

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, újrhangszerelték az eredeti zenei anyagot, olykor nem kis sikerrel). Az 1930-as magyarországi ősbemutatón – a Vígszínházban, Heltai Jenő magyar szöveggel – még egy, a Gay- és a Brecht–Weill-darabból

kompilált változatot játszottak. A Brecht–Weill-parafrazis 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-parafrazis többé-kevésbé változatlanul hagyta a témát (kétszáz évvel közelebb hozta a cselekmény idejét, Mackie már nem a Hogarth-metszetsorozat Molly Hackaboutjának ágya mellett függő arcképminiatűr 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 hátat fordít a brechti eszköztelenségnek, elvont, metafizikus terek helyett egyszerűre 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* uszodabéjáratáaként); 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 hálósobából 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 törli meg a néha fizikai képtelenségnek tűnő mozdulatsorokkal.

A színpadi mozgás furcsaságai, a musicales tánckarparódiák, 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 „kőszínházi-aknál” – 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* jószerével nincsenek is. Mindenki olyan, amilyen, legfeljebb másnak akar mutatkozni, vagy mások akarják másmilyennek 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 getet – „visual effect”-jei ugyan csak távoli rokonságban vannak a modernista brechti *V-effektekkel*, de Bodó problémamentesen helyettesíti be mai képi hatásokkal a húszas évek színházi látványait. A vakmerőségig sokszor alkalmazza is őket, nem nagyon érdekli, „hányszor lehet büntetlenül” megismételni egy-egy hatáselemet. Nyilvánvalóan annyiszor, ahányszor a közönség nevet, és tapsol ezeknek az abszurd idő- és térbeli zökkenőknek. A bemutatón mindenestre 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 látszatszerűek, 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 ’útítársat’ 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 egyszerű 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 átírt textust. Az **Eörsi**-szöveggel küzdeni kell, prózában is, énekelve is, mert az



Eörsi-librettó szándékosan mond le a jól bevált műfordítói mutatványokról, hogy minél mesterkéletlenebbnek, 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 városa 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 hálószoza/börtöncella, polgári szalon/kupleráj 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 volna semmiről. Václav Havel feldolgozásának talán még megvolt az a tragikuma, 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 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 átirata – 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 kétségbeesítően 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-parafrázisa –, 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 színésznek és énekesnek is kell lenniük, s ezt jelenetről jelenetre változtatniuk kell. Van, akitől nem várunk nagy énektudást, mégis énekesként is remek. Van, akitől azt várjuk, hogy énekesként kiragyog az előadásból, mégsem ebben, *A kalózok 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 szőnpadról Pollyt; Járó Zsuzsa Kocsma Jennyje is csak pillanatokra tud a Maxiért versengő Pollyval és Lucyvel egyenrangú versenytárrá 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, Géczy Zoltán, Kopec 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 sulykolására 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 lennének 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 téziszmondatait ott olvassuk a hírportálok címsoraiban, halljuk a villamoson elkapott beszélgetésekben. A színésznek 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 nyájosságának, Maxi férfias, de puhány mozgásának ez az értelme. Az akció és a dikció széttartása, a színpadkép iróniája, az önreflexív, önmagát külső nézőpontokból mutatni képes színészi játék – mind a songok közvetlenségének, lehengető erejének az ellenpontjai. Észrevenni azt, hogy mi van a közönség arcába ordított és a színész kollégáknak 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 kétségbeejtő üzenet.) Az énekben 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 hanglemezekeken 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 fejhangjainak, kabaréénekesi frazeálásának. Ami nem hiba, hanem a rossz – vagy a szimplán jó – tudatos választása.

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