

Franyó Zsuzsanna

Színpadi kommunikáció

Mindig úgy szokott lenni, hogy egy ünnepség záró része egy színházi előadás. Így volt ez Adán is, valamikor. Mivel most nincs színházi előadás, én pótolom a színházi előadást. És hogy miért volt az jó, hogy színházi előadás volt, azért, mert jó színházba menni, mert jó színházban lenni, hisz ott már fárasztó bölcseledések után csendes nézők vagyunk, nem mi beszélünk, ha nem nekünk beszélnek, hozzánk beszélnek. Meg azért is jó színházban lenni, mert ott találkozhatunk kedvenc színészeinkkel, kedvelt színpadi műfajainkkal, és látva az előadásokat, vég nélkül, és önfeledten asszociálgatunk, kalandozunk ismereteink és érzéseink világában, olykor számot adva minderről, olykor elhallgatva mindezt.

A színházban egy különleges világgal találkozunk, amelyet a színészek, rendezők, díszlet- és jelmeztervezők, zeneszerzők, koreográfusok, és mindenekelőtt a szövegek írói varázsolnak eléink. Különbféle élethelyzetekkel találkozunk a színházi előadásokon, amelyeket látva sírunk vagy kacagunk, olykor irigylünk, vagy amelyekben a saját életünket és élethelyzetünket ismerjük fel. Ülünk a nézőtéren, nézzük a színpadi jelenetsort, a maga vizualitásában, és halljuk a szöveget a színészek ilyen-olyan interpretációban, és gondolkodunk, vagy csodálkozunk, vagy éppen semmit sem teszünk, mert számunkra az előadás semmit sem mond. Nem értjük a rendező stílusát meghatározó előadás vonalvezetését, elutasítjuk az ízlését, nem halljuk meg

a szöveget, a színpadkép látványában már riasztó a számunkra, kakofónia van a zenei anyagban, jellegtelenné a jelmezek, és kérdezzük: minek is mindez. Észre sem vesszük, hogy amíg mindent negáltunk, részesei voltunk egy kommunikációs kapcsolatnak, amely a szerző, a színjáték és a néző között alakult ki.

A szerencsésebb kapcsolat az, ebben a kommunikációs folyamatban, amikor színházba megyünk, és várjuk a színházi csodát, és az be is következik. Elvárásaink vannak, mert tudjuk, hogy a színház művészet. A művészeteknek a legösszetettebb és legközvetlenebb módon élményt nyújtó kifejezése, és mi nézők, szeretjük a csodát, és ezért várjuk minden előadásnál a csodát, a pillanat örömét. A néző különös ember, aki a színházban találkozni akar egy különös világgal, akár a saját élethelyzetével, akár tőle független élethelyzettel. A néző az előadás alatt vagy megoldást talál feltett kérdéseire, vagy más kérdésekkel találkozik, a néző kommunikálni akar, nem hangosan, hanem önmagában, egyfajta belső beszéd szintjén. Nem azért van mindez, mert a néző eszelős, hanem azért, mert az önmagában rejlő érzések és gondolatok kifejezői a színpadon vannak, és azok beszélnek, a néző pedig csendben ül. Így hát a dialógus másfajta lesz, mert a nézőben történik. Ezt a dialógust egy szerző szövege alapozza meg, amelyet egy rendező szerkeszt meg vagy át a színpadra a színészeknek, akik mindehhez hozzáadják saját közlendőjüket. Az előadásban ez a verbális dramaturgia. Felmerül a kérdés: mit is hall a néző. A válasz: nemcsak az alapszöveget. Hisz a színészi vonalvezetésben és jelenetezésben már benne van a rendező

immanenciája, és ezt adja át a színésznek. A színésznek közlendője van a szöveggel, és ezt adja hozzá a rendezői utasításhoz, intonációhoz, és alapfokon a szöveg gondolatiságához. Mit hall akkor a néző? A színészt, akinek szövegében már hármasság van: vagy egy szöveg, van a rendezői intonáció és a saját véleménye. A néző a végeredménnyel kommunikál, ha kommunikál. Vagy elfogadja a közölt szöveg módját és hangsúlyát, vagy nem. Vagy más helyre teszi a mondathangsúlyt, mint azt hallja az előadásban, és akkor azt mondjuk: nem kommunikált az előadás a nézővel. Persze mindig figyelembe kell venni a néző elvárását, pillanatnyi lelki állapot is, mert ha a néző alapvetően elutasító, akkor semmilyen kommunikációról sem lehet szó. Márpedig a színházi előadás egy nagyon összetett, kommunikatív készséget igényel.

Egy-egy előadáson belül minden színpadi elemnek pontosan kell funkcionálnia ahhoz, hogy a nézőhöz pontosan jusson el, hisz csak így értheti meg.

Gondoljuk végig a kommunikációs folyamatot. Bemegyünk a nézőtérre. Leülünk. Mondjuk nyitott a színpadkép, rajta rendetlenség, szemeteskannák, hulladék és piszok. Háttérfalon düledező oszlopok. A néző rezümál: mi egy lepusztult világban élünk, és ebben történnek majd az események. (pl. Titanic vízirevü).

Vagy kinyitják a nézőtéri ajtót, és a színpadra irányítják a nézőt, minden fehér, bukdácsol a néző, hisz szivacson jár. A néző bosszankodása közben azért csak elgondolkodik azon, hogy ilyen ingoványos a talaj a lábunk alatt? (Három nővér).

Vagy a néző bemegy a nézőtérre, leül a saját helyére, és meglátja a színpad előterén a fehér tüll függönyt. Mintha egy steril világ előtt lenne. Majd megkezdődik az előadás, és a fehér függöny mögött fekete fal válik ketté, és az a mögötti térből előjönnek a mezítlábas színészek. A tisztaságba és ártatlanságba lépnek be a mezítlábas színészek, ahol is a mezítlábasság a szegénységre is utal, meg az erkölcsi tehetetlenségre is, meg a szégyenre is. És erről a hármasságról beszélnek a színészek testbeszédükkel kifejezett jeleneteikben. (Vérnász).

A néző tudja, hogy ezek a színpadi díszlet szimbólumai megfejthetők. Ha a néző megfejti meg ezeket, akkor ezt úgy nevezik szakmai nyelven, hogy: lejött az előadás a nézőhöz. Ha nem fejt a színpadi szimbólumot, akkor nem jött le az előadás a nézőhöz, akkor nem jött létre színpadi kommunikáció.

A színházi előadásban pedig minden elemnek funkciója van. Minden elemnek ennek következtében kommunikatív jellege van. A fénynek, a jelmeznek, a mozdulatnak is, hisz gondoljunk csak a koreodráákra, ahol a testbeszéddel fejezik ki a színművészek az érzéseiket és a gondolataikat, és a nézőnek a testbeszéddel közölt gondolatot kell megfejtenie, ellenkező esetben nem érti meg az előadást. A koreodráma legtökéletesebb kifejezője a kanizsai Nagy József: Jel színháza. Az elnevezés már sugallja a jelek megfejtésének kényszerűségét, és ha nem sikerül megfejteni a jeleket, hát akkor bizony itt végképp nem kommunikál az előadás. A felhívó mozdulatok valamely érzést kifejező vagy bizonyító mozdulatok, a

taglejtésből kell megértenünk a közlendőt. És azután vég nélkül asszociálgathatunk. Persze vannak olyan tapasztalataim is, amikor megkérdi tőlem a mellettem ülő barátnőm az előadás alatt, hogy ez most mit jelent. Ez azért van, és azért lehetséges, mert nem egyértelműek a kódok. – Például: az egyik előadásnál a rendező gondolkodásra szólított fel bennünket. Az előadás kódjai viszont nem voltak egyértelműek. Az előadás tehát nem kommunikált, így amikor barátnőm megkérdezte, hogy most ez mit jelent, válaszom az volt, hogy gondolkodj. A felelet pedig: nem akarok gondolkodni. Ilyenkor kommunikációról nem beszélhetünk, mert az előadások kódjait én csak belemagyarázhatom, de az előadás ilyenkor nem egyértelmű.

A színpadi előadásnál van egy verbális dramaturgiai ív, és van egy vizuális dramaturgiai ív.

A verbális dramaturgiai íven belül rejtezik a rendezői és színészi közlendő. Erre legjobb példa Ibsen Kísértetek c. műve az Újvidéki Színház előadásában, ahol is Alvingné (Romhányi Ibi) és a tiszteletes (Albert János) egy menhely felépítési történetének szövegén keresztül mondat-hangsúlyaikkal szerelmi vallomást tesznek egymásnak, illetve tett az Újvidéki Színház előadásában a két színművész a jelenetben Vidnyánszky Attila rendezésében. A szöveg üzleti ügyről szól, csakhogy a mondat-hangsúlyok mögötti érzések a néző figyelmét nem a tartalomra irányították, hanem a szöveg mögötti történetre. Persze ezt úgy kell előadni, hogy a nézővel ezt közöljék. A verbális dramaturgiának nagy szerepe van egy-egy előadás kommunikatív folyamatában, hisz minden szövegrésszel a

színésznek valamit közölnie kell, minden mondathangsúlynak jelentéshordozónak kell lennie, és ez így is van a jó előadásoknál. Amiből következik, hogy azok a jó előadások, amelyek gondolatokat közölnek, amelyek eljutnak a nézőhöz, ahol a jelmez már önmagában beszél korról, stílusról, történetről, ahol a zene pontosan emeli ki az előadás ritmusát, ahol a fények árnyaltsága meggyőzi a nézőt a vizuális dramaturgia színpadi ívéről.

Ha minden színpadi elem a helyén van, akkor a néző megéli a színpadi csodát, amelyre vágyott, hiszen azért ment színházba nézés és fárasztó tanácskozások után. A néző azért éli meg a színpadi csodát, mert úgy beszéltek hozzá, hogy kérdéseire választ kapott, elvárásait kielégítették a színpadon. Mert akár a világirodalom, akár a vajdasági irodalom, akár a magyar drámairodalom szövegei alapján közölték gondolataikat a színészekkel a rendezők, az előadáson a nézőt szólították meg, és a néző gondolkodott, és belső beszéddel válaszolt. A színész pedig megérzi, mikor válaszol a néző. Ez a kommunikáció. A néző is a partnere a színésznek, része az előadásnak, tehát nemcsak a színész-kolléga a partner. Amikor jeleneteit a néző lereagálja, azzal is, ha néma csöndben ül, érezni egy sajátságos feszültséget, érezni a kapcsolatot, amely létrejött a színész és a néző között.

A néző látja színész jelenetépítését, átérzi azok között a szünetek tartalmát is, és követi a gondolatok megfogalmazását. A színész pedig tudja, meddig tartat egy hatásszünet, mennyi ideig tart a nézőtől a hozzá vezető visszacsatolási ív.

Különös kommunikáció van tehát a színész és néző között egy előadásban. Ezt nem lehet tudományos módon megmagyarázni, itt nem lehet elméleti formulákat kreálni, mert hangulatról van szó, érzésekről, megérzésről és ráérzésről, és sokszor az érzések folyamata jelenti a megértést. És nem fordítva. Képzeljük csak el a csehovi drámában rejltő unalom színpadi megformálását. Ha az unalom állapotát nem érzi a néző, akkor az előadásnak nincs tartalma. Csakhogy ha a néző is unatkozik az előadáson, akkor az előadás rosszul közölte az unalmat. Tehát az unalomnak is tartalomhordozó funkciója van, kell hogy legyen ahhoz, hogy a néző ezt átérezze. És én tudom, hogy a néző tűrőképessége véges, ezért megköszönöm a figyelmüket.