

# A beszédtanár és a színház

VECSEY KATALIN  
kvecsey@bates.edu

*„Beszéljen érthetően. Beszéljen érthetően.  
Legyen ember. Ennyi kell abhoz, hogy valaki színész legyen.“  
(Latinovits Zoltán)*

---

## Absztrakt

A színház összetett művészeti ág. A színházi produkciókon dolgozó logopédus-beszédtanárnak kiválóan képzett szakembernek kell lennie mind a beszédtudomány, mind a színpadi beszéd és beszédtechnika területén.

A tanulmány összefoglalja és bemutatja, hogy a beszédtanár a színpadi előadás létrehozásában közreműködő Produkciós Stáb tagjaként hogyan segíti a színészeket, a rendezőt és a különböző tervezőket az előadásra kerülő szöveg életrekeltségében, biztosítva azt, hogy a szöveg nyelvezete – a rendezői koncepció tükrében – a leghatékonyabb és leghatékonyabb formában kerüljön kifejezésre a színészek által.

**Kulcsszavak:** beszédtanár, produkciós stáb, színházi próbafolyamat, színházi produkció

---

## Bevezetés

Sok elméleti és gyakorlati tanulmány született már arról, hogy a logopédusok hogyan készítik fel a színinövendékeket, színészeket a színpadon való legtökéletesebb megszólalásra. Mind a színpadi beszéd, mind a beszédtechnika témakörében rengeteg módszer és szakkönyv áll a beszédtanárok rendelkezésére. Kevés tanulmány született azonban arról, hogy egy logopédus-beszédtanár hogyan vehet részt egy színházi produkció megszületésében, azaz a színházcsinálásban. Ennek alapvető oka főleg az, hogy mint ahogyan egy színházi előadás létrehozása is, úgy természetesen a produkción való közreműködés is kifejezetten gyakorlati munka, amely minden alkalommal más, és ezért nehezen általánosítható. A hangról és a beszédéről szerzett logopédiai, illetve beszédtechnikai tudás ugyan megfelelő háttérrel biztosít ehhez a munkához, de a színházi alkotófolyamat fázisainak ismerete nélkül a beszédtanári munka eredményessége elképzelhetetlen.

A Bates College<sup>1</sup> Színházi és Retorikai Tanszékének oktatójaként beszédtechnika óráim mellett én vagyok az összes színházi produkció beszédtanára<sup>2</sup> is egyben. Ez egy

---

1 Bates College, Lewiston, Maine, USA. Honlap: <http://www.bates.edu/>

2 A színházi produkciókon dolgozó beszédtanárt az Amerikai Egyesült Államokban *Vocal Directomak* vagy *Voice Coach*-nak hívják.

évadban akár 10–15 előadást is jelenthet. Ebben a tanulmányban megpróbálom röviden összefoglalni az előadások létrehozásában betöltött beszédtanári szerepemet és feladatomat. Igyekszem példákkal és a munkámban szerzett tapasztalatokkal alátámasztani, valamint érthetővé tenni az írottakat. Továbbá, részletesen ki fogok térni olyan színházi fogalmak meghatározására is, amelyek ismerete és használata elkerülhetetlen a színházban dolgozó beszédtanár számára.

## **Mit kell tudni a színházról?**

Mielőtt bármi másról is szót ejtenék, a legfontosabb, amit a színházban való munkáról egy beszédtanárnak – illetve mindenkinek, aki egy színházi előadás létrehozásában részt vesz – tudnia kell, egyetlen mondatban összefoglalható: A színházban hierarchia van! A színházban nincsen egyenjogúság annak ellenére, hogy egy színházi produkció létrehozása sok ember együttalkotásának az eredménye. A színházban hierarchia van, és a hierarchia csúcsán a rendező áll. Ez természetesen (jó esetben) nem jelent diktatúrát, hiszen egy előadás létrehozásánál fontos a társulati szellem, a közös gondolkodás, a közös vélemény – az összes ütközéssel együtt. Azonban mindenki, aki vállalkozik arra, hogy részt vesz egy adott előadás létrehozásában, egyben vállalkozik arra is, hogy elfogadja a rendező instrukcióit, hiszen a rendező a színházi előadás művészi megtervezője, betanítója, és a produkció egységének a létrehozója, így bármilyen szakmai vita végén mindig a rendezőé az utolsó szó.

## **A Produkciós Stáb**

A dráma előadott művészi forma, a színház pedig összetett művészeti ág. A rendezőn és a színészekon kívül még rengeteg másfajta alkotóművész és technikai szakember dolgozik azon, hogy egy előadás megszülethessen. A színpadra állítás folyamata mindig a tervezés átfogó koncepciójával kezdődik. A rendező szoros kapcsolatban áll a produkció megvalósításán dolgozó tervezőkkel és szakemberekkel. Ezt az alkotócsoportot a továbbiakban Produkciós Stábnak fogom nevezni. A Produkciós Stáb tagjait általában az alábbi szakemberek alkotják:

### *Rendező*

A színházi előadás művészi megtervezője, betanítója, az előadás egységének létrehozója.

### *Rendezőasszisztens*

A rendező közvetlen munkatársa, aki a rendező munkáját folyamatosan dokumentálja a rendezőpéldányban, instrukcióit közvetíti a műszaki és csoportos személyzetnek, vezeti a részpróbákat, továbbá ellátja a próbafolyamat egyéb adminisztratív és technikai feladatait. Az előadás folyamatos játszása során betöltheti az ügyeletes rendezői feladatkört.

### *Ügyelő*

A színpadi előadás technikai lebonyolítását végző színházi alkalmazott, aki a próbafolyamat kezdetétől részt vesz a színpadi mű létrehozásában. Ügyelőpéldányában feltüntet

a színrelépések-távozások, a díszletváltozások, a hang- és fényeffektusok, a függönymozgatás időpontját és sorrendjét, s a példánya alapján az (általában a színpad oldalán elhelyezkedő) technikai pultjáról (ügyelőfülkéből) vezeti és irányítja az előadást. Az előadás alatt pedig állandó összeköttetésben áll a színház összes technikai helyiségével és az öltözőkkel.

### *Dramaturg*

A színház irodalmi szakértője és tanácsadója. Feladatai közé tartozik a bemutatandó színjátékszövegek lektorálása, véleményezése, átdolgozása (epikus művek dramatizálása), illetve a szerzővel való együttműködés a végső színpadi változat kialakításában a színpadi szempontok érvényesítésével.

### *Beszédtanár*

A színpadi beszéd és beszédtechnika olyan szakértője, aki segíti a színészeket, a rendezőt és a különböző tervezőket az előadásra kerülő szöveg életre keltésében, biztosítva azt, hogy a szöveg nyelvezete – a rendezői koncepció tükrében – a legerőteljesebb és leghatékonyabb formában kerüljön kifejezésre. Továbbá, folyamatosan figyel a színészek hangegészségének a megóvására.

### *Díszlettervező*

A színpadtechnikában, dramaturgiában járatos képzőművész, aki a rendezővel való konzultáció alapján megtervezi; vázlatok, tervrajzok és makettek segítségével képileg megkomponálja az előadás díszletét és berendezését, illetve ellenőrzi a díszletek kivitelezését.

### *Jelmeztervező*

A színházművészethez, dramaturgiához értő, a képző- és iparművészetben, a divattörténetben járatos művész, aki a díszlettervező és a rendező elképzeléseivel összhangban a színészek teljes öltözékét megtervezi és ezt jelmezterveken rögzíti. Továbbá ellenőrzi a kosztümök kivitelezését, valamint ezek próbákon, előadásokon való viselését.

### *Kellékes*

A színpadi műszaki személyzetnek az a tagja, aki a színház ruha-, bútor- (stb.) raktárából az egyes előadásokhoz szükséges eszközöket, színpadi nyelven szólva kellékeket előkészíti, vagy ha szükséges, elkészíti, illetve beszerzi azokat.

### *Látványtervező (világítás, speciális fényeffektusok)*

A színielőadás vizuális keretének és a cselekmény lefolyásának átfogó megtervezője, amely a statikus építmények, díszletek mellett kiterjed a jelmezekre, a világításra, a színek alkalmazására, a mozgásokból eredő képi változások, a különleges hatáskeltő eszközök – pirotechnika, lézer stb.– színpadi hatására is. Gyakran a díszlettervezés és a látványtervezés feladatkörét ugyanaz a művész látja el.

### *Zenei vezető (hangmester, hangeffektusok)*

Az előadás zenei, akusztikai kereteinek a megtervezője. Sok esetben zeneszerző és előadóművész is egyben, aki eredeti zenei anyagot komponál a műhöz. A zenei vezetőt azonban sokszor egészíti ki a szerteágazó hangtechnikai munkafajtákban járatos hangtechnikai és hangművész szakértő.

### *Maszk- vagy sminkmester*

A színész arcvonásainak a kiemelésére vagy annak elváltoztatásában járatos művész, aki a szerep kívánalmainak megfelelően festékekkel, álszakállal, álhajjal stb. segíti hogy a színész mimikája a legjobban érvényesülhessen a színpadi világításban.

### *Koreográfus (tánc, mozgás, kaszkadőr)*

Alkotó táncművész, a koreográfia megtervezője és betanítója.

Előfordulhat olyan produkció, ahol ez a fenti felsorolás közel sem lenne teljes, de az sem biztos, hogy mindig mindegyik felsorolt szakemberre szükség van a tervezésnél, mivel a különböző szakemberek alkalmazása leginkább az előadás rendezői koncepciójától függ. A beszédtanár közreműködése minden produkció számára hasznos, és a kiválasztása, illetve az együttműködésre való felkérése a Produkciós Stáb többi tagjainak a felkérésével egyidőben kell hogy történjen, nem pedig akkor, amikor már a színészek hangja, vagy beszédtechnikája problémát kezd jelenteni a rendező számára a próbafolyamat, illetve az előadások folyamán, veszélyeztetve ezzel az adott előadás sikerességét.

## **Az előkészületek fázisa**

Ahhoz, hogy a beszédtanár színházi produkciókon való közreműködése sikeres legyen, még a próbák megkezdése előtt ismernie kell a feléje irányuló elvárásokat és a produkció folyamatára vonatkozó részleteket, amely alapján el kell tudnia dönteni, hogy alkalmas-e, illetve vállalja-e a felkérést.

Mit kell feltétlenül ismernie a beszédtanárnak a döntése meghozatalához?

- A rendező koncepcióját
- A színdarabot és annak nyelvezetét
- Az előadás terét, illetve annak akusztikai adottságait
- A szereposztást
- A színészek, illetve a szereplők beszéd szintjét
- A próbarendet és az elvárásokat

A **rendező** személyiségének és a rendezői koncepciónak az ismerete feltétlenül szükséges ahhoz, hogy a közös munka sikeres és eredményes legyen. Ha a beszédtanár nem tud a rendező személyiségéhez alkalmazkodni, vagy nem ért egyet a színpadra állítás koncepciójával, akkor a legjobban teszi, ha azonnal nemet mond a felkérésnek, mert ez már eleve nem jó kiindulási alap a művészi munkához. A rendezőnek és a beszédtanárnak egy emberként kell gondolkodnia a produkciós folyamat során, és a közöttük zajló kommunikációnak folyamatosnak, de leginkább őszintének kell lennie.

A **színdarab** és nyelvezetének ismerete nélkül a beszédtanár nem tudja felmérni a színészek szerepkörére vonatkozó beszéddel kapcsolatos kihívásokat. Sok esetben

érdemes és segít, ha hozzáolvas és információt gyűjt a darab történelmi és kulturális hátterére, valamint a szerző által használt nyelvezetre vonatkozóan. A színdarab régebbi előadáskritikáinak elolvasása, különböző előadások videófelvevételeinek, illetve filmes adaptációknak a megtekintése jó alapot adhat a színdarab fejben történő vizualizálásához.

A **játéktér** akusztikai adottságainak a felmérése mindenképpen biztosítja, hogy a beszédtanár tudja azt, hogy a munkája során milyen körülményekre számítsen.

A **szereposztás** és a **szereplők beszédszintjének ismerete** választ ad a várható munka mélységére, és arra, hogy az adott színész el tudja-e játszani a karaktert.

A **próbarend** és az **elvárások** ismerete segíti megítélni a beszédtanár számára a saját idejének beosztását, illetve azt, hogy mennyi időt fordíthat a színészekkel való egyéni munkára. Fontos tudnia olyan dolgokat is, mint például azt, hogy a rendező mikorra kéri a szöveggönyv nélküli szövegtudást a színészektől.

## Az előadás tere

Masként hat egy előadás egy kicsi stúdiószínpadon, és másként egy nagyszínpadon. A beszédtanárnak ismernie kell az előadás terét, hiszen a különböző játékterek, különböző mértékben veszik igénybe a színész hangját. A kortárs színházi, egyetemi, de főleg az amatőr előadások során ma már nem lehet pusztán a hagyományos színpadtípusokban gondolkodni, és fel kell készülni a legváltozatosabb helyszínek akusztikai kihívására is. Tudni kell, hogy minden játéktérnek vannak hangsúlyos és kevésbé hangsúlyos helyei. A rendező mindig a nézőtérrel és a néző szemszögéből rendezi az előadást, és ennek megfelelően adja a színpadi instrukciókat is. Tehát, ha a rendező a színésznek azt az instrukciót adja, hogy jobbra menjen ki a színpadról, akkor a színésznek önmagához képest a színpadon balra kell távoznia. Figyeljünk tehát a rendezői jobb és bal fogalmára.<sup>3</sup> Általánosságban elmondható, hogy a rendezői baloldal a színpad elején mindig hangsúlyosabb, mint a rendezői jobb. A színpad térbeli egyensúlyának az elemzésekor mindig figyelembe kell venni az adott színpadképet (díszletelemek, világítás stb.), azaz a színpad teljes felületét és nem csak a színpad jobb és bal oldalát, hanem a játéktér előterét és mélyét is. Természetesen a játéktér hangsúlyosabb helyeiről mindig könnyebb megszólalni.

A megszokottabb színpadformák a következők:

- Amfiteátrum
- Proscéniumíves színpad (keretszínpad, dobozszínpad, kukucskáló színpad)
- Teremszínpad vagy nyitott színpad
- Félkörszínpad vagy kötényszínpad
- Körszínpad vagy aréna
- Folyosó vagy passzázs-színpad
- Promenáád
- Udvarszínpad

---

3 Érdekesképpen említtem csak meg, hogy ez az Egyesült Államokban pont fordítva van, és a rendező a színpad viszonyában adja az instrukciókat, tehát a rendezői jobb ebben az esetben *stage left* instrukcióként hangzik el.

Az alábbiakban azoknak az előadástereknek az ismertetésére térek ki, amelyekben dolgoztam már beszédtanárként.

A **proscéniumíves színpad** még ma is a leginkább szokványos nagyszínházi tér, főleg Európában. A proscénium kifejezést a mai színházi gyakorlatban a színpad előterének és környékének a megnevezésére használjuk. A proscéniumív a színpad előterét körülvevő, stabil és el nem távolítható keretet jelenti. A nézők a színpaddal szemben emelkedő sorokban, valamint a proscéniumpáholyokban foglalnak helyet. Erre a színpadformára klasszikus példa a budapesti Vígszínház. Ezen színházak akusztikája általában elég jó, főleg ha az oldalkulisszák eltakarására függönyöket vagy oldalsó színpalákat használ a díszlettervező. Amennyiben az oldalkulisszák nyitottak, akkor a hang könnyen elnyelődik a nyitott oldaltérben. Erre különleges figyelmet kell fordítani a próbák folyamán. Tudni kell, hogy a proscéniumív mindent felnagyít a színpadon, a nézők szinte egy keretben szemlélik az előadást. A proscéniumíves színpad legnagyobb hátránya, hogy korlátokat szab a közönséggel való kapcsolatteremtésben. Az ív miatt a nézők gyakran érzik úgy, hogy el vannak vágva a színpadon történetektől.

A **teremszínpad** vagy nyitott színpad forradalmasította a színpadi előadásokat azzal, hogy áttört a proscéniumíven. A teremszínpaddal ellátott tér egyik végében található a színpad, és a nézők pedig ugyanúgy a színpaddal szemben, általában emelkedő sorokban foglalnak helyet, mint a proscéniumíves színházban. Ez a színpadforma igen népszerű, mert többféle stílusú előadásra alkalmas. A nyitott színpadokat alig választja el valami a nézőtértől, a nézők szinte részeseivé válnak az előadásnak. Sok színész számára azonban a nézők túlzott közelsége zavaró. Ha a színpad mélyétől, azaz a nézőktől legtávolabb eső résztől a színpadközépen keresztül elkezdünk előre jönni a színpadon, akkor ahogyan egyre jobban közeledünk a színpad előtere, azaz a nézőkhöz legközelebb eső rész felé, észre vesszük azt a pillanatot, amikor elveszítjük a közönség bizonyos részével a fizikai kontaktust. Ez abban a pillanatban következik be, amikor már nem látjuk a tőlünk bal és jobb oldalon ülő közönséget. Ez a láthatóság és hallhatóság szempontjából egyaránt veszélyes. Sok rendező nem tudja, illetve nem ismeri a látás és a hallás közötti szoros kapcsolatot. A beszédtanár feladata az, hogy felhívja a rendező figyelmét arra, hogy ha a közönség nem látja a színész arcát, illetve száját, akkor nehezebben hallja, hogy mit mond, sőt néhány perc múlva nem is követi ennek a színésznek a mondandóját, ezáltal könnyen érdektelenné válhat a néző számára az előadás.

A **körszínpad** vagy aréna felépítése nem jelenti feltétlenül azt, hogy a nézők minden esetben kör alakban foglalnak helyet. Gyakran négyzet alakban helyezkenek el a székek. A körszínpad legfontosabb tulajdonsága, hogy a nézőtér körbeveszi a játéktérrel. Az ilyen színpad leginkább közvetlen, bensőséges, kevés díszletet igénylő előadások számára alkalmas. A körszínpadon rendezett előadásoknak sok hátlutatója akad a láthatóság és hallhatóság szempontjából. Ezt a teret például elég nehéz bevilágítani és a színészek is könnyen takarhatják egymást. A színész ebben a színpadformában a közönség egy részének mindig háttal áll, tehát ezt megfelelő hangerővel és artikulációval állandóan kompenzálnia kell. Ebben a színpadtípusban rendezett előadás különleges kihívást jelent a rendező, a színész és a beszédtanár számára egyaránt.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Pedagógiai szempontból megemlítem, hogy a Bates College rendezőhallgatóinak vizsgaleőadásuk során ugyanazt a színdarabot mindig kétféle színpadtípusban kell megrendezniük, proscéniumíves és aréna színpadtérben egyaránt, hogy rendezőként a gyakorlatban is megismerjék ezen színpadtípusok előnyeit és hátrányait.

A **folyosó- vagy passzázs-színpad** elnevezés azt jelenti, hogy a játéktér közvetlenül a nézők két párhuzamos csoportja között helyezkedik el. Általában ezt a színpadformát kifejezetten egy-egy produkcióra szokták kialakítani a stúdiószínházakban. Iyen előadás volt például a Katona József Színház Kamra stúdiószínpadán Tasnádi István *Közellenség* című színműve Schilling Árpád rendezésében. A beszéd szempontjából ez a színpadtér is hasonló kihívásokkal bír, mint a körszínház, azzal a kivétellel, hogy a folyosó bármelyik végéből a színpadtér viszonylag könnyen átbeszélhető. A beszéd-tanárr feladata, hogy felhívja a színész figyelmét arra, hogy az előadás során soha ne feledkezzen meg a háta mögött ülő nézőkről.

A **promenádelőadások** olyan térben zajlanak, ahol nincs külön színpadi rész, mert a színészek ugyanazt a teret foglalják el, mint a nézők. Általában egy megvilágított terület vagy egy hangosan beszélő színész jelzi a jelenet helyszínét. A nézők folyamatosan egyik helyről a másikra vándorolva követik az előadás helyszínváltozásait. A színészek szokatlan közelsége és az állandó térbeli mozgás a beszédérthetőség szempontjából akár katasztrófális is lehet. A váltakozó helyszínek különböző nehézségeket jelentenek, főleg akkor, amikor a nézők szabadon vándorolnak és a helyszínekre való megérkezésük és elhelyezkedésük előre nem tervezhető. Nekem idáig csak egyszer volt alkalmam egy ilyen promenád-előadásban beszédtanárként dolgozni. Egy egyszemélyes performance-előadás keretében a színész egy teremszínpad típusú előadástérből vezényelte ki a nézőket az utcára és az azt körülvevő parkba, ahol több helyszínen megállva monológokat adott elő.

Fontosnak tartom, hogy a színpadi beszéd technikai nehézségei szempontjából beszéljek még a **szabadtéri színpadról**, mint a színházi előadások egyik lehetséges teréről. 2000 tavaszán beszédtanárként dolgoztam a Bates College tópartján újonnan felépített Keigwin Amfiteátrumban. A szabadtéri színpad mint előadástér mindig nagy kihívást jelent még a legképzettebb színész számára is, és minden esetben szinte erőn felüli beszédtechnikai felkészültséget követel. A legenyhébb szellő elfújhatja a színész hangját a nézőktől teljesen ellentétes irányba, az elhaladó autók és a repülőgépek zaját minden esetben nehéz átbeszélni. A tó partján suhogó fák, a vadkacsák landolása a vízben, valamint az este beálltával a békák hangos brekegése mind olyan környezeti tényező, amely ellen nem lehet védekezni egy szabadtéri előadás során. A reflektorok használata csapatostul vonzza a szúnyogokat és az egyéb bogarakat. Ezek a legrosszabb esetben a színész szájában kötnek ki, irritálva a torkukat, amely könnyen az előadás szétköhögéséhez vezethet.

A **stúdiószínházaknak** és a **szobaszínházaknak** is megvan a maguk akusztikai kihívása a színész számára. A legtöbb hallgatóm azt gondolja, hogy a kisebb előadástérben nem kell figyelniük a beszédre, hiszen a nézők közel vannak és mindent hallanak. Ez gyakran az előadások energiájának a csökkenéséhez vezet, ami főleg az érthetőség rovására megy. Attól, hogy kisebb a tér, még soha nem lehet kisebb a beszéd intenzitása. Itt érdemes megemlítenem, hogy **lakásszínházak** még ma is működnek. Budapesten a közelmúltban két ilyen előadást is láttam. Az egyik Yukio Mishima *Aoi* című drámája volt, ami Vasvári Emese Lakásszínházában került bemutatásra 2006-ban. A másik ilyen előadás pedig a 2009-es Kortárs Drámafesztivál keretében is játszott Kárpáti Péter *Szörprájzparti* című darabja volt, amely egy titkos budapesti lakásban játszódott.

A beszédtanárnak általánosságban fontos ismerni ezeket az **játéktereket**. Minden színpadformának megvan a maga sajátos akusztikája. Minden előadástérben van olyan akusztikai holtpont, ahol nem lehet elég jól hallani az előadást. A beszédtanárnak fel kell mérnie ezeket a holtpontokat. Ha új előadástérben dolgozom, akkor még

a próbák előtt mindig „bejárom“ a színpadteret és a nézőteret. A színpadot kipróbálom, különböző hanggyakorlatokkal megvizsgálom, hogy milyen akusztikailag, például mennyire visszhangzik. Megnézem, hogy milyen a színpad és a nézőtér kapcsolata, például látható-e minden néző a színpad különböző pontjairól. A leghasznosabb felküldeni a színészeket a színpadra, és a színpad minden részéről beszéltetni őket, hogy a közönség különböző soraiba ülve megállapíthatóak legyenek a nézőtér akusztikai holtpontjai. Arra szoktam kérni a hallgatóimat, hogy koncentráljanak jobban ezekre a holtpontokra, és általában ez segíteni szokott az érthetőség szempontjából. Tudni kell, hogy a díszlet és a közönség jelenléte minden esetben megváltoztatja a játékterek akusztikáját. Az élő közönség, az emberi testek tömege elnyeli a hangot. Minél nagyobb a tér, annál nagyobb energiával kell beszélniük a színészeknek, és annál több levegőre, nagyobb támaszra, valamint fokozott artikulációra van szükség ahhoz, hogy átbeszéljék a teret. A torokból való kiabálás soha nem segít. Lehet, hogy hallani fogja a közönség a színész hangját, de érteni egészen biztosan nem fogja érteni, hogy mit mond. Ezt a problémakört Fisher Sándor a színpadi beszéd paradoxonjának nevezi, és felhívja a figyelmet arra, hogy „meg kell tehát találni azt a középutat, amely a mindenkori beszédhelyzetnek megfelelően csak annyit erősít fel a beszédből, amennyit a nagy térség és távolság elvesz; ha többet adunk, akkor külsőségesnek hat, ha kevesebbet, akkor »nem jön át a rivaldán.«” (Fisher 1966: 270). Gyakran fordul elő, hogy a színészhallgatók nem tudják eldöntheti a színpadon, hogy bizonyos, főleg a meggyőzőbb jellegű jelenetekben mennyi az a hangerő, amely már elegendő, és mennyi az, amely még kevés az érthetőséghez. Ennek megítélésében és beállításában segítheti a beszédtanár mind a színészt, mind a rendezőt.

## A színdarab

Amikor először kezembe veszem a színdarabot, az első olvasás során már abban a térben próbálom meg elképzelni és a fejemben vizualizálni, ahol az előadás bemutatásra kerül. Én már ekkor feljegyzéseket készítek magamnak, cédulázok. Például megpróbálom felvázolni a szereplők közötti viszonyrendszert.

Olvasáskor elsőként a drámaíró által használt nyelvet érdemes megvizsgálni. Elemezni kell, hogy a drámaíró milyen nyelvi módszereket használ mondanivalója közvetítésére. A nyelv alapján következtethetünk a témákra, problémákra, jellemre, stílusra, hangvételekre, hangulatra és a cselekményre. A szöveg nyelvi elemzése a legbiztosabb módszere annak, hogy az előadás szempontjából fontos és értelmes magyarázatot alkossunk a szövegről. Nem térek ki a drámaíró által használt nyelv teljes vizsgálatának a részletezésére, hiszen ez a feladat egy konkrét darab, illetve a szöveg elemzése nélkül elképzelhetetlen. Azonban felhívom a figyelmet néhány olyan dologra, ami már az első olvasáskor is észrevehető kell hogy legyen a beszédtanár számára:

- Versben vagy prózában van-e írva a szöveg?
- Milyenek a szereplők megszólalásai? Vannak-e szokatlanul hosszú megszólalások?
- Gyakoriak-e az olyan megszólalások, amelyet egy másik szereplő beszéde megszakít?
- Hosszúak vagy rövidek-e a mondatok?
- Értelmesek-e a mondatok?
- Hosszú vagy rövid szavakkal vannak-e tele a mondatok?



- Nyelvtanilag helyesek-e a mondatok? Ez az adott szereplő műveltségére, jellemére vagy a drámaíró stílusára utal-e?
- A szereplők akcentussal vagy tájnyelven szólalnak-e meg?
- Vannak-e rövid vagy hosszú szünetek a szövegben? Szerepelnek-e erre vonatkozó szerzői instrukciók? Miről tájékoztatnak ezek?

Egressy Zoltán *Portugál* című kortárs drámájában Retek szövegrészletéből azonnal szembetűnnek a fent említett nyelvi sajátosságok:

*RETEK:*

*Mi van ma? Ja, nem jönnek erre. Jó, mi? Se papunk, se rendőrünk. Micsoda falu ez? (Feláll) Hol egy kurva bamutatró? Vendég pap, bazmeg! Az is milyen! Képezik a sok papot meg rendőrt, de ide csak látogatóba jutnak. Engem meg kirúgnak! Basszák meg. Legalább rendőr lenne! Megvolt a szórakozásom, még fizettek is érte. A falunak is jó, ha saját rendőre van, ne mondd má, hogy nem jó. Mindegy, hol szolgál, azért csak idevalósi. Felügyel, bazmeg. Egy ilyen részeg állat miatt rúgtak ki, mint te. Nem volt pedig kényszervallatás. Elesett. Egész családja jött aztán tanúskodni. Hogy megvertük a házában. Hát hol keressük a lopott húst? Egyértelmű. Nem válaszolt. Ha azt mondja, nem ő volt, nem bántjuk, érted. Ránk fogták, hogy kényszervallatás. Pedig semmije nem tört el. De ránk fogták. Demokrácia van, mindenki azt mond, amit akar. Mutogatott valami kórházi papírt, arra rúgtak ki, bazmeg. Kurva anyjukat. Jött az egész putri! Olyan fejek, te még olyanokat nem láttál.*

(Egressy 2000: 8–9)

A beszédtanárnak fontos kiemelt figyelmet fordítania a drámái szövegek elemzésekor a drámákban gyakran előforduló sajátos elemekre és ezek jelentésére:

**Prológus:** Egy színdarab bevezető része, amely arra szolgál, hogy a nézőket bevezesse a dráma világába. Sok példája található Shakespeare darabjaiban, például a *Rómeó és Júlia*-ban:

*PROLÓGUS*

*A szép Veróna tárul itt élénk,  
Hol két jeles család vetélkedett.  
Ős gyűllötségük új csatákon ég,  
És polgár-vér szennyez polgár-kezet.  
Vad vérükből egy baljós pár fakadt:  
Gonosz csillagzatok szülöttei.  
E két szerelmes sírja lesz a hant,  
Mely a csaták vasát elföldeli.  
Szerelmük eljegyezte a halál,  
Mert szüleikben lángol a harag  
S le nem lohad, míg el nem vész a pár –  
Erről regél e kétórás darab.  
Néző, kérünk, hibákra most ne nézz!  
Így lesz az is, mi csonka még: egész.*

(Shakespeare 1992: 15, Mészöly Dezső fordítása)

**Epilógus:** A színdarabot lezáró rész, amely gyakran a mű összefoglalásaként funkcionál. Klasszikus példa erre Shakespeare *Szentivánéji álom* című darabjának végén Puck monológja:

PUCK

*Ha mi árnyak nem tetszettünk,  
Gondoljátok, s mentve tettünk:  
Hogy az álom meglepett,  
S tükrözé e képeket.  
E csekély, meddő mesét,  
Mely csak álom, semmiség,  
Nézzé most el úri kegy,  
Másson aztán jobban megy.  
S amint emberséges Puck  
A nevem! ha megkapjuk,  
Hogy most kímél a fulánk,  
Jóvátesszük e hibánk.  
Máskint a nevem ne Puck,  
Legyen inkább egy bazug.  
Most uraim jo'szakát.  
Fel, tapsra hát, ki jó barát,  
S Robin megjavítja magát.*

(Shakespeare 1991: 394, Arany János fordítása)

**Kórus:** Olyan szereplő vagy szereplőcsoport, aki/amely kommentálja a cselekményt, illetve összefoglalja és/vagy továbbvezeti a történetet. Klasszikus példája az ókori görög színdarabokban található. A kórust játszhatja egy vagy több színész, tagjainak nem feltétlenül kell egyszerre beszélniük. A kortárs drámaírók műveiben is szerepel időnként kórus. A szerzők utasításokkal jelzik a kar funkcióját, amint ezt Esterházy Péter *Búcsú-szimfónia* című színművének bevezetőjében láthatjuk:

*„... A KAR egyszerre szereplője s nézője a darabnak, jelen vannak, meg nincsenek is (finom jelképiség); tánckar, színi-, pantomim- és tornakör, énekelhetnek, akár a, ha még emlékszünk rájuk, Vidám Fiúk, beszélhetnek egyenként, csoportosan, együtt eljátszva, kántálva, kommentálva, kánonban, kánkánban, leleményesen, abogyan kiadja magát; A KAR úgy essék, abogy puffan.“*

(Esterházy 1994: 5)

**Monológ:** Amely egyetlen hosszú beszéd, ami akkor hangzik el, amikor más szereplők nem tartózkodnak a színpadon.

**Dialógus:** Ami két vagy több szereplő közötti beszélgetést jelent.

A szerző gyakran konkrét utasításokat ad arra vonatkozóan, hogy hogyan képzelettel a szövegének magvalósulását a színpadon. Ezeket a szerzői instrukciókat a beszédtanárnak kifejezetten komolyan kell vennie, és a megvalósításukra ösztönöznie kell a színészeket, főleg abban az esetben, ha a rendezői koncepció aláveti magát ezeknek a szerzői instrukciónak. Erre remek példa például az alábbi szerzői instrukció Nádas Péter *Takarítás* című drámájában:

„... ebben a komédiában a szöveg kifejezetten zenei szervezettségű.

*A mondatoknak önálló ritmusuk van, s ezáltal olyan alapegységet képviselnek, mint a zenében a hangok és a hangsorok. Ezt a ritmust nemcsak a mondat prózai tartalma, az érteleme befolyásolja, hanem az is, hogy a mondat, illetve a mondatok sora milyen nagyobb egységben foglal helyet. A darab bizonyos szempontból az operát tekinti mintájának, áriákból, duettekéből és tercettekéből építkezik. Ezeknek a nagyobb egységeknek az egymásrahatása adja a darab szerkezetét.*

*És végső soron a szereplők hangszínét is meg lehetne adni. Klára mezzoszoprán, Zsuzsa altban, Jóska tenorban beszél. Az egyetlen valóban prózai mondat Andrásé.“*  
(Nádas 1996: 29)

Az előadásra kerülő szöveg részletes és gondos értelmezésére természetesen a próbafolyamat során a rendezővel és a színészekkel együtt kerül sor. Tudni kell, hogy egy szöveg mindig többféleképpen értelmezhető, és egy előadás stílusát, illetve koncepcióját sok esetben a rendező sajátos értelmezése teszi különlegessé.

## Jellemtanulmány készítése

A színpadi szerepformálás alapvető követelménye a jellemismeret. Ahhoz, hogy elkészíthessük az egyes szereplők jellemrajzát, a dramatikus szövegek szolgáltatják az alapot. Ehhez azonban a szöveg önmagában nem elegendő, mivel a karakter színpadon való megjelenítéséhez minden esetben hozzátartozik a rendező koncepciója és elképzelése a darabról, valamint a darabban szereplő karakterekről.

A beszédtanár feladata, hogy a darabot és a rendezői koncepciót olyan szinten ismerje, hogy még a szereposztás előtt biztos elképzelése legyen az egyes szereplők hangkarakteréről. Ez azt jelenti, hogy a dramatikus szöveg elemzése során a beszédtanárnak ki kell gyűjtenie a szerző által adott erre vonatkozó egyértelmű jelzéseket. A jellemre és a hangra vonatkozó információkat a dramatikus szövegeken belül a következőkben kereshetjük:

- A szereplő saját szavaiban
- A szereplő saját cselekedeteiben
- Más szereplők szavaiban
- Más szereplők cselekedeteiben
- A szerzői utasításokban
- Bármelyik szereplő szavainak mögöttes tartalmában

A szöveg mögöttes tartalmát nem mindig egyszerű felismerni. Ebben segíthet a rendező koncepciójának az ismerete. Nem szabad elfelejteni, hogy a különböző rendezői koncepciók és sok esetben a szöveg mögötti részek rendezők általi értelmezése különbözteti meg a rendezéseket és az előadásokat egymástól. A szerep értelmezésére vonatkozó rendezői utalásokat mindig be kell építeni a jellemtanulmányba.

A hallgatóimtól minden alkalommal megkövetelem, hogy a szerepükhöz **jellemtanulmányt** készítsenek az adott karakterről, hiszen a jellemábrázolás talán legfőbb eszköze a beszélés. Ezt kifejezetten hasznosnak tartom, mielőtt elkezdenénk egyénileg a hangon és beszédstíluson dolgozni. Egy általam kiosztott listán a hallgatóknak a következőkre kell válaszolniuk a karakterüket illetően:

- Életkora
- Neme

- Nemzetisége / Állampolgársága
- Iskolázottsága
- Foglalkozása
- Intelligenciája
- Szociális státusza / Szociális háttere
- Családi állapota / Családi háttere
- Vallása
- Erkölcs
- Fontos dolgok a karakter életében
- Hobbija
- Jövőjére vonatkozó, ill. utaló reményei, vágyai és álmai
- Félelmei / Fóbái / Kényszerei
- Szexuális irányultsága
- Szerelmei / Szerettei
- Szükségletei
- Temperamentuma
- Életében elért eredményei
- Látható külső, illetve fizikai sérülések
- Életritmus
- Tehetsége
- Önmagáról alkotott képe
- Mások felé közvetített képe
- Karaktert meghatározó szerzői utasítások
- Jellemre vonatkozó rendezői utalások
- Szereplő jellemére vonatkozó saját szavai
- Más szereplők jellemére vonatkozó szavai
- Szereplő saját jellemére utaló cselekedetei

A jellemtanulmány részletes átbeszélése után lehet csak elkezdni a hangkarakteren való munkát, mivel a szereplő személyiségjegyei nagyban meghatározzák a kialakítandó hangnemet, beszédritmust, hangerőt, az artikuláció tisztaságát és egyéb fontos beszédtulajdonságokat.

## **A próbák folyamata és a beszédtanár szerepe a próbák során**

A próbákat minden esetben a **szereposztás** előzi meg. Beszédtanári feladataim közé tartozik, hogy részt vegyek a meghallgatásokon, illetve a színészszelektáción. Ide azonban már úgy kell érkezmem, hogy ismerjem a színdarabot és a rendezői koncepciót, hogy a jelentkező színészek hangját és beszédét már ezeknek a tükrében tudjam megítélni.

A meghallgatások során a beszédtanár feladatai a következők:

- Feljegyzéseket készít minden egyes jelentkező hangjáról (ez segít később a szereposztásban).
- Megítéli a jelentkezők hangjának flexibilitását.
- Véleményt mond az esetleges hangproblémákról és artikulációs hibákról.
- Megítéli, hogy javíthatók-e ezek a hibák, illetve akadályozzák-e vagy akadályozhatják-e a színészt a számára felajánlandó szerepekben.

A szereposztás folyamán a beszédtanár javaslatot tehet az egyes szerepkörökre vonatkozóan, ha ezt a rendező kéri, illetve megengedi. Számomra a legnagyobb sikert, a rendezői koncepció teljes megértését, valamint a rendezővel való együttgondolkodást az jelzi, ha ugyanúgy osztjuk ki a szerepeket. Ez természetesen csak akkor lehetséges, ha a beszédtanár már több színházi produkcióban dolgozott együtt ugyanazzal a rendezővel.

A szereposztást a próbák követik. A szereposztástól a bemutatóig terjedő időszak alatt a színházi gyakorlat különböző próbaformákat különböztet meg. Az első próba az **olvasópróba**, amely során egy előadás teljes stábjára – rendező, rendezőasszisztens, színészek és táncosok, díszlettervező, jelmeztervező, ügyelő stb. – jelen van, és az olvasással megkezdődik az előadás színrevitelének első szakasza. Mindegyik rendező másképpen vezeti ezt az első próbát. Van, aki koncepciót hirdet; van, aki röviden beszél a színházról, a darabról, az előadás céljáról stb., majd maga olvassa fel a szöveget. De van olyan rendező is, aki egyből felolvastatja a szereplőkkel a szöveget. Ha első lépésben a rendező olvassa fel a darabot, akkor ezt általában azonnal követi a **visszaolvasó próba**, amikor a szereplők már a saját szerepüknek megfelelő szövegrészeket olvasják. Ezt a próbát általában nehézkes olvasás jellemzi, a szereplők ismerkednek a szöveggel. A rendező itt még nem ad instrukciókat, azonban az egyes karakterekre vonatkozó megjegyzéseit a beszédtanárnak érdemes feljegyeznie.

Az olvasópróbákat általában nálunk egy- vagy kétülésben történő **asztali próba** (elemző próba) követi. A szereplők, a rendező és a produkciós stáb illetékes tagjai asztal körül ülve dolgoznak. Ebben a próbafolyamatban a rendező kifejti a műről és annak megvalósításáról szóló koncepcióját. A Bates College próbafolyamatának ezen fázisában a díszlettervező bemutatja a szereplőknek maketten a színpadtervet. A makett nem más, mint a játéktér kicsinyített mása, és azt hivatott megmutatni, hogy milyen lesz a végleges látvány. A díszlettervezőt a jelmeztervező követi, aki rajzokkal illusztrálva ismerteti a szereplők jelmezeit.

A következő próbafázist a **rendelkezőpróbák** jelentik. Ezek általában az eredeti játéktérben, a színpadon zajlanak. A díszletelemeket kijelölik, vagyis berajzolják, illetve színes szigetelőszalaggal felragasztják a padlóra. A rendező ebben az eredeti térben kezdi meg a próbát és helyezi el a jeleneteket. A rendelkezőpróbák során derül ki, hogy melyik szereplő mikor, hol és mit csinál. A rendelkezőpróbák mindig a darab folyamatos történéseiben haladnak, vagyis a dráma elejéről a végéig. Ez főleg azért fontos, hogy a színészeknek átfogó képük legyen a színdarab teljes folyamatáról. A rendelkező próbák elsődleges feladata az előadás alapjainak a lerakása. A színészek a rendelkezőpróbák során a saját szövegpéldányukban bejelölik a rendező által instruált főbb mozgásokat és térbeli elhelyezkedésüket. A szereplők itt még olvassák a szövegüket. A beszédtanár eme próbaszakaszban jegyzetel, és ha szükséges, akkor a karakterre vonatkozó kérdéseket tesz fel a rendezőnek.

Az **emlékpróbák** már teljes szövegtudást igényelnek. Ez a próbaszakasz szolgál arra, hogy a színészek kialakítsák a játékművészetüket, karakterüket. Itt a legaktívabb a beszédtanár munkája. Csoportos és/vagy egyéni formában dolgozik a szereplőkkel azon, hogy megtalálják a legmegfelelőbb hangot és beszédstílust a karakterükhöz. Munkáját mindig megbeszéli és egyezteteti a rendezővel, hiszen egy hangkarakterre vagy beszédstílusra vonatkozó instrukció a legtöbb esetben rendezési következményekkel jár. Ebben a szakaszban kezdhető el a próbák előtti „bebeszélési” rutin bevezetése, illetve a gyakorlatok megtanítása és vezetése, amely egészen a darab lekerüléséig szerves része kell, hogy legyen a színészek felkészülésének.

Az **összpróbák** szakasza az, amikor az előadás már összeáll, és a darabot megállás nélkül, folyamatában próbálják. Az összpróbák folyamán a beszédtanár a nézőtérrel ülvé követi a próbát, jegyzeteket készít és a próba után feljegyzéseit megosztja a rendezővel, vagy ha a rendező úgy kívánja, akkor közvetlenül a szereplőkkel. Ennek az a célja, hogy a következő összpróba a színészek az instrukcióknak megfelelően javítsák az előadásukat. Ebben a fázisban én a következőkre szoktam figyelni:

- Légzés
- Hangindítás
- Testtartás
- Artikulációs tisztaság, érthetőség
- Hangsúlyok betartása, idegen szavak helyes kiejtése
- Akcentus, tájszólás következetessége
- Ritmus és az adott jelenetben szükséges beszédtempó
- Hangmagasság, hangszín, gyors hangváltások
- Hang és a testmozgás koordinációja
- Optimális hanghasználat

A főpróbákat a **technikai próbák** előzik meg, amelyeknek célja a díszlet teljes felállítása, a világítás és a hangosítás beállítása. A beszédtanárnak a technikai próbák során főleg arra kell figyelnie, hogy a zenei- és zajeffektek alatt a színészeknek soha ne kelljen túlerőltetni a hangjukat. A próbák alatt érdemes feljegyzéseket készíteni a világítás és a hallhatóság kapcsolatát illetően, és ezeket megosztani a rendezővel, a látványtervezővel és/vagy a fővilágosítóval.

A **főpróba** már előadás-értékű próba, mivel olyan, mint az előadás. A Bates College színházi bemutatóit minden esetben három főpróba előzi meg. Az első a jelmezes főpróba, a második a jelmezes és sminkes főpróba, a harmadik az úgynevezett végleges főpróba, vagy nyilvános főpróba, amin már általában közönség is van. Az első két főpróbán a beszédtanárnak arra kell figyelnie, hogy a jelmezek és a smink ne akadályozza a szereplőket a beszédben. Nyilvános főpróbáimon a közönség között ülvé igyekszem elcsípni a nézők előadásra vonatkozó megjegyzéseit, valamint próbálom megítélni azt, hogy a teltház nézőtér mennyire befolyásolja az előadást.

A **bemutató** napján és az összes előadást megelőzve bemelegítem és bebeszéltem a szereplőket, és minden előadást végignézve ügyelek arra, hogy az előadások számának növekedésével a színészek beszédtechnikája ne romoljon.

## **A beszédtanár kapcsolata a Produkciós Stáb tagjaival**

A produkciós folyamat során a beszédtanár egyértelműen a rendezővel áll a legszorosabb kapcsolatban. A rendező és a produkciós stáb munkája komplex. A feladatokat nagyon ritkán lehet lineáris sorban összefoglalni, ebből adódóan elég nehéz ezeket általánosítani. Ahány rendező, annyi személyiség, annyi rendezői koncepció és annyiféle egyéni módszer. Minden próbafolyamatban más-más metódus alakul ki. Minden rendező mást igényel a beszédtanártól és másképpen vonja be a beszédtanárt a munkába. A színházi produkciókon való beszédtanári munka igazi nehézsége és egyben szépsége is, hogy egyszerre nagyon sok mindenre kell figyelni, és sok mindent kell egyszerre csinálni. A továbbiakban megpróbálom azokat a legfontosabb kérdéseket leírni, amelyeket a beszédtanár a különböző szakemberek területe felé irányít a produkciós

folyamat során. A lista természetesen nem teljes, mivel ezeket a kérdéseket általában a gyakorlati munka szüli.

## Díszlettervező

- Milyen lesz a díszlet téri adottsága?
- Hogyan befolyásolja a díszlet a színészek érthetőségét?
- Realisztikus vagy nem realisztikus lesz-e a díszlet?
- Milyen anyagokat fog használni a díszlettervező, és ezek hogyan befolyásolják a hanghatást?
- Mozgatják-e a díszletelemeket a színészek beszéde alatt, és ha igen, akkor ezek milyen zajjal járnak?

*„Nagyon nagy, levegős, régimódi színpad legyen, a lebető legteltesebben üres, egészen a színpadfenéig kibontva, törten fehér falakkal; a falakat úgy kell elkészíttetniünk, hogy illesztései ne látszódjanak.*

*A színpadfenékhez közel, a jobb és a bal oldalon egy-egy nem látható járás...“*

(Nádas 1996: 181 *Temetés*)

## Jelmeztervező:

- Mit fognak viselni a színészek?
- Hogyan befolyásolja a jelmez a légzést? (pl. fűzők, nyakkendők stb.)
- Befolyásolja-e a jelmez a beszédszervek mozgását, láthatóságát? (pl. gallérok, kalapok stb.)
- Használják-e a színészek maszkot? Ha igen, eltakarja-e a maszk a szájukat?

*„A két színész teljesen egyforma rubát visel. Nagyon bő és egyenesszárú fehér gatyát, amely a deréknál egy madzaggal összehúzható és megköthető, valamint egy szintén egyenes szabású, bebújós, gallértalan, meglehetősen hosszú fehér inget valamilyen durvább szövésű anyagból, s ugyanezen anyagból készült négyszögletes vászonsipkát.*

*Mezítlábások.“*

(Nádas 1996: 181 *Temetés*)

## Látványtervező:

- Milyen lesz a világítás?
- Lesznek-e speciális effektusok az előadás alatt (pl. szárazjéggel előállított füst), hiszen ezek gyakran irritálják a beszélőt?

*„A világítás egyenletes, fehér, bántóan erős, mondhatnám kápráztató, de csak a lépcső fölötti színpadsík van bevilágítva így. A lépcső alatti tér csupán annyi világítást kap, amennyit kap.*

*A világítás állandó, nem változik.“*

(Nádas 1996: 181 *Temetés*)

## **Maszk-, illetve sminkmester:**

- Lesz-e darabban olyan maszk vagy smink, ami befolyásolhatja a beszédet? (Tudni kell, hogy a műránccok, műsebek befolyásolják az arcizom mozgását. A ragasztott bajusz például, jobban kiemeli az artikulációt és gátolja a felső ajak mozgását.)

*„Napjainak színjátszásának a maszk bevett, mind gyakrabban használt eszköze lett – különösen a realista, pszichologizáló kifejezési eszközökkel szakító modern színházi produkciókban. (...) Ezzel élt Jiří Menzel Gozzi Szarvaskirály-rendezése is a budapesti Katona József Színházban.“*

(Mihályi 1999: 149)

## **Zenei vezető és/vagy hangmester:**

- Vannak-e zenészek? Hol helyezkednek el? A színpadon vagy a zenekari árokban?
- Lesznek-e különálló zenei betétek a jelenetek között?
- Van-e zenei aláfestés a jelenetek alatt?
- Hol vannak a hangszórók?
- Lesznek-e speciális zajeffektusok (pl: vihar, sziréna stb.)?
- A zenei betétek, hangeffektusok hogyan befolyásolják a színészek beszédérthetőségét?

*„A zenekari árok ezúttal nyitva van. Derengő mélyében a zenészek még nem foglalták el helyüket. Három kottapult kis fénye világít.*

*A zenekari árokban dobogó vagy valamiféle magasítás biztosítja, hogy amikor a zenészek helyet foglalnak majd hangszerük mellett, fejük a rivalda vonala fölé emelkedjék, s így a játék ideje alatt látványként is állandóan jelen legyenek.“*

(Nádas 1996: 97 *Találkozás*)

## **Tánc Koreográfus / Mozgástanár / Kaszkadőr**

- Kell-e valamilyen tánccal vagy mozgással egyidejűleg beszélni is?
- Lesznek-e verekedési jelenetek?
- Tudni kell, hogy a fizikai aktivitással egybekötött beszéd alatt van a hangmegerősítésre a legnagyobb veszély.

*„Rendezőink a stilizált mozgásokat, gesztusokat elsősorban a szatíra eszközeként használják, például a már említett Arturo Ui-előadásban vagy legutóbb Majakovszkij Gőzfürdőjében, Gothár Péter kaposvári rendezésében. A színészek mulatságos effektusok egész sorát váltják ki emberi fogyatékoságok (természetellenes testtartások, járások, mozdulatok), illetve már eleve stilizált, koreografált pantomimjátékok eltűlésével...“*

(Mihályi 1999: 148)



## Kellékes

- Esznek-e a színpadon a színészek? Mennyire befolyásolja ez a beszédüket?
- Mit esznek a darabban? Lehet-e, illetve kell-e ezeket a hangegységtan szempontjából más ételekkel helyettesíteni? (Pl.: mandula, mogyoró, dió fogyasztása nagyon sokszor torokköszörüléshez vezet.)

## A színházi produkciók beszédtanárának személyisége

A színházi előadás bonyolult forma, mivel az előadás különböző művészetek szintéziséként valósul meg. A beszédtanár a próbafolyamat során személyes és szakmai kapcsolatot alakít ki a produkciós stáb tagjaival és a szereplőkkel. A szereplőkkel egyénenként külön-külön, időnként pedig az összes színésszel egyszerre kell foglalkoznia. A színházi produkciókon dolgozó beszédtanár nem csak logopédusként, hanem gyakran pszichológusként, pedagógusként, valamint politikusként is funkcionál, és mivel a színészeket keresztül közvetve hatással van az előadásra, ezért egy kicsit „művész” is. A beszédtanárnak soha nem szabad elfelejtenie, hogy azok az emberek akikkel dolgozik „művészlelkek”, sok esetben nagyon-nagyon érzékenyek és törékenyek. Tudnia kell, hogy melyikükhöz mikor és hogyan kell szólnia. Mikor kell az értelemre, és mikor az érzelemre hatnia. Mikor kell szelídnek, és mikor kell kifejezetten határozottnak lennie. A beszédtanárnak a próbafolyamat során a rendezői koncepciót respektálva tudásával, felkészültségével, emberségével, határozottságával, humorával és következetességével kell az abszolút bizalmat megteremtenie maga körül. A személyes bizalom elkerülhetetlen a színházi alkotómunkához. A színésznek tudnia kell, hogy a beszédtanár a produkcióval együtt a színész személyes érdekét és sikerét nézi, azt akarja, hogy az előadás az akusztikai megnyilvánulásait illetően is a lehető legjobb legyen. A beszédtanár munkája akkor tökéletes, ha munkájából az előadás alatt nem tűnik fel semmi. Ez akkor következik be, ha az előadás minden részlete tökéletesen hallható és érthető. Én azt szoktam mondani, hogy a beszédtanári munka „ördögien angyali” feladat. A próbafolyamat bizonyos szakaszai néha az örültek házára emlékeztetnek, mindenki ideges és türelmetlen. Ez azonban a bemutatót követő tapsvihár után elfelejtődik, és a premier feszültségei alól felszabadulva mindenki közösen és önzetlenül örül a sikernek.

## Befejező gondolatok

Minden színházi előadásra igaz az, hogy a színész beszédének művészi értékűnek kell lennie. A színpadon mindig a helyes és kifejező beszédnek kell érvényesülnie. „A színész beszédmegnyilatkozása nem egy konvencionális aktus, hanem a művészi teljesítményt szolgáló, kreatív cselekvés.” (Papp 2005: 2) Ezért a színházcsinálás elképzelhetetlen szakszerű hangképzési, illetve beszédtechnikai felkészültség nélkül. Gondoljunk csak arra, hogy Hamlet hogyan instruálta a színészeit:

### HAMLET

*Szavald a beszédet, kérlek, amint én ejtém előtted:  
lebegve a nyelven; mert ha oly teli szájjal mondd,*

*mint sok színész, akár a város dobosa kiáltná ki verseimet. Ne is fűrészd nagyon a levegőt kezedd, így; hanem jártasd egészen finomul: mert a szenvedély valódi zubataga, szélvésze, s mondhatnám forgószele közepett is bizonyos mérsékletre kell törekedned és szert tenned, mi annak simaságot adjon. Ó, a lelkem facsarodik belé, ha egy tagbaszakadt, parókás fejű fickót hallok, hogyan tépi foszlánnyá, csupa rongyokká, a szenvedélyt, csakhogy a földszint állók füleit megrepessze, kiknek legnagyobb részét semmi egyéb nem érdekli, mint kimagyarázhatatlan némajáték és zaj. Én az ilyen fickót megcsapatnám, amiért a düböncöt is túlozza és heródesebb Heródesnél. Kerüld azt, kérlek.*

(...)

*Csakhogy aztán fölötte jámbor se légy, hanem menj saját ép érzésed vezérlete után. Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez, különösen figyelve arra, hogy a természet szerénységét által ne hágd: mert minden olyas túlzott dolog távol esik a színjáték céljától, melynek föladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát. No már, ha ezt túlozza valaki, vagy innen marad, bár az avatlant megnevettedi, a hozzáértőt csak bosszanthatja; pedig ez egynek ítélete, azt meg kell adnod, többet nyom egy egész színház másokénál. Ó, vannak színészek, én is láttam játszani – s hallottam dicsérve másoktól, nagyon pedig – kik, Isten bűnül ne vegye, se keresztény, se pogány, se általában ember hangejtését, taghordozását nem bírva követni; úgy megdölyfösködtek, úgy megordítottak, hogy azt gondolám, a természet valamely napszámosa csinált embereket, de nem csinálta jól, oly veszettül utánozták az emberi nemet.*

(William Shakespeare: *Hamlet*

3. felvonás 2. szín; Arany János fordítása)

Kell-e ennél tökéletesebb indok arra, hogy miért van szükség a beszédtanárookra a színházcsinálás során?

Remélem, hogy sikerült kedvet csinálnom néhány logopédus kollégámnak ahhoz, hogy beszédtanárként kezdjenek el színházi produkciókon dolgozni. A színdarabokon való beszédtanári munka kifejezetten gyakorlati munka. Ugyanúgy, mint maga a beszédtechnika tantárgy, könyvből elég nehezen, sőt, szinte egyáltalán nem tanítható.

Tapasztalatot csak konkrét darabokon való munka során lehet szerezni. Minden előadás megszüli a saját formáját és mindig a közös munka határozza meg az előadás stílusát. A beszédtanár akkor végez jó munkát, ha a színpadon nem venni észre a jelenlétét, de legfőképpen a hiányát. Talán ezt a legjobban Fisher tanár úr fogalmazta meg: „*Akkor szép a beszéd, ha észre sem vesszük, hogy ezt valaha meg kellett alkotni.*“ (Fisher 1966: 265)

## Felhasznált és ajánlott irodalom

- BRESTYÁNSZKI BOROS ROZÁLIA (2009): *Színházi alapok amatőröknek*. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta.
- COOPER, SIMON–MACKEY, SALLY (2000): *Színháztudomány felsőfokon*. Orpheus Kiadó, Budapest.
- EGRESSY ZOLTÁN (2000): *Drámák*. Neoprológus Kiadó, Budapest.
- ESTERHÁZY PÉTER (1994): *Bücsűszímfőnia*. Helikon Kiadó, Budapest.
- FISHER SÁNDOR (1966): *A beszéd művészete*. Gondolat Kiadó, Budapest.  
<http://mek.oszk.hu/04900/04951/04951.pdf> (*Elektronikus változat letöltve: 2010. július 22.*)
- HAMPTON, MARION & ACKER, BARBARA (Eds.) (1997): *The Vocal Vision: Views on Voice*. Applause, New York.
- LATINOVITS ZOLTÁN (1985): *Emlékszem a röplés boldogságára*. Összegyűjtött írások. Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- MIHÁLYI GÁBOR (1999): *A moderntől a posztmodernig*. Új Világ Kiadó, Budapest.
- NARDINI, GARDINER (2010): Professor Katalin Vecsey Translates Personality into Voice for Theater Students. In: *The Bates Student*. Posted: Mar–23–2010 @: 4:31 pm  
<http://batesstudent.dnand.org/2010/03/23/professor-katalin-vecsey-translates-personality-into-voice-for-theater-students/> (*Elektronikus változat letöltve: 2010. július 24.*)
- NÁDAS PÉTER (1996): *Drámák*. Jelenkor Kiadó, Pécs.
- NÁNAY ISTVÁN (1999): *A színpadi rendezésről*. Magyar Drámapedagógiai Társaság, Budapest.
- PAPP ÉVA (2005): *A művészi beszéd útja a közbeszédtől a versmondásig*. Színház- és Fiművészeti Egyetem, D.L.A. Képzés, Mesteri Pályamunka.  
[www.filmacademy.hu/data/files/350/PappE\\_dolgozat.pdf](http://www.filmacademy.hu/data/files/350/PappE_dolgozat.pdf)  
(*Elektronikus változat letöltve: 2010. július 22.*)
- RODENBURG, PATSY (2000): *The Actor Speaks. Voice and the Performer*. St. Martin's Press, New York.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (1991): *Öt dráma*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- SHAKESPEARE, WILLIAM: *Hamlet, Dán Királyfi* (Arany János fordítása). Forrás:  
<http://mek.oszk.hu/00400/00485/00485.pdf> (*Elektronikus változat letöltve: 2010. július 22.*)
- SHAKESPEARE, WILLIAM (1992): *Rómeó és Júlia* (Mészöly Dezső fordítása). Ikon Kiadó, Budapest.
- SZÉKELY GYÖRGY (szerk.) (1994): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest.  
<http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/> (*Elektronikus változat letöltve: 2010. június/július*)
- WITHERS-WILSON, NAN (1993): *Vocal Direction for the Theater*. Drama Book Publishers, New York.