

# **SZAKDOLGOZAT**

**Kucskár Kamilla**

**2024**



**Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem**

**Kaposvári Campus**

**Rippl-Rónai Művészeti Intézet**

**Színházi Tanszék**

**Színművész osztatlan képzés**

**Zene a színpadon**

**(A musical műfajának kialakulása, hatása és létjogosultsága a  
színház világában)**

**Belső konzulens:** Kéri Katalin Vilma  
tanszékvezető, művésztanár

**Belső konzulens  
intézete/tanszéke:** Rippl-Rónai Művészeti  
Intézet

**Színházi Tanszék**

**Készítette:** Kucskár Kamilla

UTREAR

**színművész szak**

**Kaposvár**

**2024**

## Tartalom

<b>1. Bevezetés – A témaválasztás indoklása</b> .....	4
<b>2. Zene és performativitás</b> .....	5
<b>2.1 A zene kialakulása</b> .....	5
<b>2.2 A zene, mint a cselekmény kibontakoztatásának eszköze</b> .....	5
<b>2.3 A zene megjelenése a színházakban</b> .....	6
<b>3. A musical megjelenése</b> .....	6
<b>3.1 A műfaj kialakulása</b> .....	6
<b>3.2 A musical, mint önálló formai műfaj</b> .....	8
<b>3.3 Az első sikerdarabok</b> .....	10
<b>3.4 A musical megjelenése a magyarországi kőszínházak repertoárjában</b> .....	12
<b>4. A musical hatása</b> .....	15
<b>4.1 A zenés színház négy fő hatáseleme</b> .....	15
<b>4.2 A musical, mint összetett művészi hatás</b> .....	18
<b>5. A musical létjogosultsága</b> .....	20
<b>5.1 A musical modern környezetben - jelenkori tendenciák</b> .....	20
<b>5.2 Jövőbeli lehetőségek</b> .....	23
5.2.1 <i>Galambos Attilával készített interjú összefoglalása</i> .....	23
5.2.2 <i>Szente Vajkkal készített interjú összefoglalása</i> .....	25
<b>6. Összegzés</b> .....	27
<b>Irodalomjegyzék:</b> .....	29
1. számú melléklet.....	33
2. számú melléklet.....	43
3. számú melléklet.....	58

## 1. Bevezetés – A témaválasztás indoklása

„A musical a maga sokféleségében, az európai és amerikai (és még sok más) kultúrát ötvöző vegyes műfajúságában nem csupán születése és évszázadának, de a ma és a jövő zenés színházának is legnyitottabb, legfejlődőképesebb műfaja.” (Miklós, 2002; 15. A zenés színház iránti rajongás már gyermekkoromban kezdődött, mindössze hatévesen szerepeltem a *Valahol Európában* című musicalben, azóta is rajongok a műfajért. A bevezetőm elején szereplő idézet és a műfaj iránti lelkesedésem szolgált személyes motivációként, hogy a zenés színház, ezen belül a musical vizsgálatát válasszam szakdolgozatom témájául.

Szakdolgozatom első részében rövid történeti áttekintésben szeretném összefoglalni a musical műfaj kialakulását és fejlődését. Kutatásom során először arra keresem a választ, hogyan vált a zene a színház részévé, majd a kettejük találkozásából létrejött alkotás, a musical, az egyik legnépszerűbb és legmeghatározóbb mai, zenés színházi formává. Emellett megvizsgálom miként hatott ennek a műfajnak a megjelenése a színházi előadások struktúrájára, és milyen új dimenziókat nyitott meg a művészi kifejezés terén, milyen fejlődést indukált például a hang és látványtechnika területén. Megpróbálom bebizonyítani, hogy a musical a színházi világ szerves és elengedhetetlen része.

Dolgozatom a történeti áttekintés mellett kitér a jelen helyzetre is. Megvizsgálom, hogyan él és fejlődik ma a musical, mint önálló színházi műfaj, milyen hatásmechanizmusokkal dolgozik, hogyan éri el a katarzis élményét. Kitérek arra is, milyen kihívásokkal és lehetőségekkel találja szembe magát az ezzel a műfajjal foglalkozó alkotó a modern színházi környezetben. Kortárs alkotókkal készített interjúk segítségével vizsgálom továbbá, hogy van-e létjogosultsága a felgyorsult, internetfüggő, mozgóképközpontú világban a zenés színházi előadásoknak, van-e ebben a műfajban elég potenciál a fennmaradáshoz. Arra is keresem a választ, hogy amennyiben szükséges ennek a műfajnak megújulnia, akkor milyen változtatásokkal kell élnie az alkotóknak, hogy lépést tudjanak tartani a modern kori elvárásokkal. Ezek az elvárások jelenleg eltávolítanak a színháztól, és a rövid, gyorsan befogadható információ és élményforrások (streaming szolgáltatók, videós tartalmakat közvetítő csatornák, közösségi oldalak stb.) felé fordítják a társadalmat. Vizsgálatom tárgyát képezi a mesterséges intelligencia megjelenése az előadóművészetben, azon belül a musicalek színpadra állításában.

Kutatásom során fő célom megismerni azokat a folyamatokat, amik a musicalt népszerűvé tették, és mindazon eszközöket, amik biztosítják a mai napig a műfaj sikerét. A szakirodalom, szaklapokban megjelent cikkek és az interneten fellelhető egyéb hiteles források (doktori disszertációk, riportok, nemzetközi előadásokról készült honlapok), valamint személyes interjúk segítségével szeretném megismerni a műfajt, összetevőit és a hatását alapvetően irányító mechanizmusokat is. Dolgozatomat alapvetően a szakirodalmi kutatásaim alapján állítottam össze, mivel úgy gondoltam, hogy ezek adhatnak hiteles támpontokat. Fontosnak tartottam részletes zenetörténeti áttekintést nyújtani a musical műfaj megjelenéséig, azonban a dolgozat terjedelmi korlátai miatt ezt a kutatást az 1. számú melléklet tartalmazza teljes terjedelemben.

## **2. Zene és performativitás**

A szakdolgozat terjedelmi korlátai miatt jelen témakört az 1. számú melléklet tartalmazza. A kutatási anyagaim több ezer oldalához képest csak vázlatosan tudom megmutatni a zene és a zenés színház, azon belül pedig a musical keletkezését, de fontosnak tartom, hogy történelmi áttekintést nyújtsak. Szeretném röviden bemutatni a folyamatot, amely a musical kialakulásához vezetett.

### **2.1 A zene kialakulása**

A zene a természet hangjaiból ered, és az első megjelenési formája az emberek között a rítusokban volt. Közép-Ázsiában jelent meg először a kötött hangrendszer, elsőként az ötfokú, vagyis a pentatónia. A görögök alkották meg az egyik első ismert zenei elméletet, és hangsúlyozták a zene és az etika, valamint a zene és a matematika kapcsolatát. Az antik Rómában a zene szintén központi szerepet játszott, bár inkább a szórakoztatás és a katonai jelzések terén. (Szabolcsi,1984) A fejezet részletes kibontása az 1. számú melléklet 1.1 részében található.

### **2.2 A zene, mint a cselekmény kibontakoztatásának eszköze**

A zene performativitása, azaz előadásmódja és a cselekmény kibontakoztatásában betöltött szerepe szintén ősi gyökereket ápol. Már a rítusok is használták a cselekmény megjelenítéséhez a hangokat. A későbbi korokban az előadó-művészet ágazatai, mint például a tánc és a színjáték, gyakran szervesen ötvöződtek a zenével, hogy gazdagabb,

többdimenziós élményt nyújtsanak. A dolgozat idevonatkozó részletes kutatását az 1. számú melléklet 1.2 része tartalmazza.

### **2.3 A zene megjelenése a színházakban**

Alapvetően már a rítusok is tartalmaztak olyan elemeket, amik a színház részei: a szertartás vezetőjének „jelmeze”, szimbolikus tárgyak, a játzó és a néző szerepének különválása stb. A rítusok része volt a szó, a zeneiség, a tánc, a szigorúan kódolt arcjáték, a gesztusok, vagyis minden, ami a mai színház alapja, már az őskortól létezik. (Pavis, 2005) A zene tehát már az őskori „színpadon” is jelen volt. A mai értelemben vett színházak sokkal később, az ókori görög társadalomban jelentek meg, ahol szintén fontos szerepet kapott a zene. A további korokban való megjelenését, a téma teljes kibontását az 1. számú melléklet 1.3 pontja tartalmazza.

## **3. A musical megjelenése**

### **3.1 A műfaj kialakulása**

Az opera buffa már szóba került a zenetörténeti áttekintésben, amelyet az 1-es számú melléklet tartalmaz részletesen. Sokan az operától indulnak, amikor a musical műfaj kialakulásának kezdő pontját próbálják meghatározni, de talán közelebb vagyunk a valósághoz, ha egy kis ugrással az opera buffa-tól indulunk. Ez volt az, ami a hétköznapi embernek is jobban befogadható volt, így gyorsan el is terjedt. Párizsban opera-comique, később opera bouffe néven vált ismertté. Az előadások szatirikusak, humorosak, könnyedek voltak. A változás Németországból érkezett Jacob Offenbach személyében. 1847-ben írta az első vígoperáját, ami hatalmas siker volt. Amikor 1850-ben Párizsban volt, megállapította, hogy a komikus opera nem az, ami régen volt, nem tölti be a zenés szórakoztatás feladatát. Számos egyfelvonásos opera buffa-t írt, amik a szatirikus ábrázolásukkal, dallamos zenéjükkel újdonságnak számítottak. A siker nem maradt el, így számtalan hasonló egyfelvonásos született. 1857-ben született meg az *Orphée aux enfers* (*Orfeusz az alvilágban*), amely mérföldkövé vált az operett műfajában. Ezzel a művel és további munkásságával Offenbach művészi értéké emelte az operettet. (Halmos és tsai, 1993) Kutatásaim során Siegfried Schmidt-Joos *A musical* című könyvében egy másik megközelítést találtam. Leírása alapján a musical előzménye az európai operett terén „Victor Herbert operettjeivel kezdődik, és lényeges kitérők nélkül Jerome Kern, Rodgers és

Hammerstein művein keresztül Lerner és Loewe *My Fair Lady*jéig vezet.” (Schmidt-Joos, 1970; 21.) Amerikai vonalon George M. Cohannal azonosítja a kezdeteket. (Schmidt-Joos, 1970)

Abban egyetértés van, hogy az operett megjelenése fontos mérföldkő volt a musical történetében. Ugyanígy megemlítendő a burleszk, vaudeville és a revű is (Miklós, 2002) A fenti források tanulmányozása során arra a következtetésre jutottam, hogy ezek a műfajok már tartalmazták a musicalre jellemző elemeket (dalokat, táncokat), amelyeket a szöveges jelenetek szakítottak meg. A könnyedebb, humorral átítatott előadásoknak, amelyek ötvözték a zenei számokat, a humoros jeleneteket, illetve akrobatikus elemekkel is szórakoztatták a közönséget, előadói zenészek, énekesek, táncosok, artisták voltak.

Sok forrást vizsgáltam, hogy megtaláljam azt az előadást, amelyiket joggal nevezhetünk az első musicalnek. Gerald Bordman „úgy véli, hogy az 1767-ben bemutatott *The Dissapointment (A csalódás)* volt az első olyan zenés színházi produkció Amerikában, amely túllépett a komikus operák és ballada-operák keretein, és közel állt ahhoz, amit musicalnek lehet nevezni.” (Miklós, 2002; 39.) A darab nem lett sikeres, le is került a műsorról, bár ennek nem művészi, inkább társadalmi, politikai okai voltak. Arra azonban jó volt, hogy a színházi világ felismerje, a hétköznapi embereknek szóló, aktuális humorra megírt zenés színházi előadások jelentősége nagyobb, mint a kor egyéb szórakoztató műfajainak. (Miklós, 2002). Az ezt követő időszakban sok zenés alkotás született, azonban közelebb álltak az operett stílusához, mint a musicalhez. 1901 volt az az év, amikor George Michael Cohan megírta első Broadway-musical-jét *The Governor's Son (A kormányzó fia)* címmel. Ezek voltak az első próbálkozások. Az igazi változás 1914 után következett be. Ekkor kezdődött az a hét évad, amely alatt megszületett az amerikai musical. A *The Girl From Utah (A utahi lány)* című előadás meghatározó lett az amerikai színházi történetében. (Schmidt-Joos, 1970) A darab Londonból érkezett, de magában hordozta mindazt, amitől amerikai lett, amitől a Broadway sikerdarabjává vált. 1924-ben a filmipar nyomulása ellenére elkezdődött a musical aranykora. (Miklós, 2002). Számomra érdekes, hogy a filmipar kezdeti idejében, a némafilmek korában élő zene kíséret volt. Általában zongorával adták meg a film alaphangulatát, követték dallamokkal a cselekményt. Később, a hangosfilm korában fontossá vált a beszéd. Ekkor a színpadon már hódított a zenés előadás. Csak idő kérdése volt, hogy mikor veszi át a filmipar a musicaleket. Az számomra nagyon érdekes tény, hogy éppen egy zenés film volt az első hangosfilm. Ez pedig a *The Jazz Singer* volt 1927-ben.

(Zenei Enciklopédia, 2024). Amikor adatokat kerestem ebben a témában, több oldalon belefutottam Lee de Forest nevébe. A National Film Preservation Foundation<sup>1</sup> oldalán találtam egy 1923-as filmet, amelyet az első hangos zenés filmként tartanak számon. (National, 2024) Mondhatjuk tehát, hogy a filmipar is elég hamar felismerte, hogy a zenés filmeknek van jövője.

### **3.2 A musical, mint önálló formai műfaj**

Mielőtt rátérnék a musical aranykorának kifejtésére, fontosnak tartom, hogy megfogalmazzam a műfaj jellemzőit. Kutatásaim során többféle leírást találtam. A legjellegzetesebbeket szeretném itt felsorolni.

Először a rövid, szótári meghatározásokat kerestem meg. Az angol szótár szerint a musical jelentése zenei, zenés, muzikális, zenés vígjáték. (Tanulósztár, 2024) A Zenei enciklopédia a musical-t szórakoztató zenés játékként írja le, ahol a cselekményt a dialógus, zene, ének és tánc eszközeivel, valamint show-elemekkel gazdagítva fejezik ki. Színpadon és filmen is megjelenő műfaj. (Enciklopédia, 2024) A Britannica szótár szerint a musical vagy musical comedy, színházi produkció, ami jellegzetesen szentimentális és mulatságos természetű, egyszerű, de jellegzetes cselekményű. Zenét, táncot és párbeszédet együtt visz színre. (Britannica, 2024)

A szakértők jóval bővebben kifejtik meglátásaikat ebben a témában. Ezekből is szeretnék néhányat idézni. Siegfried Schmidt-Joos így írja le: „A musical a népszerű zenés színmű New Yorkban kialakult, általában kétfelvonásos formája, amely összekapcsolja a dráma, az operett, a revü, a varieté és -kivételes esetekben- az opera elemeit. Gyakran irodalmi mintákra épül és felhasználja az amerikai pop-song, a tánc- és a szórakoztató zene és a jazz eszközeit. A show-jelenetek, a songok és a balett szervesen beépülnek a cselekménybe.” (Schmidt-Joos, 1970; 22.) Leonard Bernstein az operával, operettel vetette össze a műfajt. Szerinte a musical-ben felmerülő problémák a ma emberének problémái, „a librettókban megjelennek az átlagemberek apró, mindennapi gondjai és a nagy politikai, társadalmi kérdések is. Szereplői hétköznapi nyelven beszélnek, a színészek realiztikusan játszanak. Jellemei nem követnek semmiféle szereposztási sémát, egyedül a szöveggönyvben megírt történet és saját drámai fejlődésük határozza meg őket.” (Miklós, 2002; 11.) Gideon Freud

---

<sup>1</sup> A National Film Preservation Foundation egy nonprofit szervezet, amelyet az Egyesült Államok Kongresszusa hozott létre, hogy segítse Amerika filmes örökségének megmentését.



sokkal lazábban szemléli a műfajt. Azt állítja, hogy a musical egy keret, amibe sok minden belefér. Nincs köbevésett stílusa, folyamatosan változik, megújul. (Miklós, 2002; Schmidt-Joos, 1970)

Legpontosabban talán Miklós Tibor írja le Musical című könyvében. Mindazon dolgokat, amiket elődei leírtak nem elveti, hanem kibővíti. Véleménye szerint azok az alapok, amelyekből a műfaj megszületett, benne élnek és különböző fokon keverednek a musicalben. A szerzői szándék vezérli az alkotóelemeket, a szándékot pedig az, hogy pusztán szórakoztatásra, vagy valamilyen magasabb rendű művészi céllal készül az alkotás. Miklós szerint a szövegek könyvek többnyire valamilyen értékes, mai problémára reflektáló irodalmi alkotásból jönnek létre. Véleményem szerint ez csak egy lehetőség az alkotóknak, és egyre több a saját inspirációból készülő szövegek könyv. „Az általában két felvonásos, de semmiféle szerkezeti, szerepfelosztási sémához nem köthető musicalekben a dalok, a táncjelenetek és a látványelemek is szervesen beépülnek a cselekménybe, nem leállítják, hanem tovább építik azt.” (Miklós, 2022; 15.)

Arra a következtetésre jutottam, hogy „musical”, mint kifejezés nagyon összetett, meghatározása több szemponton alapul. A színdarabok címeiként ezt a melléknevet más kifejezésekkel összekapcsolva, együttesen használták, mint például a Musical Comedy (zenés vígjáték), a Musical Play (zenés színdarab), a Musical Drama (zenés dráma), a Musical Fable (mesemusical) vagy a Musical Revue (zenés revü). (Deer, 2021) A fogalom pontos meghatározása szerintem éppen emiatt nehéz, mert stílusok és ötletek széles skáláját öleli fel, amelyek az idő elteltével folyamatosan változnak és megújulnak, modernizálódnak. A ma általunk ismert musicalt, korábban túlnyomórészt komoly musicalt, Musical Play-nek hívták, melyben a párbeszéd és az énekes számok váltották egymást. Az 1970-es évek óta léteznek zeneileg végig komponált, vagyis zenei megszakítás nélküli musicalek. A Broadway-Musical ezen a ponton határolódott el először az operett műfajától, hiszen alig tartalmazott háromnegyedes ütemben (pl.: keringő) komponált zeneszámokat. (Strausz, 2015) A musicalnek általában folyamatos a történetvezetése, ezzel szemben a revünek vázlatos, laza szerkezetű. E műfajok közötti határ főleg a korai, 1940-es körüli időszakban meglehetősen vékony volt. A musical tehát a populáris zenés színház egyik formája, általában két felvonásban játszódik, amely az éneket, a táncot, a prózát vagy párbeszédet és a zenét egységes keretben ötvözi. Miklós Tibor szerint zeneileg is sokféle stílushatás tapasztalható: a popzenétől, a tánctól és a könnyűzenétől a jazzig, a swingig, a soulig és a

rock 'n' rollig, hogy csak néhányat említsünk. Műfaj történeti szempontból a dráma, a vígjáték, a revü, az operett, a balett, a vaudeville és az opera elemei befolyásolták a musical fejlődését. (Miklós, 2002) A musical tehát összművészeti alkotás, egyszerre irodalmi és zenés-színházi műfaj. Felépítésében a művészi kifejezőeszközök különböző típusai nagy jelentőséggel bírnak. (Strausz, 2015) „Ha abból az alapfeltevésekből indulunk ki, hogy a musical a különböző zenés színházi műfajok (opera, revü, burleszk, operett, vaudeville stb.) stiláris elemeit zenei szerkesztésében, vagyis a formaalkotásában felhasználja, akkor egyfajta integrációs zenei formaalkotás figyelhető meg a műfajon belül. Ez azért is érdekes, mert az integrációs folyamat hozadékaként a szabadság és rend összefüggése juthat kifejezésre. A szabadságot, a különböző zenés színházi műalkotások integrációja adja míg a rend a formanyelv kialakításában játszik fontos szerepet, így a két ellentétes pár kölcsönhatásában alakul ki az a tendencia, amely az adott kompozícióban ilyen vagy olyan mértékben érvényesül.” (Strausz, 2015, 2.o.)

Kutatásaim azt igazolják, hogy tematikailag is sokféle lehet, tragikus és humoros anyag egyaránt terítékre kerül, amely a legkülönfélébb korokban és helyeken játszódhat. A musical mindig nyitott volt társadalmilag vagy politikailag érzékeny témákra is. Ilyenek például a *Valahol Európában* vagy a *Hair* című musical-ek, amelyek a háborúra és a társadalmi kirekesztésre is reflektálnak. A *Miss Saigon*, amely történetében erősen hasonlít Puccini *Madama Butterfly (Pillangókisasszony)* című operájára, az amerikai katona és az elnyomás alatt lévő ország fiatal leányának szerelmi története, sok társadalmi és politikai kérdést feszeget. Számos musical különböző műfajok és korszakok irodalmi modelljein, illetve az utóbbi időben gyakran különböző műfajú filmekben alapul. Mindezekből tehát azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a musical egy szabad, önálló műfaj, amely más műfajok és egyéb elemek ötvözésével folyamatosan meg tud újulni. Bizonyos mértékig mondhatjuk, hogy a musical-ben nincsenek kötöttségek. Azonban fontosnak tartom leszögezni, hogy ez a műfaj sem mentes a szabályoktól, amik viszont nem egy komplett stílusrendszert jelentenek, hanem inkább egy keretet, amiben a szerzők viszonylag szabadon tudnak mozogni.

### **3.3 Az első sikerdarabok**

A következőkben a különböző forrásokból származó ismereteket igyekszem egységbe foglalni. Nem lehet kijelenteni, hogy mindaz, amit az alábbiakban leírok, általánosan elfogadott tényként kezelhető, mivel a források több ponton is eltérő információkkal

szolgálnak. Miklós Tibor könyvében Gerald Bordmant idézi, aki a *The Dissapointment* (1767) tekinti az első kezdetleges musicalnek. (Miklós, 2002) Schmidt-Joos könyvének 71. oldalán azt olvashatjuk, hogy a musical tulajdonképpen csak 1950 óta létezik. (Schmidt-Joos, 1970) Miklós szerint az egyéb források az 1866-ban készült *The Black Crook* című zenés színpadi show-t emlegetik az első musicalként. (Miklós, 2002) A történet egy fausti melodramatikus romantikus vígjáték, de a produkció látványos speciális effektjeiről és szikár jelmezeiről vált híressé. A darabot 1866. szeptember 12-én mutatták be a 3200 férőhelyes Niblo's Gardenben a manhattani Broadwayn, és rekordszámú, 474 előadást ért meg. Ezt követően évtizedeken át számos turnéra indult, majd még számos alkalommal újították fel a Broadwayn. A *The Black Crook*-ot gyakran a modern musical prototípusának tekintik. (Hughes, 2024)

Arra a megállapításra jutottam, hogy az I. világháborút követően a Broadway színházi negyede, mely számos nemzetiség, kultúra, bőrszín, felekezet és társadalmi osztály olvasztótégelyeként volt ismert, nagy szerepet játszott a műfaj alakulásában. Különböző hatások formálták az első musicaleket: a swing és jazz a Minstrel Shows -ból, a francia revük és zenetermi koncertek, a brit bevándorlók által képviselt színházi formák, mint például az artista számokból álló vaudeville és a burlesque, a párizsi és bécsi operett és a vadnyugati sideshows hangulata. Nagy jelentőséggel bírtak továbbá a kidolgozott, extravagáns színpadi effektusok, a színpadtechnika, a táncbetétek és a jelmezek. A század elején a Broadway szórakoztatása elsősorban revüműsorokból állt. Kutatásaim szerint önálló „musical” műfajról csak az 1920-as évektől lehet beszélni, amikor Victor Herbert és Rudolf Friml amerikai operettjei elvesztették hatásukat. Ebből az időszakból származik George Gershwin *Lady Be Good* (1924) *Oh, Key!* (1926) és *Jerome Kern Show Boat* (1927) című műve. Ezekben a darabokban a dalok a cselekmény részét képezték anélkül, hogy megszakították volna azt és mindemellett bevezette az elbeszélés szerves részét képező zene használatát. (Britannica, 2024) A musicalek ekkor már társadalmi kritikát is tartalmaztak, például felléptek az afroamerikaiak diszkriminációja ellen. A londoni West End mellett a New York-i Broadway továbbra is a zenei világ központja volt. A zeneszerzők első generációját, mint Cole Portert, Irving Berlint és George Gershwint (1920-as és 1940-es évek), a „klasszikus” időszak csúcsán egy második generáció követte Richard Rodgersszel, aki kezdetben a szövegíró Lorenz Harttal (*Babes in Arms* (1937), *The Boys from Syracuse* (1938), *Pal Joey* (1940)), majd később Oscar Hammersteinnel (*Oklahoma!* (1943), *Carousel* (1945), *South Pacific* (1949), *The king and I* (1951), *The Sound of Music* (1959)) számos musicalt készített.

Ennek a klasszikus korszaknak további képviselőit szeretném most felsorolni: Frederick Loewe (*My Fair Lady* (1956)), Jule Styne (*Gypsy* (1959), *Funny Girl* (1964)), Lionel Bart (*Oliver!* (1960)) és Jerry Herman (*Hello, Dolly!* (1964), *Mame* (1966)). (Schmindt-Joos, 1970)

Leonard Bernstein *West Side Story*-ját (1957) nagymértékben befolyásolta a musicalnek a pátosztól és a komédiától való egyre növekvő távolsága, ami teljesen új minőséget adott a musical műfajnak. A *Sweet Charity* (1966) (Cy Coleman (zene) és Dorothy Fields (szöveg)), valamint a *Cabaret* (1966) és a *Chicago* (1975) (John Kander (zene) és Fred Ebb (szöveg)) szintén eltávolodtak mind színrevitelükben, színpadtechnikájukban és zeneiségükben a régebbi klasszikusoktól. (Miklós, 2002)

### **3.4 A musical megjelenése a magyarországi kőszínházak repertoárjában**

A musical műfajának megjelenése és elfogadása Magyarországon izgalmas és új fejezetet jelentett a hazai színháztörténetben. Bár a musical, mint műfaj a huszadik század elején kezdett elterjedni a világon, Magyarországon csak később, főként a huszadik század második felében vált igazán népszerűvé, amikor is a magyar színházi világ egyre inkább nyitott lett a zenés színház és a musical műfaja iránt. Megjegyzem, hogy egyik interjúalanyom, Galambos Attila kutatásai szerint már az 1920-as években voltak musical bemutatók Magyarországon.

1960-ban kezdődött az a fajta változás, amely végül a hazai közönség szívét is megnyitotta a musical műfaj felé. Ekkor alakult meg a Nagymező utca 22–24. szám alatt a Petőfi Színház. Szinetár Miklós művészeti és Petrovics Emil zenei vezető már a kezdetektől úgy gondolta, hogy zenés színházat szeretnének létrehozni, ezért a műsort is ezen elképzelés mentén tervezték meg. 1961. január 12-én az *Egy szerelem három éjszakája* című „musical tragedy” kivívta és igazolta a musical műfajának létjogosultságát hazánkban. (Fidelio, 2019) „A második világháború alatt játszódnak, Radnóti Miklós sorsát idéző színművet Hubay Miklós, a dalszövegeket a költő, műfordító Vas István írta, a zeneszerző Ránki György volt. A darabot Szinetár Miklós lenyűgöző vagy ahogy ma mondanánk „sztár szereposztással”, Bodrogi Gyulával, Margitai Ágival, Miklósy Györgyvel, Agárdi Gáborral, Sennyei Verával és Horváth Tivadarral állította színpadra. Mivel ez volt az első magyar musical ezért 2012 óta január 12-én ünnepli a magyar színházi világ a magyar musical napját.” (Fidelio, 2019. 1.o.) Volt szerencsém az egyetemi évek alatt, harmadéves koromban a zenés színeszmesterség órák alkalmával ezzel a darabbal foglalkozni. Azt gondolom, hogy az *Egy*

*szerellem három éjszakája* kiváló példája annak, hogy a musical nem csak könnyed szórakozást nyújtó műfaj mély mondanivaló nélkül, mint ahogy azt a legtöbb ember gondolja. A darab során szembesülünk azzal, hogy a háború, az elnyomás milyen mélységekbe sodorhatja az embert és ez miként formálja át az emberi kapcsolatokat. Mindezt pedig egy lenyűgöző zenei világ emeli még magasabb szférába, amely tovább fokozza az érzelmi bevonódást, segít a befogadónak a katarzis elérésében. A musical műfaja minden ellenkező véleménnyel szemben igenis komplex és sokrétű. Persze az is igaz, hogy sok az olyan alkotás, amely nem képviseli azt a színvonalat, ami művészileg és szakmailag is elvárható lenne. Ezek az előadások okozzák, hogy sokan lenézik a musical műfaját, nem tartják igazi színháznak. Galambos Attila személyes jelenléttel megvalósult beszélgetésünk alkalmával azt mondta, hogy Amerikában minden, ami zenés, az musical. Persze kivéve a nagy klasszikus műfajokat. Emellett az is fontos, hogy egy rossz előadás nem határozhat meg egy műfajt, mert ha nem jó, akkor a másnapi kritika megírja és a második előadás már nem is kerül színre. Tapasztalatom szerint nálunk ez nem így történik, ha születik egy musical előadás, akkor azt legalább egy évadon keresztül játsszák. Mindegy, hogy jó-e az előadás vagy sem, nincs szelekció, ami véleményem szerint főleg gazdasági szempontok miatt alakulhatott így. A színházakban születik egy előadás, ami szerepel a meghirdetett évadtervben, azaz a bérletes előadások között, amiknek biztosan le kell menniük. Mivel a díszlet, jelmez, már elkészült és bőséges időt, pénzt fektettek a próbákba, a rendkívül magas jogdíjakat is rendezték, gazdasági szempontból a legjobb döntés addig műsoron tartani, amíg van rá kereslet. Ez a műfaj megítélésének nem tesz jót, hiszen a néző katarzis és gondolatok nélkül, sokszor bosszúsan távozik egy ilyen előadásról.

Pedig a jó musical képes drámaiságot és társadalmi kritikát tartalmazó üzeneteket közvetíteni miközben szórakoztat (is). Hasonló, ha nem az egyik legnagyobb magyar remekműnek gondolom az 1995-ben bemutatott *Valahol Európában* című musicalt. Be kell valljam, elfogult vagyok hiszen ez volt az első musical, amivel találkoztam és amiben volt szerencsém gyermekszínészként közreműködni. Ennek hatására döntöttem el, hogy színésznő leszek, beszippantott és elvarázsolt ez a műfaj. Ez az a musical, amiben a szerzők a tragikum és a komikum váltogatásával katartikus és elgondolkodtató pillanatokat nyújt a nézőnek. Ilyen az a jelenet, amikor a háború után árván maradt gyerekek arról énekelnek „Mi leszek, ha nagy leszek?”, vagy amikor a Ficsúr névre hallgató férfi szereplő nőnek öltözve énekel vágyról és szerelemről egy férfi katonának, majd a történet végén a kis Kuksi életét veszíti. Mindezt pedig megkoronázza félelmetes aktualitása. „Milliónyi éhes gyerek

bitangol Európa szerte. Nincs mit enniük, nincs hol aludniuk. Nem tudnak írni, olvasni, nem tudják mi a zene, mi a szeretet. (...) Az otthonukat szétverte a háború.” (Dés & mtsai, 1995).

A nyolcvanas és kilencvenes években a musical műfaj egyre nagyobb teret hódított a magyarországi kőszínházak repertoárjában. Ekkor jelentek meg az első nagyszabású, magyar nyelvű produkciók. Az elsők között említhetjük a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* című musical-t. Déry Tibor azonos című regényét Presser Gábor zenéje, valamint Adamis Anna versei és dalszövegei tették felejthetetlen alkotássá. (Enciklopédia, 2024) Szörényi Levente és Bródy János *István, a király* című alkotása 1983-ban mutatkozott be Budapesten a Királydombon. A mai napig talán az egyik legismertebb és legkedveltebb magyar musical, ami érthető hiszen ez a darab egyedülálló módon ötvözi a rockzenét a történelmi drámával. Itt azért egy pillanatra meg kell állni, hiszen az eredeti műfaji megnevezés rockopera. Ha viszont az opera szóra gondolunk, akkor valami egészen másra is asszociálhatunk. Arról már írtam, hogy maga a musical is az opera buffa műfajból ered, tehát valahol megvan annak is az igazsága, hogy a nevezett előadás rockopera, de annak is, hogy musical. Az opera szó maga műalkotást jelent, a műfajt pedig legtöbbször úgy definiáljuk, hogy végig énekelt dráma. (Csákány, 2020) Viszont már a kezdetektől a mai napig olyan sokféle variációban jelent meg ez a műfaj, hogy akár azt is mondhatjuk, hogy az *István a király* egy rockopera. Közelebbről megvizsgálva azonban sokkal több köze van az amerikai musicalhez, mint az olasz operához. Az egyes darabok műfaji besorolása korszakonként és országonként változhat, ezek részletes ismertetésére és eldöntésére ez a dolgozat most nem vállalkozik.

A magyar színházakban ezután már egymást követték a sikerdarabok. Csak néhány művet szeretnék most felsorolásképpen megemlíteni: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* 1973 Vígszínház, *Sztárcsinálók* 1981 Győr, *A padlás* 1988 Vígszínház, *Légy jó mindhalálig* 1991 Debrecen, *A dzsungel könyve* 1996 Pesti Színház, *Made in Hungária* 2001 József Attila Színház, *Abigél* 2008 Budapesti Operettszínház, *Én, József Attila* 2012 Madách Színház, *A Pál utcai fiúk* 2016 Vígszínház, *Köszívű-A Baradlay legenda* 2022 Margitszigeti Színház. A musical műfaja Magyarországon az utóbbi évtizedekben különösen virágzóvá vált, számos magyar szerzemény és nemzetközi sikerdarab magyar adaptációja révén. A magyar musicalszíntér sajátos jellege és a hazai közönség igényei formálták a műfajt, amely egyre inkább teret nyert a magyar kultúrában és színházművészetben.

## 4. A musical hatása

### 4.1 A zenés színház négy fő hatáseleme

A zenés színház nagyon összetett, számtalan eleme van, ami mind egyetlen célt szolgál, a nézőt eljuttatni a katarziséig. A következő részben megkísérlem összesíteni azokat az elemeket, amelyek egy zenés színházi előadás létrejöttéhez szükségesek. Nem soroltam ide azokat, amik alapvetően a színház, mint épület szcenikai részét képezik (pl.: hang- és fénytechnika, színpad stb). Ezeken kívül véleményem szerint a következők lehetnek: díszlet, jelmez, kellékek, zene, dal, dialógusok, színészi játék, tánc.

Ha megnézzük, mi az, ami nélkül még tud működni a zenés színház, akkor meg kell állapítanunk, hogy a díszlet, a jelmezek és a kellékek nem alapvető fontosságúak. Megmarad a zene, a dal, a dialógusok, a színészi játék és a tánc. A zenét és a dalt most egységként szeretném kezelni, hiszen önmagában a zene vagy a dal nem elég a zenés színházi előadás létrejöttéhez, csak fúzióban érdemes ezekről gondolkodni. A zenés színház legfőbb, elmaradhatatlan eleme tehát a következők: dal (szoros egységben a zenével), a dialógusok, a színészi játék és a tánc. Fontos megjegyeznünk, hogy az operával vagy a táncszínházzal ellentétben a zenés színház egyformán dolgozik a dallal, a tánccal, mozgással, valamint fontos szerep jut benne a párbeszédnek és a színészi játéknak is. Vegyük sorra ezeket az elemeket.

A dal a cselekmény, a karakterek és az érzelmek megmutatásában nagy szerepet játszik. A cselekményben betöltött szerepéről már esett szó. Amikor a dal és az érzelmek kapcsolatáról beszélünk Strausz Imre szerint fontos megállapítanunk azt, hogy a viszony kétoldalú. Az érzelmek kifejezhető a zenében, a zene pedig képes hatni az érzelmekre. (Strausz, 2015) A dal ezen kívül gyakran tükrözi az elmesélt történet kulturális és történelmi kontextusát. A zeneszerzők sajátos zenei stílusokon, hangszerelésen és tematikus elemeken keresztül egy adott korba és helyre tudják elrepíteni a közönséget, fokozva ezzel a produkció hitelességét és minőségét. A *West Side Story* "America" című dala jó példa a kulturális kontextust kifejező zenére. Ebben a dalban az egyik fél vágyakozik a Puerto Ricó-i élet után, a másik imádja az amerikai élet nyújtotta izgalmakat. A kulturális és társadalmi különbségeket érzékelteti ez a dal, elősegíti a cselekmény előrehaladását és előrevetíti a különbségek miatt keletkező feszültség okán később kialakuló konfliktusokat. Gyakran a dalokban kerülnek kifejezésre azok a fontos események vagy döntések, amelyek meghatározzák a történet

folytatását. Véleményem szerint egy jól megírt dal, amely fülbemászó dallammal, jól megírt szöveggel rendelkezik, a karmester vezényletével profi zenészek és énekes színészek által előadva, igazi slágerré tud válni, ezáltal is emlékezetessé téve az előadást.

A táncot a koreográfián keresztül vizsgáljuk meg. Egy zenés színházi előadásban a koreográfia szorosan kapcsolódik a zenéhez és a szöveghez is. Vizuálisan lenyűgöző pillanatokat teremt, amelyek rabul ejtik a közönséget. Természetesen a tánc a zenével is olyan kettőst tud alkotni, amely képes a katarzisz állapot létrehozására. Martha Graham például koreográfiáiban „az addig megszokott lineáris cselekménybonyolítástól eltérve, a pszichológiai folyamatok mentén kibontakozó érzelmi és indulati világ feltárására törekedett.” (Kotsis, 2004. 79.o.) A jól megtervezett táncszámok és az innovatív koreográfiai elemek hozzájárulnak a zenés színházi produkció látványosságához és szórakoztató értékéhez. A koreográfia erőteljes médiumként szolgálhat az érzelmek kifejezésére és a jellemfejlődés megmutatására. A mozgás és a testbeszéd segítségével a koreográfia lehetővé teszi, hogy a szereplők nonverbális módon közöljék érzéseiket, vágyaikat és belső küzdelmeiket, lehetővé téve a közönség számára, hogy mélyebb szinten kapcsolódjon a történethez, gondoljunk csak Bob Fosse ikonikus koreográfiáira a *Chicago* eredeti előadásában és a *Kabaré* című filmben. Egy dinamikusabb koreográfia fokozhatja az izgalmat, a feszültséget, míg egy líraira hangolt tánc képes olyan atmoszférát teremteni, ami segít a színésznek a karakter belső érzéseit kifejezni. Strausz szerint a „dinamikus mozdulatsorok, a széles skálájú térhasználat (különböző formációk térbeli elrendezése), a tánczenei komplexitás mind olyan alkotóelemei a musical táncnak, melyek a tánc látványvilágán túlmutatva, a színész és táncos részéről összetett szakmai felkészültséget, valamint flexibilis mozgáskultúrát igényelnek.” (Strausz, 2015. 6.o.)

A zenés színházban a párbeszédnek fontos szerepe van. Egyrészt a történetmesélés eszköze, közvetíti a cselekményt és alapvető információkat nyújt a közönségnek, segít az események sorrendjének kialakításában, a konfliktusok és megoldások bevezetésében, valamint a folytonosság érzetének megteremtésében az előadás során. A másik szerepe, hogy segít a jellemrajzok kialakításában és feltárásában, hiszen a beszéd révén a szereplők kifejezik gondolataikat, érzéseiket és motivációikat, lehetővé téve a közönség számára, hogy megértse őket és érzelmi vagy intellektuális kapcsolódás jöjjön létre. Ezen kívül információt közölnek a szereplők háttéréről, társadalmi státuszáról és kapcsolatairól, tovább gazdagítva a szereplők jellemrajzát. A dallal együtt a párbeszéd fokozhatja a jelenet érzelmi hatását,



bevonva a közönséget a történetbe. Meg kell jegyezni, hogy a próza szórakoztató és izgalmas eleme is tud lenni a musicalnek. Egy-egy jól megírt poén akár szállóigévé is tud válni.

Strausz szerint a „dialógus legfontosabb feltétele nem más, mint az üzenet oda-vissza áramlása a partnerek kommunikációjában. Ez azért is fontos tényező, mert a dialogizálás számos esetben történetalkotó és eseményletrehozó funkcióval telítődik, így ebben a kontextusban jogosan nevezhető a cselekmény-kibontakoztatás azon eszközének, mely nem csupán az információátadásban nyilvánul meg, hanem fontos szerepe van a szituációk és helyzetek létrehozásában is.” (Strausz, 2015. 9.o.)

Elérkeztünk az utolsó elemhez, a színészi játékhoz. A zenés színházi színészeknek sokoldalú tehetségeknek kell lenniük. Amerikában ezt úgy hívják, hogy „triple threat” (Galambos Attila beszélgetés, 2. számú melléklet). A színésznek jól kell tudnia táncolni, énekelni és színészi alakítást nyújtani. Véleményem szerint hiába énekel lenyűgözően és magasszínvonalúan egy színész, ha nincs mögötte valódi tartalom akkor számomra érdektelenné válik. Attól lesz színházi minőségű, hogy megtelik érzelmi töltettel és üzeni vagy adni szeretne a színész a nézőnek. Kitér a (karakter) belső világát egy dalban, egy dalon keresztül. Ennek ellenére azt kell mondanom, hogy az sem elfogadható, ha a dalokat egy olyan színész adja elő, aki alapvetően nem tud énekelni. A Madách Színházban például némelyik komoly énektudást igénylő szerepet nem egy hivatásos színészre osztanak, hanem énekesre, énekesnőre. A zenés színházban elengedhetetlen a szakmailag magas színvonalú éneklés. A néző könnyebben megbocsátja, ha a színész ebből a már említett hármastól a táncot és a színészetet nem a legmagasabb színvonalon tudja, mert cserébe úgy és olyan minőségben kapja meg a dalokat ahogy azt elvárja. Mert a legtöbb néző azért megy zenés előadásra, hogy tökéletesen előadott dalokat hallgassanak meg jól megkoreografált táncokkal és pazar látványelemekkel. A rosszul táncoló színész esetlen mozdulatait el lehet rejteni a profi tánckarral. Esetenként a szövegmondáson is lehet addig dolgozni, míg megkapja a megfelelő érzelmi töltetet, bár sokszor a rendezőknek nehéz dolga van ezzel kapcsolatban, ha a művész nem, vagy nem megfelelő színészképzést kapott. Az ének azonban olyan rész, amit nem lehet csak úgy elrejteni például a kórus hangjai mögé. Azt is hozzá kell tenni, hogy a jó énekes „szívből” énekel, vagyis akárcsak a jó színész, ő is saját lényét teszi az előadásába. Ettől lesz hiteles az éneklése. Tehát a jó énekesnél, amennyiben át tudja élni a dalt, megvan a belső tűz, a színészi játék hiteles lesz. A jó előadás nagyban

függ a rendezői színészvezetéstől, és az énekes, színész képességeitől. Azt tehát meg kell állapítanom, hogy színészi játék nélkül nincs jó zenés színház.

## 4.2 A musical, mint összetett művészi hatás

A musical, mint összetett művészi kifejezési forma, különleges helyet foglal el a színházi világban. A műfaj, mint a zenés színházi műfajok többsége, több különböző művészeti ágat - a színjátszást, a zenét, a táncot és a vizuális művészeteket - egyesít egyetlen, magával ragadó előadásban. Ez az összetettség, és a mindenkori tendenciákhoz, a kort meghatározó zenei stílusok beemelésével járó rugalmas alkalmazkodás teszi a musicalt rendkívül hatékony eszközzé az emberi érzelmek, gondolatok és kulturális értékek közvetítésére.

A musical alapját, akárcsak minden színpadi műben, a történetmesélés és a karakterek fejlődése képezi. A színészek vagy énekesek által megformált karakterek révén a nézők beleélhetik magukat a történetbe, megérthetik a szereplők motivációit, konfliktusait és érzelmi megnyilvánulásait. Az érzelmekre való hatás kétségtelenül az egyik legfontosabb célja a zenés színháznak. A zene önmagában is hatalmas erővel bír. Nem csupán kíséri a történetet, hanem aktívan formálja azt. Gondolok itt például a méltán híres Pjotr Iljics Csajkovszkij műre, *A hatyúk tava* című alkotásra. A mű balett-darab, de jól érzékelteti a zene hatását. A felcsendülő dallamok lehetőséget adnak a karakterek megmutatására, az érzelmek, gondolatok, vágyak intenzív kifejezésére. A zenei motívumok és témák segítségével a musical is mélyebb érzelmi és pszichológiai rétegeket is képes megszólítani, miközben az előadás dramaturgiai ívét is megtámasztja.

Justin Cash szerint a dallamok és harmóniák hatása révén a néző könnyebben tud azonosulni a szereplőkkel, átélve azok örömét, fájdalmát, szerelmét és veszteségét. (Cash, 2023). Az empátia megteremtésének ez a képessége teszi a zenés színházat, azon belül is a musicalt olyan erőteljes műfajjává. A musical véleményem szerint nemcsak a zenei élménnyel kíván hatni a nézőre. A vizuális és esztétikai elemei - mint a díszlet, jelmezek, világítás és koreográfia - gazdag és lenyűgöző látványvilágot teremtenek. Ez a vizuális gazdagság nem csupán a szemnek nyújt élvezetet, hanem hozzájárul a történet és karakterek mélységének és komplexitásának jobb megértéséhez is. „A vizuális színház esetében a díszlet és a jelmezek nem kiszolgálják, hanem megteremtik, térben és időben szerkesztik a színpadi események sorát. A kosztümök tulajdonképpen testmaszkok, kilépnek az alkalmazott képzőművészet kereteiből, és saját autonóm vizuális kifejezőeszközeikkel közölnek

nonverbális tartalmakat, például markánsan jelölnek érzelmi állapotokat vagy akár társadalmi jelenségeket.” (Artisbusiness, 2022) A *Nyomorultak* című musicalben például a jelmez nem csupán anyagi, hanem társadalmi helyzetet is megmutat amellett, hogy hozzátesz az előadás esztétikumához. A *Macskák* című musical előadásaiban a macska maszk és jelmez szintén szimbolikusan ábrázolhat jellemeket, társadalmi helyzeteket. A *Macskafogó* című musical-ben például az általam játszott középosztálybeli fiatal macskalány képe jól kirajzolódik a dominánsan világos színeket tartalmazó arcfestés, a lazán, kissé kócosan felfogott félhosszú világos szőke paróka és a divatos, fiatalos ruha által.

A látványos díszletre nagyon jó példa a 2021-es *Vissza a jövőbe* című musical, ami az azonos című film alapján készült. Az előadást nem tudtam megtekinteni, de részleteket, fotókat, cikkeket találtam az előadás honlapján (<https://www.backtothefuturemusical.com/>). Nemcsak az összes helyszínt jelenítik meg szinte tökéletes másolatban a színpadon, hanem a filmbeli DeLorean autó mását is, amely időgépként is funkcionál. Csodálatos, monumentális díszletek.

Tapasztalatom azt mutatja, hogy a látványos előadásmód képes magával ragadni a közönséget és a néző úgy érezheti, hogy az erős látványvilágnak köszönhetően azonnal behúzza a történetet. A díszlet és jelmez mellett a tánc és a mozgás a musical azon látványeleme, amely képes tovább fokozni a történet érzelmi hatását, valamint a karakterek és helyzetek közötti dinamikát vizuálisan is kifejezni. A koreográfia által a színpadi tér életre kel, a tánc pedig egyfajta nonverbális nyelvként működik, amely kiegészíti és gazdagítja a verbális narratívát. A musical a tánc során is külön szabályrendszert követel a táncosoktól és a koreográfusoktól, nem véletlenül oktatják külön tantárgyként és akár specializációként a különböző egyetemeken és táncstúdiókban. Az egyik fő oka annak, hogy a látvány és a vizuális elemek létfontosságúak a musicalben az, hogy képesek emlékezetes és magával ragadó élményt nyújtani. Az olykor extravagáns díszletek, a lenyűgöző jelmezek, a fénytechnika életre kelthetik a produkciót, mélységet és gazdagságot adva az általános esztétikának. Bár az a tapasztalatom, amelyet számos kommentre, nézői reakcióra alapozok, hogy sok színházlátogató részben a színpadon várható vizuális pompa és látványosság miatt jár musical előadásokra, mégis fontos az alkotók és a nézők egy rétege számára az, hogy a darab milyen üzenetet szeretne közvetíteni. Végzős hallgatóként a József Attila Színházban játszom a *Macskafogó* című musical-ben. Ez az produkció tökéletes példa arra, hogy az előadás közben a nézőt végtelen mennyiségű inger, hatás éri. Festett arcú színészek

extravagáns jelmezben macskának öltözve énekelnek és táncolnak. Mindezt megkoronázza a fénytechnika, és a mozgó díszletelemek. Az előadás egyrészt óriási látványosságot nyújt, ugyanakkor a történet számomra keveset jelentene mélyebb tartalom és mondanivaló nélkül. Presser Gábortól olvastam egy interjút *A padlás* című musical kapcsán. Abban így beszél saját alkotásáról: „néha, ha elmegyünk másik színházakba megnézni *A padlást*, azt vesszük észre, hogy vannak olyan rétegek, amiket mi nem is tudtunk, hogy beleírtunk, de úgy is lehet értelmezni egy-egy gondolatot, egy-egy mondatot, lehet úgy énekelni egy dalt, például.” (Kocsonya, 2021, 1.o.) A *Macskafogó* musical-ben az általam alakított karakternek van egy nagyon fontos dala a békével kapcsolatban. Amikor ezt a dalt éneklek akkor egy kicsit lenyugszik a színpad. A nézőt csupán a zene és a színészi játék ingere éri. Nincs egy nagyszabású koreográfia mögöttem, vagy mozgó díszlet elemek. Mégis úgy gondolom, hatással tud lenni, mert valami generikus igazságot kíván átadni. Ez a szándék, hogy valami egyetemleges emberi értéket közvetítsünk, vagy annak megsértésére hívjuk fel a figyelmet, számomra elengedhetetlen része a műfajnak.

## **5. A musical létjogosultsága**

Ez a fejezet egyrészt a műfaj jelenkori tendenciáit mutatja be, hogyan, milyen keretek között működik ma a musical. A fejezet második része vizsgálja a jövőbeli lehetőségeket, ebben segítségemre volt Galambos Attilával és Sente Vajkkal történt beszélgetésem. Galambos Attilával személyesen történt a beszélgetés a József Attila Színházban. Sente Vajkkal szintén személyesen zajlott a beszélgetés a Játékszínben. A beszélgetéseket teljes terjedelemben, az interjúalanyok beleegyezésével a 2. és a 3. számú mellékletek tartalmazzák.

### **5.1 A musical modern környezetben - jelenkori tendenciák**

A musical műfaj a modern környezetben és a huszonegyedik században is dinamikusan fejlődik, reflektálva a társadalmi változásokra (új témák), a technológiai innovációkra (új technikai megoldások a látványban) és a kulturális trendekre (pl.: új zenei irányzatok beemelése). A musical előadások új dimenziókat nyitnak meg, miközben továbbra is megőrzik azokat az alapvetéseket, amelyek miatt ez a műfaj olyan népszerű és szeretett világszerte.

A modern musical műfaj egyik legjelentősebb tendenciája, hogy egyre gyakrabban foglalkozik aktuális társadalmi és politikai kérdésekkel. Példa erre a *Hamilton*, amely az amerikai történelem egyik kulcsfigurájának életét dolgozza fel hip-hop és rap elemekkel ötvözve, vagy a *Dear Evan Hansen*, amely a szociális szorongás és a közösségi média hatásait vizsgálja, jelzik, hogy a musical képes súlyos és releváns témákat is érinteni, miközben széles közönséget szólít meg. (Rascon, 2023)

Századunk meghatározó része a digitalizáció, a mesterséges intelligencia (AI) elkerülhetetlenül beszivárog a művészet világába is. Kutatásom közben bukkantam az egyik közösségi platformon egy dalra, amit az AI generált. A videó alatt az olvasható, hogy a számot a mesterséges intelligencia írta. Csak annyit adtak meg, hogy musical dalszöveg, és a dal címe An American Musical. Ezek alapján generálta a mesterséges intelligencia a szöveget (Calamity AI, 2020) Megdöbbenő volt. Elképzelhetőnek tartom, hogy a mesterséges intelligencia egyre szélesebb körű használatával kapcsolatos előítéletem is közrejátszott abban, hogy számomra semmi különleges nem volt ebben a dalban. Voltak benne fülbemászó részek, de összhatásában számomra unalmas volt. Egy dal attól tudja megérinteni a hallgatót, érzelmi és értelmi kapcsolódást kialakítani, hogy benne van valami olyan plusz energia, amit talán nevezhetünk annak az emberi összetevőnek, ami egy gépnél nincs meg. Ez nem más, mint az inspiráció. A gép meg tudja azt a dalt írni, amely a legfülbemászóbb akkordokkal, a legérzelmesebb szöveggel van megalkotva, de nem képes a bitrendszerével azt az algoritmust előállítani, amittől művészileg értékes alkotás tudna lenni. A gép az embertől kapott információk feldolgozásával hoz létre új alkotást, ami pusztán racionális és mentes minden érzelmi tényezőtől. Az ember nem hisz a tökéletes alkotásban, inkább a tökéletes inspirációban. Ha úgy érzi, megváltoztatja, átírja, átszerkeszti. Időt tölt azzal, hogy formálja azt, amit létre akar hozni. Vagyis beletesz egy részt önmagából. Régebben hallottam egy legendát, mely szerint Andrew Lloyd Webber azért adta ki lemezen a dalait, hogy tesztelje, mennyire nyeri meg a hallgatókat a mű, és csak akkor engedte ki színpadra, ha sikeres volt. Bár a valóságban, a *Jézus Krisztus szupersztár* zenei anyaga a támogatás hiánya miatt jelent meg először lemezen (Jasinka, 2023), a legenda mégis érdekes abból a szempontból, hogy később az *Evita* is lemezen jelent meg először. Talán ekkor sem bíztak a sikerben, hiszen a megszokott bibliai témák után nagy váltás volt a politikai színezetű musical. Visszatérve a mesterséges intelligencia megjelenésével járó fejlesztésekre, tovább folytattam a témakörben vizsgálódásaim. Találtam egy weboldalt (<https://www.theatermania.com/shows/new-york-city-theater/off-off-broadway/artificial->

[flavors\\_1713174/](#)), amely a The Civilians Csoport *Artificial Flavors* bemutatójáról számolt be, ahol az AI már komoly szerephez jutott. A ChatGPT, az OpenAI chatbot volt a digitális munkagép a produkció mögött. Néhány, a témára vonatkozó parancsot adtak meg a forgatókönyv és a dalszöveg megalkotásához. A csapat, amelynek az ötletet köszönhetjük, azt mondta: az eredeti tartalom kitalálására felkért szöveggeneráló AI program nagymértékben támaszkodik a közhelyek archív tárházára, ami ne csoda, hiszen az internetről gyűjti be mindazon információkat, amikből alkot. „Az így létrejött „mű” úgy tűnik, eredeti (minden este új musical készül), amennyiben utánozza az internet virtuális elméjében már meglévő anyagmintákat.” (Marks, 2023) Egészen szürreális élmény lehet egy ilyen produkció részesének lenni. Megnyugtat a gondolat és az említett előadásról olvasott vélemény, hogy az emberi művészeti teljesítményt, összetettségét, valamint egyediségét tekintve az AI által létrehozott alkotás nem közelíti meg. Azt azért hozzá kell tenni, hogy a technológiai fejlődés új lehetőségeket nyitott meg a hagyományosan írott musical előadások számára is. A digitális díszletek, speciális effektek alkalmazása lehetővé teszi, hogy a színpadi világ még lenyűgözőbb és interaktívabb legyen. A *Puskás* musical-ben a led-fal, mint látvány elem, a *Tesla* musical-ben a különböző led-falakon történő vetítések és fénytechnikák egészen különleges vizuális élményt tudnak nyújtani. Már említettem a *Vissza a jövőbe* című musical-t, ahol a filmes látványvilágot remekül adaptálták színpadra, az autó eltűnésénél trükköt alkalmaztak, a hangzásvilágot is új, technikai fejlesztésekkel tették még élethűbbé. Ezekről a musical saját YouTube csatornáján található előadásrészletek és interjúk megtekintésekor szembesültem, amelyet forrásjegyzékem tartalmaz.

Fontos adalék a jelenkori musicaltörténethez, hogy egyre több új magyar musical is készül itthon mindamelllett, hogy természetesen új nemzetközi musicaleket is bemutatnak a színházakban. Fontosnak és szükségesnek tartom, hogy készüljenek jó és minőségi új magyar musicalek. Véleményem szerint van is igény erre, hiszen minden új musical teltházzal megy a színházakban. Ez az igény azt mutatja, hogy a magyar közönség egyre nyitottabb a műfaj iránt. Érdeemes belegondolni abba, hogy mekkora sikere van a Szegedi Szabadtéri színpadon bemutatott musicaleknek. a 2023 nyarán bemutatott *Ezeregy éjszaka* című musicalt hat este alatt mintegy 24.000 néző látta. (Flaisz, 2023) Töretlen sikere van a Jukebox musicaleknek is, amelyeknek leginkább a Madách Színház ad otthont. Az egyik ilyen leghíresebb jukebox musical a *Mamma Mia*, amit 2014 óta töretlen sikerrel játszanak.

Imre Sándor 1939-ben ezt írta a színház jövőjéről: „Mindinkább bizonyossá válik az, hogy a közönség érdeklődését alig tudja lekötni az a drámairodalmi termelés, amit eddig közönségesen polgári drámának mondtak. A polgári drámának sem formája, sem mondanivalói, különösen problémái nem olyanok ma már, hogy a közönség állandó érdeklődését leköthessék.” (Imre, 1939. 23.o) Érdekes a majd százéves idézetet olvasni úgy, hogy látjuk, mi történt a mondat leírása utáni időszakban. A jelenlegi tapasztalataim és az alkotókkal való beszélgetések azt mutatják, hogy erre a műfajra mindig lesz igény, a közönség nyitott lesz a musical-re.

## **5.2 Jövőbeli lehetőségek**

A következő alfejezetekben Galambos Attilával és Sente Vajkkal készített interjúim összefoglalása olvasható.

Vajon a musical műfaj aktív, híres magyar alkotói hogyan látják a műfaj jövőjét ma, amikor a film, de még inkább a közösségi média nyomulása miatt úgy tűnik, hogy a színháznak leáldozóban van a kora? A kérdésre szakemberektől szerettem volna választ kapni. Fontos volt számomra, hogy olyan zenés színházi emberekkel készítsek interjút, akik kortárs alkotóként hatással lehetnek a műfaj megújulására. Rendkívül érdekelt ez a folyamat és szerettem volna mélyebb betekintést nyerni ebbe és ezen túlmenően kíváncsi voltam arra is, hogy szerintük mennyire van igény a színház világán belül a zenés előadásokra és azon belül is a musicalre. Választásom két olyan alkotóra esett, akik színészként belülről is ismerik milyen eszköztárral kell rendelkezni egy musical próbafolyamatában, szerzőként és rendezőként pedig átfogó ismeretekkel rendelkeznek a mai, kortárs musical írását befolyásoló tényezőkkel. Elsőként Galambos Attilával készült beszélgetést foglaltam össze, majd Sente Vajkkal készült interjút összegeztem, saját reflexiókkal. Galambos Attilával személyesen történt a beszélgetés a József Attila Színházban. Sente Vajkkal szintén személyesen zajlott a beszélgetés a Játékszínben. A beszélgetések szövegét teljes terjedelemben a 2. és a 3. számú mellékletek tartalmazzák.

### *5.2.1 Galambos Attilával készített interjú összefoglalása*

Galambos Attila színész, magyar dalszövegíró, drámaíró, műfordító készséggel vállalta, hogy válaszol a kérdéseimre. Amikor feltettem az egyik legfontosabb kérdést, hogy szerinte kell-e a musical a színház világába, kifejtette, hogy már a görögöknél is fontos volt az ének

a színpadon, és azóta is. A színház nincs meg zene nélkül. Teljes mértékben egyetérték ezzel a kijelentésével, de azt gondolom, hogy a zenével nagyon érzékenyen és finoman kell bánni. Amennyire hozzá tud tenni egy prózai előadáshoz olyan szinten el is tud venni, ha rosszul van alkalmazva az előadásban. Hasonlóképp vélekedek az új musicalekről is. Fontos, hogy új magyar musicalek szülessenek, de elengedhetetlen, hogy azok minőségiek legyenek. Attila megerősített abban, hogy szakmai színvonal nélkül nem érdemes musicalt írni. Elképesztő volt szembesülnöm azzal, hogy mennyire komplex és bonyolult egy új musical előadás létrehozása. Bízom abban, hogy az a sztereotípa miszerint a musical csak egy könnyed műfaj szép lassan kikopik a köztudatból. Ehhez, ahogy Attila is említette elengedhetetlen az olyan musicalek létrehozása, amelyek természetesen működnek népszínházi szinten is, tehát szórakoztatnak és elvarázsolnak, de mindezek mellett magas művészi értékeket is közvetítenek. A zene az egyik meghatározó tényezője ennek a magas művészetnek. Minden musicalbe kell egy dal, ami sláger lesz, ami megragad a néző fülében, amit, ha bárhol meghall, rögtön eszébe jut az a bizonyos musical. Mint megtudtam ez a „Take Home Tune”. Muszáj, hogy a néző hazavigyen valamit. Ehhez segítség tud lenni a dalszöveg is. Véleményem szerint Attila nagyszerű dalszöveg író (is). Szövegei közérthetőek, de mégsem bugyután egyszerűek. Természetesen szerintem is elengedhetetlen egy szövegnek a közérthetősége, de közben muszáj, hogy ha csak egy-egy sornál is, de elgondolkoztasson és rákényszerítsen arra, hogy figyeljem miről énekel a színész. Rengeteg inger éri a nézőt egy musical előadás során. Sokszor elkalandozik az ember figyelme a táncosokra vagy a látvány elemekre, de ha jól megírt egy dalszöveg akkor mindezek ellenére beszippan és tudat alatt arra (is) fog figyelni néző. A beszélgetés során Attila megfogalmazta, hogy mi lehet a jó dalszöveg titka. Meggyőződése, hogy a musical dalszövege az dalszöveg kell legyen. Használhat költői fogásokat, de nem szabad, hogy költészet legyen. Azt gondolom, hogy a nagyon művészi, vagy ahogy Attila nevezi „okos musicalek” nem igazán találnák meg a közönségüket Magyarországon, miközben a Broadwayn az ilyen típusú előadások elképesztő sikernek örvendnek. Az, hogy Sondheimet Shakespeare-rel egy polcra rakják az angolszász színházakban, nagyon megmaradt bennem. Tehát nem tartják kisebb színházi alkotónak, mint a klasszikus alkotókat. Kétségtelen, hogy mind nézői igény szempontjából mind a színházi rendszer szempontjából különbözik az amerikai és magyarországi musical világa. A színházi rendszer alatt a színészek felé nyújtott elvárást értem. Egyértelmű, hogy egy musical színésznek tudnia kell táncolni, énekelni és színészkedni. A Broadwayn ehhez a hármashoz szigorúan ragaszkodnak. Tapasztalataim alapján itthon ennyire nem szigorú ez a rendszer. Attila, aki a castingok során a másik



oldalról tapasztalta ezt, megerősített. Szerinte túlnyomó részt az itthoni színészeknél a leggyengébb elem a tánc. Az itthoni színházak hajlandóak kompromisszumot kötni, de a Broadwayn más a helyzet. Ha a színész nem rendelkezik magas fokon a három tulajdonsággal, akkor nem kap szerepet.

Érdekes volt megtapasztalnom, hogy egy Broadwayn sikeres musical itthon nem találja meg a közönségét. És nem azért, mert annyira szofisztikált vagy intelligens előadás lenne. Egy fantasztikus humorral rendelkező, zseniális színészi gárdával színpadra vitt musicalról van szó. Ezzel kapcsolatban Attila egy meglepő részletre hívta fel a figyelmemet. Természetesen több összetevőjű az ok, amely miatt nem lesz sikeres itthon egy Broadway musical, de ő az egyik ilyen lehetséges okként a címet mondta. Amerikában nem fontos a cím, csak az a fontos, hogy jó-e az előadás, vagy nem. Nálunk sajnos még nem egészen tart ott a színházi közönség, vagy talán már nem ott tart, hogy szakértő kritika alapján döntsön arról, hogy egy előadás érdemes-e arra, hogy jegyet váltson rá. Ma Magyarországon egyrészt népszerű a színházbérlet, és ha tetszik, ha nem, az előadást meg fogják nézni, mivel ki van fizetve. Másrészt ott vannak azok az emberek, akik jegyet vesznek. Az ő motivációjuk talán befolyásolható a kritikákkal, azonban tapasztalatom alapján sokkal inkább az a döntő, hogy személyes kapcsolatai (barát, rokon, ismerős, kolléga, szomszéd stb.) révén milyen információt kap az adott előadásról. Bízom abban, hogy Magyarországon egyre több musical fogja megtalálni a közönségét. Annál is inkább, mert Attila szerint a musicalé a jövő. Ez egy olyan műfaj, mely magába olvaszt minden zenei irányzatot, és ettől tud mindig megújulni. Ez a fajta megújulás pedig biztosítja a műfaj számára a fennmaradást.

### *5.2.2 Sente Vajkkal készített interjú összefoglalása*

Sente Vajk Jászai Mari-díjas, Érdemes művész színész, rendező, drámaíró, műsorvezető. Még 2017-ben akadémista koromban, a Pesti Magyar Színházban volt szerencsém együtt dolgozni vele. Már akkor lenyűgözött a kreativitása és hozzáállása a musicalhez. Azt gondolom, hogy rendkívül sokat tett és tesz a musical, mint műfaj elfogadásáért és megújulásért itthon. Személye kikerülhetetlen és meghatározó a magyar musical világában. Kíváncsi voltam arra, hogy annak a művésznek, aki intenzíven alkot ebben a műfajban vajon mit is jelent a musical szó. Mitől lesz számára musical fejlődőképes? Az ő szavaival élve az angol szó valójában azt jelenti, hogy 'zenés cucc', és valahol ez meg is fogja a lényegét ennek a műfajnak. Valami, amiben van zene. Manapság már a prózai előadásokban is van zene. Kutatásaim szerint a musical meghatározása nagyon nehéz, de alapvetően és

egyszerűen megfogalmazva a musical az, ahol van zene, ének és tánc, és mindez egy különleges atmoszférával van feldúsítva. Elgondolkoztatott Vajknak a fentebb idézett kijelentése. Akkor bármi lehet musical, amiben zene van? Szerinte fontos, hogy domináns szerepet játsszon a zene. A zenének történetmesélő ereje van, és ez színészi eszközökkel párosul. Például a táncszínházban van zene, de a történetmesélés a mozdulatokkal fejeződik ki, nem, vagy csak nagyon kis mértékben van jelen a színészi játék.

A musicalben nagy sok lehetőség rejlik. Egy új musicalnél túlnyomó részt az alkotókön múlik, hogy mennyire lesz minőségi az előadás, mennyire használják ki ennek a műfajnak a komplexitását. Vajk szerint a toposzokat, amik a musical dramaturgiájában vannak, tudni kell használni és ami még fontosabb, nem szabad félni a használatától, váratlan dolgokkal lehet maradandót alkotni. Olyan „hook”-nak nevezett részletekkel, amik megragadnak a nézőben. Az elmúlt években egész sor új magyar musical született és volt is igény rá. Remek példa erre a Vajk által írt és rendezett *Puskás a musical* vagy a *Köszívű - A Baradlay legenda* című musical, mindkettő siker előadás. Ez azt bizonyítja, hogy a magyar közönség igenis nyitott a műfaj iránt és nyitott arra, hogy megújuljon a musical. Mindezek mellett azt gondolom, hogy szükség lenne egy új zenés színházra is, most épületre gondolok, ahol folyamatosan lehetne ezeket az új magyar musicaleket játszani. Sente Vajk ugyanezen a véleményen van. Azzal egészítette ki, hogy ő ebben a színházban repertoáron tartana egy-két olyan külföldi musicalt, amiknek, ha csak minimálisan is, de van magyar érintettsége. Ahogy Vajk is említette, azért is van szükség új magyar musicalekre, mert véges azoknak a Broadway musicalek száma, amely Magyarországra adaptálható. Megjegyzem, hogy a West End is megkerülhetetlen, ha musicalekről beszélünk, azonban erre a beszélgetés során Vajk nem tért ki. Ahogy már az Attilával készített interjú során is kiderült, a külföldi és a magyarországi helyzetét a musicaleknek külön kell választani. Más igénye van az ottani nézőknek. Érdekelt, hogy Vajk szerint a jelenlegi társadalmi helyzetekben hogyan fog alakulni a műfaj sorsa külföldön, illetve itthon. Azzal már én magam is szembesültem, hogy külföldön a színház világát sem kerülte el a másság elfogadásának hirdetése. Mint Vajktól megtudtam jelenleg túlnyomó részt olyan musicalek készülnek, amiknek az elfogadás az egyik legfontosabb üzenete, az viszont kérdéses, hogy a közönségnek meddig lesz igénye erre a témára. Milyen jövője lesz a magyar musicaleknek? Vajk szerint a színházaknak, ami a gazdasági helyzetet illeti, a mainál is nehezebb lesz a jövőben. Ha üzleti alapokra helyeződik a kultúra ezen része, akkor sokkal jobban előtérbe fognak kerülni a populárisabb műfajok, amik több embert vonzanak be, ezáltal a bevétel is több. Természetesen attól, hogy

egy műfaj népszerű, még nem kell ízléstelennek, szakmailag silány minőségűnek lennie. Ha pedig így, gazdasági szemmel tekintünk szét a színházi műfajok között, akkor az első, ami biztosan ott lesz a repertoárokon, az a musical. A magas művészi színvonalon megírt dalokkal és a történet egyetemes igazság keresésével képes katarzist okozni, emiatt népszerűsége a színházlátogatók körében emelkedő tendenciát mutat. Mindezek mellett természetesen egy előadás létrehozás kiemelt kiadást jelent a színházak számára, azonban a digitális színházi technikákkal még ez is csökkenthető, hiszen ma már egy ledfalal egy egész világot tudunk a színpadra varázsolni.

## 6. Összegzés

Kutatásaim során szembesülnöm kellett azzal, hogy bár szerelem számomra a musical és azt hittem egészen sok mindent tudok róla, valójában elég hiányos a tudásom ezzel a műfajjal kapcsolatban. Nagy öröm volt számomra amikor a kutatások és az interjúk közben egyre inkább betekintést nyerhettem ebbe a számomra csodálatos világba. Kis korom óta része a zene, zenélés az életemnek. A zene eredetének kutatása rendkívül terjedelmes szakirodalom használatlalt történt, ezen része a dolgozat terjedelmi korlátai miatt került a konzulenssel történt egyeztetés során a mellékletbe, de számomra nagyon fontos. Több olyan momentum is volt, ami felkeltette az érdeklődésemet és további vizsgálódásra indított, izgalmas volt például elgondolkozni azon, hogy adott esetben a madarak füttye zenének nevezhető-e. Megfigyeltem, hogy színházakban a prózai előadásokban is fontos szerepet kap a zene. Ebből azt a következtetést vontam le, hogy a zenés előadásokra, azon belül pedig a musicalekre szintúgy volt és lesz igény. Tapasztalataim alapján zenés darabbal sokkal könnyebb nézőket csalogatni a színházba. Egy jól megírt, megrendezett, eljátszott musical mindig teltházas közönséget ígér. Nagyon megragadta a figyelmem Sente Vajk sikerrel kapcsolatos állítása, amely szerint a színház és ezen belül a musical nem lehet sikertelen. Azt gondolom, hogy a siker soktényezős. Egyrészt függ a musical-t létrehozó alkotóktól (zeneszerzők, szövegírók, szövegkönyv írók), másrészt a musicalt színpadra vivőktől. Ez utóbbiak közé mindenkit beleérték, aki az előadás létrejöttében feladatot vállal. Még a takarító is, hiszen nélküle nem lenne rend és tisztaság sem a színpadon, sem a nézőtéren. Tehát mindenki fontos, és mindenki hozzájárul a sikerhez, legyen az közönség vagy szakmai siker, ideális esetben mindkettő.

Számomra nagyon fontos gondolat, hogy egy előadás sikere a színészeken is múlik. Mennyire fontos, hogy színészként rendelkezzen alap zenei képzettséggel. Profibb és minőségibb lehet a színészi munka egy musicalben, ha minden szereplő megkapja a megfelelő képzést. Szerencsés vagyok, hogy az egyetemi képzésem alatt a legjobb tanároktól tanulhattam, az is elengedhetetlen, hogy továbbfejlesszem magam, ami az én felelősségem. Emellett úgy gondolom kötelessége a színésznek minden este a maximumot nyújtania a nézők számára. Minden este úgy kell elénekelnie, táncolnia, színészi játékának olyan minőségűnek kell lennie, hogy a néző érzelmileg és intellektuálisan is kapcsolódni tudjon a történethez. Ahogy a két interjú alanyom is mondta: a musical színészet komplex. Elengedhetetlen a „triple threat”. Motivált lettem, hogy mind tánc, mind ének terén képezem magam. Elképesztően furcsa volt szembesülnöm azzal, hogy a Broadway-n egy operára simán kiírják, hogy musical, ahogy azt Galambos Attilától megtudtam, ha egyszerűen más éneklési stílusban kezdi el énekelni a színész az operát, akkor azok a dallamok hirtelen musicallé változhatnak, ez is a musical műfajának sokszínűségét bizonyítja. Kutatásaim során örömmel konstatáltam, hogy az elmúlt évtizedekben egyre több új magyar musical készült és bízom abban, hogy egyre nagyobb százalékban lesz jelen a színházak repertoárján ez a műfaj. Talán az új, minőségi magyar musicalek erősen hozzá fognak járulni ahhoz, hogy a műfajt szakmán belül is egyre komolyabban vegyék. Szakdolgozatom írását kísérő kutatásomnak köszönhetően megállapíthatom, hogy a musical Magyarországon egyre elismertebb műfaj lesz. A musical számomra a színház megkerülhetetlen része. Bízom abban, hogy az egyetemekenél is megmarad a zenészmesterségek órák fontossága, mert ha csak a saját példából indulok ki, ott meg lehet szerezni egy biztos alapot, amit aztán majd fel tud használni a pályakezdő színész a zenés színház világában.

# Irodalomjegyzék:

## Nyomtatott irodalom:

- Adolphe Appia (1968): Zene és rendezés. Korszerű Színház 98. szám; p. 128
- Angi István (2003): Zeneesztétikai előadások I. kötet. Scientia Kiadó p 359.
- Angi István (2005): Zeneesztétikai előadások II. kötet. Scientia Kiadó
- Angyalné Volant Vivien (2020): Irodalom 9. Oktatási Hivatal, p. 138
- Asztalos Kata (2019): A zenei észlelés területei és főbb modelljei. Parlando Zenepedagógiai folyóirat 2019/4.
- Beyer István (1994): Zenetörténet, zeneirodalom. Pedellus Tankönyvkiadó, p. 120.
- Brauneck, Manfred (1999): Színház, játék és komolyság. Színház - 32. évf. 8. sz. (1999. augusztus)
- Brook, Peter (1973): Az üres tér. (ford.: KOÓS Anna) Európa Könyvkiadó; p. 189
- Csákány Csilla: Az opera ma. Korunk 31. évf. 1. sz. (2020.január)
- Deer, Joe (2021): A Concise Introduction to Musical Theatre. Digital Theatre+, p. 28
- Fodor Géza (1998): Zene és színház. Argumentum Kiadó; p. 418
- Gänzl, Kurt. "'The Black Crook, or How to Invent History", Kurt of Gerolstein, June 20, 2018
- Halmos Ferenc, Kuszák Ágnes, Mézes Márta (1993): Pannon Enciklopédia. Pannon Könyvkiadó, p. 630
- Hellmuth Margulis, Elizabeth (20185): A zene pszichológiája. Pallas Athéné Könyvkiadó; p. 151
- Imre Sándor (1939): Színház. Grafica Oradea; p. 112
- Kertész Attila, drs. Gönczy László, dr. Ittész Mihály PhD., dr. Bredács Alice PhD, dr. Gocsál Ákos PhD., Körtesi András, szerkesztő: dr. habil. Vas Bence (2015): Zenepedagógia tankönyv. Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Zeneművészeti Intézet, p. 249
- Michels, Ulrich (2000): dtv-Atlas Music. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH; p. 560
- Miklós Tibor (2002): Musical! Egy műfaj és egy szerelem története. Novella Kiadó; p. 589
- Pavis, Patrice (2005): Színházi szótár. L'Harmattan Kiadó; p. 552

- Peskó Zoltán (2009): Zenéről, színházról, zenés színházról. Budapest; p. 209
- Schmidt-Joos, Siegfried (1970): A Musical. Gondolat Kiadó, Budapest; p. 406
- Strausz Imre-István (2015): A musical műfajának esztétikai és pedagógiai vetületei. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskola, p. 28.
- Szabados György (1985): IRASOK-1 - A-zene-eredete. Új-Írás 1985. június
- Szabolcsi Bence (1984): A zene története – Az őskortól a XIX. század végéig. Zenemű Kiadó, p. 459.
- Szőke Péter (1982): A zene eredete és három világa. Magvető Könyvkiadó p. 205
- Takó András (2017): A zene, mint kommunikációs eszköz biopszichoszociális hatása. Parlando Zenepedagógiai folyóirat, p. 44.
- Taubman, Howard (1965): The Making of the American Theatre. New York: Coward McCann, p. 385
- Vitányi Iván (1969): A zene lélektana. Gondolat Kiadó; p. 329
- Walter Felsenstein (1979): Zenés színház. Zeneműkiadó, p 150.

#### **Digitális forrású dokumentumok:**

- Cash, Justin (2023): Elements of a Musical: 6 Powerful Features. (Forrás: <https://thedramateacher.com/elements-of-a-musical/>)
- Flaisz János (2023): Sikeres szezont zárt a Szegedi Szabadtéri Játékok (Forrás: <https://deszkavizio.hu/siker-es-szezont-zart-a-szegedi-szabadtteri-jatekok/> )
- Hughes, Emily (2024): What Was The First Broadway Musical? (forrás: <https://www.musicalmum.com/what-was-the-first-broadway-musical/>)
- Kocsonya Zoltán (2021): Presser Gábor A padlás lelkiéletéről, a női lélekről és a vígszínházi szerelemről (Forrás: <https://infostart.hu/interju/2021/11/18/presser-gabor-a-padlas-lelkiuleterol-a-noi-lelekrol-es-a-vigszinhazi-szerelemrol> )
- Kotsis Ágota (2004): A freudi pszichoanalízis és Martha Graham koreográfiái. Sic Itur ad Astra 2004. 1- 2. sz. p 77- 119. (Forrás: [https://epa.oszk.hu/01000/01019/00037/pdf/EPA01019\\_sic\\_itur\\_ad\\_astra\\_2004\\_01-02\\_077-119.pdf](https://epa.oszk.hu/01000/01019/00037/pdf/EPA01019_sic_itur_ad_astra_2004_01-02_077-119.pdf) )
- Paládi-Kovács Attila (1988-2002): Magyar Néprajz. Akadémiai Kiadó (nyomtatásban nem jelent meg: <https://mek.oszk.hu/02100/02152/html/index.html>)

- Rascon, Tereza (2023): REVIEW: ‘Today is going to be a good day’ for a ‘Dear Evan Hansen’ review (Forrás: <https://wildcat.arizona.edu/147032/arts-and-life/review-today-is-going-to-be-a-good-day-for-a-dear-evan-hansen-review/> )
- Shakespeare, William (1599): Ahogy teszik. (Fordította: Rákosi Jenő) Forrás: <https://mek.oszk.hu/04500/04559/html/magyar.htm#d1e10297>
- <https://www.youtube.com/@BackToTheFutureTheMusical/videos>

### Egyéb források:

- 2008. évi XCIX. törvény az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkoztatási szabályairól. 2011-ben módosítva. Forrás: <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a0800099.tv>
- Artisbusiness (2022): Testmaszkok – a jelmez mint autonóm vizuális kifejezőeszköz. (Forrás: <https://www.artisbusiness.hu/hu/hireink/testmaszkok-a-jelmez-mint-autonom-vizualis-kifejezoeszkoz-862/> )
- Angol Tanulósztár, <https://www.angolszokincs.com>
- Britannica (2024) online lexikon. <https://www.britannica.com>
- Calamity AI (2020): A.I. Written Hamilton Song (Forrás: <https://www.youtube.com/watch?v=7BbyS3HDM10> )
- Dés László - Nemes István - Böhm György - Korcsmáros György - Horváth Péter (1995): Valahol Európában (hivatkozva: <https://port.hu/adatlap/szindarab/szinhaz/valahol-europaban/directing-31150>
- Fidelio (2019): Ma ünnepeljük a magyar musical napját <https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/ma-unnepeljuk-a-magyar-musical-napjat-142126.html>
- Jasinka Ádám (2023): 75 éves lett a musical nagymestere, Andrew Lloyd Webber (Forrás: <https://www.puliwood.hu/hirek/75-eves-lett-a-musical-nagymestere-andrew-lloyd-webber-323848.html> )
- Marks, Peter (2023): What’s next, AI writing an off-Broadway musical? It already has. - ‘Artificial Flavors’ generates new musicals nightly, courtesy of ChatGPT. The Washington Post (Forrás: <https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater/2023/11/01/ai-chatgpt-musical-civilians-artificial/> )

- National Film Preservation Foundation (2024): A Few Moments with Eddie Cantor (ca. 1923) <https://www.filmpreservation.org/dvds-and-books/clips/a-few-moments-with-eddie-cantor-ca-1923>
- Népzene-tár – a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteménye: Komolyzene és a népzene vagy törzsi zene viszony általában és Észak-Amerikában <http://nepzenetar.fszek.hu/>
- Népzene-tár: Hej, Dunáról Fúj a szél. <https://nepzenetar.hu/dalszoveg/5888/Hej-Dunarol-fuj-a-szel>
- Zenei ENCiklopédia (2024): <https://www.zenci.hu>



## 1. számú melléklet

### 1.1. A zene kialakulása

Először is szükségesnek tartom tisztázni a zene fogalmát. A zenei atlasz (Ulrich, 2000) szerint a zene szavunk a musiké görög szóból ered. Ez pedig szorosan kötődik a musa (múzsza) szóhoz. Az ókori görögök egy egységet értettek musiké alatt, amelynek a költészet, a zene és a tánc is része volt. (Ulrich, 2000) A zene eredetét valahol a rítusok születésének idejére helyezik el a zenetörténet kutatói. Munkájukban megfogalmazzák, hogy a zenei hangok, a mozgások, és a költészet egy kezdetleges formája ezekben a szertartásokban már benne rejlik. (Beyer, 1994; Szabolcsi, 1984) A kérdés: honnan eredeztethető a rituálék zeneisége?

Szakkolgozatom ide vonatkozó forrásainak kutatása során azt a következtetést vontam le, hogy az ember az állat- és a növényvilágtól tanulta a ritmusokat, motívumokat, amikből a rítusok kialakultak. (Szabados, 1985; Szőke, 1982) Szőke Péter A zene eredete és három világa című művében leírja, hogy a világban milyen egységekből áll a zene. A gyökerek a fizikai zeneiség (szél, eső, legördülő szikla hangja stb.), valamint az állati (szubhumán) zeneiségből eredeztethetőek, ez az első két világ Szőke szerint. A különböző hangok egymás utáni ismétlődése például fellelhető a madarak énekében, de ugyanilyen inspiráló lehetett a szél zúgása a növények között, vagy az esőcseppek kopogása. Talán lehet mondani, hogy a zene alapvetően ritmusba rendezett hangokból álló motívum vagy motívumok összesége. Ehhez a fizikai és az állati világhoz kapcsolódik a harmadik, az emberi zene (Szőke, 1982) Nyugodtan kijelenthetjük tehát, hogy a zene története visszanyúlik a kezdetekhez.

A zene, mint az emberi kultúra és civilizáció egyik legősibb kifejezési formája, mélyen gyökerezik a múltban. Az emberiség már az ősi időkben is kezdetleges zenei formákat használt a kommunikációra, az önkifejezésre, az ünneplésre, a gyászra, és a közösségi élet számos más aspektusának megélésére. (Szabolcsi, 1984) „A kollektív zenélést az ősidőktől számíthatjuk.” (Takó 2017, 2) Mint ahogy már leírtam, a különböző rítusoknál, szertartásoknál jelentős szerep jutott a zeneiségnek, zenei elemeknek, zenei tevékenységeknek. Szőke Péter kutatásai nyomán arra a következtetésre jutottam, hogy a sírásból vagy az üvöltésből, vagyis a primitív emberi megnyilvánulásokból alakultak ki azok a hangsorok, amelyek a rítusok alapjait szolgálták. Az első embercsoportok intuitív módon használták a ritmust és az egyszerű hangszereket, mint például ütőhangszereket vagy egyszerű fúvósokat, hogy kifejezzék magukat vagy kommunikáljanak. Leginkább olyan

ismétlődő hangsorokról beszélhetünk ebben az esetben, ami a transzállapot létrejöttét segítette. Ilyen, pl., bizonyos varázsigék sorozatos ismétlése, akusztikus hangismétlések. (Szőke, 1982) Szőke Péter tanulmányában a hangok világát pontosan beilleszti egy vonatkoztatási rendszerbe, ahol a hang lehet pusztán esetleges tünet, az életműködés része és eszköze, vagy legfelsőbb (emberi) fokon a tudat lényegi megnyilvánulása. (Szabados, 1985) Úgy gondolom, hogy amikor primitív zenét említünk (és legtöbbször pejoratív értelemben), akkor valójában a természet ihlette hangokról, hangsorokról, motívumokról beszélünk. Ilyen például a törzsek rituális zenéje, éneke. Amikor azt mondjuk, hogy egy mű túl egyszerű, túl kezdetleges, akkor az olyan, mintha azt mondanánk, hogy a madarak csicsergése nem elég szép hangzás a fülnek. Hiszen a kezdetleges, a primitív az a kezdetektől való, tehát nem ember által alkotott, hanem természetből fakadó. Mindeközben a nagy alkotók megpróbálták/megpróbálják utánozni a természet hangjait. Vivaldi A négy évszak című művében hangszerekkel próbálja visszaadni a természet hangjait. Mesterművet alkotott, ebben nem lehet vita. Viszont azt is el kell ismerni, hogy „primitív” hangok voltak az ihletői. Tehát amikor ősi zenéről, zeneiségről beszélünk, amelyet a természet inspirált, amely a természetet sokszor utánozta, akkor az ember által alkotott zene gyökereiről van szó. Ilyen értelemben viszont nem primitív, vagyis nem elmaradott, hanem ősi, természeti gyökerekből táplálkozó. Van azonban egy lényegi különbség a természetből (a természethez közeli emberekből) gyökerező és a természettől ihletett (zeneszerzők által írt) zenék között. Az ősi gyökerekkel rendelkező, a természethez közeli zeneiség esetében (mint például a népzene vagy a törzsi rituálé) sok résztvevője van a zenének, mindenki hozzáteszi a saját részét. Ezzel szemben a természetet utánzó „nyugati klasszikus zene egy erősen specializált társadalmi esemény: néhány zeneszerző, néhány (általában professzionális) előadó és szintén nem túl sok specializált (zenei anyagot vásárló, koncertlátogató) hallgató együttműködése.” (Népzenetár-Szabó, 2024)

A kezdeti időszakokban nagyon fontos volt, hogy mivel nem volt írás, vagy legalábbis a hangok lejegyzésére nem volt lehetőség, a zenét csupán a hagyomány őrizte. A szájról-szájra terjedő dallamoknak az emberi, nem túl tökéletes emlékezetben kellett gyökeret verniük. Ehhez olyan dallamvilágra volt szükség, amely nem túl bonyolult, könnyen átadható, kevésbé terheli az emlékezetet. Az írás hiánya miatt hatalmas ereje volt a hangnak. Leírhatatlan erőt jelentett a táltosok éneke, de még ennél is nagyobb erő volt az, amikor a törzs tagjai együtt énekeltek. Ez segített az ősi civilizációnak túlélni. Az ősi világban a legnagyobb félelem az elemi erőkkel szembeni kiszolgáltatottság érzése volt.

(Szabolcsi,1984) „A hang kimondja az elem nevét s ezzel az elem szolgájává lesz a hangnak;” (Szabolcsi,1984., 14.). Uralni a hangot egyet jelent azzal, hogy úrrá tudunk lenni az elemeken, vagyis le tudjuk győzni saját félelmeinket. Vagyis a rítusok dallamvilágának pontos átadása nagyon fontos volt. Az ősi társadalma legfontosabb hagyományozó folyamatainak egyike. (Szabolcsi,1984) Ebből indult ki minden, ez volt a zene megjelenésének és megmaradásának alapja. A félelmekből táplálkozva jött létre a kulturális örökség, ami apáról fiúra, anyáról leányra hagyományozódott. Néptáncos múltamból emlékszem, hogy a népi mondókák, népdalok sokszor a természeti erőket hívták segítségül. (pl.: „Süss fel, Nap, Fényes Nap! Kertek alatt a libáim Megfagynak.” (Paládi-Kovács, 1988), vagy azokat okolták a problémák miatt (pl.: „Hej, Dunáról fúj a szél, Szegény embert mindig ér, Dunáról fúj a szél...” (Népzeneár)). A viseletünkön ott voltak a népi motívumok, amik szintén a természetből inspirálódva születtek meg. A félelemből született hagyomány így maradt fenn évszázadokon át. Sokszor torzult, bővült, csökkent, de az alapok máig megvannak. A zene kialakulása és fejlődése tehát szorosan összefonódik az emberiség fejlődésének történetével.

Közép-Ázsiában jelent meg először a kötött hangrendszer, elsőként az ötfokú, vagyis a pentatónia, amely már a zene egy magasabb dimenziója volt. Ezekből az időkből eredeztethető a zene mai, kötött formája. Az ősi civilizációk, mint például az ókori Egyiptom, Mezopotámia, India és Kína, már rendelkeztek fejlett zenei rendszerekkel, amelyek fontos szerepet játszottak a vallási ceremóniákban, az uralkodói udvarokban és a mindennapi életben. (Szabolcsi,1984) Kutatásaim alapján megállapítottam, hogy a zene és a tánc a rituálék és a vallási ceremóniák szerves részét képezte, ahol a performativitás központi szerepet játszott a közösségi összetartozás és a transzcendens élmények közvetítésében. A zene ebben a kontextusban nem csupán kísérőelem volt, hanem aktív résztvevője a cselekményeknek, segítve a történetmesélést és az érzelmek kifejezését. Érdekes tény, hogy ma is nagyon fontos szerepet játszik a vallási rituálékban a zene, valamint számos olyan musical van, ahol a vallás, mint téma, központi helyet foglal el. Ezekben az alkotásokban a drámai események alatt megszólaló zene a katarziséig tudja vinni a nézőt. Vallási témájú musical például a bibliai ihletésű *Jézus Krisztus Szupersztár* című musical, a *József és a színes, szélesvásznú álomkabát*, vagy a *Mária evangéliuma*. A zsidóság is sokszor központi téma, az üldöztetések, a holokauszt. Ilyenek például a *Kabaré*, a *Hegedűs a háztetőn*, vagy a *Menyasszonytánc*.

Ha tovább nézzük, az antik Görögországban a zene alapvető eleme volt az oktatásnak, filozófiának és a politikai életnek. A görögök alkották meg az egyik első ismert zenei elméletet, és hangsúlyozták a zene és az etika, valamint a zene és a matematika kapcsolatát. Az antik Rómában a zene szintén központi szerepet játszott, bár inkább a szórakoztatás és a katonai jelzések terén. (Szabolcsi,1984) És ezek csupán az első zenei pillanatok az emberiség hosszú történetében.

## **1.2 A zene, mint a cselekmény kibontakoztatásának eszköze**

A zene performativitása, azaz előadásmódja és a cselekmény kibontakoztatásában betöltött szerepe szintén ősi gyökereket ápol. Már a rítusok is használták a cselekmény kibontakoztatásához a hangokat. Vegyünk például egy mamut elejtését imitáló rituálét. Amíg egyesek eljátszották a vadászatot, addig a sámán és a közösség egy része ezt hangokkal kísérte. A cselekmény tetőfokán valószínűleg sokkal hangosabb volt a hangaláfestés, gyorsabb volt a ritmus, mint a többi részen. Erről persze nem maradtak fenn írásos anyagok, de a ma élő törzsek szokásaiban még fellelhetőek ezek a rítusok, így következtetni tudunk a múltra. A zeneiség tehát a cselekmény kibontakoztatását, annak hatásosabb közvetítését, jobb befogadását szolgálta és szolgálja ma is. „Mivel a zene tartalma a megszólaláskor realizálódik, legmegfelelőbb interpretálása a hangzó előadás. Amikor a hallgató érzékszerveivel érzékeli és szellemileg felfogja a zenét, ez az együttes hatás megmozgatja az érzelmeket, a fantáziát és fokozza az élmény erejét.” (Ulrich, 2000.)

A későbbi korokban az előadó-művészet ágazatai, mint például a tánc és a színjáték, gyakran szervesen ötvöződtek a zenével, hogy gazdagabb, többdimenziós élményt nyújtsanak. A zene a narratíva és az érzelmek vezérfonala, amely képes mélyebb jelentéseket közvetíteni és a nézők vagy hallgatók szélesebb körű bevonását lehetővé tenni. A görögöknél a nép a dalokat használja ezekkel beszél el a hőstetteket, a csodákat, ezekkel ünnepel, vagy épp sirat. (Szabolcsi, 1984) Vagyis a zeneiség itt is része cselekmény kibontakoztatásának. Kezdetben a dal mellett csupán kiszolgáló volt a hangszer, hiszen az éneket, az éneklést múzsai adományként tisztelték. Később a fúvós és a húros hangszerek meghódítják a görög kultúrát. Ennek egyik fontos termése a lyrával kísért szólódal, amiből a lírai költészet ered. Az epikus ének szintén homályos. (Szabolcsi, 1984) Amit kutatásaim alapján megállapítottam, hogy a zene, a dal a történetmesélést szolgálta. Azt tehát tudhatjuk, hogy a tánc, az énekes színjáték (kórus), a zeneiség végig része volt a cselekmény kibontakoztatásának. A kezdetekben itt is egy rituálé volt. A bor és a mámor istene,

Dionüszia ünnepe, az ókori görögök egyik legfontosabb eseménye volt.<sup>2</sup> A mámoros állapotban, amit a bor fogyasztása okozott, rituális szerepjátékok résztvevőjévé váltak, amelyek célja kezdetben a Dionüszosz istenről szóló történetek megjelenítése volt. (Angyalné, 2020) Ezekből alakult ki az a fajta drámajáték, amely a mai színházak őse lett. Véleményem szerint ez mind azt bizonyítja, hogy a zene a kezdetektől segíti a cselekménykibontakozását. A történetet kibontásának módja mindig jelentős volt. Már az ősember is fontosnak tartotta, hogy hangokkal kíséresse szertartásait, és így van ez a mai napig. A színpadon a zene előre viszi a cselekményt, és segít a nézőnek a mű könnyebb befogadásában.

A kutatásaim során arra a következtetésre jutottam, hogy a színpadi reprezentációban a cselekmény elmesélésére két formai megoldás kínálkozik: a közvetlen, illetve a közvetett forma. Míg az első esetében teljes mértékben láthatóvá válik a cselekmény kibontakozása, addig az utóbbiban a szereplők mesélik el azt. A közvetett formai megoldás esetében a zenés színházi alkotás elsősorban a recitatív, deklamáló zenei részeket, valamint a szereplők dalainak (szólók, duettek) tárházát használja eszközként a cselekmény előrevetítésének, vagy a helyzet kibontakoztatásának érdekében. Az említett megoldási lehetőség másik aspektusa, a közvetlen cselekménymesélés technikája, melynek során egészében tárul elénk a cselekmény kibontakozása. A zenés színházi alkotásokban elsősorban a táncos részek zenei anyagai alkalmazzák ezt a lehetőséget, hiszen ezek esetében nem áll rendelkezésre a prózai szöveg, így a cselekmény előrevetítése a zenei anyag atmoszférájára, valamint a koreográfia megkomponálására irányul. A cselekményhez szorosan hozzákapcsolódó aspektus a főszereplők cselekményszálainak, illetve a mellékszereplők íveinek a zenei kibontakoztatása, mely a cselekmény előrehaladásában is fontos szerepet játszik. Zenei szempontból ez azt jelenti, hogy a különböző dalok, áriák stb., a dramaturgia folyamatát követve egyre dúsulnak, színesebbé válnak. (Strausz, 2015)

### **1.3 A zene megjelenése a színházakban**

Először is tisztáznunk kell a színház fogalmát. tennünk, az épületre gondolunk vagy előadóművészetre vagy akár az azzal foglalkozó szervezetre? Hétköznapi értelemben a színház egy épület, ahol színdarabokat adnak elő. Szakmai szemmel azonban egészen más a helyzet.

---

<sup>2</sup> A bort az isteni nedűnek, az Istenek ajándékának tartották, a részegség hatása pedig egyfajta révület volt, mámor, amikor az ember leveti gátlásait, és az istenséggel való találkozás lehetősége nyílik meg a halandó előtt.

Schiller nevezte először a színházat morális intézménynek. (Imre, 1939) Imre Sándor így ír erről: „A színház olyan morális intézmény, melybe mindenki azt magyarázza bele, ami az ő kulturállapotának megfelel és mindenki valamivel több igénnyel lép fel vele szemben, mint amennyit kulturszükségletében és anyagiáldozatában megkívánhat és leró... Mi inkább üzletnek tartjuk és pedig ma rossz üzletnek, melynek valamilyen morális színezetet adnak.” (Imre, 1939. 9.o). Manfred Brauneck szerint a színészi és a nézői tevékenység dialektikájában bontakozik ki maga a színház. (Brauneck, 1999) A törvény szerint „prózai, zenés, táncos színpadi művek előadásával foglalkozó előadó-művészeti szervezet, ide értve a bábszínházat, befogadó színházat, produkciós színházat, független színházat, szabadtéri színházat, nemzetiségi színházat” Talán a színház mindez együtt, és még valami sokkal több is. A színház egy sor fogalom és dolog együttese. Shakespeare-t idézve „Színház ez az egész világ...” (Shakespeare, 1599. II. felvonás 7. szín)

A legegyszerűbben Peter Brook írja le: „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.” (Peter Brook, 1973., 5) Ha ezt a definíciót vesszük alapul, akkor már az őskori rítusok is színházként funkcionáltak. Manfred Brauneck német szerző szerint a színházi minőség ott kezdődik, amikor a résztvevők egy része nézői egy része pedig játékos szerepben vesz részt a folyamatban. Fontos, hogy a színház a játék szituációján belül messzemenően mentesül a mindennapok affektív korlátozásaitól, így bémennyire is valóságghú az, amit a színpadon látunk, valójában csak fikció. (Pavis, 2005) Ebben az esetben véleményem szerint megint csak az őskorba kell visszanyúlni, amikor is a szertartások alatt a résztvevők (nézők és játszó) egy olyan előadásban vettek részt, ami nem a valóságghú előadásról szólt, hanem annak rituális eszközökkel való jelképes megjelenítéséről. Mivel az előző részekben leírtak alapján a zene része volt az emberi kultúrának az ősidőktől fogva, így kijelenthetjük, hogy a zene már az őskori „színpadon” is jelen volt. Pavis ezt támasztja az is alá azzal a kijelentésével, hogy több olyan elem is jelen volt a régi korokban, ami a színház részét képezi ma is. Alapvetően már a rítusok is tartalmaztak olyan elemeket, amik a színház részei: a szertartás vezetőjének „jelmeze”, szimbolikus tárgyak, a játszó és a néző szerepének különválása stb. A rítusok része volt a szó, a zeneiség, a tánc, a szigorúan kódolt arcjáték, a gesztusok. Vagyis minden, ami a mai színház alapja, az már az őskortól létezik. (Pavis, 2005)

A mai értelemben vett színházak sokkal később, az ókori görög társadalomban jelentek meg. Itt is, akárcsak a korábbi korokban, fontos volt az, hogy milyen minőségben van jelen a játészó, a megszólalásait, mozdulatait egy rendezett, jól artikulált felépítésbe kellett rendezni. A modern színház sokszor visszatér a rítusokhoz. Ilyen például Brooknál a színész szakrális értelemben vett lemeztelenítése, de sokszor találkozhatunk olyan rendezésekkel, amelyeknél az előadás egyfajta rítus vagy mise. (Pavis,2005) Azt azonban leszögezhetjük, hogy a zene megjelenése a mai értelemben vett színházi világban olyan mélyreható jelenség, amely az előadóművészetek történetén átívelő, alapvető fontosságú szerepet tölt be. A zene nem csupán kiegészíti vagy díszíti a színházi produkciókat, hanem aktív résztvevőjévé válik a cselekmény kibontakoztatásának, a karakterek mélységének kibontásában és a nézők érzelmi bevonásában. A zene és a performativitás összefonódása a színházi világban különböző eszközökön és technikákon keresztül valósul meg, amelyek lehetővé teszik a zenei elemek integrálását az előadás minden szintjére.

Ahogy az már kifejtettem, már az ókori Görögországban is fontos szerepet kapott a zene a színpadon. Az ősi görög színházban a zene alapvető elem volt, amely segítette a drámai hatások fokozását és a kórus szövegeinek érthetőségét. A zene és az ének segítségével a kórus képes volt kommentálni és reflektálni a színpadon zajló eseményekre, erősítve a drámai cselekmény és a közönség közötti érzelmi köteléket. Ez a hagyomány folytatódott a középkori misztériumjátékokban és a különböző vallási drámákban is - amelyek gyakran tartalmaztak zenét, ami segített hangsúlyozni a szövegek spirituális és emocionális mélységét - valamint a reneszánsz kor operáiban, ahol a zene és a szöveg szoros együttműködése új művészeti formákat hozott létre. Beyer István könyvében említi a lovagi kultúra egyik fontos részét képező énekmondókat. A hősi múlt mellett a mindennapok eseményeit énekelték meg. Az éneket nyilvános tereken adták elő, és gyakran kísérte tánc, pantomimikus színjáték. (Beyer, 1994). Tehát itt is egyfajta színházi előadásról beszélhetünk, amiben jelentős szerep jutott a zenének.

A reneszánsz (rinascimento) korában nagyon sok művészeti ág megújuláson ment keresztül. A zene a színházi előadásokban meg tudta erősíteni, sőt jelentősen növelte szerepét. A Firenzei Camerata beszélgetőtársaság ókori mintára alakult 1580 körül. A legfontosabb szándékuk az volt, hogy az antik görög drámákat felújítsák és megzenésítsék. Munkájuk eredményeként született meg az opera, ami a 16. század végén jelent meg először Olaszországban, Firenzében. (Michels, 2000) Véleményem szerint az opera az első olyan

művészeti forma volt, amely teljes mértékben a zene és a színházi előadás ötvözetére épült, és egyben demonstrálta a zene performatív jellegét, azaz mint a cselekmény kibontakozásának eszközét. Az opera az éneket és a zenét a színházi előadás központi, legfontosabb elemévé tette, és ezzel új lehetőségeket nyitott a történetmesélés és az érzelmkifejezés számára. Azt gondolom, hogy e műfaj népszerűségének növekedésével a zene szerepe a színházban tovább bővült. Az opera kinyitotta a lehetőséget a kor zenei alkotóinak a magas művészeti alkotások szélesebb körű megmutatkozására. A műfaj hamar elterjedt, és népszerűvé vált. Beyer kutatásai alapján tudjuk, hogy Velencében 1637-ben megnyitották az első nyilvános operaházat, ami a zenés színházak első alapköve volt. A városban a 18. században 16 operaház működött, ami folyamatos bemutatókat jelentett, tehát nagyszámú opera született ebben az időszakban. A barokk korszakban virágzó opera mellett volt egy másik, vallásos témájú, énekkarra és zenekarra megírt drámai-elbeszélő műfaj, az oratórium. Ebben a történetmesélés az énekbeszéd (recitativo) eszközével történt. Áriák, duettek, tercettek és kórustételek által tárult fel a történet, fejeződött ki az egyének sorsa, érzéseik. (Beyer, 1994)

A tizennyolcadik század új hullámokat vet a zenés színházban, a klasszicizmus változásokat hoz. Az olasz opera felvonásai között komikus témájú jelenetek tűnnek fel, ami megtöri a tragikusságát a műfajnak. Ezek a részek annyira népszerűvé válnak, hogy önálló műfaj jön létre belőlük, ez az opera buffa, az olasz zenés vígjáték. (Beyer, 1994) Ugyanígy változik az oratórium is. A bibliai szövegek háttérbe szorulnak, és a természetesség jegyében megújul ez a művészeti ág. Az olasz, francia és angol opera után a romantika korszaka, amely az olasz opera felvirágzását jelenti, elhozza a német operát is. Elődjeként lehet tekinteni a singspiel-t, amely egy tipikusan német zenés színpadi műfaj, de más hasonlót a zenei történetünkben nem lehet fellelni. (Beyer, 1994) Az igazi változás azonban a romantika után következik be a zenés színház világában.

A történeti áttekintésben elérkeztünk a legfontosabb részhez, a musical kialakulásának kezdeteihez. Nem vagyunk messze az igazságtól, ha azt állítjuk, hogy a huszadik századra a musical műfajának megjelenése a Broadway-en és a West End-en új korszakot hozott a színházi zene történetében, ahol a zene, a tánc és a színjáték egyenrangú partnerekké váltak a színpadon. Ebben a korszakban a zene és a színház kapcsolata még inkább kibontakozott, a technológiai fejlődésnek köszönhetően, amely lehetővé tette a zene szélesebb körű bevonását és újszerű alkalmazását a színházi előadásokban. Kijelenthetjük, hogy a



huszonegyedik század színházában talán az egyik legfontosabb eszköz lett a zenei motívumok és témák használata, amelyek segítségével a zeneszerzők és rendezők képesek jelentést és összefüggéseket teremteni a cselekményen belül. Ezen motívumok ismétlődése segít a közönségnek azonosítani és emlékezni a kulcsfontosságú karakterekre, helyzetekre vagy érzelmekre. Például egy bizonyos dallam vagy harmónia visszatérhet minden alkalommal, amikor a cselekmény egy bizonyos szereplőjéhez vagy fontos fordulóponthoz érkezik, ezzel is mélyítve a drámai hatást és elősegítve a narratíva jobb megértését. Ezzel a motívum ismétléssel dolgoztak a klasszikus alkotók is. Talán a számomra legmeghatározóbb példa erre az *Egy kiállítás képei* című Modeszt Petrovics Muszorgszkij alkotás. A séta téma segít, hogy tudjam „hol járok” a műben, a kiállításon.

Hozzá kell tenni azonban, hogy a kortárs felfogás szerint a zenés színház, nem egyenlő sem az opera, sem az operett, sem a musical műfajával. A Színházi szótár szerint a „színház ezen...formája a szöveg, a zene és a rendezés vizuális megoldásainak összehangolására törekszik.” (Pavis, 2005. 479.o.) Tehát nem ezek egyesítéséről beszélünk ebben az esetben, mint a zenés műfajoknál, hanem egy rendezői elv alapján egymáshoz rendelésről. „A zenés színház érdekében folyó minden fáradozás legfőbb célja, hogy ne válasszuk szét az éneklés és a színjátszás fogalmát.” (Felsenstein, 1979; 21.o) Vagyis az ének egy előadásban nem egy különálló produkció, hanem a mondandó azon része, amit szavakkal már nem, vagy csak közhelyesen tudunk kifejezni. Egyetemi tanulmányaim során a zenés színészmesterség órákon erről gyakran szó esett. Jó példa erre az *Egy szerelem három éjszakája* című első magyar musical, amelynek próbái során a felfokozott érzelmi állapotot és az indulatokat már nem prózában, hanem dalban kellett kifejeznünk. Kijelenthetjük, hogy a zene azon képessége, hogy közvetlenül megszólítsa az emberi érzelmeket és intuíciókat, rendkívül értékes eszköz a színházi alkotók kezében. A zenei motívumok, témák és hangzásvilág segítségével a zeneszerzők és rendezők képesek előre jelezni vagy hangsúlyozni a cselekmény kulcsfontosságú fordulóit, karakterek belső világát és a drámai konfliktusok érzelmi töltetét. Ezen kívül a zene időbeli dimenziót is hozzáad a színházi előadáshoz, segítve a múlt, jelen és jövő közötti átmeneteket, valamint a tér és idő érzékletének megváltoztatását. A hangok egymásutánisága kialakít egy hangsort, ami érzékeltetni tudja az atmoszféráját. Ha ezeknek ritmust adunk, akkor létre jön a zenei idő, amely képes érzékeltetni a történeti időt is. Ehhez tartozik a tempó, ami a ritmusokból kialakuló minták gyorsaságát hivatott mutatni. „A zenei idő észleléséhez szorosan kapcsolódik a dinamika, amely az egységnyi idő alatt létrejövő hangerősség-változással jellemezhető.” (Asztalos,

2019. 4.o.) Amikor mindez együtt van, és megszólal a dallam, akkor hirtelen egy másik világban találja magát a hallgató. Muszorgszkij alkotása itt is jó példa tud lenni. A zene vezet végig a kiállításon, és közben megmutatja a képeket. Egy sétatémával (promenade) indul a mű, aminek segítségével „végig járjuk” a teret. Ez többször visszatér a mű során, azonban mindig más tempóban, attól függően, hogy mi történik a séta közben. A képek a zene eszközeivel jelennek meg előttünk. Különböző hangulatok, stílusok, ritmusok, a hangerő változásai, a különböző hangszerek által keltett hatások mind a kép a hallgató elméjében való megjelenítésének eszközei. Ugyanezekkel az eszközökkel élnek a musical zeneszerzői is.

## 2. számú melléklet

Beszélgetés Galambos Attila színész, dalszövegíró, drámaíró, műfordítóval

József Attila Színház Budapest, 2024. április 11.

G.A: Azt szokták mondani, hogy nálunk az ötvenes hatvanas években jött be a musical. Akkor játszottak először az operettszínházban *West Side Storyt*, *Kabarét*, *Hegedűs a háztetőn-t*. Valójában az első musical sokkal hamarabb érkezett Magyarországra. Az 1920-as években már importáltak a Broadwayről. Ez volt a *No, No, Nanette (Mersz-e Mary?)* című alkotás. Nálunk operettként játszották azt, ami valójában egy igazi Broadway musical volt.

K.K: Ez nagyon érdekes, számomra új tény. Sehol sem olvastam erről.

G.A: Nem, ezt én derítettem ki. Néhány évvel ezelőtt böngésztem a magyar színházak műsorát és akkor ott találtam sok angol szerzőnek angol nyelvű darabjait. Azt gondoltam, hogy ennek érdemes utána nézni. Ekkor találtam több olyan, azóta sem játszott, a Broadway műsorán is szereplő előadást, mint a *Mary*. Volt még egy, a *The Girl Friend (Puszipajtás)*.

K.K: Akkor ezek valóban musicalek?

G.A: Ez két konkrét musical, amit játszottak. Van még egy harmadik, a *Good News*, Ray Henderson zenéjével, amit *Diákszerелеm* címmel játszottak itt ebben a színházban. Sokszor volt színpadon, talán még a nyolcvanas kilencvenes években is. Ez föl-föl bukkant időről időre a magyar színházak műsorán, de az első kettőt soha többet nem játszotta senki.

K.K: Én úgy tudtam, hogy az *Egy szerelem három éjszakája* az első...

G.A: Az első magyar musical. Az megint egy nagy kérdés, hogy mi volt az első magyar musical. Az *Egy szerelem három éjszakája* volt az első, amit annak is neveztek. Valójában ahogy az operett hanyatlásnak indult a húszas harmincas években, onnantól kezdve, amiket játszottak nálunk zenés darabokat, azok musicalek voltak. csak nem úgy hívtuk őket. Zenés vígjátéknak vagy effektíve operettnak hívtuk őket, mert nem találtunk rá jobb szót és a musical szó, az nem akart nálunk meghonosodni.

K.K: Hogyan honosodott meg végül ez a szó?

G.A: Úgy, hogy amiket az Operett színházban játszottak a hatvanas években, azokat már musical címen játszották. Amikor bejött a *Hegedűs a háztetőn* 1973-ban, azt már musical műfaji megjelöléssel játszották.

K.K: Akkor onnantól indult el...

G.A: Onnantól kezdve elkezdtek a magyar darabokra is alkalmazni ezt. Egyébként talán pont az *Egy szerelem három éjszakája* műfaji megjelölése az zenés tragédia volt. Kezdjük előről. A musical szó az azt jelenti, hogy zenés. Tehát, amikor Amerikában a húszas években is leváltotta az operettet a zenés vígjáték, azokat úgy hívták, hogy zenés vígjáték, musical comedy. És egy idő után a comedy szó lekopott, mert elkezdtek olyan darabokat játszani, amik nem voltak kifejezetten vígjátékok, hiszen komolyabb társadalmi kérdésekkel foglalkoztak. A *Show Boat* című darabot szokták emlegetni 1927-ből. Abban már nagyon komoly témák merülnek föl, a faji kérdés, a rabszolga kérdés. Mindig volt benne vidám szál, tehát mindig volt egy szubrett, táncos komikus szál ahogy az operettben. Ez egy kicsit átmentődött a musical műfajába. Azonban sokkal komolyabb darabok voltak ezek minthogy rá lehetett volna húzni, hogy musical comedy. Ezért aztán a comedyt elhagyták és maradt a musical. Onnantól kezdve ezeket a darabokat úgy hívja az amerikai nyelv, hogy zenés. Ezek a zenés darabok. Valójában minden zenésdarab musical. Tehát ott náluk nincs olyan, hogy zenés vígjáték vagy zenés darab -musical play. A legritkább esetben, tízezerből egyszer hívnak így egy darabot úgy, hogy musical play. Ott minden, ami zenés, amiben szól a zene és énekelnek, az musical. Még néha az opera is.

K.K: Az opera?

G.A.: Igen. Tehát hogyha a *Bohém életet* a Broadwayn musical színészekkel játsszák, akkor simán kiírják rá, hogy musical. Mert valójában nem is tűnik operának, ugyanis egyszerűen, ha más éneklési stílusban kezded el énekelni az operát, akkor ezek a dallamok hirtelen musical dallá válnak. Attól, hogy át van komponálva, az egész alatt szól a zene, attól az még nem kell, hogy opera legyen, hiszen a musicalben is számtalan olyan példát tudsz mondani, hogy az egész faltól falig zenés.

K.K: Például ez a *Luxemburg*, alapvetően ez is egy operett nem? Mivel ezt ti átdolgoztátok, akkor ez most már musical?

G.A: Hogyha ezt a Broadwayn játszanánk, akkor azt mondanák rá, hogy musical. Nálunk ez nagyon furcsa lenne, ezért aztán zenés vígjáték lesz, azaz musical comedy.

K.K: Szóval musical.

G.A: Végül is... én azt mondom, hogy minden musical. Az én meggyőződésem az, hogy amiket a harmincas évektől játszottak nálunk (Fényes Szabolcs, Eisemann Mihály, Hatmat Valter), azokban már nem tudod felismerni az operettnek a sajátos stílusjegyeit, mert egy kicsit elszakadtak attól, ledobták magukról. Azok már mind musicalek. Mert nem tud más lenni, hiszen ez pont ugyanaz, mint amit ugyanabban az időben a Broadwayn játszottak. Hogyha egymás mellé raksz egy 1930-ban a pesti Broadwayn meg a New York-i Broadwayn játszott darabot, akkor azt látod, hogy azok majdnem ugyanolyanok. A zenéjükben a jazz van jelen. Ábrahám Pál kiment Amerikába. Ugyan nem volt nagyon sikeres, de az ő zenés darbjait musicalként játszották. Vagy Szirmai Albert, a *Mágnás Miska* zeneszerzője szintén kiment, és ő is komponált még ott egy-két darabot. Aztán rájött, hogy zeneszerzőként ő már nem rúg labdába, mert nem tudja felvenni azt a tempót, nem tudja azt a New York-i életérzést megjeleníteni a zenéjében. Úgyhogy ő a Chappell Music zeneműkiadó alelnöke lett. Ő fedezte fel George Gershwint, Leonard Bernsteint. Szirmai Albert irodájában zongoráztak ezek a zöldfülű fiatalok huszonévesen. Ő adta ki az első szerzeményeiket kottán. Ez volt a Zeneműkiadó feladata. Ezt nem szokták így leírni, elismerni, de ha egyszer egy könyvet írnék, akkor tételesen bebizonyítanám, hogy ez bizony onnantól kezdve már musical, csak mi nem így hívtuk. Az ötvenes-hatvanas években kezdett el beszivárogni. Ha jól emlékszem az első modern kori musical a *Finian's Rainbow* volt, amit magyarul is játszottak *Szivárványvölgy* címen. A dalszövegeket Weöres Sándor fordította. 1947-es darab és hatvanban mutatta be a Petőfi Színház. Az első magyar musical színház a Petőfi Színház volt. Ahol többek között az első magyar musical műfajjal jelzett előadást is játszották, az *Egy szerelem három éjszakáját*. Az egy érdekes korszak volt, sajnos nem sok minden maradt főnt belőle, úgyhogy azok egy kicsit elvesztek az örökkévalóság számára, de izgalmas korszak volt. Aztán nagy korszakváltás volt, amikor a hetvenes évektől bejöttek hozzánk is Andrew Lloyd Webber darbjai, a rock, a rock musicalek, rockoperák. Webber első darabja a *József és a színes, szélesvásznú álomkabát* (*Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*) volt, de az sokkal később jött be hozzánk. Az első fontos magyarra fordított darabja az a *Jézus Krisztus Szupersztár* volt. Ez nagyon hamar bejött Miklós Tiboréknak köszönhetően, és ők ezt ilyen szamizdat, vagy ilyen partizánakció keretében kezdték el

játszani. Mert ez eléggé tiltott műfaj volt nálunk. Nem maga a musical, hanem a rockzenével, ezzel a lázadó stílussal ötvözve. Valójában, amikor a Webberék kitalálták a rockoperát, akkor a kezdetekben néhány alkotó és művész ráhúzta a saját darabjára, de szerencsére ez szépen lassan kikopott. Tehát a rockopera kifejezést már nem használja senki. Tehát amikor a *Jézus Krisztus szupersztárt* játsszák a Broadwayn, az musical. Vannak kicsit idejétmúlt műfaji megjelölések, mint például a musical opera. Kocsák Tibi szokta még az *Anna Kareninát* musical operaként aposztrofálni.

K.K: Nem nagyon találkozok az ember ilyen kifejezésekkel.

G.A: Nem, nem, ezek nem honosok. A musical szó meghonosodott, ami azért érdekes, mert ellentétes a magyar hangrenddel. Hogyan ragozd? Musicalben vagy musicalban. Nagyon sokan mondják „muzikalnak”. Ezt hallottam rendszeresen.

K.K: Én még nem.

G.A: Igen, akik az utóbbi húsz évben már abban nőttek fel, hogy tulajdonképpen az angol a második nyelv, nekik már ez nem kérdés, de az előző generáció, az még nem tudta a musical szót kiejteni. Például, hogy mondjunk egy J betűt a musicalben, vagy ne. Egy nagyon furcsa szó. Az operett például azért honosodott meg könnyen, mert ott az nem kérdés, hogyan kell kiejteni, ragozni. Az könnyen beleilleszkedik a magyar hangrendbe.

K.K: Ez érdekes. Én nem annyira kedvelem az operett műfaját.

G.A: Én sem. Most Kecskeméten dolgoztam kettőben is. A *Cirkuszhercegnőt* csináltuk Eszenyi Enikővel. Azon is dolgoztunk, átírtuk a szöveg egy részét. A *Luxemburnál* mindent átírtunk, nem maradt egyetlen mondat se az eredeti szövegekönyvből, de a zenei anyag az az eredeti. Sőt, az jobban az, mint amit mi *Luxemburgként* ismerünk. Mert mi visszanyúltunk az eredeti 1909-es, tehát az ősbemutató példányához, amit az ötvenes évektől kezdve senki nem játszott. Tehát a mi *Luxemburgunkban* lesznek olyan dalok, amik 1920-ban hangzottak el utoljára, leszámítva a Kecskeméti Színház előadását. Az operett az a műfaj, amit mindig mindenki átír. Néha egyszerűen nem is lehet megtalálni, hogy mi az eredeti. Nekem is föl kellett menni a Széchenyi Könyvtárba és a száz évvel ezelőtti partitúrákat tanulmányozni, hogy rekonstruáljuk, mi volt az eredeti zenei anyag, mert minden bemutatóhoz mindenki új szövegekönyvet ír. Átírja, új dalokat rak bele a zeneszerző más darabjaiból, és már nem lehet

tudni, hogy mi az eredeti. Mi azért, mert nem akartuk használni azt, amit mindenki játszik, a Békeffi-Kellér féle átdolgozást, ezért aztán ki kellett nyomozzuk, hogy mi volt az eredeti.

K.K.: Miért gondoltátok, hogy erre szükség van, vagy miért akartátok így az egészet?

G.A.: Ennek praktikus okai is voltak, mert az eredeti mű jogai már lejártak, de az átdolgozásé még nem. Tehát, hogyha valaki azt a példányt játssza, akkor meg kell egyezni az ő örökösökkel, jogdíjat kell fizetni. Az egy kicsit nehézkes, egyszerűbb út az, hogyha azt mondod, hogy ott van az eredeti, *azt* csinálunk vele, amit akarunk.

K.K.: Szóval igazából csak praktikus okai voltak?

G.A.: Nem, nem csak praktikus okai voltak, hanem a Békeffi-Kellér féle változatban volt egy szerep, amit Honthy Hannának földuzzasztottak. Ő játszotta a Fleuryt benne, aki az eredeti darabban nincs is. Tehát valójában írtak bele egy szerepet Honthy Hannának, ami egy nagy-nagy szerep, és arra nekünk nem volt színésznőnk. Nálunk nincs egy ilyen Honthy Hanna típusú, ötven és hatvan közötti jól éneklő operettprimadonna.

K.K.: Hát azért szerintem az nagyon kevés is van, nemcsak Kecskeméten, hanem úgy en block itthon.

G.A.: Nagyon kevés. Itt szegény Galambos Erzsé lett volna valószínűleg, ha most játszanánk, és még élne. Tehát erre nem volt színésznő, ezért aztán nem volt érdemes azt választani, miközben tudtuk, hogy nem tudjuk majd kiosztani. A másikon meg nem volt. Viszont volt egy előképe annak a szerepnek, Kokozov grófnő. Az nem kellett, hogy idős legyen, ki tudtuk osztani Hajdu Melindára, aki negyven éves, és inkább neki írtunk egy picit jobb szerepet. Valójában mindenkinek egy picit jobb szerepet írtunk.

K.K.: Akkor a karaktereket is átírtátok?

G.A.: Igen, mindenkinek a szövegét átírtuk, és mi is írtunk bele egy plusz szerepet. Mivel tényleg azt tehettünk, amit akartunk, ezért aztán a társulatra szabtuk. Ott beleírtuk a Jacques, az apacs szerepét, és nem azért, mert volt egy színészünk, akinek kellett írni egy szerepet, hanem azért, mert a történet megkívánta. Addig gondolkodtunk a sztorin, amíg kiderült, hogy ott van valami, ami kell a primadonnának, hogy miért választja azt, amit választ. Egy háttértörténetet ki kellett találni neki. Sose öncélú, amit csinálunk, abban mindig van valami

észerv. Egyébként visszatérve a musicalre, amikor mostanában előveszik az ő száz évvel korábbi darabjaikat, akkor pont ugyanezt csinálják, mint amit most elmondtam. Tehát vesznek egy Gershwin darabot, mondjuk a *Girl Crazy* címűt, és azt mondják, hogy nagyon jó alaptörténet, nézzük meg, mit tudunk csinálni belőle most, 1992-ben. Átírják a történetet, beleraknak más Gershwin dalokból slágereket, és végül azt írják ki, hogy a New Gershwin musical, *Crazy for you*. Valójában hozzászabják a kor igényeihez. Hogyha föl tudják dúsítani a legnagyobb slágereivel, akkor azt miért ne tegyék meg? Mindenki megteszi, ahogy mondtam. Még az operettnél is. Amikor az ötvenes években elkezdtek átdolgozni a régebbieket, akkor is ezt csinálták, belepakoltak más dalokat. Amikor beleírták a Fleury szerepét a Honthy Hannának, akkor beleraktak egy nagy dalt egy másik Lehár operettből. Szokták így pakolgatni. Maguk a zeneszerzők is szokták egyébként csinálni azt, hogy van egy bukott darabjuk, amiről azt feltételezik, hogy azt soha többet senki nem fogja játszani. De volt benne egy nagy sláger.

K.K: És azt kiveszik belőle?

G.A: Azt kiveszik, és átmentik a következő darabjukba. Fényes Szabolcs rengetegszer csinálta ezt. Foglalkoztam Nádas-Szenes darabokkal. Átírtam a *Szegény kis betörő* című darabjukat, amit 1968-ban mutattak be, és azóta se játszották nálunk soha. Azért, mert nem volt benne igazán nagy sláger. Talán a *Szegény kis betörő*nek volt kis sikere. Amikor a Szirtesnek meséltem erről, akkor ő még emlékezett hatvannyolcból, hogy igen, az egy nagyon jó kis nóta volt abban a darabban, még énekelték is rádióban itt-ott, de kikopott. Vagyis egyszerűen nem volt benne ismert dal, és ezért aztán beleraktuk, az „Engem nem lehet elfelejteni” című dalt, hogy legalább egy legyen benne. Egyébként ezt rendszeresen úgy csinálják, hogy az összes kevésbé ismertet kidobják, és belepakolják azokat, amik beleszusztolnak. Szemléletes hasonlattal élve cipőkanállal szokták beleszusztolni ezeket a dalokat.

K.K: Akkor ezek szerint minden musicalbe kell legalább egy dal, ami sláger.

G.A: Igen. Mindenki, amikor musicalt ír, igyekszik egy olyan dalt írni bele, amit hazafele dúdolhat a néző. Ez a Take Home Tune. Muszáj hazavinni valamit, legalábbis száz éven keresztül ez volt a kíváncsi egy musicallel szemben. Aztán a hetvenes években volt egy nagy forradalom. Amikor betört az intellektuális musical műfaja, Stephen Sondheimdel, akkor ez a kíváncsi tulajdonképpen megszűnt. Akkor hirtelen azt gondolták, hogy a



musical lehet egy „okos” színházi műfaj is, ahol nem az a lényeg, hogy a közönség jól érezze magát, szórakozzon, kikapcsoljon két órára, mert a musical műfaja alkalmas arra, hogy művész színházat csináljunk. Ha most a Katonában, meg az Örkényben, meg a Trafóban musicalt játszanának, akkor valószínűleg ilyen típusú musicaleket játszanának, mint amiket a Sondheim kezdett el írni 1970-ben.

K.K: Pont felírtam egy ilyen kérdést, hogy egy interjúdban azt mondtad, hogy a magyar néző, aki, ha intellektuális darabot akar nézni, akkor beül valamelyik művész színházba, de semmiképpen nem gondol arra, hogy ezt egy musicalen keresztül fogja megkapni. És hogy pont ez az egyik kérdésem, hogy mit gondolsz, hogy a musicalnek mi a feladata a mai világban? Kell-e, hogy olyan üzenetet hordozzon, ami a befogadó elmélkedhet, amit sokáig forgathat a tudatában, kell-e, hogy mély katarzist hozzon létre a nézőben, vagy elég, ha csak szórakoztat?

G.A: Biztos, hogy mi arra törekszünk, hogy legyen katarzis, hogy valami mélyebb jelentése legyen. Én nagyon ellene vagyok például a Jukebox musicaleknek, például a *Mamma Mia* ilyen. Az rendben van, hogy a néző kikapcsol. Viszont ez pont az ellentéte annak, ami száz éven keresztül a musical lényege volt, hogy beülsz, és valami újat kapsz, és valamit hazaviszel. Tehát a *Take Home Tunes* az itt nem működik, mert már befele menet is tudod énekelni ezeket a dalokat, hiszen annyira jól ismered azt, hogy pl.: „money, money, money”. Vagyis ez kicsit ellene megy a színház lényegének. Mi arra törekszünk, hogy egyrészt meglepjük a nézőt. Amikor beül, akkor kapjon valami olyat, amire nem számított. Hogyha mondjuk a *Nyomorultak* musicalt hozom föl, akkor az nagyon jó példa arra, hogy a musical mindent tud, amit csak akarunk tőle. El tud andalítani, szórakoztatni is tud, nagyon vicces a Thénardier házaspár, a legbelsőbb lényedig meg tud rendíteni, amikor azt éneklé Jean Valjean, hogy *Bring him Home*. Tehát meg tud ríkatni, meg tud nevetetni, mindent tud. Egyszerűen nincs olyan, amit az a musical ne tudna. Azt a legmagasabb mércét kell kitűzni magunk elé, hogy működjön népszínházi, szórakoztató szinten is, de működjön egész magas művészi szinten is. Az a zene úgy van megkomponálva, hogy abba nem lehet belekötni. A szöveg szintén. Miklós Tibi csodálatos fordítása költői magasságokban szárnyal. Bár én ezt a szót, hogy költői, nem nagyon szeretem használni. Ez egy másik egy óra témája, hogy a musical szöveg kell-e, hogy költői legyen, vagy költészet-e egyáltalán. Nekem az a meggyőződésem, hogy a musical dalszövege az dalszöveg kell legyen, és használhat költői fogásokat, de nem szabad, hogy költészet legyen. A költészethez sokkal közelebb áll a

popdal szövege, Azariah, meg ezek. Tehát azt sokkal hamarabb mondom költészetnek. Csak egy példa, hogy a popdalnál nem kell, hogy elsőre megértsd. Az olyan, mint egy vers. Olvasod, megállsz, visszamész egy sort, elgondolkodsz rajta, tovább mész. Tehát, ha popdalt hallasz, az se olyan, hogy egyszer hallod életedben, és akkor kell megértened. Meg tudod hallgatni ezerszer, ha akarod. Szoktuk is. Hogyha valakinek az a kedvence, akkor unostalan azt hallgatja, és egyre nagyobb részét érti meg, főleg mondjuk Azariah-nál, képtelenség elsőre megérteni, de egyre jobban, egyre mélyebb rétegeit fejtetted meg az ő költészetének. A musical teljesen ellentétes ezzel. Ott egyszerűen kell fogalmazni, mert azt kell feltételezni, hogy az a néző, aki aznap este ott ül, akkor hallja először és utoljára. Nincs más esélyed, akkor kell megértetni vele, hogy mit akarsz mondani. Tehát nem szabad túl elvontan fogalmazni, költői eszközöket túl bonyolultan alkalmazni. Egyszerű költői eszközök kellene, rím, egy-egy metafora, ennyi az egész. Azt kell szem előtt tartani, hogy ott egyszer hallja a néző. Ráadásul nemcsak a dalszöveget hallja, hanem közben az összes érzékszervét bombázzuk. A szemét, a fülét, az agyát, mindenféle ingereket kap, amik közül csak egy az, hogy milyen gondolatot raktál bele a dalszövegbe.

K.K: Hogyan látod a dalszöveg szerepét a musicalben? Hogyan lehet elérni, hogy ne csak a zene, meg a színpadi látvány legyen, hanem a néző figyeljen a szövegre. Mert azért nem mindenki figyel oda a szövegre szerintem.

G.A: Igen, igen, igen. Ráadásul a hangosítás miatt egy csomó része el is veszik a dalszövegnek. Azt lehet tudni, hogy hiába írsz ötven sort egy dalszövegbe, abból maximum negyvenet fognak megérteni. Mert vagy a hangosítás miatt veszik el, vagy azért, mert a néző átkapcsol egy másik információra, élvezi, hogy milyen szép a dallam, vagy élvezi, hogy milyen jól néznek ki a táncos lányok, ezer információt kap. Tehát biztos, hogy elveszik egy része a dalszövegnek, ezért aztán erre fel kell készülni.

K.K: Utánad olvastam és Sente Vajkkal szövegkönyvet is szoktatok írni.

G.A: Igen. Amikor együtt dolgozunk, akkor mindig együtt írjuk a dalszöveget és a szövegkönyvet. Nem volt olyan darabunk, ahol az egyikünk csak az egyiket írta, a másik meg csak a másikat. Olyan van, hogy néha egy-egy dalt a Vajk ír meg otthon vagy én írok meg otthon, hogyha sürget az idő, vagy a *Macskafogóban* van olyan, amit külön írtunk meg, de a legtöbbször az a célunk, hogy mindent együtt.

K.K: És hogyan tudtok így mondjuk a semmiből megalkotni egy musicalt? Mi a legnehezebb egy új musical megalkotása során?

G.A: Az első darabunk volt az, aminél a semmiből csináltuk egy előadást. Ez volt a *Csoportterápia*. Ilyen többet nem is volt, mert ahol nem volt valami irodalmi előzmény vagy film, vagy bármi, akkor ott volt a történelem. A *Puskásnál* ott voltak a történelmi tények, amiből ki lehetett indulni, sőt ki is kellett indulni, ott egyáltalán nem akartunk megmásítani semmilyen történelmi tényt. Persze rugalmasan kell kezelni, mert mégiscsak egy két és fél órás színdarabot csinálunk, ami nem lehet egy dokumentumfilm, de ott, ami történelmi tény benne van, az mind helytálló. Utána lehet nézni. A *Köszívűnél* ott volt Jókai Mór írása, meg persze ott is a történelmi tények. Irodalmi alapanyaga volt a *Beszélő köntösnek*, filmes előzménye volt a *Meseautónak*. Mindig volt valami előzménye, ami az adaptációnak az ugródeszkája. Azonban rögtön az elején a *Csoportterápiának* nem volt semmi. Ott mindent nulláról kellett kitalálni.

K.K: És ezt, hogy csináljátok? Leültök, beszélgettek?

G.A: Igen. Leülünk egy asztalhoz, és elkezdünk agyalni. Ez minden darabra vonatkozik, először is megírjuk a szinopszist. Az azt jelenti, hogy ha megvan az ötlet, hogy legyen egy musical arról, hogy hatan találkoznak egymásnak tök ismeretlenül egy helyen, ahol egy pszichiátert vagy egy pszichológust várnak (valójában ez egy művelődési ház) csoportterápia kezdődik. Amikor ez megvan, akkor elkezdjük kitalálni a figurákat, hogy azért az nagyjából meglegyen. Ha az is megvan, hogy ki ez a hat ember (három fiú, három lány), akkor elkezdjük megírni a szinopszist, azaz a jelenetek sorrendjét. Ez általában minimum öt oldal, de most, amit most írunk, a *Trón* című darabnál ez 18 oldal. Azért írunk ilyen részletes szinopszist mert ez kell ahhoz, hogy a zeneszerző, Levi, el tudjon kezdeni dolgozni. Neki ahhoz, hogy elkezdjen dalokat írni, tudnia kell, hogy abban a jelenetben, ahol a dal majd megfog szólni, ki énekel, vagy kik énekelnek, miért és miről szól a dal. Az is fontos, hogy milyen hangulata van. Vidám, szomorú, gyászos, lelkesítő dal, kell-e bele kórus. Összes létező információt meg kell tudnunk adni neki, ahhoz, hogy azt a dalt írja meg, amit várunk tőle. Ezért aztán megírjuk a teljes szinopszist. A jelenet rövid tartalmát, néha párbeszédet is, ha valami eszünkbe jut, ami az adott jelenetben majd jól fog hangozni. Ettől lett 18 oldal most a *Trón* is. Néha elkezdjük szlengben megírni, miközben ez egy történelmi darab, hogy lássuk hogyan hangzik ugyanez a darab szlengben, tele trágárkodással. Rettenetesen jól szórakozunk rajta, de azt utána elfelejtjük, és megírjuk

rendesen is ahogy kell. Általában minden jelenetben van egy dal. A musicalnek az a lényege, hogy nincs jelenet dal nélkül. Jó esetben. Néha már ott megszületik a dalnak a címe is, az is egy támpont a zeneszerzőnek. Néha olyanokat írunk, hogy „a jelenlegi helyzet demonstrálása”. Amiből biztos, hogy nem lesz dalcím, de néha beugrik egy jó szlogen. A musical egyik lényege, ez nagyon fontos, lehet, hogy erről nem is beszéltem még sehol, de ezt már az operett szerzők is tudták, mert ők már ezt el is nevezték. A dalnak kell egy bemondás. pl.: „Jaj, de jó a habos sütemény” vagy „Szeretni bolondulásig”. Tehát ha valakinek beugrik egy ilyen jó pofa szókapcsolat, egy izgalmas szó, ami addig mondjuk nem létezett, akkor nyert ügye van. Állítólag a sétahajó szó az előtt nem létezett, ezt Bradányi Iván találta ki. A dalhoz („sétahajó, lágyan ring a Dunán”), amikor írta a szöveget, beugrott neki az, hogy sétahajó. Ezek néha annyira jók, hogy a köznyelv átveszi és onnantól kezdve egy magyar szó. Ez lehet, hogy legenda, de a *Csinibaba* az biztos, hogy nem legenda. A *Csinibaba* szót G. Dénes György találta ki. „Csini, CsiniBa, Csinibaba”. Ezt a popzenészek mostanában úgy mondják, hogy hook. Lehet szövegi elem is a dalban, de lehet zenei elem is. Amikor van egy izgalmas frázis. (Elkezdni fütyülni a „Dont worry be happy” c. dalt.) Kitalálsz egy ilyen hook-ot, csak ennyit kell elfütyülni, és mindenki tudja, hogy melyik dalról van szó. Mindenki ravaszul beépíti ezeket a hook-okat a dalba, mert ettől tud valami sláger lenni. Attól, hogy egyszerű, a dó, mi, szó három hangján kezdődik. Nem kezdődhet ré-n vagy fá-n, mert akkor a füled beletörik és nem jegyzed meg. De ha dó, mi, szó, az alap terc valamelyik hangján kezdődik, azokon ugrál egy darabig, akkor nagyon könnyen belemászik a füledbe. A sláger írásnak meg vannak a fortélyai. Zenében és szövegben is. Minden musical szerző törekszik arra, hogy legyen egy ilyen slágere a darabnak, és valakinek ez nagyon jól sikerül. A *Kabaréban* a tizenöt számból tíz sláger. Elképesztő találatok vannak. Vagy ott van például a *Sweet Charity* című musicalban található Big Spender című dal. Az a szám valójában arról szól, hogy mennyire utálunk itt dolgozni. Herótunk van attól, hogy egyfajtaban mutogatni kell magunkat vadidegen pasiknak. De nem azt írták bele a dalba, hogy mennyire utálok ezt a rühes helyet, hanem megfordították a szituációt. És attól kezdett el izgalmas lenni, hogy ezek a lányok tök unottan azt éneklék, hogy „gyere nagy fiú, nálam jól fogsz szórakozni”. Persze sokszor ezt szó szerint szokták lejátszani azok, akik nem értik pontosan, hogy az ellentétet kéne játszani.... Ez a színházban az izgalmas, hogyha mást mondasz, mint amit gondolsz. Ez a művész színháznak az alapvetése. Tulajdonképpen Csehovtól vannak ennek gyökerei. Nem azt mondjuk ki, amire gondolunk, hanem azt éppen eltitkoljuk. A nézőben/nézőnek az okoz izgalmat, hogy hall

valamit, és közben ki tudja találni, hogy valami egész mást gondol abban a pillanatban az adott szereplő.

K.K: Na de hát ez nagyon sok musicalnél nincs. Valamit egyszerűt kap az ember, amin nem is kell gondolkoznia.

G.A: Igen, és ezért nem tudott nálunk nagyon gyökeret verni az a fajta művész színházi musical, amit említettem, ami Sondheimmel kezdődött. Én úgy hívom csak, hogy az okos musical, mert hogy rengeteg spiritusz van benne, annyi intellektuális mondani való. Ezért játsszák, ezért újítják fel évről évre. Minden évadban van legalább három Sondheim felújítás a Broadwayn. Most ebben az évadban volt egy *Company*, volt egy *Sweeney Todd* és a *Merrily We Roll Along*. Sondheimet Shakespeare-rel egy polcra rakják az angolszász színházakban. Tehát nem tartják kisebb színházi alkotónak, mint mondjuk Shakespeare -t vagy O'Neill -t, Arthur Miller -t. Egészen egyszerűen azért, mert mindig jön egy újabb nemzedék, és mindig fölfedezi magának, mindig be le tud látni valami újat, amit az előző generáció még addig nem látott. Nálunk meg valahogy erre nem volt meg a megfelelő klíma, vagy mikrokörnyezet. Azokban a színházakban, ahol ez szellemi izgalmat okozott volna, Katona, Örkény, Radnóti, ott a társulati rendszer miatt nem tudták kiosztani ezeket a szerepeket, mert nem tudták volna elénekelni.

K.K: Ha ki tudják, akkor szerinted lenne rá igény a nézők szempontjából?

G.A: Szerintem igen. Néhány ilyen kísérlet azt bizonyította, hogy a Centrálban meg tudtak csinálni egy nagyon jó *Kis éji zene* előadást. *Egy nyári éj mosolya* azt hiszem, talán ezen a címen játszották, mert szokták mind a két címmel játszani. Úgy, hogy az egy replika előadása volt egy londoninak. A Centrálban van társulat, de valójában nincs. Mindig tudnak szerepre hívni embereket, akiről azt gondolják, hogy arra a szerepre ő a legalkalmasabb. Ezt valóban úgy osztották ki, hogy meghívták Egyházi Gézát, Nagy-Kálózy Esztert, Törőcsik Marit. Csináltak egy castingot, és azt mondták, hogy ezt a musicalt mi úgy osztjuk ki, ahogy az az ideális. Ötvenszer ment le, ahhoz képes, hogy a Sondheim nálunk tizenhét előadásra van kalibrálva. Mi csináltunk egy *Vadregényt (Into the Woods)* a Pesti Magyar Színházban, ami egy rendkívül szórakoztató darab, nagyon szellemes. Grimm mesék vannak egybe gyúrva. Már az ötlet is nagyon vicces. Nagyon viccesen van megfogalmazva. Harangi Marcsi egy isteni előadást rendezett belőle, és nem tudott tizenhétnél többet menni.

K.K: Szerinted miért van az, hogy Broadway musicalek egyszerűen Magyarországon nem találják meg a közönségüket? Ott volt a *Valami búzlik*, egyszerűen nem ment. Én imádtam, szerintem rettenetesen vicces, de alig jöttek rá az emberek.

G.A: Az nekünk is megfejthetetlen. Néha azt mondjuk, hogy talán a cím. Egy másik címet kellett volna adni. Amerikában nem szokatlan az ilyen furcsa cím. *Something rotten!* kiírják. Őket nem érdekli, hogy ez nem egy vonzó cím, mert hozzá vannak szokva, hogy nem azt kell nézni, mi a cím, hanem azt, hogy milyen és az nekik elég hamar kiderül. Amerikában nagyon működik az, hogy a bemutató napján megjelenik az összes újságban a kritika. A második napon te tudod, hogy megbuktál vagy nem, mert ott van feketén fehérén húsz kritika, és hogyha a húsból tizennyolc lehúzz, akkor tudják, hogy megbuktatok, a producer fogja és leveszi az előadást, és már nincs második előadás. Akkor kész. Vagy ha túlnyomó részben pozitív a kritika akkor az azt jelenti, hogy győztünk, innentől kezdve addig játszunk amíg van rá néző. Lehet, hogy csak egy évig, de lehet, hogy húsz évig. Később kiderül. Ott a cím nem számít. Nálunk sajnos számít. Kiírtuk azt, hogy *Valami búzlik* és ez elriasztotta talán a nézőket. Talán nem is volt meg bennük az a tudás, hogy ez Hamlet egyik leghíresebb sora. Nem találtuk meg a nézőt. Muszáj, hogy megtaláld a néződet, és az egy marketing feladat. Tehát ha mondjuk a marketinges azt mondja, hogy gyerekek ezt a címet felejtjük el ezt, adjatok neki egy másikat, akkor elgondolkoztunk volna és lehet, hogy akkor még most is menne. Amerikában még azt a címet is kiírhatod ha akarod, hogy *A funny thing happened on the way to the forum* vagy azt hogy *How to succeed in business without really trying*

K.K: Hát ilyet itthon....

G.A: ...elképzeltetetlen. A leghülyébb címeket adják a daraboknak és ha jó, akkor nem számít. akkor évekig játszó.

K.K: Furcsa ez az ellentét. Szerinted mitől lesz szakmailag minőségi egy musical?

G.A.: Az összes elemének jónak kell lenni. A musicalben az a jó, hogy számos elem kombinációjából áll. A legkomplexebb színházi műfaj, nem kérdés. Most azt nem sorolnám, hogy mikből áll, de ezeknek mind egyenrangúan magas kivitelben kell a néző elé kerülni. És ami nálunk a musicalben a leggyengébb elem szokott lenni, az a tánc.

K.K.: A tánc? Az a leggyengébb elem szerinted?

G.A: Igen, mert nem szoktunk hozzá. A színészeket nem úgy képeztük száz évig, hogy neked egyszerre kell tudni énekelni, táncolni, színészkedni. Általában meg szoktunk elégedni azzal, hogy ebből a háromból kettőt tud, és a tánc szokott lenni a harmadik elem, amit megbocsátunk hogyha az nem megy olyan nagyon jól. Ha a Broadwayn megnézel egy musicalt, ott az összes színész úgy táncol, mint a legjobb táncos abban a produkcióban. Nem rejtik el, nem kötnek kompromisszumot. Ott, ha jó egy színésznő, tehetséges, istenien énekel, de nem tud táncolni akkor nem őt választják arra a szerepre.

K.K.: Igen de itthon nehéz, ha az ember nem kap olyan képzést. Az csak önszorgalom, hogyha eljár esetleg különórákra.

G.A: Igen. Egyébként Amerikában a színészek önszorgalomból képzik magukat. Ők súlyos pénzeket fizetnek azért, hogy reggel nyolc és kilenc között bemehessenek egy balett órára vagy jazz balettre. Tudják azt, hogy enélkül egy zenés darabban nem fogják megkapni azt a szerepet, hiába tehetségesek.

K.K: Jó de nekik ott az a nyomás és kényszer. Itthon meg ugye ahogy te is mondtad megbocsátják hogyha nem tudsz, emiatt nem fogsz elmenni, mert talán a könnyebbik utat választod.

G.A.: Igen, de hogyha van egy táncos darab, ahol kifejezetten jól táncoló színészeket keresnek, akkor ott meg lehet, hogy egy másik ponton kötnek majd kompromisszumot. Ez a „triple threat”, ezt így hívják kint. ez nálunk nagyon kevés emberben van meg.

K.K: Véleményed szerint fontosabb, hogy a musicalben jól énekeljen a színész, mint színészi képességei?

G.A.: Igen. Egyébként van olyan musical, amiben tulajdonképpen az elég, ha csodálatosan elénekled.

K.K: Akkor nem muszáj színésznek lennie.

G.A.: Igen. Néha van olyan, hogy nem muszáj. A *Nyomorultakban*, ha kiáll a színész és elénekli úgy, hogy leesel a székről, akkor tulajdonképpen megvan a szerep. Van olyan, akire nem osztanánk egy színészi munkát, mert tudjuk, hogy nem tudná megcsinálni hiszen nem kapott olyan képzést. Viszont csodálatosan énekel, és éneklés közben megjön a színészet,

mert valahogy az éneklés át tud szakítani benned olyan gátakat, amiktől átadod magad annak a szerepnek, annak a pillanatnak, és ez valahogy ilyen varázslatos módon elkezd tudni működni. Amerikában ez nem lenne.

K.K: Nem engednék.

G.A: Nem engednék. Ott egy ilyen színész elbukna minden castingon. Az nagyon durva világ. Mi itt nem is tudjuk, hogy az mennyire durva világ.

K.K: Teljesen más akkor a magyarországi rendszer, mint a Broadwayn?

G.A: Teljesen.

K.K: És szerinted itthon van létjogosultsága ennek a műfajnak? Sokan azt mondják, egy zenés darabbal sokkal könnyebb becsalogatni a nézőket, mint mondjuk egy prózai darabbal.

G.A: Ez egyértelmű.

K.K.: Tehát akkor kell is ez a műfaj a színház világába?!

G.A: Kell. Nem is érdemes föltenni azt a kérdést, hogy kell-e, mert mindig is volt és mindig is lesz, addig amíg élő színház van. A görögöknél is énekeltek a színpadon. Valójában a színház sose volt zene nélkül. Néha vannak ilyen felfutó időszakok, mint az operának is. Az 1600-as évektől kezdve volt egy időszak, amikor felívelt, nem is nagyon volt más zenés színház akkor. A huszadik században szerintem az opera meghalt. A huszadik századi kortárs operát, mivel nincsen közönsége, ezért csak az a néhány vájt fülű tartja számon. Az operett szintén meghalt. Az nem igaz, amit az Operett színház hirdet, hogy új magyar operett. Nem létező dolog. Az valójában musical. Illetve hogyha elkezdenénk most operettet írni az operett szabályai szerint azokkal a szerepkörökkel, azzal a milliővel ami az operett műfajának a sajátja (arisztokrata körökben játszódik, illetve azt mutatja meg, hogy ezt a kasztrendszer mennyire nehéz áttörni), és azzal a fajta zenével ami a kornak a sajátja ami érintetlen volt a jazztól, a pop, rock zenétől - lehet ilyet csinálni, csak nem fog működni. Pláne négy órában. Ez egy olyan anakronizmus, ami ellene megy minden észérvnek. Voltak tehát a zenés műfajnak ilyen csúcsai a saját jellemző műfajokkal: opera, operett, de amióta azoknak leáldozott, azóta már csak musical van. A musical viszont olyan, hogy magába szippant minden zenei irányzatot. Mindig, amikor jött valami új zene azt azonnal magába



rántotta. A negyvenes években a swinget, a hatvanas években a rockot, a Beatles zenéjétől kezdve. Azonnal megjelent a rockzene a színpadon a *Hair*ben, Webbernek a korai darabjaiban. A hip-hop például szintén rögtön beszűrődött, a rap zene a *Rent* című musicalben már ott van. Ettől ilyen életképes ez a műfaj. Valójában én azt mondom, hogy ezt csinálta az opera is, meg az operett is, mert ők is a saját koruk legnépszerűbb zenei áramlatait használták föl a színpadon. Mert abban a korban az volt a pop zene. Amit Mozart írt, az volt a pop zene, arra „csápoltak” a hölgyek. Nagyon jól írja az *Amadeus* című mű, hogy a kor rock sztárja Mozart volt.

### 3. számú melléklet

Beszélgetés Szente Vajk Jászai Mari-díjas, Érdemes művész színész, rendező, drámaíróval

Játékszín Budapest, 2024. április 12.

K.K: Számodra mi a musical? Te hogyan definiálnád?

Sz.V.: Az a legjobb szerintem, hogy jól ki van találva ez az angol szó mert valójában azt jelenti, hogy „zenés cucc” és nekem ezt jelenti. Valami, amiben van zene.

K.K: Ennyi?

Sz.V.: Igen, mert a műfajnak a szabályszerűségei időről-időre változnak és a műfajon belül is nagyon sok műfaj van. A nagy klasszikus Broadway musicalek, aztán ezek a bizonyos itthon leginkább rockoperának nevezettek, az újabb típusú musicalek, mint például a jukebox musicalek, a pop musicalek és a többi. Közben ez mind ugyanaz. Musical. Amikor a *Nagyvárosi fényeket* rendeztem ebben a színházban, azt Charlie Chaplin filmjéből csináltam. Egy fekete fehér színházi előadás és egyáltalán nem beszélnek benne. Egy szót sem. Nem táncszínház, hanem rendesen színészi eszközökkel vannak jelen a színészek, csak éppenséggel nem beszélnek. Viszont a zene az fix. Arra kellett ráébrednem, hogy tulajdonképpen egy musicalt rendeztem. Minden ízében. Csak történetesen nem énekel benne senki. Ugyanígy a *Hölgyválasz*. Ott a táncokkal helyettesítem a dalokat. Rengeteg helyen, ahol dalt énekelnének a szereplők, ott táncban fogalmazzák meg és azt is musicalnek hívom.

K.K: Tehát akkor bármi lehet musical, amiben zene van.

Sz.V.: Domináns szerepet játszik benne a zene. A zenének történetmesélő ereje van. Ez a történetmesélő erő színészi eszközökkel párosul. Egy táncszínházi előadást például nem nevezem musicalnek, mert az egy táncszínházi előadás. A *Nagyvárosi fények* annyiban más, hogy ott a színészi eszközök és a zene dominálnak a történetmesélésben.

K.K: Szerinted változott, ha igen hogyan a musical megítélése Magyarországon?

Sz.V: Akarom remélni, hogy változott és akarom remélni, hogy az általam készített előadások hatására is változik a mai napig. Volt egy korszak, a hetvenes-nyolcvanas évek fordulója, amikor a Rock Színház berobbant. Ez annak volt köszönhető, hogy megérkeztek ezek a rockoperák, leginkább a *Jézus Krisztus szupersztár* Magyarországra. Akkor a magyar szerzők, nem másolva ezt csak a lekövetésből inspirálódva elkezdtek darabokat írni. A nyolcvanas évek elején a Rock Színház nagyon jól ment. Volt egy lendület a kilencvenes évek elején is, amikor a *Doctor Herz*, *A padlás*, a *Mária evangéliuma* született. Akkor is volt egy jó fellendülése, de ezeket leszámítva meggyőződésem szerint az utolsó negyven-ötven évben a musical azt jelentette, hogy valami, amit külföldről hozunk be. Valami olyat, ami a *Macskák*, *Az operaház fantomja*, *Nyomorultak*. Tulajdonképpen, hogyha musicaleket kellene mondani akkor ezeket mondanánk. A kilencvenes években azt hiszem *A dzsungel könyve* még egy nagyon kardinális alkotás volt, de azért, ha belegondolsz, *A Dzsungel könyve* is egy külföldi adaptáció. Nyilván magyarok csinálták, csak Kipling regénynek az adaptációja. Itt inkább azok a fontosak vagy azok tudnak változtatni a műfaj magyarországi megítélésén, amik magyar művek. Szerintem az utolsó öt-hat évben kettő darab volt, most már nyolc, mert *A Pál utcai fiúk* és a *Puskás* szerintem sokat változtatott a műfaj megítélésén. Mind a kettőt százezer néző fölött látták. Azért az egy elég szép szám. Úgyhogy merem remélni, hogy változik, hogy változóban van a műfajnak a megítélése. Ehhez sok minden kell egyébként. Az is, hogy megfelelő minőségben lehessen készíteni ezeket az előadásokat. A musicalhez sok pénz kell, mert különben vagy valami formabontó dolgot kell találni, de az nagy tömegében nem fogja eltalálni a nézőket azt hiszem, másfelől pedig nagyon jónak kell lennie a műnek. A két előadás közt *A Pál utcai fiúk*, amit szívesen méltatok, de azért az is egy adaptáció. Szóval az a nagy fegyvertény szerintem, amikor valaki fog egy üres lapot és elkezd írni rá valamit.

K.K: Igen, de az nagyon nehéz lehet szerintem. Nem mindenki képes, vagy...

Sz.V.: Nagy bátorság.

K.K: Számos musicalt írtál már. Bármilyen témát fel lehet dolgozni musicalként? Szerinted mi egy jó musical titka? Mitől lesz szakmai szempontból magas minőségű alkotás, és a nézők között is siker darab? El lehet-e ezt a kettőt választani?

Sz.V.: Igen, bármilyen témából lehet musicalt írni. Ha azt kérnéd, hogy erről a két ásványvízről írjak egy musicalt, tudnék. Lehetne. Lehetne musicalt írni bármilyen témából,

mert pont ennek a műfaji szerte ágazódásnak a lehetősége van meg abban, hogy bármit feldolgozzunk musicalként. Nagyon sok rossz musicalt írnak, nagyon-nagyon sokat. Ezt így bátran be merem vállalni egy ilyen beszélgetésben is, hogy szerintem, ha a Magyarországon írott musicaleket nézem, azoknak a 90 % -a borzalmasan rossz és ezek mind rontanak a műfaj megítélésén.

K.K: Miért? Mert „gagyi”?

Sz.V.: Azért, mert nagyon sok szabálya van a musicalnek. Rettentő sok. Mindet ismerni kell és el kell tudni tőle térni. Nagyon kevés a jó zeneszerző. A zeneszerzők azt gondolják, hogy zeneszerzők ezért tudnak musicalt írni, de a musical az írás nem úgy van. A zenedramaturgia ennél sokkal komplikáltabb dolog. Ahhoz tulajdonképpen mikrorezdülésig ismerni kell ezt a műfajt, hogy tudd. Például most írunk egy darabot Galambos Attilával és Juhász Leventével és így, hogy már a sokadik darabot írjuk együtt, még most is másfél évig tart, hogy megcsináljuk. Mert annyira apró részletekből tesszük össze. Tudjuk azt, hogy itt tartunk a 28. oldalon és itt egyébként mi már tudunk azon gondolkodni, hogy más darabjainkban mit csináltunk ezen a ponton, más musicalekben mit kell csinálni ezen a ponton, mit csinálnak a leghíresebb musicaleknél ezen a ponton és ehhez képes mi mit fogunk csinálni. Mert nem minden szempontot vagy nem minden ponton kell követni, de a musicalnek vannak olyan törvényszerűségei, amit viszont szükséges követni. Tehát az, hogy odáig jutnak el a mai magyar musicalekben, hogy arról énekelnek a szereplők, hogy ők kicsodák, az annyira szomorú szerintem. Közben a musical ennél sokkal bonyolultabb és sokkal kegyetlenebb műfaj. Mert nincs meg anélkül, hogy te ne ismerd ezt a műfajt, de nincs meg anélkül, hogy ne térj el attól.

K.K: Ez eléggé összetett.

Sz.V: Ez nagyon, nagyon. Azokat a toposzokat, amik a musical dramaturgiájában vannak, azokat tudni kell használni és nem szabad félni használni. Máskülönben pedig tényleg olyan váratlan dolgokat is kell húzni bizonyos pillanatokban, amiktől lesz egy ilyen *hook*, mint a popzenében, hogy van egy ilyen horog, ami elkap és arra emlékszel. Úgyhogy a kérdés első felére a válasz, hogy igen, mindenből lehet. Az, hogy hogyan lesz sikeres többek között ettől vagy minőségi ettől... Közben pedig én állítom, hogy ennek a pénzügyi feltételei is fontosak és ezzel együtt a sales marketing is. Egy musical elkészítésének a része az, hogy hogyan adod el.

K.K.: Igen, de ehhez is kell egy megfelelő szakember.

Sz.V: Igen. Tehát az, hogy a musical egyedi, az, hogy ez megismételhetetlen, az, hogy ezt neked látni kell, az már a musical bemutatása előtti kommunikációban is meg kell tudni mutatni. Ilyen szempontból sokkal inkább hasonlít egy koncertre vagy egy cirkuszi előadásra.

K.K: El kell adni.

Sz.V: Már előtte el kell adni. A musical nem olyan, hogy most sikerül vagy nem sikerül és majd meglátjuk. Talán egy- egy prózai előadásra azt mondom, hogy most megpróbáljuk ezt, most kipróbáljuk, de egy musical nem lehet sikertelen. Szerintem legalábbis. A színházról is így gondolkozom, hogy nem lehet sikertelen, de a musical az semmiképpen se lehet sikertelen.

K.K: Milyen lenne számodra az ideális zenés színház? Milyen darabok lennének repertoáron?

Sz.V: Meg kellene próbálni csinálni magyar zenés színházat. Szerintem van is rá elég néző. Már ha csak a sajátjaimból indulok ki. Egy olyan zenésszínházat képelnék el, ahol amúgy megy egy -két külföldi darab, de azoknak is valami halvány magyar érintettsége lenne. A *Casablancából* írni egy musicalt, annak is van magyar érintettsége. Vagy hogyha az *Illatszertárnak* az Amerikai Broadway változatát mutatnánk be, ami a *She loves me* címet viseli, annak is van magyar érintettsége, mert László Miklós írta annak az eredeti darabját. Vagy a *Karusszel* (vagy *Carousel*), ami ugye Molnár Ferenc. Valami ilyesmit képelnék el.

K.K: Milyen kihívásokkal és nehézségekkel néz szembe egy rendező, amikor musicalt visz színpadra?

Sz.V: Attól függ, hogy a sajátomat csinálom vagy másét. Mert ha másét, akkor ott is vannak kihívások, hogy van -e olyan hibája a darabnak, amit nekem máshogy kell rendezni, dramaturgiai nehézségeket. Például nagyon érdekes, hogy az *Elizabeth*, amit készítettem és az egy relatíve sikeres előadásnak mondható, azt nagyon másmilyenre rendeztem, mint amilyen az eredeti feldolgozás volt. Ott például a zenedramaturgia szép. Viszont a szöveggönyvnek a dramaturgiája nem olyan, mint amit én csináltam volna. Sok mindenben azt éreztem eleinte, hogy nekem itt máshogy kell rendezem ezt a darabot, mint hogyha a saját darabomat rendezném. A saját darabomban már eleve bele írom a cselekvést, mert

szerintem a színház mindig cselekvésből van. Ezekben nem volt cselekvés, hanem minthogyha számok lettek volna és egy nagyon érdekes érzés volt, amikor megéreztem azt, hogy tulajdonképpen azokba kell belerendeznem a cselekvést is. Szinte egy filmet kell rendeznem a zene alá. Ez például egy kihívás. Aztán kihívás persze az is, hogy kik fogják játszani. Attila biztos beszélt erről neked, a hármastagolását ennek. Az éneklés, a színészet és a tánc, hogyan formálódik, milyen arányban van a színészeknél. A színészi minőség, az egy kérdés, ami az én esetemben talán még egy picit nehezebb is, mint mondjuk szerintem külföldi musical rendezőknél, mert nem szeretem a túl klasszikus éneklést. Nem esik jól és nincs benne az a szenvedély, lendület, amitől a nézőt el lehetne kapni. Sokkal jobban szeretem, amikor a színészek egy picit nyersebben a saját hangjukon énekelnek. A kitalált énekhangokat valahogy nem nagyon szeretem és nem szeretem a színészet nélküli énekeseket se. Tehát, hogyha van egy tízes énekes hatos színészzel és egy hatos énekes tízes színészzel, korábban választom a hatos énekest tízes színészzel.

K.K: Tényleg? Én fordítva hittem.

Sz.V: Igen, sokkal korábban. Közbe persze szerepe is válogatja. Hogyha csak a *Puskást* nézzük, akkor Ember Márk egy fél dalt énekelt *A Pál utcaiban* a *Puskás* előtt. Nem volt egy énekes színész. Fehér Tibor soha életében nem játszott előtte musicalben, ő játssza Bozsikot, Márk a Czibort, és Veréb Tamás, aki *Puskást* játszotta, ő tulajdonképpen az egyetlen musical színész a három főszereplő közül. Szintén ők játsszák a *Kőszívűnek* a három főszerepét és isteni énekelnek, természetesen vagy legalábbis az én szememben nagyszerűen énekelnek. Ezer közül is őket választanám. Efelett pedig még van egy pár olyan dolog hogyha az ember sok -sok zenés előadást készít, akkor azért már egyre könnyebbek, meg egyre jobban kézre esnek. Egy musicalre nagyon fel kell készülni, egy musicalt nem lehet megrendezni improvizatív. Olyan nincs, hogy a színészből rendezek, mert egy musical, mivel sokkal nagyobb lélekszemmél bír, nagyobb díszletet kell építeni, ezeket mindet jóval a próbaidőszak előtt kell kitalálni. Az is nagyon fontos, hogy azt hogyan kommunikálod a színészek felé, hogy ők tevőleges részei lesznek a sikernek, de nem az alkotófolyamatnak. Mert az alkotófolyamatban ők más színdarabokkal ellentétben kreatív értelemben nem vesznek részt.

K.K: Egyáltalán nem?

Sz.V: Nem, nálam nem. Szerintem ezzel nincs baj, ez a világ más pontján is így van a musicalben, csak Magyarországon is egy picit másból vagyunk. Valahogy beleakadtunk ebbe a lélektani realista, magamból építkezős, nincs rendező ezért magunkból hozom elő dologba. Ami egy része a színészetnek, de csak 15 százaléka. Nagyok sok másból is áll a színészet és a musical leginkább. A musicalben természetesen használni kell a lélektani realizmust, de a biomechanikát még inkább, hiszen a biomechanika az maga a zenés játék. Megszólal egy zene, ami nyilván egy hatást kelt már a színészen is, amitől még könnyebben el tudja játszani vagy el tudja énekelni azokat a dolgokat, amiket ki kell. Vagyis már egy adott segítsége van ahhoz, hogy elő tudja bányászni ezeket a dolgokat, de az már biomechanikailag van. A method acting az kiváltképpen, leszámítva persze az improvizációs részeit, szóval nagyon sok mindentől rakódik össze a musical is.

K.K: Melyik musical rendezése volt számodra eddig a legmeghatározóbb és miért? A *Puskás*?

Sz.V: Persze, valószínűleg igen, de nagyon szerettem a *Tanulmány a nőkről*t, mert abban találtam rá valamire, amit aztán sok más előadásomban is használok, ez az asszociatív musical rendezés. Az egy olyan zenés előadás lett, amilyen szerintem tényleg nem volt előtte, ilyen típusú musical vagy ha volt, akkor se annyira látványosan és ez nagyon nagy sikert ért el. Aztán szerintem elég nagy mérföldkő volt az *Apáca Show* is, mert ez egy Broadway musical volt és nagyon nagyot robbant, százezer ember látta egy fél év alatt. Az elég jól sikerült, azt hiszem, de végül is a *Puskás* az azért, mert az írói szempontból is egy nagyon extra dolog volt, hogy tényleg a semmiből csináltuk. Nem volt irodalmi alapanyag hozzá, nem volt semmink, volt az eszünk és kész. Ehhez képest meg azért az előadás eléggé klassz lett. Érdekes módon, hogyha a legjobb darabunkat mondanám, az a *Kőszívű* lenne.

K.K: Az jobb, mint a *Puskás* szerinted?

Sz.V: Az jobb darab. Igen, de mindig azt mondom, hogy két évvel jobb, mert két évvel később írtuk, persze hogy jobb. Tehát megenné a fene, hogyha rosszabb darabot írnánk két évvel később. Amit most írunk, azt már most érzem, hogy jobb lesz, mint a *Kőszívű*, de ez így van rendjén.

K.K: Egy musicalben szereplő színész esetén az énekhang fontosabb vagy a hiteles alakítás? Lehet kevésbé jó hanggal is kiváló musical színész valaki?

Sz.V: Amúgy lehet, de ha nem tud énekelni, akkor nem lehet. Tehát azért van egy határ, amin belül kell mozogni. Szerintem egy jó musicalben van szerep az ilyesfajta színésznek is és az olyasfajta színésznek is. Amikor a *Liliomfit* csináltuk, akkor a Nagy Sanyi pont egy olyan állapotban volt, hogy kevesebbet énekelt, így aztán nem is volt olyan nagyon magabiztos az énekhangja. Én neki akartam írni ezt a szerepet és meg is írtam úgy, hogy tulajdonképpen szóló számot nem is énekelt pedig ő játszotta a *Liliomfit*. Tulajdonképpen lehet ezekkel csinálni és akkor a mellette lévő szereplők énekelnek valahogy jobban, vagy ilyesmi. Egy jó musicalben tudsz használni ilyet is meg olyat is. Hogyha az igazán jó musicaleket nézed meg, akkor azok általában ilyenek. Szerintem a külföldi darabok közül vannak a musicalek és van a *Nyomorultak*. Ez van. Azt be kell látnom, hogy az egy csodálatos remekmű. Még ott is van egy-két olyan szerep, amelyeknél nincsenek túl nagy énekelni valók, de a főszerepeknél ott vannak. Például pont a *Nyomorultak* egy jó példa, mert amikor kint láttam legutóbb Londonban, akkor egy nagyszerű énekes játszotta a Jean Valjean-t, de nem volt átütő színész és semmit nem tudtam kapni tőle.

K.K: Szerinted szükség van még új magyar musicalekre?

Sz.V: Rettentően nagy szükség van a magyar musicalekre, sőt minden eddiginél nagyobb szükség van és azt is megmondom, hogy miért. Mert az amerikai musicalek száma véges, és annyira eltávolodtunk az amerikai ideológiai rendtől, hogy egyre kevesebb darabot fogunk tudni áthozni Amerikából. Jelen pillanatban az összes darabban a másság fontosságáról beszélnek. Ezt nem véleményezni akarom, hanem csak azt akarom mondani, hogy Magyarországon ez nincs. Tulajdonképpen a másságot ünneplik az amerikai darabok egytől-egyig. Hogyha a mostani új amerikai musicaleket figyeled akkor a *Kinky Boots*-al találkozol, ahol a transzvesztita közösséget ünneplik, szóval nagyon ebbe az irányba vannak és mi meg Magyarországon nem ebbe az irányba mozgunk most. A mi társadalmunk egyszerűen másféle van vagy a közéletünk más dolgokban van benne. Most nem a jót vagy a rosszat mondom, hanem egyszerűen más és ebben áthidalhatatlan ellentét van és lesz a kultúrák közt. Még a nyolcvanas években megszülethetett a *Nyomorultak* vagy megszületett *Az operaház fantomja*, a következő tíz évben ezek nem fognak megszületni. Tehát egyre inkább magunkra leszünk utalva. Egyre inkább el kell kezdeni majd magyar darabokat írni, és azokat játszani, de ezeknek a daraboknak a mostaniaknál lényegesen jobb minőségűeknek kell lenniük mert különben szétforgácsolják a műfajnak a renoméját.



K.K: Véleményed szerint mi a musical feladata a mai világban? Kell-e, hogy mély katarzist hozzon létre vagy bőven elég, hogy néhány órára kiemel a valóságból, elvarázsol és szórakoztat?

Sz.V: Én hiszek a katarzisban és tulajdonképpen a nevetés is egyfajta katarzis, de nem hiszem hogy a musical meglenne mély tartalom nélkül. Még a musical comedy sincs meg mély tartalom nélkül. Tulajdonképpen írtunk ilyen is olyat is. Te magad is játszol a *Macskafogóban*, még abban is van mély tartalom, pedig az aztán igazán szórakoztató. Még abba is beleteszünk valami ilyesmit. Pont a te szereped ilyen. A zene nagyon sokat tud ebben segíteni. Olyan mankót ad a musicalben, ami nem csak az előadáson belül tudja majd eljuttatni a nézőt katarziséig, hanem már a laptop előtt a jegyvásárlásnál, mert a néző arra számít vagy azt várja attól az élménytől, mert valami olyat fog látni, ahol szól a zene. A zene elkíséri az egész emberiségnek az életét, ezért aztán számít arra, hogy az a zene valamilyen erős hatással lesz rá. Szerintem ilyen szempontból ezt a várakozást minden musicalnek kötelessége kielégíteni. Nem is nagyon van olyan, hogy „hú ez egy nagyon jó musical volt, csak rossz a zenéje”. Ilyen nincs. Tehát a musicaleknek ezt az igényt kötelező kielégíteni. Kötelező úgy hazaengedni a nézőt, hogy dúdoljon valamit, és kötelező valami üzenettel hazaengedni a nézőt. Ez bizonyos. Úgyhogy ez fontos, persze.

K.K: Milyen jövőt jósolsz a műfajnak? Mennyire fontos, ha fontos, és milyen formában tudna megújulni és idomulni a kor elvárásaihoz?

Sz.V.: Azt hiszem, hogy külön kell választani itt a nyugatot és Magyarországot. Más úton megy most az imént elmondottak miatt ebben a két térségben a musical. Az amerikai egy ideig még rajta lesz ezen a vágányon, szerintem, ez egy nagyon szubkulturális helyzet, ahol el fognak veszíteni nézőket. Ebben biztos vagyok. Mint ahogy mindazok a platformok, amik ezen a vágányon vannak rajta, elveszítik a nézőiket. Hogyha visszagondolsz arra, hogy a Netflixen mennyire erősen elindult ez az érzékenyítés és 40%-ot zuhantak a részvényeik Disneynek, Netflixnek ugyanúgy. Most elkezdtek visszasedni ebből, miközben sztrájkoltak az írok. Tehát tulajdonképpen ezeken a platformokon jelen pillanatban spanyol és indiai dolgokat tudsz nézni. Ugyanez tetten érhető az amerikai musical vagy amerikai-angol musical játszásban is. Most már sokkal rövidebb szériák vannak, de valahogy még mindig abban vannak, hogy nekik valamifajta érzékenyítést kell csinálniuk a kisebbségekkel kapcsolatban vagy a rasszizmus ellen vagy a szexuális dolgok miatt. Valahogy ezeken a törésvonalakon tudnak csak mozogni. Szerintem ez egy ideig fog menni és aztán utána nem.

Ennyire nem lehet erőteljesen menni és ott nagyon erőteljesen ezen a vágányon vannak. Noha akár születnek is jó művek, de egyszerűen nem ér el annyi embert, mert ez nem mindannyiunk életének a része. A magyar musicalnek pedig jó jövőt jósolok, mert az állam elkezd majd kihátrálni a színházak finanszírozásából, ami azt jelenti, hogy szerintem az elkövetkezendő öt-tíz évben egyre több színház fog saját lábra állni. Egyre több épület fog egy olyan intendaturát vagy üzleti vállalkozást kapni, ami működtetni fogja, tehát el kell kezdeni majd -lásd ezt a színházat is - nézőt csinálni és jegybevételt termelni. Erre az egyik legjobb eszköz a musical, még akkor is, ha elég sokba kerül. Vissza tudja keresni az árát, hogyha nagyon sokat megy. Szerintem egy ponton túl sokkal nagyobb százalékban lesznek jelen a musicalek még a mostaninál is. Pedig, ha belegondolsz akkor már most is eléggé jelen vannak. Hogyha most megkérdezem tőled, hogy mik a legjobb előadások most Budapesten, akkor tulajdonképpen valószínűleg először *A Pál utcai fiúkat* mondanád, vagy az első kettőben biztos benne lenne, ami tök érdekes, mert az a Vígszínház előadása és a Vígszínház nem zenésszínház. A Vígszínháznak hogyha még egy híres előadását kellene mondanod, akkor az *A dzsungel könyve* lenne, ami szintén musical, pedig ahogy mondtam, a Vígszínház nem zenésszínház és hogyha még egyet, akkor azt mondd, hogy *A padlás*, ami szintén musical. Ehhez képest még valószínűleg lőnél egy *Mamma mia*-t a Madách Színházból, ami musical, egy *Mary Poppins* szintén a Madách Színházból, az is musical. Az elmúlt harminc évből mondjuk egy *Rómeó és Júliát* az Operett Színházból és jó eséllyel mondjuk elmondanád a József Attila Színházból az elmúlt évtizedekből a *Made in Hungáriát*, ami szintén musical. Hogyha azt kérném, hogy ne musicalt mondj az elmúlt harminc-negyven évből akkor talán ki lehet préselni magunkból egy Katona József Színház *Három nővért*, ami híresebb darab volt. Ennyi. Szóval valójában bármennyire is próbálunk elvonatkoztatni ettől és bármennyire is próbáljuk azt hazudni, hogy ez nem így van, a mai magyar és az elmúlt harminc-negyven év legmeghatározóbb színházi előadásai musicalek voltak. Ehhez képest is még azt mondom, hogy ez a szám, ez a százalékos szám ahány musicalt most játszik mondjuk Budapest vagy Magyarország, ez azért még egy picit nőni fog. Már a vidéki színházakban látható az, hogy azokon az előadásokon, amin amúgy nem kéne szólnia zenének, már szól a zene. Egy csomó olyan van, hogy amúgy nem zenés előadás, de mégis valahogy szól benne a zene, mégis valahogy. Ha csak egy dal, de valaki elkezd énekelni mert egyszerűen annyira ezt a totális színházat kezdjük el élni, annyira igénye van erre a nézőnek, hogy a Katona József Színházban *A bajnok*ban a főszereplő végig énekel. A *Virágos Magyarország*, tulajdonképpen az is egy musical volt. A Bodó Viktor rendezte *Lidérces Shakespeare delírium* egy musical az Örkényben. Nem is rossz. Szóval ez

vár ránk, és máshogyan fogják hívni egy csomó helyen még, mert csúnya szó még mindig, hogy musical, de egy ponton túl ez szerintem átfog még jobban fordulni.

## NYILATKOZAT

### a záródolgozat/szakdolgozat/diplomadolgozat/portfólió<sup>1</sup> nyilvános hozzáféréseiről és eredetiségéről

A hallgató neve: KUCSKAR KAMILLA  
A Hallgató Neptun kódja: UTREAR  
A dolgozat címe: ZENE A SZÍNHÁZON (A MUSICAL MŰFAJTÍPUS KIALAKULÁSÁNAK HATÁSA ÉS LETJÖVŐSÍTÉSÉNEK A SZÍNHÁZ VILÁGÁBAN)  
A megjelenés éve: 2024  
A konzulens intézetének neve: RIPPL-RÓNAI MŰVÉSZETI INTÉZET  
A konzulens tanszékének a neve: SZÍNHÁZI TANSZÉK

Kijelentem, hogy az általam benyújtott záródolgozat/szakdolgozat/diplomadolgozat/portfólió<sup>2</sup> egyéni, eredeti jellegű, saját szellemi alkotásom. Azon részeket, melyeket más szerzők munkájából vettem át, egyértelműen megjelöltem, és az irodalomjegyzékben szerepeltettem.

Ha a fenti nyilatkozattal valótlan állítottam, tudomásul veszem, hogy a záróvizsga-bizottság a záróvizsgából kizár és a záróvizsgát csak új dolgozat készítése után tehetek.

A leadott dolgozat, mely PDF dokumentum, szerkesztését nem, megtekintését és nyomtatását engedélyezem.

Tudomásul veszem, hogy az általam készített dolgozatra, mint szellemi alkotás felhasználására, hasznosítására a Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem mindenkori szellemitulajdon-kezelési szabályzatában megfogalmazottak érvényesek.

Tudomásul veszem, hogy dolgozatom elektronikus változata feltöltésre kerül a Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem MATER Hallgatói Dolgozatok repozitóriumába. Tudomásul veszem, hogy a megvédett és

- nem titkosított dolgozat a védést követően
- titkosításra engedélyezett dolgozat a benyújtásától számított 5 év eltelté után nyilvánosan elérhető és kereshető lesz az Egyetem MATER Hallgatói Dolgozatok repozitóriumában.

Kelt: 2024 év 04 hó 28 nap

Kucskár Kamilla  
Hallgató aláírása

<sup>1</sup> A megfelelő dolgozattípus meghagyása mellett a többi típus törlendő.

<sup>2</sup> A megfelelő dolgozattípus meghagyása mellett a többi típus törlendő.

## NYILATKOZAT

VUCSKA KATIKA (név) (hallgató Neptun azonosítója: UTDEAR)  
konzulenseként nyilatkozom arról, hogy a  
záródolgozatot/szakdolgozatot/diplomadolgozatot/portfóliót<sup>1</sup> áttekintettem, a hallgatót az  
irodalmi források korrekt kezelésének követelményeiről, jogi és etikai szabályairól  
tájékoztattam.

A záródolgozatot/szakdolgozatot/diplomadolgozatot/portfóliót a záróvizsgán történő  
védelemre javaslom / nem javaslom<sup>2</sup>.

A dolgozat állam- vagy szolgálati titkot tartalmaz: igen nem<sup>\*3</sup>

Kelt: 2021 év 04 hó 22 nap

Kati Vucskó

belső konzulens

<sup>1</sup> A megfelelő dolgozattípus meghagyása mellett a többi típus törlendő.

<sup>2</sup> A megfelelő aláhúzendó.

<sup>3</sup> A megfelelő aláhúzendó.