

## AZ ELŐADÁS KOMPOZÍCIÓJA

Az előadás kompozíciója tulajdonképpen nem a következő munkafázis, mert ez is egyidejűleg zajlik az összes eddigi munkával – ám ez fogja egységbe, ez hangolja össze, ezzel tesszük kompakt egészszé az apránként kidolgozott munkákat. Az előadást kiegészítjük/felszereljük további elemekkel (díszlet, jelmezek, hang- és fényeffektusok, zene). Beállítjuk a színpadi történések hangsúlyos pillanatainak arányát, meghatározzuk az előadás dinamikáját (tempóját és ritmusát), és az előadásba esetleg statisztákat vagy csoportos szereplőket is beemelünk.

## A SZÍNPADI CSELEKMÉNY ÍVE

Minden szereplőnek meghatározott célja van, amiért az előadás során küzd. A történet elején valószínűleg még távol van annak beteljesedésétől, de az idő múlásával egyre közelebb kerülnek hozzá. Ez egy olyan cselekménysort eredményez, amelynek intenzitása, a drámai feszültség fokozatosan növekszik, mindaddig, amíg ki nem csúcsosodik – azaz kulminál. Ez a cselekmény íve. Minden egyes szereplőnek megvan a maga cselekményíve, és ezek összessége képezi a színpadi cselekmény ívét.

Minden egyes szereplő íve együttesen, egy közös cselekményívben, az előadás egységes vezérfonalában valósul meg akkor is, ha azoknak megvan a maguk kis oldalága, melléktörténete.

A cselekmény íve két pont között húzódik, a mélypont és a csúcspont között. A történet *mélypontja* az, amikor a legtávolabb állunk annak beteljesedésétől (a Gyula a fronton van, szülei aggódnak érte, nem tudják mi lesz vele). A cselekmény ívének *csúcspontja* a kulmináció (amikor Tót besokall és gyilkol). A cselekmény íve egészen a kulminációig felfelé ívelő, onnan pedig az előadás végéig lefelé ívelő.

A felfelé ívelő színpadi cselekményben több fokozatot különböztethetünk meg: bevezetés (expozíció), bonyodalom, csúcspont (kulmináció vagy végkifejlet).

### Az exposíció

Az előadás bevezető részében általában ismertetjük a színpadi cselekmény alapvető tényezőit és alaphelyzetét, tulajdonképpen mindazt, amire szükségünk van az előadás további megértéséhez. Abban az esetben, ha a szerző úgy írta meg művét, hogy ezekkel az információkkal egyidejűleg azonnal bekapcsolódhatunk a cselekménybe, akkor nem szükséges egy



külön erre szánt jelenet, mert a történések során rájövünk, hogy miről is van szó.

A bevezető részben ügyelni kell arra, hogy a nézőt ne terheljük túl sok és bonyolult információval, különösen ne olyan adatokkal, amelyek később (a történésekből) úgyis kiderülnek, ugyanakkor lássuk el őt kellő tudással, hogy ne azzal bajlódjon még az előadás felénél is, hogy ki kinek a kije, és ki mit miért akar. Az információk közlését igyekezni kell mindig a cselekménybe beleépíteni, annak alárendelni, hogy ne egy történelemóra legyen az előadás eleje, hanem már izgalmas és élvezetes eleme az előadásnak. Az exozíció feladata továbbá, hogy a színpadi játék szabályait is bevezesse – vagyis megértesse a nézővel, hogy miként kell az előadást befogadnia (például, hogy egy realista vagy netán abszurd játéknak néz elébe, és az hogyan értelmezhető).

Amennyiben az előadás egészének alaptempójához, dinamikájához, stílusához képest indokolatlanul túl intenzív exozícióval indítunk, az a veszély áll fenn, hogy a továbbiakban a játék „leül”, azaz a néző (miután másra készítették fel és mást várt) csalódik, és csökken az érdeklődése, koncentrációja.

A *Tóték*ban a Postás már-már narrátorszerű (azaz mesélő) feladatot tölt be, hiszen ő az, aki a közönséghez szól, aki elmondja a történések hátterét, előzményeit, okait. „A narrátor gyakran nem vesz részt a cselekményben, nincs személyisége, csak kommentál, »mesél«, véleményez, magyaráz. Abban az esetben, ha a narrátor nem is befolyásolja a cselekményt, de jelen van a cselekményben, akkor *rezonorról* beszélünk” – áll a Színházi kislexikonban. A Postás nem egy tipikus narrátor, mert részt vesz a cselekményben, sőt igencsak befolyásolja azt (gondoljuk csak meg, mennyire másként alakulna minden, ha átadná a táviratot, amelyben tudatják a szülőkkel, hogy meghalt a fiuk), ám övé a szerep, hogy az első képben bemutassa a családot, a környezetet, hogy felvázolja a helyzetet. Ez tulajdonképpen az előadás előjátéka, azaz prologusa.

A *Tóték*ban a prologus beépül a bevezető részbe, amelynek folytatásában Tóték értesülnek arról, hogy fiuk őrnagya hozzájuk érkezik szabadságra, talán tőlük függ a fiuk további sorsa, ezért felkészülnek az Őrnagy érkezésére, csendet, szagtalanságot, ideális körülményeket teremtenek.

Gyakran megtörténik, hogy a függöny felgördülése után azonnal szituációba csöppenünk, és a szereplők már mondják is a szövegüket. Sok esetben szerencsés, ha az előadás megindításához „megágyazunk”, hangulatot teremtünk – ha hagyunk a látvány élményének egy pár pillanatot, hogy átítassa a nézőt az előadás atmoszférájával. Ez gyakran



pusztán néhány percnyi szöveg nélküli előjáték, amelyben a néző megérzi azt a légkört, amelyben az elkövetkező másfél órát tölti. Például a Postás kora reggel érkezik a házba, még mindenki alszik, halkan lépked, a konyhában egy magányos fazékból lop néhány falatot... Egyszóval olyan történet, amely csak hangulatteremtő, de már az előadás szerves része, hiszen élő szituáció.

### A bonyodalomtól a cselekmény kulminációjáig

A *bonyodalom* tulajdonképpen a cselekmény ívének kiindulási pontja. Itt „valami történik”, „kizökken az idő”, meglódul a cselekmény, azaz zúdulni kezd a lavina. Kirajzolódik a két pólus, amely majd összeütközésbe kerül, illetve megjelenik a másik fél, vagy annak képviselői (esetünkben ez a másik fél az Örnagy), és megtörténik az első *összeütközés*. Ez természetesen még távolról sem az előadás drámai cselekményének legintenzívebb konfrontációja, hanem egy sokkal enyhébb összeütközés. Minden jeleneten belül számos kisebb-nagyobb kulminációs pont (csúcspont) van. A bonyodalom elején az egyik ilyen kisebb összeütközés pillanata, amikor az Örnagy élesen számon kéri Tóttól, hogy hova néz, és arra kényszeríti, hogy sisakját a szemébe húzza. Már itt világossá válik az Örnagy személyisége és viszonya Tóttal.

A továbbiak során „a bonyodalomban sűrűsödik a konfliktus, és felerősödik a drámai feszültség. A cselekmény még egyáltalán nem látszik kitisztulni (a megoldás, illetve a végső bukás irányába)” – mondja Patrice Pavis. Vagyis nem tudjuk, hogy mi lesz vagy lehet majd a történet végén.

Az egyes jelenetekben belüli csúcspontok lényegesen kisebb intenzitásúak, mint az előadás végén lévő legmagasabb csúcspont (esetünkben Tót beadja a derekát, és lehúzza a sisakot).

Az előadás során egyre inkább kitisztul a kép, egyre erősebben megfeszül cselekmény íve (az Örnagy és Tót között egyre elviselhetetlenebb a konfliktus – pontosabban Tót egyre nehezebben viseli el az Örnagy elfajzó önkényuralmát, az Örnagy pedig egyre féktelenebbül uralkodik a család felett). Aztán egy lélegzetvételnyi szünetben lendületet vesz a cselekmény (ez az a pillanat, amikor látszólag minden megoldódik, hiszen az Örnagy elutazik), de aztán váratlanul mégis hatalmas erővel robban ki a *feszültség* (az Örnagy visszajön, és ezzel betelik a pohár, Tót a margóvágóval megöli őt) – ezt nevezzük a színpadi cselekmény csúcspontjának.

Az előadás íve szakaszosan épül fel: egy-egy jelenetsoron belül megvalósuló kisebb-nagyobb összeütközések kisebb-nagyobb intenzitású csúc-



pontjai során. A cselekmény végső kulminációs pontja természetesen a gyilkosság, és ezt követően lefelé ível a cselekmény: Mariska és Ágika is megérti a történetet, tudomásul veszi, jóváhagyná, ha Mariskába bele nem nyilallna a félelem: mi lesz ezután a fiukkal?

### A cselekmény központi és mellékes pillanatai

Az írott műben nem mindig egyértelmű, hogy a drámának mely részei a hangsúlyosak, kiemeltebbek, és melyek kevésbé azok. Az előadás során ez elsősorban a rendező elképzelése szerint rajzolódik ki. Az ő koncepciója adja az előadás hangsúlyozott eszmeiségét, költőiségét, társadalomkritikáját, elemelkedettségét.

Vajon mi érthető az előadás elemeinek hangsúlybéli viszonya alatt? Egyes jelenetek fontosabbak, mint más jelenetek. A jeleneteken belül egyes pillanatok fontosabbak a többinél. Egyes szereplők fontosabbak a társaiknál – vagy csak egyes jelenetekben nyernek nagyobb hangsúlyt. Egyes tárgyak, jelenségek fontosabbak, mint a többi. Tulajdonképpen az előadás minden elemében megkülönböztethetünk hangsúlyos és kevésbé hangsúlyos gócpontokat.

Meg kell határoznunk azokat a jeleneteket, amelyek csak arra szolgálnak, hogy felkészítsenek bennünket egy elkövetkező cselekménysorra, vagy esetleg két lényeges jelenetet kötnek össze (ezeknek a legszélsőségszerű formája a közjáték, amikor a cselekménytől teljesen független jelenetet láthatunk addig, amíg a háttérben átdíszleteznek, vagy átöltöznek a színészek). A kevésbé hangsúlyos jelenetek között megkülönböztethetünk *kiegészítő, átmeneti és előkészítő jeleneteket*.

Az Örnagy felriadt a kakukkos óra hangjára és ezt követően fellármázza a családot, majd mindenki kénytelen vele üldögelni „tétlenül”, és kínlódvá beszélni a semmiről: szórakoztatni őt. Ez az egész jelenet nem szól semmiről? Akkor mire jó? Nyilván arra is, hogy hangulatában előkészítse az egész dobozást, ami az előadás mozgatórugója lesz. Így az ellenpólusból fejlődik majd ki a dobozolás. A béke, a pihenés, a nyugalom állapotát zúzza szét. Ez a folyamat lehetővé teszi, hogy szimbolikusan és gyakorlatilag is megmutassuk az értelmetlen robotolást mint a terror eszközét. Az emberi kiszolgáltatottság, a megaláztatás szimbóluma és végül a halálos fegyver a margóvágó lesz.

A *hangsúlyos jelenetek* azok, amelyek világosan, egyértelműen a cselekmény vezérmotívumát gördítik előre. Azt boncolgatják vagy bonyolítják tovább, amiről az előadás szól. Egy ilyen hangsúlyos fordulópont például az, amikor Ágika jó szándékkal megemlíti, hogy ő és az édesanyja



néha dobozokat hajtogatnak. Ekkor egy alapvető fordulat következik be: az Őrnagy felfedezi a dobozolás örömét.

A hangsúlyos jelenetekben új irányt vesz a cselekmény, vagy egy homályos pont megvilágosodik, egy titok kiderül, valakit lelepleznek, valamilyen szövetség köttetik, egyszóval olyan lényeges esemény történik, amely alapvetően meghatározza a cselekmény további folyását. Így történhet meg, hogy egy alapjában véve hangsúlytalan szereplő – mint amilyen a Postás – egy központi fontosságú jelenet kulcsszereplője lesz. Ő az, aki közli a közönséggel, hogy Gyula meghalt, és a néző innen már egészen más vetületben látja a történéseket. De az is ő, aki ezt a tényt eltitkolja a család elől. Ez egy olyan információ, amely alapvetően befolyásolja a cselekményt – azáltal, hogy azt nem tudatják a cselekmény résztvevőivel. A hatás fokozása érdekében ezt igen hangsúlyosan kell a nézőkkel tudatni.

Az előadások kompozíciójának része a hangsúlyos és kevésbé hangsúlyos jelenetek aránya, illeszkedése és összhangja.

## A „TEMPÓRITMUS”

A *tempo* olaszul időt jelent. A ritmus görögül bizonyos folyamatok mozgások szabályos időbeli tagolódása, ismétlődése, lüktetése, hullámzása. A színházi előadásban e két fogalom szerves egysége található meg.

### Tempó

A tempó az előadásban a mozgás, a játék és a beszéd gyorsaságát jelöli. Tempója egy jelenetnek van, ami azt jelenti, hogy az adott jelenetet milyen gyorsan vagy lassan játsszák el. Először is meg kell határozni, hogy az előadás egésze alapvetően milyen gyorsaságú lesz. A vígjátékok általában fergetegesebb tempóban játszódnak, mint egy középnyúj dráma. Természetesen az előadás egészén belül a jeleneteknek különböző lesz a tempója, vagyis változó sebességűek lesznek. A *tempóváltások* általában a jelenetváltáskor következnek be, de ez nem kötelező érvényű szabály, inkább fogalmazhatnánk úgy, hogy a tempóváltások a cselekmény fordulópontjain következnek be.

A cselekmény nemcsak a mozgás tempóját határozza meg, hanem egyértelműen meghatározza a beszédtempót is (beszédtempó nem a hadarás és az elnyújtás közötti különbséget jelenti, hanem tagolást és szüneteket).



## Ritmus

Minden emberi cselekedetnek valamilyen ritmusa van. Ritmusa van a légzésünknek, a nyelésünknek, lépéseinknek, pislogásunknak. Ritmusa van az életvitelünknek, reggeli ébredésünknek, a fogmosásunknak, a kopogtatásunknak.

A ritmus az előadás elemeinek (fény, zene, hangeffektusok, színészi játék stb.) szabályos ismétlődése, arányos időbeli haladása, ami az egyes jelenetek, vagy az azokon belüli történések tempóváltozásából alakul ki. Ha egy jelenetben sok összetevő változik, akkor a jelenet dinamikusabb lesz, mintha csak egyetlen elem, mondjuk a beszéd tempója változna meg.

Amennyiben megtanulunk egy verset, azt elmondhatjuk gyorsan, majd lassan, ettől még a vers ritmusa nem változik, csak a tempója, hiszen az egészen belül a gyors és lassú részek továbbra is arányosak lesznek egymással. Olyan ez, mint amikor egy filmet gyorsítva teszünk a lejátszóba. A tempója gyorsabb lesz, de a ritmusa azonos, mert a filmben levő időbeli arányok azonosak maradnak.

Az előadás egészén belül a hangsúlyos illetve a hangsúlytalan részek váltakozása, illetve egységgé épülése alakítja ki az előadás ritmusát.

Henri Meschonnic a ritmusnak három fajtáját különbözteti meg: a *nyelvit* (ez minden nyelvben más), a *retorikait* (ez a kulturális hagyományok része) és a *poétikait* (ez az egyéni írásmódhoz kötődik). Meschonnic *A ritmus kritikája* című művében beszél arról, hogy a ritmus kelti életre a diskurzus részeit; a párbeszédés részek megoszlása, a váltások gyorsabbá vagy lassúbbá válása a dramaturgiai munka olyan részei, amelyeket a ritmus szab meg az előadás egésze számára. Az előadandó szöveg ritmusának keresése/megtalálása mindig egyben az értelem keresése/megtalálása is.

A színházban ma már egyre kevésbé beszélünk egymástól elkülönítetten a tempóról és a ritmusról. Szívesebben használjuk a tempóritmus fogalmát, amely e két fogalmat együtt tárgyalja, hiszen azok egymástól elválaszthatatlanok.

### Az előadás alaptempója

Először be kell tájolnunk az előadást: a helyszínét tekintve (falu), idejét (a mi előadásunkban lehet például a közelmúlt ex-jugoszláv háborúja), a benne résztvevő emberek személyisége: (nagyraoszt türelmes és békeszerető falusi emberek, valamint ellenpontként a háborút viselt katona örülete), alap-lelkiállapot (nyugalom, félelem, kiszolgáltatottság és jó



szándékú remény, valamint ellenpontként a szinte hisztérikus fanatizmus). Az előadás lassú sodrása rögtön megváltozik, amint megkapják a hírt az Őrnagy érkezéséről, majd az Őrnagy érkezésével ez tovább módosul. A jelenetek hangsúlyától és tényezőitől függően a tempóváltakozás állandó és dinamikus.

Az előadás alaptempójának kialakításához számos *segédeszköz*t is felhasználhatunk: minden, ami az életben sebes tempójú (metronóm, a lovak galoppjának hangja, stroboszkóp, menetelés erősödő hangja) fokozza az előadás tempóját, illetve annak érzékelését. Fékező, lassító *segédeszköz* lehet az eső hangja, egy tüllfátyol lengése a szellőben, órakettyegés.

Az előadás alaptempóját alapvetően meghatározza a szereplők *beszédtempójának* dinamikája is. Ez kiemelten fontos a verses szövegű előadásoknál.

## Dinamika

A szereplő dinamikája alatt elsősorban azt értjük, hogy milyen intenzitással fejezi ki magát – elsősorban a beszédben. Vagyis milyen hangerővel, milyen nyomatékosan, milyen artikulációval szólal meg. Ehhez hozzájárul a fizikai cselekvés is. A kettő együttesen adja meg a *színészi játék dinamikáját*. A dinamika „a mozgás menete, valamely jelenség változása a rá ható tényezők befolyása alatt” – áll Bakos Ferenc szótárában. A „rá ható tényezők” nagyon sokfélék lehetnek, így például a szereplő életkora és neme is, hiszen például Ágika kifejezésmódjának dinamikája igencsak különbözik Tótétől.

A dinamika nem a cselekmény belső erejét fejezi ki, hanem azt az erőt, amivel a belső történéseket megjelenítjük.

## Dinamikai fokozódás

A fentiek értelmében eltérő dinamikai szinteket különböztethetünk meg. A szereplők egymáshoz viszonyítva dinamikailag eltérőek, de ők maguk is változnak, hiszen egyszer dühöngnek, másszor pityeregnek. A leghalkabb suttogás és a leghangosabb üvöltés között számos igen finom árnyalat létezik. Ha már dühről volt szó: néha a szereplő valamiért váratlanul felcsattan, de ez csak indokolt pillanatokban történhet hirtelen. Általában fokozatosan erősödik benne a feszültség, lassan „megy fel a cukra” mindaddig, míg ki nem borul – és csak ekkor csattan fel. Ezt a fokozódást nem egyszerű megépíteni, ezért igen gyakran fordul elő, hogy a szereplő egyik pillanatban még társalgási szinten beszél, a másikkban



már ordít. Az emberi hang olyan finom és komplikált eszköz, amelynek változatos használata sok gyakorlást igényel. Luxus vele végigsutyorogni vagy végigordítani egy jelenetet, amikor annyi árnyalat lehetőségét rejt magában.

### **Artikuláció a színpadi térben**

Már beszéltünk arról, hogy a színpadon minden másképp történik, mert a nézőre gyakorolt hatás az elsődleges cél, de ennek ellenére mégis mindennek a természetesség, a spontaneitás látszatát kell keltenie. Ez vonatkozik a beszéddinamikára is. Ha suttogunk, akkor ezt úgy kell tennünk, hogy közben a néző minden szavunkat megértse, és ha kiabálunk, akkor ez ne artikulálatlan üvöltés legyen, hanem kivethető maradjon a mondandónk. Az érthetőséget nagyban elősegíti, ha a beszédcselekményt nem a nézőknek háttal műveljük, de amennyiben ez elkerülhetetlen, akkor kifejezőbben kell formálnunk a szavakat, és nyomatékosabban kell fogalmaznunk. A legrosszabb, ami történhet, ha a néző nem tudja magát átadni egy jó előadásnak, mert folyton azon töri a fejét, hogy mit is mondhatott az előbb Mariska vagy Ágika. Tönkretetheti az egész munkánkat, ha a néző nem értette (vagy nem hallotta meg), hogy Gyula meghalt, mert a Postás azt csak érthetetlenül elmotyogta, és ezért a néző az egész előadás további menetét másként értelmezi.

Gyakori „betegség” a hadarás. Ennek elkerülése helyes tagolású beszédgyakorlással, sok-sok munkával érhető el, de mérhetetlen önfegyelmet igényel, és egyik alapfeltétele a helyes légzés.

Előfordul, hogy a színész a karakterformálás során egy jellegzetes hangszínt kölcsönöz a szereplőnek – és a figura jellemét szinte kizárólag erre alapozza, alakítása ebben merül ki. Mondjuk torzított hangon szólaltatja meg (orrhangon, dörmögve, cincogva), vagy beszédhibás figurát alakít (selypít, raccsol, dadog). Amennyiben ez öncélú, üres poénvadászat, és nem a figura alapvető személyiségéből fakad, nemcsak egy tényezője, hanem egyetlen jellemzője annak, akkor egy idő után unalmas, fárasztó, visszatetsző lesz, és ahelyett, hogy erősítené a szereplő hitelességét, épp az ellenkezője következik be.

### **HANGULATTEREMTŐ HATÁSELEMEK**

A hangulat árnyalásához, aláfestéséhez, erősítéséhez vagy ellenpontoszásához felhasználható eszköztár majdnem végtelen. Az ehhez alkalmazható vizuális (ami látható) és akusztikai (ami hallható) tárház egyaránt





bőséges választékot kínál. Az *atmoszféra* valami olyan megfoghatatlan dolgot jelöl, ami áthatja az előadás minden elemét (a szereplőket, a díszletet, a cselekményt stb.), és befolyásolja ezen elemek önálló és együttes érzékelését. Ezen elemek maguk teremthetik meg a hangulatot, amely azután kölcsönösen visszahat rájuk.

Egyes szerzők drámái igen jellegzetes hangulatúak, és a rendező már csak átengedi magát annak a hangulati sodrásnak, ami a szövegből árad. Más esetekben azonban maga a rendező álmodja meg az előadás sajátos hangulati világát. Ehhez pontosan tudnia kell, hogy mit akar elérni az adott atmoszféra megteremtésével.

Mint a színházi előadás eddig szinte minden felsorolt eleme – a hangulat is változik. Néha kifejezettebb, néha csak a háttérben van jelen, néha egészen eltérő hangulatok váltják egymást. Ügyelni kell, hogy a hangulatteremtő eszköztár használatában mértékletességet tanúsítsunk, ugyanis egy „túlfestett” jelenet (pl. egy szerelmi jelenet aláfestése valami romantikus zenével, rózsaszín fények, miközben lány szellő lengeti a lány haját a függönyök takarásából) gyakran visszacsap, és azt egy olcsó, hatásvadász, töltetlen, felszínes és patetikus jelenetté teszi. Természetesen más kritériumok alapján válogatunk, ha nem realista előadás hangulatát teremjtük meg, hiszen elképzelhető, hogy e szerelmi jelenet egy abszurd vagy egy groteszk előadás része, és így tökéletesen elfogadhatók a felsorolt hangulati elemek: de ez esetben nem a szentimentalizmus a cél, hanem az ironia.

A hangulatteremtő effektusokat mindig *indokoltan*, pontosan beállított helyen és *mértékkel* használhatjuk. Ellenkező esetben tönkretehetik az előadást, hiszen a legviccesebb jelenet is egy idő után már kínos lesz, ha túlerőltetik.

A *Tóték* előadásának alaphangulata a falusi idill a háború fenyegető közelségében. Minden hangulatteremtő elem ennek szolgálatában áll, bár ezen belül egyes jelenetek atmoszférája a cselekménytől függően számtalan variációban fordulhat elő.

### Vizuális effektusok

A vizuális (látható) hangulati elemekbe ágyazódik a *díszlet* világa is. Már a *színek* is alapvetően meghatározzák az előadás hangulatát (egy üres fekete tér vagy monoton szürke falak, esetleg egy agyondíszített tarka szobabelső). Minden egyes szereplő *jelmezét és maszkját* is az előadás egészének valamint a szereplő személyiségének megfelelő hangulatvilág határozza meg.



Erre épül később a *fénykompozíció*, azaz a játéktér megvilágítása. Ez nemcsak azt feltételezi, hogy hol van világos vagy sötét, hanem azt is, hogy milyen a fényerő, hogy milyen színű szűrőt használunk a lámpákon (meleg vagy hideg színeket, ezek kombinációját), valamint hogy honnan, mit és milyen széles fénnyel világítunk. A nézőnek mindenképp látnia kell, hogy mi történik a színpadon, de nem mindegy, hogy miként, és ekkor áteshetünk a ló túlsó oldalára, mert nem szabad ok nélkül túlzásba vinni a kísérletezést. Mégis, mindig szomorúsággal tölt el, amikor egy előadásban a fényeket pusztán arra használják, hogy világos legyen a színpadon – mondván: nincs pénz több reflektorra. (Megjegyzem: aprópénzért gyönyörű hangulatfokozó hatást lehet elérni néhány elrejtett 100-as villanyégő segítségével is.)

Az előadás vizuális elemeiről, azaz a fényről, a díszletről, a jelmezről, a kellékekről és a maszkról behatóbban az előadás technikai felszerelésénél foglalkozunk majd.

### **Hangeffektusok**

A hangeffektusok nem azonosak az előadás zenei aláfestésével. Ezalatt olyan *audioelemek* beépítését értjük, amelyek mondjuk bizonyos természeti jelenségeket érzékeltetnek. Például a földrengéstől az esőzuhogáson, a madáracsicssergésen, a tehénbögésen át egészen a szárnyzuhogásig. Másrészt a vonatzakatolás, sziréna, ágyúdörgés, azaz minden effektus felhasználható. Ezentúl használhatók olyan (nem természeti jelenségeket imitáló) hangeffektusok is, amelyek erősségüknél, hangszínüknél, hangterjedelmüknél stb. fogva alkalmazhatók a kívánt cél elérése érdekében. Minden effektusnak – az előadás egészéhez illeszkedve – az adott jelenetet kell erősítenie. Az effektusok hangereje a hangulat fokozódásának megfelelően beúszhat, erősödhet, csökkenhet, elhalhat.

Példák a *Tótékből*: a darab elején az Őrnagyot várják, és maga a szerző írja: „Felzúg az autóbusz.” Majd később: „Meggzúnik a motorzúgás.” Vagy a dráma végén egy kulcsfontosságú effektus: „Egy kis csönd. Aztán a margóvágó tompa döndülése hallatszik. A két nő egész testében megre-meg. Még kétszer megdöndül a margóvágó.” Nem véletlen, hogy a szerző kitűnő dramaturgiai érzéssel kombinálja a csendet a legmeghatározóbb hangeffektussal, hiszen ezek kontrasztjával teljesebben ki a dráma csúcspontja. Amennyiben a csönd és az effektus arányát elmismásoljuk, vagy a margóvágó hangja nem olyan sokkoló amilyennek lennie kell, akkor nem „történik meg” a nézőben a dráma. De a szerző nem minden effektust jelöl meg. A kakukkos óra leütése után tanácstalan tehetetlenségben





■ Melyik maguk közül a Leonhard luxemburgi herceg?

■■■



ül a család az Őrnaggyal az éjszaka közepén. Ezt a néma kétségbeesett tétlenséget a (fokozatosan erősödő) tücsökciripeléstől az eső kopogásán át egy kuvik távoli hangjáig sok mindennel tudjuk erősíteni.

### Élő zene

Az élő zene fogalma több módon értelmezhető egy színházi előadás során, hiszen beszélhetünk olyan előadásokról, amelyekben az énekeseket zenekar kíséri, de beszélhetünk olyanokról is, amelyekben nincsenek dalok és énekesek, csak zenekar (vagy egyetlen zenész) létezik, és ő kíséri az előadást. Fél play backnek nevezzük azt, amikor az énekesek zenei alapra énekelnek (tehát az instrumentális zene felvételről hallható, az énekesek pedig erre élőben énekelnek).

Amennyiben *zenés előadásról* beszélünk, úgy meg kell határoznunk, hogy a zenekar (akkor is, ha csak egy zongoristáról van szó) látható-e, és ha igen, akkor vállaltan az előadás részét képezi-e. Ha igen, akkor úgy kell őt beépítenünk, hogy a kommunikáció közötté és a szereplők között folyamatos és felépített legyen (legyen közöttük valamilyen viszony, de nem a színész és a zongorista, hanem a szereplő és a zenészfigura között, hiszen ez esetben a zenész is valamilyen szerepet játszik).

Egy *dalbetétes prózai előadásnál*, de egy teljes egészében *zenés előadásnál* is (musical, operett, rockopera) elsődleges és elkerülhetetlen tényező, hogy a társulatunk megfelelőképpen tudjon énekelni. Amennyiben nincsenek ilyen színészek, akkor – bármennyire is népszerű volna a Charley nénye – sajnos inkább a prózai színházhoz kell fordulnunk, és az elkerülhetetlen zenei betéteket felvételről kell engednünk. Nincs szánalmasabb és illúziórombolóbb, mint az, amikor egy jó előadás jó színészenek hangja végtelen hamissággal csendül fel egy dalban (talán csak az a szomorúbb, amikor egy gyenge színészi képességű aktorra bízzák a főszerepet pusztán azért, mert jól énekel).

Egy előadás zenei világát mindig mérhetetlenül gazdagítja, ha azt egy *élő zenekar* kíséri, hiszen így szerves együttalkotást látunk a színpadon, amely ezáltal új távlatokat nyit meg. Itt természetesen nemcsak a színészek énektudása a feltétel, hanem a zenészeknek hangszerükhöz is érteniük kell.

A *Tótékban* lehetőség nyílik arra, hogy például az előadás elején megjelenő tűzoltózenekar végigkísérje az előadást. Ez esetben azonban jó, ha van kéznél egy zeneszerző és/vagy egy jó zenei és színházi érzékkel megáldott zenei vezető, aki esetleg megkomponálja az előadás zenei világát, vagy olyan zeneszámokat válogat és hangszerel át, amelyek tökéletesen



megfelelnek, és hozzájárulnak az előadás kiteljesedéséhez. Ekkor azonban nem feledkezhetünk meg arról, hogy maga a zenekar (esetünkben az Örkény által megálmodott tűzoltózenekar) is aktív szereplőjévé vált az előadásnak, tehát minden pillanatban igazolt színpadi jelenléte igényel (valószínű, hogy ez már nem a realista színjátszás világa lesz).

További feltétel még, hogy a rendező megfelelő dramaturgiai érzékkel válogassa ki az *előadásba illő dalokat*, hogy azok stílusban, témájukban, hangszerelésben és műfajban egyaránt elsősorban az előadás egészéhez valamint egymáshoz is illeszkedjenek. Nem történhet meg indokolatlanul, hogy előadáson belül elhangzik egy nóta, egy operettbetét, egy rocksláger és egy Chopin szonáta – csak azért, mert mindhárom a szerelemről szól. Ha pontosan meghatároztuk az előadás témáját, mondanivalóját, műfaját és stílusát, akkor a zenei világnak ehhez igazodnia kell.

### Zene az előadásban

A zene természetesen nem csak a zenés előadások sajátja, hiszen számos alkalommal használhatjuk egy-egy jelenet hangulatvilágának erősítésére, aláfestésére, árnyalására, ellenpontosására. Azonban igen fontos kiemelnünk, hogy a zene nemcsak hangulatteremtő elem, hanem *önálló dramaturgiai funkciót* is betölthet a játékban. Ez esetben a zene önállóan egy cselekmény mozzanata, és szinte szereplője lesz az előadásnak. Például a Tóték rádiójából felharsanó katonazene érzékeltetheti, hogy a háttérben valahol folyamatosan háború dúl. Ez a zenei motívum olyan jelentéstartalmat hordoz, amelyik többször is visszatérhet az előadás során. A zenével előrevetíthetünk olyan tényeket, amelyek majd később derülnek ki. Például: Elmúlt egy óra. Tóték teljesen elcsigázva hajtogatják a dobozokat.

ÖRnagy: Ha visszamentem a frontra, első dolgom az lesz ... Hall engem, Tót úr? Csak nem álmos?

TÓt: Ó, igen. (*szeme becsukódik, kinyílik*) Jaj, nem.

ÖRnagy: Az lesz az első dolgom, hogy a maguk Gyuláját odavegyem magam mellé a jól fűtött zászlóaljirodára.

ÁGIKA: Anyu, tetszik hallani? (*Mariska már örülni sem tud. Mosolyt erőltet magára.*) És apu! Apu! (*kiabálva*) Az őrnagy úr odaveszi Gyulánkat a zászlóaljirodára!

És mondjuk ekkor felcsendül egy halk gyászinduló, pedig még nem is sejtjük, hogy a Gyula már nem él, a család pedig folytatja az ember-



telen robotolást, immár teljesen értelmetlenül. Ez a zene csak később nyer értelmet.

Zenével *átköthetünk* bizonyos jeleneteket – ez esetben ügyelnünk kell arra, hogy hangulatát tekintve a szerzemény az előző vagy a következő jelenethez illeszkedik-e, mi az, ami számunkra a kedvezőbb? A *jelenetek között/alatt* megszólaló zene, olyasmit mond el, amit más eszközzel nem fejez ki az előadás. Szerencsés esetben zeneszerző kimondottan erre az előadásra komponálta a szerzeményét, és ekkor megtörténhet, hogy a kompozíción belül történik meg a hangulati változás, ami át-emel bennünket a *fordulópontokon*. Sőt elképzelhető, hogy a zene olyan drámai elemeket tartalmaz, amelyek előidézhetik/felderősítik a fordulópontokat (például ha a margóvágó utolsó három döndülése egy zenei kompozíció részét képezi – amelynek motívumait a robotdobozolás margóvágóhangjában fektettük le).

A kortárs színházban a zenét gyakran használják az adott jelenet *ellenpontozására*. Ez furcsa logikával erősíti a hangulatot. Például igen erős hatást válthat ki, ha egy rendkívül durva, kegyetlen, véres és agresszív jelenet alatt egy ártatlan altatódal angyali gyermekhangon csendül fel. Ez az ellenpont a látvány agresszivitását, drámaiságát többszörösen fájdalmasabbá tudja tenni. Maradjunk a dobozolásnál: például egy hosszú, néma jeleneten át látjuk a teljesen elcsigázott családot robotolni, és alatta szép csendesen felhangzik a Szeressük egymást gyerekek naiv kis dallama, amely aztán mondjuk lassan az elviselhetetlen hangerőig fokozódik – miközben Tót leesik a székről az álmoságtól.

## HANGSÚLYOK ÉS SZÜNETEK

A színpadi cselekmény íve című fejezetünkben már részletesebben beszéltünk a színpadi cselekmény fontos és kevésbé fontos jeleneteiről. Itt már boncolgattuk, hogy bizonyos jelenetek a hangsúlyosabbak és azok miért kiemeltebbek. A színpadi cselekményben számos hangsúlyos elem lehet. Ezek nem csupán a szereplők beszédcselekményének függvényei, sőt néha közvetlenül nem is érintik a szereplőket. Ahhoz, hogy a cselekmény hangsúlyos pillanatait megfelelően ki tudjuk emelni, meg kell ismerkednünk ennek lehetőségével.

Az előadás hangsúlyos pillanatainak kiemelése alapvető fontossággal bír a megfelelő hatás elérésének szempontjából. Akárcsak a hangulat-teremtő effektusoknál, itt is óvakodnunk kell, nehogy átessünk a ló túloldalára, és egy hatásvadász, öncélúan erkölcsöcsész, vagy esetleg politikai kampányelőadást produkáljunk. Egy előadás hangsúlyos elemeit



a rendező természetesen a saját koncepciója alapján emeli ki, de az nem mehet a művészi színvonal kárára.

### Színpadi akcentusok

Színpadi akcentust, vagyis *hangsúlyt* az előadás olyan drámai pillanataiban alkalmazunk, amikor a cselekmény íve megfeszül, robbanásra kész, a cselekmény sűrű. Az akcentussal azért nyomatékosítjuk az adott pillanat történéseit, hogy ezzel a nézőt felzaklassuk, megdöbbsentsük, rádöbbsentsük valamire stb. Ezt az akcentust valamilyen *hangeffektus* segítségével is elérhetjük (sikoly, dörrenés, villámcsapás). Ennek ugyan váratlanul kell lennie, de ennek ellenére „meg kell neki ágyaznunk”, azaz elő kell készítenünk. A nézőnek olyan állapotba kerülnie, amelyben ez az akcentus a lehető legnagyobb hatást váltja ki benne. Gondoljunk csak a *Tóték* zárójelenetére: tudjuk, hogy Tót milyen állapotban van, amikor az Örnagy visszatoppan a házba. A nagy margóvágót is láttuk már (az eleve valami félelmetes szörnyű vastákolmány), és képzeletben magunk előtt látjuk, amint Tót a mályvákhoz kíséri a pöttöm Örnagyot... Hosszú csend, majd a három csapódásnak, iszonyú hangos dörrenésnek kell kennie ahhoz, hogy megértsük: itt egy embert öltek meg, és nem is akárhogy: négybe vágták.

De ez már az előadás csúcspontja, pontosabban leghangsúlyosabb pontja. Emellett számos apró, kisebb-nagyobb hangsúlyos pont van az előadásban, hiszen minden összeütközés vége „kisülés” (akkor is, ha egy szereplő kiborul – annak ellenére, hogy például nincs is jelen a konfrontációs partnere). Minden kisebb csúcspontnak hangsúlyt kell kapnia, de egyetlen színpadi akcentus sem lehet erősebb hatású, mint az előadás kulminációja.

A színpadi akcentust nem csak *hang- és fényeffektusokkal* tudjuk erősíteni (fényeffektus: pl. hirtelen sötét lesz, vagy ellenfény a nézők szemébe, vagy villámlás), hanem egyes *szereplők reakcióival* is. Például az előadás legvégén, amikor az egész család csendes rezignációval törődik bele a megváltoztathatatlanban (Tót már megölte az Örnagyot), Mariska teljesen váratlanul felsikolt: „Fiam, fiam, egyetlen kicsi kisfiam!” Ez a pillanat emeli ki annak a keserűségét, hogy a *Tóték* tragédiája még nem teljesedett ki.

Ilyen akció-reakció akcentus lehet például, amikor valaki teljesen váratlanul összeesik, esetleg elbőffenti magát, vagy pofon üt valakit.

Minden színpadi akcentusnak pontosan meg kell határozni a helyét (különösen fontos, hogy a rendező előtt nem maradhat észrevétlen egyet-





len hangsúlyos, színpadi akcentust igénylő pillanat sem). Amennyiben a hangsúlyt igénylő pillanatról időben „lecsúszik” a színpadi akcentus (vagyis előbb vagy később történik meg az effektus), akkor elmarad a hatás. Ez megeshet, ha például véletlenül nem sül el a startpisztoly, csak pár másodperccel később, sok kattogtatás után, de megtörténhet abban az esetben is, ha a rendező nem jól állapította meg a kulminációs fókuszpontot (az adott csúcspont pillanatát).

A színpadi akcentus akkor is hatását veszítheti, ha egy előző hangsúlyos pillanat elcsúszott, vagy más okból nem történt meg. Gondoljunk csak végig, hogyan fejezhetnénk be az előadást, ha elromlik a CD-lejátszó, és nem tudjuk az előadás végén felvételről beadni a három döntülést? Megtudja-e Mariska, hogy mit csinált a férje az Őrnaggyal? Bárhogy is érti meg, hogy mi történt (mondjuk valaki a színpad mögött improvizál három csattanást, például hármat dobant vagy tapsol), mindegyik hatása lényegesen elmarad az eredetileg eltervezett színpadi akcentus mögött.

Meg kell határozni a színpadi akcentus *intenzitását* is, hiszen nagy baj van, ha még az előadás vége előtt olyan indokolatlanul erős pillanatokkal élünk meg, amelyeket már nem lehet „überelni” (túlszárnyalni), mert attól a pillanattól fogva a néző csak az óráját fogja nézni, hiszen az előadás már nem köti le, és a valódi csúcspont jellegtelenül elsikkad. Az egész előadás mondanivalója, értelme elferdül, tönkremegy.

### A csönd mint színpadi akcentus

Először is szögezzük le, hogy mi a szünet, azaz a csönd. (Természetesen ez esetben nem a felvonások közötti kávészünetről beszélünk, hanem a színpadi cselekmény során bekövetkező csendről.) A cselekmény nemcsak beszédcselekményből és fizikai cselekvésekből áll, hanem részét képezi a szünet is, azaz az olyan pillanatok, amikor senki sem szólal meg, és senki sem mozdul meg a színpadon. Ennek felfokozott perceiben „megfagy a levegő”.

A *szünet* nem egy „üres pillanat”, amikor nem történik semmi. Ellenkezőleg! A szünet egy igen koncentrált tartalommal telített pillanat, csak mi nem látjuk és halljuk a cselekményt, mert az belül történik a szereplőkben, ezt nevezzük belső cselekménynek. A történés itt olyan erős, hogy magába szív minden lelki és testi erőt, ezért lesz mindenki mozdulatlan és néma.

A *Tótékban* az egyik ilyen igen erős színpadi pillanat, amikor az Őrnagy – elutazását követően – teljesen váratlanul visszatoppan a családba, amely már újra megkezdte saját megszokott életét. Tót előtte jóízűen



nyögve nyújtózkodik, „élvezettel megropogtatja a csontjait”, de hirtelen „torkán akad a szó, keze leesik”, mert meglátja a betoppanó füligszáj Órnagyot. Nos itt, mielőtt az Órnagy megszólalna, van egy jó vastag és hosszú fagyott pillanat, az Órnagy csak ezt követően mondja: „Látom, nem hisznek a szemüknek! Pedig én vagyok az!” Vajon mi itt a csönd tartalma, mi a mögöttese a Tót családban? Miért nem szólal meg senki? Mit gondolnak? Nyilván mindenki a maga módján elküldi a pokolba az Órnagyot. Valóban nem hisznek a szemüknek. Nem árt, ha minden színész pontosan kifejti, hogy milyen gondolatok peregnek le benne ebben a szünetben. Ekkor lesz pontos a szünetet átható és követő cselekmény.

A szünetek között is megkülönböztethetünk kisebb, nagyobb, enyhébb és töményebb csendeket. Ezek pontos helyét nagyon fontos meghatározni, mert nélkülözhetetlen elemei a csínpadi cselekménynek.

Sajnos igen gyakran fordul elő, hogy a színészek és a rendező is elfelejti a csend létezését, ezért az előadás úgy vonul le a néző szeme előtt, mint egy gőzmozdony. Egyes jelenetek csúcspontjai után azonnal folytatódik a cselekmény, és az így nem tud lendületet venni, a hangsúlyok nem tudnak érvényesülni, tehát elvesznek, és sem a néző, sem a színész nem jut levegőhöz. A csönd, azaz a szünet igen lényeges eszköze a hangsúlyteremtésnek, az előadás ritmikai, dinamikai felépítésének. Amennyiben nem használjuk kellőképpen akkor az előadás egysíkú, monoton lesz (vagy túl egyhangú, vagy túldinamizált).

Egy gondolat erejéig azért térjünk vissza a *felvonások közötti szünetre*. A szerzők ma már többnyire két- vagy egyfelvonásos drámákat írnak, de a régebbi korokban ötfelvonásos drámák is születtek. Legyen ekkor négy szünet? Nyilván nem. Hány szünet legyen? Hol legyen a szünet? Ez több tényezőtől függ. A mai felgyorsult, szerteágazó és többretű információkkal túlszűfolt világban az emberek már nem nagyon tudnak másfél óránál többet intenzíven egy dologra fókuszálni, vagyis nem tanácsos ennél hosszabb felvonásokban gondolkozni. Akkor már inkább bontsuk két részre. De azt is tudni kell, hogy nem előnyös, ha maga az előadás egésze meghaladja a két-két és fél órát, mert a néző nem tudja koncentráltan követni a cselekményt, és a második óra után a legjobb előadás alatt is lankad figyelme (ezt csak tetézi, ha vissza kell ülnie egy harmadik felvonásra). A korszerű színházban egyre gyakrabban fordul elő, hogy többfelvonásos drámákat egyetlen felvonásban játszanak, töményen, célratörően, hatásosan. Ez egy átgondolt, fegyelmezett és tudatos munkafolyamat során érhető el.



## A színpadi csönd feldolgozása

Az előző gondolatsorban már fejtegettük, a csönd tartalmát. Meghatároztuk, melyek azok a pillanatok, amikor szükség van erre a szünetre, és meghatároztuk azt is, hogy miért van rá szükség. Remélhetőleg a színpadi cselekményben résztvevők mindegyike számára világos, hogy ezekben a percekben miért némult el, milyen a lelkiállapota (megrémült?, elképedt?, feldühödött? stb.), és ennek értelmében mire gondol. Ezek olyan belső folyamatok, amelyeknek pontosan meghatározható eleje és vége van. A néző ebből semmi hallhatót nem tapasztal, sokszor nem is lát, ám mégis érzékeli. A csönd *belső története*. Ez a belső történet egy reális időben lezajló sűrített cselekmény. Ez a szünet addig tart, amíg ez a belső cselekmény valóban le nem játszódik. Nem három másodpercig, nem „egy pillanattal”, hanem addig, amíg a folyamat odabenn le nem zajlik az elejétől a végéig.

Milyen állapotban volt Tót, mielőtt az Örnagy visszaérkezett volna? Mi villan az agyába abban a pillanatban, amikor az betoppan? Az Örnagy sugárzó arccal meséli, hogy mi történt vele, de a család hallgat. Először mire gondolnak? „Tót megpróbál feltápáskodni, de csak valamilyen pukkanásszerű hang jön ki belőle, aztán visszahull. Mariska mozdulni sem tud.” Az Örnagy ebből semmit sem fog föl, tovább cseveg, meséli a kalandjait, de „Tóték még most se tudnak beszélni, csak düllelt szemmel bámulják az Örnagyot.” Mi az első néma gondolatok folytatása? Milyen érzelmek, indulatok születnek bennünk? Milyen szándékok? Az Örnagy a hosszú beszéde végén kijelenti, hogy „gondoltam, még eltöltök itt maguknál három szép napot... Remélem, nem leszek terhükre?” Erre Mariska csak nyög egyet. Vajon miért? Önmaga miatt? Vagy tudja, hogy ez volt az utolsó csepp férje poharában? Melyek a belső, ki nem mondott reakciók az Örnagy hablatyolására? És végül milyen gondolatot vált ki az Örnagy kijelentése, hogy marad még három napot? Az Örnagy még ebből sem ért semmit, és ekkor lötytyint még egy kis olajat a tűzre: „Mondok valamit. Ne dobozoljunk egy kicsit?” Ő maga adja az ötletet a tehetetlen dühbe süppedt Tótnak, hiszen megkérdi, hogy hol van az új margóvágó. Tulajdonképpen Tót kezébe adja a halálos fegyvert. Ekkor „szakad a film”, Tót dönt és – csöndjéből lassú fenyegetéssel emelkedve ki – cselekszik.

Ha ennek az igen hosszú, egyoldalú szünetnek (hiszen csak Tóték hallgatnak) a tartalma pontosan meghatározott, akkor hatása kegyetlen, mert *ellenpontozza* az Örnagy látszólag könnyed csevegését, és e két véglet által megszülető percek félelmetes feszültséggel telnek meg. A legsötétebb



■■■ Hall engem, Tót úr? Csak nem álmos? ■

és legagresszívebb gondolatokat, szándékot a legpasszívabb módszerrel mutatjuk meg. A zenei ellenpontoknál már foglalkoztunk azzal, hogy milyen félelmetes hatást tud elérni, ha a zenét a képi világ ellenpontjául használjuk, azaz amikor egy vad, véres jelenetet egy gyermekdallal vagy operaáriával festünk meg. Valahogy ilyen ellenpont ez a csend is. A gondolatok, szándékok fizikai ellenpontja.

## TÖMEGJELENETEK ÉS CSOPORTOS SZEREPLŐK, STATISZTÁK

Régióink amatőr társulatainál sajnos igen ritkák azok az előadások, amelyekben statiszták és csoportos szereplők bevonásával tömegjelenetek is eljátszhatók. Ez esetleg alkalmi rendezvények műsoraiban képzelhető el. Ennek ellenére foglalkozunk ezzel a lehetőséggel néhány szó erejéig.

A *statiszták* általában túl félénkek, és alig lehet őket rábírní a leggyorsabb cselekedetre, vagy túlságosan buzgók, és folyamatosan szerepelni, villogni akarnak. Ők általában kevésbé felelősségteljesen viszonyulnak a színházcsináláshoz, mint a társulat tagjai, hiszen különben a társulat aktív tagjai lennének. (Igaz, akad olyan színész is, aki a társulat tagja, de nem akar nagyobb szerepet, őt nevezzük csoportos szereplőnek.) Mindkét fajta statisztát meg kell győznünk arról, hogy az előadás sikerének érdekében mit kell tenniük. Tömören tudatnunk kell, hogy az előadás miről szól, hogy nekik abban mi a szerepük, és hogy mit várunk el tőlük. A legcélszerűbb, ha kijelölünk közöttük egy csoportvezetőt, aki a statisztákat egyezteti, aki közvetíti az általános utasításokat, aki biztosan meg is jegyzi az utasításokat (azért, hogy később ne egyenként faggassák a rendezőt, mert elfeledték, hogy kinek mikor mit is kell tennie). A legfontosabb azonban bizonyosnak lenni abban, hogy egyáltalán szükség van-e statisztákra? Megoldható-e az előadás nélkülük?

### Az előadás technikai felszerelése

A színjátszó csoportoknak többnyire nincs saját, önálló színpaduk, hanem a művelődési ház színpadát használhatják (sajnos gyakran csak a főpróbáktól vehetik igénybe). Ez azt a következményt vonja maga után, hogy az előadást mindvégig díszletjelzésben próbálják (vagyis nem az eredeti díszletelemekkel, hanem csak azok jelzésében: pl. egy szekrényt egy asztal helyettesít, egy ágyat egy szék, a lépcsőt, a díszletfalakat, a járásokat krétával rajzolják ki). Ha az eredeti díszlet sokban különbözik a jelzéstől, és a színészek, túl későn kerülnek az eredeti körülmények



közé, akkor nem tudják azt „belakni”, nem mozognak majd benne természetesen, megszokottan, és nem tudják a díszletelemeket és a kellékeket rendeltetésszerűen használni, vagy egyáltalán nem használják, mert nem épült be a játékkukba a próbák során.

Az előadás technikai felszerelésének *szerves egységet* kell képeznie az előadás egészével. Ha az előadás próbái során nincs lehetőség arra, hogy a műszaki komponensek (díszlet, jelmez, hang, fény stb.) „összeérjenek” az előadással, akkor inkább le kell mondani róluk vagy redukálni kell őket, mert különben idegen elemek maradnak, és az előadás „ledobja magáról” a díszletet vagy a jelmezt, a színészeket akadályozza játékkukban, és a néző figyelmét elvonja, szétszórja. Érdemesebb olyan technikai körülményeket kitalálni, amelyek biztosan és célszerűen fogják szolgálni az előadás érdekeit, és szerves egységet alkothatnak azzal.

## A játéktér

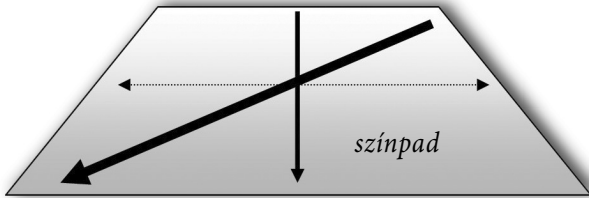
A szereplők mozgását és térbeli elhelyezkedését a jellemük, a szándékuk, az egymáshoz való viszonyuk, a színpadi szituáció és a díszletelemek határozzák meg. A színpadi mozgások összességét a színpad adottságai, valamint a nézőtér elhelyezkedése is befolyásolja. Másként alakul kicsi stúdiószínpadon, és másként alakul nagyszínpadon. A nézőtér pedig elhelyezkedhet a játéktérrel (színpaddal) szemben, a játéktér két oldalán, körülveheti három oldalról a játéktérrel, vagy egészen körülölelheti, de az is elképzelhető, hogy a játéktér a nézőtérhez viszonyítva szabálytalan elrendezésű.

A klasszikus *dobozszínpadnál* kevésbé jellemző, hogy a mis en scène tekintetében kiemelt figyelmet kellene fordítani a néző látószögére, hiszen a színpad magassága 80 centimétertől 1 méterig terjed, és többnyire a nézőtér is fokozatosan emelkedik – tehát adottak a jó látásviszonyok. Az új színházi formákat kedvelő társulatok ellenben egyre több alkalommal választanak szokatlan elrendeződéseket. Ez esetben nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy minden nézőnek látnia kell az előadást. Amennyiben a játéktér nullán van (azaz a színpad nincs megemelve), akkor a nézőtérnek sokkal meredekebben kell emelkednie a megszokottnál (félméteres szintkülönbség kívánatos a sorok között), illetve ha a nézők egy szintben vannak a színpaddal, akkor két sornál több néző nem ajánlatos.

A játéktérnek vannak *hangsúlyos* és *kevésbé hangsúlyos helyei*. Amennyiben a néző a „negyedik fal” oldaláról nézi az előadást, a szereplők mozgása a színpadnyílásra merőlegesen hangsúlyos, a színpadnyílással



párhuzamosan pedig gyenge. A legerősebbek az átlós irányú mozgások. Ezek közül is a jobb hátsó és a bal elülső térnegyed között feszülő irány erősebb.



◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆ negyedik fal ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

*nézőtér*

A szereplők egymás közti távolsága elsősorban a pillanatnyi viszonyuktól illetve az adott szituációtól függ. Az alá-fölé rendelt viszony, nem feltétlenül azzal fejezhető ki, hogy a színész ül vagy áll. Az értékrendbeli különbségek jelezhetőek azzal is, hogy a legfontosabb figura központi helyet foglal el a színpadon. Már szó esett arról is, hogy a közönség figyelmét a szereplők tekintete is irányíthatja, hiszen a néző is oda néz, ahová a színészek néznek, és a néző sem figyel arra, aminek a szereplők hátat fordítanak.

Ügyelni kell a szereplők elhelyezkedésének *térbeli egyensúlyára* is, hiszen ha indokolatlanul egy oldalra csoportosítjuk az eseményeket – anélkül, hogy a másik oldalon létezne „ellensúly” – akkor könnyen felborul a tér. A térbeli egyensúly nemcsak a szereplők számától, a díszletelemek sűrűségétől vagy méretétől függ, hanem azok hangsúlyosságától is. Például jobbról lehet tíz katona, balról pedig egyedül áll a király. Ne felejtsük el: a rendezői baloldal a színpad elején lényegesen hangsúlyosabb, mint a rendezői jobb, és a király személye hangsúlyosabb, mint a katonáké, ezért a térkompozíció egyensúlyban van. Adott pillanatban a koldus is igényelhet olyan hangsúlyt, mint a király. A térbeli egyensúlynál nemcsak a színpad jobb és bal oldalát kell figyelembe venni, hanem a színpad előterét (a proszcéniumot) és a színpad mélyét is, vagyis a teljes színpadi felületet. Sőt nem csak vízszintesen, hanem függőlegesen is szem előtt kell tartani az arányokat. A színpad középpontjára könnyebben fókuszál a néző, mint a szélére, a magasabb pontok is hangsúlyosabbak, mint az alacsonyok.



Mindent összevetve a szereplők térbeli mozgásában ügyelni kell arra, hogy a hangsúlyos szereplők megfelelően kiemelkedő helyen legyenek, ugyanakkor látható és hallható legyen mindenki a színpadon, és a térbeli egyensúly se bomoljon fel. Hogyan oldható meg, ha három szereplő beszél egymással? Az egyiknek háttal kellene állnia? Sajnos a legtöbb esetben a három szereplőt a rendező egymás mellé állítja, ennél fogva a középben állónak majd kitörik a nyaka fejének állandó ide-oda kapkodásától. Ilyenkor alapszabály, hogy a három közül a legfontosabb szereplő középben és egy kissé mélyebben (hátrébb) álljon, mint a másik kettő, így egy háromszöget alakítanak ki, amelynek köszönhetően profilban és szemben állnak a nézőkkel, mégis tudnak beszélgetni egymással. A *járás* gyakran a díszletfalban elhelyezkedő ajtó, ám sokszor a függönyök takarásából lép elő a szereplő, de előfordul, hogy a nézőtérrel át közelít. Ekkor is pontosan, logikusan meg kell határozni, hogy melyik *járás* mit képvisel, merre vezet a színpadi világban (konyhába, utcára, az erdőbe), ezeket következetesen kell használni, és az előadás során nem keverhetők össze. Az, hogy hol helyezük el a *járásokat*, attól függ, hogy melyik milyen fontosságú a színpadi cselekmény során – vagyis az Őrnagy szobájának bejárata nem helyezhető a színpadi tér leghangsúlytalanabb pontjára, hiszen többször központi szerepe van a játék során.

### A játéktér és a nézőtér térbeli viszonya

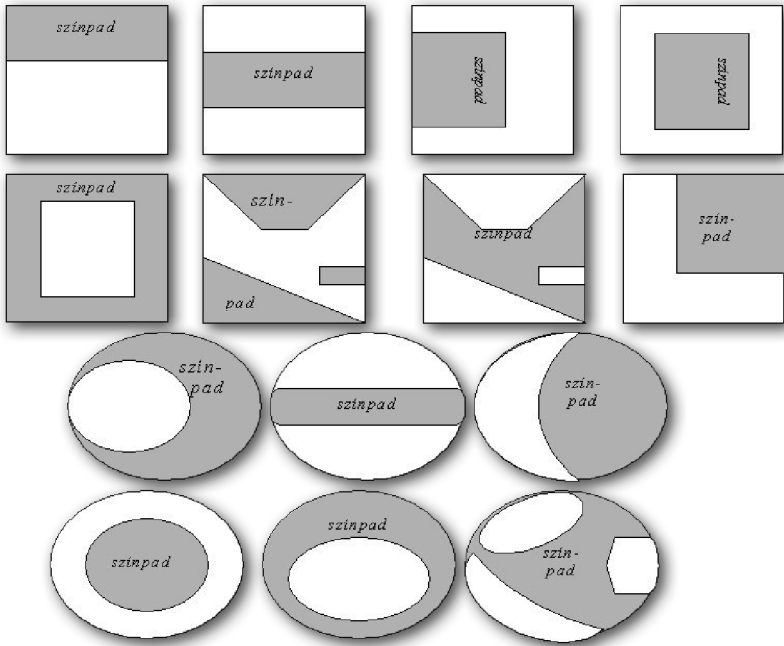
A leggyakoribb esetben a színpad a nézőtérrel szemben helyezkedik el, és a közönségtől az úgynevezett *negyedik fal* választja el. Ha például a történet egy szobában játszódik, akkor a nézők a szoba három falát láthatják, ám a negyedik fal láthatatlan, hiszen a néző innen „kukucskálhat” a szereplők életébe, ezért hívjuk ezt kukucskának vagy *dobozszínpadnak*.

Ez esetben a színészek feladata egyszerűbb, hiszen tudják, hogy úgy kell beszélniük, illetve úgy kell mozogniuk, hogy az a negyedik fal oldalán ülő nézők számára érthető és látható legyen. Egy oldalra: a negyedik fal irányába koncentrálnak játékuikat. Ennél jóval komplikáltabb színészi feladat, ha a nézők nem pusztán egy oldalról láthatják a színészi játékot, hanem két, három esetleg négy oldalról nézik azt, vagy körülülük a játéktérrel. Ennek egyik alapfeltétele, hogy a nézők minden esetben zavartalanul követhessék az eseményeket, és hogy a színészeknek se szabjon ez a térbeli tényező teljesíthetetlen feladatokat.

Dr. Milenko Misailović következő ábrája csak néhányat mutat be a térszervezés lehetőségei közül.







### A színpad szerkezete

A legelterjedtebb színpad az ún. dobozszínpad, amikor a játékeret négy fal veszi körül, és a negyedik fal túloldalán ül a közönség. Emellett kisebb pódiumműsoroknál elterjedt az ún. esztrádszínpad vagy *pódiumszínpad*, ahol a terem végében egy kisebb emelvény helyezkedik el, itt adja elő egy vagy két-három színész a pódiumműsort. A dobozszínpadnál az előadás tagolására gyakran alkalmazható a nézőteret a színpadtól elválasztó függöny, azonban ez más típusú játéktérnél nem, vagy csak részben alkalmazható eszköz.

A tájoló előadások esetében a játéktér megtervezésénél figyelembe kell venni, hogy vendégszínházaknál is megteremthetőek legyenek az eredeti feltételekhez közel azonos körülmények. Amennyiben ettől eltekintünk, akkor számolni kell azzal, hogy az előadást – annak ellenére, hogy nagyon jó produkció – nem hívhatják meg vendégszínházra. Amennyiben a tájolás érdekében olyan technikai kompromisszumokat köt a társulat, amelyek nagyban befolyásolják az előadást (a színészi játékot, a szín-



padképet, a mis en scène-t), úgy nagy valószínűséggel ennek az előadás művészi színvonala látja kárát.

Beszélni kell a „nullás” *játéktérről* is. Ez olyan színpad, ahol a színészek egy szinten játszanak a nézőtér első sorával, és általában a nézőtér sokkal meredekebben emelkedik, mint a színpadi emelvényekkel rendelkező teátrumokban, de elképzelhető, hogy a nézők körülülik a játékteret, és egyáltalán nincs se második, se harmadik sor. Ez általában a kisebb, intimebb előadásoknál szívesen használt tér, és az ilyen alkotásoknál eleve kedveltebbek a dobozszínpadtól eltérő térbeli elrendeződések. Itt sokkal őszintébb, intimebb, eszköztelenebb lehet a színészi játék, sokkal finomabb, apróbb és árnyaltabb kifejezőeszközöket használhatunk, mert a néző szinte érinthető közelségben ül, hallja a színész lélegzetvételét is, látja annak minden arcrezdülését. Itt nincs helye a színészi manírnak, rossz rutinnak, hamis érzelmeknek. Kevésbé kell emelt hangon beszélni, a suttoágások megélnék a maguk természetességében, a mimikát, a gesztusokat sem kell megerősíteni, hiszen a néző sokkal apróbbakat is észrevesz – bár egészen speciálisak a feltételek, ha több oldalról ül a közönség, mert minden irányból látniuk és hallaniuk kell az eseményeket.

A fentiek alapján a közönség számától, azaz a színpad méreteitől függően megkülönböztethetünk *nagyszínpadi, kamaraszínpadi és stúdiószínpadi előadásokat*. Ha egy kicsiny, intim előadást kívánunk létrehozni (mondjuk egy lélektani drámát oly módon kívánunk bemutatni, hogy apró gesztusokkal, finom, árnyalt játékkal operáljunk a játéktéren, a néző érinthető közelségben), akkor stúdiószínházi formát választunk. Ha egy látványban gazdag, sok szereplőt felvonultató történelmi drámát szeretnénk megvalósítani, akkor a nagyszínpadi forma lesz a megfelelő számunkra. Az előadás színpadi jellege és térszervezése függhet a darab mondanivalójától és a társulat színészi képességeitől is, hiszen egy stúdiószínházi előadásban sokkal gyorsabban lelepleződik a hamis játék, mint egy nagyobb formában.

Amennyiben a közönség nem a hagyományos nézőtérre helyezkedik el, hanem több oldalról szemléli az előadást, akkor a színész és a rendező feladata többszörösen összetett. Arra kell törekednünk, hogy a játék minden oldalról látható, hallható, érthető legyen. A fénykompozíció is összetettebb feladat lesz, hiszen a reflektorok nem világíthatják szembe, vakíthatják el a nézőtér egyik oldalát. Egy ilyen jellegű előadásnál érdekes tényező lehet az, hogy a nézők az előadáson mellett kölcsönösen a többi nézőt is láthatják, és ez is hatással lehet a befogadásukra.





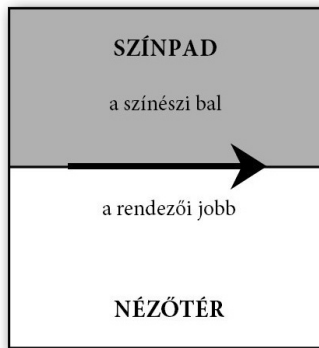
Az ásítás ugyanis, pontosabban a lelkiállapot, amely az ásítást  
■ kiváltja, majdnem olyan káros hatású, mint a gondolkodás.

■ ■ ■



## A MIS EN SCÈNE ÉS A DÍSZLETELEMEK

A mis en scène kidolgozásához nélkülözhetetlen az, hogy pontosan ismerjük a **színpadképet** és a **díszletet**. Ez nem azt jelenti, hogy kizárólag színpadon és díszletben próbálhatunk, hanem azt, hogy a próbák során a majdani díszletelemeket jelzésdíszlettel kell helyettesíteni, azért hogy azok szerves részévé váljanak a színpadi mozgásoknak, hogy azokat használjuk és megszokjuk. Például ha egy kicsiny próbateremben elképzeljük, hogy majd a színpadon lesz egy ágy, de nem helyettesítjük semmivel, és a próbák folyamán nem is használjuk (mert nincs mit), akkor az nem is épül bele a színészi játékba, és amikor később, a színpadon egyszer csak ott van, akkor már csak egy felesleges akadályozó elem lesz, hiszen semmire sem jó, és gátolja a megszokott mozgásunkat. Amennyiben a próbák során az ágyat valamilyen jelzés helyettesítene, akkor ezt nyilván a legkülönbözőbb módon beépíthetnénk a játékunkba – de nem azért használjuk, mert ott van, hanem azért van ott, mert szükség van annak használatára.



Tegyük egy rövid kitérőt a *rendezői jobb és bal* oldal felé! A teljes káosz elkerülése érdekében tudomásul kell venni, hogy a színházban két jobb és két bal oldal van. Az, ami a színészeknek jobbra van (akik a nézőtér irányába néznek), az a rendezőnek balra van (hiszen ő pontosan szembe néz velük). Ezért ha a rendező azt az instrukciót adja a színésznek, hogy jobbra menj ki, akkor a színész önmagához képest balra távozik.



## Díszlet

Szilágyi Nándor színész-díszlettervező a következőképpen fogalmazott Shakespeare nyomán: „A színház – és ezáltal a díszlet is – egy reális álmom irreális valósága.” Mit értett ezen? Nyilván azt, hogy még a realista színházi előadásban is felesleges arra törekednünk, hogy a legapróbb részletekig hű mását adjuk a valóságnak, hiszen a néző tudja, hogy színházba jött, tudja, hogy a cselekmény díszletben játszódik, és nem valakinek a valós otthonában.

A *képző- és iparművészet eszközeivel, térformákkal, alakzatokkal, rajzzal, színnel* kell megteremteni az előadás céljának, mondanivalójának, témájának és hangulatának megfelelő színpadképet, amely segíti a színészek játékát, a színpadi cselekményt, és a produkció vizuális élményéhez hozzáad valamit, amitől az egész előadás több, mélyebb, értékesebb lesz. De ne értsük félre: a díszletnek nem az egyetlen feladata kiszolgálni. A díszlet – akár csak a jelmez, a fény vagy a zene – egy olyan önálló tartalommal rendelkező alkotás, olyan *önálló esztétikai értéket* képvisel, amely önmagát egységként adja az előadás színvonalának emeléséhez, egyéni ötletre (azaz koncepcióra) épül, amely megfelel minden fenti feltételnek.

Díszletnek nevezzük mindazt, ami betölti a látható színpadi teret. Díszletelemek a kulisszák (díszletfalak), a nagyobb bútorok, a berendezés és minden nagyobb kellék. Díszletelemek a színpadon a nagyobb stilizált tárgyak is (kockák, létra, emelvények), de díszletnek nevezzük az üres teret is, amelyben mondjuk csak egyetlen szék van, vagy még az sincs. Ezért ma már szívesebben nevezik a díszlettervezőt látványtervezőnek, hiszen nem feltétlenül tervez monumentális technikai hátteret az előadásnak.

### A funkcionális díszlet követelményei

A díszlet minden elemének illeszkednie kell egymáshoz, a díszlet vezérmotívumához, és ezáltal az előadás egészéhez. Természetesen a díszlet egészének, valamint elemei méreteinek is arányosak kell lennie. Összhangban kell állnia a színmű és az abból készült előadás jellegével, stílusával, műfajával is – mindez természetesen a rendező koncepciójának megfelelően. A színpadképnek kölcsönös összhangban kell állnia a jelmezekkel és a kellekekkel is – hiszen az egész előadás látványvilágának egy egységes egészet kell alkotnia – akár harmóniát, akár sivárságot, akár tudatos káoszt szándékozik sugározni. A díszletnek nem szabad akadá-



lyoznia, a színészt a mozgásban, és ne tartalmazzon felesleges elemeket (például egy zongorát, amelyen soha senki sem játszik, és ez a zongora semmilyen jelentéstartalommal nem bír az előadás során).

Abban az esetben, ha nincs általános, részletes és mélyreható koncepció a cselekményvezetésre, ha a színész nem rendelkezik egy pontos állapotrajzzal, akkor a dialógust gyakran passzívan, egy asztal mellé ülve folytathatják le – szinte kizárólag a beszédcselekményre szorítkozva. Ezért (sajnos) sűrűn látunk a játéktér legértékesebb pontján, a színpad közepén, egy jókora asztalt székekkel...

Annak ellenére, hogy a díszlet az előadás mozdulatlan kerete, az elemei mégis folyamatos, dinamikus viszonyban állnak egymással, valamint a színpadi cselekménnyel is, és aktívan befolyásolják azt.

A fentiekén kívül díszlet feladata az is, hogy eltakarja a hátsó teret, ahol a színészek öltöznek, járnak, egyszóval mindazt, ami nem tartozik a színpadi cselekményhez. Amennyiben ehhez nem használunk díszletfalakat (vagy azok nem alkalmasak rá) akkor ezt megtehetjük „lábakkal” (ezek 2–4 méter magas, 1–2 méter széles, fekete vászonnal bevont paravánok), vagy „takarással” (ami fekete függönyöket jelent).

### A díszlet válfajai

A díszlet (akárcsak az előadás) lehet *realista* – ekkor arra törekszünk, hogy minden eleme valóságghű legyen, bár nem törekszik feltétlenül arra, hogy a valóságos helyszín minden elemét megmutassa. Mondjunk egy parasztház szobájából díszletként megjelenik egy asztal hímzett terítővel, négy szék, az ágy dunnával és egy szentkép. Egy parasztház szobájában nyilván sokkal több részlet van, azonban ez a játéktér tökéletesen megteremti a parasztház illúzióját – de ebben a térkompozícióban nincs idegen, más helyszínt jelölő elem.

Beszélhetünk *stilizált* díszletről, amikor például egy ágyat egy szőnyeg jelez, az asztal egy kocka, a torony egy létra.

A *minimalista* díszletben nincsenek tárgyak, vagy csak nagyon kevés van, ezek azonban a maguk realitásában jelennek meg (például a szobát egyetlen ágy jelképezi). Előfordul, hogy az egész előadás látványvilágát csak fény- és/vagy árnyjátékokkal oldjuk meg.

Amennyiben a *Tóték*ban realista díszletet szeretnénk, akkor nem egyszerű a feladat, hiszen az első kép: „Tóték háza előtt. A háttérben fenyő, egy völgy, hegyek” A ház előtt budi. Aztán kell egy autóbussz-megálló. Ezt követően egy üveges verandán vagyunk, majd a paplakot látjuk, aztán Cipriani professzor dolgozószobájában, majd ismét a ház



előtt, a budiban vagyunk, amíg ki nem megyünk a buszállomásra és onnan vissza a verandára. Ez hét helyszínváltás és öt helyszín. Ehhez legalább húsz díszítómunkás kellene, vagy egy forgószínpad – mármint amennyiben egy részletes realista színpadképet szeretnénk minden jelenetkez – és szükséges volna a nézők végtelen türelme is a folyamatos át díszítés miatt...

Amennyiben stilizált díszletet szeretnénk, akkor a különböző helyszíneket jelölheti egy-egy tárgy is. Például az udvart a budi, a verandát az asztal a margóvágóval, a paplakot egy feszület, Cipriani rendelőjét egy fotel. Ez nem jelenti azt, hogy ezek a díszletelemek nem használhatók más jelenetekben (elképzeltető, hogy Cipriani fotelje jelen van a *Tóték* verandájának jelenetében is, de hangsúlyt kap azokban a jelenetekben, ahol Cipriani rendelőjének helyszínét jelöli, tehát a többi jelenetben más-ként, másra vagy egyáltalán nem használják. Az ilyen tereket, amelyek több helyszínt is magukba ölelnek *általános térnek* nevezzük.

Vajon elképzeltető-e a *Tóték* minimalista díszlettel vagy üres térben? Vajon meg tudja-e teremteni a színészi játék a valóság illúzióját anélkül, hogy akár egyetlen tárgyra is támaszkodna? Egy tárgy talán nélkülözhetetlen: a margóvágó. Előadható-e a *Tóték* egyetlen margóvágó segítségével? Meggyőződésem, hogy igen. De ennek nem lehet oka a pénztelenség! Kőkemény rendezői koncepció, igen kihívó és nehéz színészi feladat, letisztult, koncentrált és belülről építkező, eszköztelen játék szükséges hozzá, de megoldható.

### A díszlet változásai

Elsősorban le kell szögeznünk, hogy bármilyen színpadkép mellett döntünk, a díszlet elsőrangú technikai követelménye az igényes, stabil, strapabíró kivitelezés. Nincs kínosabb és illúziórombolóbb látvány, mint az elmélyült színészi játék közben ingadozó kulissza. Nem szabad megfedkezünk arról, hogy a díszletfalakat többször lebontják és újraépítik.

*Állandó díszletnek* nevezzük azt, amelyik az előadás elejétől a végéig változatlan formában végigkíséri a színpadi cselekményt. Az előadás során nem bontják le, és nem építenek hozzá, ennek ellenére az előadás minden jelenetében funkcionális.

A *félíg állandó* díszlet csak részben kíséri végig az előadást. Egyes elemeit lecserélik, átépítik vagy kiiktatják az előadás során. Többnyire a díszletfalak szoktak állandók maradni, és a térberendezés változik, azonban gyakran történik meg, hogy a kulisszák mozgathatók, és amennyiben megfordítják őket a hátoldalukon már egy másik helyszínt jelölnek.





A díszlet lehet *változó*. Ez például abban az esetben történhet meg, ha a felvonások szünetében lebontják az első felvonás díszletét és a második felvonásra egy egészen új látvány fogadja a nézőt.

*Szimultán színpadról* beszélünk, amennyiben például két egymás melletti szobát látunk, és a cselekmény párhuzamosan (megosztva) két helyszínen történik. Szimultán tér hátránya lehet, hogy nincsenek hangsúlyos pontjai, sokszor elkerülhetetlenek a fölöslegesen bent hagyott tárgyak, a felesleges helyszínek értékes lehetőségektől fosztják meg a játéktér másik részén zajló cselekményt stb. Osztott színpadról akkor érdemes gondolkodni, amennyiben az előadás során többször párhuzamos a cselekmény.

A szimultán színpad egy változata, ha a színpadon egyszerre több mint két helyszínt is láthatunk (például ilyen lehet egy emeletes ház keresztmetszete két földszinti és két emeleti szobával, vagy például, ha a játéktér minden négyzetméterére más helyszínt jelöl). Ennek hiányosságai azonosak a szimultán színpadkép hátrányaival, és hasonló feltételek tehetik indokolttá a használatát.

Az *általános színpadkép* egy térben több helyszínt jelöl, és ezzel már foglalkoztunk az előző fejezetben.

## Jelmez

Azt mondtuk, hogy a színész átlényegülésének legmagasabb foka az a pillanat, amikor a szereplő önálló és élő személyiséggé lesz, azaz megszületik a figura. Ez tökéletesen csak igen ritkán történik meg, de ezen az úton igen sokban segítségünkre lehet a jelmez is. Amennyiben egy olyan jellegzetes ruhát ölthetünk magunkra, amely megpecsételően jellemzi az alakítandó figurát, akkor az nagy valószínűséggel segíti a szerepformálást. Sőt előfordulhat az is, hogy maga a jelmez indítja be a fantáziánkat, és ennek köszönhetően találjuk meg a figura igazi arcát, hiszen a jelmeztől más lesz a tartásunk, a mozgásunk, a gesztusaink. De nem jó, ha a megformálandó jellemet kizárólag a jelmez adta külsőségekre építjük.

Mi kell a jó jelmezhez? Elsősorban az előadás egészének alap gondolatához, mondanivalójához, témavilágához, stílusához, hangulatához kell idomulnia. Ezen belül a különböző jelmezeknek egymással is harmonizálniuk kell, tehát egy meghatározott jelmezdramaturgiai koncepciót igényelnek, és – akárcsak a díszletelemek – sajátos ötletre épülő *önálló esztétikai értéket* képviselve épülnek az előadásba. A jó jelmez igen sokban függ a viselőjének jellemétől, foglalkozásától, társadalmi



helyzetétől, közegétől, életkorától, a cselekmény történelmi korától, a szituációtól, amelyben viselik.

Igen fontos, hogy jól érezzük magunkat a jelmezünkben: ruhánkban, cipőnkben, kalapunkban, hogy megszokjuk, kényelmes legyen, hogy a sajátunkká tegyük, ezért nagyon fontos, hogy a jelmezeket sohasem a bemutató előtti napokban kapjuk meg. Akkor sem, ha fidres-fodros krinolinról van szó. Ellenkező esetben megtörténhet, hogy nem tanulunk meg benne mozogni, járni, leülni, felállni, tönkreterzi minden addigi munkánkat, nem tudunk a szerepre koncentrálni, mert a jelmez akadályoz mindenben.

A jelmez is lehet realista és stilizált. A *stilizált jelmezek* tárháza végtelen – az eklektikus kavalkádtól a testhez tapadó fekete dresszen át az ágyékkötőig. A stilizált jelmezek közkedvelt eleme az ún. alapruha (sokszor ez pusztán egy fekete nadrág fekete pólóval), amelyre később felöltünk egy-egy jelzést (egy kalapot vagy egy táskát vagy egy szemüveget), amely az adott figurát jellemzi. Ezt sokszor tesszük, ha egy színész több szerepet játszik.

## Maszk

A színpadi maszk nem azonos az álarcval. A színész maszkjának része a smink, a frizura, a paróka, a szakáll és a bajusz, vagyis tulajdonképpen minden, amivel *arcát elváltoztatja*, átalakítja, eltorzítja vagy megöregíti. A maszk segítségével egészen más arckifejezést kölcsönözhetünk a figura jellemének, mint amilyen a színész egyénisége. Beteggé, alkoholistává, örültté vagy holdkórossá tehetjük. De sokszor adódik arra is példa, hogy a magánéletben szürke „kisegér” színésznő a színpadon kivirágzik, és végzetes nő válik belőle.

Vannak olyan naturalista előadások, ahol a színészek a „saját arcukkal játszanak”, ám az emberi arc a reflektorok erős fényében elveszíti minden plasztikusságát, lapossá lesz, és talán előnyös, ha a színész ilyenkor mégis kissé megerősíti saját arcvonásait, hangsúlyozza annak természetes jellegzetességeit. A maszk mellett, hogy segíti a színész alakításában, önbizalmat is ad: igazolást arra, hogy a színpadon egy másik személyiség létezik.

A korszerű színházakban már különleges alapanyagok segítik a maszk elkészítését: latexszel, folyékony gumival sebhelyeket, kopasz fejet, kontaktlencsével más színű szemet, műfogakkal vagy speciális fogfestéssel hiányos vagy elváltozott fogsort varázsolhatunk. A maszkkal ma már a felismerhetetlenségig elváltoztathatjuk a színész arcát.



## Kellékek

A kellék olyan eszköz, amelyet a színész az előadás során használ. Ez segíti, kiegészíti a színpadi cselekményt. Fontos, hogy a kellékek célszerűek, funkcionálisak legyenek, és esztétikailag illeszkedjenek a színpadképbe. Ügyelni kell arra, hogy a színészi munkát ne fékezze egy felesleges vagy egy akadályozó kellék.

Megkülönböztetünk állandó kellékeket és fogyó kellékeket. Az *állandó kellékek* minden előadás részét képezik. Az előadások után – akárcsak a jelmezek és a díszlet – raktárba kerülnek. A *fogyó kellékek* lehetnek különböző ételek és italok, de lehet egy váza is, amelyet szándékosan eltörnek az előadás során, egy újság, amit széttépnek, cigaretta, amit elszívnak, vagy harisnya, amit elszakítanak.

A kellékeknek is megvan a maguk esztétikai világa, amely harmonizál a vizuális élmény összességével, ezért ügyelni kell arra, hogy ne használjunk nemkívánatos, nem odaillő kellékeket figyelmetlenségből vagy lustaságból.

## Fény

A színpadon mindent kifejezettebben kell megvilágítanunk, mint a valós életben, és az erős reflektorfényben minden vizuális eszköz megváltozik. Megváltoznak színek (például a zöld színű jelmez piros fényben fekete lesz, a kék pedig lila), megváltozik a tárgyak és az emberek plasztikussága (elvesznek a mélységek és a kiemelkedések, minden egysíkúbbnak tűnik), megváltoznak az árnyalatok, a minták. Ezért minden kiválasztott vizuális eszközt (díszlet, jelmez, maszk, kellékek) ellenőriznünk kell, hogy reflektorfényben miként mutat, mert lehet, hogy közel sem azt a hatást gyakorolja, mint természetes fénynél.

Az előadás világitása illetve fénykompozíciója ráépül a színészi játékra, a díszletre, a jelmezekre. A fény sokban meghatározza a színész mozgását a színpadon, hiszen ügyelnünk kell, hogy ne „lépjünk ki” a fényből, hogy ne árnyékoljuk be partnerünket stb. Tudnunk kell, hogy mikor mit, kit, illetve hol kívánunk megvilágítani, milyen erősséggel, milyen szögben, milyen hangulatban (hideg vagy meleg színű fényekkel). Előfordul, hogy a színpadon két vagy több felületet is meg kívánunk világítani, ám különböző fényerővel és hangulatban. Elsősorban a fény az az eszköz, amellyel a néző figyelmét irányítjuk, hiszen oda fog nézni, ahol világos van. A megvilágítás szögének lehetővé kell tennie, hogy az arcok teljes egészében látszanak. Amennyiben a reflektorok túlságosan



meredeken vetik a fényt a színészekre, akkor a színészek szeme árnyákban lesz, és orruk is árnyékot vet.

A fénykompozíciónál meg kell állapítani a fény erejét, irányát és színét.

Az erős fény velejárója az erős árnyék, tehát igen kifejezetten lesznek a színpadon a kontrasztok, ezért kell igen tudatosan elhelyezni azokat a fényforrásokat, amelyek majd erős fényt vetnek. Nem mindig kell kerülni az árnyékokat, hiszen sokszor igazán izgalmasan lehet azokat használni.

A plasztikusság növelésének érdekében célszerű, ha a fényvetők (reflektorok) a színpadra átlósan vetik a fényt: a rendezői jobb oldalon elhelyezkedő reflektor a színpad rendezői bal oldalát világítja meg, a bal oldali pedig a színpad jobb oldalát. A két fénycsóva keresztezi egymást, így *keresztvilágítást* kapunk. Nem feltétlenül azonos erősségű vagy színű a két (vagy több) fénycsóva. Ez a módszer azért ajánlatos, mert segítségével elkerülhetők a természetellenes árnyékok, illetve elkerülhető, hogy a szembe vetülő fénynek köszönhetően ne legyenek árnyékok, és elveszítsük a látvány harmadik dimenzióját, mert minden olyan lesz, mintha papírfelület volna. A keresztvilágítással megtarthatjuk, sőt kiemelhetjük a színpadon lévő emberek és tárgyak plasztikusságát. A fénykombinációk lehetősége végtelen, de óvatosan kell bánni vele, mert könnyen érhető el visszatetsző, irritáló, lapos, hangulatgyilkos, nevetséges vagy nem kívánt természetellenes hatás. A keresztvilágítás során nem szabad megfeledkezni arról, hogy a színpad közepe a játéktér leghangsúlyosabb pontja, ezért a középben álló színész ne csak szemből kapja a fényt, hanem két oldalról is.

A fény nemcsak a helyszínek és a színészek megvilágítását szolgálja, hanem igen hatékony eszköze a hangulatteremtésnek is. Például rejtett fényforrásokat helyezhetünk el a díszletben, dolgozhatunk *ellenfény*nel, ami a színészeket hátulról világítja meg – ezzel is növelve a tér nagyságának illúzióját, valamint a tárgyak és az emberek plasztikusságát. Használhatunk a színpadra merőleges világítást is, amelytől a szereplők és a tárgyak árnyéka torzul, a szereplők kisebbnek, jelentéktelenebbnek, magányosabbnak tűnnek. Ha alulról világítjuk meg a szereplőket vagy a tárgyakat, akkor ennek az ellenkezőjét érezzük el: monumentális, hatalmas, félelmetessé tehetjük őket, fokozva a jelenet drámaiságát, főként ha az árnyékokat is tudatosan építjük be a színpadképbe. „Utcákat” világíthatunk, amennyiben a fényforrások a színpad mellett helyezkednek el, és derékszögben, oldalról világítják a díszletet meg a színészeket.

Fénnel teremthetjük meg a verőfényes reggel vagy az esős délután, esetleg a csillagtalán éjszaka hangulatát. Fénnel tudjuk elővarázsolni





Van ebben az elfoglaltságban valami felemelő, valami tiszta  
■ szépség, valami örök nyugalom...

■ ■ ■



a színpadi sötétet is, hiszen egy igen gyenge, kék árnyalatú világítás az éjszaka hangulatát teremti meg – de a nézők mégis látják az eseményeket. A sötétség illúzióját növelhetjük egy gyertyalánggal, egy cigaretta paraszával vagy egy elemlámpa fényével. Tudni kell, hogy a hosszan tartó sötétség a szemet és a fület is egyaránt elfárasztja. A sötétség illúziója (vagy a magány hangulatának felfokozása) elérhető úgy is, hogy pusztán egyetlen szűk fénycsóva vetül a színpadra. Ellenkező esetben a fényáradat, az indokolatlanul túl erős fény – főként, ha ez folyamatosan betölti az egész színpadot – szintén elfáraszt, és irritálja a szemet.

Ha lehetőség van rá, akkor sok rendező szívesen használ fejképet (pontreflektort). Csak alaposan átgondolt indokkal fogadható el ez a fajta világítás a színész vagy egy tárgy, helyszín kiemeléséhez. A hangsúlyos hangulatfokozó (sokszor revüjellegű) fényeffektus túlzott használata nem feltétlenül illeszkedik minden játéktílushoz.

A fénykompozíció is önálló műalkotás, amely az előadás egészének függvényében járul hozzá annak értékéhez.

## A NÉZŐ

Már szóltunk arról, hogy egy színházi előadáshoz három tényezőre van szükség: színészre, színpadi cselekményre és nézőre. Amennyiben ebből a hármasból a néző hiányzik, az már nem tekinthető előadásnak. Ez egy olyan játék, amely sokkal kisebb felelősségű, mint a színház, kevesebb tényező feltételezi, és a cél az, hogy a játékosok pusztán önmaguk örömeire játszanak.

Egy készülő színházi előadás próbái során folyamatosan ott van az elképzelt közönség, minden alkotó tudatában állandóan jelen van, tudja, hol helyezkedik majd el, tudja, hogy az előadással a nézőre kíván hatást gyakorolni, ismeri e hatás okát, mibenlétét, mikéntjét és az elérni kívánt hatás fokát. A próbák folyamatosan és következetesen ennek függvényében történnek. Egyszóval a néző a színházi előadás nélkülözhetetlen eleme.

### A néző azonosulása

A néző az előadás során többféleképpen identifikálódhat a szereplőkkel. Ennek kategorizációjára Hans Robert Jauss nyomán a következő táblázatban tettünk kísérletet:



<i>Az azonosulás módja</i>	<i>Viszony</i>	<i>A befogadás diszpozíciója<sup>5</sup></i>	<i>Viselkedési normák progresszív<sup>6</sup> (+), ill. regresszív<sup>7</sup> (-)</i>
<b>Képzet-társításon keresztül</b>	<b>játék/versengés</b>	<b>behelyezkedés az összes résztvevő szerepébe</b>	<b>+ a szabad létezés öröme</b> <b>- megengedett túlkapas (rituálé)</b>
<b>Csodálaton keresztül</b>	<b>a tökéletes hős</b>	<b>csodálat</b>	<b>+ versengés</b> <b>- utánzás</b>
<b>Rokonszenven keresztül</b>	<b>a tökéletlen hős</b>	<b>szánalom</b>	<b>+ erkölcsi érdeklődés</b> <b>- szentimentalizmus</b>
<b>Katarzison keresztül</b>	<b>a szenvedő hős</b>	<b>erőteljes tragikus emóció, a lélek felszabadulása</b>	<b>+ érdekeltség nélküli érdeklődés</b>
	<b>az elnyomott hős</b>	<b>csúfolódás, a lélek komikus felszabadulása</b>	<b>+ a kukkoló öröme</b> <b>- csúfolódás</b>
<b>Irónián keresztül</b>	<b>az eltűnt hős vagy antihős</b>	<b>meglepődés (provokáció)</b>	<b>+ kreativitáson keresztül adott válasz, a percepció<sup>8</sup> fogékonyabbá tétele</b> <b>- az unalom kultusza, közömbösség</b>

### A közönség izlése és elvárása

A szövegválasztás egyik lényeges tényezője az új színházlátogatók „teremtése”, a közönség gyarapítása, a nézők létszámának bővítése volt. Ez azonban nem jelenti azt, hogy csak az új generációnak kell „csalogató” előadásokat készítenünk. Gyakran az idősebb, de passzív korosztály is aktivizálható, ha számára izgalmas produkció készül. Természetesen nem feledkezhetünk meg a hűségese, állandó színházlátogatók igényeiről sem. Az előadással különböző feltételeknek, egészen eltérő színházi elvárásoknak kell megfelelnünk.

A kulturális felemelkedés, a nyelvápolás, a hagyományápolás, a közönségtudat szempontjából is fontos a műkedvelő színjátszás, ezért fontos, hogy makacs kitartással maradjanak hűek hozzá azok is, akik „csinálják” és azok is, akik csak „élvezik”, sőt mindkét csapathoz egyre többen csat-



<sup>5</sup> Állapot, ítélet.

<sup>6</sup> Emelkedő, növekvő.

<sup>7</sup> Csökkenő, hanyatló.

<sup>8</sup> Érzékelés, észlelés.



lakozzanak. Csak az a kérdés, ki diktál? Sajnos gyakran előfordul, hogy bizony a néző szava többet nyom a latban, mint a társulaté, bár a közönség követelményei sokszor nem szolgálják a fent felsorolt célokat. Általában csak nevetni akarnak és semmi „többet”, mondván, az egész napos munka után nincs szükségük arra, hogy valaki magasröptű filozófiával sózza az agyukat. A színházban arany szabály: a nézőnek mindig igaza van. (Színházi körökben ennek ellenkezője is népszerű filozófia: a nézőnek soha sincs igaza...) Vagyis ravaszul résen kell lenni, mert bizony lehet nevetni, csak nem mindegy, hogy mi annak az oka, és azt hogyan érzük el. A néző olyan akár egy önféjú gyerek, aki nem engedi magát „megvezetni”, tehát okosan kell vele bánni, hogy nevelésünket ne vegye észre, és akkor egyre kifinomultabb, egyre érzékenyebb és okosabb lesz. Úgy kell hatást gyakorolni rá, úgy kell a kedvében járni, hogy azt higgye, ezt ő maga követelte, ez az előadás kimondottan az ő ízlésvilága miatt lett műsorra tűzve. Aztán szép lassan, egyre igényesebb, egyre mélyebb gondolatiságú előadásokat is műsorra lehet tűzni – amelyeknek egyáltalán nem kell a vígjátékokat „kiszorítani a ringből”, mert nem az a cél, hogy csak véres tragédiákat játsszon a társulat, hanem az, hogy a társulat több műfajban, magas művészi színvonalon, árnyaltan és sokrétűen játszhassa előadásait, egy értő, a társulat munkáját értékelő közönségnek.

### **A közönség hatása az előadás folyamatára**

Minden előadás más. Úgy értem, egy adott előadás ismétlése minden alkalommal másmilyen lesz. És ez nemcsak a színésztől függ, hanem igen sokban a közönségtől is. A kulisszák mögött, előadás közben, sokszor kérdezik egymástól a színészek: „Hogy megy ma? Hogy veszik?” Mert a közönség nagyon sokféleképpen reagálhat. Lehet tökéletesen indifferens, mintha jelen se lenne, ül egykedvűen, egyetlen poént se ért meg. Lehetnek elutasítók, vagyis fészkelődhetnek, köhécselhetnek, hűvösen reagálnak a poénokra, de rosszabb esetben még be is szólnak. Jobbik esetben néha elmosolyodnak, egy-egy szégyenlőset kacagnak. Azonban az is lehet, hogy az előadás „jól megy”, a közönség nevetve fogadja a poénokat, a drámai pillanatokban vágni lehet a csendet a feszültségtől, és a hangos reakcióikat sokszor lehet hallani, mert együtt élnek, együtt lélegeznek az előadással.

A színész akaratlanul is függ a néző reakciójától. Ha a néző nem reagál, akkor a színész azt hiszi, hogy „rosszul megy” az előadás, és ez miatta van. Hajlamos ekkor játékára jócskán rálapátolni, azaz felerősíti a gesztusait, a hangsúlyait, ezzel pedig teljesen tönkretelheti alakítását. Ez megtörténhet a másik végletben is, mert ha az előadás nagyon „jól





megy”, a színész akkor is azt hiszi, hogy miatta van, hát akkor legyen még jobb, és ismét elköveti ugyanazt a hibát. A legjobb az egyenes út – maradni az eredeti alakításnál. Természetesen előfordul, hogy a színésznek rossz napja van, és valóban miatta csikorog az előadás. Ilyenkor nincs mit tenni, az érintett színésznek igyekeznie kell helyrebillenteni a dolgokat (vagyis a partnerek semmiképp se próbálják „lapátolással menteni” a helyzetet).

### A közönség aktív részvétele az előadásban

Egyes rendezői koncepciók szerint a színpadi cselekmény során a szereplők néha a nézőkhöz fordulnak, mint az előadás aktív résztvevőjéhez. Az egész nézőteret vagy csak egyes nézőket bevonnak a cselekménybe, és arra ösztönzik őket, hogy legyenek befolyással a történésekre, vagy esetleg csak szemlélőként, de vegyenek részt a cselekményben. Az ilyen előadásokat *interaktív színháznak* nevezzük.

A műkedvelő színjátszók körében sokszor nem meggyőző az ilyen „újszerű és modern” rendezői szándék. A közönség a nézőtérre néha szinte tapintható közelségbe kerül a színészekkel, de egy világ választja el őket. A színész tudatos, hosszú munkával építkezve érte el átlényegülését, és valószínűtlen, hogy egy idegen világból hirtelen berángatott ember teljes értékű részesévé lehet a cselekménynek, és egy pillanat alatt át tud alakulni. Valószínűleg csak egy félszeg, zavart cselekvés lesz a reakciója, rosszabbik esetben dühös ellenállás, de volt rá példa, hogy a berángatott néző elkezdett intenzíven és feltartóztatathatatlannal „alakítani”... Az ilyen helyzetek komikuma esetleges, bizonytalan, értéke kérdéses.

### A SZÍNFALAK MÖGÖTT

Egy színházi előadásban – ha van rá lehetőség – a színészek mellett, mögött egy egész „apparátus” serénykedik. A közönség sokszor nem tud ezekről a láthatatlan kezekről, ám egy-egy előadás nagyon sokban függ tőlük. Ezek az emberek gyakran a társulat tagjai, olyan színészek, akik az adott előadásban nem játszanak, vagy éppen kis szerepet játszanak, és emellett szerveznek, súgnak, ügyelnek, sminkelnek vagy a színészek haját alakítják át. Nagyon jól szervezett társulatokat láttam már, ahol a színészek arányosan, egymás között osztották meg a munkafeladatokat, de ez csak ott működik olajozottan, ahol gőg nélkül, alázattal és tisztelettel viszonyulnak a színházhoz. Ezáltal az előadás egy gördülékeny, összeforrott csapatmunka eredménye lesz, és ez általában már fél sikert jelent.



Az alábbiakban nagy vonalakban összefoglalunk néhány, a hivatásos színházakban szinte nélkülözhetetlen színpadi munkakört.

## A sűgő

Hugo Klajn azt állítja a sűgőről, hogy ő a színházban a „szükséges rossz” (azért rossz, mert az előadás során baj van, ha sűgnia kell, de milyen jó, hogy sűgni tud, ezért szükséges). Nem túl hízelgő, de van benne némi igazság. Őt a nézőnek tilos látnia, olyan, mint egy szellem, és a hangja csodamód csak annak a fűléhez jut el, akihez szavait intézi... Viszont nélküle a színészek bizony sokszor elvesznének a színpadon, kétségbeesett és abszurdabbnál abszurdabb improvizációkba bonyolódhatnak, amelybe még a partnerük is belesodródhat. Rosszabbik esetben elnémulnak, mint a hal... A sűgő az előadásban sokszor létkérdés, bár jelenléte a színész számára akkor is biztonságérzetet ad, ha egyáltalán nincs is szüksége rá.

De milyen a jó sűgő? Az előadás során akkor (és csak akkor) beszél, amikor kell, és valóban sűg, lehetőleg úgy, hogy azt a néző ne hallja meg, vagyis *zöngétlenül*. Pontosan érzi az előadás ritmusát, és érzékeli annak nem kívánt változásait, ami jelezheti, hogy rövidesen sűgnia kell, tudja, hogy melyik kollégának általában milyen kulcsszavakkal indíthatja be a memóriáját, de ügyesen kíséri a színészt, ha az véletlenül átugrik fél oldalt. Nem pánikol, türelmes és pontos.

A sűgóra azonban nemcsak az előadás alatt van szükség, hanem a próbafolyamat során is. Amikor a próbák elején a színész már aktívan részt vesz a cselekményben, de még nincs a szövegkönyv a kezében, sokban megkönnyíti a munkáját, ha a sűgő az előadás ritmusában előmondja neki a szöveget. Itt eleinte még nem kell technikásan sűgni (zöngétlenül, azaz halkán, suttogva), ez csak a főpróbáktól válik követelménnyé (ilyenkor még csak az a fontos, hogy a színész biztosan meghallja a sűgő szavát és követhesse őt, miközben már a szerepformáláson dolgozik – így automatikusan sajátítja el a szöveget).

## Az ügyelő

„Ha a rendező alkotja meg az előadást, ő ad neki életet, akkor az ügyelő az, aki vigyáz rá és biztosítja lefolyását annak teljes időtartama alatt. Ahogyan a darab közeledik az előadás felé, a rendező kezéből átkerül az ügyelő kezébe, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan a szerző kezéből a rendező és a színészek kezébe került” – vallja Copeau.



A próbák alatt az ügyelő a rendező jobb keze (és meghosszabbított keze is egyúttal), aki mindent tud az előadásról. Az apparátus minden szála az ügyelő kezében fut össze, ő koordinál mindent, művészi és műszaki tényezőket egyaránt. Tudja, hogy mely feltételek szükségesek a próbához/előadáshoz, és ezekről a feltételekről is tud mindent. Mindent tud a színészekről, a technikai munkatársakról, díszletről, jelmezeiről, kellékekről, fénybeállításról, zenéről. Ismeri, az előadás mis en scène-jét, a cselekményt, idővel már többé-kevésbé a szöveget is.

Ő az első, aki az előadás előtt megérkezik a színházba, ellenőrzi, hogy a díszletet jól állították-e fel. Egy órával az előadás kezdete előtt ellenőrzi, hogy minden színész megérkezett-e, ellenőrzi, hogy az előadást kísérő munkatársak (hang- és fénytechnikusok, díszletmunkások, kellékes stb.) megérkeztek-e. Ha nem jöttek, pillanatok alatt előteremti őket, vagy megszervezi a helyettesítésüket. Az előadás kezdete előtt fél órával beszél az öltözőbe: „Első figyelmeztetés: fél óra múlva kezdünk!” Negyed órával kezdés előtt beszél az öltözőbe, hogy: „Második figyelmeztetés: negyed óra múlva kezdünk!” Öt perccel az előadás kezdete előtt elmondja a harmadik figyelmeztetést, ellenőrzi, hogy minden díszletelem, kellék a helyén van-e, a fény- és hangtechnikus a készen áll-e, végül szólítja a színészeket: „Figyelem, kérek mindenkit a helyére, az előadás elkezdődik!” Amikor megbizonyosodott arról, hogy a színészek a helyükre álltak, szól a nézőtéri felügyelőknek, hogy beengedhetik a közönséget a nézőtérre. Amikor a közönség helyet foglalt, elindítja az előadást (jelt ad a díszítőmunkásnak, hogy húzhatja a függönyt, vagy maga húzza szét azt, vagy int a fény-, hangtechnikusoknak, hogy indíthatnak). Az előadás során végig a kulisszák mögött áll, száz keze van, mindenütt besegít... Ahhoz hogy egy ügyelő az egész társulat érdekében hatékony legyen, mindenkinek tisztelnie kell őt, és el kell ismerniük autoritását.

Az amatőr társulatokban az ügyelő tevékenysége azonos a rendező-asszisztens teendői körével.

### **Az öltöztető**

Sok esetben a jelmezt – tévesen – a ruházattal azonosítják. Ez csak helyelközzel van így, mert példának okáért egy női jelmez tartozékai lehetnek: harisnya, cipő, melltartó, szoknya, blúz, kardigán, kabát, kalap, kesztyű. Ez összesen egy jelmez, amely nyolc darabból áll. (Ha egy előadásban nyolc színész játszik, és mindegyiknek csak két jelmeze van, akkor az előadás jelmeztára 128 darabból áll.)



Az öltöztető feladata, hogy gondját viselje a jelmezeknek, azokat a megfelelő sorrendben bekészítse – hiszen egy-egy színész gyakran több jelmezt visel az előadás során. Segítsen a színésznek azokat felöltetni és levetni – különös tekintettel az ún. gyors öltözésekre, amikor a színésznek pusztán néhány pillanat áll rendelkezésére a kosztümváltáshoz. Az öltöztető (szerencsés esetben egy női és egy férfi öltöztető), az előadás után elraktározza a jelmezeket, gondot visel azok tisztaságáról (vagy ő mossa, ill. mosatja, vagy ügyel arra, hogy ha a színész hazaviszi kimosni, akkor ne felejtse el visszahozni), ha szükséges, akkor előadás előtt kivasalja az adott ruhadarabot. Ha kell, megjavítja, megvarrja a sérült jelmezeket.

### A maszkmester

A színházi maszk – mint már említettük – nem azonos az álarcval. A maszk az arc elváltoztatása kozmetikai és fodrászati segédlettel. Tehát a maszkmester *kozmetikus, sminkmester és fodrász* egy személyben.

Az amatőr társulatokban a színészek általában önmagukat sminkelik, bár ez nem mindig szerencsés. A maszkmesternek tudnia kell, hogy a színészt milyen célból, hogyan és mennyire sminkelje, tudnia kell, hogy minden arcot másképp kell árnyalnia, még ha azonos eredményt is kíván. A maszkmester dolga a frizura, a paróka, a műbajusz vagy műszakáll felerősítése is, az ő dolga a forradások elővarázsolása, a sebhelyek a horzsolások, ütésnyomok, karikás szemek, a kivert fogak illúziójának megteremtése, valamint az öregítés is. Mindezt olyan ügyesen kell megvalósítania, hogy természetesnek hasson (hacsak az előadás stílusa nem kívánja másként). És – akárcsak a jelmezeknél is – alapfontosságú, hogy a színész jól érezze magát maszkjában. A maszkmester napról napra képzőművészeti remekművet teremt egy ember fejéből.

Ez a maszkmester kreatív alkotói munkája, ám ennél prózaibb kötelességei is vannak. Amennyiben a társulat ezt megengedheti magának, akkor a maszkmester minden szükséges eszközt beszerez feladatának ellátásához. Arcfestékeket, latexet, parókákat, műbajuszt stb. Beszerzi az arclemosót is. Nála vannak a törölközők, a szappan a hajsütő vas és a hajszárító is, ha netalán haját kellene mosni előadás után. Amellett, hogy az előadáshoz előkészíti a színészeket, folyamatosan karban tartja eszközeit.



## A kellékes

A kellékes a próbák során figyelni és listába szedi, hogy az előadásban milyen kellékekre lesz szükség. Amennyiben a próbákra még nem tudja az eredeti kellékeket előteremteni, úgy jelzésekelléket biztosít az akadálymentes munkához (pl. egy puska helyett egy faragott puskát vagy egy botot). Nem minden kellék marad meg, amit a próbák folyamán kipróbáltak, így előfordul, hogy bizonyos eszközöket törölnie kell a listáról. A végleges kelléklista általában csak az összpőbákra alakul ki.

A *kelléklista* tartalmazza a legprőbb szükséges kelléket is. Az egy szál cigarettát, a papírfecnit és a kulcsfontosságú pőszmetet is a kabáton. Mindent, ami szükséges az előadásban. Ezeket a kellékes egy dobozban tárolja.

Az előadás előtt (vagy a felvonások közötti szünetben) a kellékes minden rekvizitumot rendeltetési helyére rak (például a cigarettatárcát a színész barna kabátjának a jobb felső zsebébe, a díszletasztal bal sarkára helyezi a vázát, bor helyett áfonyalét tölt az üvegbe).

Amennyiben a kelléket maga a színész viszi majd be a színpadra, akkor a kellékes az eszközöket a kellékasztalra helyezi. Ez a színpalak mögött egy halványan megvilágított helyen elhelyezett asztal, amelyről a színészek színpadra lépés előtt felvehetik a kellékeiket.

Néhány szót a fogyókellékekről. Például: a bor. Egyrészt persze nem valódi bor, hanem tea vagy mondjuk áfonyalé, másrészt pedig ezt a „bort” az előadás során megisszák. A „bor” fogyókellék, mint ahogy fogyókellék az előadás során használatos cigaretta, pogácsa valamint pohár is, amit eltörnek, és az asztalterítő is, amit széttépnek. Ezek szerint a kellékes az előadást megelőzően beszerzi az összes fogyókelléket is, valamint pótolja és megjavítja az esetlegesen hiányzó vagy időközben tönkrement kellékeket. A kellékes gondoskodik a kellékek tisztaságáról is.

## A hangtechnikus

Általában az előadás szerves része a felvételtől elhangzó hangeffektus, vagy/és zenei betét. Amennyiben prózai előadásról beszélünk, akkor nagyrészt az összpőbák során épül az előadásba a zene. Többnyire a rendező végzi el a zenei válogatást, de ezt sok esetben még össze kell vágni vagy át kell alakítani. Hasznos, ha már ekkor bekapcsolódhat a történetbe a hangtechnikus, azaz a *hangmester*, aki a válogatást elő tudja készíteni az alkalmazásra. Ezt követően a hangtechnikus bejelöli a szövegekönyvében a zenei végszavakat, amelyekre az adott felvételt indítania kell (a hangerő fokozatát is lejegyzí). Miután mindezt elvégezte,



következik a próba a színészekkel, amelynek során az előadás zenei része még sokban csiszolódik a bemutatóig.

Zenes előadás esetében beszélhetünk olyan hangfelvétel alkalmazásáról, amely elejétől végéig tartalmazza a betétdalok instrumentális (hangszeres) felvételét, ez esetben *zenei alapról* beszélünk, amelyre a színészek ráénekelnek. Ezt a zenei alapot vagy más színházaktól szerzi be a társulat, vagy egy zenekar feljátssza egy hanghordozóra. A hangtechnikus feladatköre itt azzal bővíthet ki, hogy gondot visel a színészek mikrofonjáról, annak beállításáról, a hangosítási arányokról.

A hangtechnikusnak akkor a legbonyolultabb feladata, ha élő zenés előadásról beszélünk, hiszen itt egyenként, vagy csoportonként kell hangosítania a zenekart és a színészeket is. Több mikrofon, esetleg mikroport is alkalmazható, amelyeknek beállítása nagyobb szakmai tudást igényel.

Egyértelmű, hogy a hangtechnikusnak legalább alapvető elektrotechnikai és akusztikai ismeretekkel kell rendelkeznie, de a jó hangtechnikus kreatív alkotótársa a csapatnak, hiszen érzi az előadás dinamikáját, ritmusát, zeneiségét, és annak szellemében igen sokban tudja azt gazdagítani, „együtt lüktetni” vele. Mindezek mellett a hangtechnikusnak is (mint a társulat minden tagjának) jó improvizációs készséggel kell rendelkeznie, műszaki vészhelyzet esetére.

## A fénytechnikus

A látvány minden színházi előadás vitathatatlanul elidegeníthetetlen eleme. Igen sokban járulhat hozzá az élmény hatásának fokozásához, de ennek az ellenkezője is igaz, hiszen a fantáziátlanul vagy rosszul megvilágított előadás még a legragyogóbb színészi játék ellenére is lapos, unalmas vagy irritáló lehet.

A jó fénytechnikus vagy *fénymester*, mielőtt munkához látna, először megnézi az előadást, engedi, hogy az hasson rá, ezt követően konzultál a rendezővel, aki elmondja neki az elképzeléseit. A fénytechnikus tisztában van azzal, hogy az adott körülmények között mi az, ami kivitelezhető. Az előadást fényekkel árnyalni kell és – minden körülményben – árnyalni lehet. A fénytechnikus munkájával az előadás látványtervéhez járul hozzá, és munkája egyértelműen képzőművészeti kreativitást igényel. Előfordul, hogy a rendező pusztán a kívánt hatást mondja el, és magát a fénytervet teljes egészében rábízza technikusra. De előfordul az is, hogy az összpróba után a rendezővel közösen (de a színészek nélkül) jelenetről jelenetre állítják be a fényeket (megjelölik a fókuszpontokat, beállítják a reflektorokat, kipróbálják a fényerősséget, a színeket, a változásokat),



azután általában az ügyelővel „gyalog” végigmennek az előadáson (vagyis a rendező a fénytechnikus és az ügyelő a fények kíséretében legyalogolja az előadás teljes mis en scène-jét). Ezeket a beállításokat a fénytechnikus (a végszavak kiemelésével) lejegyzí a szövegkönyvébe, majd az elkövetkező próbán a színészek már „fényben” próbálhatnak.

A fénytechnikus feladata minden előadás előtt a megfelelő helyre állítani a fényforrásokat, felszerelni őket a megfelelő szűrőkkel. A vendégjátékok során a fénytechnikus a rendezővel közösen alkotja meg az előadás alkalmi fényverzióját, de úgy, hogy ne csorbuljon annak színvonala.

### **A díszítómunkás és a színpadmester**

A színpadmester az a személy, aki technikailag a fő felelős az előadásért. Ő koordinálja és irányítja az előadás műszaki háttérét. Ő visel gondot arra, hogy minden előadáson a díszlet az eredeti állapotában kerüljön színpadra, és az ő feladata a díszlet „működtetése” (de sokszor hatáskörébe tartozik az előadás fénytechnikai és hangtechnikai koordinálása is).

A színpadmester irányítása alatt a díszítómunkás feladata, hogy a díszletekkel és azok változásaival kapcsolatos teendőket elvégezze. Az előadás előtt a díszítómunkás állítja/építi fel a díszletet, majd „lekíséri” az előadást, vagyis közben elvégzi a díszlettel kapcsolatos teendőket. Ezt teheti függöny mögött, takarásban, vagy a jelenetek közötti szünetben, esetleg nyílt színen, amikor mondjuk három másodperc alatt hangtalanul átvarázsolja a színpadot. Végül ő az, aki a díszletet „lebontja”, elraktározza, és – amennyiben a társulat nem rendelkezik önálló díszletműhelyekkel – a díszítők és a színpadmester feladata, hogy a díszletet karbantartsák, javítsák, felújítsák.

### **A főnök**

Ki a főnök? A rendező? A művelődési egyesület elnöke? Az igazgató? Mindhárom egy személyben? Reméljük, nem. Korábban beszéltünk a színházi demokráciáról és hierarchiáról.

Főnök a rendező. Egy jó rendező tehetséges, köztisztelőnek örvend és megbecsült tagja közösségének (mindegy hogy férfi vagy nő, fiatal vagy idős). A jó rendezőnek hisznek, véghezviszik utasításait, mindig nyitott az építő jellegű kritikára, mindig vevő a kreatív ötletekre, ez nem csorbítja autoritását, és a közösségi szellemet erősíti.

Főnök a művelődési egyesület elnöke is. A jó elnök engedi dolgozni a társulatot, minden feltételt biztosít számukra, ami erejéből telik,



nem panaszkodik (ez egyébként mindenki számára aranyszabály), nem szól bele abba, amihez nem ért, nem erőlteti, hogy például a lánya (aki idősebb, gyenge képességű színész és előnytelen külsejű) játssza Júlia szerepét a Rómeó és Júliában. A jó rendező és a jó elnök együtt örül a társulat sikereinek, együtt ünnepel velük és büszkélkedik velük, hiszen a társulat is olyan, mint egy paci: szereti, ha megvakarják a füle tövét, ha dicséretet tett.

Főnök a színész munkahelyi igazgatója is. A jó igazgató illetve a jó felettes tolerálja, ha az alkalmazottja próbára kéredzkedik. Sőt még a bemutatóra is eljön, hoz egy kupa bort a bemutató utáni bográcsosra.

Ez a helyzet ideális. Ilyen nem létezik. De a másik véglet igen. Előfordul, hogy a rendező a művelődési egyesület elnöke is egyben, száz éve ül a székében, meggyőződése, hogy pótolhatatlanul sokat tett a falu művelődési életében (ami valószínűleg igaz is), hogy a mai napig nélkülözhetetlen, mert nem lát utánpótlást. A saját színdarabjaiból írt előadásokat játssza a társulat, amely már messze nem érinti meg a fiatalabb korosztályt, még ha róluk is szól. A társulat fiatalabb tagjai az idősebb generáció gyermekei, akiket zsarolással bírnak rá, hogy eljárjanak a próbákra. Az idősebb generációból mindig ugyanazok játsszák a főszerepet, és mindig ugyanolyan típusú szerepet kapnak. Az előadások (hagyomány ürügyén) már csak százéves rutinból születnek, de minden szenvedélytől, alkotói láztól mentesen, futószalagon. De senki sem mer szólni, mert ő a falu élő legendája. Mit lehet ilyenkor tenni? Nem tudok bölcs lenni. A kis közösség mindig értékesebb a nem létező közösségnél. Talán érdemes megpróbálkozni egy ötlettel, vagy párhuzamosan készíteni egy kis előadást... Ha egy jó, kreatív és erős közösség lehetősége rejtezik a társulatban, akkor ezt kár veszni hagyni – különösen a ránk, délvidékiekre olyannyira jellemző belenyugvással: „Hiszen úgyis kiveszünk.”

### **A szervező**

A társulatok munkájának célja a színházi előadás, amelyhez nélkülözhetetlen a néző jelenléte. Az első előadás, a premier, általában telt házas, vagyis nem marad szabad hely a nézőtéren, hiszen az egész együttes rokonsága, baráti köre és az állandó színházlátogatók izgalommal készülnek rá. Azonban a társulatok célja nem pusztán egyetlen előadás bemutatása. Általában minden társulatnak megvan a maga rajongótábora, azonban nem szabad megfeledkezni azokról, akiket hosszú és fáradságos munka árán lehet csak „becserkészni” és mozgósítani. Az ilyen nézők dicsérő szava sokszor nagyobb sikerélményt nyújt a legnagyobb szaktektintély





elismerésénél. Nem minden ember jár el önszántából színházba, sokuknak ösztönzésre van szükségük, érdeklődésüket ügyesen és találékonyan kell felcsigáznni. Az új színházpártolók szükségességéről, már beszéltünk, tudjuk, mennyire fontos *új nézőket aktivizálni*, akik élni tudnak azokkal az értékekkel, amelyeknek a színház közvetítésével juthatnak birtokába, ezért nélkülözhetetlen a közönségszervezés. A közönségtoborzás eszköztára ma már számtalan lehetőséggel bír – a „csalogatástól” (ezt a Tanyaszínház előadásai előtt hallhatjuk) a telefonláncon és a kiplakatozáson át, egészen a médiában közzétett reklámkampányig. Csak a szervező ötletességétől, energiájától (meg persze némi anyagi feltételtől) függ, hogy milyen módszerekkel él.

A közönségszervezés mellett a szervező feladata az egyeztetés, vagyis az előadások időpontjának meghatározása, lefoglalni a helyszínt, majd egyeztetni a dátumot a színészekkel és a munkatársakkal.

A szervező feladatkörébe sorolható a vendégjátékok megszervezése, az ezzel járó technikai feltételek egyeztetése, megszervezni a szállítóeszközöket, az előadásról reklámanyagot küldeni, és elkészíteni a vendégjáték költségtervét.

A szervező gyakran a társulat rendezője, színésze, vagy a művelődési egyesület alkalmazottja. Sok esetben feladatkörébe tartozik az előadás előkészületi munkái során a próbák helyszíneinek lefoglalása, megszervezése, az eszköztár beszerzése, a díszlet és jelmez „legyártásának” megszervezése, koordinálása, valamint a „produceri” teendők is (vagyis a szükséges anyagiak előteremtése, támogatók megkeresése, vagy a társulat vezetője mellett ezek koordinálása).