

A magyar irodalom rajongói 2012. április 5-én ünneplik Örkény István születésének 100. évfordulóját. Az író rövid történetei, a prózavershez közelítő „egypercesek” jelentik azt a formát, amelyben a belső ellentétek gerjesztette feszültségek, melyek ugyanakkor az egymástól eltérő életminőségekre is felhívják a figyelmet, sajátos nyelvezettel mutatják fel az örkényi világszemléletet, és kikényszerítik a végsőkig leegyszerűsített, a lényegét megjelenítő írásmódot. Egyperces novelláit olvasva-értelmezve olyan egyensúlyt fedezünk fel, amely író és olvasó között jön létre, és lehetővé teszi, hogy átértékeljük az alkotó-értelmező viszonyról alkotott fogalmainkat, más szóval társszerzővé avatja az olvasót. A történet nyitott marad, azt bárki fantáziája, preferenciái szerint folytathatja, alakíthatja vagy lezárhatja\*.

Egypercesei (és nemcsak) kítűnő talajt biztosítanak az abszurd színházi nyelv érvényesülésének, akár prózai, akár zenés műfajról legyen szó. Ezt a lehetőséget használta ki Demény Attila zeneszerző, aki kamaraoperáinak komponálása közben tökéletesen azonosulni látszik az örkényi életérzéssel, zenei nyelve ugyanazt a sűrítést szenved el, amely tömöríteni képes a mondanivalót. „Ha egyáltalán körülírható a hetvenes-nyolcvanas évek erdélyi zeneszerzői nyelvezete-stílusa, nem feledkezhetünk meg az akkori felelős művész-értelmiségi társadalmi helyzetéről és erkölcsi tartásáról. Az akkori értelmiségi »beszédmód« ugyanis – a szellemi élet minden területét eluraló metanyelv – nemcsak szakmai, hanem ugyanolyan mértékben morális kérdés is volt. Az időszak művész-értelmiségijének társadalmi megbecsültsége abból fakadt, hogy mert a fennálló hatalommal szemben állást foglalni. Állást foglalni egyfajta konspiratív beszédmódban. (...) Ez a beszédmód rácsok mögött született, és képtelenség a rácsokról megfedkezve ítélni fölötte.” A zeneszerzők pedig „úgy érezték, hogy boldog, problémátlan zenét, pszeudo-érzéseket, »normális« zenei folyamatokat mimelni önmegtagadás lenne. Az alkotás beszédmódja, a stílus a hetvenes-nyolcvanas években világnézeti kérdésként jelent meg, és csakis ebben az összefüggésben értelmezhető”.

A kérdés az: mi teszi aktuálissá a novellák illeténszerű feldolgozását? Erre maga Demény adja meg a választ, aki arra mutat rá, hogy a 20. század végén sokan gondolhatták azt, hogy Orwell, Örkény vagy Beckett világa is végképp a múlté. Ám a nyolcvanas évek forradalmi – bár a kezdet az eufórikus várakozás jeleit mutatta – nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket. „Az a furcsa érzés kísértett – vallja Demény –, hogy mindez egy nagyszabású színjáték, ahol a kulisszák mögött történik a szereposztás. A gyanú ma is él, a helyzet tisztázatlan. Az elmúlt tizenöt évben lépten-nyomon, folyton-folyvást visszaköszön Orwell, Örkény és Beckett.” Azóta húsz évnél több telt el. A kérdés az: változott-e valami? „Vajon véletlen ez?” – kérdezzük mi is a zeneszerzővel. A válasz egyértelműen NEM. Íme, miért nem veszít aktualitásából Örkény ma sem. Tanulságos látni, ahogy a remekművek túlélnek az alkalmi konjunktúrákat – teszi még hozzá Demény.

Az örkényi gondolatokhoz tehát sajátos nyelvezet járult, amelynek a milyensége rímeli a századvég értelmiségének „beszédmódjával”, egyfajta metanyelvel, konspiratív beszédmóddal, amely alkalmas arra, hogy a művész-értelmiség állásfoglalását olyan módon fejezze ki, hogy a hatalomnak ne sikerüljön tetten érnie a valós gondolatokat. Így – Demény szavaival élve – létrejött egy rácsok mögötti kultúra, amelynek stílusa csakis ebben a történelmi környezetben értelmezhető. „Ez a »beszédmód«, ez a »metanyelv« ugyanakkor jelkép is. Jelkép és vizsgálat, ami valami helyett és valami ellen áll. A beteljesületlen élet jelképe, és ezzel egy időben vizsgálat. Haza a magasban. Mert a »mélyben« a sikertelenség, a kudarc, történelmi örökségünk problémái kavarnak. A konspiratív beszédmód ennek a görcsös hiányérzetnek a megfogalmazása.” Demény Attila szavai akár bevezetesként is szolgálhatnak három kamaraoperájának bemutatása elé.

Három operáról van szó, bár csupán kettő épül Örkény Egyperceseinek szövegére. Mégis, a három operát egységükben kell szemlélnünk. Erre a szerző is felhívja a figyelmet. „A három mű más-más zenei nyelven szólal meg, valamiképpen mégis együvé tartozik. A Parafarm az örökké ellopott forradalom, a Bevégzetlen ragozás a magány, reménytelenség, a rögeszmecserék, Az utolsó meggy mag pedig az utolsó négy magyar végső tanácsalanságának története. Mindhárom történet tehát olyan személyes, illetve közösségi egzisztenciális helyzetekről szól, amelyekben már alig lehetséges az értelmes, összefüggő beszéd, helyette emlékek, indulatok, hangulatok bukkannak föl a mélyből. Ez a történet a veszteséke, a folyamatos kudarcé, a csalódásoké, a magányé, a rögeszméke, vagy inkább egy nagy utazás a megint szertefoszlott illúziók nyomában.”

A trilógia első darabja a Parafarm (1992), Orwell regényének zeneszínházi adaptációja. A librettóíró-dramaturg Visky András Orwellt jelöli meg mint azt az író, aki elsőként vette észre a totalitarizmus megjelenését a történelem színpadán. „A totalis hatalom apokaliptikus fenevad-arcát pillantotta meg, s háborzongató józansággal és higgadtsággal szólt róla. Végbement, adja értésünkre, és drámaiatlanul ment végbe az elszemélytelenedés. Hogyan? Az ember kikerül az események középpontjából, mert úgy dönt, hogy az események középpontjában immár egyedül ő van. Következésképpen olyan kérdésekben gondolja magát illetékesnek, amelyek korábban a teremtés rendjéből fakadó lét-törvények tiltása alatt álltak.” Orwell Állatfarmja századvégi életérzés, Visky megfogalmazása szerint „az antimetaforikus úr keltette létszomj.” Tovább idézem Visky Andrást, akinél hívebben nem lehet megfogalmazni a kisopera lényegét. „A Parafarm anti-tragédia, amelyben személy alatti erők szabadulnak az egyénre, és ebből fakadóan az egyén maga megszűnik létezni. Az opera létrejött első mozzanataiban, a belső konfliktusok és a végkifejlet-módozatok mérlegelésekor úgy távolodott el az orwelli toposzoktól (a történet elemeinek és főként idejének a kezelésében), hogy közben kétségbeesve közelítette a belőle ránk háruló e századi roppant tudást. A mű tehát mindenekelőtt: hommage. Az elszakadás és a közelítés jótékony játéka. Bonyolult szövésű játék ez, a fölmért és esélye nélkül. »Mert már nem elegendő az – miként Wittgenstein gondolja –, hogy jól tudjuk játszani a játékot, hanem mindig újra felmerül a kérdés: ezt a játékot kell-e egyáltalán játszani, és melyik a megfelelő játék?«”

Érdemes aláhúzni Visky gondolatait: a Parafarm az elszemélytelenedést kifejező anti-tragédia, egy olyan állapot, melyben az egyén megszűnik létezni, mert eltapossák a „személy alatti erők”. Merész megközelítéssel – a közelmúlt tapasztalataira alapozva – azt mondhatnánk, hogy tulajdonképpen ez a kommunizmus eszméjének a társadalomra vetített kvintesszenciája.

Zenei megvalósításában a legkonzervatívabb a három közül, amennyiben bizonyos fokig a zene (melódiagazdagság, természetesen modern értelemben), tánc (táncszínházi elemek) és vers szinkretikus formáját valósítja meg. Ez az a kiindulópont, amelyből elindul a zeneszerző a sűrítés, a melódiában, ritmikában is megnyilvánuló „leépülés” felé.

A trilógia középpontja a Bevégzetlen ragozás – haláltáncjáték (2001), amelyet időben tíz év választ el a Parafarmtól. A két mű más-más zenei nyelven szólal meg, a Bevégzetlen ragozás tartalmilag és talán dramaturgiailag is a Parafarm folytatásának tekinthető, továbbgondolása, fokozása annak. (Librettóját szintén Visky András írta.) Azt az állapotot tükrözi, amelyben a személyek (szereplők)

elvesztik identitástudatukat, leépülésük tökéletes, nevesítve sincsenek már, csupán hangfaji megjelölésükben élnek: szoprán, mezzoszoprán stb. Szavaik elvesztik értelmüket, maradnak az emléktöredékek, melyeknek felidézése egyfajta sztereotip mozgással párosul az énekelt pantomin jegyében. „Sokszor csak úgy magam elé nézek / Sokszor csak úgy magad elé nézel / Sokszor csak úgy maga elé néz” – majd mintegy összegezve a közös sorsot: „Sokszor csak úgy magunk elé nézünk.”

A mű, bár műfaji megjelölése kamaraopera, inkább sorolható az oratóriumok családjába, mivel tulajdonképpen cselekménye nincs, csupán állapotokat, hangulatokból fakadó absztrakciókat fejez ki. A Parafarm groteszje átcsap az abszurdra, fináléja előkészíti a Bevégezetlen ragozás abszurditását. „Ha a Parafarm látens értékeként egyfajta groteszk in nascendi tette érzékletessé az esztétikai valóság jelenlétét, itt egy abszurd in morendi tünteti el a »Kiszámolás / Elszámolás / Leszámolás« könyörtelenségében az ott még fel-felvillanó érzés-reményeket, illetve remény-érzéseket. A zenei replikák elszemélytelenednek, a nevek és névmások, az egyes-többes és többes-egyes számok kavargón bicegő valcerében, a »Mindenki önmaga / mindenki más« látszat-alternatíváiban. Ez a keringő, az alkotói egység láncszemeként, közvetlenül a Parafarm hőseinek valcerző körbenjárását idézi magányosságuk közösségében:

„Hazám, hazám, / Te régi álom, / Pompás karám / És puha alom...” – írja Angi István esztéta a kamaraopera 2002-ben, a Hungaroton által rögzített CD-t kísérő füzetében, megállapítva, hogy „Demény »haláltáncjátéka« műfajilag is az opera replikája: míg a Parafarm a kamaraopera, a táncszínház és a musical találkozása, a Bevégezetlen ragozás az énekelt pantomim jegyében fogant.”

A kamaramű (tudatosan kerülöm az opera megjelölést) hat énekhangra és kamarazenekarra íródott. Belső tagolása 7-8 részre osztja, ez a tagolódás elsősorban a szerkezeti felépítésből adódik, melyet megerősítenek a tempó- és karakterbeli váltások anélkül, hogy a részeket éles határvonal választaná el egymástól. Formáját tekintve egyfajta kettős hidformára utal, két háromtagú forma (ABA) összeolvadásáról, egymásba csúsztatásáról van szó. A formaelemeket általában néhány ütemes átvezető rész kapcsolja egybe. A visszatérő első (A) formatömb lerövidített, sűrített (a zenei anyag a formatömbökön belül is miniformákba rendeződik).

Figyelemreméltóan érdekesek a hang- és színekombinációk. A bevezető és a záró részben a vibrafon és a marimba együtt szólal meg, felettük a kürt és a klarinét hozza a két hangra épülő fő témát. Ez a szegmentum a mű folyamán többször visszatér. A kisszekund ritmikái és hangszínvariációi végigkísérik a művet. A recitáló dallam ámbitusa lassan tágul az akusztikus hangsor felé. Feltétlenül ki kell emelni a vokális és hangszeres szölamokban megszólaló tényleges és stilizált recitatívókat, amelyek egy adott pillanatban siratószerűen szólalnak meg a hozzájuk illeszkedő ellenponttal együtt (hegedűdallam és a hozzátartozó kopogó ellenpont a marimbán).

A zenemű harmóniai felépítése Bartókra utal, a bartóki modelleket használja. A zeneszerző által használt technikák széles skáláját lelheti fel a figyelmes hallgató: üres kvintek, melyek mint hangközök szólalnak meg egymást imitálva, kvintek, melyek lassan tágulnak, alászálló kromatikus motívumok, hosszú tartott pedálok, melyek felett imitációs tömbök bontakoznak ki, imitációs technika néhol kadenciális jelleggel stb. A kompozíciós technikák, az egyre inkább elszemélytelenedő zenei replikák tökéletesen szolgálják a mondanivalót, a szöveg „elfogyása” természetszerűleg csúszik az abszurd felé.

Az utolsó meggymag (2007) szintén Örkény István egyperces novellája nyomán Lászlóffy Aladár librettójával és más szövegekkel kiegészítve (Visky Andrásnak is van benne betoldott szövege) zárja az egységet. Ha az előbbi művekben foglaltakat fokozni lehet – és lehet! –, úgy ezt a rövid, de annál tömörebb alkotást fokozásnak tekintjük. Az „utolsó négy magyar” nem tudni, honnan jött, nem tudni, merre tart: egyetlen konkrétum a puszta létük. Életük története, személyiségük, bánataik, vágyaik elvesztik jelentőségüket. Egyetlen közös törekvésük, hogy valamiképpen emléket állítsanak emberi mivoltuk igazolására, mellyel azonban tulajdonképpen esélytelenségüknek, jövőtlenségüknek állítanának emléket. És bár megegyeznek abban, hogy az „emlékmű” egy meggymag lesz, mikor eljutnak odáig, hogy egymás hátára mászva elérhetnék a meggyet, Siposban megfogalmazódik a felismerés: „Fel kell érnem! El kell érnem, csak mivégre?”

Demény Attila kamaraoperájának zenéjében azokat a helyzeteket próbálta megfogalmazni, amelyek a librettóból számára kihallatszottak, megőrizve az abszurd, ugyanakkor rendkívül finom örkényi humort.

A mű négy részre tagolódik, bevezetővel és terjedelmesebb zárórészsel. A bevezetőben a szóló csembaló fölött megszólal a Narrátor, aki mint kívülálló elmeséli a tulajdonképpeni történetet, követve annak folyamatát. A négy szereplő kommentál, kiegészít, továbbviszi a cselekményt. A Narrátor szövegével párhuzamosan lassan feltöltődik a zenekar. Az első részben sorra szólalnak meg a szereplők, egy hangon recitálva a szöveget, majd felhangzik egy rövid, jellegzetes, lefelé forduló motívum, amit a zeneszerző megfordítva is használ, esetenként a két motívum egymás kontrasztjaként együtt is megszólal. A második rész Pantomim és Sipos dala. A hosszabb zenekari rész után szólal meg Sipos, akinek kromatikus ereszkedő dallamára a többiek recitálása válaszol, néhol mellözve a konkrét hangmagasságot. A következő rész előtt a zenekarban csak a csembaló marad, a többi hangszer egyenként „kiúszik”, a zenekar elfogy. Ezután következik a Panoptikum, a visszatérés a valóságba, az a momentum, amikor a négy magyar elhatározza egy emlékmű elkészítését. Miután a Narrátor felvázolja a cselekmény fonalát, szövegének egy-egy szavát vagy töredékét ismételtetik, kommentálják a szereplők. Zenei anyagát tekintve Demény itt beemel egy töredéket egy másik művéből (A lányok – Bagatellek szoprán hangra és cimbalomra ciklusból, Szócs Géza szövege nyomán). A következő tömb ismét idézet Áhítatok című énekkari művéből. Az emlékkállítás momentumára már prózai szöveg, kommentálása az elhangzottaknak. Érdekes, hogy a beemelt zenei anyag nem hat idegen testként, magán viseli a zeneszerző jellegzetes stílusjegyeit, tökéletesen illeszkedik az örkényi szövegbe, mint annak kommentálása. A terjedelmesebb finálé a megoldást sugallja. Zeneileg ez a kamaramű csúcspontja. A tömör hangzást a teljes zenekar és a szólisták együttese biztosítja, valamint a három hangra épülő felfele és lefele ugró dallamtöredék, melyet ismét kontrasztosan kezel a szerző, ezúttal ritmikájában is. A játékot a karmester utasítására rendre abbahagyják, a hangszerek és a szereplők egyenként maradnak ki az elfogyó zenei anyagból.

A három kamaramű zenei nyelvét tekintve is nyomon követhetjük a fokozást. A Parafarm expresszionista nyelvezetét a Bevégezetlen ragozás bartóki hangvétele követi (úgy gondoljuk, nem véletlenül!), míg a harmadik mű alapjában egy alászálló kromatikus tetrachordra épül, mely esetenként hangsorrá tágul. Az apró jelenetekre tagolt cselekmény zeneileg is tapad a dramaturgiához. Érdekessége Demény építkezésének, hogy a középrészben más kamaraműveiből is beemel motívumokat, dallamrészeket, sőt „áthangolt” részleteket is, ezen belül gregorián töredék vagy népi fogantatású táncdallam is megszólal, ami azonban nem hat zavarólag, sőt, inkább kiemeli, fokozza a mű alaphangulatát. A rendkívül ökonomikusan kezelt dallamanyag, pár hangra épülő témák, rövid, szaggatott frázisok, ritmusképletek, kevés hangszer a zenekarban – mind-mind az örkényi tömörséget idézik, felfoghatók akár zenei pandant gyanánt.

Mint már említettük, Demény három kamaraoperája az abszurd és a groteszk esztétikai kategóriáinak széles skáláját járja be. A hatás döbbenetes, amit a képi megjelenítés, a színpadra állítás csak aláhúz, felerősít. A fokozás itt is nyilvánvaló. Eltekintünk a Parafarm első színpadra állításától (Kerényi Miklós Gábor munkája), amelyet akár klasszikusnak is mondhatunk. A sorozatot továbbgondolva azonban éppen ezért nem felelt meg a elképzelésnek. Újabb változata (ezúttal a szerző rendezésében) már kezdőpontnak tekinthető, amennyiben mindhárom kamaramű színpadképe tulajdonképpen jelzésrendszerben valósul meg. A díszlet-elemek, kosztümök, kellékek fogyása paradox módon járul hozzá a fokozáshoz. A minimális, de még jól körülhatárolható

díszletelemeket és kosztumációt felvonultató Parafarmhoz képest a Bevégezetlen ragozás csupán kellékekre korlátozódó színpadképe, a mindinkább sötétedő tónusú színeket alkalmazó jelmezek elvezetnek Az utolsó meggymag egysíkú, monokróm világába. A „haláltáncjáték” bőröndjeiből előkerülő kellékek az esetlegességet, bizonytalanságot, céltalanságot és várakozást (reményt?!) képileg is aláhúzzák: „Sokszor csak úgy körbe-körbe járunk / És összecsomagolva arra várunk / Hogy jöjjenek, és ránk nyissák az ajtót.” A rettenet azonban átsugárzik a tétova szövegen: „Mindenki önmaga / Mindenki más / Könnyű jelmez / Korhú díszletek / Szerepleosztás / Nem válaszok / Csak replikák / S egy ismeretlen vétek.”

Az utolsó meggymag színpadtere rácsos, alakítható elemekből kialakított játéktér, színében is egyezik az utolsó négy magyar végtelenségig leegyszerűsített, egyforma ruhájával. Meztíltábas alakjukat könnyen össze lehet téveszteni, tökéletesen egyformák, elesettek. Megszemélyesítésüket csakis a Narrátornak köszönhetjük: „Már csak négyen voltak magyarok. Egy meggymag alatt tanyáztak. (...) A négyből egyik nagyot hall. Kettő rendőri felügyelet alatt áll, már nem tudni, miért. Nevére viszont csak a süket emlékezik. Egyetlenegy tudja csak, hogy se Siposnak nem hívják, se rendőri felügyelet alatt nem áll.” Örkény szövege kegyetlenebb: „A többiek, mint annyi mást, a nevüket is elfelejtették. Négy embernél nem olyan fontos, hogy mindegyiknek külön elnevezése legyen.” Mozgásuk, gesztusrendszerük az együgyűségig leépült emberi roncsok képzetét kelti. A törekvés, hogy elérjék az elérhetetlent, a magasan elhelyezkedő egyetlen megfogható lehetőséget, a meggymagot, szájalmat ébreszt, de ugyanakkor azt is kihallani belőle, hogy ez a magyar sors. „És úgy maradtak, ahogy voltak, egyik magyar a másikon” – vonja le a végkövetkeztetést Örkény. Itt érdemes valamit megjegyeznünk. Az operáknak a különböző korosztályokra gyakorolt hatását vizsgálva érdekes jelenségre figyelhetünk fel. Az idősebbek feltétlenül élményszerűen élnek meg a művek előadását, hiszen a közelmúlt még élénken él mindenki emlékezetében. De hogyan érzékeli ezt az a generáció, amelyik – nem gondolom, hogy túlzás lenne ez a fogalmazás – még csak a magára eszmélés állapotában vergődik? A tényszerű megállapítás az, hogy bár nem érti igazán, de tökéletesen érzi a művekből áramló, szinte tapintható léghőrt. Ez lehet az oka annak – és ezt el kell fogadnunk –, hogy a felnövő nemzedék sokszor elutasítja a múlttal való találkozás élményét abból a meggondolásból, hogy a szembenézés nem az ő feladata. Talán zsigereiben, tudatalattijában viseli elődei tragédiáit? Erre válaszolhatunk igennel vagy nemmel, az azonban tény, hogy Deménynek sikerült egy életérzést kézzelfoghatóvá tennie, és ez akarva-akaratlanul magával ragadja a hallgatót. Talán azt a megállapítást is megkockáztathatjuk, hogy a kamaraooperák aláhúzzák, felerősítik az örkényi gondolatokat, mert ebben az esetben nemcsak a rációra hatnak, hanem a zene kreálta megfoghatatlanul érzékeny csatornákon keresztül lelki-szellemi világunkra is. És ha mindenek fölül a megidézett képek sokunk számára valós élethelyzeteket, valós élményeket jelentenek, reménykedjünk abban, hogy az utánunk következő nemzedék számára egy kikerülhetetlen átmeneti időszak után mindez már csupán történelem.

*\* Ahol nincs más utalás, ott az idézetek a zeneszerző honlapjáról származnak. Vö. [www.demenyattila.ro](http://www.demenyattila.ro). – A szerk. megj.*

Kategória: ÖrkényLátó  
Denumire autor: Laskay Adrienne

Látó Szépirodalmi Folyóirat