

## ■ ■ ■ A RENDEZŐ ELŐKÉSZÜLETÉN ÁT... ■

### A SZÖVEG

#### Darabválasztás

Milyen szempontok alapján eshet a választásunk egy drámára? Igen fontos szempont, hogy értékes és művészileg igényes színpadi művet mutassunk be – legyen az vígjáték vagy véres tragédia. Választásunknak minden szempontból mértékletesnek, azaz ízlésesnek kell lennie – különösképpen érvényes ez a vígjátékokra, hiszen a színház nagymértékben formálja a közösség ízlését. A szöveg témája legyen érdekes, aktuális, őszinte: a társulat, valamint a közönség számára is tartalmazzon mondanivalót.

A szerepek legyenek kioszthatók a társulat színészei között. Igen ritkán fordul elő, hogy a szöveg tökéletesen alkalmas erre, ha pedig nem így van, akkor kisebb/nagyobb átalakításokkal a szövegnek az adott állapothoz igazíthatónak kell lennie. A szövegnek nemcsak a társulat létszámának és nemi arányának kell megfelelnie, hanem arra is szükség van, hogy a kulcsszerepekre alkalmas színészek legyenek a társulatban. Jó, ha nem folyton ugyanarra a színészre építjük az előadásokat.

A bemutatandó előadás legyen közönségnevelő, fokozza a színház iránti érdeklődést, növelje a látogatók számát, vagyis párhuzamosan meg kell felelnie a közönség elvárásainak, ugyanakkor nevelnie is kell azt.

A rendezőnek akarnia kell az előadást, és kényszerektől mentesen, önszántából kell vállalnia a munkát. Önbizalmának köszönhetően képesnek kell magát tartania arra, hogy a darabot megrendezze. Igaz, hogy egy rutinos, tapasztalt „öreg róka” talán csukott szemmel is színpadra tud vinni egy-egy klasszikusan épülő előadást, de ebből mindig hiányozni fog az a szikra, ami szenvedélyt ébreszt a nézők és a színészek szívében. Hiányozni fog az, ami miatt színházba járunk. Ez a szikra csak szerelemből tud megszületni: ha a rendező beleszeret abba, amit csinál, és ha az így megszülető előadás szerelemgyerek.

Fontos szempont, hogy a készülő előadás műszaki feltételei kivitelezhetőek legyenek, azaz ne igényeljen különösebb, megfizethetetlen vagy nem megvalósítható technikai megoldásokat – illetve a cselekmény átültethető legyen a meglévő technikai körülmények közé.

Az előadásnak színészpedagógiai, valamint közönségpolási és -nevelési szempontokból is illeszkednie kell a társulat repertoárjába. Ha visszatekintünk az együttes elmúlt évadaira, a bemutatott produkciók kirajzolják a társulat arculatát. Annak ellenére, hogy tudjuk, mi a biztos befutó, mégsem feltétlenül jó, ha folyamatosan azonos műfajú előadás

kerül műsorra (mondjuk zenés vígjáték). Amennyiben a repertoár stagnál – azaz folyamatosan azonos típusú előadásokat produkál a csoport –, úgy egy idő után bezárul a kör a társulat körül. Önmaguknak és jól ismert közönségüknek játszanak, de miután nem nyitnak, egyik „fronton” sem fejlődnek. A kockázat olykor százszor nagyobb örömet szül, mint a biztos út.

A szövegválasztásnál néhány szó erejéig szólni kell a házi szerzők műveiről is. Amennyiben ezek a drámák eleget tesznek a fenti 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 drámairodalmi 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 színházat eredményez. Az ilyen alkotói munka kivételes értékű lehet.

Érdeemes kutatni könyvespolcunkon, ismerőseink polcain, de ma már igen hasznos segédeszközünk lehet az internet. Számos drámát találhatunk a Vajdasági Magyar Művelődési Intézet Drámatárában ([www.vmmi.org](http://www.vmmi.org)), a Kortárs Magyar Drámaírók honlapján ([www.dramairok.hu](http://www.dramairok.hu)), valamint a Magyar Elektronikus Könyvtárban ([www.mek.oszk.hu](http://www.mek.oszk.hu)) is, ha a témamegjelölésnél a színdarab kulcsszót üjtjük be. Sokszor elolvashatjuk a színművek szinopszisait, rövid tartalmát is a fülszövegekben, ami igen hasznos útmutató lehet.

Tételezzük fel, hogy most Örkény István *Tóték* című színműve akadt a kezünkbe, ami mondanivalóját tekintve igen aktuális szöveg, rólunk szól, fájón. Ám a furcsa, fanyar humor, ami az egész darabot áthatja, kedvessé és könnyen befogadhatóvá teheti az előadást. Általában a társulatokban szinte teljes egészében megoldható a szereposztás. Ha a kulcsszerepekre vannak színészek, és csak a kisebb szerepekre kell majd megoldást találnunk, nyert ügyünk van (lásd *A szerepekről* című fejezetet).

### Első olvasatok

Célszerű lehet, ha már az első olvasás során rövid feljegyzéseket készítünk, cédulázunk. Amikor elolvastuk a teljes szöveget, és azt bemutatásra érdemesnek találtuk, akkor jó, ha mindenféle külső befolyástól és feltételtől függetlenül leírjuk gondolatainkat, vízióinkat az esetleges előadással kapcsolatosan. Lejegyzünk minden asszociációt, amit a szö-



veg bennünk felébresztett. Azt is, hogy szerintünk miről szólt, mi az, ami számunkra érdekes, izgalmas volt, mi ragadott meg, mi zaklatott fel, mitől aktuális a darab. Ezek a feljegyzések nem lehetnek általánosak (pl. jó dráma volt, nagyon szép történet, nagyon kacagtató szituációk), hanem konkrét, egyértelmű, kizárólag a kiválasztott darabra vonatkozó feljegyzések (pl. „ilyen pontos társadalomkritika egyetlen más műben sincs számomra ennyire megfoghatóan és jellemzően kifejezve” vagy „bosszantó, hogy a nagydarab, magabiztos és tisztességes Tót teljesen ki van szolgáltatva annak a mitugrász gerinctelen, hataloméhes Órnagynak”). Eleinte *átfogó megjegyzéseket* írunk le az olvasott műről, nem részletekbe bocsátkozókat.

Újraolvasva már elképzeljük, hogy maga az előadás miként működhet a rendelkezésünkre álló színházi eszközök felhasználásával. Ezeket az *első víziókat* is mindenképpen hasznos rögzítenünk, hiszen ezek a szerelem első pillanatai, ami miatt „kedvesünkre” esett választásunk. Ha rendezőként valaha elfelejtjük, hogy miért ezt a szöveget tűztük műsorra, akkor a szerelem is elmúlhat – ezért jó, ha ezek a szavak, mondatok ott lapulnak a zsebünkben, és emlékeztetőül bármikor elővehetjük őket, ha úgy érezzük, hogy letértünk a helyes útról.

### Szövegértelmezés

A szöveg gondos és precíz értelmezése természetesen a későbbiek során a színészekkel együtt folytatódik, ha azonban a rendező ezen a folyamaton nem „verekszi magát át” a próbák megkezdése előtt, akkor nem alakíthatja ki a pontos és fókuszált koncepcióját.

A szövegelemzés néhány alapvető eljárása:

- ▷ a *téma* megállapítása;
- ▷ a *lényeg* kiemelése;
- ▷ *adatkeresés*;
- ▷ *ok-okozati kapcsolatok*, viszonyok megállapítása;
- ▷ a művekben megjelenített
  - *értékek*,
  - *erkölcsi kérdések*,
  - *motivációk*,
  - *magatartásformák* felismerése és értelmezése;
- ▷ az *időrend* pontos meghatározása (a drámában – különösen a kortárs szövegekben – a jelenetek nem feltétlenül kronológiai sorrendben követik egymást).





■ Holnap ilyentájt már itt lesz... És nem fogja zavarni semmi.

■■■



Fontos hangsúlyoznunk, hogy a darab *témája* (miről szól?) nem azonos a darab *cselekményével* (mi a története?).

### A szöveg témája

A szöveg témája alatt értendő az a *központi fogalom, kérdés vagy dilemma*, ami a színmű olvasásakor legmarkánsabban felvetődik. Ezt célszerű tömören megfogalmazni. Pl. a *Tóték* témája lehet a kisember kiszolgáltatottsága a fasisztoid hatalom terrorjának. Egyszavas fogalmakkal is élhetünk, ám törekedni kell a minél konkrétabb meghatározásokra: hatalom, kiszolgáltatottság, terror, megalázás, félelem...

A szerző már gyakran a darab címében vagy az alcímben meghatározza alkotásának témáját. Shakespeare *Rómeó és Júliája szerelmi történet*, Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámája *az emberiség sorstragédiája*, vagy például Mihail Bulgakov *Molière* című drámájának az alcíme *Képmutatók cselszövése*, ami magáért beszél.

A mű témáját gyakorlta a rendező értelmezése teszi sajátosságossá, de ez csak akkor helytálló, ha az általa meghatározott témát a dráma cselekménye valóban megrajzolja. Amennyiben a darab nem hordozza magában a rendező által meghatározott téma lehetőségét, úgy célt téveszthet az egész előadás. Ezek szerint minden szöveg többféleképpen értelmezhető, de fennáll a szöveg félreértelmezésének veszélye is. Például mindenképpen melléfogás volna, ha számunkra a *Tóték* témája a következő lenne: az egyszerű embert folyamatosan mindenki megalázza, idestova már a felesége is nagyobb úr a háznál, mint ő maga, hiszen az alapkönfliktus az Őrnagy és Tót között alakul ki. Ha a téves értelmezést továbbvinnénk, akkor a történet végén Tót lázadása logikátlan volna, csupán egy mitugrást ölne meg (kérdés, hogy miért), és nem a terror, a diktatúra ellen lázadna.

Az előadás témája rossz irányba tolódhat akkor is, ha egy mellékszereplő – mondjuk a téves szereposztásnak köszönhetően – főszereplővé lép elő (az előbbi példánál maradva: ha például Mariska átveszi a házban az uralkodó szerepét és maga alá gyűri Tótot, nem is adva neki lehetőséget arra, hogy az Őrnaggyal konfrontálódjon). Ez többek között akkor történhet meg, ha a társulatban Mariska szerepét játszó színésznő nagyobb autoritás vagy/és lényegesen jobb színésznő, mint a Tótot alakító kollégája, vagy/és kevésbé gyakorol önfegyelmet, nincs benne alázat és kollegialitás a partnerével szemben.



## A szöveg mondandója

Minden esetben fontos meghatároznunk az előadás pontos témáját, és ennek szellemében a színmű rendezői olvasatát, azaz értelmeznünk kell azt, amiről a dráma szól. Az író kezében a *dráma témája* csak *eszköz mondanivalójának közléséhez*. A téma önmagában nem sok értékkel bír, amennyiben a szöveg nem tartalmaz valamit, amit a szerző el akart mondani, meg akart értetni nézővel a cselekmény által.

A rendező nagy valószínűséggel azért választ ki egy szöveget, mert nemcsak a témája, hanem a mondanivalója is izgalmas, aktuális számára. A szerző mondanivalója kiderül már az első elolvasás után. Hasznos, ha ezt a mondanivalót a rendező – akárcsak a témát – tömören, sűrítve megfogalmazza és lejegyzí.

Vajon mi Örkény István mondanivalója? Régi, elavult és pontatlan terminológiával élve: mi a szerző üzenete? A *Tóték* mondanivalója Örkény szerint talán az, hogy nem tűrhetjük birkamódra az utolsó pillanatilg a ránk telepedő terrort, mert ennek eredménye a pusztulás.

Az író mondanivalója már az első elolvasás után meghatározható, azonban a rendezői koncepció (elképzelés) egyik alapkérdése az, hogy a rendező mit kíván közölni az előadással. A koncepció az előadás műfajával és stílusával is összefüggésben áll.

## A MŰFAJ ÉS A STÍLUS

A színházi előadásnak a vígjátéktól kezdve a tragédiáig igen sok válfaját ismerjük. Minden műfajú előadást többféle stílusban lehet bemutatni. Az előadás műfaja és stílusa együttesen határozza meg az előadás arculatát.

### Műfaj

Még a próbafolyamat előtt a rendező feladata eldönteni, hogy milyen műfajú előadást kíván létrehozni. Általában ez megfelel az írott mű műfajának, de nem feltétlenül azonos vele, esetleg csak részben azonos vele. A rendezői koncepciónak alá kell támasztania az előadás műfaját vagyis a kiválasztott műfajnak kell a legkompetensebbnek lennie arra, hogy közvetítse az előadás mondanivalóját.

Megkülönböztethetünk prózai színművet, verses drámát vagy drámai költeményt. A színműben (és az előadásban) szereplő drámai sajátosságok szerint nagy vonalakban a következő műfajokat határozhatjuk



meg: *komédia, tragédia, közép műfajú dráma* és ezek különböző variációi, illetve ötvözei.

Ez – természetesen – egy igen durva felosztás, az előadások ezek különböző árnyalataiban és kombinációiban valósulnak meg, hiszen ha kissé részletesebben kívánjuk meghatározni a különböző drámai műfajokat, akkor beszélhetünk:

- ▷ rituális vagy szertartásjátékról,
- ▷ klasszikus tragédiáról,
- ▷ komédiáról,
- ▷ bohózatról,
- ▷ komikotragédiáról,
- ▷ tragikomédiáról,
- ▷ tragédiáról,
- ▷ zenés színpadi műfajokról (opera, operett, musical),
- ▷ realista színjátékról,
- ▷ abszurd drámáról,
- ▷ groteszk drámáról,
- ▷ bábjátékról,
- ▷ látványszínházról,
- ▷ tánc- és mozgásszínházról.

Ezekon a műfaji meghatározásokon belül is több alkategóriát különböztethetünk meg: intrika, karakterdráma, társadalmi szatíra, szalondráma, lírai dráma, romantikus vígjáték, farce, zenés bohózat, hősköltemény, történelmi dráma, népszínmű és még sorolhatnám a végtelenségig. Alapjában véve az a fontos, hogy kikristályosítsuk, az előadás mely műfaji elemekkel kíván operálni, és ezt követően már számtalan kombináció lehetséges. (Manapság az előadás műfaji meghatározása sok esetben az előadás alcíme is lehet.)

A *Tóték* című színmű műfajilag a tragikomédia meghatározást kapta, és valószínűleg az előadásunk is ezen az útvonalon halad, ám volt már szerencsém a *Tóték* zenés verzióját is látni (az Örkény változatában csak a buszállomáson jelen lévő tűzoltózenekar az egész előadás során végigkísérte az eseményeket), ami kitűnő előadás volt, semmit sem veszített erejéből, sőt! Elképzelhető, hogy népszínműként adják elő, de e szöveg igen alkalmas arra is, hogy a groteszk vonalát domborítsák ki.





## Stílus

A stílus a *kifejezésformák* sajátosságos *módja*. A stílus mindent áthat, egy ember öltözködését, fészülködését, munkamódszerét, testtartását, beszédmódját, kreativitását, alkotásait, felfogásmódját, életszemléletét, érzékenységét, gondolkodásmódját. Egyszóval: mindennek stílusa van, amit ember teremtett, vagyis a természetben eleve adott tényezőknek (növények, állatok, hegyek, tengerek stb.) nincs stílusa.

A stílus a színházművészetben éppen úgy, mint más művészetekben, a műalkotás jellemző és egységes kifejezésmódja, vagyis azok a vonások, amelyekben az esztétikai cél és az alkotóművész formáló ereje kifejezésre jut. A színházi előadás stílusának kialakítója a rendező, aki az alkotás egységét biztosítja. Ebben a minőségben több stílusmeghatározó tényezőt kell figyelembe venni: pl. a drámaíró egyéni kifejezésmódját, a műfaj sajátos követelményeit, a darab korának jellegzetességeit stb.

Az előadás tulajdonképpen stílusjegyek összessége. Mit értünk az alatt, ha valamire/valakire azt mondjuk, hogy nincs stílusa vagy rossz a stílusa? Ehhez tudnunk kellene, hogy pontosan mit is fed a stílus szó. A legegyszerűbben talán úgy fogalmazhatnám meg, hogy a stílus az a mód, ahogyan az alkotást megvalósították (ennek értelmében nemcsak az előadás egészének van stílusa, hanem egy-egy színésznek, a díszletnek és a zeneszerzőnek is). Személyes stílusnak nevezhetjük a rendező felismerhető kézjegyet (amikor egy előadás megtekintése után a jellegzetességek alapján felismerjük, hogy ez kinek a rendezése).

Mivel a színház nem muzeális rekonstrukció, hanem élő művészet, a stílusok összevonásában mindig a jelenkori kifejezésformák a döntők. A történeti stíluselemek pedig csak annyiban, amennyiben jelenlétükkel vagy hiányukkal nem zavarják az aktuális élmény elevenségét.

### A nagy korszakok stílusaitól napjainkig – röviden

- ▷ Az antik dráma korszaka (i. e. VI. – i. sz. IV. század)
- ▷ Gótikus stílus (X–XVI. sz.)
- ▷ Humanizmus és reneszánsz (XV–XVII. sz.)
- ▷ Barokk színház (XVII–XVIII. sz.)
- ▷ A XVIII. századtól a polgári kor színháza
- ▷ Klasszicista stílus (XVIII. sz.)
- ▷ Romantika stílusa (XVIII. sz.)
- ▷ A népszínművek, népi színház stílusa (XVIII–XIX. sz.)
- ▷ Naturalizmus (XIX. sz.)



- ▷ Realista színjátszás (XIX–XX. sz.)
- ▷ Modern színházi irányzatok (XX. sz.)
  - impresszionista,
  - szimbolista,
  - szürrealista,
  - expresszionista,
  - dokumentumdráma,
  - avantgárd színház stb.

A kortárs stílusjegyek – és itt nem feltétlenül csak színházról beszélünk – még nem minden esetben körvonalazhatók, mert sokszor nem látjuk a fától az erdőt, hiszen benne élünk, természetesnek, mindennapinak éljük azt meg. Ahhoz, hogy egy kor stílusjegyeit egyértelműen meg tudjuk határozni, kissé el kell attól távolodnunk (például már az elmúlt évtized stílusjegyeit is fel tudjuk vázolni, de a jelenkor jellemzőit kevésbé vagy pontatlanul). A stílusjegyek megfogalmazásához történelmi távlat szükséges. Ennek legegyszerűbb módszere, ha például egy konkrét téma szempontjából megfigyeljük, hogy azt a különböző időszakokban miként dolgozták fel, miként boncolgatták, hogyan közelítették meg.

Amennyiben a rendező történelmi témájú drámával kíván foglalkozni, mindenképpen meg kell ismerkednie az adott korszak stílusjegyeivel, de ennek akkor is utána kell járnia, ha nem történelmi drámát kíván létrehozni, viszont maga a szerző egy másik történelmi korban élt és alkotott. A rendezőnek tudnia kell, hogy bizonyos problémák felvetődése, fejtegetése és megközelítése mit jelentett az adott korban, így tudja a dráma problematikáját áttemelni a mai korba. A különböző történelmi korok stílusjegyeit úgy is összevethetjük, ha két különböző korban élt szerző azonos történelmi témára írt művét vesszük elő, pl. egy XV. századi passiójátékot és egy ugyanerre a témára írt XX. századi művet.

### **A naturalizmus, a realista színjátszás és Sztanyiszlavszkij**

A *naturalizmus* minden elemét a hiteles, valóság-hű ábrázolás elvéhez igazítja. A beszéd, a mozgás, a díszlet és a jelmez a legapróbb részletekig a valóságot utánozza.

A *realizmus* színháza orosz gyökerekre vezethető vissza. Alapelve, hogy a színpadnak a valóságot kell tükröznie. Abban különbözik a naturalizmustól, hogy a naturalizmus (miután mindenben hű akar lenni a valósághoz) sokszor láttat az előadás cselekményéhez képest lényegtelen elemeket. A realista színjátszás ezt nem teszi. Ami nem áll a színpadi



cselekmény szolgálatában, azt elhagyja. Az orosz realizmus színháza kapcsán feltétlenül beszélni kell Sztanyiszlavszkij rendezői művészetéről.

Konsztantyin Sztanyiszlavszkij műkedvelő színészként kezdte pályafutását, majd 35 éves korában hivatásúvá választotta a színházat. Az elve az volt, hogy a színészeknek közösen kell felkészülniük, és képesnek kell lenniük a megformált karakterrel való intenzív belső azonosulásra, ugyanakkor függetlennek kell maradniuk a szereptől, hogy azt alárendelhesék a darab egészének. A XIX. század végi mesterkelt és stilizált színházi gyakorlattal szemben minden előadásban a *hiteles érzelmek* újrateremtését tűzte ki célul. Forradalmi célkitűzését Sztanyiszlavszkij így írta le: „Síkra szállunk a régi játékmodor, a teatralitás, a hamis pátosz, a szavalás és mindenféle ripackodás ellen, a rendezés, a diszletezés rossz konvenciói és a sztárrendszer ellen, amely tönkreteszi az együttest.” Azt vallotta, hogy a színházi műalkotásnak az a feladata, hogy a valóság híven utánczolt részleteiből olyan ábrázolást hozzon létre, amely tartalmasabb, mint a valóság maga.

Állítása szerint: „Ahhoz, hogy a színészt megragadja és színpadi cselekvésre készítse az a képzelte világ, amelyet a drámaíró munkája alapján létrehoz, feltétlenül *hinnie kell* ebben a világban; ugyanolyan reálisnak kell tartania, mint az őt körülvevő valóságos világot. Ez nem azt jelenti, hogy a színész a színpadon hallucinációkba essék, hogy játék közben elveszítse realitásérzékét, nem azt jelenti, hogy valódi fának fogadja el a festett díszleteket. Sőt épp ellenkezőleg, tudata egy részének mindig kívül kell állnia a darabon, ellenőrként kell figyelnie mindent, amit a színész szerepében érez és végrehajt. Nem felejt el, hogy a díszlet, a kellék nem egyéb, mint díszlet és kellék, de ennek nincs jelentősége a számára. Mintegy ezt mondja magának: »Tudom, hogy minden, ami engem itt a színpadon körülvesz, durva hamisítvány, hazugság. De mi lenne, ha ez mind igaz lenne, akkor hogyan reagálnék egy ilyen jelenségre, mit tennék?« [...] És attól a pillanattól kezdve, hogy a színész lelkében megjelenik ez a *»mi lenne, ha«*, a reális világ elveszti számára érdekességét, és a színész átlép egy más, képzelőereje által tervezett életbe.»

Sztanyiszlavszkij olyan tanítással járult hozzá a színjátszás fejlődéséhez, amely messze túlmutatott a maga korán, és hatását mindmáig megőrizte.

### Személyes stílusjegyek és az előadás sajátos stílusa

Miről ismerjük fel alkotásaiban a szerzőt? Arról, hogy valamilyen különös, csak rá jellemző módon ír. Így van ez a rendezőknél, a színészeknél, a jelmez- és díszlettervezőknél is – ha már kiforrott stílussal rendelkeznek. Különböző



szerzők azonos témára írt művei különböznek (mert más a stílusuk), és egy szerző különböző témáról írt művei hasonlítanak (mert azonos a stílusa).

Az előadás koncepciójában meg kell határoznunk az előadás stílusrendszerét is, vagyis stílusjegyeinek összességét, amely majd megalkotja az *előadás egységes stílusát*. Ennek az egységes és konkrétan definiált stílusnak át kell hatnia az előadás minden elemét a színészek játékától a díszleten át a zenéig. Át kell gondolni például, hogy egy realista előadásban fejjép fényében úszhatunk-e szárazjégfelhők közt, miközben kanál nélkül úgy teszünk, mintha levest szűrcsölnénk. Mikor és miért térhetünk el nagyobb mértékben az előadás stílusától? A néző tudja, hogy színházba jött, és érti a színház működési rendszerét. Tudja, ha a holdsugarat egy reflektor halvány fénycsóvjára szimbolizálja, és ez nem zavarja. De ha az előadás naturalista, akkor megengedhetjük-e, hogy maga a reflektor belógjon a képbe, mint a hold maga?

Egyszóval az előadás alap gondolatának függvényében nagyon pontosan meg kell rajzolni az előadás stílusának határvonalait, de azon belül – ha ez egységet képez és harmonizál – számos ötvözetre van lehetőség.

### Stilizáció

Egy realista előadás során általában arra törekszünk, hogy valósághű stílusban vagy attól csak kissé eltérően ábrázoljunk egy cselekményt, de például a groteszk vagy az abszurd drámákban ellépünk a valósághű ábrázolástól, tehát más a játék stílusa. Ha az ábrázolásmód *lényegesen eltér a valóságtól*, akkor stilizációról beszélünk.

A naturalista játéktílusról azt mondtuk, hogy olyannyira törekszük a valóság hű ábrázolására, hogy annak minden apró elemét áttemeli a színpadra, azokat is, amelyek semmilyen jelentősége nincs az előadás során. A stilizált ennek másik végletében található: *lényegre törő*, letisztult forma, minden feleslegest ledobott magáról, ami nem feltétlenül jelenti azt, hogy leegyszerűsödött!

Gabnai Katalin szerint „a stilizáció a részleteket elhagyó, utalásszerű, lényegre törő, sokszor költői emelkedettséggel bíró ábrázolásmód”.

Benyovszky Krisztián szerint a stilizáció „olyan művészi törekvés, kifejezésbeli tendencia, intertextuális stratégia megjelenése, amely »sajátjaként« használja fel, illetve alkalmazza korábbi stílusok (szerző, csoport, irányzat, korszak) jellegadó vonásait. Közben – elsősorban legalábbis – nem azok »restaurálását« célozza meg, hanem egy tudatos, nagyon is racionális művelet során a kiemelt (valamilyen szempontból jellegzetesnek, tipikusnak tartott) elemekből konstruál egy stilsztika-



ilag egységes formát, egy-egy szerzőt, műfajt stb. megidéző, bizonyos mértékig imitáló formációt”.

Stilizált lehet a mozgás, a jelmezek, a díszlet, a beszéd, jóformán a színpadi cselekmény minden eleme. Amennyiben ezek a stilizált összetevők egységesek, szervesen beépülnek az előadásba, és az egészét áthatják, akkor *stilizált előadásról* beszélünk.

A stilizált díszlet lehet sematikus (egyszerűsített) vagy regularizált (egy szabályrendszerre épülő). Stilizált színpadi mozgásnak tekinthető, ha például mértani elrendeződésben, koreografált mozgással, táncsal, ismétlődő mozgással folyik a cselekmény. A beszéd intonációjában, ritmusában lehet stilizált. Azonban nem minden esetben stilizált az egész előadás. Gyakorta csak egyes jelenetei stilizáltak, például a tömegverekedés, vagy egy akasztás.

A stilizáció csak akkor képezhet művészi értéket, ha *indokolt* rendezői koncepció teszi szükségessé, és akkor sem mindegy, hogy mit, hogyan, meddig stilizálunk, és az miként alkot szintézist az előadás stílusrendszerével.

## A RENDEZŐI KONCEPCIÓ

Elovastuk a drámát, felkeltette érdeklődésünket, alapjában véve megfelelő a társulatnak, gondolatébresztő téma, és mondanivaló is fogant bennünk: megrendezzük. A szöveget ismét elolvassuk, immár szilárd elhatározással. Ekkor a textusban már kevésbé az írói szándékra figyelünk, inkább azt próbáljuk körvonalazni, hogy az olvasottak hogyan csapódnak le bennünk, hol vannak a szöveg számunkra hangsúlyos pillanatai, és mivel hat ránk leginkább a dráma. Ezáltal kirajzolódik az, hogy az olvasott mű milyen konkrét mondanivaló közlésére ad lehetőséget nekünk. Olyan mondanivaló lehet ez, amely aktuális, őszinte, konkrét és meggyőző – de elsősorban hiszünk benne. Mondandónk eltérhet az íróétól, de *összhangnak kell lenni a szerző és a rendező álláspontja között*, ezek nem lehetnek szélsőségesen eltérőek vagy ellentétesek, mert ez esetben az előadás félresiklik. Ahogy a téma csak eszköz az író kezében a mondanója közléséhez, úgy maga a dráma is eszközzé lesz a rendező kezében mondanójának közlése érdekében.

A saját mondanivalónkat sohasem szabad szem elől téveszteniünk. Mindennek, ami az előadás érdekében történik, ennek szellemében kell történnie.

Szilárdan kialakult véleményünk, álláspontunk és szándékunk van az olvasottakkal. Úgy érezzük, hogy általa meg tudjuk szólítani a közönséget,



úgy véljük, hogy alkalmas arra, hogy eszméinket közöljük vele. Pontosan, konkrétan és egyértelműen megfogalmaztuk *mondanivalónkat*. Mi a teendő? Ekkor az előadás érdekében kiemelhetjük, hangsúlyozhatjuk, bővíthetjük, illetve elhagyhatjuk vagy tompíthatjuk az írott mű elemeit.

A mondanivalón túl a rendezői koncepció elengedhetetlen elemei a *képek*. Azok a vizuális és akusztikai elképzelések, amelyek életre keltik a szöveget. Egy olyan vízió ez, amellyel a rendező egy sajátos úton indul megvalósítani esetünkben Tót történetét. Mindez csak úgy kristályosodhat tisztává, ha a rendező pontosan feltérképezte a viszonyokat és gondosan elemezte a szituációkat.

Mi lehet a mi mondanivalónk a *Tótékkal*? Ez minden rendezőnél különböző lehet. Ha rendezőként az érdeklődési körünk középpontjában a kiszolgáltatottság és ennek értelmetlensége áll, akkor például így alakulhat a mondanivalónk: egy izolált közösség védettebb ugyan a nagyvilág borzalmaival szemben, de az elszigeteltség kiszolgáltatottá tesz. Vagy: a háború fanatikuskokat szül: zsarnokokat és magányukba begubózott embereket, akik végül felfalják egymást.

Az előadás mondandójának meghatározásával a rendező tulajdonképpen a saját koncepciójának alapjait fogalmazza meg, amelyekben gyakran (de nem mindig) az író elképzelésétől eltérő, egyéni stílusban és lehet, hogy más műfajban él a szerző adta lehetőségekkel (például Örkény István fanyar humorával, hiszen a *Tóték* alapjában véve vígjáték, és ebbe ágyazódik a család tragikus története).

Nem születhet igazán jó produkció, ha nincs saját elképzelésünk, mondandónk (ezáltal helytálló koncepciónk sincs), ha csak a szerzői utasításokat követjük. Ezzel nem léphetünk túl a rossz rutin szintjén – de tudnunk kell, hogy minden rendezői látomás kizárólag a színészek kreativitásával teljesezhet ki.

### Mis en scène

A mis en scène (ejtsd: miz an szen) fogalma magyar nyelvterületen nem túlságosan elterjedt. Ez voltaképpen a rendezés alapfogalma, ami a színpadon történő eljárások összességét jelenti. Vagyis, hogy *ki, mikor, hova megy, mit csinál*, mindez a díszlet, a világítás, a jelmez együttesében.

Ezt először a szerző képzeli el. A drámában leírja, hogy mely díszletelemek, bútorok hol helyezkednek el a színpadon, hol vannak a járások (azok a nyílások, ajtók, rések, ahol a színészek be- és kijárnak). Ennek értelmében leírja, hogy elképzelése szerint ki, mikor, honnan, vagy merről jön be, hol ül le, merre megy ki. Gyakran előfordul, hogy a szerző elkép-



zelésében túlkomplikálja a szereplők mozgását, rengeteg helyszínt képzel el számos különböző díszletelemmel. Ez egyrészt színpadtechnikailag és anyagilag is megoldhatatlan, másrészt a korszerű színház már nem igényli az agyondíszített, zsúfolt, folyton változó színpadképet. Sokkal egyszerűbb, puritánabb, jelzésszerű (stilizált) tér is megfelel, ha az célratörő. Semmiképp sem történhet meg, hogy a társulat azért nem tűz műsorra egy szöveget, mert túl drága a kivitelezése, vagy technikailag megoldhatatlan – holott minden más szempontból tökéletesen megfelelne.

A mis en scène vázlatát nagyvonalakban a rendező általában koncepciójának létrehozása során képzelel el. Néha kisebb-nagyobb mértékben átalakítja a szerző elképzelését, mert szerinte nem ott vannak a járások, ahova azt a szerző képzelte, és mondjuk nem is szeretne széket, és a színész, ha kell, majd a földre ül vagy állva marad. Elsősorban a rendező feladata, hogy a túl komplikált színpadkép egyszerűsítésére törekedjen, és az ötleteit továbbítsa a díszlettervezőnek. Vannak rendezők, akik az egész mis en scène-t a legrészletesebben kitalálják, de ez olyan, mintha előjátsszának a történetet, és ennek hátrányairól már többször beszéltünk. Az a jó, ha megteremtik a feltételeket a színészi alkotómunka számára, de nem írják le részletesen a teendőket.

A mis en scène végső kialakulását befolyásolja a díszlettervező is, aki különböző díszletelemekkel, bútorokkal rendezi be a teret, és talán a szerzői elképzeléstől eltérő helyeken, másutt és másként helyezi el a járásokat. A mis en scène elemei továbbá a jelmezek, valamint az előadás végső kompozíciójában maga a fényterv is.

## A SZEREPEK

### Funkció

Amennyiben tökéletesen egyértelmű és világos a rendezői szándékunk az előadás egészével, akkor elkezdhetünk a részekkel, az elemekkel foglalkozni. Az előadás egyik ilyen kulcsfontosságú tényezője a szerepek kérdése.

Hugo Klajn szerint a színházi előadás talán egy olyan élőlényhez hasonlítható, amelynek a szereplők a szervei, ezáltal mindegyiknek megvan a maga funkciója a szervezetben, és egységesen hozzájárul ahhoz, hogy egy élőlényben – az előadásban – teljessédjön ki. Amennyiben az egyik szerv rosszul, elégtelenül működik (mondjuk nincs minden fontos szerepre megfelelő színész) vagy egy másik szerv működése túlteng (mondjuk az egyik színész folyamatosan le akarja játszani a főszereplőt), akkor a szervezet beteg lesz.



A szöveg következő elemzésekor a szerepekről alkotunk határozottabb képet, azt kell megállapítanunk, hogy az adott figuráknak mi a funkciója az előadás cselekményében, azaz miért kerültek a történetbe, mivel járulnak hozzá az előadás mondanivalójának közléséhez. A dráma szereplőinek funkciója akkor határozható meg, ha a szöveget minden részletre kiterjedően, pontosan értelmeztük.

A *Tótéknak* tizenhárom szereplője van. A történetben talán a leg-egyszerűbben a Tót család és az Órnagy viszonya definiálható, hiszen az előadás elsősorban róluk, illetve az ő konfliktusukról szól, de meg kell határozni azt is, hogy a történet mellékszereplői miért szerepelnek a drámában. Vajon a *Tóték* történetéhez mivel járul hozzá a Postás? Vajon működhet-e nélküle maradéktalanul az előadás? Tudjuk, hogy a Postás az, aki közvetít a család és a Gyula fiú között. Ő az, aki az Órnagy hírért hozza, de ugyanakkor ő az is, aki a gyász hírt hozó táviratot nem adja át... Vajon ugyanígy zajlana a cselekmény, ha ezt nem tenné, illetve megtenné? Nyilván nem. Ehhez hasonlóan minden szereplő helyét és feladatát meg kell keresni a történetben.

Már említettük, hogy a képzeletbeli társulatban a szöveg csak nagyjából kiosztható. Tudjuk, hogy ki lehet Tót és az Órnagy, de nincsenek tizenegyen, csak nyolcan. Négy szerepre tehát nincs színészünk. A szerző szerint a tizenháromból három nő, nyolc férfi, a társulatban pedig mondjuk összesen négy nő van és négy férfi. Megoldható-e ennyi és ilyen nemi elosztású színésszel az előadás?

*Az Órnagy* nem húzható ki, nem vonható össze.

*Tót* nem húzható ki, nem vonható össze.

*Tótné (Mariska)* nem húzható ki, nem vonható össze.

*Ágika* nem húzható ki, nem vonható össze.

*A Postás* nem húzható ki, nem vonható össze. De játszhatja-e nő?

*Tomaji plébános* kihúzható-e, illetve összevonható-e Ciprianival?

*Cipriani professzor* kihúzható-e, illetve összevonható-e Tomajival? Játszhatja-e nő?

*Gizi Gézáné* kihúzható-e, illetve összevonható Lőrincével?

*A lajt tulajdonosa* kihúzható-e, illetve összevonható Lőrincével?

*Lőrincke szomszéd* kihúzható-e, illetve összevonható a Lajtossal vagy Gézánéval?

*Elegáns órnagy* kihúzható-e?

*Eggenberger, kisfiú* kihúzható-e, illetve összevonható-e Ciprianival vagy Tomajival?

*Az Inas* kihúzható-e?





Jelen esetben csak azt kell eldöntenünk, hogy meg tudjuk-e oldani az ebből eredő problémákat, azaz a társulatunkban kiosztható-e a darab. A szereposztásra valamint a szöveg átalakítására, a húzásokra, összevonásokra a későbbiek folyamán még visszatérünk (de persze a szereposztás és a szövegátalakítás is egy olyan folyamat, ami párhuzamosan zajlik a jelen esetben tárgyalt témakörrel).

## Szándék

A történet minden szereplője alapján véve egy adott *célt akar elérni*, valamiért küzd. Ezt nem csak akkor teszi, amikor fizikailag aktív, mert küzdhet ugyan foggal-körömmel is, de küzdhet némán, „passzívan” is. Például a Postás passzivitásával küzd a Tót család idilli hangulatáért, hiszen ennek megőrzése érdekében nem adja át a táviratot, hallgat Gyula haláláról.

Minden szereplőnek van valamilyen célja a történetben, a legjelentéktelenebbnek tűnőnek is. Ezáltal nyer értelmet minden cselekedete, ezáltal van igazoltsága színpadi jelenlétének. Ezek a cselekedetek együttesen valami magasabb, közös cél érdekében történnek (pl. Tót, Mariska és Ágika külön-külön is túri az Őrnagy zsarnokoskodását, de mindannyian Gyuláért teszik ezt).

A dráma adott szereplője alapvető célja elérése érdekében cselekszik. *Alapfeladata* bármit megtenni céljaiért. (Tótnál a cél megmenteni a fiát, a feladata ezért elviselni az Őrnagyot). A szereplő alapfeladata mindig az előadás mondanivalójával függ össze, és nagyon pontosan meg kell határoznunk, mert ha tévesen határozzuk meg, akkor az előadás egésze rossz útra tévedhet. Az Őrnagy feladata semmiképp sem az, hogy a Tót családot dobozolással macerálja, mert ennél sokkal összetettebb az ő célja: hatalmának gyakorlásával rendet és fegyelmet tartani. Meggyőződése, hogy igaza van, és helyesen cselekszik, és ennek pusztán eszköze a dobozolás. (Mellesleg a diktatúra alapszabálya: Adj munkát az emberek kezébe, nehogy gondolkodni kezdjenek!) Csakhogy az Őrnagy idegei a háborúban megbomlottak...

A történetben részt vevő színpadi alak az alapfeladatát mindig tudatosan végzi, minden pillanatban ez mozgatja. Ha egy szereplő a színpadon fizikailag látszólag teljesen „passzív”, úgy tűnik, hogy „semmit sem csinál”, csak mondjuk a sarokban áll, mégsem veszíti el színpadi jelenlétét (nem néz ki a közönségre, nem lesz „civil”, „privát”, nem esik ki a szerepéből). Valahogy és valamiért áll a sarokban! A szereplő alapfeladatát ismerve látszólagos tétlenségében is „jelen van” a cselekményben. Például





Ha megfulladsz, megfulladsz! De amikor a mi egyetlen fiunk  
kint harcol a fronton, akkor meg ne halljam, hogy te a mi házuk  
■ közelében lélegezni mersz...

■ ■ ■



a buszállomáson ácsingózók közé a szerző szerint „bejönnek a mellék-szereplők” is, tehát jelen van az egész falu: a Plébánostól Gizi Gézáéig mindenki. A jelenetben egy szót sem szólnak, mégis, jelen vannak. Mi célból? Várják az Őrnagyot. Álldogálásukat, és azon belül minden apró cselekedetüket e várakozás hatja át.

Egy szereplő funkciója az előadásban az, amivel az előadás alapondivalójához hozzájárul. Ez nem feltétlenül tudatos és szándékos (például Tót nem akarja bemutatni lassú felfogású, lomha jellemét, és az Őrnagy sem akarja megmutatni, hogy örült, ez mégis fokozatosan nyilvánvalóvá lesz, és ennek köszönhetően bontakozhat ki a végkifejlet).

Alaposan tisztában kell lennünk azzal, hogy melyik alak miért szerepel a cselekményben, és a későbbiek során ennek tudatában foghatunk hozzá a textus átalakításához, mert így egy-egy kihúzott szereplő funkcióját, célját és alapfeladatát átruházzuk, belekombináljuk egy másik szereplőbe, és a szerepösszevonás ötvözeteit is ennek szellemében végezzük el.

## Alapjellelem

A jellemismeret alapvető követelménye a szerepformálásnak. Egy szereplőről akkor alakulhat ki a teljes kép, ha céljáért egy meghatározott módon küzd. Hogy *miként küzd a céljáért*, főként a jellemétől függ.

Milyen tényezők szabhatják meg egy szereplő jellemét? Már tudjuk, hogy miért vesz részt a drámában, tudjuk, hogy miért küzd, és hogy ki vagy mi ellen.

A szereplők jelleme is alárendeltje a mű témájának és mondanivalójának. Nem lehet valaki indokolatlanul túlexponált, jelentőségéhez képest túlzottan kiemelt jellemű, ha nem ő a központi figura, ha nem ő az alapkonfliktus hordozója. Ha mondjuk Ágika egy érzéki, nimfomániás lány volna, akkor hitelét vesztené az Őrnagyhoz való naiv vonzódása és apja iránti tiszteletteljes viszonya. Azonban nem lehet egy halk szavú, riadt kislány sem, hiszen akkor nem történhetne meg, hogy hajszaal híján az Őrnagy befolyása alá kerül.

Ha Tótot egy éles eszű, és hirtelen haragú, vagy ezzel ellentétben egy teljesen tompa agyú, balga emberként mutatnánk be, akkor érvényét veszítené az egész történet. Akkor Tót vagy rögtön az elején elintézné az Őrnagyot, vagy a végtelenségig túrné az utasításait. Nem véletlen, hogy Tót egy józan paraszti ésszel megáldott, komótos és jó szándékú ember, akinek azért megvan a maga méltósága, nehezen dühödik fel, akkor viszont csendes, de végzetes a haragja.



Elképzelhető, hogy az Őrnagy magánemberként családtalan ember, aki soha az életben nem töltött be semmilyen rangos posztot, és a katonaságnál végre „lett belőle valaki”, „hasznos tagja a társadalomnak”. Meggyőződéssel harcol az igazáért, és biztos benne, hogy minden cselekedete és parancsa indokolt és jó szándékú. Az élet azt tanította meg vele, hogy csakis ezekkel a módszerekkel szerezhet érvényt annak az igazságnak, amiben hisz. Ezért szilárd és elszánt eltökéltséggel alkalmazza módszereit. Ráadásul a háborúban teljesen tönkrementek az idegei. Ezek szerint az Őrnagy semmiképp sem maga az ördög, a született gonosz, akinek egyetlen célja kiszigerelni a Tót családot, hanem plasztikus emberi figura, egy érző lény, aki a maga törvényszerűségei szerint él. Annak a színésznek, aki az Őrnagyot alakítja, mindenképpen hinnie kell az Őrnagy igazságában, e nélkül sohasem lehet hiteles az alakítása! Egyszóval az előadásban *minden szereplőnek meg kell keresni az igazságot, célját, a megvalósításhoz szükséges eszközöket, cselekvési irányát, a legjelentéktelenebbnek tűnő epizódszereplőtől a főszereplőig.*

A szerző gyakran külső jellemzőket is megjelöl a színműben. Örkeny szerint Tót magas, nagytestű ember, az Őrnagy apró, sovány figura – ez már alapjában véve ellentétet képez. Az alárendeltség semmiképp sem ered Tót jelleméből és testalkatából, alapvetően az sem jellemző, hogy engedelmes és alázatos legyen egy olyan emberrel szemben, aki számára teljesen értelmetlen cselekvést diktál. A groteszk szituáció konfliktusát sokban erősíti, hogy Tót és az Őrnagy testalkata fordított arányban áll egymással. A konfliktus azáltal is erősödik, hogy az alacsony Őrnagy a „dudás a csárdában”, a nagydarab Tót pedig a „kisegér” lesz. (Holott saját közösségében Tót tekintélyt parancsoló tűzoltóparancsnok és családfő, az Őrnagy pedig nincstelen, gyenge jellemű, idegbeteg ember, de a katonai rangja miatt dönthet Tót fiának életéről.)

### Jellembeli tényezők

Az alapjellem mellett egy adott szereplőnek még számos jellemvonása van. A jellembeli tulajdonságok feloszthatók *képességekre* (okos, bátor, erős) és *hajlamokra* (fukar, kíváncsi, agresszív, hiú), de ezek nem önállóan, hanem egységet alkotva határozzák meg a szereplő cselekedeteit. A szereplő egy adott helyzetben (szituációban) olykor egészen másként, néha ellentétesen viselkedik, mint azt az alapjelleméből feltételeznénk. Ez – a körülményeken kívül – lehet annak a következménye is, hogy a megformált alaknak nemcsak egy, hanem számos jellemvonása van, és



ezek összessége teszi plasztikussá és élővé. (Tót a dráma végén megöli az Őrnagyot, holott ez szöges ellentétben áll alapjellemevel.)

A jellemvonásokat meghatározza a szereplő temperamentuma (vérmérséklete) is. A *Tótké*ban az alapkonfliktus hordozói ellentétes vérmérsékletűek, hiszen az Őrnagy lobbanékony, Tót meg látszólag végtelenül jámbor ember.

Azt, hogy a figura jelleme miként kristályosodik ki a néző szemében, nem pusztán saját cselekedetei határozzák meg, hanem ezt kiegészíti a többi szereplő róla alkotott képe is. Előtte és mögötte véleményt mondanak róla, sajátos módon viszonyulnak hozzá, és ez sokszor mindennél többet elárul az adott színpadi alakról. Azonban ezzel óvatosan kell bánni, mert a többi szereplő olykor félrevezető információkat adhat az adott figuráról.

Nem utolsósorban a szereplők önmagukról is véleményt alkotnak, és ezt például monológ formájában vagy a többi szereplőnek is elmondhatják. A szereplő önmagáról alkotott véleménye is becsapós lehet, és nem feltétlenül felel meg a valóságnak.

### A jellemvonások változása

A színpadi cselekmény sodrásában egyre nő a feszültség, egyre közelebb kerülünk az alapkonfliktus kirobbanásához. Ennek függvényében a szereplők jelleme is változhat. Az ember karakterét a kevésbé állandó jellemvonások összessége adja, és egyetlen ember sem változatlan jellemű a születésétől a haláláig. Egy-egy színpadi mű pontosan olyan *fordulópontokat* tartalmaz, amelyeknek köszönhetően sokszor alapvetően *megváltozik a szereplők jelleme*. Ez gyakran a nézők szeme láttára történik. Annak érdekében, hogy az adott szereplő jellemének változását megfelelőképpen és hitelesen tudjuk ábrázolni, célszerű, ha elképzeljük a szereplő *előéletét* (azaz a színpadi cselekményt megelőző életmódját, környezetét, fejlődését). Sztanyiszlavszkij szerint nem az alkotás végeredményét kell tanulmányozni, hanem az alkotás feltételeit, az eredményt befolyásoló pszichológiai és technikai tényezőket.

Ennek értelmében *a szereplő jellemének változását indokoltta kell tenni*, más környezetbe, teljesen új, váratlan helyzetekbe sodródásával, vagy azok előidézésével. Minden jellembeli változásnak (vagy kilengésnek) indokoltnak kell lennie. Tudni kell, hogy Ágika miért kezd okoskodni (mert bekerült az Őrnagy bűvkörébe), hogy Tót miért akar az ágy alá bújni (mert emberi mivoltában szinte teljesen megsemmisítették). Ha ezeket nem indokoljuk meg, akkor a jellembeli változások hiteltelenné teszik a figurát.



## Viszonyok

Már szó esett a szereplők szerepéről, feladatáról, jelleméről és az ebből eredő cselekményről, ellencselekményről, szó lesz a konfliktusról és a kirobbanáshoz vezető feszültségről, ami a dráma alapvető mozgatórugója. A konfliktuson kívül azonban számos más típusú viszony is létezik a drámában, hiszen *mindenki valamilyen kapcsolatban áll mindenkivel*. Ezt a szereplők közötti viszonyrendszert részletekbe menően fel kell vázolnunk. Mindegyik szereplőről meg kell állapítanunk, hogy milyen viszonyban áll a többi szereplővel (nemcsak a központi figurák, hanem az összes szereplő, azok is, amelyek az előadás során a színpadon nem is találkoznak). Egy embergyűlölő is viszonyul a többi szereplőhöz, és ezt azzal fejezi ki, hogy senkivel sem kíván kapcsolatban lenni. Természetesen a viszonyrendszert is a színmű, illetve azon túl a rendezői koncepció szellemében kell meghatározni.

Ha szereplők minden viszonyát tisztáztuk, akkor nem történhet tétlen és üres ácsorgás a színpadon, hiszen a szereplőknek céltudatosságukon kívül állandó színpadi jelenlétet biztosít a többiekhez való viszonyulásuk.

## A KONFLIKTUS

A belső szerkezetet és annak világnézeti kihatásait alapul véve megkülönböztethetünk középpontos drámát (amelyben a cselekmény egy központi helyzetre épül), kétszintes drámát (ilyenek a két világszintet tételező ókori és középkori misztériumjátékok, moralitások is) valamint konfliktusos drámát, azaz a konfliktus köré szerveződő művet, de gyakran jellemző ezen típusok keveredése. Ez a felosztás az írott szöveget veszi alapul.

Ahhoz, hogy a konfliktus lényegével foglalkozzunk, először meg kell értenünk a színpadi cselekmény fogalmát. Tisztáztuk, hogy minden szereplő tudatos cselekedeteivel egy adott cél eléréséért küzd, tudatlan cselekedeteivel pedig betölti szerepét a drámában. Minden, amit a szereplő tesz, alapfeladatának (céljának – mit akar?) és funkciójának (szerepének – miért?) összefüggésében teszi.

A *színpadi cselekményt* a szereplők viselkedésének és azok körülményeinek függvényében kialakuló eseménysor alkotja. A színműben felvázolhatjuk a fő cselekményszálát (a Tót család „küzdelmé” az Örnaggyal), de ugyanakkor a cselekmény részét képezik a mellékszálak is (például a Gizi Gézáné „munkaügyi” problémái, a lajtos budifilozófiája, a Tomaji-vonal, Cipriani terápiája stb.).



Mit is fed valójában a konfliktus, azaz az *összeütközés* fogalma? Egyes szereplők cselekvése ellentétben állhat más szereplők cselekvésével – hiszen más, olykor ellentétes célokért küzdenek. Ezáltal megkülönböztethetünk cselekményt és ellencselekményt. Például Tót fia érdekében cselekszik, de fáradtan, és ez ellentétben áll az Örnagy örök éberségével, akit semmilyen érdek nem fűz a Gyulához. A falusi lassú életvitel is ellentétben áll a háború örült feszültségével. Így aztán elkerülhetetlen e két pólus összeütközése, azaz konfliktusa. A konfliktusban álló szereplők egyéni motivációi mögött gyakran körvonalazódik társadalmi, politikai vagy filozófiai kiváltó ok. A *Tóték* erkölcsi világának normái szembesülnek az Örnagy katonai rezsimjének ideológiájával, annak moralitásával – ez is egy konfliktusforrás a műben.

A konfliktus kizárólag abban az esetben teremthet feszültséget, akkor válik hitelessé, ha annak minden érintettje *meggyőződéssel hisz a saját igazában*.

A konfliktusban tehát a *szereplők vágyai és akaratai* összeütközés formájában valósulnak meg. A cselekmény és ellencselekmény egymásnak feszülésében látványosan érhető tetten a feszültség. Fontos feladatunk tehát, hogy a konfliktust előidéző ellentmondást megeljük.

A konfliktus típusa szerint megkülönböztethetünk *céldrámát* (ez esetben a konfliktus a szemünk előtt bontakozik ki, és ez olyan cselekménysort jelenít meg, melyek szükségszerűen vezetnek a katasztrófa bekövetkezéséhez). A céldráma „ellenpárja” az *analitikus dráma*, amelyben a konfliktust okozó esemény a darab kezdetén már bekövetkezett, és a színpadi cselekmény abból áll, hogy az a szereplők tudomására jut, ezért végig a katasztrófa (vagy a lezáró megoldás) közelében vagyunk.

Konfliktusoknál felvázolhatjuk az alap-, illetve főkonfliktust, a főszereplők különböző belső konfliktusait, mellékkonfliktusokat, egyes személyek, mellékszereplők belső konfliktusait.

A konfliktusnak különböző állapotfokozatai ismeretesek, például a rejtett konfliktus, amikor azt a szereplők még nem ismerik fel, az ellentét az az állapot, amikor az összeütközés már tudatosul a szereplőkben, de még nincs egymás elleni akció, majd a válság, amikor már tudatosan felismert az összeütközés, ami egymás elleni akcióvá fokozódik.

Tudnunk kell, hogy a drámáknak csupán egy része konfliktusos szerkezetű. A középkori vallásos játékoknak, Shakespeare királydrámáinak, Csehov műveinek vagy a kortárs drámáknak a többségében nem a kiélezett konfliktusok a fő működtető erők. Ezekben a művekben az epikus-lírai vonal sokkal intenzívebb, és a *feszültség* válik a legfőbb drámaalkotó tényezővé.





## Az alapkönfliktus

Szinte minden színpadi műben számos összeütközést találunk, és ezek különböző fontosságúak. A kortárs irodalomban a dráma klasszikus felépítésétől egyre több eltérést tapasztalhatunk, azonban jelen esetben az alapokat kívánjuk szilárdan lefektetni, és így a konfliktust mint a dráma egyik alapvető működtető mechanizmusát tárgyaljuk.

A *Tóték* alapkönfliktusa Tót és az Örnagy között alakul ki, hiszen folyamatosan szemben állnak egymással. A konfliktus természetesen nem robban ki, nem csúcsosodik ki azonnal, hanem lassan lesz egyre mélyebb, egyre intenzívebb és félelmetesebb, míg el nem éri (és át nem lépi) a tűréshatár küszöbét, hiszen az egyik szereplő folyamatosan lefojtja a másikat, és arra kényszeríti, amit az nem szívesen tesz. A *Tóték*ban a konfliktus kirobbanása az *elfojtásnak* köszönhetően lesz egyre elkerülhetlenebb, és ezt az Örnagy okozza zsarnoki diktatúrájával. A konfliktus fokozásának egyik velejárója a feszültség fokozódása.

Az alapkönfliktust pontosan kell meghatározunk, és nem szabad megengedni, hogy a mellékszálak túlnőjenek ezen, hiszen ez is vakvágányra terelheti az előadást. Az alapkönfliktus tárgya mindig szorosan összefügg az előadás, illetve a dráma témájával. A *Tóték* esetében az alapkönfliktus tárgya a fiú élete, az alapkönfliktus hordozói pedig a Tót család és az Örnagy.

A konfliktus kialakulása nem korlátozódik a szövegben foglaltakra, hiszen a viszonyok és a szituációk tisztázásakor számos olyan cselekménysor alakulhat ki, amely nem tartalmaz verbális elemeket (nem a beszéd szintjén történik), mégis az előadás részévé lesz. Például lehetséges, hogy a lajt tulajdonosa a buszállomáson némán udvarol Gizi Gézánának, aki valamiért csak az ő udvarlását nem fogadja. Ez adhat egy többletet a néma várakozásnak, ami sokkal konkrétabb, árnyaltabb szituációt eredményez – de ez nem történhet a dráma fő cselekményszálának ellenében, azonban erősítheti azt a hangulatot, amelybe a történet ágyazódik.

## Belső összeütközések

Minden egyes szereplőben számos kérdés vetődik fel, amit hangosan vagy némán, de önmagának tesz fel. A szereplő *vívódik*, kétségek gyötrik, *döntenie kell*. Tót türelme fogytán van, számos alkalommal legszívesebben agyoncsapná az Örnagyot, mint egy legyet, ám úrrá lesz önmagán, és inkább fejet hajt. Hogy ezt teszi, az nemcsak feleségének és lányának köszönhető, hanem önmagának is: győz a józan esze. Úrrá lesz az indu-



latain, és csak tűri tovább az Őrnagyot. Ez az összeütközés önmagában zajlik, ezt nevezzük belső összeütközésnek. Minden belső konfliktus hozzájárul a drámai cselekmény kibontakozásához, hiszen ha az egyes szereplők nem vívódnának önmagukban, akkor sokszor nem volna kérdéses a történet kimenetele. Természetesen a belső összeütközések a cselekmény mellékszálaiban is lehetségesek. (A lajt tulajdonosa is mérlegel: szippantson vagy sem, Gizi Gézáné is megtartaná a kuncaftjait, de a kapu túl hangosan nyikorog...)

A belső összeütközés egyik nyilvánvaló megjelenési formája lehet a *monológ*, ahol a szereplő hangot adhat saját vívódásának.

## A SZÖVEG FELDOLGOZÁSA

### A szöveg rövidítése

Miután a fentieket átgondoltuk, következik a gyakorlati munka. Amennyiben a szöveget egészében is értelmeztük és elemeiben is megfejtettük, következhet annak „meggyúrása”. Igen ritkán adódik olyan társulat, amelyben tökéletesen kioszthatók a szerepek, és senki sem marad szerep nélkül. Az sem gyakori, hogy minden szerepre van elég színész. Amennyiben mégis ez valószínűtlen a helyzet állna elő, akkor a színpadtechnikai feltételek vagy a szöveg hosszúsága miatt lehet szükség a szöveg átalakítására.

Azt követően, hogy meghatároztuk a cselekmény vezérmotívumát (annak érdekében, hogy célratörőbb és összefogottabb jeleneteket kapjunk), a felesleges vagy elhagyható mellékágakat lenyeshetjük. (De ne szabaduljunk meg mindenáron a mellékágaktól, ha azok szükségszerűen az előadás hangulati világát, a cselekmény társadalmi hátterét világítják meg!)

A szöveget rövidíthetjük a meglévő *dialogusok rövidebbre fogásával*, bizonyos *dialogusok kihúzásával*, egy-egy kevésbé fontos *mellékszereplő kihúzásával* (ekkor ügyelni kell, hogy a fontos információk, amelyek nélkülözhetetlenek a történet folytatásához, ne maradjanak ki), *két szereplő összevonásával*, a *helyszínek összevonásával* stb. Nagyobb rövidítések esetén egy-egy jelenetet húzhatunk ki a szövegből (ilyenkor mindig ügyelni kell arra, hogy a színpadi cselekmény ne sérüljön, ne akadjon meg).

Például Tomaji plébános, Cipriani professzor, dr. Eggenberger mind azt a célt szolgálják, hogy Tót totális idegösszeomlását és Mariska vég-sőkig elszánt magatartását támasszák alá. Akkor is elérhető a cél, ha ők egy figurában ötvöződnek, ennek értelmében a kihúzott figura kulcsmondatait a másik veszi át.



A szövegen a helyszínek és más műszaki követelmények szempontjából is elkövethető egy kis „fazonigazítás”, hiszen nem mindenütt adottak azok a színpadtechnikai feltételek, amellyel az összes helyszín és eszköz megjeleníthető és kivitelezhető.

### A szöveg bővítése

Amennyiben mondjuk több a színész, mint az adott szöveg szereplője, indokolt helyeken és átgondoltan *újabb szereplőket iktathatunk az előadásba* – de folyamatosan szem előtt kell tartani azt a szempontot, hogy ne térjünk el az előadás eredeti céljától. Ezt tehetjük úgy is, hogy akár néma szereplőket írunk a történetbe (például egy szolgálólány Tomajnál vagy Ciprianinál, vagy a falu népesebb lehet a buszállomáson), de tehetjük úgy is, hogy egy szerepet ketté bontunk, és mondjuk Gizi Gézánét két nő alakítja. Ismétlem: ügyelni kell arra, hogy ezek a történetbe iktatott szereplők ne zavarják az előadás koncepcióját, mondanivalóját, témáját és alapkonfliktusát.

A rövidítéseket, a bővítéseket és a többi átalakítást csak felelősségteljesen, átgondoltan vihetjük véghez, elvarratlan szálakat nem hagyhatunk, és mindig ügyelnünk kell az alaptalan következményekre (nem lehetnek következményei valaminek, ami meg sem történt, mert kihúztuk).

### A szöveg aktualizálása

Gyakran történik meg, hogy egy történet igen izgalmas és aktuális problémát feszeget, de évtizedekkel vagy akár évszázadokkal ezelőtt játszódik, nyelvezete, a situációk, a viszonyok elavultak. Nem feltétlenül szükséges, ezt a történetet átültetni a mai időkbe. Ám egy szimpatikus adaptációval érthetőbbé tehetjük, közelebb emelhetjük a közönséghez a darabot, hogy a néző könnyebben azonosulni tudjon az előadás szereplőivel.

Mikor válik aktuálissá egy szöveg? Amennyiben egy évszázadokkal ezelőtt játszódó eseményt átemelünk a korunkba? Nem feltétlenül. Hiszen egy korunkban játszódó történet témája, mondandója, stílusa is lehet idejét múlt, azonban egy olyan előadás, amely évszázadokkal ezelőtt játszódik, igencsak aktuális lehet, ha olyan problémákat feszeget, olyan hozzáállással és szemléletmódban, ami nagyon is korszerű.

Mikor szükséges, illetve mikor indokolt például egy shakespeare-i Rómeó és Júlia átemelése a mába? Kizárólag abban az esetben, ha ezt egy konkrét *rendezői elképzelés* előzi meg. Ha tudjuk, hogy ezt hogyan és mire kiterjedően visszük végbe, és tudjuk, hogy az adott problémának mi a korszerű megfelelője illetve, hogy az adott probléma mitől korszerű.



A kiválasztott szöveg aktualizálásához (mai időkbe való átültetéséhez) csak indokolt, pontos, mindenre kiterjedő és meggyőző erejű koncepcióval szabad hozzáfogni (nem tekinthető értékelhető aktualizálásnak, ha egy korabeli szöveg nyelvezetét pusztán mai zsargonszavakkal bővítjük, és a jelmez krinolin helyett farmernadrág).

Összefoglalva *szövegadaptációnak* nevezzük a régi szöveget a jelen időkre átdolgozó műveletet, mely tekintetbe veszi a kortárs körülményeket, az új közönség ízlését és a történetnek azokat a módosulásait, amelyeket a társadalom fejlődése tett szükségessé.

Ha ebben az átéléseben egy kreatív társulat a partnerünk, akkor igen valószínű az előadás frappáns, XXI. századi megjelenítése. Egy konzervatív társulatban nagy valószínűséggel nem érdemes egy ilyen adaptációba fogni, hiszen a feltételezhető ellenállás többet árt az előadásnak, mint amennyit a korszerűsítés hozzáadna. Ugyanakkor egyáltalán kérdés, hogy szükséges-e egy ilyen „átültetés”, mert a szöveg aktualitása adott lehet a maga társadalmi és korabeli közegében is. Ez esetben a színészi és a rendezői eszköztár sajátosságos alkalmazásának köszönhetően emelhetjük a mondandónkat közelebb korunk nézőjéhez.

## Regényadaptációk

Egy letűnt korból származó drámai mű aktualizálásánál sokkal nagyobb feladat egy regény színpadra alkalmazása. Ehhez sok bátorságra van szükség, és csak nagyobb színházi tapasztalat után érdemes hozzáfogni. A színházat működtető törvényszerűségekkel igencsak tisztában kell lenni ahhoz, hogy egy vélhetően sokszereplős regényt másfél órában színpadra tudjunk tömöríteni. A tapasztalatok mellett a regényadaptáció előfeltétele a koncepció megléte is, vagyis a szerzőnek pontosan tudnia kell, hogy miért nyúl ahhoz az adott regényhez, mit akar vele, kire/mire szeretne összpontosítani, kiket és miért vonultatna fel a színpadon, és milyen hatást kíván és tud elérni a regény színpadi változatával.

## A szöveg tagolása

Az alábbiakban a szöveg külső és belső szerkezetéről esik szó, többek között Bernáth–Orosz–Radek–Rác tanulmányából kölcsönözve néhány gondolatot.

A *külső szerkezet* (struktúra) elemei a jelenet, a szín és az ezeket összefogó felvonás. Ezek alapján hagyományosan létezik egyfelvonásos, háromfelvonásos, ötfelvonásos dráma.



A *jelenet* többféle értelemben is használatos. Elsősorban a felvonás alkotórésze, kisebb egysége. A drámai szerkezetek azonos színhelyen, azonos szereplőkkel játszódó alapeleme. Másrészt egész művet is jelölhet, mivel egyes drámai kisformák állhatnak egyetlen jelenetből (pl. kabaréjelenetek), ezért az ilyen műfaj nevéként is használatos lehet a jelenet megjelölés (azt is mondhatjuk, hogy ebben az esetben a jelenet és a felvonás egybeesik).

A *szín* az egyazon helyszínen lejátszódó cselekményt tartalmazó drámarész. Ha a szereplők cserélődnek, akkor a szín több jelenetből áll. Ha a felvonáson belül változik a helyszín, annak a neve kép, ami ugyanakkor gyakran a szín szinonimájaként is használatos. Egybeeshet azonban a felvonással is, sőt előfordul, hogy a színhely az egész előadás során ugyanaz.

A *felvonás* a drámai művek cselekményének önálló egysége, és egyben előadásuk szerkezeti tagolásának legszembeötlőbb (például az előfüggöny felhúzásával jelzett) egysége. Az ókori görög színházban sem szünet, sem függöny nem volt, és az előadást a kórus énekei osztották részekre. A középkorban a színjátékot közjátékok tagolták felvonásokra. A felvonások közötti szünetet feltételezheti a színpad átalakításának szükségessége is (más helyszín), vagy például a történet más időskiban való folytatása, de a felvonások nem feltétlenül folytatódnak más helyszínen vagy időskiban. A felvonások többnyire egy jelentős fordulóponttal zárulnak.

Az ötfelvonásos drámában

- ▷ az első felvonás általában az expozíció (az előzmények összefoglalása, ill. a cselekmény bevezetése);
- ▷ a második a bonyodalom (az ellentétes érdekekből következő, konfliktussal terhes események kezdete);
- ▷ a harmadik a klimax vagy kulmináció (az összecsapás csúcspontja);
- ▷ a negyedik a hős (figura) életének a fordulópontja (peripetia), amely előre jelzi a megoldást, ami
- ▷ az ötödik felvonásban bekövetkező katasztrófa, általánosabban pedig végkifejlet.

A XXI. században egyre inkább hódít a kétfelvonásos és az egyfelvonásos forma is. Ezek is őrzik a cselekmény kibomlásának az alapvető ívét, csak a terjedelem változik, a nagy formák helyét egyre inkább a közepes és kis formák veszik át.



A prolókus és az epilógus egyaránt sorolható a külső és belső szerkezethez. A prolókus a dráma története során mindvégig jelen lévő fontos szerkezeti elem, előjáró beszéd, melynek funkciója a játék cselekményének kezdetét megelőző eseményekről, a helyszínről szóló tájékoztatás monológ vagy dialógus formájában. Az epilógus a színpadi cselekmény befejezése után elhangzó zárszó, a prológushoz hasonlóan vagy valamely szereplő(k), vagy a közvetlenül a közönséghez forduló elbeszélő szájából.

A dráma *belső szerkezetének* elemei:

A *bevezetésben* (expozíció) általában megismerkedünk a szereplőkkel, megértjük egymáshoz való viszonyukat, az alapszituációt, és minden információt megkapunk ahhoz, hogy bekapcsolódhassunk a cselekmény vezérfonalába – azaz a bevezetés bemutatja a később kibontakozó konfliktus résztvevőit, okait és körülményeit.

Általában a bevezetés végén kezdődik a *bonyodalom*, amikor (azt követően, hogy megértettük, hogy kik, mikor és hol vannak) elkezdődik maga a történet – azaz a bonyodalom, egy olyan eseménysor, melyben az érdekkülönbségek összecsapása következtében az egyensúly felbomlik, majd végül a konfliktus kiélezésével katasztrófához vezet (a *Tótékban* a bonyodalom ezek szerint az Órnagy érkezésével kezdődik).

A *kibontakozásban* egyre világosabbá lesz a konfliktus, ami végül eléri tetőfokát. A konfliktus a hős és ellenfele(i) közti érdekkülönbségek sorozatos megnyilvánulása. A *tetőpont* a cselekmény során létrejövő feszültség legmagasabb fokát jelző mozzanat, előkészíti a megoldást vagy katasztrófát, azaz a végkifejletet.

A *befejezésben* lezárjuk a történetet.

A dráma belső szerkezetének működőképességét és a katarzis létrejöttét elsődlegesen a *feszültség* megteremtése határozza meg. Feszültség a darab történéseinek nézői szemszögből feltételezett további előrevetítéséből adódik. A drámaiság a feszültséggel teli ábrázolásmódot jelenti. A drámai feszültség átélésének állapotát a végletekig feszült drámai struktúra váltja ki: a történet és a dráma akképpen szerveződik, hogy a nézőnek úgy tűnjék, aggodalmának tárgya nem térhet ki sorsa elől, azonban ennek ellenére „szurkol” érte. A *katarzis* szó jelentése megtisztulás. Arisztotelész szerint ez a szenvedélyek megtisztulását jelenti, ami a hőssel azonosuló nézőben végbemegy.

A szöveg külső és belső részekre bontása elősegíti a színpadi cselekmény megjelenítését, az ok-okozati viszonyok tisztázását, a lényegre koncentrációt stb. Mindez a színészi munkát is megkönnyíti, hiszen képtelenség volna hünen ábrázolni egyazon helyszínen a Tóték családi



házának vidéki csendjét és ugyanazon jeleneten belül az Őrnagy érkezését az autóbusz-állomásra. (Ezek a helyszínváltkozások nem feltétlenül díszletfüggők!) A helyszínek váltakozásán kívül az idő múlását is a részekre bontás érzékeltetheti. Egy-egy szereplő jellembeli változását és kitörő indulatainak okát is így tudjuk hitelesen felépíteni. Összességében a szöveg tagolása az előadás fókuszált céljának elérését segíti elő.

Nem mellékes, hogy egy helyes szövegértelmezést követően minden jelenetnek meghatározható az eleje, a közepe és a vége (a célja), így tudható, hogy az adott fordulópontig minek kell megtörténnie, és ez – szükség esetén – a színészek improvizációját is megkönnyítheti. (Pl. ha vészhelyzet alakulna ki szövegfelejtés vagy egy hiányzó kellék, esetleg egy elszakadt a jelmez miatt...)

### **A fordulópontok**

A szövegrészek közötti határvonalat általában egy fordulópont határozza meg. Ez lehet egy új szereplő megjelenése, vagy egy új információ felbukkanása, esetleg a cselekmény másik helyszínen való folytatása, de a jelenetek közötti fordulópont bekövetkezhet úgy is, hogy a jeleneten belüli cselekménysor befejeződik. Az előadás során a cselekményt számos kisebb-nagyobb jelentőségű fordulópont bontakoztatja ki. A *Tótékban* az első fordulópont az az információ, hogy egy Őrnagy érkezik majd látogatóba. Ezután a buszállomásra meg is érkezik a vendég. Fordulópont lehet, hogy otthon, a családnál úgy viselkedik, mint egy diktátor, és fordulópont a dobozolás ötlete is stb.





Szeretettel üdvözöljük a mélyen tisztelt őrnagy urat, és kívánjuk,  
■ érezze jól magát szerény otthonunkban... ■■■



