

# Zenés műfajok a diákszínjátszásban

Pap Gábor

Jó tizenöt éve zenészként kezdtem el amatőr színjátszással és drámapedagógiával foglalkozni. Több mint tíz éve tanítok kreatív zenét a honi diákszínjátszás egyik legfontosabb műhelyében, a Vörösmarty Gimnáziumban, és hét éve annak is, hogy e munka keretében módom nyílik zenei alapú diákszínjátszó produkciókat készíteni tanítványaimmal. Nemcsak az idei Országos Diákszínjátszó Találkozón elért siker – az *Arany János* szövegei nyomán készült *Bolygó magyar* című játékunk arany oklevelet kapott a fesztiválon –, de már maga a diákszínjátszás közelében eltöltött idő is arra készítet, hogy ha vázlatosan is, de rögzítem e téren szerzett legfőbb tapasztalataimat.

## Elméleti alapok

Színjáték és zene egyaránt időben létező művészeti ágak. Az időben való történés tehát a legfőbb közös nevező, mely mindkét művészeti ág gyakorlóira számára a megformálás alapja kell legyen. Csakhogy míg a zene a lehető legabsztraktabb műforma, a színház világa mindig és mindenkor a konkrét emberi cselekvéshez kötött. Ahhoz, hogy lényegi – értsd: narratív-dramaturgiai – kapcsolat jöjjön létre közöttük, valamilyen mértékben közelíteni kell egymáshoz a két művészet formanyelvét. Míg egy film stílustól független, megszokott konvenciója az, hogy a jelenetek folyamán valamely zene szól a háttérben, addig a színházban ez már nem olyan természetes a néző számára. De a zenét művelő szakembernek is tudomásul kell vennie, hogy a muzsika önértékű szépsége (csúnyasága) színházi közegben lehet, hogy semmiféle jelentéssel nem bír: a színház olyan „parazita” művészeti ág, mely valamilyen módon minden más művészet eszköztárát felhasználja, uralma alá hajtja; ily módon a színház hatásmechanizmusának a zene csupán egyik, ám nélkülözhetetlen hatáseleme. Alkalmazott művészet tehát, ám egyáltalán nem mindegy, hogy milyen mélységben alkalmazzák: a leggyakoribb, ugyanakkor legrészletesebb mód erre, amikor a muzsikát csupán a színjáték időbeli tagolására használják („vágózene”). Ennél egy fokkal mélyebb megoldás, amikor – a fenti, filmes példához hasonlóan – hangulati-érzelmi töltést ad egy-egy színpadi szituációnak, vagy figyelemfelhívó jelként, effektszerűen erősíti meg a színpadon történeteket. A mélység felé tett újabb lépés, amikor a zene közvetett vagy közvetlen módon részt vállal a szereplők és viszonyaik jellemzésében. Ám a zene ennél is többre képes: egy totális színházi formában nemcsak beépülhet egy előadás dramaturgiájába, hanem egyenesen visszahathat a választott színházi nyelvre.<sup>1</sup>

## Minták és módszertan

A zenét (ebben az utóbbi, mélyebb értelmében) használni kívánó drámatanár, diákszínjátszó rendező néhány évvel ezelőtt mostoha helyzetben találta magát. Míg a prózai, illetve a mozgásszínházzal kísérletező kollégák nemcsak kiváló minták, hanem (az utóbbi esetben *Uray Péter* révén) kidolgozott módszertan alapján dolgozhattak, addig a zenés színház semmi ilyennel nem kecsegtetett. A létező alternatívák: a musical diákszínházi megfelelőjeként a tátikázó izlésficam, illetve az opera, mint elérhetetlen magasság, mely csak lefokozott formában adaptálható, s ráadásul nem épp megfelelő a korosztály hangismeretének. A formakeresés szempontjából úttörő jelentőségű a *Lukács László* rendezte *Táltosjáték* című előadás (1999), mely a népzene- és tánc, valamint a rituális színház közötti szűk mezsgyén egyensúlyozva először találta meg azt a színpadi formát, mely egy új szellemű, alternatív zenés színpadi műfaj mintája lehet a diákszínjátszás számára. A módszertan felől tekintve: némi kapaszkodót nyújthatott a részben a rendező által jegyzett művészeti iskolai kreatív zene tanterv (társszerző: *Kocsis Csaba*), ám az ehhez szükséges segédanyagok jó ideig nem álltak készen. Éppen ezért lehetett fontos fejlemény a *Sáry László* által jegyzett *Kreatív zenei gyakorlatok* című munka, mely először állította koherens egységbe a modern zeneszerzésnek azokat a vívmányait, melyek a színházi zenéről való tudás számára nélkülözhetetlenek. A könyv gyakorlatai – *John Cage*, amerikai zeneszerző munkásságát sorvezetőként használva – eltávolodnak a zene tanítás elitista, szolfézs-központú módszertanától, s a nem zenész közönség számára is elérhetővé, élményszerűvé teszik a muzsikát, visszahelyezve jogaiba a zene olyan háttérbe szorított alaptulajdonságait, mint *ritmus*, *dinamika*, *hangszín*. Ráadásul a módszer legfőbb eleme éppen az időbeliség: hang és csend egymáshoz való dialektikus viszonya, ami a színházművészet nyelvére könnyedén adaptálható. A zeneszerző maga is alkalmazza módszerét a professzionális színészképzésben. Némi büszkeséggel tölt el, hogy e gyakorlatok némelyikét, még e könyv megjelenése előtt, tanítványaimmal magunk is kikísérleteztük a kreatív zene órákon.

## A kreatív ének-zene tanítása. Zenés színpadi formakeresés

A Vörösmarty Gimnázium kreatív ének-zene tanáraként végzett szakmai munkám részint a fent jellemzett kreatív zenei módszer gyakorlataira, részint saját tízéves tapasztalatomra épül, és az általam kidolgozott gyakorlatsorban testesül meg. E gyakorlatsor legfőbb eleme a hangkeltés és cselekvés állandó szintézise, melynek során a zenehasználat hagyományos módjainak megismerésén, alkotó alkalmazásán túl a zene narratív-dramaturgiai funkcióinak lehetőségét kutatjuk a zenei gesztusok mélyebb értelmének megismerése, a két terület szintézise felé törekedve. A munka során a zene és a dráma folyamatának közös elemeiből indulunk ki, és a vokális és hangszeres improvizáció eszközeit használjuk. Az általam összefoglaló néven *dramatikus zenei gyakorlatoknak* nevezett tréning alapját a drámatanári gyakorlat, illetve különféle színészképző módszerek nyomán *adaptált készségfejlesztő, kommunikációs, szituációs gyakorlatok* adják. Csak néhány példát említek:

- a hangokról való sajátélményű egyéni és csoporttapasztalatok megszerzése;
- színpadi idő érzékelését fejlesztő gyakorlatok;
- hanggal való reagálás – követés/ellenpontosítás – vizuális elemekre, tárgyak, személyek mozgására, érintésre stb.;
- dalok, valamint más zenei elemek (pl. ritmusképletek) dramatizálása;
- jelenetépítés (rendszerint önálló munka) átkomponált zenei folyamatokra.

A résztvevő diákok e tréning révén megtanulják, hogyan használják a zenei kifejezőeszközöket a színjáték közegében, egyúttal betekintést nyerhetnek a zenei stilizálás módszerébe. A legfőbb cél mindkét esetben a zenei hatáskeltés gyakorlati megismerése, alkotó alkalmazása. Vagyis hogy a színpadi munka részesei zenei szempontból magas fokú készenléti állapotban, alkotó módon nyilvánuljanak meg a gyakorlatban.

Közvetlenül erre a két éves alapozó szakaszra épül a munka következő fázisa, melynek során immár – fakultatív órakeretben – egy-egy produkció elkészítésének szándékával alakul meg a kreatív zene csoport. Az első pár évben készült előadások a fentebb már jelzett okok miatt a formakeresés jegyében jöttek létre, de bizonyos máig ható esztétikai alapelvek már a kezdetkor jelen voltak. Társulataimmal például soha nem használunk konzervzenét, mindig élő muzsika járul az előadásokhoz, lehetőség szerint a jelenlévő hangszeresek és hangszerek dramaturgiailag beágyazva, színi szereplőkként (illetve stilizált jelentéssel felruházott tárgyakként) vannak jelen a produkciókban.<sup>2</sup> A sumér-akkád mítoszvilág három alakjának történetét feldolgozó *Pokolraszállás* című játékban *Gilgamest* klasszikus, *Enkidut* népi hangszerek, míg *Istárt* az énekhangok képviselték. A Lilla-versek nyomán készült *Csokonai-mátrixban* egy, a teljes térben „Z”-alakban kifeszített kötélén különféle hangszerek lógtak, melyek a játszó mozgása révén állandó akusztikai háttérül szolgáltak a játékban felhangzó szövegekhez, akciókhoz. Míg az első esetben a hangszerek bevonása a produkció narrációját, a központi figurák jellemzését segítette, addig a másik előadás látványában is erős hangzó tere Csokonai költői univerzumát volt hivatott megjeleníteni, benne a poéta műzsájához való kapcsolatának különböző stádiumait megjelenítő, hétféle Lillával.

Ebben az előadásban sikerült először teljes mértékben bevonnom a csoportot a közös alkotásba, s alakult ki az a munkamódszer, amely mai napig jellemzi az előadások létrejöttének folyamatát: az adott mű elemzését követően a választott forma elsajátítását célzó rövid tréning után az előadások a diákok improvizációi, önálló jelenetépítése nyomán születnek. Azt tapasztalom, hogy tanítványaim elképesztő nyitottsággal és kreativitással képesek megszólalni mégoly elvontnak tűnő színházi nyelven, ha megértik, hogy „milyen rugóra jár” az adott kifejezőmód.<sup>3</sup> A Csehov *Három nővére* nyomán készült színpadi fantáziánkban a diákok jöttek rá arra, hogy egy méreténél fogva nehézkesen cipelt nagybögő például pontosan jellemezheti Szoljonij otromba udvarlását, míg a végzetes lövés az előadás zárlatában egy *talpas pizzicato*<sup>4</sup> lehet ugyanezen a hangszeren.

Az elmúlt két évben figyelmem egyre inkább a zenei folyamatban részt vevő színész munkájára irányult. (Konkrétabban arra, hogy milyen eszközökkel teremthető meg zenés színpadi körülmények között az a fajta természetes jelenlét, mely a „deákosabb” formákban magától értetődő.) Ezért a hosszabb (vagy végigkomponált) hangzó folyamatokra történő szituációteremtést tűztam ki célul, mely ugyan hagyományosabb zenés színpadi formák alkalmazását igényli, mégis jóval komplexebb feladatot ró rám és tanítványaimra.

Az ebben az irányban tett első lépés a *Hidavatás* volt, melynek során a ballada figurái *Kurt Weilt* idéző zenei keretben, de más-más zenei stílust képviselve jelentek meg a produkcióban. Másik csoportommal, a Pest megyei, győri, kecskeméti játszókat tömörítő Pemzli Fúzióval a *Vérnász* és a *Hold-kórosok* (Szentivánéji álom) című előadásokban a két remekmű nyomán a XIX. századi *énekes játék* hagyományát igyekeztünk feléleszteni.<sup>5</sup> Legutóbbi vörösmartys munkám, az Arany János balladaira készült *Bolygó*

magyari előadásban pedig majdnem negyven percen át zene szól, melyet tizenkét tagú zenekar játszik, s a muzsikusok maguk is aktív szereplőként vesznek részt az előadásban. Ennek az újfajta munkaformának a lényege az, hogy a zenei anyag megtanulását követően, minimális irányítás mellett a játszóknak maguk koreografálják a jeleneteket. A zenés folyamatra történő színészi munka mindazonáltal olyan alapvető problémákat vet fel, mely megkívánja, hogy külön fejezetet szenteljek ennek a témának.

### Színészi játék a zenei folyamatban

Lássuk be: színpadon dalra fakadni, főként folyamatosan énekelni egyszerűen nem természetes dolog, már önmagában stilizált gesztus. Bár ez a zenés színházi műfajok elfogadott konvenciójának számít, mégis az egyik legnehezebb feladat a rendező számára: meg kell találnia a megfelelő formát arra, hogy a játszóknak éneklés-zenélés közben is hitelesek maradjanak. Kezdetben még a tehetségesen játszó és remekül éneklő tanítványoknál is gyakran tapasztalom, hogy játékuik közben önkéntelenül változás áll be, ha éneklésre kerül a sor. Az odáig fesztelen játék, oldott közlés egyszerre megakad, a színjátész befelé fordul, önmagának énekel. A történés mélyen érthető, hiszen az éneklés olyan intimitás, amely – különösen kamasz korban – nagyon nehezen vállalható, és rengeteg, feltehetően általános iskolában átélt frusztráció kötődik hozzá. Ebben a helyzetben kapnak szerepet azok a kreatív gyakorlatok, melyek szinte észrevétlenül teszik természetessé a hangadást olyan diákok számára is, akik nagyon nehezen tudják kifejezni magukat ezen a területen. Amikor már egy konkrét színpadi munkafolyamatban újra előkerül a probléma, nagyon fontos, hogy a rendező/zenei munkatárs színjátékos nyelven instruáljon: a játszott szerep felől fogalmazza meg kívánalmait, és ne rántsa ki a játszót a folyamatból zenei jellegű megjegyzésekkel. Alapos előkészítést követően gyakorlottabb diákjainktól joggal elvárható viszont, hogy minden vokális megszólalás a folyamatos játék jegyében, a közlés szándékával történjen: információ nem veszhet el, énekes gesztus nem mehet a szövegérthetőség rovására. Színpadi helyzetben az ének elsősorban dikció, persze pontosan meghatározott hangmagasságokon.

Ennél komplexebb problémát jelent a színpadi idő másfajta megélése: bár színház és zene közös kiindulási alapja valóban az időbeliség, gyakorlati szempontból, a színészi munka felől vizsgálva mégis azt tapasztaljuk, hogy az idővel való bánásmód prózai színjátékban egészen másfajta feladatot ró a játékosra, mint a zenei folyamatra épülő kifejezés. A prózai színház időfolyamatát, a játék ritmusát a színjátékos érzelmi diszpozíciójából megszülető, belső, pszichikus-organikus idő vezérli, míg a zenés játékban az időt egy külső elem, a zenei folyamat határozza meg.<sup>6</sup> A zenés játékban szereplő személy tehát egyfajta kettős kötésben létezik, egyszerre két „karmester” vezényli: egyfelől saját pszichéje, másfelől a (lehetőség szerint) élő zenei folyamat.<sup>7</sup> Felmerül a kérdés: a játék szereplője melyikhez és milyen mértékben lehet hűséges? Hogyan hozható harmonikus egységbe e két „karmester”? Úgy gondolom, a zenés színházzal foglalkozó szakemberek örök kérdése ez, melyre művészet lévén csak a konkrét műalkotás adhat választ.<sup>8</sup> Ugyanakkor ez a készség természetesen jól fejleszthető, olyan szimultaneitásra épülő gyakorlatokkal, melyekben egymástól eltérő ritmikus-metrikus folyamatokban egyszerre kell részt vennie kéznek, lábnak és fejnek. (Mondjuk a játszóknak kétféle – pl. 3/4-es és 2/4-es – ritmus-ostinato hangoztatása közben, előzetesen megtanult szövegű dialógust kell folytatniuk egymással.)

Látszólag formai kérdésnek tűnik, mégis, a diákok számára lényegi problémát jelent a játék *iránya*: míg a prózai műfajokban általában az egymás felé fordulás a természetesebb gesztus, addig a zenés műfajok, épp a fent említett konvenció jegyében sokszor kifelé szólnak, az éneklő ember a közönséghez fordul, hogy megossza gondolatait (lásd az operák áriáit). A cél tehát, hogy a kötelező tagolás ellenére ne törjön meg feltétlenül az egymásnak szóló, illetve a kifelé, a nézők felé fordított játék stílusa. A diákszínjátékosok számára ez a duplafenekű kettősség (zenei idő – saját idő; befelé vagy kifelé fordulás) rendkívül komplex feladatot jelent. Az ő esetükben különösen fontos, hogy a hitelesség érdekében lehetőséget adjunk a társakkal való kontaktusra, hiszen erre a korosztályra fokozottan érvényes, hogy a másiktól építkeznek.<sup>9</sup> A *Bolygó magyar* „U”-alakban elhelyezett, a játszókat körülölelő nézőterével lehetőséget ad arra, hogy a diákok egymás felé irányuló akcióik folyamatában kapcsolatban maradhassanak egymással, úgy, hogy a játék mégse „maradjon bent”, s a néző követni tudja a legapróbb rezdüléseket is. A darab *Szondi két apródjára* épülő első részében szereplő három külön-külön térben elhelyezett hangszeres csoport ugyanakkor biztosítja azt, hogy az élő zenei alap közvetlenül a játszóknak mellől/mögül szóljon, nagymértékben segítve a pontos zenei megformálást. Az *ünneprontók* című balladára készült második rész „tananyaga” ugyanakkor éppen az, hogy a közönséggel személyes kapcsolatot teremtve, a játszóknak *kifelé* szóljanak-énekeljenek: a társakkal való kapcsolatot a háromszólamú zenefolyamban való pontos részvétel, és az általuk alkotott *unisono* koreográfia adja.

Végezetül egy fontos szakmai fogásról: az előadáskezdés előtti pár pillanatban mindig arra törekszem, hogy záró megjegyzéseimmel elősegítsem a játékosokban egy kifejezés előtti, ún. *preexpresszív* állapot

megszületését. A zenés játékban a színrelépést megelőzően a játészó személyben valamiféle ürességnek kell megteremtődnie, melyet csak a zene tölthet fel a maga emocionális erejével. Olyan, mintha a játészó teste lenne a *hajó*, a tudata az *árbo*, a lelke pedig a *vitrola*, mely összegyűjti a muzsika keltette széláramlatokat. A cél pedig természetesen mindig a nézőtér „öble”, mely eleven reakcióival előadásról előadásra eldönti végül, hogy révbe értünk, avagy sem.<sup>10</sup>

Hiszem, hogy a zenei folyamatra épülő színész-i munka visszahat a prózai játékre is, differenciáltabb időérzéklet teremt, a zenei időben gondosan megformált gesztusok általában is a játékhelyzetekben megnyilvánuló pontosságra nevelnek, ezért bátran ajánlom drámatanár/színjátészórendező társaim számára az ezen a területen folytatott kísérletezést, mely, úgy gondolom, nem igényel semmiféle komolyabb zenei előképzettséget: csupán a nyitottságot, a színjáték akusztikus síkjára irányuló intenzív figyelmet kívánja meg a drámatanártól.



Bolygó Magyar, Budapest, KIMI – VMG-Fúzió– Fotó: Rende Balázs

## A XVII. Országos Diákszínjátészó

### Találkozó díjazott előadásai

#### **nem „művészeti” csoportok**

##### **arany**

Vaszilij Szigarjev: Gyurma  
Szeleburdiák Színpad, Pápa  
r. Németh Ervin

##### **ezüst**

Weöres Sándor: Psyché  
KJG Délbáb, Kecskemét  
r. Sárosiné Orbán Edit

Tasnádi István drámája nyomán: Közellenség  
Ensemble, Pécs  
r. Körösi Márk

##### **bronz**

Raymond Queneau: Stílusgyakorlatok  
Zseb Színház, Szeged  
r. Szabó Ágnes

##### **Stopper**

Galéria Csoport, Dombóvár  
r. Hajós Zsuzsa

Galuska László átdolgozásában: Fehérlófia  
Kátonások, Kecskemét  
r. Sárosiné Orbán Edit

#### **„művészeti” csoportok:**

##### **arany**

Móricz Zsigmond regénye alapján: Árvácska  
Bolygó Magyar  
KIMI-Vörösmarty Mihály Gimnázium, Budapest  
r. Vidovszky György  
Arany János nyomán: Bolygó magyar  
KIMI-Vörösmarty Mihály Gimnázium, Budapest  
r. Pap Gábor

##### **ezüst**

Moliere-Björkson: Mizantróp  
KIMI-Vörösmarty Mihály Gimnázium, Budapest  
r. Papp Dániel

Shakespeare nyomán: Hirtelen felindulásból  
Verkli Csoport, Budakeszi  
r. Lukács László

Nincs semmi, folyton újra más van  
KIMI-Pesti Barnabás Gimnázium, Budapest  
r. Perényi Balázs

Saint-Exupéry nyomán: BOLYonGÓK  
Szívárvány Színpad, Budapest  
r. Almássy Bettina

##### **bronz**

Üveggolyók a sötétben