

## A színpadi légzés és hang szinergiája a színészi munkában

KOVÁCS KÁROLY

Ha fizikai értelemben vizsgáljuk a hangot, keletkezésének katalizátora minden esetben egy rugalmas anyag mozgása, amely rezgést képez. Az emberi hang esetében a levegő mozgása a hangképzés egyik alapfeltétele. Az emberi test a kilégzés során, mint egy rezonáns üreg, működésbe hozza a hangképző szerveket, amely hangot eredményez. Legfőbb hangképző szervünk a gége. „A gége tökéletes és biztos összezárásának képessége emberi specifikum. Ennek köszönheti az ember nem biológiai mozgásokban való nagy verzalitását, és a hangjával való sokoldalú bánni tudást.”<sup>1</sup> Ahhoz, hogy megértsük, milyen jelenségek összességén megy keresztül az emberi hang, ismernünk kell a képzését befolyásoló tényezőket. A beszéd viszonylatában, amely maga is egy hangképzési folyamat, a gége anatómiájának feltérképezése és megértése elengedhetetlen. A belélegzett levegő a tüdőből való távozása-kor, mint a hangképzés primer összetevője, a légcsövön át eljut a gégégig, ahol rezgés által létrehozza a hangot. Ezt a jelenséget hívjuk hangképzésnek, amely a rezgést befolyásoló tényezők: a gége elemeinek összetett kapcsolódási rendszerén át történik. Szerkezeti szempontból a gége gyűrűporcból, káncporcból, pajzsporcából, gégefedőből és hangszalagokból, valamint az ezeket anatómiailag összekötő járulékos elemekből áll. Ezek hozzák létre a hangképzés helyüül szolgáló hangrést. A gége komplex működése, a hangszalagok változékonysága sokrétű és páratlan hangképzést biztosít az ember

számára. Összetettségét mutatja, hogy hanglenyomat alapján azonosíthatóak vagyunk. „Az emberi hang kifejezése azt a hangfajt, hangszínt, hangegyéniséget jelenti, amely minden embert jellemez, amely alapján bárkit hangja nyomán is fölismerhetünk.”<sup>2</sup> Ahogy nincs két azonos ujjlenyomat, nincs két egyforma emberi hang sem. Aki hangját előadói szinten működteti, elengedhetetlen, hogy tudatos hangképzést alkalmazzon. Ha a hang aspektusából vizsgáljuk a beszéd folyamat aktusát, az előadó legfőbb célkitűzésének a zöngéképzést tarthatjuk. A zöngé a fizikából ismert hang és zöreje összeolvadása. A fizika a hangokat, rezgéseik alapján, kétféle módon definiálja: egyenletes és egyenlőtlen. Ha egyenletes a hang, egyenlőtlen a zöreje. A magyar nyelv zörejként tartja számon zöngétlen mássalhangzóit, a beszéd folyamatában megjelenő többi hangzóit pedig hangként határozza meg. A zöngéképzés a gégeben jön létre, és a hangszalagok rezgésének mértékétől függően mellhangot vagy fejhangot produkál. Előadói viszonylatban célszerű a színésznek a mellhang kidolgozottságán, tudatos alkalmazásán dolgoznia, mert a mellkas rezonanciája biztosítja a hang megszólaltatásának optimális feltételét. A zöngéképzés tehát alapvető feltétele a hang tudatos artikulációjának.

A színpadon alkalmazott hang, a színész hangja számos szaktekintélyt foglalkozott, úgymint Artaud, Brecht, Sztanyiszlavszkij, Grotowski, Brook, Barba, napjainkban pedig Vasziljev és Suzuki, a színészképzésben

<sup>1</sup> SZENTÁGOTHAJ János, RÉTHELYI Miklós, *Funkcionális anatómia II.* (Budapest: Medicina, 2006), 222.

<sup>2</sup> FISCHER Sándor, *Retorika* (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1975), 97.

Strasberg, Chekhov, Zinder és Cohen: mindannyian kiemelték a színész hangképzésének fontosságát. Patrice Pavis szerint a színész hangja meghatározó jelleggel bír a megértés és érzékelés viszonylatában. „A színész hangja a szöveg és a színpad néző általi befogadása előtti utolsó állomás: ebből is látszik a jelentés és az érzelmi hatás megformálásában való fontossága, de egyszerűsége leírásának, értékelésének és az általa keltett hatások megragadásának nehézsége is.”<sup>3</sup> Attól függően, hogy a színész hogyan szólaltatja meg a hangját, milyen verbális és vokális jeleket kódol, a befogadó érzékeli, majd dekódolja, megérti az üzenetet. A színészi hang mechanizmusainak sokszínűsége, mint a hang magassága, a hangszín, a hangereő, a beszédritmus, a hangsúly, az artikuláció, a hanglejtés, a beszédszünet, mind-mind olyan beszédakusztikus eszközök a színész számára, amelyekkel a hangja jelentést képez. Így a színpadi beszéd során a színész hangjában nem pusztán a szöveg artikulálódik, hanem a felsorolt eszközök révén több csatornán keresztül képessé válik a sokrétű kommunikációra, amelynek során beavatja a nézőt a kódolt információba. „A köznapi beszéd produktív beszéd, a színpadi beszéd reprodukív beszéd”,<sup>4</sup> vagyis a színész megkísérli az előadás rögzített szövegét úgy interpretálni, mintha nem egy előre megtanult szöveg lenne, hanem félproduktív beszéddé alakítja, s a gondolkodást a szövegmondás és a szövegalkotás szimultán módon, a spontán beszédnek megfelelő metódussal működteti. A reprodukív beszéd a beszélt nyelvi közlések három alapvető csoportjának egyik ágazata. E fő csoportok: a spontán beszéd, a félkötött beszéd és a kötött beszéd, amelyekből a reprodukív beszéd a kötött

beszéd csoportjába tartozik. A félkötött beszéd a spontán beszédhez képest valamelyest előkészített, nem teljesen szabad beszéd típus. Ezzel szemben a kötött beszéd alapismérve, hogy egy korábban megírt szöveg szó szerinti megszólaltatása. Két alcsoportját különbözteti meg a szakirodalom: a reprodukív beszédet és a hangosítást, amelyekből az előző feleltethető meg a színpadi beszédnek. „Ha a korábban megfogalmazott szöveget a beszélő úgy mondja el, hogy azal azt az illúziót akarja kelteni, hogy az elhangzó szöveg spontán beszédtevékenység eredménye, reprodukív beszédről van szó. A szöveg reprodukálása tipikus esetben »fejből« történik, de szó lehet felolvasásról is, pl. a rádióban, ahol a beszélő nem is látszik. Az ilyen beszédtevékenység legtipikusabb formája a színpadi beszéd.”<sup>5</sup>

Grotowski kutatásai során nagy hangsúlyt fektetett a színészi hangképzés megértésére. A hangképzés elsődleges nehézségét és gátját a nem megfelelő légzésdinamikai folyamatok használatában vélte felfedezni, amelyekkel legfőbb zöngéképző szervünk, a gége blokkolását idézhetjük elő. Leszögezte, hogy a színésznek hagynia kell, hogy az organikus folyamatok működése – a színpadra lépés pillanatában – külső behatások nélkül történjen meg, különben figyelme a test energiájának áramoltatása helyett egy párhuzamosan működtetett tényezőre összpontosul. „Amikor a színész a hangjával dolgozik, az a legfontosabb, hogy ne figyeljen a hangképző szerveire.”<sup>6</sup> Ha a színész a színpadi munka során azt kezdi figyelni, hogy milyen hangon szólal meg, annyira lefoglalja ez a tevékenység, hogy minden egyéb im-

<sup>3</sup> Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006), 171.

<sup>4</sup> MONTÁGH Imre, *A tiszta beszéd* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1976), 16.

<sup>5</sup> LANSTYÁK István, *A magyar beszélt nyelv sajátosságai* (Pozsony: Stimul Comenius Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar nyelv és Irodalom Tanszéke, 2009), 20.

<sup>6</sup> Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford. PÁLYI András (Budapest: Kalligram Kiadó, 1999), 108.

pulzus, amelyben részesül, megszakad, így a megvalósítás technikai marad. Ez nem azt jelenti, hogy nem kell elsajátítani a hangképzés metódusait. Grotowski csupán azt hangsúlyozza, hogy a színpadra lépés pillanatában, ne a technikai megvalósítás álljon a színész figyelme fókuszában. A színésznek bíznia kell abban, hogy a technikák megértése és tudatos megvalósítása után, az alkotás folyamatában a teste képes lesz emlékezni az elsajátított ismeretekre, és automatikusan működteti a megszerzett technikai apparátust. Ez az egyetlen formája annak, hogy teljesen felszabadult hangot hozzunk létre, vallja Grotowski, majd megállapítja, hogy elég, ha bízunk az életünket fenntartó energiában, a levegő szabad áramoltatásában. „Annyi bizonyos, hogy a kilégzés viszi a hangot. (...) A levegő dolgozik, nem a hangképző szervek, hanem a kilégzés.”<sup>7</sup> Szerinte a színésznek az alkotás folyamatában nem saját hangját kell különböző aspektusaiból vizsgálnia, hanem önmagán kell dolgoznia ahhoz, hogy az áramló impulzusok és energiák mindenféle korlátozások nélkül felszabadulhassanak. Hangunk, azaz „testünk meghosszabbítása”<sup>8</sup> ilyenformán a színész érzékszervévé válik, és képessé teszi a rá kifejtett impulzusok akadálytalan megtapasztalására, a felszabadult energiák áramoltatására. A színész által kibocsátott hang tehát a légzés következményeként nyilvánul meg, és a hang tartalmát illetően jelszerűen működik a befogadó számára.

Sztanyiszlavszkij a ki- és belégzés változó mechanizmusát a környezettel való érintkezés folyamatos energiacserejékként határozta meg. Ebben az energiaáramlásban a hang mintegy csatornán halad át, majd a kiterjesztett hanghullámok által, a szavak hangzóin keresztül a színész kisugározza lelke részecskéit a térbe. Sztanyiszlavszkij állapotkifejező funkciót tulajdonított a színész

hangjának. Szerinte a színpadi beszéd hasonlatos a zenéhez, a színész hangszere a saját hangja, a zenei partitúra pedig a darab szövege, amelyben minden szó minden hangzójának, mint egy-egy zenei hangjegyek, kiszámított értéke van az alkotás egészét tekintve. „A színésznek az érzéseiből kell zenét komponálnia a darab szövegére és meg kell tanulni a szerep szavaival elénekelni ezt az érzés-zenét.”<sup>9</sup>A színésznek úgy kell használnia a hangját, mint a zenésznek a hangszerét. Sztanyiszlavszkij leszögezi, hogy a színész hangja, mint a színészi eszköztár egyik legfontosabb összetevője, folyamatos kondicionálást igényel, különben a kifejezésre szánt érzelmi megnyilvánulás vokális és akusztikus megjelenése elmarad. A nem megfelelő színészi hangadást egyfajta színészi fogyatékként jelöli, az abból megszólaló színészt pedig képtelennek tartja közvetíteni mindazt, amit szeretne, tönkretéve így az átélt, magasztos érzést. Létezhetnek esetek, amikor a színész lelkének hangja szépen szólal meg, de mit sem ér, ha nem képes beszédhangján keresztül érvényre jutni. „Hiába van a színésznek erős, hajlékony, kifejező hangja, mérhetetlenül eltorzul beszéde, ha hanyagul ejti ki a szavakat, ha nem ügyel az alig észrevehető szünetekre és hangsúlyokra, amelyek a mondat pontos értelmét, érzelmi színezetét megadják.”<sup>10</sup> Mindebből kitűnik, milyen jelentőséggel bír a színészi hang képzése a színészi munka során. A különböző technikák alkalmazása által tehát a színészi hang képzése és folyamatos kondícióban tartása a beszédakusztika eszközeinek tudatos birtoklásában segíti a színészt, s ez egyik leglényegesebb alkotóeleme játékanak és magatartásának. Ahogy a színész-

<sup>7</sup> GROTOWSKI, *Színház...*, 118.

<sup>8</sup> GROTOWSKI, *Színház...*, 128.

<sup>9</sup> K. SZ. SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész munkája*, ford. MORCSÁNYI Géza (Budapest: Gondolat, 1988), 405.

<sup>10</sup> NÁRAY István, *A színésznevelés breviáriuma* (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983), 60.

nek kondicionálnia kell a testét, ugyanúgy a hangját is: a teste meghosszabbításaként edzenie kell ahhoz, hogy minél árnyaltabb kifejezési formát ölthessen, hogy képessé váljon az emocionális tartalmak átadására. Így születik meg az a kompozíció, amelynek igényéről Eugenio Barba ejt szót: „Minden mozdulat, minden mozgás, a járásmód, minden kinetikai lehetőség és testi kifejezés, intonáció és színei váljanak kompozícióvá, amelynek hatóereje – a szerepfelépítés függvényeként – pszichikai összeütközéseinek minőségétől függ.”<sup>11</sup> A színészi hang, mint az intonációt megtestesítő kifejezőeszköz nyilvánvalóan szerves része ennek.

Barba is részletesen foglalkozik a színész hangjának a színpadi munkában kifejtett hatásával. Leszögezi, hogy a színész esszenciális eszköze a hangja, és feladata, hogy képes legyen a látottakról a hallottakra irányítani a néző figyelmét.

„Egyenlő feltételek mellett a vizuális jobban vonzza a néző figyelmét, mint az auditív. Ezért fontos, hogy a színész legyen képes a néző figyelmét a vizuálisról az auditívra irányítani és megfordítva (...) világos és érthető helyzet- és hangváltoztatások segítségével. Ha azt akarja, hogy a figyelem a szövegre irányuljon, megmerevedhet egy bizonyos helyzetben, vagy lelassíthatja a mozgását, létrehozhatja a mozdulatok monotonitását. És megfordítva, hangmonotónia vagy szünet is segít abban, hogy aláhúzza azt a vizuális elemet, amellyel meg akarja lepni a közönséget.”<sup>12</sup>

Ily módon a színpadi beszéd hallhatóvá tett mozgások sorozatából épül fel. Barba szerint a színész teste és hangja közötti kölcsönhatás szétválaszthatatlan, s benne az ingerencia az összhang. Míg a köznapi be-

széd során zavartalanul használjuk testünket, gesztusainkat, miközben beszélünk, addig színpadi beszéd esetén, a szerepformálás szövevényében ez a harmónia sokszor felborulhat. A színész a karakterépítés során nemcsak pszichés, de technikai feladatot is teljesít. Test és hang összhangjának fontosságára figyelmezteti a színészt Hamlet intelme is: „illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez, különösen figyelve arra, hogy a természet szerénységét által ne hágd”,<sup>13</sup> amely rámutat e bonyolult mechanizmus összetettségére. A *színészmesterség alapjai* című könyvében Robert Cohen is több fejezetet szentel a színész vokális struktúrájának. A hangképzés alapjaként ő a színész légzésdinamikáját jelöli meg. Szerinte a felszabadult hang a természetes légzés révén valósul meg, amelyet a színész az előadás pszichés nyomása alatt is képes kell legyen megteremteni. „A felszabadult hang mentes a társadalom által beépített gátlásoktól. A színésznek olyan magabiztosnak kell lennie, hogy bármilyen színpadi közlésre képes legyen, méghozzá olyan laza és hajlékony beszédtechnika birtokában, ami lehetővé teszi a rugalmas, mégis precíz beszédet.”<sup>14</sup> Ahhoz, hogy ezt a színész megvalósítsa, a vokális eszköztárának széles skáláját kell birtokolnia: a dikciót, a beszédhangok helyes képzését, hang és test harmóniáját, a hangsúly és nyomaték érzékeltetését, adekvát hangindítást. Akárcsak Cohen, David Zinder is a test és hang összefüggéseire alapozó hangképző gyakorlatokat ajánl tréningként a színészeknek. „Nem létezik különbség a hang és az azt létrehozó test között. A képzés nyelvén ez azt jelenti, hogy a test/hang kapcsolatok egymás között felcserélhetők –

<sup>13</sup> William SHAKESPEARE, *Négy dráma*, ford. ARANY János és VÖRÖSMARTY Mihály (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971), 145.

<sup>14</sup> Robert COHEN, *A színészmesterség alapjai*, ford. MARTON András (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998), 134.

<sup>11</sup> NÁRAY, *A színésznevelés...*, 199.

<sup>12</sup> NÁRAY, *A színésznevelés...*, 199.

a test hangot adhat és a hang testet ölthet. Mindkét lehetőséget képezni kell.”<sup>15</sup> Ahogy számos színházi alkotó, Zinder is azt az elvet képviseli, hogy elengedhetetlen a színészi hang folyamatos képzése, kitartó fejlesztése. E rövid áttekintés is mutatja, hogy a színpadi alkotás egyik leglényegesebb kifejezőeszköze: a színész hangja, több csatornán keresztül megvalósuló színpadi beszéde.

Az etimológia szótár a *hang* szót egy ősi hangutánzó szónak felelteti meg, amely jelentése alapján nem más, mint „hallószervünkkel érezhető rezgés”.<sup>16</sup> A hangnak ilyen formán a hallás mechanizmusain kell keresztülmennie, hogy érzékelhessük, fölfoghassuk. Ha a hallást összevetjük másik négy érzékelési formánkkal, találunk egy olyan vonást, amely határozott különbséget mutat azokkal szemben. Amennyiben zavaró számunkra valaminek a látványa, a szemek behunyásával egyszerűen megszüntethetjük látásunkat. Ha valaminek rossz az íze, nem fogyasztjuk el. Visszatartjuk levegőnket, ha irritáló szagot érzékelünk. Ha sérülés veszélyét érzékeljük valami érintésekor, nem fogjuk meg. Mindebből kitűnik, hogy az ember érzékelése során képes reflexszerűen megszüntetni a látását, a szaglását, az ízlelését és a tapintását, ami a hallás esetében nem történhet meg, csak ha befogjuk vagy bedugjuk a fülünket. Az élettanilag megfelelő funkciókkal rendelkező ember egy alkalmazott gesztus segítségével nélkül nem képes megszüntetni a hallását. „Talán valamilyen evolúciós csoda révén ismét képesek leszünk a kis porcos kiemelkedés, a tragus (fülcsap) mozgására és lezárhatjuk vele a hallójára-

tukat.”<sup>17</sup> A hallásunk révén tehát folyamatos kölcsönhatásban vagyunk a minket körülvevő hangokkal, amelyben az emberi hang, mint beszédünk és kommunikációs rendszerünk egyik fő eleme, kiemelt jelentőséggel bír. A *hang* etimológiájához kapcsolódik Montágh Imre meghatározása is, amely szerint az emberi hang a tüdőből áramló levegőnek a hangképző szervek segítségével megtörténő rezgése. Kikristályosodni látszik tehát, hogy a légzés és a hangadás interakcióban áll egymással, s hogy a légzés és a hang szinergiája a színész által tudatosan kódolt akusztikus paraméterek szerint valósul meg. A színész levegőt vesz, miközben tudatosan kódolja az üzenetet, amely vokális síkon artikulálódik, a befogadó pedig észleli, és a percepció folyamat révén dekódolja az üzenetet, majd attribúciókkal illeti a hallottakat. Ha a légzést a zsidó-keresztény kollektív emlékezet felől definiáljuk, a Teremtés könyvéből ismert isteni belehelés az életre hívást jelenti. A színész lehelete ugyanígy kölcsönöz létet a műalkotásnak: esetében a szerepnek. Ebben áll a színész alkotóerejének „isteni” mivolta, vagyis a légzés – a történeti etimológiai kifejezést használva: a lélek – a teremtés mozgatórugója, a hang pedig a testté lett ige megfelelője. A bibliai példát kiegészítve meg kell említenünk, hogy az Újszövetség elején János evangéliuma ekként fogalmaz: „Kezdetben volt az Ige, az Ige Istennél volt, és Isten volt az Ige. Ő volt kezdetben Istennél. Minden általa lett, és nála nélkül semmi sem lett, ami lett.”<sup>18</sup> Esetünkben a hang a légzés által megtestesült ige, a színész – légzés – hang hármasságának egyik tagja, és a test térben való kiterjesztését ezen egység

<sup>15</sup> David ZINDER, *Test – hang – képzelet*, ford. HATHÁZI András (Kolozsvár: Koinónia, 2009), 255.

<sup>16</sup> KISS Lajos, PAPP László és BENKŐ Lóránd, *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára, Második könyv* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970), 45.

<sup>17</sup> PAP János, *Hang – ember – hang* (Budapest: Vincze Kiadó, 2002), 59.

<sup>18</sup> *Szentírás*, lektorálta: JAKUBINYI György, A KÁLDI-féle szentírásfordítás nyelvében megújítva, javítva a Neovulgáta alapján (Budapest: Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 1997), 1198.

konstrukciója működteti. „A hang, a színész személyes kézjegye, először is fizikai tulajdonság, amely nehezen elemezhető másként, mint a színész jelenléteként. Az ige megtestesülése és a test rendszerbe foglalása egyaránt megvalósul benne.”<sup>19</sup>

Tanulmányom második fele a Csehov *Sirály*ából 1973 és 2015 között készült előadásokban vizsgálja az elsőként megszólaló színészek munkáját a fentiek tükrében, tíz felvétel segítségével. Az analízis fókuszát az előadásokat indító mondat jelenségei képezik, a Medvegyenkót játszó színészek hangjának viszonylatában. Arra mutatok rá, hogy az előadásokban elhangzó első mondat alapján (Makai Imre fordításában: „Miért jár mindig feketében?”) milyen hasonlóságok és különbségek mutatkoznak a szonorikus dimenzió és a vokalitás szempontjából. Az analízis fókuszában a színpadi légzés és hang szinergiája áll. Azt állítom, hogy a színész színpadra lépése pillanatában működtetett légzés összefügg a vokális síkon működtetett akusztikus paraméterekkel, amelyeknek eredménye a színész hangjában definiálható jelként mutatkozik meg. Pavis azon fenti állításából indulok ki, hogy a színész hangja személyes kézjegye is egyben: a szöveg és a befogadás közötti utolsó állomás. Elsőként azt vizsgálom, hogy a Medvegyenko szerepét játszó színészek megszólalásának pillanatában, amikor a levegővétel és a hang először érintkeznek, miként jön mozgásba a hang, milyen beszédakusztikai megnyilvánulások valósulnak meg az adott színészi munkában, és milyen expresszív és szemantikus minőséget hordoznak a vokális megnyilvánulások. Ahhoz, hogy kongruens jellemzőket érjünk tetten, illetve egymástól eltérő tulajdonságokat határozhatunk meg a vokalitás szemszögéből, a következő szempontrendszer szerint analízálom a színész hangját: hangsúly, hangerő, hanglejtés, hangmagasság, beszédtempó.

Mivel a hangsúly a magyar nyelv írásában nincs jelölve, ez a beszédtevékenység egyik legváltozatosabb területe. Nyelvünk szabályai szerint a hangsúly mindig az adott szó első szótagjára esik. A mondategységekben történő hangsúlyozás metodológiájában akár Fischer, akár Montágh vagy Wacha meghatározásait követjük, két fő csoportot különböztethetünk meg. Létezik értelmi (logikai) hangsúly, amely a közlés új tagjára esik, valamint érzelmi hangsúly, amely által a beszélő egyéni szempontok szerint érvényesíti közlendőjét, lelkiállapota tényezőinek befolyása alatt. Hangsúly létrejöhet a hang magasságának megemeléssel, hangerőnöveléssel, de a szavak közé beépülő szünet használata is hangsúlyt eredményezhet. A szó-, szakasz- és mondathangsúlyok a hangsúlyozási szabály soron következő lépcsőfokai, ahol a kisebb egységtől haladva a nagyobb felé, különböző szószerkezetek összekapcsolása révén szólamokká alakítjuk az egymás mellett álló szavakat, majd a szakaszon belüli hangsúlyozások által meghatározzuk megszólalásunk fő és melléknyomatékait. Mivel a magyar nyelvben a kérdő névmás mindig hangsúlyos, a „Miért jár mindig feketében?” frázis és fordításváltozatai esetében a „miért” értelemszerűen hangsúlyos.

A beszéd érthetőségének nélkülözhetetlen tényezője a hangerő. A színpadi munka során a hangerőt a színész technikai felkészültsége, hangapparátusának pontos ismerete, valamint a különböző színpadi helyzetek és szituációk határozzák meg. A hangerő intenzitása egy-egy tartományon belül dinamikailag lehet halk, középerős vagy hangos. E három szempont között is több változat figyelhető meg a hangerő cirkulálását illetően. Ilyenformán lehet egyenletesen szinttartó, fokozatosan erősödő vagy halkuló, illetve váltakozó. A hangerő egyik legfőbb befolyásoló tényezője az alkalmazott légzéshasználat.

A hanglejtés a hangmagasság különbségeit, a megszólaló hangja által létrejött dal-

<sup>19</sup> PAVIS, *Színházi...*, 172.

lamot jelöli. Típusát tekintve lehet emelkedő vagy ereszkedő. A hangsúlyhoz hasonlóan értelmi és érzelmi befolyásoló tényezők váltakozása során elevenedik meg, sokszínű beszéddallamot eredményezve. Hangsúly és hanglejtés szorosan összekapcsolódnak. A hangsúlyváltással a hanglejtés is változik, ekképp a pontos hangsúlyozás elősegítheti a helyes hanglejtést. A hanglejtés változtatásával lehetőség nyílik egy-egy mondat jelentőségét megnövelni vagy csökkenteni a színpadi szituációk és a színészi megvalósítás során. „A magyar beszéddallam alapformája az ereszkedő hanglejtés.”<sup>20</sup> Ellenben léteznek kivételek, amelyekről feltétlenül említést kell tennünk. Attól függően, hogy a kérdő mondat tartalmaz vagy nem tartalmaz kérdőszót, a hanglejtés is változik. A magyar nyelvben a kérdőszóval ellátott mondat esetében a hanglejtés ereszkedő (például „Hány éves vagy?”) míg a kérdőszó nélküli mondat esetében (például „Hat éves vagy?”) a hanglejtés nem ereszkedő, pontosabban „emelkedő-eső”.<sup>21</sup> Kijelenthetjük tehát, hogy a „Miért jár mindig feketében?” kérdés beszéddallamának alapformája ereszkedő, mivel a mondat kérdőszót tartalmaz.

A hangmagasságot befolyásoló két legfontosabb tényező: a hangszálak mérete és rugalmassága. A hosszabb hangszalagok mélyebb, a rövidebbek magasabb hangmagasságot eredményeznek. Ebből adódik a jól elkülöníthető férfi és női hang ismérve. A köznapi beszédben az ember hangterjedelme négy-öt hangra szorítkozik, amelyet az úgynevezett közép-mellhangsávnak nevezünk. A színésznek tudatában kell lennie hangterjedelme korlátainak ahhoz, hogy megfelelő modulációkkal tudja művészi szövegét előadni. A helyes hangképzés elsajátításával bővíthető a hangterjedelem, ellen-

ben tisztában kell lennünk egyéni adottságainkkal. Amint a hanglejtés a hangsúllyal, úgy a hangmagasság a hangerővel áll szoros kapcsolatban. A hangerő emelésével sok esetben a hang magassága is nő, vagy fordítva, a hangmagasság csökken a hangerő halkulásával. A hangmagasságra is, akárcsak a hangerőre, hangsúlyra vagy hanglejtésre, hatással vannak az érzelmi tényezők.

A ritmus a művészi beszéd egyik alapeleme. A magyar nyelv időmértékes verseléséből ismert hosszú és rövid szótagok váltakozása a beszédben is ritmikus formát idéz elő. A beszédritmus jellegét meghatározza, hogy valaki lassú, vontatott, közepesen mérsékelt vagy gyors, hadaró beszédtempót, beszédmodort alkalmaz. A beszédtempót és a ritmust nem lehet egymással azonosnak tekinteni. „A beszédritmus egy olyan összetett szervezőerő, amely legalább két, de akár több tényező rendszerszerű ismétlődéséből adódik.”<sup>22</sup> Ha beszédünk tempója a közlés során csak gyors vagy csak lassú jelleggel bír, akkor a beszéd nyilvánvalóan ritmustalanná válik. A szótagok vagy hangzók nem megfelelő időben való ejtése ugyanúgy a beszédritmus felborulásához vezethet. A színész beszédritmusát az értelmi és érzelmi logika vezérli, ezért rendkívül fontos, hogy elmélyüljön és meghatározza mondandója célját.

A következőkben egyenként vizsgálom a Medvegyenkót játszó színészek hangját, hogy a felállított szempontrendszer függvényében milyen jelenségek észlelhetők, majd összegzem és következtetéseket vonok le, hogy a hanganalízis során milyen hasonlóságok és különbségek derültek ki. Tíz Medvegyenko, tíz légzés mód, tíz hangindítás, tíz állapot fluktuációjának első lépésében lássuk, hogyan függ össze a színész légzése a vokális síkon működtetett akusztikus paraméterekkel. A légzés használat aspektusából három különböző csoport körvonalazódik: a

<sup>20</sup> MONTÁGH, *A tiszta...*, 18.

<sup>21</sup> PAPP ÉVA, *A művészi beszéd útja a közbeszédtől a versmondásig* (Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2011), 44.

<sup>22</sup> PAPP, *A művészi...*, 42.

csendesen számonkérő, a magas hangindítást eredményező, valamint a visszatartott levegővel operáló Medvegyenkóké. A légzés és hang szinergiájára vonatkoztatva is három csoportot határozom meg: a teljesen azonos légzésdinamikát és hanghasználatot alkalmazó csoportot, az azonos légzésdinamikát és hozzávetőlegesen azonos hanghasználatot alkalmazó csoportot, valamint az azonos megszólalást és kombinált mélylégzést működtető csoportot.

Az első csoportba sorolható Medvegyenkókhoz tartozik Fehér Tibor<sup>23</sup> és Gaál Gyula.<sup>24</sup> Meglepő módon az derül ki az analízisből, hogy mivel a két színész megszólalása előtt azonos légzésdinamikát alkalmazott, vagyis a belégzés típusa, helye és ritmusa azonos volt, a színészi hangban megnyilvánuló jellemzők, úgymint hangsúly, hangerő, hangmagasság, beszédritmus és dallam mindkettőjük esetében teljes azonosságot mutattak. Fehér Tibor és Gaál Gyula színészi megszólalásáról kijelenthetjük, hogy a megszólaltatott frázis előtti levegővételük teljes mértékben összefügg a vokális síkon működtetett akusztikus paraméterekkel, és azonosan definiálható jelként mutatkozik meg a hangadás esetében.

A második az azonos légzésdinamikájú és hozzávetőlegesen azonos hanghasználatot mutató Medvegyenkók csoportja. Ide tartozik Dégi István,<sup>25</sup> Benkő Géza,<sup>26</sup> Diószegi At-

tila<sup>27</sup> és Henn János.<sup>28</sup> Esetükben elmondható, hogy az első megszólalás előtti lélegzéstételük típusa nem kombinált mélylégzés, azaz nem váll- vagy mellkaslégzés, emiatt a hanghasználatra kifejtett hatás szempontjából hangbeli megnyilvánulásuk hozzávetőlegesen megegyezik. Ez a kongruens hatás főként a létrejött hangmagasságban mutatkozik meg. A hangsúlyhasználat mellett azonosak a hangmagasságot érintő jellemvonások is: az első megszólalás az úgynevezett közép mellhangsáv tetőfokán vagy legalábbis az egyéni hangmagasság négy-öt hangra szorított terjedelmének csúcsán foglal helyet. Megállapítható, hogy a nem megfelelő típusú légzéses használat magas hangindítást eredményezhet. Ugyanakkor megfigyelhetők a hangerő és a beszédtempó közötti különbségek. Henn kivételével mindannyiuk hangereje halk vagy fokozatosan halkuló. Henn középhangos és fokozatosan erősödő hangot produkál. Ez a különbség abból adódik, hogy Henn mikrofonba beszélve szólal meg először, így a hangerő szabályozásával más színpadi feltételeket szab az első megszólalásnak. Ugyanakkor a szonorikus dimenzió szempontjából is adódik némi különbözőség: míg Dégi esetében a beszédtempó mérsé-

---

Rendezte: ÁDÁM Ottó. Díszlet: SZINTE Gábor. Jelmez: MIALKOVSKY Erzsébet.

<sup>26</sup> A. P. CSEHOV, *Sirály*, Dramaturg: VARGA Emese, Bemutató: 2002. Komáromi Jókai Színház, Komárom. Rendezte: TELIHAY Péter. Díszlet, jelmez: ZEKE Edit.

<sup>27</sup> A. P. CSEHOV, *Sirály*, Fordította: MAKAI Imre, Dramaturg: RADNAI Annamária. Bemutató: 2008. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendezte: KISS Csaba. Díszlet: BARTHA József. Jelmez: KISS Zsuzsanna. Zene: KÖNCZEI Csaba.

<sup>28</sup> A. P. CSEHOV, *Sirály*, Fordította: MAKAI Imre, Dramaturg: KERESZTES Franciska, Bemutató: 2015. Nemzeti Színház, Marosvásárhely. Rendezte: KERESZTES Attila. Díszlet: FODOR Viola. Jelmez: Bianca Imelda JEREMIAS. Zene: BOROS Csaba.

---

<sup>23</sup> A. P. CSEHOV, *Sirály*, Fordította: MAKAI Imre, Dramaturg: VÖRÖS Róbert, Bemutató: 2013. Nemzeti Színház, Budapest. Rendezte: ALFÖLDI Róbert. Díszlet: MENCZEL Róbert. Jelmez: NAGY Fruzsina.

<sup>24</sup> A. P. CSEHOV, *Sirály*, Dramaturg: BESSENYEI Gedő István, Bemutató: 2015. Északi Harag György Színház, Szatmárnémeti. Rendezte: Sorin MILITARU. Díszlet, jelmez: MÁRTON Erika, Koreográfus: BORDÁS Attila.

<sup>25</sup> A. P. CSEHOV, *Sirály*, ford. MAKAI Imre, Bemutató: 1973. Madách Színház, Budapest.

kelt, a másik három Medvegyenkót játszó színész esetében gyors vagy gyorsuló. Ha megfigyeljük a megszólalás előtti levegővétel ritmusát, Déginél lassú, kimért tempójú légzést érzékelünk, a többiek esetében a légzés ritmusa gyors. Az analízist követően megállapíthatjuk, hogy a légzés ritmusa összefüggésben áll a megszólalás ritmusával. Ha lassú a belégzés ritmusa, valószínűsíthető, hogy a megszólalás ritmusa is lassúvá válik. Ez fordítva nem igaz, vagyis, ha a légzés ritmusa gyors, nem jelenti azt, hogy a beszéd tempója is feltétlenül gyors lesz. Ugyanakkor figyelembe kell vennünk, hogy a Dégi által játszott *Sirály* 1973-ban készült, míg a többi előadás az ezredforduló után, ami a gyorsabb beszédritmus jelenségét akár színjátszásbeli paradigmaváltásként is definiálhatja. Ezen állítás bizonyítása természetesen átfogóbb analízist igényelne.

Az azonos megszólalást és kombinált mélylégzést működtető csoport a harmadik kategória, amelybe azokat a Medvegyenkókat sorolom, akik azonosan szólalnak meg és ugyanúgy kombinált mélylégzést alkalmaznak. Ide tartozik Katona László,<sup>29</sup> Kardos Róbert<sup>30</sup> és Keresztes Sándor.<sup>31</sup> A légzés-használat aspektusából mindhárman szájüregben keresztül történő, kombinált mélylégzést alkalmaztak. A megszólalást tekintve nemcsak a hangsúlyhasználatban hordoznak azonos minőséget – mindhármuknál a kér-

dőszóra és a „feketére” esik a hangsúly –, de az egyenletesen szinttartó hangerő és a hangmagasság szempontjából is hasonlóságot mutatnak. Annak ellenére, hogy a hangerőt tekintve Katona halk, Keresztes közepes, Kardos pedig hangos hangindítást alkalmaz, mindhárman egyenletesen tartják az indított hangerőt. Ebből is kitűnik, hogy a szakirodalom által helyesnek titulált légzés-típus, a kombinált mélylégzés, optimális feltételeket biztosít, hogy a működtetett akusztikus paraméterek megfelelően funkcionáljanak, s ezek megmutatkoznak a színészi hangban. Bár nem sorolom külön csoportba, mert a megfigyelés nem a légzés és a hang összefüggéseire vonatkozik, hanem csakis a vokális síkon működtetett akusztikus hangzásbeli tényezőket vizsgálja, mégis érdemes kiemelni egy külön csoportot, mint kuriózumot: az „i” hangzót artikuláló Medvegyenkókat. A megszólalók közül ugyanis csupán hárman ejtik a „miért” „i” hangzóját: Dégi István, Szabó Jenő<sup>32</sup> és Benkő Géza. A többiek esetében az első megszólalás kérdőszava kivétel nélkül „mért”-ként hangzik el.

A fenti vizsgálódás során kiderült, hogy a megjelölt három csoport által használt azonos légzésdinamika vokális síkon több szempontból azonos megszólalásokat eredményezett.

„Az emberi hang tehát, ily módon több szempontból is érdekes, furcsa anyag. Nem csak azért, mert a hangzás pillanatában kezd el létezni, nem csak azért, mert nem éli túl azt a be- és kilégzést, amellyel elhagyja a testet, és amelyet követően azonnal új hangnak kell létrejönnie (következésképp anyagként kizárólag »eksztázisban« létezik). S nem is csak azért, mert az emberi

<sup>29</sup> A. P. CSEHOV, *Siráj*, Fordította: MORCSÁNYI Géza, Dramaturg: VERESS Anna, Bemutató: 2003. Fészek Művészklub, Krétakör Színház, Budapest. Rendezte: SCHILLING Árpád. Szcenika: ÁGH Márton, BÁNYAI Tamás.

<sup>30</sup> A. P. CSEHOV, *Sirály*, Dramaturg: KOVÁCS Kristóf, Bemutató: 2008. Bárka Színház, Budapest. Rendezte: SZÁSZ János. Díszlet: KHELL Zsolt. Jelmez: BENEDEK Mari.

<sup>31</sup> A. P. CSEHOV, *Sirály*, Bemutató: 1996. Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza. Rendezte: VEREBES István. Díszlet: KIS KOVÁCS Gergely. Jelmez: Tordai Hajnal.

<sup>32</sup> A. P. CSEHOV, *Sirály*, Fordította: MAKAI Imre, Dramaturg: DUNKLER Réka. Bemutató: 2003. Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely. Rendezte: Sorin MILITARU. Díszlet, jelmez: LŐRINCZ Melinda. Koreográfus: LŐRINCZ József.

hangban összekapcsolódik a hangzó-  
ság, a testiség és a térbeliség, s ily mó-  
don benne mutatkozik meg az a tény,  
hogy az előadás anyagisága állandóan  
és mindig másként hozza létre önma-  
gát. (...) Benne szólal meg a hangkép-  
zés során önmagát hallató ember testi  
világban-benne-léte: ebbéli létében szó-  
lítja meg azt, aki meghallja őt. Betölti a  
kettőjük közötti teret, kapcsolatba  
hozza őket egymással, és viszonyt lé-  
tesít közöttük. Emberi hangjával meg-  
érinti azt, aki felhangolta és azt is, aki  
hallja.”<sup>33</sup>

Az Erika Fischer-Lichte által említett cir-  
kuláló energia, amelyet a be- és kilégzés in-  
dít, a színészi légzés által transzformálódik  
hangzóvá, majd mint a térben áramló ener-  
gia, találkozik a nézővel, és arra sarkalja őt,  
hogy ő maga is átváltozzon, szóval ez az  
energia a színészi jelenlét egyik alapismérve.  
E jelenlétben a színész hangja sokszínűsé-  
get, szenzibilitást, folyamatos változatossá-  
got biztosít a transzformációnak, és szeman-  
tikai tartalmat is hordoz. A beszéd supra-  
segmentális elemeivel a színészi hang fo-  
lyamatos érzelmi reakciók előhívására ké-  
pes, tehát állapotmeghatározó jelleggel bír.  
Mihai Măniuțiu a következőképpen véleke-  
dik a színész hangjáról a színpadi beszéd  
kontextusában:

„A színházi szó realitása az őt kiejtő  
Hangban áll: szintézis ez a nézőközön-  
ség hallgatása, a szereplő logosza és az  
előadó pszichofizikai pillanatának  
hangzó-átszellemült kifejeződése kö-  
zött. A hang természetesen nem találja  
ki a szöveg szavait, viszont ő biztosítja  
számunkra a megjelenítési szubsztan-  
ciát, modulálva a belső áramlást és a

dinamikus feszültséget, amelyeket a  
cselekvések felszabadítanak. A hang  
képviseli az időleges pátosznak és meg-  
ismételhetetlen megszemélyesítésnek  
alárendelt szót. Ő sugárzik a játék-lény  
villogó, folyékony, hangba transzponált  
anyagából, és ő biztosítja a szó testi je-  
lenlétét.”<sup>34</sup>

Măniuțiu szerint a színész színpadra lépé-  
sének pillanatában működtetett légzése ké-  
pezi a gyújtópontját a hangba transzponált  
szubsztanciának, és a sugárzó hang a pszi-  
chofizikai átszellemültség kifejeződésévé vá-  
lik, amelyet a néző a szonorikus dimenzió  
definiálható jeleként érzékel. Az analízisünk  
során feltártak eredményeképpen megállá-  
píthatjuk tehát, hogy a színésznek a színpad-  
ra lépés pillanatában működtetett légzése  
összefügg a vokális síkon működtetett akusz-  
tikus paraméterekkel, s ez a színész hangjában  
definiálható jelként mutatkozik meg.

#### Bibliográfia

- COHEN, Robert. *A színészmesterség alapjai*.  
Fordította MÁRTON András. Pécs: Jelenkor  
Kiadó, 1988.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esz-  
tétikája*. Fordította KISS Gabriella. Buda-  
pest: Balassi Kiadó, 2009.
- FISCHER Sándor. *Retorika*. Budapest: Kossuth  
Könyvkiadó, 1975.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Színház és rituálé*. Fordí-  
totta PÁLYI András. Budapest: Kalligram  
Kiadó, 1999.
- KISS Lajos, PAPP László és BENKŐ Lóránd. *A  
magyar nyelv történeti-etimológiai szótára,  
Második könyv*. Budapest: Akadémiai Ki-  
adó, 1967.
- LANSTYÁK István. *A magyar beszélt nyelv sajtó-  
tosságai*. Pozsony: Stimul, 2009.

<sup>33</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esz-  
tétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Ba-  
lassi Kiadó, 2009), 181.

<sup>34</sup> Mihai MĂNIUȚIU, *Aktus és utánzás*, ford.  
ZSIGMOND Andrea (Kolozsvár: Koinónia, 2006),  
68–69.

- MONTÁGH Imre. *A tiszta beszéd*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1976.
- MĂNIUȚIU, Mihai. *Aktus és utánpótlás*. Kolozsvár: Koinónia, 2006.
- NÁNAY István. *A színésznevelés breviáriuma*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983.
- PAP János. *Hang – ember – hang*. Budapest: Vincze Kiadó, 2002.
- PAPP Éva. *A művészi beszéd útja a közbeszéd-től a versmondásig*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2011.
- PAVIS, Patrice. *Színházi szótár*. Fordította GULYÁS Adrienn et al. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006.
- SHAKESPEARE, William. *Négy dráma*. Fordították ARANY János és VÖRÖSMARTY Mihály. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971.
- SZENTÁGOTHAJ János, RÉTHELYI Miklós. *Funkcionális anatómia II*. Budapest: Medicina, 2006.
- Szentírás*. Lektorálta JAKUBINYI György. Budapest: Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 1997.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin Szergejevics. *A színész munkája*. Fordította MORCSÁNYI Géza. Budapest: Gondolat Kiadó, 1988.
- ZINDER, David. *Test – hang – képzelet*. Fordította HATHÁZI András. Kolozsvár: Koinónia, 2009.