

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).

Egy előadás próbafolyamata során az egyik elsődleges feladat, hogy *hiteles, élethű figurák* szülessenek a színpadon, *hiteles alakítások*, amelyek a nézőkből *katartikus hatást* képesek kiváltani. Ez nem olyan egyszerű, mint amilyennek első pillanatban tűnik, hiszen nem pusztán attól függ, hogy a színész megtanulta-e a szöveget és megjegyezte-e, hogy mikor, mit, hogyan kell tennie.

A színpadi cselekvés nem azonos a köznapi cselekvéssel. A realista színpadi cselekvés nagyon hasonlít rá, de mégsem azonos vele. Ennek ellenére azt az illúziót kell keltenie, hogy teljesen azonos vele, mert csak ekkor lesz érthető, élvezhető és hiteles. A színész ezt a hatást a megfelelő beszédcselekmény (amit a szavaival, mondataival közöl – és ez nem feltétlenül azonos azzal, amit mond) és a cselekmény (amit tesz) által éri el.

A beszédcselekménnyel első alkalommal az olvasópróbán foglalkozunk (többnyire egy nagy asztalt körülülve), a cselekménnyel pedig az első rendelkezőpróbán (többnyire valamilyen próbateremben).

SZEREPOSZTÁS

Amennyiben a bemutatásra alkalmas szöveget az előzőek szerint választottuk ki, elemeztük és átalakítottuk, akkor a szereposztásnak már nem kellene nagyobb gondot okoznia, hiszen ez nagy valószínűséggel nem mindezek után, hanem ezzel párhuzamosan történt (hiszen nem is választható olyan szöveg, amelyre nincsenek alkalmas főszereplők). A szöveg sokszor a szereposztás függvényében alakul át. A szereposztást igen sok tényező befolyásolja, ezek közül csak néhányat sorolunk fel:

Figyelembe kell vennünk az *előadás kívánalmait* (a szerző elképzelésétől kezdve, a rendező koncepcióján át, a bemutatandó előadás mondanivalójáig).

Figyelembe kell vennünk a társulat *színészeinek alkati kapacitását*. Például lehet, hogy külsőleg nem a megfelelő adottságú színész alkalmas leginkább Tót jellemének megformálására. Ekkor vajon szabad-e nagydarab színészre osztani az Őrnagy szerepét és/vagy egy pöttömre Tótot? Vagy kizárólag a külső adottságok miatt szabad-e a magas színészre osztani Tót szerepét és alacsonyra az Őrnagyét?

Figyelembe kell vennünk, *a színészek életkorát*. Kioszthatók-e egyes szerepek a szerző elképzelésétől eltérő életkorú színészre? Vajon a színész a



szerepnek megfelelő életkorúra maszkírozza-e magát, vagy a színész fiatalabbat/öregebbet játszon-e a megírtnál? Mit veszíthet vagy nyerhet ezáltal az előadás? Hogyan befolyásolja ez a cselekményt? (Például Gizi Gézáné lehet-e idősebb asszony? Ágika lehet-e közel harminc? Mariska lehet-e jóval fiatalabb, mint a férje? Elképzelhető-e, hogy Tót és az Örnagy között nagy a korkülönbség – esetleg úgy, hogy az Örnagy az idősebb?)

Figyelembe kell vennünk, hogy a *nemek aránya* esetleg nem a színmű által előlátott módon oszlik meg (ez esetben mondjuk alakíthatja-e a Postást nő? Vagy Ágika lehet-e fiú, vagyis pl. Áronka?) Mit veszíthet vagy nyerhet ezáltal az előadás? Hogyan befolyásolja ez a cselekményt?

Figyelembe kell vennünk a társulaton belül uralkodó *személyes viszonyokat*. Például játszhatják-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?

Figyelembe kell vennünk, hogy a *főszerepeket játszó színészek ráérnek-e* megfelelő gyakorisággal próbálni. Mit veszíthet vagy nyerhet ezáltal az előadás? Hogyan befolyásolja ez a cselekményt?

Eltérhetünk-e vajon a szerző szándékától? Nagyon sok kompromiszsum megköthető, ha ezek nem csonkítják a szöveg és a rendező eredeti elképzelését, és amennyiben ezeket a döntéseket átgondoltan hozzuk meg. Nem elfogadhatóak a részrehajló, személyes okon alapuló döntések, amelyek például arra kényszerítik a rendezőt, hogy a főszerepet az egyesület elnökének vagy a főtámogató tehetségtelen fiának adja, aki ráadásul alkatilag és korát tekintve sem felel meg a szerepre. Ez széthúzza, bomlasztja a társulatot, elrontja a légkört és elfojtja a kreativitást.

Sztanyiszlavszkij szerint *nincs kis szerep* csak kis színész. A kis szerep megoldani néha nehezebb, mint a nagyobbakat, hiszen olykor sokkal rövidebb időbe kell egy egész életet belesűríteni annak érdekében, hogy sorsfordító pillanatot okozhasson, de semmiképp sem jó, ha a színész egy kis szerepben erőszakosan ki akar ragyogni a többi közül, mert ezzel kárt tesz az előadás egészében.

A „főszerepszínész”

Így, idézőjelben. A „főszerepszínész” nem játszik mást, csak főszerepet. Kiszívja a rendező véré, gyilkolja kollégáit, kikészíti a munkatársait. Ő a polgármester fia vagy lánya. A falu bikája. És rossz színész, csak mondjuk csinos. De ha őt kirúgják a társulattól, akkor megy vele a barátnője is, ha megy a barátnő, akkor megy annak anyukája is, ha megy az anyuka,



akkor megy az anyu húga is, és így tovább. Jó, ha maradnak hárman. Kisebb szerepet nem vállal. És úgy játszani sem hajlandó, ahogy azt a rendező elképzelte, mert ő bárki másnál jobban tudja, hogy mi a jó. Mit lehet ilyenkor tenni? Egyetlen dolog jut az eszembe: megkeresni azt az embert vagy embereket, akiknek ad a véleményére, akik számítanak neki, azokkal beszélni, ők talán tudnak rá hatni.

A vérbeli színész

Aki hisz, aki akar, aki szorgalommal és alázattal tesz, aki türelmes, aki nemcsak a maga szerepének megoldásával kapcsolatosan van tele ötletekkel, hanem kollégái számára is. A színész nem ismer fáradságot, nem érez sem jeges hideget, sem tikkasztó meleget, tűrőképessége nemcsak a próbák alatt, hanem a magánéletben is végtelen.

Az ízig-vérig színész valamit tud. Egy titkot... A színész az egyetlen, aki a katarzis hamisítatlan elsöprő erejét be tudja robbantani a néző lelkében/gyomrában/eszében/szívében.

És ezért érdemes!

A szereposztás arányossága

A szereposztáskor tudnunk kell, hogy *a színész személyiségvonásai* rokonságban állnak-e, harmonizálnak-e a megformálandó szerep jellemével, feltételezhető-e találkozási pont a két jellem között. Természetesen minden alkalommal meg kell keresnünk a számos felsorolt tényezőnek leginkább megfelelő színészt – ugyanakkor szem előtt kell tartani, hogy a színmű többi szerepe is színészre vár, illetve a társulat többi színésze is szerepre vár. A szereposztásnak (miután feltételezhető, hogy nem egy százfős csapatból válogathatjuk a legmegfelelőbbet) arányosnak kell lennie. Ha például két alkalmas (egy idősebb és egy fiatalabb) színésznő közül kell kiválasztani Mariskát és Ágikát, akkor nem valószínű, hogy a fiatal alakíthatja Mariskát, akkor sem, ha jellemét tekintve ő volna a megfelelőbb, hiszen ez esetben fiatalabb volna, mint a saját lánya, Ágika.

Elképzelhető egy merész típusú szereposztás is (de csakis szilárd rendezői koncepció következményeként, és sohasem kényszerűen vagy egy buta vicc kedvéért), amikor mondjuk a színész jellemétől tökéletesen eltérő, esetleg azzal ellenkező jellemű szerepet szánunk az aktornak.¹ Ebben az esetben *ellenszereposztásról* beszélünk. A jól kitalált ellensze-

■

¹ Színész.



reposztásnak köszönhetően néha nagyon izgalmas, szokatlan és érdekes előadások szülehetnek, de amennyiben az ellenszereposztás pusztán kényszermegoldás (mert mondjuk már nem maradt más az adott szerepre), akkor ez majdnem borítékolja a kínos helyzeteket és a bukást – az előadásét és a színészet egyaránt.

Előfordul, hogy egy színész nem egyezik a szereposztással és megsértődik, vagy megijed attól (mondjuk a vénülő bonviván nem tágít a megszokott nőcsábász figurájától, esetleg a tehetséges, de önbizalom-hiányos színésznő nem meri vállalni a főszerepet). Ekkor a rendezőn áll, hogy meg tudja-e győzni a színészt. Ha ez nem történik meg, akkor a színész talán az egész próbafolyamat alatt „fúrni” fogja őt és a produkciót, és sokat árthat a partnereinek is.

Amennyiben a színészek erejüket felülmúló feladatot kapnak, és nem tudják hitelesen tolmácsolni szerepüket, akkor gyakran erőltetve túljátsszák azt (azaz ripacszkodnak). Ez nem komikusabbá, hanem szánalmasabbá teszi az alakításukat. Gyakran előfordul az is, hogy a rendezők a már „bevált” szereposztással élnek, és a „közönség kedvencei” a rosszul idegződött sablonok garmadát ismétlik évről évre. Ez a fentihez hasonló hatást válthat ki.

Alternáció, azaz a kettős szereposztás

Igen ritka alkalommal van szükség és lehetőség alternációra. Ez egy igen nagy létszámú társulat esetében válik aktuálissá, ha nem sikerül olyan szöveget találnunk, amelyben mindenkit foglalkoztatni tudnánk. Ilyenkor a csapatból leforgácsolódnak azok, akiknek nincs feladatuk, és az együttes létszáma fokozatosan csökken. Ez ma itt, a Vajdaságban megengedhetetlen.

Nem jellemző, hogy egy rendező annyi idővel rendelkezik, hogy egyazon előadást két szereposztásban, egy időben, párhuzamosan tudjon rendezni. Az sem jellemző, hogy a társulatnak hetente négy alkalommal van hol próbálnia, és az is valószínűtlen, hogy a színészek folyamatosan ráérnek (főként azok, akik mindkét szereposztásban benne vannak).

De most tegyük fel, hogy minden feltétel megvan az alternációhoz. Konkrétan mit fed ez a szó? Mondjuk Tót szerepét két színészre osztjuk, az előadást párhuzamosan próbáljuk, és az egyik próbán X színész, a következő pedig Y színész alakítja Tótot. Később az előadást hol az első hol a második szereposztásban játsszuk majd. Ez esetben a próbafolyamatot a többi színész számára is izgalmassá kell tenni, hogy ne kényszerű ismétlésnek érezzék azt. Elképzelhető, hogy két teljesen különböző előadás születik meg, hiszen a színészek egyenként, a maguk útján jutottak el a szerep megformálásáig.



„Ideális kompromisszumok”

Térjünk vissza a nyolctagú társulathoz. Emlékezzünk csak: a szerző szerint három női és tíz férfi szereplőre volna szükségünk, nekünk pedig négy nő és négy férfi áll rendelkezésünkre, valamint az életkorok sem felelnek meg tökéletesen Örkény elképzelésének. Nézzük, milyen kompromisszumokat köthetünk meg, miként alakulhat a szereposztásunk!

<i>Szereplő</i>	<i>Ideális esetben</i>	<i>Kompromisszum</i>
Örnagy	fiatalabb, mint Tót (25-30)	idősebb, mint Tót (pl. 50)
Tót	idősebb, mint az Örnagy (50-60)	fiatalabb, mint az Örnagy (pl. 40)
Mariska	kissé fiatalabb, mint Tót	idősebb (pl. 60)
Ágika	fiatalabb (15-20)	kissé korosabb (pl. 25)
Postás	férfi	nő
Tomaji	férfi (40-60)	Tomajival összevonva, idősebb férfi
Cipriani	külön szereplő, férfi (40-60)	
Dr. Eggenberger	külön szereplő, kisfiú	
Gizi Gézáné	kissé idősebb (30-40)	nagyon fiatal (pl. 20)
A lajt tulajdonosa	idősebb (40-60)	nagyon fiatal (pl. 20)
Lórincke	középkorú férfi	kihúzva
Elegáns örnagy	az Örnaggal egyidős férfi	kihúzva
Inas	idősebb férfi	kihúzva

PRÓBAFORMÁK

És mindezek után végre elkezdődhetnek a próbák... A színházi előadások hagyományos elkészítése során számos próbaformát különböztethetünk meg. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a kortárs színházi alkotómunka minden esetben ezt a folyamatot követi, nem jelenti azt sem, hogy minden esetben ez a gyakorlat. A vajdasági amatőr társulatok körében azonban ezt tekinthetjük a leginkább elterjedtnek, ezért ezeket a próbaformákat tárgyaljuk részletesebben. A próbáknak következő válfajait különböztethetjük meg:

Az olvasópróba. Ez az a pillanat, amikor a színészek megismerkednek a szöveggel, és azt első alkalommal olvassák fel. Szerencsés esetben ekkor már az átalakított, meghúzott, „testre szabott” példányt kaphatják kezükbe.



Az *elemző* vagy *asztali próba*. Ez rendszerint a második-harmadik találkozás próbaformája. Ekkor a rendező elmondja, hogy miként értelmezi az olvasottakat, mi az elképzelése a szövegről, mit szeretne elérni, elemzi a szereplőket, viszonyukat.

A *rendelkező próbák*. Ez már térben, azaz a próbateremben történik. A díszletelemeket rendszerint jelzések helyettesítik, a színészek a rendező utasításai szerint felvázolják mozgásukat, ismertetik a kisegítőkkal a technikai elvárásokat is.

Az *emlékpróbák*. Ekkor már részletesen kidolgozzák a jeleneteket, ekkor már kívánatos a szövegtudás, de mindenképpen hasznos egy sugó segítsége. Jó, ha a próbák az előadás eredeti helyszínén lehetnek, eredeti díszletben, a későbbiek folyamán pedig már fényvel és bejátszott hangeffektusokkal, valamint zenével együtt.

Részpróbának nevezzük, amikor az előadásnak csak bizonyos részeit, jeleneteit próbálják.

Fénypróba. Azt követően, hogy a rendező a fénytechnikussal és a látványtervezővel közösen beállította az előadás fényeffektusait, a színészek első alkalommal színpadi fényekben próbálnak.

Az *összpróba*. Ez már az a folyamat, amikor összeállt a kép, minden kész van (díszlet, jelmez, hang, fény), és csak az előadás összritmusát kell csiszolni.

A *főpróba*. Már előadás-értékű próba, gyakran közönség előtt történik. A színészeknek is jót tesz, ha a bemutató előtt találkoznak a közönséggel, mert oldja a feszültséget, „tesztelik” az előadást. Létezik zártkörű, valamint nyilvános főpróba.

A *javítópróba*. A bemutató után kerül rá sor, amennyiben bizonyos hibák, hiányosságok, mulasztások vagy egyéb javítanivaló akad az előadásban.

A *felújítópróba*. Amennyiben hosszú ideig nem játszották az előadást, és azt fel kell frissíteni.

A *Lejárópróba*. Általában előadás előtt (például vendégjátékokon) csak lemozogják az előadás mis en scène-jét.

A *Szövegösszmondó próba*. Általában előadás előtt, a színpadon kívül, a memória felfrissítésének érdekében, a színészek csak összmondják a szöveget.

A *Beugrópróba*. Olyan összpróba, amelyben egy színész átveszi egy másik színész szerepét.



BESZÉDCSELEKMÉNY

Az első próba – az olvasópróba

A próbák sora az olvasópróbával kezdődik. A szereposztásról már valószínűleg a korábbiakban értesülnek a színészek, de előfordul az is, hogy az első olvasópróbán szembesülnek azzal, hogy mit kell majd játszaniuk. Ez nem mindig szerencsés, hiszen előfordulhat, hogy olyan kínos vitákra kerül sor a társulat előtt, amelyet négy szemközt kellene megbeszélni a rendezővel. Amennyiben erőskezű, magabiztos a rendező, akkor elképzelhető, hogy a társulat előtt vállaltan szembesül az ellenvetésekkel, és mindent közösen beszélnek meg. Megjegyzem: ez nagyon megbecsülendő hozzáállás, de ehhez nagyon erős jellemű autoritásnak kell lennie.

Tételezzük fel, hogy mindenki ismeri a szereposztást, és így érkezik az első próbára, de a színészek most kapják először kezükbe a szöveget. Ha rendezőként nem volt lehetőségünk arra, hogy a színészek példányain bejelöljük a változtatásokat (húzásokat, hozzáírásokat, átírásokat, összevonásokat), akkor az eredeti szöveget osztjuk ki, és az első felolvasást megelőzően közöljük a *szerepösszevonásokat*, illetve a *kihúzott szerepeket*. A többi változtatást majd felolvasás közben mondjuk el.

Vannak rendezők, akik első alkalommal maguk olvassák fel a szöveget, ezzel vázlatosan prezentálják (bemutatják) a szereplők jellemét, a jelenetek hangulatát, de többnyire már az első olvasópróbán a színészek olvassák a szöveget. Ilyenkor még *nem szükséges* (sőt nem is kívánatos) semmilyen *színészi játék*, csakis a szavak értelmére kell figyelni. Nem kell értelmezve tolmácsolni, nem kell hangszalagokat zengetni, sem tépni, de zokogni sem szükséges, csak az a fontos, hogy mindenki kapjon egy átfogó képet arról, hogy „mi van készülöben”. Az első felolvasás során kijavítjuk a gépelési hibákat és bejelöljük a húzásokat.

Amennyiben ez egy jócskán átírt, dramaturgiailag alaposan „meggoldozott” változat, akkor érdemes a szöveget előzőleg újragépelni, és azt fénymásolni, hiszen semmi értelme, hogy a színészek elveszenek a húzások, átíratok, jelenet- és dialóguscserék útvesztőiben.

És most helyezkedjünk a színész szerepébe! Színészként – amellett, hogy *kiemeljük saját szövegeinket* (pl. aláhúzzuk) – figyelemmel *kísérjük partnereink végszavát* is. A későbbiek folyamán azonban nem tanácsos, hogy a csupán a végszót jegyezzük meg (vagyis replikájának utolsó szavait, amely után a mi megszólalásunk következik), ugyanis előfordulhat, hogy a partner az előadás során, izgalmában átkölti a szerző szavait, vagy egyszerűen elfelejti azt. Ha csak a végszót várjuk (és az nem jön), akkor



fogalmunk sem lesz, hogy mikor mire mit mondjunk. Ha az elhangzó *szöveg értelmére* figyelünk, és tudjuk, hogy „hova kell kilyukadni”, akkor válaszolni tudunk majd mindenre – akkor is, ha ehhez a szerzőnek édeskevés köze van.

Egyszerű beszédcselekmény

A szerepformálás folyamatának megkezdésével célszerű megvárni a második próbát, amikor a rendező kifejti gondolatait a szövegről, a készülő előadásról és minden egyes szereplőről. Végigelemez minden tényezőt (azonban ez az elemzés később, a színészek további szerepelemzésével együtt válik teljessé). Ennek fényében talán egészen másképp alakulhat a szerepformálás, mint azt eredetileg, az első olvasópróbán elképzeltük volna. Amennyiben rögtön, már az első olvasás után úgy hisszük, hogy „megvan a figura”, és eldöntjük, hogy mit és hogyan fogunk játszani, akkor ez beidegződhet – amitől utólag már nagyon nehéz szabadulni. Pedig előfordulhat, hogy a mi színészi elképzelésünk nem áll összhangban az előadás stílusával, mondanivalójával, a rendező koncepciójával. Ezért: az első próbán, mielőtt a rendező bármit mondott volna, csak az egyszerű beszédcselekményre figyeljünk. Vagyis, ha kérdőjel van a mondat végén, akkor az a hangsúlyát tekintve kérdő mondat, és ennél egyelőre nem több. A fontos, hogy megértsük, mit olvasunk, és azt artikuláltan tegyük, hogy mások is megértsék.

A következő próbán, az *elemzőpróbán* a rendezőé a szó. Jó, ha nem fojtja agyon a színészeit a rengeteg mondanivalójával, mert senki sem képes két óra alatt felfogni és megérteni mindazt, amin a rendező egy-két hónapig gondolkozott és tervezett. Ugyanakkor az sem jó, ha a rendező szükséztlenül szinte semmit nem árul el terveiből és koncepciójából, titkolódik, azt állítva, hogy majd a próbák során apránként fejti ki elméletét és szándékát (rosszabb esetben ezzel leplezi, hogy nincs is mit mondania). Ekkor a színészek kitalálnak egy utat, amin elindulnak, és biztos, hogy ezek az utak nem lesznek egymással összhangban.

Tulajdonképpen az a jó, ha a rendezőnek sikerül a képzeletünkben előidézni a majdani előadás vízióját, hogy lássuk, érezzük azt, amit a rendező is szeretne, felkeltse érdeklődésünket, alkotásra ösztönözzön bennünket. Ekkor egy olyan közös munkának ágyazhat meg, ami igen sokban megkönnyítheti a dolgát, hiszen a kollektív alkotás, a közös szülés minden munkafolyamatnál édesebb.



Hangsúlyok a beszédcselekményben

Az értelmezést követően, a szöveg újraolvasásakor már mások a szövegbéli hangsúlyok, mint az első alkalommal. Ilyenkor ügyelni kell ezek pontos módjára, helyére és fokára, mert itt is sok veszélyt okozhatnak a beidegződések (helytelenül tanuljuk meg, és azután már nem leszünk képesek tágitani attól). Ezt szem előtt tartva, lassan kell barátkozni a szöveggel.

Amennyiben eredetileg tájszólásban vagy rossz artikulációval beszélünk, esetleg hadarunk vagy roncsolt nyelvet használunk, akkor fokozott figyelemmel kell az olvasópróbákon részt vennünk, és a szöveget a megfelelő beszéd- és légzéstechnikával kell elsajátítanunk. Ehhez alapfeltétel, hogy mindig *pontosan értsük, mit mondunk, miért mondjuk, és hogyan mondjuk*. Sokszor tönkretelheti a jelenetet, sőt az egész előadást is, ha nem tudjuk, hogy miért mondjuk azt, amit mondunk, vagy egyáltalán mi az értelme a saját szavainknak, és ezért teljesen más hangsúllyal ejtjük ki azokat, mint azt a helyzet megkívánná. Például amikor a dráma vége felé az Őrnagy búcsúzik a *Tótéktől* és a buszállomáson, és megkérdezi tőlük, hogy vajon nem volt-e a terhükre, akkor a család azt válaszolja: „Nem! Dehogysis! Szerencsés utat!” Ezzel egészen mást közölnek (mást is gondolnak), mint amit a szavaik jelentenek, hiszen közben azt gondolják: „Nem a fenét! Húzzál már a pokolba!” Azaz a szöveg értelme egészen más, mint a szavak jelentése. Az ilyen jellegű értelmezést szövegmozgóttasnak vagy alszövegnek nevezzük.

A szövegmozgóttas

A beszédcselekmény – és a későbbiek során a cselekmény – alapfeltétele a helyes *szövegértelmezés*. Egy darabban a színész nem mindig azt mondja, amit gondol, sőt a mondatai néha teljesen más jelentést hordoznak, mint ami szavainak az értelme. Szavainak mozgóttas értelme van. Ennek egyik példája a fenti mondat, amikor boldog búcsúszavakkal valójában a pokolba küldik az Őrnagyot. Egyesek szerint beszédünknek kilencven százaléka tartalmaz mozgóttas, vagyis szinte semmi sem jelenti pontosan azt, amit mondunk.

Ennek egyik példája, amikor egy agyonkomplikált, kacifántos mondatnál nagyon egyszerű közlendőnk van. Például: „El tudnék képzelni egy gyönyörűen terített, gyertyafényben úszó asztalt, amint öt fogással megrakva roskadozik fenséges súlya alatt.” Ez annyit tesz: „Éhes vagyok!” Vagy amikor pontosan az ellenkezőjét válaszoljuk, ha megkérdezik, hogy éhesek vagyunk-e. A válasz: „Á, dehogysis!” Ez jelentheti azt is: „Nagyon!”



Másként kell hangsúlyozni és gesztikulálni, mint abban az esetben, ha valóban nem volnánk éhesek. Az Őrnagy például már majdnem összecsinálja magát a budi előtt, de nem mehet be, mert ott trónol Tót. Ezt tetézi Ágika az udvarlásával. Amikor Ágika megkérdi a kínlódó Őrnagyot, hogy mi jut róla az eszébe, akkor az Őrnagy azt feleli: „Még mindig bent van a budiban a papa?” Nyilván tudja, hogy bent van, hiszen ott áll a budi előtt, és látja, hogy nem jött ki. A mondat jelentése talán ez lehet: „Hagyjál már a hülye nyaggatásoddal, hát nem látod, hogy majdnem összecsinálom magam?!”

Az *irónia* is gyakran öltözik szövegmögöttesbe. Amikor egy nőről megkérdezik, hogy csinos-e, és a válasz: „A napra lehet nézni, de rá nem.” Ennek jelentése: „Ronda.” Vagy például a „De jól áll a hajad!” jelentése lehet: „Nem fésülködtél ma?”

Emlékezzünk csak az első dobozolásra, amikor az Őrnagy virradatig terrorizálja a családot. A szerencsétlen Tót már teljesen elcsigázva ül, és véletlenül árulkodón elásítja magát (a kiemelt részek a szövegmögöttest jelölik):

- ÁGIKA: Apu! Miért tetszett ásítani? [Hát az őrnagy mindjárt megsértődik, és akkor mi lesz a Gyulával?!]
- TÓT: (*alig forog a nyelve*) Nálam tudniillik az ásítás nem az álmoság jele. [Istenem, milyen hülye vagyok, még elárulom magam!]
- ŐRNAGY: Hanem mié? Talán ásítani is azért ásított, mert jól érzi magát? [Na ne nézzen már madárnak! Tudom jól, hogy álmos, és hazudik nekem!]
- MARISKA: Bizony, bizony! [Te bolond, nehogy eszedbe jusson bevalani, hogy álmos vagy!]
- ÁGIKA: Apu már ilyen! [Mármint ilyen buta!] Sokszor nagyokat tüszög. Nem náthás! Passziózik! [Figyeled, hogy miket tudok én kitalálni?]
- ŐRNAGY: (*vonakodva*) Nem kételkedem a maguk szavában, de azt sem szeretném, ha ez még egyszer előfordulna. [Mert ha igen, akkor magukra vethetnek a Gyulával együtt!]
- MARISKA: Hogy tetszik ilyet gondolni, mélyen tisztelt őrnagy úr? [Dehogyan fordul elő!]
- ŐRNAGY: Hát akkor dobozoljunk?
- TÓT: (*előre akar esni, de megtámasztja magát*) Engem tetszik kérdezni? [Ezt nem hiszem el, ezt nem kérdezheti komolyan!]



ÖRNAGY: Igen.

TÓT: Megmondjam az igazat? [Most mindjárt kitalálok neki.]

ÖRNAGY: Hát persze.

TÓT: Én... [Ami sok az sok!] (*miután Mariska oldalba bökte*) én a legszívesebben még dobozolnék egy kicsit. [Befogom a szám Gyula miatt, de eljön még az én napom...]

A szövegmögöttes valójában az, ami *nincs a szövegben, nem hangzik el*, de a szöveg mégis ezt sugallja, illetve ez az értelem *rejtőzik* a kimondott szavak mögött. Érvényes a régi bölcsesség, amely szerint az ember a beszéddel nemcsak kifejezi, de el is rejti a gondolatait.

Dialógus és monológ

A dialógus vagy párbeszéd két vagy több személy *beszélgetése*, és ezáltal a dráma egyik legalapvetőbb formája, hiszen a szereplők kommunikációja túlnyomó többségében ezáltal valósulhat meg. Pirandello szerint a dialógus „beszédben tetet öltő cselekmény”. A realista drámában a szituációk és a jellemek körülményei mozdítják előre a cselekményt, és a dialógus ebből adódik másodlagos következményként. A szereplők beszélgetnek egymással, reagálnak egymás szavaira és cselekedeteire (és remélhetőleg nem csak végszóra várnak).

A dialógus lehet azonban más típusú is, hiszen előfordul, hogy a szereplő egy láthatatlan partnerrel kommunikál, egy szellemmel, istenséggel beszélget, esetleg egy élettelen tárgyhoz szól, de a telefonbeszélgetésben sem látható/hallható a dialógus másik résztvevője. Halljuk a kérdést (vagy a választ), de lehet, hogy a válasz (vagy a kérdés) nem is hangzik el hangosan. Tehát csak egyetlen szereplőt láthatunk, de ő továbbra is beszél, kételkedik, elégedetlen, kérdez, válaszol, vitatkozik, elmesél, véleményez, egyszóval beszélget. A leggyakrabban önmagával vitatkozik. Ezt nevezzük *monológ*nak. A monológban nincs minden kimondva, sőt vannak befejezetlen gondolatok, mondatok, amelyek elakadnak, elfuladnak vagy hirtelen megszakadnak. A szövegekörnyezetből kiderülnek a ki nem mondott szavak, kérdések vagy válaszok is. A monológ szólhat egy tükörképnek vagy egy elképzelt partnernek, de történhet a szereplő teljes magányában, esetleg irányulhat a közönség irányába is, olykor viszont egy jelen lévő, de néma partner hallgatja végig.

A színész önmagával folytatott monológja tulajdonképpen egy kissé tudathasadásos állapot, hiszen a személyisége két részre szakad: ezek beszélgetnek egymással. A belső monológ hordozza azokat a szavakat,



mondatokat, amelyeket nem mond ki hangosan a színész. Ezek annak az éneknek a szavai, amelyik többnyire nem jelenik meg a nyilvánosság előtt.

Mi lehet egy monológ célja? Ennek megválaszolása érdekében egy sor kérdést el kell dönteni. *Kinek szól a monológ?* Önmagának? A közönségnek? Egy szereplőnek, aki jelenleg nincs a színen – csak „elpróbálva” egy közelgő találkozást? Egy szellemmel beszélget, egy géphez szól, telefonál? Tudnunk kell azt is, hogy vajon *mi ösztönzi* a szereplőt arra, hogy elmondja a monológot? *Mit szeretne elérni* azzal, hogy fennhangon (vagy részben fennhangon) mondja el gondolatait? Vajon önmagát akarja meggyőzni valamiről? Esetleg csak kommentálja az imént látott eseményeket, annak érdekében, hogy a továbbiak érthetőbbé váljanak? Vagy biztatást, jóváhagyást, megértést kíván a közönségtől, hogy igazolja saját tetteit? (Ez esetben monológ néma résztvevője a közönség.) Mit akar? Felháborítani, kizökkenteni, segítséget kérni, felrázni, megrikatni?

A *Tóték* Postásának monológjában vastag betűkkel jelezzük a ki nem mondott válaszokat, a befejezetlen mondatokat és a szövegmozgottest:

POSTÁS: (*oldalt feltűnik, órájára néz*) Tizenegy múlt... [Már jó későre jár.] És Tót úr kilenckor szokott lefeküdni... [Most már biztos nagyon fáradt.] (*Komorán csóválja a fejét.*) [Nem hiányzott most neki ez az őrnagy.] (*Egy tábori lapot vesz elő.*) Sötétedéskor, amikor legfenyegetőbb a partizánveszély, szórakozásra, társaságra vágyik. Ilyenkor nem szereti, ha valaki aludni megy, sőt, az álmoság legkisebb jele, különösen az ásítás nagymértékben fölidegesíti... [Ez sajnos nem sok jót jelent, mert Tót gyakran szokott ásítani.] (*töprengve maga elé*) [Vagy nem? De bizony igen.] Most úgy érzem, azért is én vagyok a felelős, ha Tót úr, amitől Isten őrizzen, elásítaná magát... [Mert abból nagy baj lenne.] (*gondolkodik*) De nem kell mindjárt a legrosszabbra gondolni. Ő szokott nyújtózkodni. Szokott nyögni is. De ásítani, pláne egy őrnagy előtt? [Ugye nem szokott? Biztos nem szokott!] Nem... nem... nem. (*Eltépi a lapot, eltűnik.*)

A dialógus és a monológ között nem éles a határvonal, hiszen világos, hogy a monológ során is tulajdonképpen párbeszédet folytatunk, csak a válaszadó partnerünk nem tapasztalható a klasszikus értelemben.



A szereplő szójárása, szókapcsolat- és gesztusrendszere

Egy-egy figura jellemének megformálásához gyakran nagy segítséget nyújthat, ha van csak rá jellemző szójárása. Például elképzelhető, hogy az Órnagy folyton azt hajtogatja: „Érthető vagyok?” Vagy: „A gyengébbek kedvéért mondjam lassabban?” Esetleg tréfás kedvében: „Ugye világos, mint a vakablak?” Nem minden szereplőnek van szójárása, de mind-egyiknek nagyjából meghatározható a szókapcsolatrendszere (vagyis a kedvenc szavai, vagy olyan szókapcsolatok, amelyeket előszeretettel használ, pl. úgymond). Ugyanakkor vannak szavak, amelyek biztosan nem tartoznak szókincsébe (pl. illusztratív, homogén, tavaszillat).

A szava járásán kívül minden embernek van egy, csak rá jellemző gesztusrendszere, amellyel a haját simítja végig, a bajszát igazítja meg, ahogyan eszik, ahogyan köszön, kezét ráz stb. Vannak figurák, amelyeknek úgynevezett ticjeik vannak (ez orvosiilag egy akaratlan ismétlődő rángatózó mozgást jelent, általában a szem vagy a száj körül, de lehet fejrántás vagy vakaró mozdulat is).

A szójárásokkal és a jellegzetes gesztusokkal csinján kell bánnunk a színpadon, nem szabad túlzásba vinni, mert akkor áteshetünk a ló túloldalára, és olcsó poénvadászat miatt hiteltelen lehet az alakításunk.

Beszédmód

A kortárs drámairodalomban igen gyakran fordulnak elő trágár szavak, azaz *káromkodás*. Ennek ma már semmilyen különösebb szenzációértéke nincs, elmúlt az az időszak, amikor a polgárpukkasztó előadások vesszőparipája volt a káromkodás. Amennyiben egy előadás műfaja, stílusa, mondanivalója, szereplőinek jelleme megkívánja, ha a szituáció hiteles ábrázolása érdekében szükség van rá, akkor a színpadon helye van a káromkodásnak. Különösen érvényes ez azokra az előadásokra, amelyek reális élethelyzeteket szeretnének megteremteni. Azonban soha, semmilyen ürügy sem indokolhatja az öncélú, eltúlzott és felesleges káromkodást a színpadon!

A *tájszólás* csak akkor „működik” a színpadon, ha az a szereplő jellemét és a szituációt erősíti. Ez vonatkozik a *zsargonra* (pl. Dögösen király ez a dizsi!), a *roncsolt beszédre* (Figyu, aci egy pézsét!), valamint a *helytelen beszédre* is (Meglássuk mink asztat!). Amennyiben ez nem szándékos koncepció része, nem tudatosan egy szereplő tulajdonsága, hanem a színész egyéni, civil jellemzője, akkor megengedhetetlen az előadás során.



A beszéd nyelvi modifikációit² úgy építhetjük a produkcióba, ha az előadás stílusa, szituációi, társadalmi közege, a kor, amelyben játszódik és a szereplők jelleme már kristálytisztán kirajzolódik előttünk, valamint a tervezett szereposztás alapján tudjuk, melyik színészre mit bízhatunk és mit nem.

CSELEKMÉNY

Ha elolvastuk a szöveget, ismerjük a történetet, meghallgattuk a rendező elképzelését és szándékát, végigelemeztünk minden karaktert (szereplőt), akkor eljutottunk addig a pontig, amikor felállhatunk a székből, és megkísérelhetjük megteremteni a drámában leírt szituációt. Ekkor már nemcsak a szavak segítségével, hanem tetteinkben is a szereplők bőrébe kell bújni. Ezt megcselekedhetjük a legapróbb, szinte észrevehetetlen mimikával, gesztusokkal és tettekkel.

A színészi cselekvés eszköztára

A beszéd-cselekmény az, amit mondunk, amit ez jelent, és ahogy ezt mondjuk. A cselekmény az, amit, amiért és ahogyan teszünk a beszéd-cselekménnyel egyetemben.

A *gesztus* a színész által többnyire szándékosan és ellenőrzötten végzett mozdulat, amelyet a szövegtől többé-kevésbé függő vagy egy teljesen önálló jelentés érdekében alakít ki.

A *mimika* elsősorban az arcjátékra illetve az arckifejezésre vonatkozik.

A *kinezika* jelzi a tekintet játékát. „A színpadon a tekintet összeköti a szót a szituációval, a diskurzust valamelyik színpadi elemhez kapcsolja, biztosítja a beszéd és a verbális, illetve gesztikus interakció összekötőrendszerét. A tér »végigpásztázásával« a szétszórt térbeli elemek összekötésével, egy történetnek a »pillantások« egyszerű pályája általi elmesélésével a tekintet bevezeti az időtartam fogalmát a térbe. A tekintet vonzza a néző figyelmét (és tekintetét)... A színész bizonyos értelemben a »szemein keresztül« ragad meg minket, és kényszerít bennünket – úgy, mint a moziban –, hogy a színpad többi részét az ő tekintetén keresztül lássuk.” – mondja Patrice Pavis.

Egy ember a természetes élethelyzetekben általában tettekkel, gesztusokkal kíséri szavait, de rossz beidegződés, hogy a színésznek a színpadon minden beszéd-cselekményhez okvetlenül társítania kell valamilyen meg-



² Változás, módosítás, módosulás.



erősítő gesztust (például az „elmegyek” egy szélmalom-karlendítéssel, a „nem” a feltartott mutatóujj jobbra-balra mozgásával vagy fejcsóválással, a „nem értem” fejuvakargatással vagy vállvonogatással jár).

A színpadi cselekményben a szereplő gondolkodó résztvevő. Gondolatait, belső vívódásait sokszor nem mondja ki, de a színésznek ezt láttatni kell, emiatt apró, néma gesztusokkal kíséri gondolatait. Rossz beidegződés ezeket a néma gesztusokat természetellenesre növelni (például ha a menjek vagy ne menjek dilemmáját irányra majd földre mutatással jelzi a színész).

A realista színház hagyományaira épülő előadásokban gyakran előfordul, hogy a színészek mindent túlmozognak és rengeteg felesleges mozgást végeznek. Például ha két ember beszélget ezt folyamatosan ide-oda járkálások közepette teszi. Általában az a szereplő, aki adott esetben hallgatja a másikat, folyamatosan hátat fordít és elsétál a partnerétől, amíg az beszél, és csak a végszóra sétál vissza. Sokszor az is képtelen mondatait egy helyben elmondani, aki beszél. Kisebb monológok közben a színészek ide-oda tipegnek, „cuppognak”, egyik lábukról a másikra helyezik súlypontjukat.

A színházi közönség nem csökkent értelmi képességű emberekből áll, és ha élethű játékmódot szeretnénk, akkor a néző a szavakból és sokkal kisebb, természetesebb gesztusokból is megérti a színpadi cselekményt. Mindezzel persze nem azt akarom mondani, hogy statikussá³ kell csupaszítani a játékot, hanem azt, hogy óvakodni kell a felesleges gesztusoktól. Az *apró, de pontos gesztusokból felépített játék* több, hitelesebb és értékesebb lehetőséget hordoz magában, mint az agyongesztikulált és túlmozgott jelenetsor. Természetesen olykor szükségesek az intenzívebb, nagyobb, hevesebb mozdulatok is – de ezt mindig az adott szituáció teszi indokolttá vagy indokolatlanná. A problémát tetőzi, ha a színész nemcsak többet mozog, mint az természetes és szükséges volna, hanem természetellenesen is teszi ezt. Ilyen mozdulat például a már említett, elmegyekhez kapcsolódó szélmalomkar, vagy ide sorolhatók a párhuzamos gesztusok (mindkét kézzel azonos mozdulat egy időben: például a *miért?* kérdés kísérő párhuzamosan (mindkettő) felfelé fordított, nyitott tenyér, vagy a *nem* és az *állj!* kísérőmozdulataként párhuzamosan felemelt kéz).

Mindez egy bizonyos fokig érthető, hiszen bármennyire is szeretnénk megteremteni annak illúzióját, hogy a színpadon természetes körülmények között élnek az emberek, ez nem igaz. Színészként az a feladatunk, hogy a természetesség illúziójáról meggyőzzük a nézőt, holott semmi sem természetes körülöttünk, de ha mi magunk sem vagyunk azok, akkor a néző sem tud majd „az előadással menni”.

■
³ Mozdulatlan.



Szólnunk kell az *ellengesztusokról* is, amelyek tulajdonképpen a szövegmozgóttos megfelelői a cselekvésben. Gyakorta előfordul, hogy a szereplő tesz valamit, de ennek egészen mást az értelme, mint amit „normális esetben” jelentene. Elképzelhető, hogy mondjuk egy igen feszült helyzetben a dühös ember nem ordít, hanem robbanásveszélyesen elvigyorodik, ami néha szörnyűbb, fenyegetőbb tud lenni, mint ha teli torokkal üvöltene. Ellengesztus az is, ha egy gyászoló ember arra a kérdésre, hogy hogy van, mosollyal válaszol. Az ellengesztusok jelrendszere áthatja az egész emberi kommunikációt, és használatuk sokkal árnyaltabbá tudja tenni a színészi játékot.

Vannak olyan „áruló jelek” amelyek során kiderülnek egyes rejtett szándékaink. Olyan mozdulatok ezek, mint a beszédben az elszólás. Az olyan apró cselekedeteket, amelyek elárulják a szereplő magatartásának álságos mivoltát, *szívárgásnak* nevezzük. Ez egy olyan árnyalt színészi eszköz, amelyet igen finom, aprólékosan kidolgozott játékokban érdemes alkalmazni. Például: az Őrnagy megérkezik a Tóték házába. Végtelenül laza, kedves, társalgó, nagyvonalú és lezser. Hogy mindez csak egy álca, azt elárulja a lába, amelyet az asztal alatt folyamatosan idegesen mozgat. Vagy az éjszakai „csevegés”, amikor a konyhában néma feszültségben ül a család és „az Őrnagy unatkozik, valami tevékenységre vágyik, s idegessége nőttön-nő. Tóték érzik ezt. Lázasan igyekeznek, hogy szórakoztassák, de ez egyre kevésbé sikerül. Lassan letörnek.” Mosolyognak az Őrnagyra, de Mariska közben szívárog: idegességében véresre karmolja saját kezét vagy harapdálja ajkát.

Kellékek használata a cselekvésben

A mozgást igen sokban segíthetik a kellékek. Ezek gyakran jót tesznek, de egy bizonyos határon túl már csak gátolják a színészi játékot (bár többnyire ennek az ellenkezőjéről vagyunk meggyőződve). Egy idő után már csak „mankók” lesznek, vagyis csakis ezekre „támaszkodva” tudjuk megoldani a helyzetet. Ez többnyire abban az esetben történik meg, ha nem belülről építkezünk, ha az alakításunk rutinból fogan, ha nem vagyunk egészen tisztában szerepünk funkciójával, céljával és jellemével. Ha nincs határozott színpadi jelenlétünk, amíg a partnerünk monológot mond, akkor ilyen „mankóhoz” fordulunk segítségért: rágyújtunk, iszunk egy pohár italt, felmosunk, pakolunk, mert nem tudunk magunkkal mit kezdeni a színpadon.

A kellékek tekintetében kényes az egyensúly, mert az élethelyzet nélküli „üresjáratban” elmondott statikus szöveg rosszabb, mint az agyonkomplikált, helyzetben elmondott szöveg (beszéd közben hatvan-nyolcezer dolgot teszünk, vagy nagyon abszurd dolgot cselekszünk: pl.



fejen állunk). Azt az arany középutat kell megtalálnunk, amelyben minden kellék, ami a színpadon van, alázattal *az alakításunkat, a szituációt szolgálja*, nem vonja el a figyelmet, nem fékezi, hanem fokozza játékunk hatását. Soha nem kell felesleges tárgyakat a színpadra vinni.

A cselekvést segítő kellékek használatánál beszélnünk kell arról a *stilizált kellékhasználatról* is (ez esetben nem a *stilizált kellékek* használatáról beszélek!), amikor a színpadon nincsenek tárgyak, csak elképzelt tárgyak, és a színész stilizált, jelzésszerű mozdulatokkal használja az elképzelt kellékeket. (Mintha inna, vagy mintha rágyújtana, de nincs pohár és nincs cigaretta.) Ez a megoldás sok esetben alkalmazható, ha egy egységes koncepció részét képezi, azonban az nem fogadható el, hogy mindvégig realista kellékhasználatat élünk (a tárgyak valóban léteznek), de akkor, amikor egy vázát szét kell törni, azt csak jelképesen törjük szét – kizárólag azért, mert ez költséges, és nincs pénz minden előadásra újat venni.

A drámákban például igen gyakori a gyilkosság. Miután a hatás kedvéért egyetlen előadásban sem szúrják le ténylegesen a színészt, ezt is csak stilizáltan, kellékkéssel tehetjük. A „*mintha volna*” kellék használata csak nagyon átgondolt esetben ajánlatos – illeszkedniük kell az előadás stílusához, és nagyon következetesnek kell lenniük.

Szerzői és rendezői instrukciók

A drámában a szerző zárójelben és/vagy dőlt betűvel jelöli azokat az utasításait, amelyek a párbeszédet kísérik; ezek a didaszkáliák. Vannak drámaírók, akik igen sok szerzői utasítást írnak a szövegükbe, szinte készre rendezik az előadást (pl. hátralép, kissé elmosolyodik, lehajtja fejét és megvakarja az orrát, majd lassan előhúzza a kést és hirtelen a hátába döfi), mások viszont csak a legalapvetőbb utasításokat jegyzik le, a többit a rendezőre és a színészekre bízzák (pl. a fenti utasítás tömören: megöli). Vannak rendezők, akik szeretik, ha sok cselekedeti támpontot ad a szerző, mások viszont egyáltalán nem veszik ezeket figyelembe (csak a kulcsfontosságú instrukciókat), mert saját koncepciójuk diktálja a cselekményt.

A szerzői utasítások szerinti színpadi mozgás igen sokban lehet a színész és a rendező segítségére, de ezt semmiképp sem kell szentírásnak tekinteni. Nagy valószínűséggel egy-egy színpadi alak valóban akkor jelenik meg a színen, amikor azt a szerző leírja, de egyáltalán nem biztos, hogy onnan és úgy, ahogy az le van írva. Nem biztos, hogy a színész ordít, nevet vagy fintonrog, amikor az oda van írva. Az alaphelyzetek adottak, de az azokban kialakuló színpadi cselekmény módja már a szituációtól függ, és a cselekedetsor végleges változata a próbákon alakul ki.



■ ■ ■ Nehogy úgy vegye, kedves Tót, mintha ki akarnám túrni, de nem
akadna ott még egy kicsi hely? ■

Elsősorban azt kell tudni, hogy az adott szereplő *miért teszi azt, amit tesz*. Ennek értelmében a színész számára sohasem természetesen végrehajtható az a rendezői vagy szerzői utasítás, hogy *odamegy és iszol*. Nem gondolkodunk helyesen, ha azt kérjük: „Hova megyek és mit csinálok?” A kérdésünk: „Mit akarok és miért akarom azt?” Erre kell megtalálnunk a választ, és akkor majd kiderül, hogy valóban odamegyünk-e, és valóban iszunk-e, mert lehet, hogy nem is leszünk szomszások, és egészen máshova akarunk majd menni, de az is lehet, hogy a partnerünk befolyásol majd abban, amit esetleg tenni fogunk – mert ne feledjük, hogy a színház nem szőlőtánc.

Ha a rendező pontosan és részletesen megfogalmazta koncepcióját, kifejtette szándékát a darabbal kapcsolatban, akkor a próbák során a színészekkel közös, kreatív és jóízű színházi alkotómunka alakulhat ki.

A rögtönzés mint a rendezői instrukció módszere

A rendező instruál, azaz utasít – ez a dolga. Hogyan teheti ezt? Magyaráz? Parancsol? Előjátsszik? Milyen további eszközök állnak a rendező rendelkezésére? Például rögtönzések. Az improvizációs gyakorlatokkal részletesen a sorozat második kötete foglalkozik.

A jó improvizációhoz alapvetően olyan alapfeltételeket kell teremteni, amelyben a színész teljesen át tudja adni magát a rögtönzésnek. A rendező maga is rögtönözhet a színészei előtt, és így közelítheti meg a kívánt színpadi szituációt.

Előjátssz szövegmozgással

Színészként nem mindig értjük vagy érezzük meg, mit várnak el tőlünk. Ekkor a rendező gyakran előjátsszik, vagyis megmutatja, hogy mit és hogyan szeretne látni/hallani. Amennyiben azt akarja, hogy utánozzuk őt, akkor azt igen rosszul teszi. A rendező nem mindig rendelkezik színészi tapasztalatokkal, ez esetben biztos, hogy rosszul játszik elő, főként ha közvetlenül azt próbálja produkálni, amit elvár. A színészek más forrásból táplálkoznak, mint ő, másból építik fel a szerepüket, vagyis semmiképp sem jó, ha egy az egyben előjátsszik, mert ezáltal nem kaphat más viszonzást, mint tartalom nélküli utánzást. Ha a színész papagáj módjára reprodukálja azt, amit látott, annak semmi töltete, semmi tartalma nem lesz, az alakítás hiteltelenné válik, mechanikus lesz, esetleg üresen rutinos.

Azt követően, hogy megértettük, *mondatainkkal mit szándékozunk közölni*, a figura jellemének, céljának, valamint az adott szituációnak



megfelelő módon próbáljuk alakítani szerepünket. A szövegen túl meg kell értenünk minden *cselekedetünknek okát* is, nem fogadhatjuk el más interpretációját (előadásmódját), hanem meg kell találnunk azt az utat, amely elvezet bennünket a szöveg sajtószerű (csak ránk jellemző) tolmácsolásához, és így lesz *hiteles* az alakításunk.

Amennyiben a rendező úgy játszik elő, hogy az adott szituációban nem a leírt szöveget használja (nem „adja a színészek szájába” a textust), hanem a szöveg mögött mondja, akkor már sokkal érthetőbb lesz, hogy mit vár el. Ezáltal a rendező meghagyja a számunkra a lehetőséget, hogy a szöveget a saját módunkon interpretáljuk (a mögöttes – és ezáltal a szöveg értelmének – ismeretében), az így mégis meg fog felelni az elvárásoknak. Ezáltal ez egy egyéni színészi alkotómunka lesz, nem pedig majmolás.

Térjünk vissza az előző jelentre! Vajon hogyan játszhat elő a rendező a szöveg mögöttessel Ágika szerepében? Például:

ÁGIKA: Apu! Miért tetszett ásítani?
[RENDEZŐ: (*Ágika szerepében az előző két mondatot értelmezve*)
Hogy mer ilyet csinálni az apu?! Hát tudja, hogy az
Őrnagy utálja az ásítást, mindjárt megsértődik, és
akkor mi lesz a Gyulával?!]

Amennyiben a rendező az alakítás tempóját, térhasználatát, vagy a színész hangerejét kívánja erősíteni/gyengíteni, akkor az instrukció (olykor felerősített) tónusával⁴ is ösztönözheti a színészt. Egy dinamikusabb jelenetet pattogósan játszik elő, szédült iramban faltól falig végzi el a cselekvést, üvöltve mondja el a szöveget – azaz szélsőségbe tolvá mutatja a kívánt irányt. Ez természetesen abban az esetben is érvényes, ha az ellenkező pólust kívánja erősíteni.

A rendezői előjátás utánzása

A legvitatottabb rendezői instrukció a kívánt szituáció identikusnak vélt előjátása. Ez alatt azt értjük, amikor a rendező a színpadra lép és bemutatja, hogy pontosan miként szeretne látni/hallani valamit. Ezzel a színészt *megfosztja az alkotói munkájától*, semmiféle kreativitást nem hagy számára, csak a majmolást várja el. Ennek természetesen az az következménye, hogy a színészi játék teljesen felszínes marad, az aktor csak külsőségeket mutat be. Mivel a szereplő nem a színész személyisé-



⁴ Árnyalat.



géből született (ő csak utánozta a rendező élményét), így nem kel életre, nincs gondolati háttere. Ez akkor eredményezhet igazán rossz alakítást, ha a színész semmit sem tett magáévá a megformálandó alak jelleméből, ha nem érti és nem érzi, hogy az a szereplő hogyan cselekedne, miért és hogyan reagálna az adott helyzetben, teljesen idegen tőle a megformálandó alak. A színész másik ember mozdulatait ölti magára, és ezek úgy állnak rajta, mint tehénen a gatyá.

Azonban az utánzás sok esetben hasznosítható egy szerep megformálása során. Vajon utánozható-e egy valós ember, valaki, aki véleményünk szerint igencsak hasonlít a megformálandó jellemhez? Gesztusrendszerét gyakran segítségül hívhatjuk. Testtartásukat, szójárásukat, szokásaikat be tudjuk építeni, ez közelebb vihet bennünket a figura lényegének megközelítéséhez – abban az esetben, ha a szereplő személyiségének csirája már előzőleg megfogant bennünk.

A SZÍNPADI CSELEKMÉNY

A cselekmény teljes körű tisztázásához meg kell határoznunk:

- ▷ a cselekvést végzőt (*ki?*),
- ▷ a cselekvő szándékát (*miért?*),
- ▷ a cselekvés tartalmát (*mit?*),
- ▷ módját (*hogyan?*),
- ▷ eszközét (*mivel?*),
- ▷ helyszínét (*hol?*),
- ▷ idejét (*mikor?*),
- ▷ indokát (*miért?*),
- ▷ tárgyát (*kin/min? követi el, illetve kire/mire? hat*).

A szavak és a tettek összessége alkotja meg a színpadi cselekményt, amely – bármennyire is reális élethelyzetet akar tükrözni – sohasem azonos a valós élethelyzetekkel, hiszen minden alkalommal jelen van egy harmadik tényező is: a néző, aki befolyással bír a történésekre.

A színpadi helyzet (szituáció)

A cselekmény a mozdulatok, a gesztusok, a hangok és a beszéd összességéből alakul ki. A színpadi cselekmény fizikai tényezői azonban nemcsak a beszédcselekmény függvényében alakulnak ki, hanem attól függetlenül is, hogy az adott pillanatban hol és mikor vagyunk, milyen



élethelyzetbe, milyen viszonyok körülményeibe csöppentünk bele. Ezt nevezzük szituációnak.

Szituáció a színpadi cselekmény fizikai tényezői által (a mozgás és a gesztusok), az adott pillanat külső és belső körülményei által, valamint viszonyrendszerek által meghatározott helyzet. A szituáció általában fordulóponttól fordulópontig tart.

A szereplők egymáshoz való viszonyát a néző számára a szituációkban való cselekvésük határozza meg. A rendező feladata, hogy különböző eszközökkel egyértelművé tegye a szituáció tartalmát, amely ráadásul kettős. Az első sík az *alapszituáció*, vagyis az, *ami történik*, a második sík a *reálszituáció*, ami pedig a *mögöttes tartalom*, vagyis a cselekvés oka és célja. Ha a rendező a próbán instrukciót ad arra, hogy mit csináljon a színész, az az alapszituációra vonatkozik. Ha a rendező a miérre utal, az a reálszituációra vonatkozik.

A valóságban igen ritkán fordul elő, hogy két ember passzívan áll a szoba közepén és beszélget. Általában valamilyen *állapotban* állnak a szoba közepén (épp az előbb szaladt ki a vécéről, most keltették fel, nagyon szorítja a cipője, bűdös a partnere szája, esetleg jóllakott, vagy az imént előléptették, jó illatú a partnere parfümje stb.). Aki belépett a szoba közepére, valamilyen állapotban érkezett (agyonázott, leszakadt a cipősarka, felszaladt a harisnyája, pisilnie kell vagy hűvösre ért a tűző nap elől, esetleg boldog várakozásban van stb.). Nem mindegy, hogy milyen az a szoba, amelyben állnak (hideg, beázik, sötét, vékony falú és áthallatszik, kellemes meleg, csendes stb.). Tudni kell, hogy mikor állnak ott (kora hajnalban, amikor még mindenki alszik, vasárnap ebédidőben stb.). Amennyiben ilyen részletesen megrajzolt körülmények között találkozunk ez a két ember a szoba közepén, akkor már sokkal plasztikusabb, létszerűbb helyzetben közlik egymással a mondanivalójukat. Egy ilyen szituációban a szöveg többértékű értelmet is nyerhet, mint amit a beszédcselekmény leír, ez sokkal több játéklehetőséget ad a színésznek, és hitelesebbé teszi a jelenetet.

A realista színházban a színpadi cselekmény mindig bizonyos szituációban történik. Alapfeltétel, hogy a színészi játékot szituációba ágyazzuk. Ez egy idő után már elkezd magától működni, hiszen az egyik alaphelyzet láncreakció-szerűen maga után vonja a következőt. Ezeknek a szituációknak gyakran nincs közvetlen közük az adott beszédcselekmény témájához, pusztán megteremtik a *körülményt* hozzá. Például: az éjszaka közepén Tót álmosan folyamatosan fel szeretné tolni a sisakját, aludni is szeretne, és egyúttal szeretne az Örnagytól is megszabadulni. Mindezt tetézi az a bosszantó tény, hogy a felesége és a lánya sokkal jobban bírja



a gyűródést, mint ő maga. Megspékelhetjük a szituációt a családi ház adta lehetőségekkel: mondjuk nagyon szűk a veranda, valahol beszűrődik a budi kellemetlen szaga, és az Őrnagyot nem szabad odaengedni. Esetleg Ágika haja folyton a szemébe lóg, ez idegesíti Mariskát, de nem szólhat róla stb.

Az előadás jeleneteinek szituációja, nem lehet általános (pl. nappal van), hanem konkrét (pokolian perzsel a nap, mindenki az ájulás határán áll), de ügyelni kell arra, hogy a szituáció ne kerekedjék felül a színpadi cselekményen, azaz ne befolyásolja helytelen irányba. (Amennyiben a buszállomáson perzselő napon várják az Őrnagy érkezését, Mariska nem ájulhat el a hőségtől az Őrnagy érkezése után, mert akkor a cselekmény hangsúlya az Őrnagyról Mariskára tolódik. Elájulhat előtte, de az Őrnagy érkezéséig észhez kell térnie.)

A színpadi cselekvés követelményei

Az előadás színpadi cselekményének megjelenítéséhez használhatjuk az összes rendelkezésünkre álló eszköztárat. Mindent, ami látható, hallható és egyéb módon érzékelhető. Egy tényezőt azonban mindenképp szem előtt kell tartani – és ez miatt a színpadi szituáció más lesz, mint a természetes élethelyzet. Ez a tényező a néző.

A *nézőnek* hallania, látnia, egyszóval 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”.

Az előadás során mindig úgy kell helyezkednünk, hogy a néző láthasson bennünket (mondjuk ne háttal, vagy ne hason fekve, arccal a földnek beszéljünk és cselekedjünk). Ez gyakorta nem felel meg annak, ahogyan az adott cselekedetsor természetes körülmények között lezajlana. Amennyiben ugyanis például Tót a nézőnek háttal ásítózik, vagy úgy szédeleg félájultan, hogy azt a néző nem láthatja, akkor a néző nem érti meg az Őrnagy indulatait, nem tapasztalná a konfliktust. Ha az első rész végén a Postás csak érthetetlenül elsutyorogja, hogy „Sajnálattal értesítjük, hogy Tót Gyula zászlós, táborigazgató hétéves per héten, az ellenséggel folytatott harcban hősi halált halt...”, akkor a család áldozatvállalásának abszurditása, értelmetlensége nem derül ki. Sőt! Az egész dráma félresiklik, hiszen a néző mindvégig szurkolni fog a Tótéknak, hogy csak tűrjenek, hiszen ezen múlik Gyula sorsa!



Annak érdekében, hogy a néző megértse, amit mondunk, mindig *hallhatóan és artikuláltan kell beszélünk*. Akkor is, amikor suttogunk, mert nem a természetes hangunkon suttogunk, hanem úgy tesszük ezt, hogy a néző is meghallja, amit mondunk, és az mégis természetesnek hat. Nem véletlen, hogy a színészek igen sok figyelmet fordítanak a dikcióra, azaz a színpadi beszédtechnikára. (Természetesen ez nem vonatkozik azokra a jelenetekre, amelyeknek a célja a káosz vagy a vásári zsvajgás érzékeltetése – azaz a hangulatteremtés).

A színpadon *mások a fényviszonyok* (azt is látjuk, ami sötétben történik), mások a *kül- és beltéri viszonyok* (a díszlet), és alkalmanként egy-egy szituáció hangulatát különböző *zenei effektusokkal* is erősíteni tudjuk (mindezekkel később még bővebben foglalkozunk).

Mindennek ellenére azt az illúziót kell megteremtünk, hogy mindaz, amit a néző tapasztal valóságos, mert ekkor tud azonosulni a szereplőkkel, és ekkor lehet az előadás katartikus. A hitelesség nem pusztán a realista színház sajátja, és nem minden stílusban azonos a valószerűséggel, a realizmussal. Amennyiben például az Örnagy ideológiáját fény- és hangeffektusok, zenei aláfestés kíséretében szónokolja el, közben elemelkedik a földről, fejjép irányul rá, és minden más sötétbe borul a színen, akkor ez már távolról sem realiztikus ábrázolás, ám a fanatizmus mégis maximális hitelességgel sugárzik belőle. A jelenet vége, amire céloztam:

ÖRnagy: Néha elábrándozom rajta, milyen jó lenne, ha még több, sokkal több ember foglalkozhatna dobozhajtogatással. Egyszer talán eljön az az idő, amikor rávehető lesz az egész emberiség:

ÁGIKA: (*föjláll*) Ha lehetne! Istenem!

ÖRnagy: Persze úgy gondolom, hogy ezt nem szabad uniformizálni. Minden nemzet más színű és más formájú dobozokat csinálhatna. A hollandusok olyan gömbölyűt, amilyen a sajtjuk. A franciák olyant, ami muzsikálni tud. Még az oroszoknak is, ha már legyőztük őket, szabad lenne dobozokat csinálniuk. Persze csak kicsiket, mint a gyufásskatulya.

ÁGIKA: Jaj, ha én azt megérhetném!

ÖRnagy: Ez nem lesz hamar. De ha sikerül, ha győz ez az eszme, akkor az egész emberiség áldani fogja a nevünket.



Minden műfaj és minden stílus megszabja a maga követelményeit, ám egyik sem tűri el a felszínességet, a komolytalan hozzáállást, hiszen minden előadás hatni akar, a hatásgyakorlás eszközei pedig mindenütt azonosak, és elsődleges szempont a *hitelesség*.

A valóságos és a színpadi cselekmények viszonya

A színpadon néha nagyobb mértékben el kell térnünk a valóságos történekek látszatától. Ennek egyik legszélsőségebb példája, ha egy szereplőt megölnek (és ez színházban gyakran előfordul). Ha a gyilkosság a nézők előtt történik, akkor az stilizált színészi játékkal követhető el, de nyilván hasonló színpadi eszközökkel élünk akkor is, ha valakit ronggyá vernek. A stilizáció gyakran és széles körben használható az előadás során – akkor is, ha alapjában véve nem stilizált a színészek játéktípusa. Mondjuk a színpadon látható egy asztal és egy ágy. Az asztal a kocsmát, az ágy pedig a szobát jelképezi – tehát stilizáltak a helyszínek. Az idő folyása is lényegesen másképp alakul a színpadon, hiszen másfél óra alatt évek telhetnek el a szereplők életében – tehát stilizált az évek múlása.

Konkrét, *valóságos cselekményeknek* nevezzük a reális élet eseményeinek megfelelő történéseket, amelyek a maguk valós idejét veszik igénybe és a valós módon történnek (pl. meginni egy pohár vizet). Ezzel szemben a színpadi cselekmények gyakran kisebb-nagyobb mértékben *stilizáltak*, jelzett tárgyi világban, jelzett mozdulatsorral, jelzett időmúlással élnek. A valós cselekmények és a színpadi cselekmények ötvözete (szintézise) alkotja meg a színházi előadás valóságát (a pohár vizet valóban megisszák, de a pisztolyban csak vaktöltény dörren).

Előfordul, hogy a „magasabb művészi élmény” érdekében öncélúak, aránytalanok, átgondolatlanok és keverték a stilizált elemek, az előadásban. Ezzel a rendező tönkretetheti a produkciót. Ismét csak az arányszabály érvényes: akkor alkalmazható valami szokatlan, a természetestől eltérő, ha az indokolt, vagyis ha tudható, hogy miért, hogyan illeszkedik az előadás egészébe – ennek értelmében természetesen az is lehetséges, hogy egy kitűnő előadás nyelvezete teljes egészében, egységesen stilizált lesz.

A SZÍNÉSZ ÁTLÉNYEGÜLÉSE

A színészi munka legmagasabb foka az, amikor a szerep megformálása során a teljes személyiségünk átlényegül, átalakul, és megfogon, azaz „életre kel” a színpadi alak. Ha ez megtörténik, akkor már tulajdon-



képpen nem is a színész találja ki a szereplő cselekedeteit, mert az már önálló életet él és diktál. Spontán megváltozik a színész hanghordozása, gesztusrendszere, szokásai. Az életre kelt figura és a színész személyisége ettől a perctől párhuzamosan létezik egymás mellett, és vitathatatlanul kölcsönös hatással vannak egymásra (ha a színész szerény és alázkodó, de a szerepe vad és domináns, akkor egészen biztos, hogy a színész magánemberként is kissé merészebb lesz).

A szerepformálás során csak akkor menekülünk sablonokhoz, rossz beidegződésekhez, száraz, töltetlen rutinhoz, ha ez az átlényegülés nem történt meg bennünk/velünk, ha az adott figurát „mellényzebből” oldjuk meg (ez sajnos gyakran fordul elő, ha a színész már sokszor kapott hasonló típusú szerepet, amit úgymond „rá szabtak”). Az is megeshet, hogy a szerepet azért nem tudjuk megoldani, mert nem találjuk a hozzá vezető utat.

Az átlényegülést nem szabad sürgetni, mert minden színész saját adottságainak, jellemének és a szerephez való viszonyának függvényében érheti el az átalakulást. Ennek bekövetkezése próbafolyamatonként különbözhet, de figyelembe kell vennünk azt is, hogy minden színész más-más típusú és időtartamú folyamat során éri el célját. Azonban az átlényegülés bekövetkezése semmiképp sem halasztható esetlegesen a bemutató pillanatára.

Az átlényegülés kezdete

Hol kezdődik a színész átlényegülésének folyamata, illetve mikor fogan meg a megformálandó szereplő? Azt követően, hogy megkaptunk az alapvető információkat, majd beszereztünk minden külső adatot az alkotómunkánkhoz, legcélszerűbb, ha magunkba fordulunk. Bentről, önmagunkból indulunk ki, hiszen önmagunkból kell majd megalkotni a szerepet, tudatosan és koncentráltan, saját énünkéből egy másik embert kell teremtenünk.

Minden esetben (akkor is, ha a figura jelleme sokban különbözik a miénktől) meg kell keresni a közös nevezőt a szereplővel. Azt a közös pontot, amiből kifejlődhet a színpadi alak. Valamit, ami mindkettőnk életében létezett. Lehet ez egy hasonló nagyanya, a mákos tézsza szeretete/gyűlölete, egy tyúkszem emléke, izzadó tenyér vagy a klausztrófia, de az is lehet, hogy ez a közös nevező csupán csak egy jellegzetes gesztusban vagy grimaszban rejlik. Egyszóval lehet bármi, ami közös, de valamit meg kell találni, ami bennünk, a színészben, és a szereplőben is megvan. Ez lesz a szerepformálásunk gyökere és alappillére. Természetesen gyakran



igen sok találkozási pont akad, ez esetben könnyebb dolgunk van, de az alapokat akkor is szilárdan le kell rakni, mert nem azt keressük, hogy hol hasonlítunk a szerepre, hanem hogy hol vagyunk vele azonosak. „Csak a saját átélésére összpontosító színész érheti el, hogy a néző is beleélje magát a történetbe és a szereplők helyzetébe, és átadja magát az illúzióknak, mely szerint a valóság egy darabjával szembesül” – mondja Sztanyiszlavszkij.

Abban a pillanatban, amikor rátalálunk a közös nevezőre, egészen biztos, hogy „megvilágosodásunk lesz”, és az egész figura tökéletesen kirajzolódik a szemünk előtt, hiszen ez a kulcs hozzá. Ebből tudjuk felépíteni szerepünket, és – bár önmagunkból építjük azt – az mégis más lesz, mint mi magunk.

Jászai Mari gondolatai az átlényegülésről

A fentiekkel talán összecseng, ha Demcsák Kata írása alapján idézek néhány szót Jászai Mari gondolataiból:

„Vajon miben áll a színész mássága? Hogyan megy végbe az átlényegülés, és közben valóban elveszíti-e emberségét a színész-ember?

A művészi test különbözik a mindennapi testtől. Más szabályok szerint épül fel újra a színészember egyéni testéből, miközben más lényegű lesz és egy új, másik vagy második természetnek engedelmeskedik.

A színész lényé nem marad érintetlen, valóban átváltozik, és ez nem pusztán a drámaíró szavainak tolmácsolásával megy végbe. A »jó« színész nem hagyja változatlanul egyéniségét, hanem »szerszámként« használja testét és lelkét, amit folytonos tanulásal tart karban, gazdagítja »színeit«, hogy mindig másnak lássék, mindig másként tudja tudatosan alakítani önmagát a szerepében. A szerepnek belülről kell kiforrni és megnőni. Az utánzó 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 személyesíték; mert a magamé kívül őt 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.”



Az átlényegülés célja

A teljes átlényegüléshez igen nagy bátorságra, önkritikára, önismeretre és szemérmertlenségre van szükség. Az a színész, amelyik tökéletesen élő személyiséget akar a színpadra varázsolni, azt csak úgy teremtheti meg, ha előzőleg lelkileg teljesen lemeztelenedve, kíméletlenül kutatott önmagában, és volt mersze önmagából bármit felhasználni szerepe megformálásához. Lehet, hogy riasztóan hangzik, de a színésznek önmagával szemben kegyetlenül őszintének kell lennie, mély és kíméletlen önvizsgálatot kell végeznie. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy a színészi alkotófolyamat nem élvezetes és örömteli munka.

Nem lehet jó színész, aki áltatja magát és nem vállalja saját jellemét, nem vallja be önmagának saját hibáit, mert szégyelli azokat, holott felhasználhatná őket szerepének megformálásához. Egy olyan ember, aki nem tartja magát hiúnak (holott végtelenül az), soha nem tudja majd hitelesen eljátszani a hiú embert, hiszen folyamatosan tagadni fogja azt a közös nevezőt, amely mindenki számára nyilvánvaló. Ez az ember a szereplő hiúságát külsőségekből, sablonokból fogja felépíteni. Ez nem azt jelenti, hogy a hiú ember nem lehet jó színész, hanem azt jelenti, hogy az önmagával szemben őszintétlen ember nem lehet jó színész.

És ha már szó esett a szeméremről... Vajon mikor jogos a rendező elvárása, hogy egy igazi csókot lásson a színpadon, és ne csak mímeljék azt? Minden alkalommal, ha indokolt, azaz a cselekmény megkívánja. Álszeméremnek nincs helye a színpadon sem. És mikor jogos a rendező azon elvárása, hogy egy jelenetben a színész levetközzön? Abban az esetben – és kizárólag abban az esetben! –, ha a jelenet van annyira léte-szerű, van akkora tétje, van alapos indokltsága, és az előadás mondani-valójában, a cselekmény sodrásában indokolt egy ilyen erős jel – mert a meztelen ember még ma is az egyik legintenzívebb hatással bíró színpadi jelenség. Sem rendezőileg, sem színészilag nem lehet öncélú. De ha csak egy kicsit is bizonytalan ezeknek a feltételeknek bármelyike, akkor ez tönkretelheti az előadást.

A színpadi alak és a színész jellemének szimbiózisa

Szimbiózis annyit tesz, mint kölcsönösen hasznos együttélés. A színész egyénisége nem szűnik meg az adott szerep alakjának megszületésével, sőt személyiségének a jelenléte nem is csökken a szereplő jellemének kialakulásával – hiszen kölcsönösen hatnak egymásra. Ez a szinkron-létezés valamilyen furcsa módon, élhetően többszörös személyiséggé emeli a színészt.



Sohasem válhatunk meg saját egyéniségünkötől. Akkor sem, ha az nagyon különbözik az alakításunktól, de akkor sem, ha nagyon hasonlít rá, és „önmagunkat adjuk” a színpadon. Ahhoz, hogy egy szerep jól működjön, mindig meg kell teremtenünk egy másik személyiséget, akkor is, ha ez nagyon hasonlít ránk, mert csak ekkor tudunk kritikusak lenni vele, és ekkor tudunk kreatívak lenni a szerepünkkel. Saját személyiségünknek folyamatosan jelen kell lennie, még az alakítás alatt, a színpadon is – csak láthatatlanul rejtve marad a nézők előtt –, de (mint egy titkos revizor) folyamatosan megfigyelés alatt tartja a vérünkéből, agyunkból, lelkünkéből megszült szerepet. Saját személyiségünk nem engedi, hogy „kiessünk a szerepből”, vagy hogy „belevesszünk a szerepbe”. A saját egyéniségünk az, amelyik a háttérben kézben tartja a színpadi alakot, nem engedi, hogy az rossz útra tévedjen.

A színész eszköztára a szerep megformálásában

Azt követően, hogy megtaláltuk azt a közös pontot, amelyből a szerepünket életre kelthetjük, a külvilágból is meríthetünk ihletet, ötletet. Bármiből és bárkiből: a körülöttünk élőkből, ismerőseinkből, tévésztárokból, történelmi személyiségekből, hírességekből, mesefigurákból, emlékeinkből, ismerőseink emlékéből. Ezeket az „alapanyagokat” alaposan átgyúrva, átformálva építhetjük szerepünk jellemébe, és csak akkor használhatjuk, ha ez természetes eleme, illetve a sajátja lesz a figurának. Röviden: az önmagunkban meglelt közös nevezőre építjük a tapasztalatokat és a külső ihletforrásokat. Egyetlen karakter sem alakítható hitelesen, amennyiben pusztán egy valós személyiség kópiája marad.

A színpadi alak jellemével, készségeivel, képességeivel, vérmérsékletével, emlékeivel, tapasztalataival, külső, alkati adottságaival, gesztusaival, szokásaival formálódik egésszé.

Szokások

Minden színész rendelkezik bizonyos szokásokkal, amelyeket életkörülményei határoznak meg. Új körülmények létrehozásával új szokások teremődnek meg – így a szereplőnek természetesen új szokásai alakulnak ki, illetve bizonyosokról leszokik. Alapjellemünk szokásai felhasználhatók a szerepformálás során, de el is hagyhatók, és más szokások építhetők a szerepbe. Ahhoz, hogy kiderüljön, ezek közül mi a működőképes, igen sok változatot ki kell próbálnunk.



Tót szivarozik. Mi pipázunk. Előfordulhat, hogy Tót pipázni kezd, de az is lehet, hogy mi kezdünk el civilben is szivarozni. Persze lehet, hogy mindketten maradunk a magunkénál. Ágika befonva hordja a haját. Mi lófárokban hordtuk, de most már mi is fonjuk... A Postást alakítjuk, és civilben rágjuk a körmünket, így a Postás is rágni kezdi...

Viszonyok a színpadon

Tételezzük fel, hogy sikerült megteremteni egy életképes figurát. Életének alakulása azonban korántsem csak a szereplő, a rendező vagy a színész elképzeléseitől függ. Egy időben több színész alkotja meg a maga szerepét és ezek a szereplők aztán életük során, a színpadon, kapcsolatba kerülnek egymással. Valamilyen elképzelésük, indulatuk, érzelmeik, céljaik vannak a többi szereplővel kapcsolatban, és hatnak egymásra. Egyszóval ezek a *színpadi alakok között* létezik valamilyen viszony.

A partner mindig egy meghatározó tényező a színpadon, soha sem hagyható figyelmen kívül. A színpadon azonban nincs jelen (nem tapasztalható) a színész, ott csak az a színpadi alak van jelen, akit a kolléga alkotott meg. Ha a színészek magánemberként rossz viszonyban vannak, de a szituáció azt diktálja, hogy szerelmespárokat játsszanak, akkor – ha jó színészek – képeseknek kell lenniük levetkezni személyes ellenségeskedésüket, és átengedni magukat a szerepüknek. Számptalan film világhírű szerelmespárja a magánéletben nem tudta egymást elviselni.

Megjegyzem, megesett már, hogy egy ilyen viszonynak köszönhetően (illetve a színpadi alakok és a színészek egyéniségének kölcsönös egymásra hatása miatt) sokéves viszály ért véget...





■ Szóval csak ül, ül, ül, ül... és azt állítja, hogy jól érzi magát.

■■■

