivi* c. előadásának egy részletét, ami kitűnő és komplex példa a színházi tárgyhasználatnak erre a formájára:

„A színészek egy kosarat vesznek elő, amelyből zöldségek, gyümölcsök kerülnek elő. Nem imitálnak antropomorf mozgásrendszert velük, csak rakosgatják vagy a kezükben tartják azokat, ezért továbbra sem váltanak ki illusztráció iránti ellenérzést a befogadóból. A mozgatók gyümölcsként és zöldségként kezelik a gyümölcsöket és a zöldségeket. A mozgatósi mechanizmus által nem történik megszemélyesítés. Beléjük harapnak, dobálják, gurigatják a természetből vett tárgyakat, miközben a szöveget tudatosan ráépítik a szituációkra. Az előadás csúcspontja a hontalan fiatalok lemészárlása. A szituáció hétköznapi főzés keretei között zajlik: Spiegl és Bercsényi⁴⁹ minden szereplőt

⁴⁹ Spiegl Anna és Bercsényi Péter – színészek, Budapest Bábszínház

összeapritanak, akkurátusan felvagdognak. Az az egyszerűség, ahogy a legtermészetesebb mozdulattal hámozzák meg Krumplit vagy aprítják fel Hagymát, hátborzongatóvá válik az által, ahogy a naturalisztikus szöveg és az előadás elejétől felépített tárgyi jelrendszer összetalálkozik.”⁵⁰

Mint ebből a példából is látjuk, ez a technika bátrabb képzelőerőt igényel, de közben néha átélhetőbb színpadi valóságot képes teremteni, mint a figurális bábok, és éppen azáltal, hogy dinamizálja, tágítja a néző képzeletét és folyamatosan a ráismerés katarziszát nyújtja számára. A foglalkozásokon gyakorolhatunk papírral, szögekkel, mágnessel, gyufaszálakkal, kávészemekkel, darálóval, irodai kellékekkel, ollóval stb. Akár meséket, rövid történeteket is mesélhetünk, miközben a színjátész egy adott tárgykészlettel 'eljátssza' a dolgot. És itt lép be a mozgató, a színjátékos szerepe az egészben, hiszen nélküle nem beszélhetünk színházi minőségről, legfeljebb 'csak' kiállításról, installációról. Az élő szereplő ad igazi drámai töltést az egésznek. És itt megkerülhetetlen Olasz klasszikusának, a *Kis öngyilkosságok (Piccoli Suicidi)*, c. előadásának a megidézése, amit e sorok írója élőben láthatott a Székény Színházban általa szervezett FINTORONTÓ fesztiválon 1987-ben. A kérdések, melyeket fel kell tennünk az ilyen előadások esetében:

Milyen attitűddel van jelen az élő szereplő az előadásban? Hogyan váltogatja a hangsúlyt önmaga és a tárgy között? Hogyan képes egy tárggyal érzelmi-indulati állapotokat kifejezni? Mi történik a tárggyal, amikor épp nincs akcióban? Hogyan nyúljon hozzá, hol fogja meg, hogyan mozgassa? Amúgy ezeket a kérdéseket a bábszínház egyéb formáinál is fel kell tennünk.

„Nem az a kérdés, hogy hogyan mozgatom a tárgyat, hanem hogy mit csinálunk együtt a tárggyal. Az a szokványos praxis, hogy emberi tulajdonságokkal ruházunk fel bábokat és objektet, tehát a tárgyakat egy veszélyes és tetszetős illusztrációvá alacsonyítjuk. Ha viszont megfordítjuk ezt a hierarchiát, akkor meglepő és jelentéssel teli hatást érünk el. Ilyen módon a színész és az objekt kapcsolata önálló jelentéssel fog bírni az egész nagy egységben. A dramaturgiai koncepció függvényében lehetőség nyílik arra, hogy a néző vagy a tárgyra, vagy a színészre vagy a színész-tárgy kapcsolatára fókuszáljon. Az objektszínház egyik legfontosabb célja, hogy pont ezt a különleges kapcsolatot tudja létrehozni. Az előadás menetében fontos, hogy felismerhető legyen a

⁵⁰ In: Ellinger Edina: 51.old.

partitúra struktúrája, el kell tudnia árulnia, hogy hogyan találta meg ezt a nyelvet. Ami a színpadon történik, azt a tárgy találta ki: ezt felfedni olyan, mint egy olyan ruhát hordani, amin még a varratok látszódnak. Miközben a néző a jeleket felfedezi és megérti, a titkos kreatív folyamat beavatottjává válik. Egy hirtelenjében kialakuló poétikus intuíció ez, egy nem mindennapi öröm. A cél az, hogy a színpadi kommunikáció részleteiben ezt az örömet csempésszük az emberek közé.”⁵¹

Milyen módszerrel dolgozzunk?

Elsőként válasszunk ki, vagy hozzunk néhány tárgyat – de ne túl sokat. Tegyük le magunk elé és figyeljük meg őket. Milyen kapcsolat lehet köztük? Milyen a tapintásuk, a formájuk, a halmazállapotuk, a színük. A tárgyból induljon ki a történet, ne mi agyaljunk rajta. Mozdítsuk meg őket. Először egyedül játszunk velük, aztán partnerrel. Kerüljük az „előre tervezést, a megbeszélést” A legjobb, ha spontán módon alakul ki a jelenet. Dolgozhatunk úgy is, hogy a választott tárgy-együttesnek, mint képnek adunk valamilyen címet. Legjobb, ha rendező maga teszi a játékosok elé a tárgyakat, hogy ne tudjanak előre felkészülni belőlük.

Most pedig Ellinger Edina segítségével idézzük fel Olasz egyik leghíresebb tárgyszínházi előadásának a *Kis öngyilkosságoknak* az egyik opuszát, amit magam is többször láttam a Szkéné Színházban:

*Ez egy szerelmi történet, amiben a szikár gyufaszál, a svéd **Jörg** a brazil és egzotikus kávészem, **Pita** iránti viszonzatlan szerelme miatt elfogyasztja önmagát... Az asztalon lévő tálcán egy felfordított kávéscsésze, azon egy nagy méretű kávébab, a csésze mellett egy szál cigaretta és három doboz gyufa áll. Molnár rámutat a kávészemre, elmondja, hogy az egy brazil kávébab és Pitának hívják, majd beteszi a fülébe. Az egyik gyufás skatulyából kivesz egy szál gyufát, és a tálcára állítja. (A tálca néhány pontján picit, alig látható gyurmaszerű pötty van, hogy a gyufaszál képes legyen megállni rajta...) A játészó rámutat a gyufaszálra, arcával is átszellemül annak személyiségévé, és úgy mondja el, mint saját nevét, hogy ő Jörg, és Svédországból származik. A*

⁵¹ Molnár Gyula: *Objekttheater: Aufzeichnungen, Zitate, Übungen gesammelt von Gyula Molnár*. In: Ellinger in 56-57. old.: interjú részlet, ford. Altorjai Erzsébet Zsuzsanna, Theater der Zeit, Berlin, 2011. A fordítás a doktori dolgozathoz készült.

színész a kávészemet közelebb rakja a gyufaszálhoz, és ismét elmondja a nevét. A gyufaszálat is átrakja, majd elmondja a nevét. Ezt jó néhányszor elismétli, így nyilvánvalóvá válik: egyre jobban megismerik egymást. Molnár felemeli a csészét, amely alól szétömlik a tányéron egy kupac további kávészem. Jörg hiába keresi Pitát a sok kávébab között. Molnár ezt követően megőrli a kávészemeket (ezt csak hangban halljuk), elővesz egy kávéfőzőaljat, tele örölt kávéval. A gyufaszál egyre kétségbeesettebben ismételteti Pita nevét. Molnár kicseréli az örölt kávéval tele aljat a kávéfőző tetejére, és kiönti az asztalra a kész kávé. Pita sorsa tehát beteljesedett. Ekkor a játékos a gyufaszállal belekotor a kávéba, hagyja, hogy a vége felszívja a folyadékot, és az átítatódott gyufaszállal a tálca szabad részére írja a Pita nevet. Az utolsó Pita nem szóban hangzik el, hanem kihasználva a feketekávé és a gyufaszál tárgyi képességeit, vizuálisan jelenik meg előttünk az asztalon. A színész meggyújtja a gyufaszálat, és hagyja elégni. Mindezt teljes csöndben teszi, az arcjátékot ismét mellőzi”⁵²

A tárgy-játékos – mint látjuk – hol a partnere, hol a teremtője a tárgynak, máskor meg egyszerű, esendő személyként vesz részt a jelenetben, adott esetben kiszolgáltatottja is lehet a megszemélyesített tárgynak, de összekacsinthat a nézővel is. A tárgyszínház rendkívül gazdag játékeret nyit a kreativitásnak. A tárgyszínházhoz gyermekek játékára jellemző lelkiségre, egyfajta lazaságra van szükség, „*hogya [a tárgy-játékos] olyan lelkülettel tudjon elmosódni a játékában, ahogy a gyerekek játszanak, olyan örületes komolysággal. Molnár szerint a gyerekek játéka azért rendkívüli, mert komoly drámákat élnek meg a tétnélküliség helyzetében. Molnár Gyula színészi játékát azonban a tudatosság megkülönbözteti a gyermeki játéktól. Mindkét történetének előadása alatt precízen végig gondolt folyamatot és metaforikus világot tapasztalhatunk. A színészi energia kulcsfontosságú a tárgyak mozgatása kapcsán. Nincs felesleges mozdulat. Színészi játéka viszont kétségtelenül annyira laza és felszabadult, mintha valóban egy gyermeket látnánk az asztal mögött.*”⁵³

Ellentétben az élő színésszel, a tárgy eltörhet, tönkremehet, széteshet, eléghet,

⁵² In: Ellinger 45.old.

⁵³ In: Ellinger 61.old.: Az interjú Molnár Gyulával 2014. 10. 18-án Ellinger Edina készítette Budapesten

elolvadhat, haraphat, összeragaszthat, széttéphet, lezuhanhat stb. Ha csak a saját íróasztalunkon nézünk körül, láthatjuk, mennyi mindent 'tud' például egy asztali papír lyukasztó, egy tűzőgép, egy gépkapocs, egy olló. Igazi drámákat lehet előadni velük.

V. CSOPORTDINAMIKAI TRÉNING

„Itt egymásért kell dolgozniuk; egyenként érdekeltek a többi előmenetelében. Olyan csoport-szellemet létrehozni, mely erőteljes támogatást ad a tagjainak.”⁵⁴

Minden induló színjátszó csoport összetétele meglehetősen vegyes mind korosztályi, mind pedig szociológiai szempontból. Vannak, akik jól ismerik egymást (pld. családtagok, osztálytársak, tanár-diák kapcsolatban állnak, munkatársak stb.), mások felszínesebben, „csak látásból” ismerik egymást (mert mondjuk egyazon kisebb településen élnek), lehetnek a társadalmi hierarchia és státuszrendszer különféle szintjein (főnök-beosztott, tanár-diák), más-más szakma béliek, iskolai végzettségűek, arról nem is szólva, hogy mennyire különféle motivációjú és lelkialkatú ember kerül össze. Tehát egy meglehetősen heterogén összetételű csoportból kell kialakítani egy olyan közösséget, melynek tagjai képesek empatikusan, egymásra figyelve és koncentráltan együttműködni. Nem kis kihívást jelent ez egy amatőr rendező számára. Ahhoz, hogy létrejöjjön és fenn is tudjon maradni valamiféle csoport-kohézió, ami nélkülözhetetlen egy előadás létrejöttéhez, a rendezőnek figyelemmel kell kísérnie a csoportban zajló 'civil' folyamatokat is, ehhez nem árt, ha rendelkezik bizonyos csoport-dinamikai ismeretekkel és használ bizonyos csoportdinamikai tréning-módszereket. Ehhez bőséges példatár áll rendelkezésre a szakirodalomban. Ezekből a gyakorlatokból válogatunk és kapcsoljuk hozzájuk saját folyamat-elemzéseinket, tapasztalatainkat.

Az induló csoportdinamikai foglalkozás középpontjában a résztvevők közötti interakciók legyenek előtérben és ne a majdani konkrét színházi feladat 'külső'

⁵⁴ IMPRO, Honti Katalin ismertetése Keith Johnstone könyvéről – középfokú rendezőképzés oktatási segédanyaga, Népművelési Intézet, Budapest, 1981. 11.old. [továbbiakban: Honti Katalin]

témái. Az első együttlétkor mindenkiben lesznek elsődleges benyomások a többiekéről a külső jegyek (fizikai alkat, arc-berendezés, gesztusok, öltözködés stb.) és az első interakciók szintjén, amibe természetesen beletartozik a rövid bemutatkozás is [ehhez kapcsolódóan is hozunk majd gyakorlat-típusokat]. Az első benyomások sokszor felszínesek, ráadásul egy ilyen helyzetben mindenki kicsit megjártssza magát, igyekszik minél jobb benyomást kelteni, ami el is fedheti az illető igazi énjét. A kezdeti gyakorlatoknak az a célja, hogy az emberek megtanulják önmagukat és másokat reálisan észlelni. Ha ütköztetni akarjuk a gyakorlatok során a többiekéről kialakult egyéni benyomásokat akkor teremtsünk lehetőséget arra, hogy ezek el is hangozzanak. Ezt feedbacknek nevezik, ami a csoportdinamikai tréning alapvető eszköze. Persze, a csoporton belüli visszajelzés nem az abszolút igazságot fejezi ki, hanem a szubjektív észlelés jegyeit hordozza magában. Minden csoporttag annyi visszajelzést fogad el, amennyire szüksége van és amennyit el tud viselni (ezek a visszajelzések akár lehetnek nagyon kellemetlenek is). A feedback az az eszköz, mely összekapcsolja az észlelő személyt a másik emberrel, akinek a visszajelzés szól. A tréningnek ez a szakasza arra ad lehetőséget a résztvevőknek, hogy a saját tudatos és tudattalan észlelési és reaklási mintáikat megosszák másokkal.

A bevezető csoportdinamikai tréning során a rendező/csoportvezető szerepe különbözik attól a szereptől, amit majd a darab próbáinak a során betölt - persze azért nem árt, ha ilyenkor is megőriz valamit ebből a szerepből. A rendező is a csoport egyik tagja, aki azért specifikus kompetenciákkal rendelkezik a folyamatok kézben-tartására. Szerepéből fakadóan – hiszen ő hívta össze a csoportot – eleve megelőlegeznek számára valamiféle tekintélyt. A rendező szerepe most valahol a csoporttag és nem-csoporttag között helyezkedik el. Egyidejűleg „kint” és „bent” van a csoportban, egyszerre megfigyel, elemez, segít, ha kell, tanácsot ad, minta-adó, katalizátor. Jó, ha e két utóbbi szerepét igyekszik visszafogni, hogy ne alakuljon ki a csoportban az a fajta igazodási kényszer, rosszabb esetben félelem, ami a feltétel nélküli engedelmesség felé viszi az embereket. Az alkotó légkör megteremtése mindenképpen az ő feladata. A rendezői drill maradjon a hivatásos színházakra, mondjuk ott is – és erre egyre több példa van – a rendezői önkény nélkül is jönnek létre kiváló előadások. Persze, a végső döntést mindig a rendező hozza meg, de jó, ha a

színjátszók által felkínált alternatívák közül választ, és nem betanít.

A csoportdinamikai tréninggel jól fejleszthető a spontán, 'meggondolás nélküli' reakció-készség, az érzelmi terhelhetőség és a szerepből-szerepbe való átlépés képessége. Különösen fontos szerepe van az önmegismerésben és az olyan helyzetek kezelésében – ebből a színpadon nagyon sok van –, amikor a színjátszónak a saját hétköznapi komfortzónáján és tűrőképességén túli területekre kell kontrollált módon átlépnie.

Itt van mindjárt a rendező/csoportvezető bemutatkozási technikája. Honti Katalin idézi Keith Johnstone-t, aki 'státusz-süllyesztéssel' kezdi a bemutatkozást. „*Megjászom az alacsony státuszt, s több mint valószínű, leülök a földre. Kijelentem, hogy ha kudarc éri őket, akkor engem kell hogy hibáztassanak, mivel én vagyok a szakember. ... Ezzel alapvetően áthangolom a csoportot.*”⁵⁵ Egyébként is igen fontos a kötetlen légkör megteremtése, hogy senki ne feszélyezze magát.

Az első körben nyilván bemutatkozások történnek meg. Ez a pusztán név elhangzásán túl sokféle információt hordoz az illetőről. Történhet ez egy rövid akció keretében végpontként, mindenkihez egyénileg odafordulva, és így ismételve a nevet, kérhetjük a bemutatkozótól, hogy a beceneveit is sorolja fel, a többieknek, hogy kórusban vagy egyenként – valamilyen indulati/érzelmi töltéssel – mondják vissza az elhangzott nevet. Ugyancsak a bemutatkozási fázis gyakorlata lehet, ha mindenki elmond egy sztorit az életéből, vagy a bakancslistája legfontosabb tételeit említi meg. Sokat elárulhat valakiről az, ha valamilyen fizikai pozíció bemutatására kéri meg az illetőt.

A bemutatkozás fázisa után már kifejezetten csoport-dinamikai gyakorlatok következhetnek, ahol motorikus és érzelmi akciók és reakciók alakítják ki az emberek egymás között 'közlekedésének' sajátosságait. Ennek során az egymást még csak névről, felszínesen ismerők közelebb kerülnek egymáshoz, feloldódhatnak gátlásaik, kapcsolódási pontokat találnak egymáshoz. Itt is jó, ha a fokozatosság elvét követjük. Tehát először páros, majd két-három fős, végül az egész csoportot megmozgató feladatokat adjunk, és csak ezután térjünk át azokra, amelyek már a színházi gyakorlat felé vezetnek.

Perényi Balázs a Zentán kiadott *Improvizációs gyakorlatok* című könyvében⁵⁶

⁵⁵ In: Honti Katalin 11.old.

⁵⁶ In: Perényi: 112.old.

mielőtt magukat az általa kipróbált csoport-gyakorlatokat ismertetné, feltesz néhány megfontolásra érdemes kérdést.

„Hogyan létezik a színjászó a színpadon csoportban? Miként teremt atmoszférát? Mikor lép elő a kórusból, és mikor lép vissza? Milyen módon tudják a háttér játékosai irányítani a néző figyelmét, mintegy rámutatva a színpadi történés legfontosabb mozzanataira? Mi módon lehet egy csoportból kiemelni egy figurát, vagy szinte észrevétlenné tenni egy másikat? Hogyan lehet koncentráltan jelen lenni a színpadon, és mégsem vonni magunkra a figyelmet?” A kérdések sorát folytassuk is: Mit kezdünk a fizikai érintésekkel, akciókkal [egy lökés, egy csók, egy pofon, egy simogatás, egy ölelés, egy verekedés, egy halál és annak fizikai megtörténése, ennek lereagálása, közös étkezés a színpadon stb.]? Mi az, hogy bizalom a másokban, a többiekben? Ennek van egy fizikai vetülete (esések, zuhanások, emelések, ugrások stb. és van egy lelki oldala (pld. szélsőséges állapotokra való közösségi reakció. Jó példa erre pro- és kontra a Bacchánsnök című darabban Pentheusz széttépésére való közös reakció). Milyen irányban hangozzanak el bizonyos replikák [nézők felé; a partner felé; az egész akció-közösség felé stb.]? Hogyan milyen tempókkal közlekedünk a színpadon? Egymás kikerülése, keresztezése, kontaktus teremtés (fizikai gesztussal vagy tekintettel).

A társulaton belül uralkodó személyes viszonyok feltérképezésekor felmerülő kérdések:

Játszhatnak-e a házaspárt olyan színészek, akik ténylegesen együtt járnak, illetve ellenkező esetben, ha nem tudják egymást elviselni? Kezelhető-e az ezáltal esetlegesen kialakuló személyes konfliktus vagy viszály a társulatban, illetve magában a darabban? Mit veszíthet vagy nyerhet ezáltal az előadás? Hogyan befolyásolja ez a cselekményt? Egyáltalán a csoporton belüli 'civil' konfliktusok kezelése.

Mit kezdünk egy olyan helyzettel, amikor a csoportban egy helyi notabilitás [polgármester, tanár, főnök, cégvezető, szponzor] elvárja, hogy főszerepet kapjon? A rotációs elv: mindig ugyanaz kell, hogy játssza a főszerepeket? Mit kezdünk a nagyon lelkes vagy túl akaratos színjászókkal [„ide nekem az oroszánt is színész”]?

Nézzünk néhány olyan csoport-dinamikai gyakorlatot – részben Perényi alapján [ezt külön jelzem!] –, melyek már a színpad irányába visznek:

Székfoglaló 1. Meglehetősen jól ismert csoportdinamikai gyakorlat, mely alkalmas bizonyos státusz-helyzet kijátszására, tesztelésére. Az egyik formája, hogy a teremben szétszórtan lévő székek vannak, eggyel kevesebb, mint ahányan vagyunk. Körbe-körbe mozgunk a teremben, majd egy jelre, mindenki gyorsan leül a hozzá legközelebbi székre. Egy valakinek nem jut szék. Ezt a gyakorlatot lehet lassított mozgással is végezni. Nagy próbája lehet a státusz hierarchiának, a találékonyságnak, az agresszivitásnak.

Székfoglaló 2. (Perényi alapján) A másik hasonló gyakorlat típusnál annyi szék legyen elszórtan térben, ahányan vagyunk. Egy játékos kivételével mindenki leül. Ő egyenletes járással közelít az üres székhez, hogy oda leüljön. Nem gyorsíthat, nem szaladhat. Eközben a többiek átülhetnek oda, ahová ő közelít. Fontos szabály, hogy aki már egyszer felemelkedett a saját székéről, oda már nem ülhet vissza még akkor sem, ha az illető pont oda közelít. Ilyenkor egy másik játékos besegíthet azzal, hogy odaül. Most az ő helye marad üres. Ilyenkor egy másik játékos segíthet azzal, hogy odaül. Próbáljuk meg minél tovább akadályozni az illetőt abban, hogy le tudjon ülni. De senki sem érhet hozzá, senki sem akadályozhatja őt mozgásában. Egy idő után lehet ugyanezt két székkal játszani. Perényi szerint igen jó bemelegítésnek is ez a játék, összerántja a csoportot.

Számos olyan sokak által végzett csoportdinamikai gyakorlat van, amely a térben való közlekedés ökonómiáját célozza. Ilyenek az ún. **tér-kitöltős gyakorlatok**. Ennek több formája is van. A koncentrációt, a tér-érzékelést és a többiekkel való együttműködést segítő ilyen gyakorlat, amikor az emberek összevissza járkálnak a térben, lehetőleg minden üres részt kitöltve, figyelve arra, hogy se túl közel, se túl távol ne kerüljenek a többiekhez. Itt lehet tempót módosítani, néha tapsra megállni és felmérni a tér-viszonyokat. Ennek másik változata, a **kitérős játék**, amikor már-már ütközünk a másikkal, de az utolsó pillanatban kikerüljük a partnert. És persze a harmadik, amikor **nem térünk ki és ütközünk**. Természetesen nem az a cél, hogy félrelökjük a másikat az utunkból. Sokkal inkább az, hogy valamilyen gesztussal [gyengéd, durva, alázatos, érintést kerülő stb.] rávegyük arra, hogy álljon félre, s ha erre nem hajlandó, végül nekünk kell kikerülnünk őt. Történhet ez úgy is, hogy egész csoportosulások 'állnak össze' akadállyá, befogadva, kivéve maguk közül az

arra haladót. Ennek 'civil' példája, amikor két ember megpróbálja kikerülni egymást, de állandóan egy irányba mozdulnak.

A csoport együtt-mozgását szolgáló gyakorlat a **Halraj játék** (Perényi alapján). Ilyenkor a csoport halrajként mozog együtt, az elől lévő vezetésével, nagyon szorosan együtt vannak, test-a-testhez ér, forduláskor mindig valaki más lesz elől, itt is változhat a tempó.

Az **impulzus átadásos gyakorlatok** már feltételezik a csoport bizonyos összeszokottságát, sajátos csoportdinamikai ön-ismeretét. Declan Donnellan írja: *„A színésznek nem azért kell jó kondícióban lennie, hogy jól érezze magát, hanem azért, hogy éber és fogékony legyen a kívülről érkező ingerekre.”*⁵⁷ Az egyik ilyen alapgyakorlat, amikor a teremben szétszórta, de mozdulatlanul elhelyezkedő emberek közül valaki egy mozdulatsort indít, s amikor ezt megállítja, valaki más átveszi tőle az impulzust. Nem fontos, hogy folytatása legyen az előző mozdulatsornak, de az sem gond, ha mégis! Igen erős közös koncentrációt igényel az, hogy az impulzus átvevője megérezze, most ő következik, s hogy ezt a csoport többi tagja is 'jóváhagyja' azzal, hogy mozdulatlan marad. Először érdemes körbeülően végezni ezt a gyakorlatot. Fontos, hogy ne legyen szünet, törés az átvételek között. Ez a gyakorlat már modellezi a színészi együttműködés lényegét. Hiszen mi más az, mint impulzusok átvétele, folytatása és megválaszolása, egyfajta több-szintű áramlás. *„Ha összehangolódik a csoport játéka szinte zenei szervezetségű, lebilincselő, lüktető játék születik, és ez egyaránt gyönyörködteti a játszókat és a nézőket.”*⁵⁸ De az is előfordulhat, hogy megtörik a varázs, ha az impulzus-áramlás valamiért, valakinél megszakad. Ezt a próba végén érdemes megbeszélni, kielemezni. Az akciók a csoportban tekinthetők AJÁNLAT-nak a többiek/partnerek felé, amit aztán ők elfogadhatnak, tovább vihetnek vagy blokkolhatnak. Például valaki pizskálja az orrát, a többiek is átveszik ezt. Vagy leblokkolják, nem engedik, hogy folytassa, illetve megsemmisítik a partner kezdeményezését. A dialógus során előfordulhat az is, hogy a partner/folytató 'elejti' az ajánlatot, nem ugyanazon a hőfokon, dinamikával, energiával veszi át. Ekkor hézag, űr keletkezik, elhal a párbeszéd, kioltódik a feszültség. Fontos figyelmeztetni a résztvevőket, hogy **NE PRODUKCIÓKÉNT TEKINTSENEK**

⁵⁷ In: Donnellan, 154. old.

⁵⁸ In: Perényi: 120.old.

AZ EGYES AKCIÓKRA, tehát ne közönségként reagáljanak a társak akcióira (biztató jelzések, nevetgélés, összebeszélés, privát kommentárok), hanem érintettként a figyelem fenntartásával reagáljanak. Perényi írja, „*hogy sokkal változatosabb, kifejezőbb, eredetibb rövid játékok születnek akkor, amikor nem törekszenek a »kifejezésre«, mert ha igen, akkor egyfajta külsődleges, zavart bohóckodásba fordulhat a játék. Okozhatja ezt, hogy nincsenek igazán koncentrált állapotban, meg zavarban vannak...Segíthet, ha hangsúlyozzuk a feladat technikai jellegét: pontos indítás/befejezés, eltérő karakterek, eltérő mozdulatok.*”⁵⁹

Perényi „**Légy észrevétlen**” címmel adja közre az alábbi, Mezey Gábor által inspirált csoport-gyakorlatot, ami a közös színpadi jelenlet strukturálásában adhat segítséget a színjátszóknak. A gyakorlat minimum két csoportra osztottan, félhomályban és folyamatos mozgásban zajlik. Miért majdnem sötétben? Mert a félhomály elrejt és kiemel, segít észrevétlenné válni a színpadon, de az is kiderül általa, hogy miként irányíthatjuk a figyelmet magunkra. Ez pedig – Perényi szerint – rendkívül fontos színjátszói tudás. Az egyik csoport a másiktól minél távolabb, szétszóródva a térben mozogni kezd, de nem azzal a céllal, hogy a résztvevők feltűnést keltsenek, hogy ’megjegyezhetőek’ legyenek. Két három perc elteltével, megállítjuk a gyakorlatot és arról kérdezzük a megfigyelőket, hogy mit láttak, kit néztek a legritkábban, leggyakrabban, ki mivel vonta magára a figyelmüket, ki hogyan mozgott, érzékelték-e kapcsolatokat, ki maradt teljesen észrevétlen, ki használt hétköznapi, ki pedig stilizált mozgásokat stb. „*A kórusos jelenlet legalapvetőbb törvényeire mutat rá ez a primitívnek tetsző gyakorlat. Ugyanakkor hasznos a színészi jelenlet, a koncentráció és a térhasználat szempontjából is.*”⁶⁰ Ennek ellentéte a „**Légy feltűnő!**” elnevezésű gyakorlat (Perényi alapján), amit szintén minimum két csoportra osztva és félhomályban játszunk. Az akcióban lévőknek most arra kell törekedniük, hogy ragadják meg és tartsák is fenn a nézői figyelmet. Ezt bármilyen eszközzel megtehetik, de a nézőket nem érinthetik meg és nem hagyhatják el a teret. A leállás után jöhetnek a kommentárok, kit, miért kellett észrevenni. A gyakorlatot lehet csak mozgással, hangokkal, a megtanult gyakorló szöveggel, nagy- és kis

⁵⁹ In: Perényi: 118.old.

⁶⁰ In: Perényi: 121.old.

térben, a szabadban is végezni. Jó, ha előtte figyelmeztetjük a résztvevőket, hogy nem csak üvöltözéssel, szélsőséges akciókkal lehet figyelmet kelteni.

Az ÓM⁶¹ gyakorlat (The Living Theatre⁶² tréningje alapján)

1979-ben az Egyetemi Színházak Lyoni Fesztiválján részt vettem a Living Theatre tréningjén, majd a *Paradise Now* című utcai akciójában. Az alábbi naplórészlet az ottani tréning-élményemet örökíti meg, és érdekesnek tartom, hogy itt a csoportdinamikával foglalkozó fejezet végén idéztek belőle.⁶³ „Lyon 1979. A gyakorlathoz kört alkotunk, s kivárjuk, míg az ÓM zengése bennünk teljesen össze nem olvad a többiekével. A triangulum csendülésére lassan a kör közepe felé mozgunk. A hangrezgés egy pillanatra sem szűnik. Sőt, ahogy egyre szűkebb és szűkebb lesz a kör, úgy erősödik és töltődik fel, artikulálódik valamiféle poli-dialógussá. »Igyekeztek minél beljebb kerülni – halljuk Christine, a gyakorlatvezető szavát – AKARJATOK a kör közepébe jutni! Mindannyian! Válgatok egyetlen testté, keressétek a rést, amin át a középpontba juthattok! Ne mondjatok le senkiről, segítsétek a kint-szorultakat, szűnjék meg a kint és bent kettőssége!« Újra megcsendül a triangulum, óvatosan leválunk egymásról, s mindenki igyekszik visszakerülni eredeti helyére. A most összevillanó tekintetekben már a »megismertelek« öröme csillan.» Meggyőződésem, hogy ez és a hozzá hasonló együttes akciók sokat segítenek abban, hogy egy társulat képessé váljék a közös színpadi cselekvésre. Olyasfajta társulatépítő koncepciót szolgálnak, melynek során egy diffúz, egymást felszínesen ismerő csoport tagjai jól készíthetők fel elsősorban »egymásból«. De ne tekintsük ezt a gyakorlatot sem univerzális receptnek. Ez is egy 'ajánlat' a gátlások oldására, legyenek azok fizikaiak vagy más személyes diszpozíciókkal kapcsolatosak.

⁶¹ **ÓM:** Az **aum** vagy másképp **óm**, egy szent hang és spirituális szimbólum, amelyet az indiai vallásokban használnak. Három hangból tevődik össze, ezek az „A”, „U”, és „M”. ezzel fejezi ki a világ hármasságát, plusz a három egységből összeálló teljességet. A három hang sok tételt jelöl, de valószínűleg a legfontosabb a világmindenség hármasság aspektusa, a test-lélek-szellem egysége.

⁶² The Living Theatre: 1947-ben New Yorkban alapított világhírű amerikai színházi társulat. Ez a legrégebbi kísérleti színházi csoport. Története nagy részében alapítói, Judith Malina színésznő és Julian Beck festő/költő vezette. Beck 1985-ös halála után a társaság tagja, Hanon Reznikov Malina társigazgatója lett; Malina 2015-ös halála után fia, Garrick Maxwell Beck vette át a vezetését.

⁶³ Úgy volt, hogy a *Kultúra és Közösség* című folyóiratban megjelenik, már a kefelevonatot is kiküldték, de végül nem engedélyezték a szöveg megjelenését.

VI. SZÍNÉSZMESTERSÉG

A „színészmesterség” szó használata amatőr színjátszók esetében egyesek számára ijesztő lehet, hiszen náluk nem lehet kizárólagos cél, hogy a mesterség teljes vértetében lépjenek színpadra. A természetes, 'naiv' játék sajátos bájt és eredetiséget tud belevinni a műkedvelők játékába, ezért kár lenne valamiféle túlzásba vitt szakmaiság jármába fogni azt. Ráadásul egy ilyen elvárás rengeteg görcsöt, feszültséget, drukkot terhel rá színjátszóinkra, ami külsőséges /gépies/ megoldások felé viszi őket. Tény és való, hogy sem idő, sem szakember nincs arra, hogy külön mesterség órákat rendeljünk egy próbafolyamathoz. És mégis, találjuk meg a lehetőséget arra, hogy finom színészpedagógiai eszközökkel navigáljuk színjátszóinkat a szakmailag is értékelhető színpadi magatartás felé.

Legelőször is a felszabadult és spontán színpadi létezésre való rátalálás útját kell bejárunk ehhez, ami egyáltalán nem magától értetődő. Mert ez nem ugyanaz, mint a hétköznapiok felszabadultsága! A színész létezése a színpadon feldúsított létezési mód, Eugenio Barba hétköznapi túlinak (extra daily behaviour) nevezi. Ezért tud hatni, „ki-hatni” a rivaldán túlra is. Hevesi ehhez még hozzáteszi a maga „színész-paradoxon” meghatározását, amikor így ír: *„A színészi játék paradoxona azt jelenti, hogy a színész személyileg a legtökéletesebb nyugalmat őrizze meg, művészileg pedig a lehető legszenzibilisebb legyen.”*

Sztanyiszlavszkij: *’Sohasem szabad eltúlozni az igazsággal szemben támasztott követelményeket, mert az az igazság túljátszásához vezet, ez pedig a színpadi hazugságok legrosszabbika. A hazugságtól való mértéktelen félelem viszont félszeg óvatosságot eredményez.’*⁶⁴

A SPONTANEITÁS KIFEJLESZTÉSE ÉS MUNKÁBA FOGÁSA:

Keith Johnstone meglepő gyakorlatról számol be az *IMPRO, Improvizáció és Színház* című könyvében:

„Színészeimet mindig arra ösztönöztem, hogy pofákat vágjanak, sértegensék egymást, mindig előbb ugorjanak, semmint körülnéznének, sikoltozzanak,

⁶⁴ In: Montágh 2.180.old.

*üvöltözzenek és a legleleményesebb módon illetlenkedjenek.*⁶⁵ Ez a szélsőségesnek tűnő gyakorlat elsősorban a lazítást célozza, egy olyan alapállapot elérését, ahonnan sokféle vezethetnek utak. Ezek a gyakorlatok nem egymás szórakoztatására valók: kerülendő a „nézőként” való tetszésnyilvánítás a csoporttagok egyes akciókra. Ehelyett adekvát reakciókra biztassuk a játékban résztvevőket, hogy megteremtődjék egy sajátos mátrix, keretrendszer, amit senki nem lép át.

Amikor ezeket a rávezető gyakorlatokat végezzük fontos tudatosítani, hogy a színpadon minden aktus, legyen az mozdulat, gesztus, szó és tett a cselekvő létezés megnyilvánulása, más szavakkal a testté vált léleké. Ennek tudatosítása Perényi Balázs szerint az egyik leghatékonyabb segítője a színésznek, hiszen állapotot, érzeteket, figurát teremt. A külső cselekvés a belső élet motorikus kísérői, plasztikai megnyilvánulásai, ezek lehetnek önálló akciók, vagy a szöveget kísérő egyszerű gesztusok, például kéz, arcmimika, a szöveget ellenpontoszó gesztusok, mozdulatok, térváltoztatás. A belső cselekvés pedig a lelki élet, az érzések, gondolatok, törekvések külső, konkrét kifejeződés nélküli formája, de a beszéd felidéző és megjelenítő ereje és hatása jelen van benne. Cselekvés az is, ha valaki leveti magát egy sziklaszirtról, de az is, ha valaki csak az elhatározásig jut el.

A fizikai cselekvés-folyamat megszerkesztése, elképzelése és végrehajtása a legjobb kezdő lépés minden színpadi feladat megvalósításakor. Lehet analizálni (ízeire szedni) egy teljesen hétköznapi cselekvés sort, amit aztán a lényeges elemire szorítkozva újra összerakunk színpadi cselekvéssé. Például: Mondd el egy reggeled! „Csörög az óra, felriadok, megnézem az órát, kibújok az ágyból, papucsot veszek” ... és így tovább. – de ez az egész tovább is bontható: csörög az óra, felriadok, felülök, paplan le, kiülök az ágy szélére, ásítok, nyújtózkodok, órára nézek stb.... Ha ez megvan szóban, utána néma cselekvéssel végigcsinálni, majd szerkeszteni, rögzíteni, esetleg belevinni valami váratlan fordulatot (pld. isiász-fájdalom nyilall belém, kibújik az ágy alól egy macska, nem találok a papucsomat). A lényeg, hogy **minden cselekvés KONKRÉT kell hogy legyen és ne ÁLTALÁNOS**. DE: kerülni kell a túllötletelést is, amikor a színjátész a virtuozitását akarja kimutatni.

⁶⁵ In: Johnstone, 86.old. Továbbiakban: Johnstone

ÉLŐ BESZÉD – ÍROTT SZÓ – ELEVEN SZÓ

Az írott szóból élő szó lesz a színpadon. Ez pedig minden esetben metakommunikációs aktivitással jár. Ahhoz, hogy ez adekvát legyen a beszéd elemzését a szavak megszületésének körülményeivel kell kezdenünk, majd azt kell megnéznünk, hogy a kimondott szavak mögött milyen jelentések, érzések, érzelmek húzódnak meg. Ha ezt kellő alaposággal végezzük el, akkor természetes módon fog működni a beszédhez kapcsolódó metakommunikáció. A szövegelemzés célja tehát, hogy az elsődleges értelmén és jelentésén túl, megtaláljuk a szavakat kiváltó törekvések gondolati magját, és az azokat kiváltó érzéseket, indulatokat. Egy lehetséges gyakorlat a *Macbeth*ből: a boszorkányok jóslata és erre hogyan reagál Macbeth (milyen szavakkal, milyen gesztusokkal, milyen arcmimikával stb.) A színpadon, előadás közben többnyire nem egyedül vagyunk jelen, hanem partnerekkel, drámai szereplőkkel együtt, ráadásul mindennek, ami fizikai cselekvéssé válva megtörténik – legyen az szöveg vagy cselekvés – van egy előzménye és egy következménye. Tehát dialógus helyzetben vagyunk, sőt sokszor poli-dialógusban veszünk részt. Ilyenkor, miközben a saját szövegünket mondjuk, elsősorban a partner reakcióira is koncentrálnunk kell, fel kell hogy fogjuk a felőle érkező impulzusokat. A partner tükrében kell hogy lássuk saját beszédünk hatását. És ez a sűrű replikákra különösen igaz! „*Amit mondunk, sohasem arról szól, amit mondunk. Amit mondunk, az arról szól, akihez beszélünk. Amit mondunk puszta eszköz arra, hogy a hallgatóságunkat megváltoztassuk.*”⁶⁶ Nagyon jó példa erre a Hamlet és Polonius közti ún. „felhő-dialógus” (Hamlet, 3. felvonás, II. szín)

POLONIUS

Uram, a királyné beszélni akar fönségeddel, mindjárt pedig.

HAMLET

Látja-e azt a felhőt? Majdnem olyan, mint egy teve.

POLONIUS

Isten engem, valóságos teve alakú.

HAMLET

Nekem úgy tetszik, menyéthez hasonlít.

⁶⁶ In: Donnellan, 84.old.

POLONIUS

A háta olyan, mint a menyétnek.

HAMLET

Vagy inkább cethalforma?

POLONIUS

Nagyon hasonló a cethalhoz.

HAMLET

No, hát mondja anyámnak, megyek tüstint. - Csak addig tesztek engem bolonddá, ameddig kedvem tartja. - Megyek tüstint.

POLONIUS

Mondom *(El)*

Az egyszerűen elmondott és a partner szövegében megfürdetett/kontrollált kapcsolat megteremti a szöveg elevenségét és hatásosságát.

ALAPOK – A SZEREPEN VÉGZETT MUNKA ELSŐ SZAKASZA

Amikor eltervezünk egy előadást és meghirdetjük az első próbát (kőszínházban először a próbatábláról értesülnek a színészek a szereposztásról), a színjátszókat elsősorban nem is a darab érdekli, hanem hogy mit fognak játszani. Sokszor a szerep/szöveg mennyisége a döntő, vannak, akik mondjuk nem szeretnének negatív szerepet, kétes hírű nőt, postást, rendőrt játszani – pedig valójában ezek a szerepek a legizgalmasabb feladatok. A színészi erők és a darab béli státuszok összemérése óhatatlanul jelen van egy csoportban. Az ezzel kapcsolatos kérdéseket, kételyeket nem szabad közhelyekkel elintézni (nincs kis szerep, a múltkor főszerepet játszottál, megértél erre a szerepre, benned gondolkodtam stb.).

AZ IMPROVIZÁCIÓRÓL:

„Valamiképpen még ennek a végtelenül kötött művészi formának, a japán nő színész játékának is spontánnak kell hatnia, ... a felszínre törő élet az, ami láthatatlanná teszi ezt a technikát. Az igazi technika gáláns: meghúzódik a háttérben, és nem kérkedik a babérjaival.”⁶⁷

Spontaneitás és tudatosság dialektikája. Minél magától értetődőbb a tett, annál eredetibbnek hat. Ha valakit arra kérnek, hogy improvizáljon

⁶⁷ In: Donnellan: 17.old.

valamit, akkor mindenképpen valami „eredetit” akar majd csinálni – így görcsös, izzadságszagú lesz, egy csomó nem odailót fog tenni és mondani, az eredetiség hajszolása kikerüli a kézenfekvő megoldásokat. Nem szerencsések az érzelmeket elváró, sőt kiprovokáló instrukciók. Ilyenek, mint „legyél szomorú!”, „érezd dühöt!”. Hiszen érzelmeket nem lehet előállítani, de még hitelesen eljátszani sem. Az érzelem – düh, elkeseredettség, diadal – a cselekvés következménye és nem alapja.

„A nagy lendület pillanataiban ugyanis, amikor átélésre törekedtem, nem én irányítottam a testemet, hanem a testem uralkodott rajtam. Ámde a drámai alkotásban mit tehet a test ott, ahol elengedhetetlen a szellem munkája... Akkor még egész külsőségesen értelmeztem az 'önuralom' szót. Igyekeztem elnyomni minden fölösleges gesztust és mozgást, s ennek következtében megtanultam mozdulatlanul maradni a színpadon...Sikerült megszereznem a nyugalom látszatát és egyhelyben maradnom topogás és felesleges mozgás nélkül.”⁶⁸

Most néhány a színészmesterség alapjaihoz tartozó gyakorlati fogalmat veszünk sorra:

Mi az improvizáció?

Perényi Balázs szerint *„Az improvizáció minden színésztréning meghatározó tevékenysége, és nem csupán a közös munka kezdetén, vagyis mielőtt egy előadás elkészítéséhez fognánk, mielőtt kialakulna a produkció elkészítésére kész csoport, hanem a próbák során mindvégig, hiszen az improvizációk által a szerep vagy szituáció új oldalait fedezhetjük fel, illetve elmélyíthetjük az alakításokat. Az improvizáció folyamatos gyakorlása alakítja ki a koncentrált színészi jelenlétet.”⁶⁹*

Mi a helyzetgyakorlat?

„Módot ad a közös gondolkodásra és elemzésre, az árnyalt, többé-kevésbé elmélyült megközelítésre, hasonlóan, mint egy jól bepróbált jelenet. Egy rögtönzéskor azonnal cselekszünk. Váratlan, spontán, nemegyszer nagyon intenzív színészi akció-reakció születhet. Az alkotás és alakítás egyidejűsége hirtelen (meggondolást nélkülöző) és rugalmas színészi választ igényel. Sőt, a színésztréning legfontosabb céljainak egyike a hirtelen és őszinte válasz

⁶⁸ In: Sztanyiszlavszkij: 70/71.old.

⁶⁹ In: Perényi, 13. old.

*adottsága, és az a bátorság és magabiztosság, ami ehhez szükséges.”*⁷⁰

Perényi arra biztat, hogy a próbán rögtönzéskor és improvizáció esetén is „Ne beszéljünk, hanem cselekedjünk!”, fogjuk minél rövidebbre a szóbeli elemzést, rávezetést, megbeszélést. Hiszen a színjáték – cselekvés, próbálni is csak cselekedve érdemes.

A MEGFOSZTÁS

Az összes nagy színészpédagógus módszerének (Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Brook, Grotowski, E. Barba) meghatározó eleme volt a megfosztás eljárása, amikor a játszót megfosztották bizonyos kifejezési eszközeitől (hang, mozgás stb.), így erősítették fel a színész más kifejezőeszközeit. A kezdő színjátszók képzésének alapgyakorlatai ezek, de később is érdemes időről időre visszaidézni a hangos, de artikulált beszéd nélküli játékokat, akár még egy jelenet próbájánál is helyettesítheti a valódi szöveget egy adott hangsor, számsor vagy halandzsa.

A színjátszó, amikor egy előadás készül, olyan helyzetbe kerül, amiben kihívások várják, amiben minden kreatív energiájára szükség lesz, ráadásul egy közösség mátrixában kell önmagát elhelyeznie. Vegyük sorra e helyzet alapvető paramétereit!

KI, HOL, MIKOR, MIÉRT, MIT CSINÁL – és ezek változatai. Az ehhez szükséges tréning- és próbatechnikák /Perényi alapján/: **KI?** A szereplők státusza, hivatal, rang, milyen karakter, milyen az állapota (beteg, álmos, jókedvű stb.); **HOL?** A helyszín; **MIKOR?** Idő, korszak, hónap, nap, alkalom (ünnepe)? **Meddig?** A jelenet időtartama; **MIÉRT?** Előzmény-következmény, a cselekvés oka-célja; **MIT CSINÁL?** Cselekmény, fő cselekmény, akció; és végül a **HOGYAN**, tehát a stílus, a játékmód, a megjelenítés, technikai instrukciók, a kitűzött cél átfogó terve.⁷¹ Természetesen nem szükséges mindig minden paramétert megadni egy helyzetgyakorlathoz. A túl sok paraméter bénítólag hathat a színjátszókra, a túl kevés pedig – különösen a kezdők esetében – produktivitási kényszert és ezzel együtt bizonytalanságot idéz elő a színjátszóban.

⁷⁰ In: Perényi, 14. old.

⁷¹ Perényi alapján, 17.old.

Dolgozzunk most egy szöveggel az alábbi paraméterek alapján (Perényi alapján):

Nem nézve a másikra; végig a másik szemébe nézve; nagyon közel a másikhoz; a másik személyes terébe lépve; megérintve a kezét, az arcát; nagyon távol a másiktól, a távolságot átbeszélve; most szakadatlan izgatott mozgással; gyorsított tempóban; mozdulatlanul figyelve a másikat; mindig a másik fölé beszélve, hangosabban, erőteljesebben megszólalva (fokozás); erőteljes, valódi és nem imitált, cselekvés közben stb.

Most változtassuk meg a kommunikáció terét: fenn a nagyszínpadon, nagy térben; intim térben, egy-két négyzetméterre beszorítva. (pld. toalett, asztal alatt, ember-sátor); körben ülő társak terében; egy talált tér adottságait kihasználva (pld. lépcsőn, teraszról lefelé/felfelé, fotelben, tantermi padok fedezékében, falon át, növény mögül, egy szekrényből stb., vagy egyszerűen csak egy teljesen üres térben, most egy visszhangos helyen, kinn a természetben pld. két közeli dobtetőről átkiáltva egymásnak, éjszakai sötétben. Mint látjuk számtalan variációban lehetséges a színpadi kommunikáció helyzeteire felkészülni. Lényeges, hogy minden ilyen gyakorlat után beszéljük meg a tapasztalatokat, kire miként hatottak a különféle helyzetek, terek, milyen kihívásokkal kellett szembenéznünk.

A PRÓBA

Fel kell tennünk azt az elsőre triviálisnak tűnő kérdést, hogy egyáltalán **mi a próba, mi a próba célja.** a szóban persze benne van a KIPRÓBÁLÁS, hogy kipróbálunk valamit, ami azt jelenti, hogy nem egyszerűen mechanikusan ismételtjük az addig rögzített cselekvés- és gesztussorokat, szövegeket, és nem is egyszerűen új elemek beillesztése az addig kidolgozott partitúrába, hanem mindvégig KREATÍV folyamat! Az egyes részletekben mindig meg kell találni az egészet, a részpróbák mindig az egész felől és felé is mutassanak vektorokat. De a próba nem egy puzzle összerakása sem az egyes szerepek, sem pedig a cselekmény szempontjából nézve. Többféle próbamódszer létezik, de saját tapasztalataim alapján egy biztos: nem mindig az egyenes út visz közelebb a célhoz. Sok mindent ki kell „próbálni”, olyasmiket is, aminek látszólag semmi köze a darabhoz, hagyjuk a színjátszókat olyan utakat is bejárni, amelyek elfelé visznek a céltól, hogy aztán visszatalálhassunk és új inspirációkat építhessünk be az alakításba. Amikor sok utat bejártunk

improvizációkkal, rögtönzésekkel helyzetgyakorlatokkal, akkor elkezdődhet a célirányosabb munka az előadáson.

Egy szerep felépítésének megszokott menetrendje az ún. asztali próbával veszi kezdetét. A rendező felolvassa a darabot, szöveget, vagy a leendő szereposztás szerint a résztvevők olvassák fel. Amennyiben az előadás szövege a próbák során alakul ki, a rendező ismerteti az elképzelését az előadásról. A felolvasás után a rendező beszél a darabbal kapcsolatos mindenféle tudnivalóról, a korról (ha nem a jelenben játszódik!), az íróról, elképzeléseiről, bemutat rajzokat, makettet a díszletről, térről, esetleg a kosztümökről. A színészek ennek alapján alkotnak valamiféle vázlatos képet a saját szerepükről. Fontos itt a stílusjegyek ismertetése. *„A színész számára a játéktípus nem formai elemeket jelent csupán, hanem a játék dimenzióit, vagyis a kapcsolatok jellegzetességeit...A játéktípust tulajdonképpen a nézőtérrel való kapcsolat határozza meg, ami nem formai kérdés, hanem nagyon is a tartalom lényegét kifejezni törekvő »atmoszféra« kialakítása. Az atmoszféra - a színpad és a nézőtér kapcsolatában - a színpadi tér pszichológiáját jelenti.”*⁷²

Amatőröknél előfordul, hogy a felolvasás után lesz csak szereposztás. Jobb, ha a rendező olvas fel, ebben már jelezni lehet bizonyos irányokat. Ezután - illetve közben is - a rendező tájékoztatást ad a darabmal kapcsolatos tudnivalókról, korról, íróról, adaptáció esetén arról, hogy mire helyeződött a hangsúly például egy terjedelmes prózai mű adaptációja esetén. Beszél az előadás stílusjegyeiről, nézőtér-játéktér elrendezéséről, bemutatja a díszlet- és kosztümterveket, ha van ilyen.

Lehet megállni, kérdezni. Ezt nevezik **elemző szakasznak**. Ilyenkor az egyes szerep egyes elemeit összefüggésbe állítjuk a többi szereppel és a darab egészével. Minden szerepnek van főfeladata azaz fővonala és peripeteiái (sorsfordulatai) és kitérői, melyek valamiért eltérnek a fővonaltól. Pld. Hamlet: fő feladat: megbosszulni apja erőszakos halálát. A monológok kitérők: milyen viszonyban van éppen a fő feladatával. A fő feladat és a fő cél különbsége pld. a Kurázszi mamában: Kurázszi fő feladata jó üzleteket kötni. Ezzel ellentétes fő cél: leleplezni, hogy ez értelmetlen, mert a háború embertelen és pusztító. Arra a színjátszóra figyelünk fel, aki a fő feladattal törődik, és nem a hatással, amit a nézőkre tesz. Ez áll az egyes jelenetekre is. Ezután

⁷² In: Ruszt, 21.old.

következik **operatív szakasz**: az előadás térbeli megszervezésének időszaka. Ezt nevezzük **rendelkező próbáknak**, vagy **emlék-próbáknak**. Ilyenkor kerül sor az alapvető térbeli viszonyok meghatározására (be és kimenetek, járások, irányok a térben; díszleteket, tárgyakat, kellékeket még csak jelezzük; a színjátszók példánnyal a kezükben próbálnak. Gyakorlatilag valamiféle elsődleges vázlat készül az előadásról. Ebben a szakaszban a cél az, hogy megvalósuljon a cselekményen belül a fizikai folyamatok célszerű és logikus egymásutánja, ha vázlatosan is, de létrejjön az előadás kompozíciójának a vázlata. A rendező ebben szakaszban találja szembe magát a színjátszók különféle 'készültségi' és 'szerep-formálási' adottságaival, amit nagy empátiával kell kezelnie. Ugyanis vannak színészek, akik azonnal 'hozzák a szerepet', vagy kliséket használva, vagy mert ezzel akarják bizonyítani rátermettségüket. Mindjárt mutatni akarnak valamit. Esetükben a via negativa a járható út, vagyis finoman vissza kell vezetni őket a szerep alapjaihoz elemzéssel, lecsupaszítással. A másik véglet a 'nehéz szülés' – ez a rendező számára a könnyebb színészpédagógiai feladat. Itt a türelem és az empátia együttes jelenlétére van szükség, elvezetni a színészt a görcsöktől, lebontani az akadályokat legyenek azok lelkiek vagy fizikaiak. Fontos tudatában lenni és tudatosítani a színjátszóban azt, hogy valamit meg kell találnia, ami benne és a karakterben is megvan. Ez lesz a szerep kiformálásának alapja. Lehet ez egy hasonló nagyanya, a madarak szeretete, egy testi hiba szégyenlése, izzadságszag, klausztrofóbia, de az is lehet, hogy ez a közös nevező csupán csak egy jellegzetes gesztusban vagy grimaszban rejlik. Hogyan kerül egészen a közelünkbe a figura, milyen érzés őt a közelünkben tudni? Hogyan kezdünk egyszer csak belőle beszélni? Hogyan ragadható meg az alak? Mi kelti életre? Milyen a hangja, beszédstílusa? Hogyan néz ki? Hogyan jár vagy ül le? Milyen a proxemikája?⁷³ A színészi alkotás alapvető kérdései ezek, és többnyire nem szavakkal, hanem rávezető gyakorlatokkal segíthetünk a színjátszónak a válaszok cselekvésben manifesztálódó megtalálására. Tehát „cselekvő elemzéssel” vezetjük a színjátszót a szerep közelébe. *„Cselekvés az is, ha valaki megöli magát, de az is, ha valaki csak az elhatárolásig jut el. És*

⁷³ Proxemika: A kommunikáció és a hétköznapi tevékenységek során a személyek között betartott távolság, a tér emberi felhasználása a kultúra egyik jellegzetes megnyilvánulási formája. Központjában a társadalmi és személyes tér problémája, valamint ennek érzékelése áll.

*cselekvés az a körülhatárolható fizikai mozgássor is, amikor a színész felemeli a tört és keblébe szúrja.*⁷⁴ De világok választják el és egyesítik mégis Tisbe öngyilkosságát a *Szentivánéji álom* mesteremberek jelenetében és Júliát a *Rómeó és Júliában*. „*A fizikai értelemben meghatározható cselekvési folyamat megszerkesztése, elképzelése és végrehajtása mindenképpen a legjobb kezdő lépés egy színpadi feladat megvalósításában.*”⁷⁵

Tudatosítani kell, hogy bármilyen szerepet is játszik SZOLIDARITÁST KELL VÁLLALNIA AZ ALAKKAL, egyet kell értenie vele, legyen az akármilyen 'gonosz', különben soha nem juthat a közelébe. Az érzések átélése különösen a technikailag képzetlen, ösztönös tehetségek, és amatőr színészek számára veszélyes lehet. A kontrollált tudatnak kell, hogy maradjon egy titkos fészke a színjátzó agyában. Ő előre tudja, hogy mi fog következni, a nézőnek mégis azt kell éreznie, hogy váratlan és pillanat szülte szöveget hall, cselekvést lát. Ez a híres színészparadoxon! Jászai Mari szerint „*A szerepnek belülről kell kiforrni és megnőni. Az utánczó a külsőt lesi meg, az istenadta színész a lelket kutatja, belülről indul kifelé és a lélekre, mint az egyedüli lényegre rakja föl embere külsejét. Én úgy tudom, hogy előadás alatt bennem tulajdonképpen mindig annak az embernek a lelke él, akit személyesítek; mert a magamé kívül őrt áll. Vagy a magamé kettéválik? Mert kettő van, az kétségtelen. Míg az egyik odabenn él, cselekszik, kacag vagy sír, tombol vagy cselet sző, tudom, hogy a másik kívülről figyel és nyugodtan vigyáz. Nézi és ellenőrzi azt a munkát, melyet már rábízott a végrehajtó felére.*”

Ruszt József megkülönbözteti a külső cselekvést és a belső cselekvést. Az előbbiek a „*fizikai természetük szerint leírhatóak*”, az utóbbiak az alak „*lelki élete, érzései, gondolatai, melyek nem fejeződnek ki semmilyen önálló fizikai cselekvésben vagy akcióban*”⁷⁶ Hevesi Sándor az „alak szóbeli kivonatának” nevezte a szerep szövegét. A szöveg önmagában élettelen, kicsit több-szintű ugyan, mintha csak hangosan olvasnánk, de ahhoz, hogy hatni tudjunk vele, hogy 'átmenjen' a nézőtérre fizikai jelenlétünkkel [a színészi biosz, Eugenio Barba kifejezése] tesszük élővé.

A harmadik a **szintetikus szakasz**: a szerep ekkor válik összefüggő egésszé,

⁷⁴ In: Ruszt, 57-58. old.

⁷⁵ In: Ruszt, 31. old.

⁷⁶ In: Ruszt, 16. old.

életfolyamattá a darabon belül, a színjátszó már a szerep felől nézi önmagát és önmaga felől a szerepet; az emocionális világa ennek következtében finoman áthangolódik. Nagyon fontos, hogy a rendező ráérezzen, hogy a színész mit akar eljátszani, ebben kell, hogy segítse folyamatos és érzékeny odafigyeléssel. Bizonyos értelemben ilyenkor a rendező 'együtt játszik' a színésszel. Félreértés ne essék, nem előjátzásra gondoltunk! Vannak, voltak rendezők, akik híresek voltak erről és jól tudták kezelni az ilyen helyzeteket (Várkonyi Zoltánra, Ruszt Józsefre, Ascher Tamásra gondolok), de amatőr színészek esetében inkább görcsökhöz vezet az, ha bemutatjuk nekik, hogy mi hogy gondoljuk eljátszani a szerepet.

RENDEZŐ: empátiával ráérez a színész szándékaira, mit akar eljátszani, fontos, hogy első lépései mindkettőjüknek megfeleljenek. A rendező irányítja segíti a színészben az élmény alakulását.

Ha most az egyes szerepek kidolgozásához keresünk fogódzókat, akkor az első fontos feladat, hogy meghatározzuk a szerepben adott fő feladatot és fő célt. A fő feladat és a fő cél különbsége például a *Kurázs mama és gyermekei* esetében. A címszereplő fő feladata: minél jobb jó üzletet kötni. Ezzel ellentétes fő a darab fő célja: leleplezni, hogy ez értelmetlen, mert a háború embertelen és pusztító, saját gyermekeit is elpusztítja. Ez a kettősség az egyes jelenetekre, helyzetekre is igaz minden szerepnél együtt a 'kitérőkkel', melyek eltérnek a szerep fővonalától. Például Hamlet esetében a fő feladat már adott: megbosszulni apja erőszakos halálát. De ehhez képest kitérő az, amikor az a szellem jelenet után, e szavakat intézi önmagához: *Kizökkent az idő; – oh kárhozat! Hogy én születtem helyre tolni azt.* [1. felvonás, 5. szín] Hamlet monológja legtöbbször kitérők, de fontos meghatározni, hogy ezek milyen viszonyban vannak a fő feladattal.

SZÖVEG ÉS FIZIKAI CSELEKVÉS: ahhoz, hogy a hangos beszéd egyéni mondanivalóvá váljék a színpadon egy sajátos koncentrációra van szükség. Igazából nem saját beszédünkre kell koncentrálnunk, hanem a partner/partnerek felénk- vagy egymás felé tartó racionális és azon túli impulzusokra. „*A partner »tükrében« kell látni a saját beszédünk hatását. És ez azért jó így, mert a partner ugyanezt a műveletet végzi*”⁷⁷ Ettől lesz eleveendő egy dialógus.

⁷⁷ In: Ruszt, 38.old.

A SZÖVEGTUDÁSRÓL: Vannak rendezők, akik már az első rendelkező próbára 'teljes szövegtudást' kérnek, és vannak színészek, akik ezt be is tartják. Szerencsésebb, ha szöveg lassan, mintegy a próbafolyamat során ül be a színész memóriájába és eközben árnyalódik, alakul, nyer lelki töltést és válik ösztönössé. Ez itt azt jelenti, hogy a szöveg oly mértékben a sajátja lett a színésznek, hogy lehetővé válik az imént említett, 'kifelé figyelő' beszéd-koncentráció. Ha a színész kész szövegtudással érkezik a próbára, kezdetét veszi a 'nyesegetés' és újra-építés sziszifuszi munkája, hogy megszülessen a karakter lelki dinamikája. És itt a sűgő problémája: Kell? Nem kell? Aki a sűgóra támaszkodva játssza a szerepét, nem sokra juthat. Legjobb, ha egyáltalán nincs is sűgő, ha olyan stádiumba jut minden szereplő, hogy a szerep cselekvés partitúrája mintegy feltételes reflexként hívja elő a szöveget. A próbákon legyen jelen, és az sem árt, ha az előadások alatt a takarásban ül, és példánnyal a kezében követi az előadást. Persze az amatőrök esetében erre ritkán van lehetőség, általában a próbák alatt valamelyik, szereplő vállalja a sűgő szerepét, élesben pedig nem jellemző, hogy jelen van.

De mi történik, ha az előadás közben „lemegy a roló”, nem jut eszünkbe a szöveg. Ha a most-ban maradunk, nagyon ritka, hogy elfelejtjük a szöveget. Ha befészkei magát a gondolat, hogy 'Úristen, nem fog eszembe jutni a következő sor, akkor nagy valószínűséggel leblokkol a színész. De az sem vezet jóra, ha így biztatom magam: Amit az előbb csináltam, rémes volt, de a következő jelenetben majd igazán odateszem magam. Az előadás alatt ne a múlttal vagy a jövővel foglalkozzunk! Kizárólag az itt-és-most-tal! Ennek mi az ellenszere? Az, hogy kizárunk minden 'civil' gondolatot, véleményt, ha kifelé nézünk is, tekintetünk semleges, 'nem a nézőket látjuk és nem is magunkat, ahogy játszunk' „*A zenész ne nézelődjön, hanem a hangokra koncentráljon*” – írja Szőke Szabolcs *A bácsi zenél* című könyvében.⁷⁸ És mennyire így van ez a színész esetében is! Eugenio Barba beszél a dinamikus mozdulatlanyságról, ami ugyanennek a dolognak a fizikai oldala. Bár nem nézek rá, nem választok ki senkit sem közülük, de minden pillanatban tudnom kell, hova figyel a néző. Ez rendkívül fontos színjátszói tudás. Nem csupán magammal vagyok elfoglalva, saját állapottal, játékkal, hanem érzékelem a helyem az

⁷⁸ Szőke Szabolcs: *A bácsi zenél, Van lába a bácsinak?* 48. oldal, Dr. Kotács Könyvkiadó, Piliscsaba, 2021.

egészben, a teljes kompozícióban. Ez a tudás megemeli a színészi jelenlétet, értékes tapasztalatot ad arról, hogy mi módon lehet összeszedetten jelen lenni akkor is, amikor nem cselekszünk, milyen is a tétlenségben megbúvó akció. A próbanem alkalom a szöveg memorizálására. Máskülönb számos esetlegesség, a szövegtudás bizonytalanságából fakadó megoldás (beszédtempó, szünetek, kényszeres kézmozdulatok) kívül meg az alakításban. Ha valaki nagyon nehezen memorizál, hát bontsuk részekre a jelenetet, és ezeket külön próbáljuk. Aggasztóan hosszúnak, időigényesnek tűnhet ez a módszer, holott szó sincs időpocsékolásról. Nemegyszer gyorsabban jutunk el így szép és igaz alakításokhoz. De hogyan memorizáljunk? Eredményesebb fennhangon és nem magunkban ismételtetni a szöveget, érdemes dialógusként, szaggatottan, tehát a partner megszólalásait is befogva memorizálni, feltétlenül rögzítsük a végszavakat. A szövegünket azokkal együtt kell memorizálni. Jó, ha valamelyik színész-társunkkal, vagy barátunkkal tanulunk, lehet valamilyen technikával rögzíteni a partner-partnerek szövegeit, kihagyva a mi helyünket, legjobb, ha a partnerrel együtt gyakorolunk, és az előadás előtt is át vesszük a fontosabb páros dialógusokat.

A próbafolyamat iránya nem az, hogy a részletekből összerakódjék egy előadás, hanem hogy minden egyes részletben megtaláljuk az egészhez kapcsolódó szálát. „*A próba-folyamat »ismételve haladó« módszerében éppen az a komponáló folyamat a lényeges, amelynek során minden megoldott [megoldottnak érzett – R. J.] részlet egy művészi egészhez tartozik. A színésznek azért van szüksége periodikus ismétlésekre, hogy a színpadon eltöltött idő alatt minden pillanat egymásból logikusan és következetesen fakadjon, múltból a jelen pillanat, amelyben érezzük a következő pillanat megszületését, tehát azért, hogy életfolyamattá koncentrálja azt az időt, amit a színpadon el kell töltenie.*”⁷⁹ De ugyanez az egymásból következés dinamizálja és teszi léletszerűvé a replikákat is, tehát az, hogy már az elhangzáskor bennünk dolgozik a partner rá következő reakciója. És a mi válaszaink hamarabb „elkészülnek”, mintsem elhallgatna beszélgetőtársunk, hívják ezt impulzus átvételnek is.

A memorizálás technikája egyébként „kicsiben” nagyon hasonló ahhoz, ahogy egy verset memorizálunk, majd kidolgozunk. A memoriter során sorról sorra, szakasról szakaszra haladva, de mindig visszatérve hol az előző szakaszra, hol az azt megelőző szöveg-egységre, hol pedig a legelejére, építjük fel „újra”

⁷⁹ In: Ruszt, 42-43. oldal

magunkban a verset. Nem egyszerűen megtanuljuk a verset, hanem – nincs rá jobb kifejezés – magunkévá tesszük, miközben az ésszel történő elemzés és értelmezés helyett ösztöneinkkel és érzékeinkkel töltjük fel a szöveget.

A JELMEZEKRŐL MASZKOKRÓL, SMINKRŐL KELLÉKEKRŐL

Nem ez a lényeg, noha vannak előadások, darabok, amelyek ezek nélkül nem működhetnek. És mégis... Egyszer láttam egy indiai kathakali előadást smink, fejdíszek és kosztümök nélkül. Tudni kell, hogy ennek a műfajnak a férfi művelői [ma már vannak női előadók is] gyermekkoruktól kezdve tanulják a technikát, órákig készítik sminkjeiket, vörösre színezik szemük fehérjét, torony-magas fejdíszeket használnak és látványos jelmezekben táncolnak. Mivel az európai színházi fesztiválok időkeretei nem igazán fér bele egy ilyen hosszú előkészület, és pénzük sem volt a kellékek szállítására, egyszerű gyakorló öltözékben táncoltak és így is lenyűgöző volt az előadásuk.

„A színész ugyanis hiába vesz fel jelmezt, hiába készít maszkot változtatja meg hangját és tartását, hiába tünteti el vagy alakítja át legszemélyesebb és mindennapjaiban megszokott megnyilvánulásait, szerep külsőségei nem pótolják egy valódi ember arcát...Meg az tán minden külsőség ellenére, minden felvett, idegen dolog mögött a színész önmaga marad. A színpadon minden külső segédeszköz csak azért van, hogy a színészi metamorfózist elősegítsék, hogy az ábrázolás teljességét szolgálják.”⁸⁰

De ne akarjuk az indiai színházművészet e páratlan csodájának színészi/tárgyi eszköztárát megfeleltetni az európai formáknak, noha lényegét tekintve – ahogy Ruszt József sorai is erről szólnak – a dologi eszköztár mögöttese, vagyis a színész biológiai/lelki jelenléte a legfontosabb minden 'maszk' mögött. A smink, a frizura, a paróka, a szakáll és a bajusz, vagyis tulajdonképpen minden, amivel arcát elváltoztatja, átalakítja csak segítheti ebben. Az emberi arc a reflektorok erős fényében elveszíti minden plasztikusságát, lapossá lesz, és talán előnyös, ha a színész ilyenkor mégis sminkkel kissé megerősíti saját arcvonásait, hangsúlyozza annak természetes jellegzetességeit. A maszk és a smink amellett, hogy segíti a színészt alakításában, önbizalmat is ad: igazolást arra, hogy a színpadon egy másik személyiség létezik. A maszk nem csak a fizikai értelemben magunkra vett konkrét tárgy lehet. Maszkként funkcionál

⁸⁰ In: Ruszt, 45.old.

minden, amit magunkra öltünk: fejfedő, smink, kosztüm, cipő, táska, virág, esernyő, tb. Gondoljunk csak Chaplin gazdag maszk szerű attribútum készletére (keménykalap, zsakett, rövid nadrág, bajuszka, nagy méretű cipő, sétapálca stb.!) „Minden konkrét tárgy, amit az előadó magára ölt, maszkként viselkedik, egészen addig, amíg az előadó kizárólag a játék folyamán viseli.”⁸¹

Érdeemes felidézni Roberta Carrerinek, az Odin Színház színésznőjének tanulságos visszaemlékezését arra, hogy miképpen született meg az ő utcaszínházi figurájának, Gerominónak az öltözéke és kellékei:

„A hátizsákomban néhány nyári cuccon kívül volt egy cylinder is, amit hónapokkal azelőtt vettem egy használtruha boltban.... Jan és Silvia⁸² [ők hívták meg egy bohóc fesztiválra] nagyon megörültek érkezésemnek, és csak azt kérték tőlem, hogy szálljak be komikus utcai közjátékukba... Silvianak volt egy tangóharmonikája, Jan figurája pedig fekete szmokingot és keménykalapot viselt. Ott volt velem a cylinder. Jan aztán kölcsönadta nekem az egyik kosztümjét. Ő 1.95 magas volt és száz kilót nyomott, így, amikor felvettem a nadrágját, az ingét és a cipőjét, a hatás meglehetősen komikus lett. Úgy néztem ki, mint egy gyerek, aki felvette az apja ruháját. Hogy ne essen le rólam Jan nadrágja, kölcsönadott nekem egy pár, régi szabású, piros nadrágtartót. A nadrágszárat fölcsavartam, hogy ne lépjek rá ... A cipőt zokni nélkül hordtam. A csupasz, vékony bokám egyfajta szünetet képezett a cipő és a nadrág között. Nyakkendőként egy fekete selyem szalagot használtam, ami normális esetben a hajamra szolgált, és amit pillangóra kötöttem. Végül fejembe csaptam a kalapot. Három hónappal azelőtt az amazóniai dzsungel szívében egy janomami indián - a maguk fazonjára - levágta a hajamat /így az rövid volt/...A figurát elkereszteltem Geronimónak. A frissen learatott búzamezőkön /az előadás helye körül/ találtam szalmát. Egy szalmaszálat szájamba véve, úgy döntöttem, hogy ez feljogosít arra, hogy néma maradjak. Később, amikor az utcai parádéink alkalmával elkezdtük használni a madárhívó hang-technikákat, nekem a kacsahang jutott, és ez került a szalmaszál helyére és lett Geronimo hangja...Azt hiszem, Jan cipőjét hordva, mely annyira nagy volt rám, felébredt bennem a gyermeki lélek. Mintha Geronimo alakja a lábamból nőtt volna fel, átjárva a testemet, fel egészen a szememig.”⁸³

⁸¹ In.: Donnellan, 125.old.

⁸² Jan Ferslev és Silvia Ricciardelli – színészek az Odin Teatretben

⁸³ „Geronimo volt a kulcsfigura”, részlet Tatiana Cheminek Roberta Carrerivel készült interjújából (fordította: Regős János) Szenárium, 2019. április

A színész a szerep-formáláskor is egy típust kell hogy felépítsen, a típus pedig különféle személyiségjegyek általánosított képe, de ezt mégis egyénített formára kell hozni, igazítania kell saját személyiségében rejtőző és annak megfeleltethető alakhoz, vagyis az önképéhez. Ezen alkotó folyamat lényege az ÁTLÉNYEGÜLÉS. Ruszt József szavaival: *„Az átlényegülésben a színész önmagát teremti újjá oly módon, hogy személyiségének lényeges törekvéseit, emocionális beállítottságát, áthelyezi azokba a körülményekbe, amelyekben a hős él. Így a körülményeket és a hőst saját személyiségén keresztül éli át. De mert a hős élete, törekvései meghatározottak, a színész önmaga ellen küzd, hogy az alakot elfogadja.”*⁸⁴ A színész ilyenkor a szerep perspektívájából nézi önmagát és önmaga felől nézi a szerepet. E folyamat közben a személyisége egyfajta időleges áthangolódáson megy keresztül. Az már egy technika, hogy ezt minden egyes előadás alkalmával meg tudja valósítani, mégpedig egy olyan komplex 'rákapcsolódás' révén, ami a színpadra való belépés pillanatában önmaga és a szerep szétválaszthatatlanságában ölt testet együtt létezve a többi szereplővel és a drámai térrel, ahová belép. Ruszt sokat foglalkozik a szerepelemzéssel, ami egyszerre kell hogy tartalmazza a szerep érzelmi és szellemi természetének feldolgozását, de persze a külső jellegzetességeinek meghatározását is. A próbák improvizációs szakaszában – mert ilyen szakasz az amatőr színjátszók esetében szinte megkerülhetetlen – külön rávezető gyakorlatokat végezhetünk a hang- és beszédstílus keresésére, a figura 'kifaragására' és megmozdítására a színjátkozó társak segítségével.

Egy kitérő:

A csoportos színészi létezésről

A színjátkozó a térben – nem csak tárgyakkal van körülvéve, de társakkal is. Hogyan létezik a színjátkozó csoportban? Miként teremt atmoszférát? Mikor lép ki a 'tömegeből' és mikor lép vissza? Milyen módon tudják a háttér játékosai irányítani a néző figyelmét, mintegy rámutatva színpadi történés legfontosabb mozzanataira? Mi módon lehet egy csoportból kiemelni egy figurát, vagy szinte észrevétlenné tenni egy másikat? Hogyan lehet koncentráltan jelen lenni a színen, és mégsem vonni magunkra a figyelmet?

⁸⁴ In: Ruszt, 48.old.

Mozgás és elhelyezkedés a térben.

Az ember az otthonában is úgy helyezi el a tárgyakat, bútorokat, hogy a lehető leghabababb mozgást és térhasználatot alakítsa ki magának. Minél több tárgy van egy lakásban, annál nehezebb a szabad közlekedés. A túlszűfoaltság arra kényszeríti a tér lakóját, hogy járásokat alakítson ki és szokjon meg a lakásban. A színpad térbeli viszonyai komoly hatással vannak a színész viselkedésére és nem csak a járás szintjén. Ezért jó, ha már az első színpadi próbán valamilyen bútorzattal, tér-határoló elemekkel berendezve imitáljuk a majdani játékteret és bejáró próbát tartanak. *„Ha a színész nem tud jól bejönni, vagy nem tud jól kimenni, a színész nem csak közlekedésében van korlátozva, hanem a figura pantomimikus elemeinek szabad kibontakoztatásában is.”*⁸⁵ Ha a térben a bútorok és kellékek rosszul vannak elhelyezve, az emelvényekre nehéz fel- vagy azokról lelépni, ez béníthatja a színészt. Különösen nagy figyelmet kell fordítani az olyan térben való helyváltoztatás gyakorlására, ahol szándékos és tudatos a tér 'akadálypályává' alakítása. Gondoljunk csak Beckett *Ó, azok a szép napok* című darabjának dombjába ágyazott Winnie-jére, vagy a meredeken döntött színpadokra, a különféle hidakra, forgókra. Az ilyen 'térbeli akadályok leküzdésére, uralására külön próba lehetőséget kell biztosítani, akár kinn a természetben is.

⁸⁵ In: Ruszt, 65.old.

VII. EGY ELŐADÁS MEGKOMPONÁLÁSA

Ennek bemutatásához ismét vissza kell térnünk az alapkérdésekhez, tehát:

MIT? – KIKKEL? – HOL – KINEK? MIT?

Mindig nagyon fontos pillanat egy csoport életében, amikor a rendező, jó esetben a csoport bevonásával döntést hoz egy-egy színpadi mű bemutatásáról, illetve valamilyen közös, de még kidolgozás előtt álló ötlet megvalósításáról. Amennyiben klasszikus vagy kortárs drámát szeretnénk bemutatni, és tájékozottságunk nem százszázalékos, érdemes színházi dramaturgot, kritikust, egyáltalán egy e téren tájékozott embert találni, és tőle tanácsot kérni. Az internet is segíthet a darabválasztásban. E célból felkereshetjük akár a Magyar Szín-Játékos Szövetség www.szinjatekos.org c. honlapjának drámagyűjteményét, de jó ötleteket adhat a Kortárs Magyar Drámaírók honlapja www.dramairok.hu, valamint a Magyar Elektronikus Könyvtár www.mek.oszk.hu is, ha a színdarab szót ütjük be. Fontos felhívnom a figyelmet arra, hogy amennyiben kortárs vagy hetven éven belül elhunyt szerzőről van szó, úgy mindenképp nézzünk utána a szöveg jogdíj helyzetének, mert ezt még amatőrszínházi bemutató esetén is intézni kell. Ezt jellemzően az ARTISJUS Egyesületen [/www.artisjus.hu/](http://www.artisjus.hu) keresztül tudjátok intézni. E mail címük: info@artisjus.com. És ne feledkezzünk meg a darab fordítójáról sem! Azért, ha az internethez fordulunk darabért, legyünk megfontoltak! Sajnos elég gyakori, hogy az amatőr színjátszók kétes értékű szövegeket, jeleneteket halásznak le az internetről. Beírják, hogy „komédia, bohózat, kabaré jelenet, kortárs dráma stb.” – és amit a hálózat „kidob”, azt kontroll nélkül munkába veszik. Egyébként sem könnyű elolvasás alapján egy dramatikus szöveg színházi relevanciáját felismerni. Spiró György mondta valahol, hogy egy irodalmi-költői szempontból kiemelkedő dráma nem biztos, hogy a színpadon is működni tud. A drámai szöveg arról ismerszik, hogy egyrészt egyszerűbb, közvetlenebb, hétköznapi és jól mondható szövegek alkotják, másrészt – és ez a döntő – cselekvés-értékű benne minden szó, mondat és viszony. Hozzáteszem, benne minden szöveges megnyilvánulás gazdag és sokféle háttérrel, jelentéstöltettel, attitűddel bír, amit majd az elemző- és emléképróbakon kell végigjárnunk. Természetesen a kivétel itt is erősíti a szabályt, egy Shakespeare vagy Weöres Sándor dráma, bár költői

erényekben gazdag, de bizonyítottan jó színpadi szöveg. De teljesen más egy színpadon már bizonyított klasszikust kézbe venni, mint egy olyan klasszikus szerző művét, amit rajtunk kívül még senki sem mert színpadra állítani. Itt is csak azt tudjuk tanácsolni, ha erős és mély rendezői vízió, inspiráció áll e merész darabválasztás mögött, és ütőképes társulat a megvalósításához, akkor érdemes belevágni.

Brestyánszki Boros Rozália amatőröknek szóló módszertani könyvében tér ki arra az esetre, amikor házi szerző szövegét szeretnénk bemutatni. *„Amennyiben ezek a drámák eleget tesznek a fenti [cselekvés-értékű benne minden szó, mondat és viszony R.J.] elvárásoknak, és erről szakmai konzultációk során is megbizonyosodunk, úgy nemcsak, hogy be kell mutatni azokat, hanem ösztönözni kell a szerzőket új színpadi művek megírására is. A házi szerzők esetében természetesen nem lehetnek olyan elvárásaink, mint egy klasszikus drámai alkotásnál, ha azonban tehetséges a szerző, akkor színpadi tapasztalatoknak köszönhetően a társulatban hihetetlenül izgalmas műhelymunka alakulhat ki. Ez az együttes előadásainak sajátos ízt kölcsönözhet, és csak rá jellemző, egyedi és megismételhetetlen színházati eredményez. Az ilyen alkotói munka kivételes értékű lehet.”*⁸⁶ Hasonlóan produktív módszer lehet, ha egy ötletből, feszítő problémából kiindulva, improvizációkon keresztül születik meg a szövegek könyv, szinte együtt a majdani előadással. Itt a 'mindenkit meghallgatunk, de a rendező szava a végső' elvet kövessük, meg azt, hogy ne engedjük parttalanul szétáradni az instrukció- és ötletrohamot. Ilyenkor a 'Próbáljuk ki!', a 'Ne beszéljünk, csináljuk!' felszólítás jó irányba tudja terelni a próbafolyamatot. Nem ritka, hogy **epikai mű alapján** szeretnénk szövegek könyvet készíteni. Saját tapasztalat alapján mondhatom, hogy ez bár nagyon csábító, de talán a legkockázatosabb és nagy „önmegtartóztatást” igénylő vállalkozás. Ugyanis hiába tűnik első olvasásra párbeszédekben és drámai fordulatokban gazdagnak egy epikai mű, nem ettől függ, hogy színpadunkon is megállja-e majd a helyét (lásd: a Dosztojevskij, vagy Rejtő regények). Egy hosszabb, cselekményes, több szálon futó regény esetében mindenképpen el kell döntenünk, hogy hová,

⁸⁶ Brestyánszki Boros Rozália, *Színházi alapok amatőröknek*, Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2009.20. old [A továbbiakban: Brestyánszki]; Interneten: <http://adattar.vmmi.org/index.php?ShowObject=konyv&id=189>

mire helyezzük a hangsúlyt, és szigorúan ennek mentén kell felépíteni a szövegkönyvet. Lehet ez a regénynek egy fontos jelenete, és innen amolyan flashback technikával dolgozva fejteni fel a cselekményt /ezt tette Andrzej Wajda lengyel rendező, amikor Dosztojevszkij *Félkegyelmű* című regényéből azt a jelenetet választotta adaptációja alapjául, amikor Miskin herceg és Rogozsin találkoznak a Rogozsin által megölt Nasztaszja Filippovna holtteste fölött/. Minél több mindent szeretne egy regény-adaptáló beleszuszakolni a darabba, annál nehezebb jól kijönni a kísérletből

Két saját adaptáció, talán tanulságos lehet:

A *Tizennégy karátos autó* című Rejtő adaptáció esetében – ebbe felkérésre és nem saját elszánásból vágtam bele – a narrációs és szelekción technikában biztos voltam: a regény időben és térben szerteágazó cselekmény szövésétől eltekintettem, és – ahogy a kabarékban ez szokás ezt a feladatot rábíztam egy ügyes narrátor/konferansziéra, Az igazán humoros gyúanyag a rejtői párbeszédekben rejlik. De mi legyen az előadásból kiszüremplő mondanivalónk, a cselekményt összetartó gondolat? Az lett, hogy a természetes és önazonos viselkedést megtestesítő Vanek úr mindenkinek 'túljár az eszén' és végül szétzilálja és katonán állapotba kergeti a rend és fegyelem társadalmát, például a katonatisztekét. Ezért Gorcsev Iván helyett Vanek urat helyeztem az előadás középpontjába, és mindenki mást az ő mágneses terébe vontam.

Az 1500 oldalas, de nálam hat szereplős *Don Quijote kalandjai* című regény-adaptáció esetében első lépésként a sok-sok szereplőt hat típusra szűkítettem: a két főszereplőn kívül (Don Quijote és Sancho Panza) két nőalak szerepelt (az egyik a házias Dulcinea a másik a szabados természetű Oriana), a Tudósító (Paparazzo), aki lesifotósként követi Don Quijotét, és végül egy józan okostojás, Baccalareus, aki mindenáron vissza akarja őt kényszeríteni a „normális” világba. Az egész szellemi ívét pedig arra a – a regény epizód-sorától sem idegen – gondolatra futtattam ki, hogy Don Quijotét, aki eleinte a kalandjaiban száz százalékig ön-azonos, a világ egyre inkább a maga szórakoztatására, celebként szeretné igénybe venni. Amikor erre ráérez, a maga módján bosszút áll és szétrombolja Pedro mester bábszínházát. E két saját példát abban a hiszemben teszem itt közzé, hogy egy-egy regény színpadi adaptációjának elkészítésekor talán segíthet bizonyos csapdák elkerülésében.

További munkák a szöveggel:

Húzás-átírás-bővítés

Elsősorban klasszikus vagy kortárs dráma szövegek esetében merül fel a dolog. Saját, illetve improvizációk során kialakuló szövegtest esetében már eleve csak azok a szövegek maradnak meg, melyek az előadás és a benne szereplők szempontjából fontosak és mondhatók. A húzásnak több oka is lehet: **bizonyos szerepek összevonása** az adott társulati létszám, a kioszthatóság függvényében. Ilyenkor igyekezzünk úgy működni, hogy az adott szerep jellem-keretét gazdagítsák a másik szerepből átemelt szövegek. A **darab pusztá hossza is indokolhatja** a húzást, hiszen az esetek többségében egymásfél órára tervezzük az előadást, illetve, ha szünettel játsszuk, akkor a 2 x 1 óra az ideális. A húzásoknál szerepösszevonásoknál figyelni kell arra, hogy fontos információk, amelyek nélkülözhetetlenek a cselekmény végigviteléhez, ne maradjanak ki. A harmadik és legfontosabb húzás típus, amikor a próbák során derül ki, hogy egy-egy szöveg 'nem mondható, ledobja a színpad'. De az is lehet, hogy egy teljes jelenet jut erre a sorsra, mert félreviszi a cselekmény fővonalát, vagy egyszerűen felesleges a koncepciónk szempontjából. De előfordulhat ennek a fordítottja is: egy előzőleg kihúzott részről, szövegről kiderül, hogy nélküle nem áll össze a darab. A rendezői ÉBERSÉG elengedhetetlen ilyenkor: bátran és határozottan el kell tudni engedni mindent, ami gátat vet a drámai események sodrának. Akár amatőrökkel, akár profikkal dolgoztam, mindig ragaszkodtam ahhoz, hogy legyen mellettem amolyan mindenes asszisztens, ha erre nem akadt külön ember, akkor a társulat egyik kevésbé terhelt színészét vettem magam mellé. A saját átírással, aktualizálással nagyon csínján kell bánni! Nagy a csábítás, főként a régi korokban játszó daraboknál, hogy egy kicsit maibbá tegyük a szöveget. Ha klasszikusról van szó, felesleges az erőlködés, csak rosszabb lesz a szöveg, mesterkéltébb, lötyögni fog a színjátszókon. A színház amúgy is a jelenlét, az épp-itt-és-most művészete, tehát bízhatunk abban, hogy ha erős a darab, ez 'magától is' maivá, aktuálissá érik az előadásban. Felejthetetlen és idevágó élményem a Kecskeméti Színház Műhely diákszínjászainak 2019-es előadása, akik izzóan mai energiákkal vitték színpadra Katona József *Jeruzsálem pusztulása* című darabjának ódon szövegét, igaz Spiró György átigazításában. Könnyebb a dolgunk, ha több fordítása is létezik egy-egy

klasszikusnak. Koncepcióunktól és stílus-választásunktól függ, hogy mondjuk egy Molière, egy Shakespeare vagy egy Brecht darab esetében Arany János, Nádosdy Ádám, Parti Nagy, Petri vagy Térey János fordítását választjuk. Az aktualizálás egy regény adaptáció esetében végbemehet úgy is, hogy a szereplők előzetes improvizációit fésüljük össze az eredeti mű jeleneteinek szövegtestével. Ezt a módszert alkalmaztam a már említett *Don Quijote kalandjai* című előadásom esetében. *A tizennégy karátos autó* című előadás narrátor szövegeit is a színésszel együtt dolgoztuk ki a próbák során. Külön nem tárgyalom, de egy előadás szövege lehet, hogy csak egy kanavász, egy vázlat, amit az élő előadásban a színészek töltenek fel szöveggel. Ez történt a *commedia dell'arte* esetében, amikor a téma, a történet és a játékszabályok mellett a legfontosabb az egymásra figyelés, az »áramkör« létrehozása.

KIKKEL?

„A színházi előadás lelke a színész. Vajon ki a színész? Talán az összes művész közül a legbonyolultabb. Ő maga az alkotó (hiszen ő alakítja a szerepét), ő az eszköz is, amivel alkot (saját teste és lelke), valamint ő az alkotás is (az előadásban részt vevő színpadi alak).”⁸⁷

Igen, most ismét a színészeinkről kell, hogy szóljunk. Amatőr színjátszóknál általában nem könnyű „kiosztani” egy leendő előadásunk szerepeit. Vagy túl sokan vagyunk, és mindenkinek szeretnénk feladatot adni, vagy kevesen, és szerep-összevonásokra, vagy más kompromisszumokra kényszerülünk. És akkor még nehézségnek ott van az alkati sajátosságok és szakmai kompetenciák sokfélesége. Igen ritkán adódik olyan társulat, amelyben tökéletesen kioszthatók a szerepek, és senki sem lesz elégedetlen. Jó esetben már a leendő előadás szövegének kiválasztásakor, illetve megalkotásakor legyen elképzelésünk arról, hogy ki, mit fog játszani. De az is előfordulhat, hogy egy kész szövegkönyvvel a kezünkben, meghívott rendezőként kell döntenünk a dologról. Ilyenkor igen fontos, hogy ismerjük meg a társulat tagjainak színpadi előéletét, jó esetben élőben más élő előadások megtekintésével, de ha másra nincs lehetőség, videó felvételekről. Nem árt némi megelőlegezett bizalom sem.

⁸⁷ In: Brestyánszky, 52.old.

De vegyük sorra egyenként is, milyen kérdésekkel kell számolnunk szereposztáskor:

- Társulatunk színjátszóinak alkati kapacitása: fizikum, személyiség- és csoportdinamika (korábban szó volt erről), lelki terhelhetőség, szöveg tanulási készség;

- Amatőrökről lévén szó, megfontolandó, hogy amennyiben valakire testes főszerepet bízánk – bár ő lenne a legalkalmasabb a szerepre – de családi vagy egyéb okok miatt nem tud majd rendszeresen és időben ott lenni a próbákon. Ilyenkor bátran próbáljunk másvalakit választani a főszerepre.

- Az életkor és nemek szerinti megoszlás és a darab: az életkor kérdését gyermek- és diákelőadások esetében kétségtelenül nehezebb megoldani. Ki játssza a tanárt, ki a szülőt? Általában vagy meghívunk valakit a felsőbb osztályokból, vagy egy érettebb diákot vetnek be. De a nemek esetében is főként a kis-kamasz színjátszóknál látjuk a szemceruzával festett bajszokat, ráncokat, férfikalapokat, nadrágokat. Hasonló megoldásokat láttam szépkorú asszonyokból álló csoportoknál. Itt az a legfontosabb, hogy visszafogjuk a rájátszást, a másneműség, más korúság okozta túl-kompenzálást, hogy erősítsük saját személyiségükbe vetett bizalmukat, és véletlenül se a másik nemről való vélemény határozza meg a szereplő alakítását. Amikor saját darabomban, a *Piroska, családi históriákban* a női szerepeket is férfi színészekre osztottam, az első instrukcióm és játékszabályom az volt, hogy véletlenül se próbáljanak nőt játszani, magukból építkezzenek.

- A szereposztásban szerepet játszhatnak a társulaton belüli személyes viszonyok is. Erről már röviden volt szó [lásd. 67.old.], most néhány konkrét példa: amikor a Don Quijote darabomat csináltam, az eredeti felkérés Dióssi Gábortól és Thuróczy Szabolcstól érkezett, akik jó barátként, kicsit személyes kapcsolatuk tükröződéseként is szerették volna eljátszani Don Quijote és Sancho Panza szerepét. De a korai Pintér darabok szereposztásába – és ezt közeli tanúként mondhatom – is belejátszottak a társulaton belüli viszonyok. Brestyánszki Boros Rozália kitér más személyes viszonyokra is: „Például játszhatnak-e a házaspárt olyan színészek, akik nem tudják egymást elviselni? Kezelhető-e az ezáltal esetlegesen kialakuló személyes konfliktus vagy viszály a társulatban? Mit veszíthet vagy nyerhet ezáltal az előadás?

*Hogyan befolyásolja ez a cselekményt?*⁸⁸

- Más helyen szó volt már erről, de gondot okozhat, igaz, adott esetben előny is lehet a külső viszonyok, hierarchiák jelenléte a társulatban: például, ha a polgármester, helyi szponzor cég vezetője, rokona játszik a darabban. Jó, ha 'fontos ember' nem a státusza miatt vesz részt az előadásban, és nincs olyan elvárása, hogy kiváltságos szerepe legyen. Leginkább a falusi és kisvárosi színjátszóknál találkoztam ilyen helyzettel, és többnyire pozitív hatása volt a csoport munkájára.

- Apróságoknak tűnik, de foglalkoznunk kell azzal is, ha a színjátszó ódzkodik a szerep elvállalásától, mert kicsinek, méltatlannak találja. Gyógyír, ha lehetőség szerint odafigyelünk arra, hogy változatos szerep-lehetőségeket biztosítsunk a tagoknak, hogy legyenek meggyőző érveink arra, hogy miért épp az illetőre gondoltunk a szereposztásnál.

- Abban az esetben, ha többen vagyunk, mint ahány szerep a darabban, le kell kettőznünk egy-egy szerepet. Ez kényes helyzeteket eredményezhet (ki a jobb, ki játszhat többször, első, második szereposztás stb.). Külön színészpédagógiai figyelmet követel az ilyen helyzet. Legjobb, ha párhuzamosan dolgozunk, és ha mindkét szereplő jelen van a próbákon. Nyilván nem „copy-space” elvárással állunk hozzá a lekettőzött szereplők próbamunkájához, a szerep adta kereteken belül engedjük érvényre jutni egyéniségük sajátosságait. Elképzelhető, hogy kockáztatunk, és egy merész gesztussal ellen szereposztással élünk (de ez csakis szilárd rendezői koncepció eredménye lehet, és sohasem a kényszer vagy a vicc kedvéért). Ilyenkor a színész jellemétől, vagy eddig megszokott szerepkörétől teljesen eltérő, esetleg azzal ellentétes jellemű szerepet adunk neki. Ha az ellen-szereposztás pusztán kénysERMegoldás (mert mondjuk már nem maradt más az adott szerepre), akkor ez majdnem biztosan kínos helyzeteket és végül a bukást eredményezhet – az előadásét és a színészt egyaránt.

- Végül még egy eset ide kíváncsodik, ez pedig a beugrás. Nem részletezzük, hányféle helyzetben kell meghoznunk ilyenkor egy gyors döntést, hogy megmentjük a következő előadást. Ha még időben, mondjuk az előadás napján délelőtt kiderül, akkor epizódszerep esetén egy beugró próbával megoldható a dolog. Testesebb szerepnél – ha van bevethető színész –, biztosan külön

⁸⁸ In: Brestyánszky, 53.old.

próbát kell kiírunk. Két fontos tényező, amire bizton számíthat a beugró: jó előadás esetén egy biztonságosan megformált szerkezettel és játékkreddel bíró előadásba ugrik be úgy, hogy játszótársai a szokásosnál is nagyobb figyelemmel veszik körül, azt szoktuk mondani, „alajátszanak”, néha a szövegekkel is besegítenek.

HOL?

Kérdés megválaszolása egyszerűnek tűnik, hiszen az amatőr színjátszók többsége valamilyen kulturális vagy oktatási intézmény „vendégszeretétét” élvezzi, legyen az művelődési otthon vagy iskolai helyiség. Ez többnyire azzal jár, hogy az előadást mindvégig díszletjelzésben próbálják. Ha az eredeti díszlet sokban különbözik a jelzéstől, és a színészek, túl későn kerülnek az eredeti körülmények nem tudják azt „belakni”, nem mozognak majd benne természetesen, megszokottan, és nem tudják a díszletelemeket és a kellékeket rendeltetésszerűen használni, vagy egyáltalán nem használják, mert nem épült be a játékukba a próbák során. Érdemesebb olyan technikai körülményeket kitalálni, amelyek biztosan és célszerűen fogják szolgálni az előadás érdekeit, és szerves egységet alkothatnak azzal.

Tekintsünk el most a HOL? kérdés tágabb értelmezésétől, tehát attól, hogy milyen földrajzi, szociológiai környezetben dolgozik a csoport és attól is, hogy egy településen belül hol helyezkedik el az együttesnek otthont adó intézmény és maradjunk csak az épület-szerű próba- és előadás helyszínnél. Triviálisnak tűnhet, de a társulatnak alkalmazkodnia kell a befogadó intézmény szervezeti, működési rendjéhez, például ahhoz, hogy csak egyeztetéssel tudnak próbateremhez, idősávhoz jutni, hogy ki kell pakolni próba után, hogy x időpontban zárják az intézményt, hogy mások is próbálnak velünk párhuzamosan stb. Mivel magam 31 éven át egy felsőoktatási intézmény, a Budapesti Műszaki Egyetem Központi Épületének életrendjéhez kellett, hogy igazítsam a Szkéné Színház egészen más munkarendjét, talán érdemes megosztanom néhány tapasztalatomat. A legfontosabb itt a **diplomácia**, ami azt jelenti, hogy a portástól, a rendészen, a takarítókon át egészen az intézmény igazgatójáig élő kapcsolatokat kell kialakítani az ott dolgozókkal, tisztelve mindenkinek a posztját, munkáját, szakértelmét és felelősségi

körét. Konfliktusok, feszültségek esetén, keressük a mindkét fél számára elfogadható kompromisszumot, kiutat. A későre nyúló próba, a zaj, a terem átrendezése, díszleteink raktározása, nyitás-zárás, ügyelet, külön takarítás, más programok a színpadon, a teremben, mind-mind feszültségforrás lehet. Nem biztos, hogy minden esetben a rendező, a csoportvezető a legalkalmasabb a konfliktuskezelésre. Ehhez higgadságra, türelemre és empátiára van szükség. Legyen egy ilyen ember a csoportban!

Próbák közoktatási intézményben:

Iskolákban a legtöbb esetben osztály- vagy tornateremben tudunk próbálni, a berendezést szétolva, szűk helyen készülve egy olyan előadásra, amit majd esetleg nagyszínpadon forgunk előadni. Ráadásul a gyerekek is expanzívak, nagy a mozgásigényük, ami természetes velejárója a színjáték készítésnek. A mindenkit megmozgató jeleneteket szinte lehetetlen így próbálni. Ha nem akarjuk, hogy ilyenkor bizonytalan téblábolás legyen a színpadon, kéredezkedjünk ki az iskola folyosóira, ha lehet, az udvarra. Nagyon sokat lendíthet a dologon egy nyári tábor szervezése. Itt is fontos segítség lehet a támogató emberi környezet kialakítása. Szerencsésebbek vagyunk, ha a helyi művelődési intézmény ad helyet a diákszínjátzó csoportnak. Ez egyrészt egészséges korosztályi és iskolák közötti keveredést tesz lehetővé, másrészt jobb infrastrukturális háttérrel biztosít a munkához. Az is számít, hogy ebben az esetben a „színjátzózás” leválik az iskolai mindennapok rutinjáról.

Próbák és előadások művelődési intézményben, színházteremben:

A nagyobb művelődési házakban általában valamilyen próbatermet biztosítanak a csoportnak. Itt – ideális esetben – be is rendezkedhetünk az egész időszakra. Ha nem, akkor minden próba pakolással indul és zárul. A színpadra általában csak a bemutató előtti utolsó héten engednek fel bennünket. Ilyenkor bizony összetorlódik minden: a kellékek beszerzése, járások, takarások, díszlet állítás, világítás stb. A társulat számára az együttműködés és türelem igazi próbája ez az időszak. Az ilyen „színpadra tételnél” arra is figyelni kell, hogy a színpad és a nézőtér viszonya milyen: a nézők a színpadhoz képest föntről lefelé, vagy letről fölfelé nézve helyezkednek el, esetleg oldalról is, vagy kör-körösen; hogy mennyire lehet belátni a színpadon zajló eseményeket; hogy minden látható és hallható legyen. Ha kell, a fentiek függvényében módosítsuk a már beállított

jelenteket. A rendező ilyenkor igyekszik a nézőtér minden szegletébe eljutni, és onnan figyelni a színpadon zajló próbát.

Szabadtéren:

Ennek komoly színházi irodalma van. Most csak néhány hasznos szempont: Ha ácsolt színpadra/pódiumra készül az előadásunk, akkor jól kezelhető, mozgatható és könnyű legyen a díszlet, bírja az időjárás és szállítás viszontagságait. Az sem mindegy, hogy mi választhatjuk meg, hol legyen a saját magunk által ácsolt színpad, vagy egy előre felállított színpadon fogunk játszani. Bárhogy is legyen, biztos, hogy előadásunk mindenképpen harsányabb, mozgásban gazdagabb hatáselemeket, frontális beállításokat kíván. Az sem mindegy, hogy egy népünnepély forgatagában lépünk-e fel és próbáljuk magunkra vonni a figyelmet, vagy egy épített szabadtéri színház hív meg bennünket. Ez utóbbi esetben a helyzet nem sokban különbözik a zárt téri előadásétól. Ha utcai, „vonulós” előadást tervezünk, itt az improvizatív, a beállított, az akrobatikus és a muzikális elemeket jó arányban keverjük, az akciók sorrendje is a helyzet és tér adottságainak függvényében változhat. A lényeg, hogy látványos és „zajos” elemekkel, harsány színű jelmezekkel, kellékekkel tudjuk magunk mellé állítani és ott tartani a közönséget. [lásd Roberta Carreri visszaemlékezését! 86.old.]

Speciális helyszínen:

Ma már számos különleges helyszínre is készülnek előadások. Pszichiátriai intézetek, fogyatékkal élők, börtönök, hajléktalan szállók lakói állnak össze és csinálnak helyben, vagy fogadnak be előadásokat. Az ilyen vállalások esetében nagyon fontos, hogy e különféle devianciákat jól ismerő szakember irányítsa a munkánkat, hogy mindenki állapota és helyzete függvényében legyen megbízva feladattal. Ha mi szolgáltatunk előadást, „ne rohanjunk ajtóstul a házba”. Mindig legyünk tekintettel speciális nézőinkre, már a próbák alatt konzultáljunk az intézmény, illetve szakma ismerőivel.

KINEK?

Igen, a nagyérdeműről is szót kell ejtsünk, előadásunk megcélzott befogadójáról. Jó ha mindig észben tartjuk – bár erre erős kísértést érzünk egy-egy hűvösen fogadott előadásunk után –, hogy a hydra-fejű „néző

semmiről sem tehet”, mindenért elsősorban magunkat hibáztassuk.

Peter Brooknál pontosabban senki sem szólt erről a helyzetről:

„Soha nem kell tehát azt állítani, hogy...rossz a közönség. Igaz, hogy néha találkozunk nagyon rossz közönséggel, de nincs jogunk ahhoz, hogy ezt mondjuk; azon egyszerű oknál fogva, miszerint nem szabad azt elvárni, hogy a közönség jó legyen. Egyszerűen fel kell ismerni, hogy van könnyű és kevésbé könnyű közönség. Ha könnyű a közönség, az az égből hullt kegyelem, mennyei adomány, de a nehéz közönség nem ellenség. Nem abnormalis. Ellenkezőleg, a közönség természetes állapotában ellenálló, folyamatosan keresni kell hát, ami felvillanyozza, anélkül, hogy elveszítenénk az intim kapcsolatot a tartalommal és a másikkal. Mindezt bármiféle tetszelgés, mindenáron való tetszeni akarás nélkül.”⁸⁹

Próbáinkon mindig ott lebegjen a szemünk előtt a „néző nézőpontja”, aki rendszerint először találkozik majd az előadásunkkal. És ide tartozik a másik közönséggel kapcsolatos veszélyforrás elkerülése, ez pedig **az unalom**, amit Peter Brook az előadás legnagyobb ellenségének tart. A próbák közben, különösen, amikor már kezd összeállni az előadás, amikor már az egész kompozícióra van rálátásunk, figyeljünk arra, hogy mindig maradjon elég ki nem derült titok, el nem süttött patron, következzen meglepetés, váratlan, a cselekménymenetet kitérítő/visszatérítő fordulat, ami ébren tartja a néző figyelmét. Brook szinte démoni élőlényként tekint erre a veszélyforrásra, amikor így ír: *„Az unalom a legjobb idegenvezető, amit ebben a munkában ismerek és amire mindig figyelek. Az unalom, akár az ördög, bármelyik pillanatban megjelenhet a színházban... Egy kis semmiség elég, leselkedik, ránk ugrik, és telhetetlen. Lesi a pillanatot, hogy észrevétlenül becsusszanjon egy akció, egy gesztus, egy mondat belsejébe.”* Peter Brook iskolákban tesztelte egy-egy készülő előadása unalom hányadosát: *„Kellékek, jelmezek, rendezés nélkül megyünk oda, ... amint a munka felével vagy harmadával végeztünk, próbára tesszük, amit felfedeztünk, hogy lássuk, mi az, ami felkelti az emberek érdeklődését, és mi az, ami unalmat szül... A gyerekeknek nincsenek előítéleteik, érdeklődnek vagy unatkoznak, együtt éreznek a*

⁸⁹ Peter Brook: Az unalom a vég (Le diable c'est l'ennui), P. Brook előadásának lejegyzett szövege (Atelier du Chaudron, Cartoucherie de Vincennes, 1991) ford: Harangi Mária, https://www.literatura.hu/szinhaz/unalom_a_veg.htm (Továbbiakban: Brook)

*színészekkel vagy türelmetlenek.*⁹⁰ A nézőnek hallania, látania, egyszerűen érthetően és érezhetően kell tapasztalnia mindazt, ami a színpadon történik, hiszen neki szól az előadás. Ha nem érzékelheti a megfelelő módon, akkor az nem is hat rá, pedig az előadás elsődleges célja, hogy hasson. Ez pedig csak úgy váltható ki, ha egy kicsit „csalunk”. Gyakori egy bizonyos fajta csömlés az önértékelésben főként a falusi, kisvárosi csoportoknál, melyek elsősorban addig csak a helyi, ismerős, „drukker” közönségnek játszottak, majd leomozva fogadták egy fesztivál közönségének, zsűrijének kijózanító kritikáját. Erre is fel kell készülnünk, készítenünk a csoportot elsősorban lelkiében. Egy amatőr társulatnak elsősorban saját szűkebb-tágabb helyi közönségét kell szolgálnia – nem a sikert hajszolva kiszolgálnia! –, és ha ezt jól teszi, biztos, hogy e szűkebb körből kilépve sem vall szégyent. Nagyon sok eredetileg a helybélieknek készült gyermek- és felnőtt előadást láttam, ami igazi színházi élményt tudott nyújtani idegenben is. Szólnom kell még a nézők bevonásával kapcsolatos megfontolni valókról. Ha rövid akarok lenni, azt mondom: nem javaslom. Nem csak azért, mert kiszámíthatatlan a következménye, hanem azért sem, mert – bármily furcsán is hangzik – ez is csak akkor működik, ha jól előkészített és megtervezett, akár az előadás többi eleme. Különbözőben „[C]sak egy félszeg, zavart cselekvés lesz a reakciója, rosszabbik esetben dühös ellenállás, de volt rá példa, hogy a berángatott néző elkezdett intenzíven és feltartóztatathatatlanul „alakítani”... Az ilyen helyzetek komikuma esetleges, bizonytalan, értéke kérdéses.”⁹¹ Az interaktivitás a színházban mindig nagyon kockázatos, és csak akkor szabad alkalmazni, ha elkerülhetetlen és az előadásból szervesen következik: a performance-ok, akciók, az utcaszínház, a kabaré, a stand-up olyan műfajok, ahol ez természetes elem lehet. De tudunk kell, hogy az előadásunkat, vagyis a színpadot egy világ választja el a nézőtérrel ülőktől. Ha mi kimegyünk közéjük, kiszólunk, vagy a színpadra hívunk valakit, annak következményei lesznek. Az előbbi szétzilálhatja az előadásunkat (riasztó példája ennek az alpári gyermekelőadások hamis „bevonó” felszólításai – hova bújt a róka?, nem láttátok a királylányt?, stb.), az utóbbi pedig „Cipolla effektust” eredményezhet: zavarba hozza a kiválasztott nézőt, ettől produkálni kezdi

⁹⁰ In: Brook, 11.old.

⁹¹ In: Brestyánszky, 124.old.

magát, vagy ellenáll – egyik rosszabb mint a másik! De itt is meg kell jegyezni, hogy ha olyan az előadásunk általános atmoszférája, ha van a csoportban erre alkalmas szereplő, aki képes ráhangolódni és együttműködni a behívott nézővel anélkül, hogy az óhatatlanul bekövetkező státuszjáték [lásd. A már idézett Keith Johnstone könyv, *Státusz* c. fejezete! 37-84.old.] ne billenjen fel a néző kárára, akkor érdemes kipróbálni.

TECHNIKA – A SZÍNFALAK MÖGÖTT

„Egy színházi előadásban – ha van rá lehetőség – a színészek mellett, mögött egy egész „apparátus” serénykedik. A közönség sokszor nem tud ezekről a láthatatlan kezekről, ám egy-egy előadás nagyon sokban függ tőlük. Ezek az emberek gyakran a társulat tagjai, olyan színészek, akik az adott előadásban nem játszanak, vagy éppen kis szerepet játszanak, és emellett szerveznek, súgnak, ügyelnek, sminkelnek vagy a színészek haját alakítják át.”⁹²

A végére hagytam ennek a sokféle feltételt és hatáselemet tartalmazó területnek a tárgyalását, bár tapasztalatom, hogy az ezzel való törődés áthatja az egész próbafolyamatot. Az amatőröknél többnyire mindenki mindent csinál, a színészek arányosan, egymás között osztják meg a munkafeladatokat, de ez csak ott működik olajozottan, ahol gőg nélkül, alázattal és tisztelettel viszonyulnak egymáshoz és a színházhoz. Ezáltal az előadás egy gördülékeny, összeforrott csapatmunka eredménye lesz. Egy amatőr társulat ritkán rendelkezik szakképzett fény- és hangtechnikussal, általában egy technikában jártas „műkedvelő” vállalja a dolgot. Ugyanígy kerül a képbe az a személy, aki önkéntesként a ruhákat-jelmezeket beszerzi, varrja, átalakítja, megmutatja a szereplőnek, hozza-viszi - **az asszisztens!!**. A kellékek általában közös gyűjtés eredményeként kerülnek az előadásba. Ez utóbbi esetben törekedjünk arra, hogy lehetőleg „örökbe” kapjuk ezeket, de legalábbis arra az időre, amíg játsszuk a darabot. Nekem kellemetlen tapasztalataim voltak, amikor egy teli bőröndöt cipeltem be mindig előadásra, amikor a puskát innen, a katonai uniformist amonnan kellett elhozni. Persze, ha nincs más megoldás, „Szegény ember vízzel főz”. Akárhogy is van, ami a miénk – és nem mosni, javítani való – azt tároljuk egy helyen, lehetőleg elzárva a mindennapos helyi

⁹² In: Brestyánszky, 124.old.

forgalomtól. Amennyiben a befogadó intézmény technikusával dolgozunk, alkalmazkodnunk kell az ő munkarendjéhez, ahhoz, hogy többnyire nem ugyanolyan a csoport iránti elkötelezettsége, mint a miénk, különösen így van ez vendéjáték esetén. Általában nem szeretik a helyi technikusok, sőt utálják, ha nekik kell kezelni a fény és hang effekteket. Mindenképp készüljön és legyen nálunk egy technikusok számára készült forgatókönyv hang- és fényjelekkel, valamint – ha vannak fényváltások, effektek a darabban – egy úgynevezett **rider** is, mely tartalmazza a berendezett színpad alaprajzát és a reflektorok helyét, irányzékát, típusát.

A FÉNY

Az az eszköz, amellyel a néző figyelmét irányítjuk, hiszen oda fog nézni, ahol világos van. A megvilágítás szögének lehetővé kell tennie, hogy az arcok teljes egészében látszanak. Amennyiben meredeken vetik a fényt a színészekre, akkor a színészek szeme árnyékban lesz, és orruk is árnyékot vet. A fénykompozíciónál meg kell állapítani a fény erejét, irányát és színét, telítettségét [nem mindegy, hogy egy reflektor vagy több világít meg egy pontot]. Az erős fény velejárója az erős árnyék, tehát igen kifejezőek lesznek az alakok. Célszerű, ha a fényvetők (reflektorok) a színpadra átlósan vetik a fényt. Ha tehetjük, és van erre külön ember, a főpróbahét előtt mutassuk meg a fénymesternek a dolgot. Ez a gyakorlatban úgy szokott történni, hogy a fénymester a látottak alapján készít egy alapbeállítást, amit jelenetről-jelenetre pontosítunk, ha kell, új lámpákat teszünk/állítunk fel, meghatározzuk a fényerőt stb. A fény beállítás igen bonyolult és hosszan tartó munka, vendéjáték esetében is többnyire színészek nélkül zajlik, de segítségül hívhatunk egy-egy türelmes színészt (vagy az asszisztenst!), hogy oda essen és azt világítsa meg a fény, ahová és akit kell. (fej, egész alak, csoport). Az egész társulat jelenléte idegeskedéshez vezet, mert ez egy sziszifuszi, nagyon aprólékos és fárasztó munka. Főként vendéjáték esetén kerüljük a két szélsőséget! Ha profin felszerelt színházterembe jutunk be, a rendező gyakran „elszáll”, és olyan fénydramaturgiát talál ki, amiről álmodni se mert volna otthon, ha pedig szegényesebb, akkor begörcsöl, és nem képes átgondolni az adott apparátussal megvalósítható világítást. Egy amatőr előadást úgy kell színpadra tenni, hogy technikailag a lehető legjobban tudjon alkalmazkodni a változó körülményekhez.

HANG ÉS ZENEI ELEMEEK

Hang effektek és a zenei bejátszások ma már többnyire számítógépről kerülnek bejátszásra. Jó, ha kerül erre is külön ember. Viszont az ezzel való foglalkozást nem érdemes a végére halasztani. Hasonlóan az egyéb beszerezni valókhöz, itt is mozgósítani kell az embereket. Hozzanak, mutassanak zenéket effekteket, természetesen a rendező instrukciói alapján, a végén pedig készüljön egy bejátszási program a technikusnak. A hangos a rendezővel együtt a bejelöli a szöveggönyvében a bejátszási végszavakat, amelyekre az adott felvételt indítani kell (a hangerő fokozatát is lejegyzni). Zenés előadásnál a hangfelvétel tartalmazza a betétdalok instrumentális (hangszeres) felvételét, ez a **zenei alap** itt a beállítás (mikroportok, mikrofonok, erősítő, hangfalak) beállítása igen nagy szakértelmet igénylő feladat. A legbonyolultabb, ha élő zenés előadásról beszélünk, hiszen itt egyenként, vagy csoportonként kell hangosítani a zenekart és a színészeket is. Nagyon szerencsésnek mondhatjuk magunkat, ha vannak a társulatban hangszeren játszóak. Csapjunk le rájuk és használjuk ki – persze mértékkel és ízléssel – az ő tudásukat! Ha zenés darabot próbálunk, vagy komoly énekbetétek vannak a darabban – ez ma nagyon is gyakori –, legyen ott a próbákon korrepetitor, lehetőleg zongorával. Sőt, külön próbákat tartsunk vele! Szerezzük be a darab hiteles zenei alapját. Ha kortárs a szerző – a jogdíj miatt is – keressük meg, tőle kérjük el az anyagot, vagy ha színházban már előadták, a színháztól. Kerüljük a teljes playback-et, már az is nagy dolog, ha a színjátszóink élőben énekelnek, és csak a zenei kíséret megy gépről. És a zenés/énekes előadások előtt soha nem feledkezzünk meg a BEÉNEKLÉS-ről! – lehetőleg a korrepetitor, vagy egy abszolút hallású tagunk jelenlétében. A teljes gépi éneknél és kíséretnél nincs kiábrándítóbb és alpáríbb megoldás. Sajnos épp gyerekek, kiskamaszok musical előadásainál találkoztam ilyen megoldással és a magyarázattal, hogy 'a gyerekek annyira szerettek volna a zenés-táncos musicalt betanulni'.

A technikusok (hang/fény) számára külön forgatókönyvet kell készíteni alaprajzzal, illetve a fény- és hang-beadások kivételek pontos megjelölésével.

ZÁRSZÓ

Hosszú utazást tettünk meg a színjátszáshoz kapcsolódó alkotó módszerek bemutatása során. Természetesen nincs mindenkire és mindenre érvényes és alkalmazható általános recept ahhoz, hogy igaz és hatni képes előadást hozzunk létre. A legfontosabb, hogy soha ne kész minták másolásával dolgozzunk, hogy mindig az adott közösség tagjaiból merítsünk ihletet és velük együtt találjuk meg az utat az adott darabhoz, színházi feladathoz. Remélem, sikerült hasznos segítséget nyújtanom ehhez.

A kézirat lezárult Budapesten, 2023. március 28-án.

Regős János

IRODALOM JEGYZÉK:

Barba, Eugenio: *Theatre, Solitude, Craft, Revolt*, [Színház, magány, mesterség Mountain Press Aberystwyth, Uk.Wales, 1999. [ford. R. J.]

Barba, Eugenio: *Papírkenu*, Kijárat Kiadó Bp. 2001.

Brestyánszki Boros Rozália, *Színházi alapok amatőröknek*, Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Interneten olvasható: <http://adattar.vmmi.org/index.php?ShowObject=konyv&id=189>

Brook, Peter: *Az unalom a vég (Le diable c'est l'ennui)*, P. Brook előadásának lejegyzett szövege (*Atelier du Chaudron, Cartoucherie de Vincennes, 1991*) ford: Harangi Mária, https://www.literatura.hu/szinhaz/unalom_a_veg.htm

Chemi, Tatiana: „*Geronimo volt a kulcsfigura*”, részlet a Roberta Carrerivel készült interjúból (fordította: Regős János) Szcenárium, 2019. április.

Ellinger Edina: *Szubjektív objektum, a funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér* műalkotás alkotói munkafázisai, doktori értekezés, SZFE, 2017. kézirat!

Fischer Sándor: *Retorika*, Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1975.

Fischer Sándor: *A beszéd művészete*, Gondolat Kiadó, Budapest 1966.

Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Budapest: Kalligram Kiadó, 1999.

Honti Katalin, *Commedia dell'arte, rögtönző színház, improvizáció*, Népművelési Propaganda Iroda, Bp.1982.

Honti Katalin ismertetése Leith Johnstone könyvéről – közép fokú rendezőképzés oktatási segédanyaga, Népművelési Intézet, Budapest, 1981.

Johnstone, Keith *IMPRO – improvizáció és a színház* A közművelődés háza, Tatabánya, 1993. Ford: Honti Katalin.

Kovács Károly: *A színpadi légzés és hang szinergiája a színészi munkában,* Theatron, Budapest, 2020.

Lőrinc Katalin: *A test mint szöveg,* OSZK, Budapest, 2018.

Shawn, Ted, *Every Little Movement. A Book About François Delsarte,* Dance Horizons, 1974.

Mejerhold, Vsevolod: *A revizor,* Drámaelemzés, Tompa Andrea bevezetőjével, SZÍNHÁZ folyóirat, 2008.novemberi szám.

Ménes Ágnes: *A Teremtésit! - istállódráma,* in. Jászay Tamás: *Színház a másodikon,* Szkéné Színház Nonprofit Kft, Budapest 2022.

Molnár Gyula: *Objekttheater: Aufzeichnungen, Zitate, Übungen gesammelt von Gyula Molnár.*In. Ellinger in 56-57.old.: interjú részlet, ford. Altorjai Erzsébet Zsuzsanna, Theater der Zeit, Berlin, 2011. A fordítás a doktori dolgozathoz készült.

Montágh Imre: *Tiszta beszéd,* Népművelési Propaganda Iroda, Budapest 1976.

Montágh Imre: *NYELVMŰVESSÉG, A beszéd művészete,* Múzsák, Budapest, 1989.

Nánay István: *A színésznevelés breviáriuma* (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983)

Perényi Balázs: *Improvizációs gyakorlatok,* Vajdasági Művelődési Intézet, 2009. Zenta. Letölthető: https://www.vamadia.rs/sites/default/files/2020-02/PERENYI_IMPRO.pdf.

Ruszt József: *Színészdrámaturgia és színészmesterség* Népművelési
Propaganda Iroda, Bp. 1977.

Sztanyiszlavszkij, Kosztantin: *Életem*, Madách Színház-Új Színház Kft.
Budapest, Ford: Staud Géza.

Jelen anyag tartalma nem feltétlenül tükrözi az Európai Unió hivatalos álláspontját. (Csak projekt kedvezményezettek által szerkesztett dokumentumok esetén használandó, amennyiben releváns.)