

Hermann Zoltán

Mindenki mindenkivel

A KOLDUSOPERA A VÍG & SZPUTNYIKBAN



Király Dániel (Jimmy) és Hajduk Károly (Tigris Brown)

Bodó Viktor *Koldusoperája* nem jó. Zseniális. Kétségbeejtően nem jó, vagyis kétségbeejtően zseniális.

Ami rossz benne, az tudatosan nem akar jó lenni. Mert ami *csak* jó, arra nem mondunk sosem „igent” vagy „nemet”, hideget, meleget: az mindig csak langyos.

John Gay és Johann Pepusch *The Beggar's Operájának* átdolgozását az ősbemutató kétszázadik évfordulóján vitte színre Brecht és „stábja”. Az 1928-ban Berlinben bemutatott *Dreigroschenoper* voltaképpen alig több, mint a Gay–Pepusch-mű egyszerű adaptációja. Brecht csak átszabta Elisabeth Hauptmann német fordítását, főképpen a dalszövegeket – a bemutató közönsége a fordítás nyolcvanoldalas füzetét kapta kézbe –, Weill pedig új zenét írt hozzájuk (bár 1920 után többször is modernizálták, újrarahangszerelték az eredeti zenei anyagot, olykor nem kis sikerrel). Az 1930-as magyarországi ősbemutatón – a Vígszínházban, Heltai Jenő magyar szövegével – még egy, a Gay- és a Brecht–Weill-darabból

kompilált változatot játszottak. A Brecht–Weill-parafrázis azonban a negyvenes évekre kivált a *Beggar's Opera* adaptációinak történetéből, Kurt Weill zenéje is megszólalt új zenei kulisszákkal – Duke Ellington 1946-os, bigbandre írt swing-változata egyenesen az amerikai musical-tradíciókba oltotta be –, de volt a darabnak zene nélküli változata is, Václav Havel munkája, 1975-ben.

A Brecht-parafrázis többé-kevésbé változatlanul hagyta a témát (kétszáz évvel közelebb hozta a cselekmény idejét, Mackie már nem a Hogarth-metszetsorozat Molly Hackaboutjának ágya mellett függő arcképminiatúr modellje, hanem egy XX. századi gengszter), a jelenetek sorrendjét és a darab „próza” szövegét. Tulajdonképpen nem is szerzője, hanem színpadra állítója Brecht a *Dreigroschenoper*nek, még inkább egy színházi csapatmunka koordinátora: a fordító Elisabeth Hauptmann, a zeneszerző Kurt Weill és a hangszerelő

karmester Theo Mackeben egyenrangú társai voltak az 1928-as előadás létrehozásában, sőt, lényegében ez a team alakította ki, tette ismertté a brechti színjátszás provokatív elemeit. (1931-ben Georg Pabst filmet is forgatott belőle, Lotte Lenyával Polly szerepében. 1933-ban betiltották a darabot és a filmet is.)

Bodó Viktor *Koldusoperája* nem tesz mást a Brecht-csapat parafrázisával, mint amit Brechték tettek az eredeti Gay–Pepusch-művel. Ugyanolyan bátorsággal tart meg és vet el megoldásokat a Brecht-*know-how*-ból, mint amennyire Brechték ragaszkodtak az 1728-as darab elemeihez, és mint amennyire felforgatták annak originális „mutatványosi” dramaturgiáját. Bodó Viktor rendezése háttal fordít a brechti eszköztelenségnek, elvont, metafizikus terek helyett egyszerű valóságosnak tetsző és szimbolikus terekben játszatja a darabot. Már a színpadkép, a több részre tagolt színpadi tér is jelentések sorát hordozza – emlékezzünk, egy „igazi” brechti előadásban a térnek nincs is jelentése. Bodónál viszont saját kontextusait idézi: a középső, kétszárnyas lengőajtót (felteszem, materiálisan ugyanezt az ajtót már láttuk az általa rendezett *Revizor* uszodabejárataként); az oldallépcsők a *fent* és a *lent* társadalmi és lélektani hierarchiájának létezését rögzítik, fentről szólnak a színpad „földszintjén” állókhoz, vagy odalentől kiáltanak valamit a fentiekhez, jelenetről jelenetre más-más szereplők (az „igazi” brechti színpadnak nincs vertikális kiterjedése, hacsak az 1931-es filmben is látható akasztófa-ácsolat nem az); de súlyos metaforákat teremt Bodónál az is, ahogyan a terek funkciót váltanak (hogyan lesz a hálószobából börtöncella, a klozetből körletfolyosó vagy fogházi beszélő, a „vállalati” irodából rendőrőrs, a Peacock-ház szalonjából lóistálló, utca és még sok minden más). Balázs Juli díszletei és Kiss Julcsi jelmezei egyszerűen szépek és kényelmesek, épp amilyen szépek és kényelmesek a színészek cipői. Valahogy még ezt is látja a néző. A koreográfia ezt a „lezser”, természetes jelenléte töri meg a néha fizikai képtelenségnek tűnő mozdulatsorokkal.

A színpadi mozgás furcsaságai, a musicalek tánckarparódiái, a klipszerű vágástechnika színpadi alkalmazása, az elhangzó szövegeknek a *South Park*-animációk ritmusát követő, egyidejű „lereagálása” (a meta-ironia jelenlétének jelzése) – ez az, amit a „szputnyikos” színészgárda jobban tud a „köszínháziknál” – Bodó *Koldusoperájában* tökéletesen a helyükön vannak, sokkal inkább, mint a *Revizorban*. A színházi revü, a mozgások dinamikája itt ugyanis nem fedi el a szerepek belső személyiségváltozásait, hiszen ilyesmik a *Koldusoperában* jószerevével nincsenek is. Mindenki olyan, amilyen, legfeljebb másnak akar mutatkozni, vagy mások akarják másnyennek látni. A koreográfiához tartozik még a Gay–Brecht-szövegben nyomokban felfedezhető „narratív” önkomentárok sorozata, a jelenetek sorszámának, a hátralévő időnek a bemondása, vagy amikor Peacock és Peacockné (Hegedűs D. Géza és Börcsök Enikő) színészi énjükbe visszalépve, kollegiális fricskákkal figyelmeztetik egymást a rendező által kijelölt helyük elfoglalására vagy az előírt testtartásuk felvételére stb. Az előadásnak a színházi és mozgóképkultúra utóbbi évtizedeiben kidolgozott – a bemutató közönsége ön-

feledten tapsolta meg az összes, ironikusra hangolt geget – „visual effect”-jei ugyan csak távoli rokonságban vannak a modernista brechti *V-effekte*ekkel, de Bodó problémamentesen helyettesíti be mai képi hatásokkal a húszas évek színházi látványait. A vakmerőség sokszor alkalmazza is őket, nem nagyon érdekli, „hányszor lehet büntetlenül” megismételni egy-egy hatáselemet. Nyilvánvalóan annyiszor, ahány-szor a közönség nevet, és tapsol ezeknek az abszurd idő- és térbeli zökkenőknek. A bemutatón minden-esetre kivétel nélkül mind „bejött”.

Az előadás talán éppen ezért tudja megmutatni az alternatív társulatok ellehetetlenítésének vagy önfel-számolásának néhány vigasztaló következményét – miközben nyilván keserű tanulságai is vannak, mondjuk, éppen a Szputnyik megszűnésének –, és talán részben erről is szól az előadás: mintha valóban a „társulati színházak” korszakának végét jeleznék az utóbbi egy-két év bemutatói, és egy produkció-központú gondolkodás indulna el a magyar színházi világban. Éppen ezért nem mindegy, hogy a színházi kooperációk tudnak-e sikeresen működni. A Víg például ezt virtuóz módon képes megoldani, talán azért is, mert a saját társulata is nyitott és alkalmazkodóképes színészekből áll. Ez adottság is. Másfelől azonban a szemléletváltás sikeressége vagy sikertelensége azon is múlhat – láthattuk a Nemzeti Színház több gyatra és egy-egy kivételszerűen működőképes előadásán –, hogy mennyire hangolhatók össze a közös produkcióban az eltérő színházi gondolkodásmódok, esztétikai alapvetések, diskurzusok, hogy mely színházi kultúrák párbeszédképesek, és melyek nem azok. Nagyon komoly veszélyei is vannak ennek a – talán kényszerűségből is gyakorlattá váló – kooperatív színháznak, de a Bodó-*Koldusopera* – illetve Brecht! – éppen azt teszi láthatóvá, hogy a Víg-színház és a Szputnyik valahol ugyanannak a modernista színház-esztétikának a folytatója és újraértelmezője. A két társulat színházi felfogásának eddig látványos(nak tűnő) különbségei és rejtett azonosságai is látszat-szerűek, s hogy jórészt csak az intézményesség és annak hiánya volt a felelős ezekért a látszatokért.

Ahogyan a Brecht-team 1928-ban is megújított egy kétszáz éves színházi tradíciót, miközben ragaszkodott az eredeti mű egyes megoldásaihoz, úgy a Víg & Szputnyik is – a *Szputnyik* oroszul ’útitársat’ jelent: mintha a társulat a nevével is jelezte volna a nagyszínházi hagyományok vonzását, de a tőlük való diszkrét távolságot is – innovatívan nyúl a brechti megoldásokhoz (a térről, a jelmezről és az elidegenítő hatásokról már volt szó), ugyanakkor mintha az előadás törekedne a Weill–Mackeben-féle zenei hangzás precíz rekonstrukciójára. (A zene lenyűgöző minősége a konzulensként is közreműködő Dinyés Dániel és karmestertársa, Cser Ádám nagyszerű munkáját dicséri.)

A Bodó-*Koldusoperának* ugyanis a zene a kulcsa. A szöveg másodlagos. Bizonyos értelemben persze nem az, mert nem az operett-musicales változatot halljuk, és nem a nagyon jól mondható és énekelhető Vas István- vagy Blum Tamás-fordítást, hanem a nyers és darabos Eörsi István-szövegből a rendező, Róbert Júlia és Veress Anna által átigazított textust. Az Eörsi-szöveggel küzdeni kell, prózában is, énekelve is, mert az



Eörsi-librettó szándékosan mond le a jól bevált műfordítói mutatókról, hogy minél mesterkétebbnek, közvetlenebbnek hasson. Első hallásra a dramaturg-team csak a színpadi jelenlét olyan önreflexív elemeivel és aktualizáló kiszólásokkal cseréli le, illetve egészíti ki az Eörsi-fordítást, mint hogy például nem a koronázás előestéjén, hanem a miniszterelnök beiktatása előtt játszódik a darab stb. Ahogy a XVIII. századi angol parlamenti és alvilági elit szimbiózisa átírható volt a weimarizálódó Németország viszonyaira (az is jelkép, hogy a német kultúrában Goethe és Schiller várososa negatív konnotációt kaphatott a XX. században), úgy a haldokló weimari köztársaság is metaforája lehet a mai, köztársaság-mentesített Magyarországnak. Ezek ugyanazok a metaforák, amiket a tértranszformációk (lényegében csak átnevezések) mutatnak a nézőnek a hálószoba/börtöncella, polgári szalon/kupléráj átváltozásokban: a látszólagos különbségek és látszólagos azonosságok felszámolásai. A hatalom társadalmi kereszt- és hosszmetsetekben: a morál viszonylagossága és felcserélhetősége.

A *Koldusopera* – ma már alighanem így látnánk – a zene nélkül nem szólna semmiről. Václav Havel feloldozásának talán még megvolt az a tragikum, amelyben a különbségek és azonosságok eltűnését morális veszteségként lehetett megélni. A Brecht–Weill–Hauptmann-darab ugyanis ma már a tökéletes és össztársadalmi illúzióvesztettség állapotáról szól, ami már nem is bizarr és nem tragikus, mert ez az állapot nem veszélyként fenyeget, hanem

Bicska Maxi: Mészáros Máté

jelen van. Az 1990-es, Gothár Péter rendezte *Koldusopera* bemutatója idején – szintén vígszínházi előadás volt, Kaszás Attilával (Maxi), Hegedűs D. Gézával (Brown rendőrfőnök) és Börcsök Enikővel (Polly) – még háborogtunk, hogy micsoda disznóság ez a hatalmi–alvilági összefonódás, viszolyogtató volt a koldusmaffia és a politikai pornográfia. A disznóság maradt, ahogy a pornográfia pornográfia, csak éppen a mai néző már nem háborodik fel. Hogyan lehet ebben a szociológiai és politikai kontextusban a *Koldusoperát* játszani? Hogyan lehet az 1728-as londoni, az 1928-as berlini és a 2015-ös budapesti valóságról bármit mondani, ha a darab kritikus mondatai mára ordináre közhelyeknek hangzanak? (A kiábrándulás „történeti” folyamatára és médiahírré silányulására is van utalás az előadásban: Maxi „*Moritat*”-ja – a régi vásári képmutogatók vérfagyasztó, bűnügyi témájú klapanciáinak brechti átírata – angolul, németül és magyarul is elhangzik.)

Minden, ami miatt nem egyszerűen jó, hanem zseniális a Bodó-*Koldusopera*, az a rendező és dramaturgok ötletein, döntésein múlik. Lehet, hogy ezek esetlegesek néha, lehet, hogy nem akarnak vagy nem tudnak többet mondani annál, mint megmutatni, milyen kétségbeesetten közhelyszerű bármi, amit erről a hibátlanul amoralissá lett (tett?) világról mondani lehet. Átgondolt és jó a szereposztás, de zseniális húzás Mészáros Mátéval ját

szatni Bicska Maxit – elementáris az általa énekelt *Strici-ballada* és a bűnbocsánat-kérés Villon-parafrazisa –, Hegedűs D. Géza, Börcsök Enikő, a rendőrfőnököt játszó Hajduk Károly (Szputnyik) és Király Dániel (Smith felügyelő, szintén Szputnyik) színészi munkája pedig végig hibátlan, sőt frenetikus. Amitől azonban maga az előadás is hibátlan, az paradox módon a színészi szerepfelfogások sokféleségéből és egyenlenségeiből következik – akiknek prózai színészek és énekesnek is kell lenniük, s ezt jelenetről jelenetre váltogatniuk kell. Van, akitől nem várunk nagy énektudást, mégis énekesként is remek. Van, akitől azt várjuk, hogy énekesként kiragyog az előadásból, mégsem ebben, *A kalózkodó szeretőjének balladájában* nyújt nagyot, hanem Maxi cserbenhagyásának prózai jelenetében (Pető Kata – Polly). Van, aki csak

jelenetekre jó, de akkor nagyon (Réti Adrienn Lucyje a veszekedős-kibékülős epizódban lejátssza a színpadról Pollyt; Járó Zsuzsa Kocsma Jennyje is csak pillanatokra tud a Maxiért versengő Pollyval és Lucyvel egyenrangú versenytársá válni, de remek a *Salamon-dala*). A tömegjelenetek színészei – Bodó Viktor nagyon jól találta el, milyen intenzitású mozgások és milyen koreográfia nem billenti fel a színpadot még az imitált, „mindenki mindenkivel” tömegszex-jelenetekben sem –, a kurvák, rendőrök, gengszterek (Karácsonyi Zoltán, Lajos András, Szabó Zoltán, Molnár Áron, Kárpáti Pál, Géczi Zoltán, Kopek Janka, Rainer-Micsinyei Nóra, Kurta Niké, Gonda Kata) a darab önreflexivitásának megteremtői, utánozhatatlan precizitással dolgozó élő díszletek.

Az előadásnak a nonszensz határát súroló eredetisége, hogy ebből a tökéletes színészi és nézői illúziótlanságból, az értelmezést lehetetlenné tevő sztereotípiákból – nem a darab tehet róla, hanem a kontextus, amelyben színre kerül – színpadi hatás lesz. Ezért olyan fontosak a Weill-dalok és a „historikus” kíséret, mert a dal – a régi *recitativo/ária*-szerkezet brechti átértelmezése – mindig a néző felé fordulást jelenti. Azt a beszédhelyzetet, ami kiszakítja a színészt a drámai szituációból, és Brechtnél főleg a szentenciózus üzenetek súlykolására szolgál („Mi egy bankrablás egy bankalapításhoz képest?” Stb.). Bodó azonban valami egészen mást csinált az éneklő színészeivel – valami olyasmit, amit nem lehetne megcsinálni vagy megérteni, ha nem lennénk nyakig a kétségbeesésben.

A Bodó-*Koldusoperában* a színészi jelenlét egy végtelen egyszerű, ugyanakkor pokolian nehéz „mutatványra” épül. Az előadásnak van egy adott, már Eörsinél is, szándékai ellenére, közhelyes szövege, van egy ijesztő közéleti és színházi kontextusa, amelyben már minden és mindennek az ellenkezője is elhangzott, a Brecht-darab tézismondatait ott olvassuk a hírportálok címsoraiban, halljuk a villamoson elkapott beszélgetésekben. A színészek azonban az a feladata, hogy ezt az illúziótlanságot elfelejtse a nézővel, úgy kell odaállnia a színpad elejére énekelni,



Schiller Kata felvételei

Gonda Kata (Molly) és Hegedűs D. Géza (Peacock)

mintha ő lenne az, akitől ezeket a mondatokat most először hallja a közönség. És ehhez kell énekelni, mert az ének – valószínűleg ezért „opera” a darab – *fiziológiai* értelemben hitelesebb, erősebb színpadi jelenlét, mint a beszéd. A prózai jelenetekben – Bodónál is! – nagyon gyakran szét kell válnia a test-beszédnek és a kimondott mondatoknak: Peacock öltözésének, Peacockné vérfagyasztó nyájasságának, Maxi férfias, de puhány mozgásának ez az értelme. Az akció és a dikció szétartása, a színpadkép iróniája, az önreflexív, önmagát külső nézőpontokból mutatni képes színészi játék – mind a songok közvetlenségének, lehengerlő erejének az ellenpontjai. Észrevenni azt, hogy mi van a közönség arcába ordított és a színészkollégáknak szóló mondatok, az analógiák és a különbségek *eltűnése mögött*: ez az, ami megy az egyik színésznek, de gondot okoz a másiknak.

A Víg & Szputnyik *Koldusopera*-variációjában azonban ez is üzenet. (Vagy ez a kétségbeesés üzenet.) Az énekekben a színész egész teste benne van, az éneklésbe „bele kell állni”. Úgy tűnik, nemcsak a Weill-Mackeben-hangszerelés kamarazenei formáit mentették át az egyes dalokba, de azt az éneklést is, ami a berlini ősbemutató szereplőivel az 1928 és 1931 között készült gramofonfelvételeken vagy a filmfelvétel hanganyagáról készült hanglemezekre hallható. (Mackeben mellett két dalt maga „Bert” Brecht is énekel ezeken.) Hegedűs D. Géza és Hajduk Károly éneklésében – az *Ágyú-dalban* – mintha Bert és Theo nyersségét hallanánk. Pető Kata (Polly) musicales énektechnikája azonban szöges ellentéte Carola Neher vagy Lotte Lenya egyenes fehangjainak, kabaréénekesi frazeálásának. Ami nem hiba, hanem a rossz – vagy a szimplán jó – tudatos választása.

Nem nagy találmány ez, a zenés színház eleve a színészek (ek) játékának erre a kettősségére, az ellenpontokra és a szerepváltásokra épül. Csak Bodó Viktorék nélkül nem vagyunk rászorítva, hogy ezt észrevegyük.