

nyérből ki akarta tölteni a kanálba a levest, a tányért is elejtette, s eltörött. Ezért úgy megharagudott a fiatalasszony az apósára, hogy nagyon. Rábírta a férjét, hogy az öreget csapják el a háztól, eresszék világgá, hogy ne csináljon annyi szemetet náluk. A fiatalember rá kellett szánja magát, mert a z asszony annyit duruzsolt, hogy végül is meghajolt az akarata előtt.

Elmentek a vásárba, és vettek két új pokrócot. Elhátározták, hogy a két pokrócot az öregnek a hátára teszik, s úgy indítják világgá. Akárhol elesteledik, az egyik pokrócot leteríti, és a másikkal takarózik, s úgy aludjon.

Mikor hazaértek, hát sem a férfi, sem a fiatalasszony nem tudta rávenni magát, hogy az öreget útnak eressze. Volt nekik egy olyan hatesztendősforma fiuk. Azt mondja neki az apja:

– Fiam, itt van ez a két pokróc, ügyesen össze vannak fogva. Mi elmegyünk a mezőre dolgozni, s mikor te gondolod, hogy már kinn vagyunk a mezőn, akkor a pokrócot tedd nagyapádnak a hátára, s fogd meg a kezét, s vezesd ki az utcára. Mondd meg neki, hogy le is út, fel is út, menjen világgá, többet hozzánk ne jöjjön vissza.

Úgy is tett a gyerek. Mikor apjái elmentek hazulról, akkor gondolt egyet, és csak az egyik pokrócot vette elő. Azt rátette a nagyapjának a vállára, s kivezette az utcára, s azt mondta neki:

– Nagyapám, maga menjen akár le s akár fel, de többet ide nálunk haza ne jöjjön, mert magának itt helye nincs.

Az öreg sírt egy kicsit, s a pokróccal a hátán megindult egyfelé.

Este hazajött az ember és az asszony a mezőről, s látják, hogy a pokróc ott van, néznek szerte, az öreg meg nincs ott. Előszólítják a fiút:

– Mi van nagyapáddal?

– Hát úgy tettem, ahogy maguk mondták.

– Hogy?

– Rátettem a pokrócot a hátára, s megmutattam az utat neki, hogy menjen világul, s többet ne jöjjön haza, mert nincs reá szükségünk.

– Hát akkor ez a pokróc, ami itt van, miért nem tetted ezt is reá?

Akkor egy kicsit állott a fiú, s azt mondja:

– Tudja, miért nem tettem, édesapám? Eszembe jutott, hogy mikor maguk is úgy megöregszenek, mint ahogy ő van, s utat kell adjak maguknak, akkor én ne kelljen hogy vegyek pokrócot, evvel a pokróccal maga is menjen el.

S akkor összenézett az ember az asszonnyal, elszégyellték magukat, és sírni kezdtek. Hamar kihozta az ember a lovat az istállóból, s ráült, s a kilencedik falu végén utolérte az öreget. Bocsánatot kért tőle, felültette a lóra, s úgy vezette kötőféknél fogva, amíg hazaértek. Hogy hazaértek, mindig az asztalhoz ültették, s a gyereket is úgy tanították, s úgy nevelték, hogy tisztelje az öregeket. Többet nem bánták, ha eltörött a tányér, vagy kiömlött a leves, vagy mi lesz, mi nem lesz, jó szemmel nézték az öreget. Tisztességesen éltek, s máig is élnek, ha meg nem haltak.



A zene fél siker

Harangi Mária

„Így kell ezt! ... vagy másképp.”
(Szinetár Miklós)

Mi a zene?

A meghatározás bonyolult, szinte lehetetlen. A *zene* fő tulajdonságaiból kiindulva így lehetne egyszerűen összefoglalni: a zene ritmikus és harmonikus elemekből építkező, a ritmus- és hangjelenségek ismétlődéséből és variációiból létrejövő forma, mely az időben teljesedik ki, a zenei folyamatot kezdet és vég közé zárva. Hatása *emocionális*, jelen van már a nyelvi kommunikációban is, hiszen a szavak, mondatok affektus-tartalma a nyelv zenei tényezőitől függ: az érzelmek és nyelvi intonáció összefüggése által a zene az emberek közti megértés, kapcsolatteremtés eszközévé válik. Ám a zene több mint a szó, születésében meg is előzi azt (gondoljunk az emberi kommunikáció artikulátlan kezdeteire), az érzések analógiájaként közvetlen kifejezési eszköz. A zene egyrészt a zenei struktúrákon, elemeken (ritmus, dallam, harmónia, hangszín, dinamika), másrészt az általa keltett asszociációkon és azok kapcsolatán keresztül hat. Igen érdekes jelenség, hogy zenehallgatás közben, a fokozott figyelmi állapot következtében változik a szervezet vérellátása, nő a szív frekvenciája, a zene befolyása alá kerül a pulzusszám. A légzés egyenletlenné válik a zenei élmény intenzitásának változása szerint. A test a zenei ritmussal megegyező izommozgásokat végez, a feszültség-ellazulás mozgásformáit produkálja. A zenének a vegetatív idegrendszerre gyakorolt hatása hasonló valamely nehéz fizikai munka vagy egy erős gyógyszer

hatásához. Ugyanakkor azt is érdemes megemlíteni, hogy semmiféle nyugtató nem képes csökkenteni a zenei élmény erősségét.¹

Zenehallgatás közben átlépjük a logikus gondolkodás határait, emócióink megváltoznak, más háttérrel, összefüggést adnak előbukkanó emlékeinknek. „Metasíkon létrejövő álmogondolkodás”-ról beszélhetünk, mivel a zene felfrissíti, megnyugtatója szellemünket, miközben a tudatalant közelíti és befolyásolja. A szavak csak egyszerű üzeneteket tudnak közvetíteni, lévén konkrét jelentést hordozó absztrakt szimbólumok. Ezzel szemben a zene az érzéseink legmélyebb rétegeire hat, és egész lényünkkel reagálunk rá úgy, hogy már meglévő ismereteinket újabb felfedezéseinkkel szintetizálhatjuk.²

Arra is választ kaphatunk a fentiekből, hogy miért szól manapság mindenhol (nemcsak színházban!) valamilyen zene, hogy miért jut eszünkbe az élet szinte minden területén, ha tökéletlennek érezzük a pillanatot: „*Kéne még egy kis zene...*”. Bárban, étteremben és kocsmában, liftben és bevásárló központban, meghitt randevún és orvosi rendelőben, a csapból is...

Mindebből természetesen következik, hogy a zenével visszaélni sem nehéz (*engedtessék meg: „kurvának használni”*). Mert tudjuk jól: „*Ha nem szól a zene, megette a fene.*”³ Azt is tudjuk: ha jól választottunk zenét filmhez, színházi előadáshoz, az máris fél siker. De eljön az a pillanat, és napjaink hangzavarában talán egyre gyakrabban, amikor elérkezünk odáig: kéne egy kis csend...

Gondoljunk Nádas Péter *Temetés* című szünet nélküli komédiájára, amelynek kezdő szerzői utasításai közt két érdekes mondatot olvashatunk: „A játék leginkább egy balettra emlékeztet.” Majd egy bekezdéssel lejjebb: „Semmiféle kísérőzene, hangkulissza vagy külső zörej nem alkalmazható.” Majd elindul a darab: „nagyon sokáig tökéletes csend és mozdulatlanúság uralkodik a színpadon; ennek a csendnek az időtartamát természetesen a közönség tűrőképességéhez kell igazítanunk, de úgy, hogy az a tűrési határon mindenképpen jóval túl legyen”. Nem próbálom megbecsülni, mekkora lenne a kezdő csend idejének hossza egy 2005-ös előadáson. Félek, nagyon rövid... Mindezek után pedig a megírt szöveget folyamatosan szaggatja meg a szerző a „csend”, „hosszú csend”, illetve „nagyon hosszú csend” utasításokkal.

E kis kitérő Nádas Péter drámaírói művészetére kapcsán sokfelé vezethetne: az a fajta prózai színházi ösztönzési törekvés, melyet kiolvashatunk darabjaiból és próbanaplójából, egyedülálló színházi kísérlet korunkban. Mégis visszakanyarodunk témánkhoz azzal, hogy újra aláhúzzuk a csend jelentőségét, a zene hiányának zenei lehetőségét.

A csendet is merni és tudni kéne használni – nem csak a színházban, de az életünk minden területén –, mert a zene hiánya is egyfajta zene a fülnek. Minden mesében csak hármat lehet kívánni: ha valaki varázserőt kap a kezébe, csak korlátozottan élhet vele. A zenével is így van ez: tudni kell, hol az a három pillanat, amikor működik a varázslat, az összes többi már sok, már felesleges, visszajára fordul, és esztétikai értékcsökkenést okoz.

A zene mint színjátékelem

A zene a *színházi eszköztár* egyik legfontosabb és legerőteljesebb hatású eleme, a fény mellett a legerősebb eszköz a szituációk módosítására, befolyásolására, megváltoztatására. A klasszikus zenés műfajokban (opera, operett, musical, balett) mellérendelt helyzetben, más művészeti ágakkal együtt éri el hatását – a zenés műfajok közti különbséget az jelenti, hogy bennük a zene mint színjátékelem milyen arányban szerepel. A *prózai színházban* alárendelt helyzetben találkozunk vele, ilyenkor valamely más művészeti ág hatását módosítja. Ugyanakkor az is előfordul, hogy önállóan, fő információ- és hatáshordozóként szerepel a zene. Ilyenkor a kommunikációs csatornák között övé a dominancia. Ide tartoznak a nyitányok, a közjátékok, a szcenáriumi átkötő zenék, fényjátékok, élőképek és pantomimek – szigorúan csak illusztrációs megjelenítés esetén, amikor a zenéből kiindulva, azt megfejtve és képpé formálva szceníroz a rendező.

¹ Dr. HONTHY Kinga, *Zeneterápia és Orff-csoport*. Disszertáció. Bp. 1982.

² URBÁNNÉ Varga Katalin, *Introverzióból az alkalmazkodás felé a zeneterápia segítségével*. Szakdolgozat. Pécs. 1995.

³ KÁLMÁN Imre – Mohácsi testvérek, *A csárdáskirálynő*

A zene színházi használatának talán leggyakoribb megjelenési formája az aláfestő zene, az úgynevezett *melodráma*. Itt már egyszerűbb definiálni: amikor a szöveg alatt zene szól.

Az aláfestő zene:

- tükrözheti a szereplő lelkiállapotát,
- megjelenítheti azt a világot, amellyel a szereplő összeütközésbe került,
- lehet hangulatfestő szerepű.

Használhatjuk

- a jelentől eltérő idő és helyszín ábrázolására,
- a cselekményhez kapcsolódó asszociációk megjelenítésére,
- rendezői kommentárként is, belesodró vagy elidegenítő funkcióval.

Erősítheti, ellenpontosíthatja vagy módosíthatja az érzelmeket, s ebben az esetben már értelmező funkciót is kap az elhangzó zene.

A színházi zenék következő csoportja az úgynevezett *effekt-zenék*. Ezeket *aha-élmény* kiváltására, effekt-kiemelésre, tehát aláhúzásra használhatjuk, de ide tartoznak az egyszerű hangeffektusok is. Az effekt-zenékhez általában társul valamiféle hívójel, szöveg vagy mozdulat, önmagában egy zenei hangeffekt nem feltétlenül éri el a kívánt hatást. Az intuíciora alapozó rendezői hozzáállás tehát nem feltétlenül vezet eredményre, s olyan intellektuális erőfeszítést kíván meg a nézőtől, ami pont ellentétes az effekt-zene emotív hatásával, talán ki is oltja azt.

Talán nem fogalmazunk túl erősen, ha azt mondjuk: borotvaélen táncol az, aki zenéhez nyúl a színházban. A számtalan csapda és buktató közepette ritka az olyan előadás, amelynek létrehozói hibátlanul teljesítenek a zenehasználat terén. A tökéletesen szakmaiatlan és dilettáns zenehasználat ellenpontja és a dicséretnek legnagyobbika pedig a következő mondat lehetne: „*Úgy tűnt, mintha nem is lett volna benne zene.*” Erre a dicséretre nagyon ritkán adódik alkalmunk.

Túl zenés világunkban egyáltalán nem meglepő, hogy gyakran találkozunk *túlzenélt* színházi előadásokkal. Ezekben általában szünet nélkül szól a zene, hol hosszabban, hol csak egy-két hang erejéig, aláfest az összes lehetséges verzióban, utal, idéz, átdíszít, és az is előfordul, hogy mindenfajta összhangra való törekvés nélkül az egymástól lehető legkülönbözőbb stílusú, hangvételű és hangszerelésű zenék követik egymást – lehetőleg minél ismertebb és népszerűbb slágerek megszólaltatásával.

Az ilyen előadásokban a zene központi szerepet kap, szinte önálló szereplőként kezd el működni a színpadon. Sugall, hatást kelt és fokoz, előre- és visszautal, befolyásolja magát a színészi játék- és mozgásstílust, univerzumot teremt. A rendező óriási jelentőséggel ruházza fel a zenét, mintegy jelölővé teszi, fontos dramaturgiai funkciót bíz rá, de nehezen fejthetővé vagy értelmezhetlenné válik elhangzása, mert nem szervül hozzá a cselekményvezetés és a színészek játéka. Magyarul: nem előkészített a zene megszólalása, nem szükségszerű, hanem egyszerűen csak megszólal, ott van, és nehéz mit kezdeni vele. Ilyenkor vetődik fel a kérdés: zene nélkül nem lehetne? Mintha rendezőnk nem hinne eléggé a színészi játék erejében: odateszi a megfelelő zenét a szöveg alá, mert fél, hogy elmarad a hatás (a zene biztosan megteremti!). Rendezői módszernek is tekinthetnénk egyébként, ha valaki a munkafolyamat egy pontján zenét adna be a színészek szövege alá, mintegy instrukcióként, megsegítendő a belső építkezést. Csak aztán a következő pillanatban ne felejtsük el elvenni a zenét! A túlzenélés belső fegyelmezettség híján szétzenéléssé válik, szétzilálja az előadást, kereteit és feszültségét vesztí a színpadi mű, mert összekeverednek a próza és a zene idődimenziói, és ahelyett, hogy egymásba simulnának, külön életet kezdenek élni, és kicsúszik a kezünk közül a darab.

A zenés színpadi műfajoktól (például az operától) különben is sok mindent tanulhatunk a zenehasználat terén. Olyannyira szerves, dramaturgiai szempontból funkcionális részük a zene, hogy a színpadra állítás pillanatától csakis együtt képzelhető el a látvánnyal, a játékkal, de a látvány, a játék mindig a zene függvénye marad. Hallgatni kell a zenét, alázattal, füllel, ésszel és szívvel, és megmutatja, mi kerüljön a színpadra. Fordítva nem megy. Persze nehéz a helyzet prózában, hiszen ott mindig valamihez keres zenét a rendező, nem a zenéből szüli meg a színpadot.

Ám úgy kell keresni, hogy az ellenkező irányból közelítve is létjogosultsága legyen a kiválasztott zenének.

Rendezőszakos hallgatóként tanulmányaink első feléve azzal telt Szinetár Miklós irányításával, hogy pár perces zeneszámokra kellett jeleneteket rendeznünk osztálytársaink közreműködésével. Hosszú hetekig tapogatóztunk, mire kirajzolódott a feladat lényege. Egyrészt a zeneválasztás terén: a változatos, tempót és ritmust variáló, drámai zenék a legalkalmasabbak, azok, amelyekben történik valami. Másrészt a jelenet „megírását” illetően: a munka a zene újra és újra való hallgatásával kezdődik, s ha jól hallgatjuk, egyszer csak színpadra írja a zene a jelenetet, amelyről mesél. Talán mondanom sem kell, hogy a mi sorrendünk általában ez volt: kéne egy frappáns jelenet, két-három szereplővel, erről és erről szól, ez és ez történik benne – és tegyünk rá valami zenét. Persze hozzá illőt. Természetesen sosem született kielégítő megoldás. És szép lassan kristályosodott a tanulság: fejteni kell a zenét. Nem ráerőszakolni, ráhúzni az általunk kreált jelenetre egy tetszetős, hatásos zeneszámot, hanem a zenét figyelmesen, nyitott füllel és szívvel hallgatva az általa benépesített belső mozivászonon pergő képeket, helyzeteket, figurákat állítani a színpadra.

A színházi előadások egyszeri és megismételhetetlen közösségi élményét is különös ünneppé teszi, ha *élőzene* kíséri. Van előadás, ami el sem képzelhető másként: a Mohácsi János rendezte *Csak egy szög* áll ezek között az élen, ahol az élőzene nemcsak, hogy szerves része az előadásnak, hanem a zenét létrehozók is a játéknak. A Hólyagcirkusz *Csődcsicsergő* című darabjának annyira lételemévé válik a zene, hogy az előadás főszereplője maga a zene. Ha van rá lehetőség, részesítsük előnyben az élő zenét: a prózai előadások akkor járnak a legjobban, ha nem hangszórókon keresztül dobják fel őket muzsikával!

„A jávai színház egyik legszebb vonása az, hogy a zenészek mindannyian jól láthatók, figyelik a cselekményt, teljes jogú résztvevők és tényleg történik valami, amikor mind az ötven zenész a gongokon és a dobokon egy emberként, egyszerre kezd el játszani.”⁴ Az idézet egy – Peter Brookkal készült – interjúban olvasható, s előhívja egy személyes élményemet egy, a jávaihoz hasonlóan ősi hagyományt őrző és életben tartó világból, a japán színházi kultúrából. Kerek egy évvel ezelőtt Tokióban *kabuki*, néhány héttel ezelőtt a budapesti Vidám Színpadon pedig *bunraku* előadáson vettem részt. Mind a japán bábszínháznak (*bunraku*), mind a belőle fejlődött, a bábokat színészekkel helyettesítő színházi formának (*kabuki*) elengedhetetlen része a samiszenen (három húrú, pentaton hangolású, pengető hangszer, „lant”) megszólaló zenei kíséret. A samiszen-játékos/ok a színpad jobb oldalán helyezkedik/nek el, közvetlenül a narrátor mellett. Érzelmi-hangulati aláfestésre, valamint bizonyos cselekvések, mozgások megjelenítésére szolgál az előadást végig kísérő zene, amely szoros összhangban a narrátor szövegével, valamint a szereplők dialógusaival, mozgásával, táncával. Túl a technikai tökélyen, az előadás lenyűgöző pontosságán, az előadók együtt lélegzésén, az eladás előre haladtával meglepő változás megy végbe bennem, az idegen kultúrából kíváncsiskodó nézőben. A samiszen hangzása és a hozzá kapcsolódó jellegzetes énektechnika az első percekben idegen, már-már idegesítő az európai fül számára, csak a tolerancia nevében nem fészkelődöm. Aztán egy idő után az idegenség különös varázsát felváltja a bámulat, majd a tetszés, majd már úgy ülök a nézőtéren, mint aki világegyetemben ezt a színházat nézte, együtt lélegzem az előadással – és végül teljes a katarzis. Milyen egyszerű! Jó színházat láttam. Pontos színházat. Ahol minden apró részlet a nagy egésznek szolgálja, abba szervül bele, nincs külön szöveg, és külön mozgás, és külön zene, és még külön fény, hanem ezek mind egymásból táplálkoznak és egymást táplálják, egymást egészítik ki, egymás hatását erősítik, egyik sem létezhet a másik nélkül, s úgy működnek együtt, szinte észrevétlen, hogy külön-külön egyik sem ragadható meg, külön-külön egyik sem számít, egyik sem érdekes... És az előadás végén úgy tűnik, hogy „nem is volt benne zene”.

Tapasztalatok az FTLF-en

A francia nyelvű diákszínpadon szerzett tapasztalataimnak köszönhetem az első lépést afelé, hogy szakmabelivé érlelődtem az évek során. Ezért tartom jóleső kötelességemnek, hogy ne ve-

⁴ Peter BROOK, *Időfonalak*. Európa, 1999.

szítsem el a kapcsolatot a – szerkezeti szempontból a szakma berkein kívül eső – mozgalommal. A pécsi fesztivál (FTLF – *Festival de Théâtre Lycéen Francophone, Francia Nyelvű Diákszínházi Fesztivál*) egyidős az én színházi életkorommal: kezdetben színjátszóként, majd az érettségi után visszajáró vendégként, végül az elmúlt néhány évben a zsűri tagjaként vettem részt minden márciusban a nagy találkozón.

A fesztivál szakmai színvonala évről évre változik. Kezdetben a hangsúly a francia nyelv színpadi használatán volt: a csoportok nagy része Molière-rel, Ionescoval, néha Racine-nal, kortárs francia szerzők darabjaival próbálkozott, de a saját szerzeményekben is burjánzott a szöveg. Érthető hát, hogy a szedett-vedett jelmezek, a jól-rosszul összetákolt díszlet s a színpad, mint helyszín tette színházzá a látottakat. Pontosabban *nem tette* azzá. A csoportokat vezető tanárrendezők nem voltak képzett színházi emberek, így csak az ösztönös ráérzés vagy a véletlen játéka folytán nyújthatott egynémely előadás színházinak nevezhető élményt. Fel-felbukkant azonban egy-két külföldi csoport (franciák, románok, olaszok főként), akiknél megcsillant valami figyelemreméltó. A színházi nevelés, a színházi kultúra a felsorolt nemzetek esetében régi és komoly hagyományokkal rendelkezik. Az utolsó három évben látott produkciók alapján ide sorolnám az oroszokat is. Egyértelművé vált tehát, hogy van min változtatni Magyarországon is. A 90-es évek közepére észre kellett venni, hogy a színház nem ott kezdődik, amikor valaki jelmezbe öltözve, egy-két begyakorolt mozdulattal és nagyon talpraesetten elmondja színpadon a betanult, számára nagyrészt érthetetlen francia nyelvű szöveget. A változás nagyban betudható a rendszeres őszi képzésnek, amely során külföldi és magyar hivatásos színészek és rendezők közreműködésével franciatanárok indulnak el a tavaszi produkcióhoz vezető úton. A fesztivál előtti hónapokban a mai napig szakmabeliek segítségét kérhetik a csoportok a felkészüléshez. A mind gyakoribb külföldi fesztiválokra való részvétel, az ott egymástól tanultak is nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy biztatóan emelkedni kezdett a produkciók színvonala. Fokozatosan áthelyeződött a hangsúly a francia nyelvről a *színházra*, s mára tulajdonképpen ürüggyé vált az idegen nyelv tanulása ahhoz, hogy évről-évre megmérgethessenek a diákszínházi csoportok. A fesztiválok színvonalának emelkedését jelezte az is, hogy igény van a szakmai eszmecserére, értékelésre: hamar gyakorlattá vált a délelőtti és délutáni programot lezáró Table Ronde (kerekasztal-beszélgetés), ahol a zsűri tagjai – a végső eredménytől függetlenül – értékelik a látottakat, illetve hozzászólások hangzanak el a játszó csoportok és a közönség részéről is. A szakmai értékelésben nincs is semmi különös, ez fesztiválokra így szokott lenni. De egyre kevesebb tanár fogja fel a szakmai megjegyzéseket saját pedagógiai tevékenységébe való beleszólásnak, egyre többen értik és használják a színházi fogalmakat: az utóbbi időben elkezdtünk közös nyelvet beszélni, amely – reményeim szerint – a későbbi még hatékonyabb munka záloga.

Ahogy a nyelv kezdett veszíteni a jelentőségéből, ritkultak a szövegszínházi előadások, s ezzel párhuzamosan szaporodtak a *zenés és mozgásszínházi* elemeket használó előadások. Egy-két francia mondat elhangzása tulajdonképpen elegendő belépő ma már a fesztiválra s a gyakorlatilag szöveg nélküli, a figurák mozgására, megjelenésük hitelességére s a nagyon egyszerű színpadi helyzetekre épülő darabok vonzzák magukhoz a *zenét*.

Leggyakrabban aláfestő jellegű zenék szólnak, a jelenet hangulatának egyszerű illusztrálása-ként. A csoportok széles palettáról válogatnak: a manapság divatos világzenétől kezdve a különféle ezoterikusnak nevezett muzsikákon át a legkülönlegesebb, profi táncszínházi koreográfusok gyűjteményéből is hiányzó hangkompozíciókig. Közkedveltek a francia nyelvű dalok, annál is inkább, mert a szöveg megsegíti annak a kifejezését, ami nélküle, csak a színpadi játékra hagyatkozva már nehezebben megy. Szinte állandó technikai problémát jelent a megfelelő hangerő beállítása – főleg amikor rá is beszélnek a zenére –, a zeneszám időben való elindítása és leállítása. Egy következő – magasabb – szinten merül fel a zene kiválasztásának kérdése, s a zenefejtés hiánya. Ritkán használnak változatos zenét: ha egy adott hangulatot megfelelően kifejez, már megelégszenek vele, a hangulati váltások lehetőségét ritkán alapozzák az elhangzó muzsikára. Sajnos az is előfordul, hogy hiába hallunk határozott dinamikai, ritmikai vagy emocionális váltást, a színpadi történés nem követi azt. A zene varázserejét maximálisan kihasználják: hatáskeltő, még inkább hatásvadász módon élnek vele, néha sorban követik egymást a közönségből (érthető mó-

don) üdvívalgást kiváltó slágerek, s megint magasabb szintre lépve gyakran előfordul, hogy a színésszel végzett munkát megspórolandó segítik meg a játékot a melodráma alkalmazásával (van honnan ellesni a rosszat!).

Mint afféle zenei mumus a zsűriben, folyamatosan küzdök a helyzet javítása érdekében minden Table Ronde-on, és minden alkalommal, amikor dolgozhatok a fesztiválra készülő csoportokkal. Mára már érezhető némi változás: az utóbbi év fesztiválján már zenére dolgozó gyerekeket láttam a színpadon nem egy előadásban, némelyik csoportban merték az aláfestésen túllépve, meghatározóbb szerepben is használni a zenét. Szép példa erre az a darab, amely virágszedési jelenettel indult (*Fleurs du béton, Alternatív Közgazdasági Gimnázium, rendező: Zsohár Gyöngyi, Szalontai Ágnes*). Egy csupa beton parkoló a helyszín, csaldott, fáradt, magányos emberek érkeznek egymás után, s mind keres valamit: virágot a betonon. Teljesen üres színpadon, díszlet nélkül játszottak, a parkoló-helyszín is csak a szövegből derült ki, ám sikerült olyan durva, monoton és fémes zenét találniuk (a Balanescu Quartet egyik kompozíciója szólt), amely egyrészt tökéletesen megteremtette a nézők képzeletében a sivár helyszínt, a virágkeresés reménytelenségét, másrészt a gyerekek játékát is segítette zaklatott ritmusával, kegyetlen indulatosságával – nem illusztrálta, hanem okozta és fokozta, viszonyrendszerbe helyezte a játszó alaphangulatát.

A másik nagy örömet az a produkció jelentette, amit a zenehasználatért elképzelhető dicséret már említett non-plus-ultrájával értékelhettem: „Úgy tűnt, mintha nem is lett volna benne zene.” (*Les îles et les ailes, Leőwey Gimnázium, rendező: Vatai Éva, Szalay Tímea*) Természetesen nem a zene nem hallásáról beszéltem, hanem arról, hogy az adott csoport úgy használta előadásában a zenét, hogy sem őket nem zökkentette ki, sem engem mint nézőt. A zene a színpadi játék szerves részévé vált, azt szolgálta, s a játék belőle építkezett. Együtt élt a színpad a zenével, a zene összeforrt a színpaddal, a világ legtermészetesebb módján. Mintha a színpadi történés hívta volna életre a zenét vagy akár fordítva: mintha a zenét hallgatva pontosan az jelent volna meg a lelki mozivásznon, amit a színpadon láttam.

Fontos eredmények ezek egy olyan közegben, ahol a tanár öt-hat hónapon át heti 1-2 órát próbál a produkcióra koncentrálni, a színházi mesterségképzés rendszeressége, felépítettsége nélkül. Továbbá azért, mert az úgynevezett profi világ is nehezen birkózik a zenével, s ha valaki úgy tanulhat csak tőlük leginkább, hogy elles ezt vagy am azt, akkor bizony nem mindig örömteli az eredmény. „A profik is így csinálják” mondat sem a tanulás alól nem mentesít, sem a szakmabeliek felelősségérzetét nem elégítheti ki. Saját szakmai felelősségérzetem s a diákszínjátszáshoz fűző érzelmi kötődésem indított a színházi zenehasználat különféle aspektusainak összefoglalására, abban a reményben, hogy a fentebb leírtak támpontot nyújthatnak a színházcsinálókna, vagy egyszerűen együtt gondolkodásra szólíthatják az olvasót.

Harangi Mária másodikos gimnazistaként kezdett járni a Pécsi Leőwey Klára Gimnázium francia nyelvű színjátszó csoportjába. Egy kisebb bölcsészkarit kitérő (ELTE magyar-francia szak), s ezzel párhuzamosan az Eötvös Kollégium dráma körében való ötévi munka után, 1999-ben jelentkezett a Színház- és Filmművészeti Egyetem rendező szakára – zenés szakiránnyal. Szinetár Miklós osztályába járt, 2003-ban kapott diplomát.

Rendezései:

- Puccini: *Gianni Schicchi* – Ódry Színpad, 2003
- Kodály Zoltán: *Székelýfonó* – Debreceni Csokonai Színház, 2003
- Donizetti: *Rita* – Millenáris Teátrum, 2004
- Bereczky G. Zoltán – Kal Pintér Mihály: *Csillagok krónikája* – Madách Színház, 2004
- Gyöngýösi Levente – Balla Zsófia: *A gólyakalifa* – Magyar Állami Operaház, 2005
- Urbán Gyula: *Minden egér szereti a sajtot* – Veszprémi Petőfi Színház, 2005

