

Molnár Szabolcs

# A pincebogár

FARAGÓ BÉLA: AZ ÁTVÁLTOZÁS

Faragó Béla két évtizede komponálta *Gregor Samsa vágyakozása* című, klarinétra és zongorára írt kamaraművét (1987–91). A négytételű darab dramaturgiája, zenei megoldásai operát jósoltak – persze ki hiszi el, hogy nem csak utólag vagyunk ilyen okosak?

A Sanyi és Aranka Színházban bemutatott új kamaraopera, *Az átváltozás* magvához két úton célszerű elindulni. Egyfelől vizsgálhatjuk a librettó és az alapnovella viszonyát, másfelől szemlézhetjük a zene absztrakt ábrázolástechnikáját. A két út – szerencsés esetben – többször is keresztezi egymást, így gazdagon árnyalt, polifon zenés színházi szövet jön létre, melyben a csomópontokat nem véletlen egybeesésnek, hanem alaposan végiggondolt, kalkulált alkotói szándéknak láthatjuk. Faragó Béla kamaraooperája ilyen szerencsés eset. Nem különösebben zavaró (talán még erénynek is mondhatjuk), hogy a színházi és zenei dramaturgia olajozott működtetéséért cserébe Faragó többnyire lemond a hangvétel személyességéről. Kafka novellájának ismeretében nem csodálkozunk ezen a személytelen, leíró, szürreálisan tárgyilagos hanghordozáson.

A novella és a librettó szembetűnő és alapvető eltérései, valamint a zene idiomatikus tárgyszerűsége elsőre és különösebb előtanulmányok nélkül is érzékelhető, azonosítható és értelmezhető. Faragó kamaraooperája közérthető. Ha a mű centrumához a fentebb javasolt irányokból közelítünk, akkor óhatatlanul beleütközünk a *Gregor Samsa vágyakozásába*, ebbe a sajátos kamarazenei programkompozícióba. Mivel tudjuk, hogy az előadás élménye csak igen körülményesen – és akkor is csak néhány speciális helyzetben lévő nézőre vonatkoztatva – írható le egy másik mű háttérben zajló „aknamunkájaként”, az alább következő leírásban kizárólag technikai (vagy ha tetszik: propedeutikai) megfontolások miatt indulunk ki az 1987–91-es darabból. Az eljárás ugyan azt a látszatot kelti, mintha a kamaramű lenne a kamaraopera csirája, ám erről semmilyen konkrétumot nem állítunk, és nem tulajdonítunk jelentőséget annak sem, hogy a kamaradarab a korábbi keltezésű. E tényből sem evolúciós, sem a későbbi mű genezisére vonatkozó következtetést nem vonunk le.

A klarinétdarab beszédes tételcímei a következők: 1. Gregor Samsa vágyakozása; 2. Grete és Gregor; 3. Gregor álma; 4. „Jó reggelt, Samsa úr!” (NB.: a negyedik tétel címe az opera alcímeként jelent meg az előadás műsorlapján.) E címek ugyan asszociáltatnak a novel-

la néhány motívumára, de bizonyosan nem a legkarakteresebbekre. A zeneszerző szubjektív olvasatát rajzolják körül. Ha pedig a kiragadott motívumokat a novella vázlatpontjainak tekintjük, akkor e vázlat alapján nem a karkai, hanem egy másik, de (nem mellékesen) karkai figurákkal benépesített történetet mesélhetnénk el – ma már tudjuk, hogy ez a sztori lényegében az opera szinopsziséval azonos. E szinopszis szerint az opera a „vágyak” és az „álmok” birodalmában játszódik, a főhős kapcsolataiból a leánytestvér iránti viszony kap különös hangsúlyt, az utolsó tétel (tehát a majdani opera végkicsengése) pedig ébresztés, mintha minden „csak” egy álmom lett volna. A novella átértelmezése szempontjából ez az egyik, ha nem a legfontosabb motívum, ugyanis Kafka „álomügyben” abszolút világosan fogalmazott. „Nem álmodott” – olvashatjuk, amikor a felébredő Samsa önmagát kérdezi: „Mi történt velem?” Az opera előadásának slusszpoénja 2009-ben még rá is erősít a klarinétdarab „álomnarratívájára”. Amikor megszólal egy vekker, Samsa (aki álmában már meghalt...) durcásan a másik oldalára fordul. Nem akar felébredni. Itt, az opera legvégén a Kafka-novella kezdetét idézhetnénk: „Mi lenne, ha kicsit még aludnék, és elfelejteném ezt az egész őrültséget?” A vekkercsörgés az opera azon kevés akusztikus mozzanatainak egyike, mely hangsúlyosan hiányzik az alapnovellából: „Nem szólt volna az ébresztőóra? Az ágyból is lehetett látni, hogy be volt állítva pontosan négy órára; biztosan szólt is. Igen ám, de lehetséges, hogy átaludta volna azt a bútorrengető csörömpölést?”

Kafka szerint a bogárrá válás Samsa életének egyik eseménye, Samsa apja szerint baleset, Faragó operájában – az álmokkonceptióval összhangban – Samsa átváltozás utáni vágyakozását fejezi ki, egyfajta menekülést, kilépést addigi életéből. Kafka nem nyilatkozik arról, hogy Samsa normális élete mennyire borzalmas és megtagadásra érdemes, az olvasó vonja meg (ha megvonja) Samsa életének mérlegét. Faragó operájában viszont már az első pillanatban élehetetlen közegnek látjuk a családot, ahol mindenki élősködő, parazita módon csüng Samsa jövedelmén. Az anya nem érdemel felmentést (pedig Kafkánál munkaképtelen, beteg asszony), a bogár testvér rombolja hűgának házassági esélyeit (Kafkánál Grete még gyereklány), az apa komikussá válik, amikor munkáról vagy a számára érthetetlen nyelven fogalmazott kötvényszerződéseiről beszél (Kafkánál inkább előrelátó, racionálisan gondolkodó férfinak látjuk), mindezeket túl töketlen

despotaként uralkodik feleségén és lányán, ők pedig lelkes háttérvo-kalistaként asszisztálnak látszatak-tivitásához. Amikor pedig elbóbis-kol, mindketten egy igazi férfiról koloratúráznak, teljes összhang-ban (tercekben és szextekben). Igencsak elrajzolt családkép, de színpadi értelemben nagyon is működőképés. A család és Samsa viszonyának ambivalenciája – szem-ben a novellával – mind a rende-zés, mind a darab oldaláról igen plasztikus formában jelenik meg.

A Grete–Gregor viszony részlete-it a novella is gazdagon tárgyalja, az opera – a novellától teljesen füg-getlenül – e viszony erotikájára és Grete személyiségének narcisztikus, hisztérikus, azaz ellenszenves vonásaira koncentrál. A testvéro-ritika sugalmazásához azonban új figurát kellett teremteni, a Fény-képnő alakját. Róla Kafkánál csak annyi derül ki, hogy Samsa „egy képes folyóiratból vágta ki”, és „csi-nos, aranyozott keretbe” foglalta. Az asztal fölött lógott (nem az ágy fölött, mint az előadásban). A kép „egy hölgyet ábrázolt szórmeke-lapban és szórmeboával – feszes tar-tásban ült, alsókarja egészen eltűnt nehéz szórmebuffjában, amelyet a szemlélő felé nyújtott” (Györfly Miklós fordítása) – ugyanúgy, mint az előadásban. A második felvonás-ban megelevenedő Fényképnő, mivel Kafka nem adott neki nevet, a librettószerzőtől többet is kap: „Nevem Olga vagy Ingrid, nem is emlékszem már. Stella, eset-leg Amália. Valami művésznév volt, amit a lányok vesznek fel, ha a fényképész lencséje elé magukat ki-terítik.” Nem kétséges, hogy a művészlány-fantáziakép Gretére utal, Gregor ugyanis azt szeretné, ha hegedűművésznő lenne. A Fényképnő–Gregor-jelenet zenéje több ponton is visszaüt az első felvonás Grete–Gregor-jelenetére (Olgát jellegzetes zenei for-dulatok azonosítják Gretével), a szarkasztikus *Képáriában* pedig Samsa végig a képhez énekel, mi-közben persze hűgáról fantáziál: „Hegedűművésznő. Már láttam magam előtt a pódiumon, a szeme be-hunyva. A közönség kíváncsi szemétől vékony selyem-ruha óvja a testét, de titokban mégis felkínálja.” A Fényképnő reakciója vicces és „logikus”: „Nekem mondja? Ne mondja! En gondokáztam.”

A *Képáriában* Samsa szólamainak kialakítása rend-kívül árulkodó. (Később még részletesebben visszaté-rünk a darab egyik speciális vonására, arra, hogy Samsa két hangon – tehát két szólamban – énekel.) Míg a második szólam többnyire az alapszólam elszí-nezését szolgálja, itt ellenpontosza: tükörfordításban imitál, vagy *hoquetusszerűen* kiegészít, tördel. A cím-lap szerint Gregor szőlampárját a Fiú éneklí. A két szólam (tehát a két szerep) itt – számos értelmezési le-hetőséget teremtve – látványosan elkülönül egymástól.



Gregor férfitággal közeledne Olgához-Gretéhez, ám ehhez meg kellene szabadulni önnön fiúságától. Részben azért, hogy az infantilis létből átlépjen a felnőtthez, részben pedig azért, hogy Gretében ne a testvéret lássa. Így érthető, hogy Gregor miért is szeretné önmagát a családtól teljesen különállónak látni, miért vágyakozik az *idegen* státusára, miért szeretne radikálisan *mássá* transzformálódni, miért lenne megváltás számára a metamorfózis. Gregor és a Fiú zenei, dramaturgiai viszonyának alapszerkezetét megerősíti a második felvonás egyik utolsó, de ezúttal elhagyott je-lenete (Valaha – Gregor halála).

Négyszáz éve tudjuk (tudjuk?), hogy az opera nem a mitikus-történeti-irodalmi előkép reprezentációjában, hanem annak transzformációjában érdekelt, sőt azt is tudjuk, hogy a transzformáció hol deformációként, hol pedig metamorfózisként lép elénk. Előbbit általában kudarcnak, utóbbit sikernek tartjuk. Kafka *Átváltozás*-novellájának operai transzformációja egyértelműen siker, hiszen metamorfózis – a fenti példák-ból láthatuk, hogy Samsára nemcsak az anyja, hanem teremtő-je, Franz Kafka sem ismerne rá.

Miközben a szüzsé, a librettó igen szabadon kezeli Kafka szövegét, addig a zene számos konkrét szöveg-elemre reflektál, s azokat absztrakt zenei alakzatokká fordítja át. Az egyes szerepeket nemcsak vizuális, ha-nem akusztikus figurák is egyénítik, a zenei alakzatok megteremtéséhez az ötletek – meglepő módon – nem-egyszer magától Kafkától (kvázi a novella akusztikus mozzanataiból) származnak.



BALRA:  
Kővári Eszter Sára  
(Grete Samsa),  
Pető Kata  
(Fényképnő),  
Pogány Judit  
(Takarítónő) és  
Schöck Atala  
(Anya)

LENT: Pető Kata  
és Pataki Potyók  
Dániel (Gregor  
Samsa)



Székárosy Zsuzsa felvételei

„Gregor – szolt anyja –, három-negyed hét. Nem akartál elutazni? A szelíd hang!” – olvassuk Kafkánál. Faragó ezt a szelídséget képezi le, amikor az ébresztő tercettben (első felvonás, második jelenet) az Anya kisterces hívómotívumokat énekel, a ringató dalam vonala később pentatonizáló formulákká széleseedik ki. Ezzel szemben az Apa előszeretettel szólal meg merev oktávokban, és a későbbiekben is gyakran szögletesen szekvenciázó fordulatokat hallunk tőle – ez a dallamvilág tökéletesen képezi le kissé bárgyú, egyszerű személyiségét, ezzel együtt figuráját az opera buffa megfelelő fachjába is behelyezi. Ugyanebben a jelenetben Grete „könyörgő” és „suttogó” hangon (Kafka), szaggatott, a rokokó stilizáltságát idéző kisszekundos sóhajmotívumokat énekelve (Faragó) szólal meg. Extrovertált (bellinis, donizettis) koloratúráival csak később találkozunk. A családi tercett d-molljához illeszkedik a Cégvezető Kövendéget idéző (Mozart: *Don Giovanni*) belépője. A Mozart-maraton után (a Gróf kertésze egy pillanatra túlvilági szellemnek képzei magát...) keregett poénnak is tarthatnánk, ám az ötlet akár Kafkától is eredhet. Samsa ugyanis azon töpreng, hogy vajon miért maga a Cégvezető jött el, miért nem csak egy gyakornok. „Magának a cégvezetőnek kellett eljönnie, és ezzel az egész ártatlan család tudomására hozni, hogy e gyanús ügy kivizsgálását csakis a cégvezető észére lehet rábíznai”, ugyanúgy intézi el tehát az ügyet, mint a nem e világi szellem a *Don Giovanni*ban.

A legizgalmasabb Gregor már korábban is említett kétszólamúsága. Amikor először szólal meg az operában, olyan, mintha énekében a Fiú tartott hangjának akusztikus felharmonikusai szólnának meg, nem is lehet azonnal érteni, hogy miként jön létre ez a furcsa (ehhez hasonló a mongol hőmi-ének) akusztikájú pillanat. Teljesen jogos a Cégvezető észrevétele: „Ez egy állathang.” Kafka így fogalmaz: „Gregor megijedt, amikor meghallotta önmaga válaszoló hangját, amely félreismerhetetlenül régi hangja volt ugyan, de mintegy alulról valami visszafojthatatlan, fájdalmas csipogás vegyült bele, s ettől jóformán csak az első pillanatban maradtak épek, érthetőek a szavai, utözengésüket már annyira szétzilálta, hogy az ember nem tudta, jól hall-e.” Teljesen világos tehát, hogy Gregor saját hangját először idegen hangnak, egy másik lény hangjának hallja; és nagyon érzékenyen írja le Kafka a furcsa „utözengés” jelenségét is, a néző pedig ugyanúgy csodálkozik eleinte – nem tudja, jól hall-e –, mint a novella narrátora.

Faragó a kispolgári miliőt a *singspieles* közvetlenségű muzsika, a mindennapi háttérzenék és táncdalok szolidan parodisztikus megidézésével teremti meg. A *Singspiel*-jellegét erősíti a rövid és zárt szakaszokból álló szerkezet, tehát az átkomponáltság kerülése is. A zenei folyamat linearitása a gyakran közbeiktatott kórusszakaszok miatt sem valósulhat meg, a nézőnek az a határozott benyomása, hogy a komponista szándékosan kerüli a hosszabb egységek zenedrámái kidolgozását. Ez a „hiány” is a narráció objektív hangjára erősít rá. E formai-technikai sajátosságra már a *Gregor Samsa vágyakozásában* is felfigyelhettünk. A programcímek és a klasszikus mintákat követő tételformák közötti feszültség ebben a darabban is az objektivitás irányába billentették az „elbeszélés” tónusát. A történet logikájától függetlenített zenei logika ugyanúgy a távolságtartás eszköze volt.

A látott előadásban a kórusok „csak” elhangoztak (felvételtől), maga a kórus – mint albérlők vagy kórházi ápoltak csoportja, vagy mint az archaikus színház kara – nem jelent meg. Nem tudtam eldönteni (és ez talán probléma), hogy ezt a szűk színházi tér vagy koncepcionális okok indokolták-e. A most látott kivitelben ezek a kórustételek több, operán kívüli műfajt és zenei formát is integráltak, talán túl sokat is ahhoz, hogy koherens struktúrának lássuk. Hiszen átmenetileg hol rekviemmé, hol passióvá, hol kantátává, hol pedig antik drámává hangolták át a darabot (a megfelelő zenei idióma vagy intonáció megcsendítésével), s e kitekintések logikáját követve gyászszertartásnak, szenvedéstörténetnek – Grete is többször „megtagadja” Gregort –, példabeszédnek, sorstragédiának is értelmezhetjük a látottakat.

Az előadás meggyőzően érzékeltette a darab értékeit. Semmi okunk a sajátos helyszín és a sajátos körülmények (a premier után két előadás is elmaradt, a muzsikuskoknak a felkészülés, a próbálás szempontjából kiszámíthatatlan és szinte menedzselhetetlen helyzetben kellett készülniük) miatt keseregni. Tihanyi László – ki tudja hányadszor – ismét átlékelítő-értelmező, rendkívül magabiztos és koncentrált, az énekeseket maximálisan segítő és kiszolgáló módon vezényelt. Karmesteri csúcskvalitását mi sem bizonyítja jobban, mint hogy muzikalitásával egy olyan zenei nyelvet hitelesített, mely a zeneszerző Tihanyinak egyébként egyáltalán nem sajátja. Több ez, mint alázat.

A hangszeresek egytől egyig kipróbált, kortárs zenén edzett, nagyszerű muzsikuskok; fiatalabbak és idősebbek (rutinosabbak) vegyesen. Gregor Samsa szerepében Pataki Potyók Dániel a hősi tenortól a kvázi-rovar szöszmötölésen át az expresszív énekbeszédig minden zenei helyzetben helytállt. Nagy zenei tehetség, és már most is figyelemre méltó színpadi súllyal rendelkezik, úgy tűnt, hogy az intenzív terhelést is igen jól bírja. Gregor hangjának másik felét (Fiú) Molnár Ágnes énekelte. Számára hálátlanabb lenne, de a darab szempontjából előnyösebb volna, ha *nem derülne ki*, hogy létezik. Kővári Eszter Sára extrovertált mozgékonyaságú és dinamikus szopránját nem most hallottam először, s „bevállalós” színésze sem okozott meglepetést. Az opera egyetlen igazán dinamikus szerepét Kővári inkább a szélsőségeire, s nem az átmeneteire koncentrálna formálta meg. Persze nem tudom, hogy mindez nem a zene sajátosságai-ból ered-e. Az Apa buffo-karaktere különösen szembetűnően érvényesült Jekl László előadásában. Alkati kérdés is lehet, legutóbb például Alessandro Scarlatti intermezzóiban (CD-n) „lubickolt”. A fiatal Érsek Dóra belátta (a premieren még nem ő énekelt), hogy felesleges volna energiáit egy beteg és időződő anya megformálására pazarolni. Színpadi férjével aszimmetrikus párt alkotott, inkább volt saját lánya barátnője. Domahidy László (Cégvezető) hálás szerepet kapott. Kicsit hosszadalmas jelenlétét – érzésem szerint – nem tudta teljesen kitölteni. Zenei értelemben Szandtner Anna (Fényképnő) – ő is új beálló volt – bőven többet nyújtott, mint egy éneklő prózai színész, és nem kizárólag színészetével teremtette meg az énekesnő illúzióját.

A produkció értékelésekor nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a Sanyi és Aranka Színház repertoárfilozófiájának operai része finoman fogalmazva is markáns gesztus. Vagy ha tetszik: örültség. Igen ám, de a mindenki szunnyadó pszichiáter nagyjából *Az átváltozás* ötödik percében elcsöndesedik, hiszen azt látja, hogy a pinceopera opera a javából. Miként a pincebogár is bogár. Legújabb *species*ét pedig Lukáts Andornak hívják.

Lukáts olyannak mutatta a játék terét – a bal oldali „párkányon” vonósok, jobbról fúvósok, hátul nagybőgő és harsona, a „konyhából” félig belóg egy ütős, a lesüllyesztett közbülső rész Samsa szobája, ajtaját fehér zsinórok jelzik –, mintha a darabhoz tervezte volna. Az énekesekre pontos ruhákat szabott. Sok szellemesen kidolgozott szituációt láthattunk, a Kafka által is hosszan tárgyalt bogár-problémát (hogyan tud a rovar elfordítani egy kulcsot a zárban) például nagyon kreatívan oldotta meg: Samsa a szájával szó szerint kicsomózza a bezárt ajtót. Szimbolikus, sűrű pillanat – bármi átváltozhat színházzá, operává.

\* A bemutató előadáson az Anyát Schöck Atala, a Fényképnőt Pető Kata énekelte. (A Szerk.)

## FARAGÓ BÉLA: AZ ÁTVÁLTOZÁS (Sanyi és Aranka Színház és Opera)

**Librettó:** Kovács Kristóf. **Korrepetitor:** Sándor Szabolcs, Sáry Bánk. **A rendező munkatársa:** Várkonyi Tímea. **Karmester:** Tihanyi László. **Rendező:** Lukáts Andor.

**Szereplők:** Pataki Potyók Dániel, Molnár Ágnes, Kővári Eszter Sára, Jekl László, Schöck Atala/Érsek Dóra, Domahidy László, Pető Kata/Szandtner Anna, Pogány Judit. **Kórus:** Szt. Efrém Kvartett.

Sohase szerettem *A szicíliai vescesernyét*. Sohase tudták megszerettetni velem.

Mindig úgy érzem, hogy ez voltaképpen nem is Verdi-opera, egy tehetséges epigon írta, aki sok mindent ellesett a lángelmétől, csak a lényegét nem tudja: *az egész megte-remtését*. Bemutatta alkotását a Maestrónak, aki megdicsérte érte. Imitt bele is írt (egy basszus áriát és egy Bolerót), amott belejavított (a második Arrigo–Monforte kettősbe), de azért mégse ő komponálta.

Kicsit földhözragadtan fogalmazva: Verdi első próbálkozása a francia nagyopera formavilágával mérsékelt sikerrel járt. Értjük a zeneszerzői szándékot, méltányoljuk, hogy most mást akart csinálni, mint amit addig, de a végeredmény felemás. És nem oly módon, mint korai műveiben, ahol az éretlen lángelme működik. Ez egy érett zseni tétovasága. Nagyon sok értékes momentum van benne, de valahogy semmi nem találja meg önön természetes formáját. Monforte áriájába például precízen bele van írva a drámai szituáció többértelműsége: egy középkori férfi rá-

