

JOHN GAY: *THE BEGGAR'S OPERA*

SZEMPONTOK EGY ELHANYAGOLT DARAB ÚJRAÉRTÉKELÉSÉHEZ

KERTÉSZ LILLA

A *THE BEGGAR'S OPERA* KORABELI VONATKOZÁSAI

A szerzőről

John Gay tizennyolcadik századi angol drámaíró, költő afféle „egykönyves” alkotóként él az irodalmi köztudatban; saját hazájában éppúgy, mint más országokban. Ismert, ugyanakkor ismeretlen irodalomtörténeti tényező. Magyar vonatkozásban ezt bizonyíthatja talán az a tény is, hogy emblematicus művét részben a brechti feldolgozáson alapuló *Háromgarasos opera* címen tartják számon. (Részben pedig *Koldusoperaként*, amely címadás más, lentebb részletezendő okokból tekinthető félrevezetőnek.)

Noha valóban a *The Beggar's Opera* Gay legsikeresebb, legmaradandóbb műve – s egyben e dolgozat tárgya – érdemes röviden áttekinteni teljes életművét. John Gay II. Károly uralkodása idején született a devoni Barnstaple-ben, 1685. január 16-án tartották keresztvíz alá. Élete 1732-ben ért véget Londonban.

Korán árvaságra jutott, nagybátyja nevelte fel. Minden bizonnyal ennek a rokonnak köszönhetően magas színvonalú oktatásban részesülhetett¹ (például szert tehetett a római klasszikus szerzők beható ismeretére, amelyre műveiből következtethetünk). Felnővén nagybátyja kereskedelmi pályát irányzott elő számára, azonban londoni tartózkodása inkább irodalmi életbe való belépését, semmint textilkereskedői megélhetését biztosította. Ekkor születtek első alkotásai; egy névtelenül megjelentetett bordallal debütált 1708-ban. Már ekkor elkezdődött annak a széleskörű kapcsolatrendszernek a kiépülése – ahogyan erre monográfiájában Oliver Warner is rávilágít,² – amely a későbbiekben is meghatározta Gay szemléletét, alkotás- és életmódját egyaránt. Összeköttetésben állt többek közt Swifttel és Pope-pal, velük együtt tagja volt az 1714-es alapítású Scriblerus Klub irodalmi társaságnak, amely a satirikus írásmód mint állásfoglalás köré szerveződött. Ezenkívül már 1712-ben pártfogóra talált Monmouth özvegy hercegnőjének személyében. A továbbiakban szinte folyamatosan az angol arisztokrácia valamely tagjának pártfogása alatt állt. Befolyásos barátai segítettek művei kiadásában, illetve színrevitelében, látókörének utazások általi szélesítésében, s lehetővé tették, hogy nemesi háztartásokban illetve a kormány számára végzett szolgálatai mellett aktívan élhessen az irodalomnak. Ezen pártfogók sorában ott találjuk Lord Clarendont, Bath earljét, a *Költeményeinek* 1720-as, két kvartóból álló kiadására előfizető Burlington, Chandos, Bathurst és Warwick lordokat. Legközelebbi barátai, egyben hagyatékának gondozói és posztumusz műveinek kiadói Queensberry herceg és neje voltak.³

Gay alkotásai között több műnem és műfaj megtalálható, közülük nem egy éppen a kevertség által vált újszerűvé és került az érdeklődés középpontjába. A verses formától azonban sosem távolodott el, alkalmi költeményei magas színvonalúak, dal- és balladaköltészete számos kimagasló darabot eredményezett. Bizonyára nem véletlen, hogy legnagyobb újítása éppen a „ballad(a)-opera” műfajának megteremtése volt. A műfaji keretek betartása leginkább *Fables* című gyűjteményére jellemző. 1727-ben ötven fabulát jelentetett meg, amelyekhez halála után, 1738-ban további tizenhatot illesztettek. A mesék követik az évszázados fabulatradíciót, melynek angliai folytatói sorában Chaucert is megtalálhatjuk, s amely éppen a tizenhetedik-tizennyolcadik században élte reneszánszát a szigetországban.⁴

¹ Oliver Warner, *John Gay* (London: Longmans, Green & Co., 1964), 8.

² Warner, *John Gay*, 8.

³ Warner, *John Gay*, 9.

⁴ Warner, *John Gay*, 19.

Hasonlóan népszerű volt a pásztoridill (művelői között például Alexander Pope-pal). Ez a hagyomány a tizennyolcadik századra már mintegy másfél százados múltra tekintett vissza Angliában: Sidney honosította meg, és Spencer hozta divatba az Erzsébet-korban.⁵ Első terjedelmesebb költői teljesítményét Gay is ebben a műfajban nyújtotta 1714-ben *The Shepherd's Week* címmel. A hét hat napjáról elnevezett részekből álló kompozíció életközeli módon és szellemes költői invencióval mutatja be a vidéki életet; tanúskodik a Theokritoszal és Vergiliusszal kezdődő műfaji hagyomány ismeretéről; s parodisztikus elemeket is tartalmaz, például Ambrose Philips kortárs költő kifigurázásával.

Két évvel később a György-korabeli főváros könnyed hangvételő leírására vállalkozott *Trivia: or, the Art of Walking the Streets of London* című alkotásában, amelyet gyakorlatias és egyben humoros meglátások lendületes stílusú lejegyzése jellemez.⁶ Színpadi szerzőként 1712-ben mutatkozott be. Drámai műveinek fogadtatása változó volt,⁷ csakúgy, ahogyan témájuk és hangvételük. Az első a sorban a *The Mohocks* című „tragikomikus farce”, amelyet sosem állítottak színre: egy éjszakai rendbontásokért felelős, amorális csoportot mutatott be. A házassági bonyodalmat tematizáló hagyományba két műve illeszkedik: a *Three Hours after Marriage* című komédia és a *The Wife of Bath*.⁸ Noha színpadra kerültek 1713-ban, illetve 1717-ben, nem tartoznak az alkotó kiemelkedő művei közé.⁹

A zsánerkeveredés leglátványosabban az 1715-ös *The What d'ye Call it*ben érvényesül: Gay saját megnevezése szerint műfaja „Tragi-Comi-Pastoral-Farce”. A dráma éles kritikával illeti a vidéki köznemességet. A váratlan fordulatokban bővelkedő mű már alkalmazza a keretjáték eszközét, amely elengedhetetlen lesz majd a *The Beggar's Opera* értelmezésének, feldolgozásának szempontjából.

Az ezt megelőző utolsó darabja a *The Captives* címet viseli, s több szempontból is egyedülálló az életműben. Ugyanis ez az egyetlen tisztán tragédiaműfajba tartozó, valamint az egyetlen eltávolított, részben egzotikus, részben ókori hangulatot tükröző drámai alkotása: az 1724-es szöveg médek és perzsák körében játszódik. Drámai életművének betetőzéseként szerepel az 1728-as *Opera*; ezt már csak kevésbé jelentős folytatása, a satirikus elemeket a túlzásig fokozó *Polly* követte.

⁵ Jan Kott, *Kortársunk Shakespeare*, ford. Kerényi Grácia (Budapest: Gondolat, 1970), 338.

⁶ Warner, *John Gay*, 11-13.

⁷ Uo. 21.

⁸ A címbeli egyezés ellenére nem található a Chaucer művéhez fűződő genetikus kapcsolat nyomai az angol irodalomtörténeti szakirodalomban.

⁹ Warner, *John Gay*, 22.

Mindezekén túl fontos megemlékezni a zenés színpadhoz fűződő egyéb kapcsolatairól: mivel nemcsak kortársa, hanem alkalmi társszerzője is volt Georg Friedrich Händelnek az *Acis és Galatea* című drámai oratórium librettistájaként; s egy *Achilles* című hagyományos operát is tulajdonít neki az irodalomtörténet, amely azonban csak halálát követően került színpadra és sajtó alá.¹⁰

John Gay a mecenatúra intézménye és az önálló írói egzisztencia határán egyensúlyozva képes volt biztosítani megélhetését, annak ellenére, hogy ő is a déltengeri buborékként ismert tőzsdekrach kárvallottjai között volt. Kinevezéseinek és alkotásainak köszönhetően vagyonos emberként halt meg 1732-ben.¹¹

A mű keletkezéséről

Mint azt már megemlítettem, a *The Captives* után több évnek kellett eltelnie, mire Gay ismét írt a színház számára. Ahogyan azt Warner is megjegyzi Gay-monográfiájában, a kihagyás minden bizonnyal megérlelte a szerző stílusát, s technikai felkészültségének teljes apparátusával vonultathatta fel és fűzhette egységessé a korábbi drámai kísérletekben még csak elkülönülten megjelenő témákat és jellegzetességeket;¹² mint amilyen a marginalizált csoportok figyelembe vétele, a pásztorjáték-hagyomány újszerű megközelítése, a társadalmi satíra, vagy éppen a keretjáték. Mindezen elemek összefűzése tehette oly sikerültté a tolvajok és szajhák között játszódó „newgate-i pasztorált”, amelynek alapötletét széles körben elismert vélekedés szerint Swift egy Pope-nak írott levele ültette el a Scriblerus-tagok között.¹³ A felvetést Gay valósította meg 1727-ben, azonban a színrevitel még váratott magára. Ugyanis mind a szerző, mind barátai és pártfogói, a szöveg első olvasói megkérdőjelezték a várható siker mértéket, tekintettel a témaválasztás és a műfaji kivitel újszerűségére. A darabot csakugyan visszautasították az első színházban, a Drury Lane-en, holott a Theatre Royal már több Gay-drámát is sikerrel játszott. A kockázatos feladatra végül a Lincoln's Inn Fields Theatre koordinátora, John Rich vállalkozott, részben Queensberry hercegének közbenjárása miatt.

¹⁰ Warner, *John Gay*, 10.

¹¹ Uo. 11.

¹² Warner, *John Gay*, 25.

¹³ Warner, *John Gay*, 10.

Érdeklődésre tarthat számot, ahogyan a zenei elem egyre inkább előtérbe került a próba- és előadásfolyam során.¹⁴ A jelek szerint ugyanis az alkotó kezdetben nem szánt zenei kíséretet dalaihoz, valamint a szereposztásban is csak idővel vált elsődlegessé az énektudás szempontja (sem Peachum alakítója, John HIPPESLEY, sem az első Macheath, James QUIN nem rendelkezett jelentős vokális képességekkel – utóbbit hamar felváltotta a képzetesebb énekes Thomas WALKER). Az instrumentális kíséretet talán csak a zenekar elérhetősége és a játszóknak bizonytalansága miatt kezdték alkalmazni. Azonban a premierre már megszilárdult formában volt hallható Dr. Johann Cristoph PEPUCH által megkomponálva és egy nyitánnyal kiegészítve.

A bemutató időpontjával kapcsolatban eltérő adatok találhatók a szakirodalomban. WARNER 1728. február 14-ére teszi, míg a forráskiadás előszavát jegyző EDGAR V. ROBERTS a korábbi dátumot, január 29-ét jelöli meg.¹⁵ Időponttól függetlenül kétségtelen viszont, hogy a közönség meglepően jól fogadta a darabot. Ahogyan ROBERTS megállapítja, a nézők a második felvonásra egészen hozzászórtak a forma újszerűségéhez, s a darab fennmaradó részét lelkesen üdvözölték.¹⁶ A színházi szezon végéig összesen hatvankét előadást ért meg a darab, s a században szinte évente műsorára tűzte valamely játszóhely Nagy-Britannia-szerte.

A siker anyagi formában is megmutatkozott mind a producer, RICH, mind pedig GAY számára, aki mintegy nyolcszáz fonthoz jutott az előadás juttatásai által, illetve a szerzői jog eladásával.¹⁷ ROBERTS időrendje szerint ezt már február 6-án megtette, és így a vevő, JOHN WATTS már 14-én megjelentette a *The Beggar's Opera* első nyilvános kiadását oktáv formájában (O1-gyel jelöli a forrásszöveg előszavában). Ebben a másfél hónapon keresztül megjelenő kiadásban a kíséretet dalszövegek nélkül, két különálló gyűjteményben adták közre a drámaszöveg után. Az olvasóközönség igényeit azonban nem elégítette ki ezen formátum, így április 9-én újabb oktáv (O2) látott napvilágot, amelyben a dallamokat a szövegtörzsbe illesztették, alattuk a megfelelő versszöveggel. Ez a forma idővel bevetté vált WATTS balladaopera-kiadásában. JOHN GAY életében még egy harmadik hivatalos kiadás született, az 1729-es kvartó (Q). A kvartóban a dallamok szintén a darab végén szerepelnek, rézmetszetes eljárással nyomva, akárcsak az O1-ben. Ellenben a dalszöveget a napjainkban is bevett kottaformában, szótagonként a

¹⁴ Edgar V. Roberts és Edward Smith, szerk., *John Gay: „The Beggar's Opera”* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1969), xvi.

¹⁵ Warner, *John Gay*, 10. illetve Roberts és Smith, *John Gay: „The Beggar's Opera”*, xii.

¹⁶ Roberts és Smith, *John Gay: „The Beggar's Opera”*, xvii.

¹⁷ Roberts és Smith, *John Gay: „The Beggar's Opera”*, xviii.

megfelelő énekelt hang alá illesztve tartalmazta, így az énekelhetőséget, feldolgozást tekintve a legszerencsésebb egykorú kiadásnak bizonyult.¹⁸

A *The Beggar's Opera* sikere teljes beérkezettséget biztosított szerzőjének. Élete hátralevő részét vagyonos, ismert és elismert alkotóként töltötte.

A DRÁMA POLITIKAI, KULTURÁLIS ÉS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI KONTEXTUSA

Olyan remekműről van szó, amelynek értékeit nem csak az idő, a kései kutatás bizonyította, hanem a korabeli recepció is felismerte. Széleskörű sikerének oka minden bizonnyal a társadalmi, kulturális és színház-történeti kontextusokban is keresendő, amelyekbe beágyazódott, s amelyek lehetővé tették kedvező fogadtatását. Érdekes tehát megvizsgálni ezeket a kereteket elsőként.

A tizenhetedik század második fele mozgalmas korszakot jelentett az angol történelemben, ami természetesen hatással volt a kulturális életre is. David W. Lindsay a *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays* című kötet előszavában ismerteti a késői tizenhetedik, és a korai tizennyolcadik század történeti és társadalmi folyamatainak drámairodalombeli következményeit.¹⁹ Megállapítja, hogy az 1664 és 1682 közötti időszak drámai termése egy kifinomult és szkeptikus értelmiségi értékrendet képviselt, s hogy ennek az értékrendnek újradefiniálását a dicsőséges forradalom által teremtett új politikai környezet vonta magával azáltal, hogy hatást gyakorolt az 1693 és 1707 közötti drámai mozgalomra. Az ezt követő évek angol kulturális életét jelentős mértékben a kompromisszumkészség szelleme határozta meg, ahogyan azt például az Augustan kör Locke elméleteit színpadra alkalmazó tragédiái is mutatják, főként Joseph Addison munkásságában. Noha az időszakot jórészt a stabilitás, a bevett formákhoz való ragaszkodás határozta meg, mozgásban voltak bizonyos társadalmi és szellemi erjedési folyamatok, amelyek idővel elvezettek a *The Beggar's Operával* kezdődő, színházi innovációkban bővelkedő évtizedhez (1728-1737).²⁰ (Érdeemes megjegyezni, hogy az 1728-at megelőző időben ritkaságszámba ment az új, s még inkább az újszerű szín-

¹⁸ Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, xii-xiii.

¹⁹ John Hampden, szerk., *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, bev. David W. Lindsay (London, New York: Dent, Dutton, 1974), v-ix.

²⁰ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, v.

mű. Ráadásul éppen a Gay művével kapcsolatban említett két színház volt hírhedt az ilyenekkel szembeni elhatárolódásáról.)²¹

1707 és 1728 között virágzott a londoni színjátszás (bár a kortárs drámairodalom színvonala általában véve korántsem volt kiemelkedő). Mivel a színház a mindennapok részét képezte, a politikai csatározások sem hagyták érintetlenül. 1690 óta a whig nézetek uralkodtak a drámaírók körében, s 1710-ig színpadi megszólaltatásuk elé nem gördült akadály. Az 1710 és '14 közötti években azonban Bolingbroke miniszterelnök egyfajta cenzúrát vezetett be: ennek eredményeképp a személyes témák kerültek előtérbe a politikaiakkal szemben, számos whig drámaíró nem akarván tory történelemsemléletet érvényesíteni. Anna királynő halálát követően viszont ismét nyíltan hirdettek whig nézeteket is a színházban. III. Jakab 1715-ös trónra lépési kísérlete pedig tovább növelte a propagandisztikus drámaírás hatáskörét. Sir Robert Walpole kormányának fellépése azonban másféle ellenzékiiséget hozott létre: az új ellenzék a kormány korruptségával állt szemben, nem pedig az uralkodó I. György személyében a Hannoveri-dinasztiával; s nemcsak torykból, hanem egykori whigekből is állt.²²

Mindezen politikai mozgásokkal párhuzamosan, s részben velük összefüggésben a társadalmi környezet is változóban volt. I. György uralkodásának kezdetére jórészt elfogadottá váltak azok az iránymutatások, amelyeket az erkölcsök megreformálásának céljával fogalmaztak meg az erre törekvő Társaságok. Ez jelentős behatással volt a korszak irodalmi, s ebbe beleértve drámai műfaj szerkezetére. A műfaj- és témavilágra való hatását tekintve ez a folyamat konvergál a polgárság megítélésének egyidejű változásaival. Az egyre nagyobb jelentőségre szert tevő társadalmi réteg ugyanis még mindig alulreprezentált volt és negatív színben tünt fel a színműirodalomban. A restaurációs dráma morális beállítottságát támadó hangok a polgárság megvetését is kárhoztatták ezekben a művekben, s Addison *The Spectator* című neves folyóiratának cikkeit követően, s az utrechti béke (1713) utáni években válhattak csak a londoni polgárok, kereskedők intelligens és érdeemes szereplőkké a whig drámaírók szövegeiben. Eközben a polgárság a londoni színházak nézőterein is egyre nagyobb számban képviseltette magát.²³

Az 1728-at megelőző években négy színházépület látta el a londoni közönség igényeit (bár közülük csak az első három rendelkezett királyi felhatalmazással). Ezek a Drury Lane-i Theatre Royal, a Lincoln's Inn Fields, a haymarketi Queen's Theatre (vagy

²¹ Simon Trussler, *The Cambridge illustrated History of British Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 164.

²² Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, vi-vii.

²³ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, viii.

másképpen az Operaház), és a kisebb, újabb építésű Little Haymarket Theatre. A Drury Lane nézőtere ekkoriban hozzávetőleg ötszáz fős volt, a Lincoln's Inn Fieldsé még nagyobb, csaknem kétszer olyan hosszú.²⁴ A színpad-technológia fejlődése a korszak során több újítást is eredményezett (mint a barázdákban gördülő háttérkulisszák), azonban a korai évtizedekben még az alulról jövő általános megvilágítás volt jellemző, amely a nézőt a szereplők közeli bizalmasává avatta a közvetlenség hatása által. A nézőterek fokozatos növekedése és ezzel párhuzamosan a kötény nevű, a nézőtérbe benyúló színpadrész visszaszorulása ellenben új, emelt hangú és nagyobb gesztusokkal élő játéktípus kialakítására kényszerítette a színészeket.²⁵

A közönség kiszélesedése és az ízlésreform nyomában járó morális fordulat a tragédiákban a stilizáltságot és a hagyománytiszteletet erősítette; a vígjátékok között pedig az új, úgynevezett „finomkodó”, érzékeny komédia (angol nyelven „'genteel' comedy”) felemelkedéséhez vezetett. Ez a komédiatípus, ahogyan Styan rámutat,²⁶ rendelkezett a társadalmi tudatosság nyújtotta értékekkel, ellenben nem volt más, mint a restaurációs vígjáték-hagyomány szentimentális, morális példamutatásra fókuszáló felújítása. Moralizáló aforizmák alkották az új tradíció dialógusainak egyik bázisát; a cselekményre vonatkozóan pedig elvárás volt, hogy a korábbi hagyomány házasságszédelgő, szépítő férfihőse és kacér női megfelelője a dráma végére egyaránt betagozódjanak a társadalomba, annak tiszteletre méltó, erkölcsös tagjaiként.²⁷ Gay *Operája* bontja majd fel e konvenciót, amennyiben „a jó elnyeri méltó jutalmát, a rossz megbűnhődik” szükségszerű drámai végkifejletnek inverzét mutatja be.²⁸

A kifinomult ízlésvilág nem csak a prózai színjátszásban került előtérbe a tizennyolcadik század kezdetén Angliában. Elsősorban az élete legnagyobb részét (1712-1759) itt töltő Händel munkássága nyomán meghonosodott az olasz opera a szigetországban. Händel számos operáját bemutatták Londonban, különösen a felsőbb körökben vált kedvelté. Annak ellenére, hogy idegen jellege miatt több támadás is érte (például a *The Spectator* hasábjain), a műfaj megőrizte népszerűségét²⁹; dallamai közül nem egy vált közhírtté. E két műfaj mellett említendő még egy, nem drámai jellegű irodalmi jelenség, amely kulcsfontosságú a *The Beggar's Opera* parodisztikumának szempontjára

²⁴ J. L. Styan, *The English Stage. A History of Drama and Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 274.

²⁵ Styan, *The English Stage*, 275.

²⁶ Uo. 282.

²⁷ Styan, *The English Stage*, 283-4.

²⁸ Trussler, *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*, 164.

²⁹ Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, xxii.

ból. Ennek elterjedése azonban szoros kapcsolatban áll a zsurnalizmus és az olvasási kultúra korabeli fellendülésével.

A század elején fontos újdonságot jelentett a periodikák feltűnése és elterjedése.³⁰ Ezek természetesen kezdetben egy szűkebb olvasókörre korlátozódtak, de idővel a tematikus sokszínűség kialakulása magával vonta a közönség kiszélesedését is. Ráadásul nagyon lényeges, hogy ezek az új folyóiratok előszeretettel foglalkoztak a színház elméleti és gyakorlati kérdéseivel is. A Scriblerus Klub, illetve az Augustan költők-írók köréből többen is megnyilatkoztak a témában. Defoe a *Weekly Review*-ban az erkölcs-telenség színpadi jelenléte ellen érvelt.³¹ Addison kiemelkedő érdeme, miszerint felismerte a színház mint társadalmi intézmény jelentőségét, és e szellemben írt róla *The Spectator* című prominens folyóiratában (amelyben többek közt a kortárs színpadi jelmezkonvenciók negatívumaira is rámutatott). A befolyásos laphoz hasonló véleményt közvetített a *The Guardian* is. Steele *The Tatler* című lapjának hasábjain népszerűsítette a Drury Lane-i társulat előadásait, a színházi erkölcsreform kérdéseiben pedig visszafogott álláspontot képviselt.³²

A piac és az olvasásigény kiszélesedése kéz a kézben járt az olvasni tudók körében. Az olvasói bázis növekedése egyrészt a témák változatosabbá válásával, másrészt az igények popularizálódásával járt, amelynek egyik manifesztációja a felfokozott kíváncsiság a kuriozitás iránt. Ez pedig egy olyan sajátos irodalmi jelenség létrejöttéhez vezetett, mint amilyen a bűn és a bűnözők irodalma volt a korabeli Angliában. A legismertebb kiadvány a témában Alexander Smith először 1714-ben megjelent *A Complete History of the Lives and Robberies of the Most Notorious Highwaymen, Footpads, Shoplifts, and Cheats of Both Sexes*³³ A kötet nagy népszerűségnek örvendett. Több mint száz bűnöző regényes történeteit tartalmazta, ezen kívül egy szójegyzéket az alvilági szókincsből. Kisebb volumenű irományok, például alvilági alakokról szóló röpiratok is ébren tartották az érdeklődést a téma iránt, amely minden bizonnyal az 1720-as években volt a legélénkebb Jack Sheppard és főként Jonathan Wild tevékenységének kapcsán. Utóbbi személyt 1725-ben akasztották fel, amely esemény többek között Defoe-t (*Wild's Life and Actions*)³⁴ és Gayt is megihlette, aki egy, a *The Beggar's Opera* alapgondolatait megelőlegező dalt szentelt az orgazda emlékének (*Newgate Garland*).

³⁰ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, viii.

³¹ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, viii.

³² Uo. ix.

³³ Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, xxiii.

³⁴ Warner, *John Gay*, 26.

Az angol olvasóknak az alvilág és a börtön tematikája egyszerre jelentett kuriózumot és mindennapi tapasztalatot; hiszen olyan világban éltek, ahol ma már jelentéktelennek számító bűncselekményekért is deportáció vagy halálbüntetés járhatott, és ahol – ahogyan arra Knight is rámutatott *The golden labyrinth* című munkájában – egy nyilvános akasztás még mindig látványosságnak, szórakozásnak, s egyfajta kollektív áldozati rituálénak számíthatott.³⁵

Ilyen társadalmi és szellemi környezetben érlelődött meg a *The Beggar's Operát* egyedülállóvá tevő szatirikus-burleszk hangvétel; amelynek értő befogadását kisebb burleszk színházi formák megjelenése készítette elő. A mű megírására bevetté vált a színházak gyakorlatában a rövid, gyakran zenés, túlzáson alapuló humoros jelenetek utójátékként való alkalmazása a nézői zene- és látványosságigény kielégítésére. Ezek közé tartozott a pantomim illetve a pantomim-balett, amelyek *commedia dell'arte* hatást mutattak, mozgással előadott tréfákból álltak. Hasonlóan olasz gyökerekre tekintett vissza a *burletta* ('viccecske') műfaja, amely már énekelt dallamokkal operált. Harmadikként említhető a *farce*, ez a középkori francia eredetű, humoros szituációkat megörökítő verbális színjátéktípus.³⁶

Többek közt ezeknek a kezdetlegesebb humorú, kis terjedelmű formáknak kedvelt és elterjedt volta tette lehetővé a John Gay alkotásában megnyilvánuló magas színvonalú és többdimenziós szatíra értő élvezetét a kortárs közönség számára.

A MŰ VISZONYULÁSI ÉS KAPCSOLATRENDSZERÉNEK ASPEKTUSAI: AZ ERKÖLCSISÉG ÉS A SZATÍRA ÖSSZEFÜGGÉSEI A MŰBEN

Szatíra, irónia és burleszk

Az alcímben szereplő fogalmak közös eleme a humoros formában megfogalmazott támadás, gúny. A nevetségessé tétel módjában és tárgyában térnek el, s egyúttal össze is fonódnak, több szinten működő utalásrendszert alkotva a *The Beggar's Operában*.

Általános és személyhez köthető társadalmi visszasságok egyaránt megörökítődnak szatirikus modorban a drámában. Mindkét irány kiindulópontja a Peachum-háztartás.

³⁵ G. Wilson Knight, *The golden labyrinth. A study of British Drama* (London: Phoenix House Ltd., 1962), 176.

³⁶ Styan, *The English Stage*, 284-5.

Polly szüleinek abszurd mértékben profitorientált érvei, amelyeket a házasság ellen felsorakoztatnak, párhuzamban állnak a korabeli gyakorlatiasság házasságkötés mellett szóló érveivel. Az első jelenetekben a bűnöző mint „becsületes” üzletember áll előttünk, ami a reláció megfordíthatóságára enged következtetni: az üzletember is éppúgy lehet bűnöző. Így kerül a satíra fókuszába immár személyesen Sir Robert Walpole, az üzletikereskedelmi jellegű elveket követő politikus.³⁷ A Kincstár Első Lordja a hatalom megszerzése és megtartása érdekében machiavellista módon ténykedett, gyakran élt a megvesztegetés eszközével, nyereszkedése nem volt elválasztható a sokakat csődbe taszító déltengeri krízistől; így megalapozottnak látszik a vele szembeni támadó hangnem.³⁸

Walpole kifigurázása több irányból történik. Természetesen őt kell látnunk a másokat kihasználó, kommercialista Peachum személyében; de bizonyos gúnynevek említése is része a támadásnak (Bluff Bob, Bob Booty, Robin of Bagshot). Sőt, paradox módon – s itt kulcsfontosságú a paradoxon mint *látszólagos* ellentét – Peachum ellenfele, Macheath is az államférfi egy alakmása. Ez nem okoz zavart, mivel a két szereplő teljesen más aspektusában képviseli Walpole alakját. Macheath ugyanis, noha a befogadó tisztában van útonálló mivoltával, sosem jelenik meg bűncselekmény elkövetése közben: hozzá hasonlóan a minisztert sem érték soha visszaélésen, hivatalos állása megvédte őt a lebukástól, azonban bűnei közismertek voltak. A rá vonatkozó utalások elevenen hatottak a korabeli nézőkre, akik könnyedén felismerték a drámai események referencialitását: Walpole és a külügyminiszter Townshend politikai nézeteltérését Peachum és Lockit, a miniszter házasságtörésére vonatkozó pletykákat Macheath nőügyeinek jeleneteiben. Hasonlóan szórakoztató lehetett a Händelt versengésükkel zaklató operaénekesek esete és a két női főhős viszállya közötti párhuzam felismerése.³⁹ S noha e valóságra utaló elemek működtetése elengedhetetlen a satíra megalapozásának szempontjából, természetesen a szereplők egyike sem dramaturgiailag üres jelölő, amely csak ezt volna hivatott biztosítani.

Ezt tekintetbe véve is megállapítható, hogy a dráma működésére nézve alapjaiban ironikus jellegű: „Egy kijelentés akkor ironikus, amikor nyilvánvaló, elsődleges jelentésén túl egy mélyebb, eltérő, akár ellenkező (lásd: antifrázis) jelentés is megmutatkozik benne.”⁴⁰ – fogalmazza meg Patrice Pavis. A *Színházi szótár* osztályozását alkalmazva kijelenthető, hogy a szöveg az alakok iróniáját használja igen színesen. A drámai alakok

³⁷ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, xii-xiii.

³⁸ Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, xix-xx.

³⁹ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, xvi.

⁴⁰ Patrice Pavis, *Színházi szótár*, ford.Gulyás Adrienn, et al., (Budapest: L'Harmattan, 2006), 195.

megnyilatkozásait átszövi a verbális ironia, amennyiben a befogadó az általuk használt kódok egy részében valós társadalmi csoportok, illetve más drámai konvenciók kódhasználatára ismer, a felismerés által ki-kizökkenve a színen játszódó cselekmény folyamából. Az alvilág képviselői tisztos polgárok nyelvén szólnak, vezérük, Macheath pedig a heroikus színjáték hőséneke fordulataival ruházódik fel.

Az efféle műfaji imitáció átvezet a darab szempontjából definitív fontosságú burleszk területére. A kifejezés pontos magyarázatához vegyük igénybe a *The Cambridge illustrated History of British Theatre* meghatározását: „Burlesque: in British usage, a satirical pastiche of an inflated or otherwise targeted theatrical style.”⁴¹ A *The Beggar's Opera* burleszkrétegeinek felfejtésekor négy jelentős és a korszakban aktuális műfaj utánzása különíthető el: az olasz operáé, az érzékeny komédiáé, a hősi tragédiáé; illetve a bűnözők tetteit taglaló korabeli irodalomé, amely ugyan nem színházi stílus, azonban a darabbeli travesztíjája hasonló módon történik, mint a három színműtípus esetében, és ugyanúgy egy műfaji keretre vonatkozik, így tárgyalható velük együtt.

Az olasz operahagyomány reflexiója természetesen részben zenei eszközökkel történik: hozzájuk hasonlóan francia stílusú nyitánnyal indul az előadás, a dalszerkezet a meghatározott elemekből épül fel (áriák, duettek, kórus), s bizonyos jelenetek ismert operák részleteit visszhangozták a korabeli befogadó számára.⁴² Azonban lényeges eltérés, ami a kritika egyik eszközeként szolgál, az operai recitativo hiánya, amelyet prózai dialógus helyettesít.

A hősi tragédiára való utalást is a hiány határozza meg:⁴³ nyelvi eszközkészlete, mint azt már említettem, jelen van a szövegben, azonban a hősiesség nagyszerűség cselekedetei helyett legjobb esetben is hétköznapi témák szerepelnek. Ez a hagyomány együtt jelenik meg az érzékeny komédia romantikus idealizmusával, például Macheath és Polly duettjében, amely a burleszk technikájának köszönhetően még a petrarkista és reneszánsz lírát is felvillantja. Szintén párhuzamosan travesztálódik a két színjátéktípus nyelve az útonálló katonai jellegű retorikájában és a prostituáltak művelt csevejt imitáló dialógusában.⁴⁴

⁴¹ „Burleszk: brit használatban egy eltúlzott, vagy más módon célkeresztbe kerülő színházi stílus satirikus utánzása.” (Saját fordítás – K. L.), Vö. Trussler, *The Cambridge illustrated History of British Theatre*, 388.

⁴² Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, xxii.

⁴³ Styan, *The English Stage*, 288.

⁴⁴ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, xiv.

A heroikus és érzékeny drámáéhoz csatlakozik több jelenetben is a bűnirodalom burleszkje, amennyiben az előzőekkel összefüggésben a tolvajbecsület romantikus ideáját is kifesti. A három műfaji hagyomány együttesen bontódik le a színdarab végkifejletében: ugyanis a főhős halála nélkül sem a tragikum, sem a bűnözői életút, sem a jogos büntetés konvenciója nem tud kiteljesedni. Ugyanez mondható el az operahagyomány kapcsán: a valószerűtlen és abszurd zárlat nem felel meg az operadramaturgiának sem.

Ezen műfajpastiche-ainak szövetébe kiterjedt irodalmi és kulturális utalásrendszerrel illesztett John Gay. A korabeli közönség figyelmét nem kerülhette el Händel *Rinaldo*-indulójának vagy az éppen dívó cotillion táncnak a szerepeltetése, ahogy az sem, hogy Macheath egy elterjedt trágár ének dallamára vall a hölgyek iránti finom érzelmeiről a huszonegyedik dalban. Az allúziók szövedéke talán az elfogatási jelenetben a legpregnansabb: ahogyan Lindsay írja, értelmezhető úgy is ez a részlet, mint a hősiesség-romantikus értékrend áldozatul esése a kommercialista törvénykezésnek.⁴⁵ A mártírság képzetét erősíti a csókkal való elárultatás motívuma. Azonban Gay nem hagy kétséget afelől, mennyire veendő komolyan az áthallások. A patetikus hangnemet megtöri a tény, hogy a hős dühében hiába átkozódik elárulói ellen: csak annak nevezi őket, amik valójában.⁴⁶

Morális vetület

Annak ellenére, hogy a *The Beggar's Opera* a közönség lelkesedéssel fogadta, téma- és környezetválasztásának szokatlan volta támadásokat eredményezett, amelyek a mű erkölcsiségét érintették. Magában hordozta ennek veszélyét az újszerűség, amely mind a témára, mind annak színpadi megfogalmazására jellemző. Elvégre egy drámai produkció megértéséhez szükségeltetnek bizonyos előismeretek, melyek a társadalmi-kulturális, műfaji és előadással kapcsolatos konvenciókra vonatkoznak.⁴⁷ Ilyenek hiányában könnyen felléphetek téves, és azután elmarasztaló interpretációk egy ilyen invenciózus mű esetében a korabeli befogadók között.

⁴⁵ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, xv.

⁴⁶ Uo., xv.

⁴⁷ Martin Esslin, *A dráma vetületei. Hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmszínházban, avagy a képernyőn*, ford. Fóber Rita, Kiss Éva et al., (Szeged: JATEPress, 1998), 143.

Gonosz hajlamokat propagáló műnek kikiáltva prédikált ellene Thomas Herring tiszteletes, s többen úgy vélték, Gay egy vicc kedvéért odahagyta az erkölcsöt.⁴⁸ Természetesen voltak, akik kiálltak integritásáért a vádak ellenében, például Jonathan Swift. Az ő és Gay saját, a Polly előszavában foglalt érvei arra engednek következtetni, hogy a szatíra mint erkölcsi állásfoglalás elfogadtatásáért meg kellett küzdeni. A félreértelmezés még a műről nem elmarasztaló kontextusban szóló szövegekre is jellemző volt. Dr. Johnson úgy vélte, a darab káros hatásokat képes kifejteni, noha erre még nem volt példa; illetve nem tartalmaz erkölcsiséget, pusztán a különbözni vágyás irodalmi igénye hívta életre.⁴⁹

Ezen kortárs véleményekkel szemben Edgar Roberts kiemeli, hogy Gay számára, Pope-hoz és Swifthez hasonlóan a szatíra jelenthette azt az eszközt, amelyen keresztül megszólítható a társadalmi reformok letéteményese, az egyén.⁵⁰ Elnéző és kedélyes karakterformálása arra enged következtetni, hogy hitt abban, az erkölcsi jó minden emberben megtalálható, amennyiben nincs rákényszerítve körülményei által, hogy azt sutba dobja. Roberts úgy véli, Gaynek talán az a különbség kelthette fel a figyelmét, amely a szegényekkel való elviéekben atyai bánásmód és a valóságos szociális intézményrendszer között állt fent. John Gay nem volt forradalmár, hanem korának embe-
re, de lebeghetett előtte jobbítási szándék, amikor a fennálló rendszer visszasságaira rámutatott drámájában.⁵¹ Alkalmas ennek alátámasztására az az elmélet, amely kész a drámát politikai állásfoglalásként értelmezni, amennyiben az bizonyos változások létrejöttét célozza. A szociális öntudat és kollektív cselekvőképesség felismerését ugyanis nagyban elősegítheti egy színpadi mű, amely más módon meg nem jeleníthető, és akár – mint esetünkben – marginális társadalmi tapasztalatok ábrázolására is képes.⁵² Nincs ok feltételezni, hogy efféle jobbító célkitűzés Gaytól távol állt volna.

Macheath, Polly és a nézői attitűd

A Lukácsot idéző Pavis megfogalmazása szerint (noha ott a történelmi dráma összefüggésében áll) a drámai hős legfontosabb tulajdonsága, hogy magában hordozza kora

⁴⁸ Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, xxv-xxvi

⁴⁹ Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, xxvi.

⁵⁰ Uo. xxi.

⁵¹ Uo. xx.

⁵² Horváth Kata, szerk., *A dráma mint társadalomkutatás* Budapest: L'Harmattan, 2010), 7.

ellentmondásait, léte önmagában drámai távlatokat nyit, ezért nem társadalmi vagy morális jellemzők által tűnik ki.⁵³ Ebből a szempontból Macheath ideális főhőse John Gay alkotásának. Jellemének recepciója, ahogyan Pollyé is, több változatban is elképzelhető a mű megjelenésének korától napjainkig. Érdeemes hát megvizsgálni néhány lehetőséget az eddig felvázoltak tükrében.

Polly már az első pillanatban úgy jelenik meg a színen, mint idealisztikus eszméit egyszerű, ám felfokozott formában kifejező romantikus hősnő; amit családjának kifordított elvrendszere ellenpontoz. Velük való szembeszállása valószínűleg azonnal megnyerte a György-korabeli közönség rokonszenvét.⁵⁴ Ezt alátámaszthatja az esslini elgondolás, miszerint az előadók által kibocsátott jelek nagyban befolyásolják a befogadók által megképzett jelentést:⁵⁵ Polly első alakítója, Lavinia Fenton bájosága könnyedén pozitív irányba terelhetette szerepének értékelését.

Styan mutat rá arra, hogy noha a befogadó a dráma korai szakaszától tisztában van Macheath körülményeivel, a teljes első felvonásban Polly hűségén, az ő nézőpontján átszűrve látja a férfit, s érzelmes duettjük után már hajlamos őt a nőt kiegészítő romantikus hősként értelmezni, s további felvonások során is fenntarthatja e véleményét a megengedés pozíciójára helyezkedve.⁵⁶ Az azonosulás jaussi módozatainak rendszerében ezért feltehető, hogy a kortárs néző őt a tökéletlen hősnek kijáró rokonszenvon keresztül, míg a hősnőt a tökéletes hősnek kijáró csodálaton keresztül interpretálhatta; a rokonszenv és a csodálat általi azonosulási mód segítségével vált képessé ítéleteit megalkotni róluk.⁵⁷

G. Wilson Knight a katarzison keresztül értelmezi a rablóvezér alakját:⁵⁸ Robin Hood-i, s a társai árulása miatt szenvedő vagy elnyomott hősként interpretálja, mártíromságának szatirikus voltát figyelmen kívül hagyva.⁵⁹

Ám tekintve, hogy éppen a szatíra és a műfajok burleszkjellegű keveredése a *The Beggar's Opera* egyik szövegszervező ereje, egy újabb azonosulási módozat kínálkozik: az irónián keresztül történő azonosulásé. A fentebbiekből is látható, mennyire áthatja a drámát az ironikus beszédmód, illetve hogy szereplőink mennyire magukban hordják

⁵³ Pavis, *Színházi szótár*, 24.

⁵⁴ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Play*, xiii.

⁵⁵ Esslin, *A dráma vetületei*, 149.

⁵⁶ Styan, *The English Stage*, 289.

⁵⁷ Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, ford. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 167-8., 172.

⁵⁸ Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, 177.

⁵⁹ Knight, *The golden labyrinth*, 167.

bizonyos műfaji keretek pastiche-át. Mindezek alapján elképzelhetőnek látszik, hogy a mai színházi gyakorlat, mely képes a posztmodern elméleti meglátásait és eszmevilágát alkalmazni, éppen a Gay-karakterek pastiche-dimenzióját emelje ki. Így elérhetővé válhat a figurák értékelése és színpadi megvalósítása során az irónián keresztül azonosulás nyújtotta árnyaltabb megközelítés és kreativitás.⁶⁰

A „NEWGATE PASTORAL” ÉS A HAGYOMÁNY

Ahogy a fentiek is példázzák, a változatos műfaji kapcsolatrendszer a *The Beggar's Opera* egyik legfontosabb jellemzője. Az elkövetkezendőkben a vizsgálat tárgya a tematikus és műfaji összetevők hagyományozódása az életműben és az utókorra gyakorolt hatásában.

Új szempont az előkép-problematikához

A szakirodalomban egyetértés mutatkozik arra nézve, miszerint Gay műve megvalósítja a swifti „newgate-i pasztorál” elképzelését. Eltérnek a vélemények azonban abban a kérdésben, hogy az alkotó mely korábbi művét vagy műveit tekintsük előképnek. Példaként adódik a *The What d'ye Call it* különböző megítélése. Warner monográfiájában úgy vélte, ez a „Tragi-Comi-Pastoral-Farce” élettelisége ellenére sem közelíti meg az *Opera* értékeit, mivel Gay törekvései túlzóak a megvalósításhoz képest.⁶¹ Ezzel szemben J. L. Styan egyenesen előképnek, a *The Beggar's Operát* megelőző előtanulmányak⁶² tartja a szóban forgó drámát burleszkjellege és kritikai éle miatt. Kétségtelen, hogy a korábbi szöveg újdonságai ellenére is közelebb állhatott az egykorú befogadói konvenciókhoz, mivel 1715-ben sikerrel játszották a Drury Lane-en, abban színházban, amely az utóbbi művet elutasította (mindkét döntés Cibber koordinátor nevéhez köthető).⁶³

⁶⁰ Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, 181-2.

⁶¹ Warner, *John Gay*, 22.

⁶² Az eredetiben „rehearsal play”, azaz ’próbadarab’ szerepel. Vö. Styan, *The English Stage*, 285.

⁶³ Trussler, *The Cambridge Illustrated History of the British Theatre*, 162. illetve Roberts és Smith, *John Gay: „The Beggar's Opera”*, xvi.

Bizonyos, hogy a *The What d'ye Call it* több szempontból is rokonságot mutat Gay főművével, azonban úgy vélem, a későbbi siker ígéretét nem (kizárólag) ez, és nem feltétlenül egy megelőző Gay-alkotás hordozza. Nem megfelelően a keretjáték meglétéről és a heroikus tragédia-hagyomány travesztiájáról a *The What d'ye Call it*ben, meglátásom szerint érdemes volna a kérdésben a „Newgate pastoral” jelzős szerkezetből kiindulni. Ily módon nem egy, hanem két mű kerül a fókuszba, melyek közül a *Trivia: or, the Art of Walking the Streets of London* tematikus, a *The Shepherd's Week* pedig kvázi-műfaji szempontból előlegezi a *The Beggar's Opera*t. A „kvázi-műfaji” kifejezés magyarázatát az adja, hogy a *The Shepherd's Week* ugyan nem drámai szöveg, viszont a különböző műnemekben is jelen levő pásztorjáték-hagyományhoz való hozzáállást a későbbiekhez hasonló módon tartalmazza; ironikussá, ha nem parodisztikussá téve a swifti címke pasztorál műfajjelölését. Pope megfogalmazásában ezt a műfajt, mely pásztorok cselekedeteit imitálja, a cselekmény, modor, gondolat és kifejezés lehető legnagyobb fokú egyszerűsége jellemzi bármely műnemben.⁶⁴ Ahogyan a *The Shepherd's Week* tartalmazza a fenti elemeket, ám erősen gyakorlatias, egyúttal humoros és olykor frivol színezetet is adva a kompozíciónak, úgy az *Opera* is rendelkezik hasonló jelleggel, emellett alkalmazza a társadalmi rétegek egymásra vonatkoztatásának pásztorjátékokra jellemző eljárását.⁶⁵

A Newgate néven ismert híres londoni fogházhoz köthető bűnözői szubkultúra tematizálásának előtanulmánya pedig a *Trivia* lehet. A szöveg ugyanis a nagyvárosi lét élcelődő hangvételű ábrázolását tartalmazza; s ettől sem áll távol a marginalizált társadalmi csoportok, a kicsapongás, a nyomornegyedek lakóinak és az éjszakai élet szereplőinek megjelenítése, amelyeket, és akiket a *The Beggar's Opera* is tréfás és áthallásos fénytörésben mutat be.

Így áll össze a newgate-i pasztorál az életműben több helyen, de leginkább a fenti két alkotásban megelőlegezett jellegekből a *The Beggar's Operában*. A két összetételi tag kapcsolatának abszurditását, hangulati ellentétét, ahogyan Lindsay megjegyzi, a többi (a tragikus és operai) konvenció bevonása is hangsúlyozza.⁶⁶

⁶⁴ Idézi Warner, *John Gay*, 11.

⁶⁵ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, xii.

⁶⁶ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, xii.

Követett és megteremtett hagyományok

Már több ízben megállapítottam, hogy szerzőnk a burleszk és a pastiche eszközével ragadja meg a felhasznált irodalmi és színpadi hagyományok jelentős részét, az operáét, a pasztorálét és a heroikus tragédiáét. Ezen törekvése nem volt előzmény nélküli, s az angol irodalom legnevesebb alkotóira is visszatekintett. Csak egy példa erre pásztor-költemény-megközelítése, amely Shakespeare-ét idézi: az *Ahogy tetszik* világához hasonlóan kontaminálja benne a lírait a gúnyos hangvétellel, fennkölséget az iróniával; s leplezi le bizonyos társadalmi csoportok erkölcsait más rétegek tükrében, ahogy ez már a *Trivia* esetében is kiviláglott.⁶⁷

A beépített formai konvenciók közül leginvenciózusabb módon pedig a balladáét kezeli. Angliában széles körben elterjedt volt a tizennyolcadik században is ez a műnemek közötti műfaj. Mű- és népköltészeti eredetű balladák egyaránt közkézen forogtak; ehhez az egyoldalas (broadside) nyomtatványirodalom is nagyban hozzájárult. A ballada itt mind a nyugati tánctal-, mind a tömör, kihagyásos szerkesztésű költemény értelmében élt. Gay már korábban maga is alkotott hasonló műveket. Azonban a *The Beggar's Operával* nem kisebb teljesítményt valósított meg, minthogy önálló zenés színházi műfajt hozott létre a korábban kizárólag individuálisan kezelt költeménytípusból a balladáknak egy cselekményes kerethez, operai struktúrához igazítása és összefűzése által. Így az egyes balladák, noha önmagukban is nagy művészi értéket képviselnek, egy színpadi kompozíció részeként töltik be funkciójukat: előmozdítják a cselekményt, jellemeznek, és zenei, illetve szöveges intertextusokkal szórakoztatják a befogadót.

Hasonló újszerűséggel ragadta meg a tematikus gócot, a bűnözés világát is John Gay. Mint többször kitértem rá: a műben a satirikus vetület egyik forrásaként az alvilági személyekben megbecsült közszereplőket, sőt, társadalmi rétegeket és erkölcsüket ismerhetjük fel. Gay mindezt ötletesen párosítja és hangsúlyozza a szintén magas presztízsnak örvendő színpadi formák alkalmazásával, elegyítésével, illetve azok kifordításával. Így tudatosságra, gondolkodásra serkenti befogadóját, miközben szórakoztat.

A megmerevedett színházi konvenciók uralta kor kuriozitás iránti érdeklődését felcsigázta egy effajta sokszínűséget képviselő nóvum. Nem meglepő hát, hogy miután hamar nagy népszerűsége tett szert a darab, követői akadtak a színház és az irodalom számos területén. A színdarab koncepcióját először csak rövidebb, egyfelvonásos zenés

⁶⁷ Kott, *Kortársunk Shakespeare*, 328-29.

játékok tették magukévá, amelyek „ballad-opera”-i utójátékként zártak egy-egy előadást, tehát a mintához fogható önállósággal nem rendelkeztek.⁶⁸

Ellenben igen hamar megjelentek azok a követők is, akik nem effajta kisebb terjedelmű, hanem Gayéhez hasonló egész estés, több felvonásos alkotásokkal kívánták folytatni az általa megteremtett hagyományt. Így elkezdődött az önálló „ballad-opera” műfaj térhódítása. Definíciója a *The Oxford Companion to the Theatre* megfogalmazásában így szól: „a play of popular and often topical character with spoken dialogue and a large number of songs fitted to existing tunes.”⁶⁹ Az elkövetkezendő években sokan kísérletet tettek „ballad-operák” írására, többek között a főként más műveiért elismert George Lillo. A szerző *Silvia or The Country Burial* című drámája csekély sikert ért el.⁷⁰

Jelentős hatást tett azonban Gay főműve Henry Fielding munkásságára is. A szerző, akit ma főként regényíróként ismerünk, 1730 és 1737 között sikeres színházi alkotói korszakát élte, és több „ballad-operá”-t is írt. Azonban váratlan módon nem ezeket hatotta át leginkább Gay szellemisége. A haymarketi Operaház számára írt burleszkjeiben a Walpole-kormány politikai satírája, illetve a kortárs színpad paródiája is megtalálható. 1730-ban mutattak be közülük két különösen sikerült darabot: *The Author's Farce* és *The Tragedy of Tragedies* címmel. A művek más burleszkhagyományokba is csatlakoznak, de tematikus szempontból a gayi gondolatmenetet is tovább örökítik.⁷¹

Az *Oxford Companion* szócikke arra is fényt vet, hogy noha hosszú távú hatása a brit zenés színpadra igen jelentős, maga a „ballad-opera” rövid tündöklést követően eltűnt a produktív műfajok sorából.⁷² Ennek oka bizonyára abban keresendő, hogy a műfajteremtő alkotás olyan értékekkel és egyedülállósággal rendelkezett, melyet a legsikerültebb kísérletek sem tudtak megismételni. John Gay saját folytatását, a *Pollyt* is ide kell értenünk, melynek (színpadi, noha nem nyomtatott) sikertelenségét a satíra javára feladott harmónia idézte elő.

Mindezek ellenére nem fejeződött be a *The Beggar's Opera* (és a Gay-életmű) háttörténete. Bizonyos műfaji és témabeli folytonosság fellelhető az azóta eltelt századok brit és európai irodalmában. A továbbiakban e folytonosság nyomainak rövid bemutatása következik.

⁶⁸ Styan, *The English Stage*, 285.

⁶⁹ „Népszerű és gyakran aktuális jellegű színdarab prózai dialógusokkal és nagyszámú, létező dallamra alkalmazott dalbetéttel.” (saját fordítás – K. L.) Vö. Phyllis Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre* (London: Oxford University Press, 1957), 703.

⁷⁰ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, xvi.

⁷¹ Uo. xviii.

⁷² Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, 703.

A szűkebb értelemben vett balladaműfaj tekintetében említést kell tenni Robert Burns-ról. Noha költészete eme műfaj történetének tágabb kontextusába ágyazódik, témavilága és hangvétele sok esetben közel esik Gayéhez, annak ellenére, hogy politikai, eszmei indíttatásuk általában eltérő. Viszont dalaik hasonló antikos plaszticitással, könnyed modorban szólalnak meg. Mindkét szerzőre jellemző a népi eredetű elemek alkotó módon történő felhasználása, valamint a satirikus és olykor akár explicit megfogalmazási mód. A burnsi tematikában is meghatározó szerepet töltenek be a társadalom pere-mén élők; bár más és más módokon, mindkét művész a velük szembeni rokonszenvről és együttérzésről tesz tanúbizonyságot költeményeiben, illetve az *Operában*.

Ezek a marginális csoportok egy valóságos alapokon nyugvó, mégis sajátos ecsetvo-násokkal megrajzolt Londont népesítenek be a *The Beggar's Operában*. A londoni alvilág ábrázolása, ahol a nyomor igen változatos és fondorlatos társulásokat, szervezett bűnözési hálót, csalások és erőszakos bűncselekmények széles skáláját hívta életre (annak ellenére, hogy mindez Gaynél áthallásos és sajátosan ironikus fénytörést kap), a dickensi főváros-képre emlékeztethet, különösen a *Twist Olivér* világára. Közös bennük az alvilág rajzának átfogó mivolta, ötletessége. London ilyen szempontú megéneklése pedig nemcsak a „ballad-operá”-val, hanem a *Triviával*, vagy akár a *The Mohocksszal* is összefüggésbe hozhatja Dickens munkásságát. Azonban Charles Dickens műve talán még közelebb állhat egy másik híres Scriblerian, Defoe alkotásához, a *Moll Flanders*höz. Párhuzamba állításukat nem pusztán műfaji rokonságuk indokolja, hanem az élettörténeti, a nevelődési jelleg, valamint a végkifejlet által közvetített „megjavulásba”, a társadalomba történő sikeres betagozódásba vetett hit is. (Ráadásul Defoe maga is kivette a részét a 18. századi bűnirodalomból Jonathan Wilde életéről írt összefoglalójával.)

A *The Beggar's Opera* hatástörténetéről szólva természetesen nem szabad megfeledkezni annak legszembetűnőbb példájáról, Bertolt Brecht vállalkozásáról, amely nem is az eredeti szerző hazájában, hanem Németországban látott napvilágot. Ez a *Die Dreigroschenoper*, azaz a *Háromgarasos* vagy *Koldusopera* (Arról, hogy ez utóbbi hogyan befolyásolta az előbbinek percepcióját, szó esik még a későbbiekben.) Brecht egyértelműen hommage-nak szánta az átíratot, melyet a premier kétszázadik évfordulóján, 1928-ban mutattak be Berlinben. Dalainak szövegét lényegüket tekintve sok helyen megváltoztatja, Kurt Weill zeneszerzői közreműködése nyomán a dallamok is újak, emellett a koncepcióban más pontokra helyezi a hangsúlyt saját művészi (és természetesen politikai) céljainak megfelelően. A cselekmény vázát, a karakterek vonásait azonban megtartja.

A „MAISÁG” BIZONYÍTÉKAI: ZENEI ÉS PARATEXTUÁLIS ELEMÉK A MŰBEN

A mű zenei vetülete

Már több ízben kifejtettem, miszerint a *The Beggar's Opera* egy merőben új zenés drámatípus megalapítója volt. Éppen ebből kifolyólag értő feldolgozása szempontjából elengedhetetlen a benne szereplő dalok közelebbi vizsgálata. Ennek kifejtése előtt azonban érdemes lesz a tárgy mű zenei összefüggéseinek különböző elméleti keretekben való elhelyezése.

Az alkotás műfaji viszonyait már feltártam, ám még mindig kínálkozik újfajta besorolási szempont, mégpedig egy magyar elméleti összefoglaló, a *Zenés színpad – vidám játék* című munka rendszerében. A Színháztudományi intézet 1961-es kiadványa ugyan nem a legkorszerűbb teoretikus forrás, viszont érdekes adalékokat tartogathat a Gaydráma elemzéséhez. A munka ugyanis a muzikális színjátéktípusokat forma és tartalom koordinátarendszerében különíti el. Székely György első körben az alkotóelemek részeseledését és arányát figyelembe véve tipizálja a zenés színházi műfajokat. Megállapítja, hogy a felállított kategóriák egy része igen ritka, vagy éppen csak potencialitásában létezik. Huszonnyolc típusból álló rendszere azonban részletessége révén precíz különbségtételekre ad alkalmat. Két nagy csoportot alkot, melyek aszerint válnak szét, hogy a szöveggönyv vagy a zene jelent folytonosságot a cselekmény szempontjából, azaz melyik van jelen nagyobb arányban. A „ballad-operá”-t egyértelműen az első csoportba helyezi, azon belül pedig a „szöveges cselekmény idegen, vegyes dalbetétekkel” kategóriába. Ebben a típusban tehát az elmondott szöveg áll túlsúlyban az időről időre megjelenő zenével szemben. Az adaptált dalbetétek, noha erre külön nem tér ki, szólók, duettek, kórusok egyaránt lehetnek. Idegen voltak, a létező dallamokra alkalmazható, akár torzító szövegük pedig alkalmat adhat ebben a kategóriában a paródia jelenlétére. Ez igen releváns meglátás a *The Beggar's Operára* nézve is; amelyet Székely is megemlít.⁷³

E formális szempont mellett a besorolás tartalmi összefüggéseit is számba veszi a tanulmány, mégpedig hagyományos, az arisztotelésztől sem távol álló megközelítésben. A cselekmény középpontjában álló hős sorsának kimenetelét tekintve komédiát és tragédiát különít el a bukással záródó történetek esetében. (A különválasztási alap a nézőből kiváltott fájdalom vagy káröröm.) A diadallal végződő cselekmények utalhat-

⁷³ Székely György, *Zenés színpad – vidám játék* (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961), 24.

nak rendszerében társadalmi drámára vagy úgynevezett színműre (esetleg vígjátékra). Emellett külön hangsúlyt fektet a valóságot bizonyos áttételen keresztül bemutató színpadi paródiára, travesztiára, illetve a keserűbb alaphangú satírára; tekintve, hogy ezek a típusok szervesen hozzátartoznak a zenés színjátszás műfajkészletéhez. Természetesen a tartalmi és a formai tengely kategóriái elméletben szabadon párosíthatók egymással. Székely külön kihangsúlyozza, hogy ezen kombinációknak köszönhetően bármely zenés színpadi forma bírhat releváns és tartalmas mondanivalóval; teszi ezt a „könnyű műfajok” egyfajta rehabilitációjaképpen.⁷⁴ Fontos megállapítás ez a Gay-alkotás értékelésének tekintetében is. A *The Beggar's Opera* a fenti rendszerben az eddigiek alapján olyan vígjátékként értelmezhető, amelynek szöveges cselekménye van, idegen, vegyes dalbetétekkel, és amelyben a központi alak győzelme erőteljesen parodisztikus fénytörést kap.

A zene színpadi felhasználására nézve Martin Esslin elméletrendszere újabb aspektusként vonható be a vizsgálódásba. A színházi szemiotika gondolköre szerint minden elem jellé válik, amely részt vesz az előadás létrehozásában. Ennek megfelelően az előadásban szereplő (Székely terminológiájával naturális vagy nem naturális) mindenmű zene is jelentéssel bír. A dalbetétek nem naturális zenei elemnek minősülnek; s széleskörű jelölői szerepet tölthetnek be. Ahogyan Esslin írja az operával kapcsolatban: „Az éneket kísérő zene erőteljes szubtextust is nyújt azzal, hogy a szereplők hangulatát, rejtett gondolatait és érzelmeit érzékelteti.”⁷⁵ Azzal kapcsolatban, hogy a zene pontosan milyen módon és céllal láthat el jelölőfunkciót egy drámai produkcióban, kétféle modellt állít fel. Az elsőt William Shakespeare nevével hozza kapcsolatba. Ebben a módozatban a zene az előadás szerves része; olyan szerkezeti elem, amely azzal a céllal töri meg a cselekményt, hogy bizonyos emocionális csúcspontok ábrázolását hangsúlyosabbá tegye, így összhangban és egymást segítő kölcsönhatásban áll azzal. Ezzel szemben a brechti epikus színházhoz köthető zenehasználati gyakorlatban az ellentétes hatás kiváltása a cél. A zene a szöveg ellenében hat: esetleges érzelmessége a cinikus dalszöveggel lép kölcsönhatásba. Alkalmazása nem az érzelmi hitelességet, épp ellenkezőleg, a színész és a néző kibillentését, az azonosulás megakadályozását szolgálja, ezáltal ténylegesen megtöri a cselekményt.⁷⁶

⁷⁴ Székely György, *Zenés színpad- vidám játék*, 38-9.

⁷⁵ Esslin, *A dráma vetületei*, 87.

⁷⁶ Uo. 88.

Az előadásban szereplő zene által potenciálisan megképzett jelentések számát megsokszorozza a „ballad-operá”-ban, hogy a felhasznált dallamok „kölcsonzóttek”, előléttel bírnak. A *The Beggar’s Operában* tudatosan alkalmazott széleskörű zenei utalásrendszer pedig teljes részletességében bizonyára csak a kortárs befogadók előtt állt, akik kontextuson belül kerültek szembe és értelmezői viszonyba annak elemeivel. A kései érdeklődőnek hosszas kutatómunkát igényel felderíteni az allúziókat, amelyek éppen közérthetőségük, jelenbe ágyazottságuk révén hathattak elementáris erővel a tizenharmadik századi színházlátogatókra. Éppen ezért a *The Beggar’s Operában* szereplő hatvankilenc dal közelebbi vizsgálata szükségeltetik ahhoz, hogy a mű besorolhatóvá válhasson a shakespeare-i vagy a brechti zenehasználati modellbe, s hogy benne a muzikális elemek tudatos és körültekintő alkalmazása megmutatkozzon.

A hatvankilenc dalbetét csaknem hatvan százaléka, Edgar V. Roberts szerint negyvenegy dal úgynevezett „broadside ballad”, azaz a korban olcsó, egyoldalas nyomtatványként terjedő ballada.⁷⁷ Ez a pusztán tény a dalok eredetére nézve nem jelent semmi bizonyosat, ugyanis bármiféle népszerű énekelt zenei darab megjelenhetett ebben a formában, kezdve a sikeres operaáriákon, kortárs vagy éppen régebbi költők saját vagy átdolgozásos művein keresztül egészen az angol vagy eredetileg idegen nyelvű népköltészeti alkotásokig, a tényleges balladákat is ideértve. Implikálja azonban azt, hogy az ilyen módon terjedő művek eredetüktől függetlenül mélyen beágyazódva léteztek a kollektív kultúratudatban (akár több, egymástól eltérő szövegváltozatban is). Ilyen nagyfokú közismertség pedig magával vonta, hogy a befogadó a dallamot a „ballad-operá”-ban hallva, ha nem is függetlenítette a cselekménytől, melynek részévé adaptálódott, öntudatlanul is felidézte a korábbi, elterjedt szövegét, annak minden konnotációjával, hangulati-érzelmi vonzataival egyetemben. Illetőleg ha maga a szöveg nem is, ezek a hozzá rögzülten kötődő tudati tartalmak felidéződtek a darab megtekintése folyamán, így módosítva annak kontextusát, valamint az elhangzó dalok jelentését, változatos áthallásokkal, allúziókkal, mellékjelentésekkel gazdagítva azokat. Emellett fontos szerepet játszanak a szereplők dalokon keresztül történő jellemrajzának alaposabbá tételében.

A dallamok eredetének feltárásában Gladfelder korszerű, 2013-as *The Beggar’s Opera and Polly* című szövegkiadása bizonyult a legmegbízhatóbb forrásnak; a dalbetétekkel kapcsolatos összefüggéseket így saját megfigyeléseimet az ő jegyzeteivel össz-

⁷⁷ Roberts és Smith, *John Gay: „The Beggar’s Opera”,* xxviii.

hangba hozva kívánom ismertetni a következőkben.⁷⁸ Azok között a dalok között, amelyek eredete nem népi, vagy nem homályosult el az idők során, számos operai részlet található, rendszerint a kortárs vagy közel kortárs színházi életből. Emellett olyanok, amelyek ugyan nem operának, de más előadásnak képezték részét. Ezen esetekben mind a zeneszerző, mind a szövegíró-költő személye is érdekes lehet, tekintettel arra, hogy melyik szerző munkássága vonzza be a konnotációk produktívabb sorát. (Noha e vizsgálat folyamán sajnos a teljesség igényéről a források kevés és bizonytalan volta miatt le kell mondanunk.)

Négy operarészlet szerepel a *The Beggar's Operában*: két Purcell-ária, Händel *Rinaldo*-indulója, valamint egy ária Giovanni Battista Bononcini egy feltételezett zene-művéből. A kortárs operaszerzők alkotásainak szerepeltetése a mű egyik alappilléreül szolgáló műfajparódia eszköze: a megidézett drámák kapcsolatba hozhatók a kritika keresztműzében álló olasz operahagyománnyal.

Am Gay javarészt szöveges jellegű egyidejű színpadi művek dalbetéteiből is merített. Összesen tizenkét dala származik ilyen forrásból,⁷⁹ ezek korábbi előfordulási helyei között a komédiák vannak túlnyomó többségben. Említésre méltó közülük a hatvanadik betét, melynek zeneszerzője szintén Purcell, noha egy Powell-tragédiában szerepel eredetije; valamint a huszonnyolcadik, melynek korábban ismert szövege Gay sajátja a *The What'd Ye Call It*ből, dallama pedig egy népszerű Händel-melódia.⁸⁰ A színház világához való szoros kötődést hangsúlyozzák azon darabok is, amelyek olyan színpadi alkotók és színházi emberek életművéből kerültek ki, mint Richard Leveridge, Lewis Ramondon vagy John Barrett.

A felhasznált színpadi betétek közül nem egy származik Thomas D'Urfey költő-drámaírónak, Gay kortársának tollából. Ezek között D'Urfey által írt színművek betétdaljai (két saját és egy Thomas Doggett-tel közös drámából), s a szerző különálló költeményei is szerepelnek. Az utóbbiak közé tartozik két népdalfordítás franciából, közismert (nép)balladák átköltései, jórészt politikai tartalmú variációk elterjedt témákra, valamint eredeti szerelmi költemények. Bononcini operájának librettistája is a népszerű költő

⁷⁸ Hal Gladfelder, szerk., *John Gay: „The Beggar's Opera” and „Polly”* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 163-176.

⁷⁹ A huszonhatodik dal esetében ez csak feltételezhető, lásd Gladfelder, *John Gay: „The Beggar's Opera” and „Polly”*, 169.

⁸⁰ Egyéb szerzőpárosok, akiknek dalait Gay felhasználta: Congreve és Eccles, Farquhar és Leveridge. Vö. Gladfelder, *John Gay: „The Beggar's Opera” and „Polly”*, 166-167.

lehetett.⁸¹ Három dal eredetijével járult hozzá Gay gyűjteményéhez Allan Ramsey skót költő; amelyek közül kettő balladaátirat, s mindhárom a szerelmi témát járja körül.⁸² Szükséges még megemlíteni Henry Carey költő nevét, aki ugyan csak egy (az ötvenkilencedik) dalbetét származásának áll a háttérben; azonban ez a korszak egyik legelterjedtebb dala, a *Sally in our Alley* címet viseli. Jelentőségét az is adja, hogy Gayhez hasonlóan Carey is Walpole-ellenes álláspontot képviselt, így a politikai felhang szükségszerűen beszűrődhetett az attól távol álló John Gay-féle bordalrészletbe is.⁸³ Emellett egy Pietro G. Sandoni dallamára írt korábbi Gay-költemény is megjelenik a *The Beggar's Opera* harmincnegyedik dalaként. Az eredeti vers hangoltságát megtartó betétet Polly adja elő.⁸⁴

Ami a tematikus változtatásokat illeti, két fő tendencia figyelhető meg a betétdalok kezelésében, melyek az ismert és ismeretlen szerzőségű, illetve népi eredetű zenei darabokra egyaránt érvényesek. A felhangzó dallamokhoz hozzáögzült közismert szövegeket mindenütt helyettesíti a szerző, tárgyukat azonban részben megtartja, részben viszont egészen elhagyja vagy kifordítja. Ez utóbbi kezelési mód a ritkább. A régebbi szövegverziótól való eltávolodás inkább a sötétebb témákra, a maróbb gúnyt működtető dalokra jellemző. Így kerülhet előtérbe például az iszákosság, alkoholizmus több betét tárgyaként, a kivégzés és a halál képi világa, a nyilvánvaló politikai utalás (például a tizenhatodik dalban a déltengeri tőzsekrachra). A tematikai átfordulás legnagyobb számban az eredetileg szerelmi jellegű szövegeket érinti. Az idilli szerelem képeit megidéző dallamokra gyakran csalásról (legyen az gazdasági vagy érzelmi), halálról, a férfiúi hiúságról, nőkre jellemző vagy nőkre irányuló gyűlöletről énekelnek a dráma szereplői. Egy ízben pedig éppen ellenkezőleg: a negyvenkettedik dalbetét számos korábbi szövegváltozata politikai vádbeszédként funkcionált, itt e dallamra a szerelmi csalódás szinte fúriaszerű megnyilvánulása épül.

Annak ellenére, hogy a régebben elterjedt dalszövegekkel párhuzamos, vagy azokkal szoros kapcsolatot mutató irányultság jellemzi a *The Beggar's Opera* betétdalainak nagyobb részét, a tematikus megegyezés ezekben az esetekben sem fogadható el feltétel nélkül. John Gay a korábbi emocionális-atmoszférikus hangoltságot javarészt megtartja, azonban annak felhasználása, kiaknázása alkotó módon történik, igen gyakran az eredetinel mélyebb, összetettebb jelentést létrehozva. Igen finoman bánik pél-

⁸¹ Gladfelder, *John Gay: „The Beggar's Opera” and „Polly”*, 165-166, 175.

⁸² Uo. 171, 173.

⁸³ Gladfelder, *John Gay: „The Beggar's Opera” and „Polly”*, 174.

⁸⁴ Uo. 170.

dául a frivol témákkal: a túlságosan explicit szövegű dalokban ezeket áthallásos szerelmi összefüggésekké hangolja, vagy éppen ezeknek a kollektív tudatban elevenen élő szókimondó textusoknak háttérben tartásával árnyalja, illetve humorral tölti meg az első olvasatra érzelgősnek tűnő, új szövegeket. Van olyan dal, amelyben Gay csak a szöveg felépítését tartja meg, témáját ellenben nem; s olyan is, amelyben csaknem változatlan a denotatív szöveg, konnotációiban ellenben éppen a kimondott jelentés ellen dolgozik. Bizonyos költemények kiindulópontjukban, mások épp csak végkicsen-gésükben egyeznek a korábbi változattal; vagy például ugyanarra a hangulatfestő eszközészletre a háború helyett szerelmi összefüggéseket építenek.

Felismerhetőek olyan általános jellegzetességek is a gayi átírások körében, melyek mind a régebbi szövegek világához tartó, mind az azoktól eltávolodó dalokra jellemzőek. Ilyen például az a gyakran használt eljárás, amelyet az eredetileg szerelmi témájú dalszövegek esetében alkalmaz a drámaköltő: nevezetesen a versbeszélő nemének megcserélése. Ez a módszer az érzelmességnek nyersebb megfogalmazási módok és tárgyak felé hajlítását szolgálja; a csalódás, düh, erőszak, vagy éppen a szexuális kilengések közelebbi vagy távolabbi tematikus vonatkozásait rendeli hozzá az adott dallamhoz, így sejtetve bizonyos áthallásokat, vagy gúnyos értelmezési lehetőségeket a befogadó számára. Ezzel összefüggésben mindkét témakezelési folyamatra jellemző, hogy Gay úgy alkot meg egy kifinomultabb humorforrás-rendszert, hogy egyensúlyt teremt a trágárabb háttérbeli célzások és a fennkölt hangnem között. Emellett az is, ahogyan a politikai, gazdasági és szerelmi-magánéleti síkok egymásra rakódnak az utalások megfogalmazásán keresztül. Mind az eltávolodás, mind a megtartás lehet ezenkívül a műfaji pastiche eszköze, a megidézett énekelt műfajok esetében természetesen maga a zene alkalmazása is gondoskodik ennek folyamatosságáról.

A „ballad-operá”-ban szereplő közismert dalok a fentieknek megfelelően az implicit tartalmak széles skálájának érzékeltetését teszik lehetővé. Tekintve, hogy ezen tartalmak jelentős része nem a színpadi mű univerzumán kívül álló valóságra utal, nem alkalmazható John Gay alkotására a Bertolt Brechtre jellemző zenehasználati modell, amelyet Esslin dolgozott ki.⁸⁵ (Megjegyezve, hogy hasonlóságot teremt a két szerző között a népszerű és könnyen megjegyezhető dallamok tudatos alkalmazása és az ironikus látásmód megléte.) A zeneszámok ugyanis nem törik meg a cselekményt a *The Beggar's Operában*, hanem épp ellenkezőleg, ritmizálják, és annak kiemelésére szolgálnak. A mögöttes tartalmak, amelyeket működtetnek, csak többszörös áttétel útján

⁸⁵ Esslin, *A dráma vetületei*, 88-89.

vonatkoznak a valóságra, mindig van referenciájuk a dráma terén belül is. A kollektív kultúratudatból előhívott ismeretek jelentős része a drámai karakterek jellemrajzának mélyítését segíti elő, ily módon egyrészt a befogadást irányítva, másrészt támpontot adva a játszó színésznek egy többdimenziós alakítás létrehozásához.⁸⁶ Ebből a szempontból is koherens műnek tekinthető a tárgyalt alkotás: noha a zenés betétek árnyalják és új színekkel gazdagítják a szereplőkről alkotott képet, nem helyezkednek szembe a szöveges jelenetekből kibomló jellemrajzokkal, lehetővé téve, hogy szerves egészzé álljanak össze a mű muzikális és nem muzikális részei.⁸⁷

A fentiekből kitűnik tehát, hogy a John Gay által a betétdalokban alkalmazott kiterjedt zenei, műfaji és tematikus utalásrendszer elsősorban a cselekmény kibontását, a szereplők aprólékosabb rajzát szolgálja; másodsorban részt vesz a művészi reflexió megszólaltatásában, s csak legutolsó sorban ad teret a szatirikus valóságra vonatkoztatás lehetőségeinek. Ezen jellegekkel való finom egyensúlyozási készsége Shakespeare-ével rokonítja John Gay színpadi zenehasználatát Martin Esslin rendszerében.⁸⁸

A *The Beggar's Opera* zenei vetületével összefüggésben felmerül továbbá a kérdés, hogyan viszonyul nemcsak az opera seriához, hanem más, a „ballad-operá”-hoz hasonlóan különböző forrásból származó alapműveket inkorporáló műfajokhoz. A tárgyalt korszak Angliájában ilyen színpadi forma volt az úgynevezett semi-opera, amelyben a főszereplők alig rendelkeztek zenés megnyilvánulással, az inkább a kórust jellemezte; s ezek a betétek nem szolgálták a cselekmény továbbvitelét. A válogatás [„medley”]-operákban a zenés elem már szerepet játszott a cselekmény kibontásában. Azonban ezeket a műveket gyakorta jellemezte formai vagy tematikus szolgáltság az alapművekkel szemben. A tizenharmadik század kezdetén ugyanis ebben a formában volt jelen az olasz opera a szigetországban: több *seriából* kiemelt részleteket és cselekménystruktúrákat angolra alkalmazva kombináló válogatás-operaként. Látható tehát, hogy a hasonló, válogatásos formák nem rendelkeztek az *Operát* jellemző rugalmassággal. Ez tette lehetővé, hogy a kölcsönzött zenei betétek a dráma inherens részét képezzék oly módon, hogy a bennük fellelhető utalások áttetszőek maradjanak.

⁸⁶ Hal Gladfelder például megállapítja, hogy a kilencedik dallam D'Urfey-féle, közismert dalszövege a tudatban felmerülvén megerősítheti Polly karakterének kevésbé sematikus felfogását, leszámolhat az ártatlan hősnő képével. Vö. Gladfelder, *John Gay: „The Beggar's Opera” and „Polly”*, 166.

⁸⁷ Székely, *Zenés színpad – vidám játék*, 59.

⁸⁸ Esslin, *A dráma vetületei*, 88.

Alátámasztja ezt a tárgymű harmóniavilágának közelebbi, zenei vizsgálata is.⁸⁹ A Pepuschnak tulajdonított nyitány ugyan még nem mutat eltérést a drámacímben megjelölt műfaji konvenciótól. A franciás szerkesztésű, szabályos operai nyitány lassú bevezető résszel indul, amelyet gyors szakasz követ fúgaszerkezettel. Hangneme B-dúr; a Lucy által előadott negyvenhetedik betét (*One Evening Having Lost My Way*) G-dúr témáját transzponálja. Az egyes dalok szerkezetében ellenben már megfigyelhető a különbség. A hatvankilenc darab közül összesen négy bír az opera seriákra jellemző Da Capo-szerkesztéssel; s az előzetes elvárásokkal ellentétben ezek közül egyik sem olasz eredetű: három népi, illetve ballada-dallam, a negyedik pedig Leveringe *The Recruiting officer*-éből származik (a tizenötödik).⁹⁰ Jóval több ízben fordul elő viszont a népdalok körében gyakori refrénes és ismétlésalapú szerkesztésmód. Megtalálható ez az eleve ilyen felépítésű balladaátiratok és népi eredetű dalok esetében. Ám olyan betétekre is jellemző, melyek korábbi alakjukban más szerkezetűek voltak, s a szerző (valószínűsítően) a drámába illesztéskor dolgozta őket át. A refrénes szerkesztés leggyakrabban felfokozott érzelmi állapot ábrázolását segíti elő, így ezek a dallamok a drámai cselekmény csomópontjait alkotják.

A „ballad-opera” dallamvilágát tonális szempontból az egy kereszt és a két bé előjegyzések hangnemei határozzák meg, ahogyan azt a nyitány és az annak főtémáját adó dalbetét is példázza. A dallamok összesített elemzése kimutatja, hogy ezek közül is a moll hangnemek a leggyakoribbak, azaz az e- és a g-moll. A legerőteljesebb zenei jelenléttel bíró karakterek, Macheath, Polly és Lucy zenei megnyilvánulásainak többsége is a két hangnem valamelyikében hangzik el. Duettjeik és tercettjeik is növelik ezek előfordulási gyakoriságát. A központi alak, Macheath kapitány csaknem minden, a darabban előforduló hangnemben énekel, ám legtöbbször mégis a fent említett mollok közül az egyikben. Polly túlnyomóan e-mollban szólal meg, a hangnem így hozzátartozik a karakter rajzához. Lucy megnyilvánulásai között is az egy keresztés moll a leggyakoribb, noha az ő ilyen dalainak száma kevesebb. Hangnembeli – éppúgy, ahogyan cselekvésbeli – kifejezőkészségét azonban nagyfokú diverzitás jellemzi vetélytársnőjével szemben. Noha a többi szereplő esetében nem figyelhető meg ilyen szempontú, motívált hangnemválasztás, az előbbi példák is mutatják, hogyan járulnak hozzá a zenei

⁸⁹ A zenei anyag Edward Smith zongoraátiratában megtalálható: Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, 86-226. Zeneelméleti megfigyeléseim ezen a kiadáson nyugszanak.

⁹⁰ Gladfelder, *John Gay: "The Beggar's Opera" and "Polly"*, 167.

összkép finomságai az alakrajzhoz, s válnak – akár a befogadóban nem is tudatosuló módon – a drámaegész interpretációját nagyban meghatározó tényezővé.

Mindent egybevetve megállapítható, hogy noha a hallott zene és szöveg nehezen különíthető el egymástól, az előadás nézője a verbalitáson túlmutató széleskörű intertextuális hatással szembesülhetett, amikor a tizennyolcadik században, saját kulturális közegében találkozott a *The Beggar's Operával*. A ténylegesen hallott szövegen túlmenően a zenei részek tulajdon hangulati tartalmukban és eredeti előfordulási helyüket felidézve is hatást gyakorolhattak a befogadóra – bár efféle, a nézőkben lejátszódó pszichikai folyamatok ismertetésére érthető módon nem terjednek ki a kortárs beszámolóok. Emellett a zene hallatán feleleveníthettek azok a képzetek, tudati tartalmak is, amelyek a dallamokhoz más körülmények között kapcsolódó szövegekhez, költeményekhez járultak. John Gay pedig mindezeket a mechanizmusokat igen kreatív módon használta fel, hogy illetéknéppen új kontextusokba helyezze a maga összetettségében befogadható előadászöveget, kiszélesítse értelmezési kereteinek terét a zenei, irodalmi és előadások közötti intertextuális összefüggések létrehozásának segítségével.

ADALÉKOK A DRÁMA JELENKORI ÉRTÉKELÉSÉHEZ

Ahhoz, hogy mai kortárs színháztudományos gondolkodásunkban megfelelő helyet biztosítsunk a *The Beggar's Operának*, a fenti megállapításokon kívül van még néhány jellegzetesség, amelyekre szükséges figyelmet fordítani. Korunkra ugyanis eme alkotás tárgyalása során elhanyagolódtak bizonyos definitív jegyek, amelyek kiemelése nélkül jelentős értékei maradnak rejtve. A jelenkori színházi élet és a kutatás számára legfontosabb ilyen jelleg a műben a nagyfokú színházi tudatosság.

Színházi önreflexió a dráma keretjátékában

Színházi önreflexió alatt érthetők a drámai művészetekre tett felületes utalások is a szövegben; illetve hogy a szereplők a cselekmény során olykor maguk is alakoskodnak, vagy épp rendezik egymást. Azonban a színházi öntükrözés sokkalta pregnánsabb, sokrétűbb hordozója a dráma keretjátéka, amelynek már pusztán megléte is erősíti ezt a dimenziót.

A keretjáték, noha a benne elhangzottak szerint az alkotás nem tartalmaz prologust vagy epilógust, mégis azok szemiotikai funkcióját tölti be. Előzetesen megalkot egyfajta képet, elváráshorizontot, mely a befogadáshoz szükséges; illetve utólagosan elmélyíti és magyarázza a darab „üzenetét.”⁹¹ Első olvasatra egy hagyományos szerzői attitűd nyilvánul meg benne, amely reflektál a megírás körülményeire, a közönség ízlésére, a dráma műfaji kereteire, és a velük összefüggésben alkalmazott szerzői megoldásokra, s indokolja azokat. Ez már önmagában egyfajta metateatralitást mutat, ám annak megnyilvánulása magasabb szinten is tetten érhető benne. A színre lépő Koldus és Színész⁹² allegorikus figurákként nem rendelkeznek pszichológiailag realiztikus jegyekkel, pusztán funkciójukban nyerik el jelentőségüket. A kezdő jelenetben művészet és szegénység sajnálatos összekapcsolódásáról beszélnek. Azonban sokkal fontosabb párbeszédük a záró keretjelenetben: azon felül, hogy ismételten felvetik a korabeli nézők műfaji elvárásainak kérdését, olyat tesznek, ami teljesen szétzúzza a tulajdonképpeni dráma cselekménybeli koherenciájának látszatát. Mégpedig azt, hogy a fikció terén kívül, megegyezésem alapon hajtják végre a drámai történet átfordítását.

Átfordulás alatt az a pillanat értendő, amelyben egy váratlan esemény megváltoztatja a cselekmény irányát, sorsfordulatot hoz létre.⁹³ Az, hogy ez esetünkben a történet univerzumán kívülről érkező beavatkozás hatására esik meg, egyrészt felerősíti a megírás, a Koldus szerzőségének fikcióját. Másrészt viszonylagossá teszi az így kialakuló végkifejletet, a „happy endinget” maximálisan parodisztikus fényben tünteti fel és zárójelbe helyez minden annak nyomán esetleg fellépő romantikát. Egyúttal ellehetetlenítve azt a katarzist is, amelyet a tragikus, halállal végződő befejezés kiválthatott volna. Tehát feltételezhetően tudatos szándékkal hozza létre azokat a vegyes érzelmeket, amelyek pusztán szerzői inkompetencia folytán, vagy a közönségigényeknek engedve jóra forduló színművek⁹⁴ végén megszülethetnek a befogadóban, s amelyek így a korabeli nézőket minden bizonnyal *kibillentették* megszokott pozíciójukból.

⁹¹ Esslin, *A dráma vetületei*, 54.

⁹² Player az eredetiben. – (K. L.)

⁹³ Pavis, *Színházi szótár*, 49.

⁹⁴ Székely György például ezeket érti „középfajú” vagy „vegyes” színpadi művek alatt, Vö. Székely, *Zenés színpad-vidám játék*, 37.

A darabcím és magyar problematikája

Ahhoz, hogy a keretjelenetek a lehető legjobban betölthessék metatextuális funkciójukat, amely tehát az egész mű értelmezési keretét módosítja, okvetlenül szükséges a velük kölcsönhatásban létező cím. A cím egyfajta paratextuális elem, amely egyrészt kívül áll magán a szövegen, másrészt elengedhetetlen az interpretáció szempontjából, mivel hatással van arra.⁹⁵ Ez az egyik első, ahogyan Esslin nevezi, előkészítő mutató, amellyel a dráma vagy az előadás befogadója még annak megkezdése előtt szembesül, és amely ilyenképpen a többi jel dekódolásának módját és a kezdeti elváráshorizontokat is meghatározza, alapvetően befolyásolja.⁹⁶

A *The Beggar's Opera* esetében ez egy, a tömörség kritériumát is teljesítő műfajjelölő cím, amely első olvasatra félrevezető (az utókor számára nyilvánvaló, hogy új műfajt megteremtő alkotásról van szó). Jelentősége a műfajjelölés szintjén viszont abban áll, hogy a drámának egy bizonyos konvenció folytonosságába történő behelyezésével éppen attól való eltérései, invenciói felé fordítja a figyelmet. Más oldalról nézve pedig olyan cím, amely tulajdonító gesztust hordoz magában: megerősíti a szerző-fikciót, ezzel is hangsúlyossá téve a keret értelmezést módosító hatását.

Az eddigiekből kiviláglik, hogy a keretjelenetekkel együtt milyen meghatározó szerepet tölt be a tárgyalt mű címe a befogadói elváráshorizontok irányításában. Sajnálatos módon éppen ez a funkció lesz az, amit a magyar nyelvű fordítás címe nem képes betölteni, ezzel is visszavetve a dráma értékeit kellő mértékben felismerő befogadói attitűd kialakulását. „Fordítani annyi, mint egy darabot rendre átírni anélkül, hogy bármit is hozzáadnánk vagy kivennénk belőle,” idézi Déprats-t Patrice Pavis.⁹⁷ Természetesen a műfordítás nem a szó szerintiségen áll vagy bukik, és a színház számára készülő drámafordításoknak sem ez a leginkább centrális problémája. Esetünkben mégis olyan banális változtatás okozza az anomáliát, mint egy birtokos szószerkezet jelöletlen szóösszetételé alakítása, s ennek következtében a birtokos-tulajdonító jelentésmozzanat elvesztése. Ez pedig végzetes veszteség a magyar nyelvű interpretáció szempontjából; elvégre a fentiekből már láthatóvá vált éppen ennek a mozzanatnak jelentésformáló fontossága. A fordító munkája során kiválaszt egyet a forrásnyelvi szöveg végtelen számú lehetséges megvalósulásai és virtualitásai közül,⁹⁸ s ez az egy lesz az, amely a

⁹⁵ Pavis, *Színházi szótár*, 77.

⁹⁶ Esslin, *A dráma vetületei*, 53.

⁹⁷ Pavis, *Színházi szótár*, 150.

⁹⁸ Pavis, *Színházi szótár*, 151.

célnyelvi befogadói közeg előtt áll majd, és kijelöli számára a fordító által előírányzott elváráshorizontokat, melyek által létrejön a megértés. A *Koldusopera* mint célnyelvi cím nem tekinthető megfelelő választásnak, a vele járó, fent részletezett jelentésvesztés okán.

Felmerül a kérdés, vajon miért ez a leegyszerűsítő variáns honosodott meg magyar nyelven. A fordítás során azt is figyelembe kell venni, képes lesz-e a célkultúra befogadni a művet. Vélhetőleg semmi sem indokolja a feltételezést, hogy a tárgyalt esetben erre ne lett volna mód. A cím birtokossági vetületének megszüntetése akár a keretnek a magyar játékhagyományban történő elhagyására is engedhetne következtetni, azonban a kutatásom jelen pontján ennek bizonyítására vagy cáfolására nem áll rendelkezésre kellő adat. Nem segít a kérdés eldöntésében egy keretjátékkal szintén rendelkező Shakespeare-dráma, *A makrancos hölgy* hazai előadás-történetének példája sem. A népszerű vígjátékot ugyanis több alkalommal színre vitték megkurtítva és keretjátékával együtt is.⁹⁹

Érdekes adalék a címmel kapcsolatban az a különös eset, ahogy hazai színpadi gyakorlatunkban az 1930-as évektől kezdve újabb elnevezési mód jött létre. Amint Berlinben bemutatták Bertolt Brecht átíratát, hamar óriási népszerűsége tett szert. Az eredetileg *Die Dreigroschenoper* címet viselő színdarab nálunk *Háromgarasos* és *Koldusopera* címen is futott. Azonban nem csak a korábbi alkotás hatolt be a későbbire vonatkozó címadási szokásba, hanem ennek az ellenkezője is végbement: a *The Beggar's Operát* is játszották hazánkban mind a két cím alatt. Ezt a momentumot esetleg a brechti mű elementáris hatása indokolhatja. Különös azonban, hogy ez a kettősség napjainkban is megmaradt, és a határozott distinkcióra továbbra sem mutatkozik igény.

Mindezeket összegezve megállapítható, hogy a magyar nyelvű *Koldusopera* cím, noha a műfaji összefüggéseket az eredetihez hasonlóan magában hordozza, nem engedi láttatni a tárgyalt mű értékeinek jelentős részét, félrevezető, hiányos elváráshorizontokat teremtve ezzel; valamint a darabot elkülönítő denotatív funkciót sem képes betölteni. Ezért szeretném javasolni az egyértelmű, az alkotás metatextuális és önreflektív jegyeit hangsúlyozó, értékeinek megragadását az egynyelvű befogadó számára is lehetővé tevő *A Koldus operája* cím alkalmazását; emellett esetleg egy korszerű, ezen értékek felszínre hozását szem előtt tartó új magyar szövegfordítás megírását előírányozni.

⁹⁹ Kéry László, szerk., *Shakespeare összes művei. Vígjátékok*, jegyz. Lutter Tibor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961), 893-4.

Ezen javaslat egyik alapját, mint azt már említettem, a magyar előadás-hagyományban Gay és Brecht művei között fennálló címbeli kontamináció képezi. A jelenség szemléltetésére érdemes pillantást vetni a *The Beggar's Opera* magyar nyelvű színreviteleire, kitekintve az egyes előadások jellegzetességeire, illetve kritikai visszhangjára. Az előadás-történet rekonstrukciója az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet digitális és könyvtári adatbázisain alapszik. A feldolgozások sora meglepően rövid, és olybá tűnik, mintha színházaink csak az elmúlt évtizedekben fedezték volna fel maguknak a darabot (annak ellenére, hogy a már említett 1961-es forrás is megemlékezik róla): a *The Beggar's Opera* összesen négy premiért ért meg 1975 és 2015 között.¹⁰⁰

Az első a sorban a Magyar Állami Operaház Erkel Színházának 1975. január 5-i *Koldusopera* bemutatója. Érdekes, hogy az előadás adatlapja Pepuscht Gayjel együtt az alapszöveg írójának minősíti, zeneszerzőként pedig Benjamin Brittent nevezi meg, aki korszerű zenekarra alkalmazta az eredeti kísérletet a huszadik században; ez is jelzi a szerzőkkel kapcsolatos bizonytalanságot. A szöveg Róna Frigyes fordításában volt hallható. A színrevitel képi világa a tizennyolcadik századi viszonyokat idézte, és figyelemre méltó szerepkettőzéssel élt a társulat: a Koldust az adott estén Lockit foglár szerepét játszó előadó alakította.¹⁰¹

Tíz évvel később mutatta be a művet azonos címen a Pécsi Nemzeti Színház február 2-án. Ennek az előadásnak az esetében szerzőként egyedül John Gay szerepel, a műfordítás Vajda Miklós munkája. A produkció képi és zenei megoldásai is az időtlenséget voltak hivatottak hangsúlyozni: Papp Zoltán zenei vezető az 1985-ös közönség számára broadside-ismertségű dallamokat alkalmazott a cselekményhez illő zene kiválasztásában az ellentétes tartalmú dalszövegekhez.¹⁰² Azonban, ahogyan azt a *100 pécsi évad* című kiadványban Gárdonyi Tamás megjegyzi, a darab sem a Gay-korabeli, sem az aktuális erkölcsökről nem szólt.¹⁰³

A soron következő előadás 2001. július 20-án debütált *Háromgarasos opera* címmel az Esztergomi Várszínházban a Beregszászi Illyés Gyula Színház társulatának jóvoltából. A címválasztás igen meglepő, s a kontamináció egyik legszembeszökőbb példája, hiszen

¹⁰⁰ Az OSzMI könyvtárában fellelhető, különböző színházakra vonatkozó adattárak időbeli lefedettségé egy mástól eltér és sok esetben nem teljes. Ebből kifolyólag a rekonstrukció, noha minden jelenleg elérhető forrást felhasznált, továbbra is hiányos lehet.

¹⁰¹ Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum digitális adatbázisa, http://oszmi.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754.

¹⁰² OSzMI adatbázis, http://oszmi.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754.

¹⁰³ *100 pécsi évad*, szerk. Bezerédi Győző, Simon István, Szirtes Gábor, (Pécs: Pannónia Könyvek, 1995), 110-1.

John Gay művéről van szó ebben az esetben is. Fordítót ugyan nem neveztek meg a színlapon, így az adatbázis sem említi; valószínűsíthető azonban, hogy legalább részben támaszkodtak Vajda Miklós már említett fordítására, mivel az ő változatából ismert, igen elmésen magyarított neveket használták fel.¹⁰⁴ A Várszínház művészeti vezetője egy interjúban a produkció újszerűségét hangsúlyozta, s kitért arra is, hogy nem a Brecht-alkotásról van szó.¹⁰⁵ Úgy tűnik, hogy a „metáballada” elnevezéssel fémjelzett újítási szándékot a színrevitelnek nem sikerült kellő felkészültséggel keresztülvinnie.¹⁰⁶

A darab végezetül a temesvári Csiky Gergely Színházban a 2015-ös évad végén (április 4.) került színpadra, ismét *Koldusoperaként*. A színlap Gayt szerzőként említette, a dalszövegek írója Kokan Mladenović rendező volt, a dalszövegek magyar változatait pedig Góli Kornélia és Szerda Zsófia készítették az OSzMI-adatlap tanúsága szerint.¹⁰⁷ Ahogyan azt az előadást ismertető egyik színikritika is hangsúlyozza, a produkció esetében a kreatív megközelítés dominált. Az alapanyagát szinte gayi merészséggel kezelő változat saját szövegeket alkalmaz, s mintegy adaptálja Gay eljárásait saját korára és kontextusára. A keretjáték megvan, azonban nem azonos az eredetivel; Gayhez hasonlóan, bár több ízben történnek kiszólások, többek között a közönség igényeire. Emellett intertextusként még a *Die Dreigroschenoper* is megjelenik, ami értelmezhető arra való törekvésként, hogy a produkció egyfajta hagyományba illeszkedjék. Az előadást erőteljes, explicit politikai hangoltsága is közelíti a brechti állásponthoz, noha párhuzamképp szövegszerűen éppen az 1720-as évek politikájára tekint ki.¹⁰⁸ Mindezek alapján úgy tűnik, ez a 2015-ös színrevitel áll a legközelebb ahhoz, ami az alapmű rekontextualizálását, merész újításainak a mai befogadó számára érzékelhetővé tételét jelentené.

A két *Koldusopera* problematikájával kapcsolatban ismét kiemelendő, hogy a zűrzavar a *Die Dreigroschenoper*-színrevitelekben nem pusztán a címre, hanem szembeszókó módon a szerzők kilétére is kiterjed. Ennek szemléltetésére két, egymástól időben

¹⁰⁴ OSzMI adatbázis, http://oszmi.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754.

¹⁰⁵ „Mi készül a Várszínház színpalai mögött? Tények és vélemények az Esztergomi Színházról”, *Esztergom és Vidéke* (2001/21.), [http://library.hungaricana.hu/hu/view/Esztergom_es_Videke_2001/?query=SZO%3D\(John%20Gay\)&pg=152&layout=s](http://library.hungaricana.hu/hu/view/Esztergom_es_Videke_2001/?query=SZO%3D(John%20Gay)&pg=152&layout=s).

¹⁰⁶ Csáki Judit, „Ladiladilom (A Háromgarasos opera Esztergomban)”, *Magyar Narancs* (2001/31.), http://magyarnarancs.hu/zene2/szinhaz_ladiladilom_a_haromgarasos_opera_esztergomban-58576.

¹⁰⁷ OSzMI adatbázis, http://oszmi.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754.

¹⁰⁸ Balogh Gyula, „Mindent elnyelők bálja”, *Népszava online* (2016. február 5.), <http://nepszava.hu/cikk/1084634-mindent-elnyelok-balja>.

távoli előadást említenék, amelyek adatai között a darabbal kapcsolatba hozható minden alkotó neve feltűnik, változatos minőségekben.

A kettő közül a korábbi a Vígszínház 1930-as, szeptember 6-i bemutatója. A színház adattári kiadványának címjegyzékében így szerepel a mű: „Bertolt Brecht: *A koldus operája*. John Gay *The beggar's opera* című művéből”.¹⁰⁹ A szöveget Heltai Jenő fordította. Zeneszerzőként Kurt Weill mellett Pepusch neve is szerepel, zárójeles /1728/ megjegyzéssel.¹¹⁰ A másik a szatmárnémeti Harag György Társulat 2014. november 23-as *Koldusopera*-premiere. Ez a társulat Eörsi István fordítását használta. Brechtet és Weillt szerzőként, Gayt az alapszöveg írójaként, valamint Pepusch mellett zeneszerzőként említik.¹¹¹

Látható tehát, hogy a szerzőségi viszonyok és funkciók elkülönítése is problémás, nemcsak a következtelen magyar címadási szokások. Az is mutatja ezt, hogy noha J. C. Pepusch csakugyan zeneszerzőként működött együtt John Gayjel, a *Die Dreigroschenoper* zenei világa tudvalevőleg nem az 1728-asnak egyfajta feldolgozása, hanem saját korának populáris zenei elemeiből építkezik;¹¹² Pepusch mégsem korábbi, hanem aktuális zeneszerzői funkciót kap több ízben. Az effajta apró bizonytalanságok is indokolják a két mű színpadi gyakorlatban és az irodalomban történő tudatosabb különválasztásának igényét. Ennek megvalósítására volna alkalmas a markánsabban elkülönülő, egyúttal következetesebb címek alkalmazása.

KONKLÚZIÓ

Mindent egybevetve láthatóvá vált, milyen összetett és tudatos műalkotás John Gay *The Beggar's Operája*. A szerző pályája ebben a drámában csúcsonyodott ki, amely magába foglalja mind az életműben külön-külön előforduló invenciókat: a keretjátékot, a perifériára szorult elemek és helyzetek tematizálását, a műfaji keretek szabad és merész, keveredésszerű használatát, s ennek humorforrásként való kiaknázását. Magában hordozza a lenyomatát a társadalmi és kulturális környezetének, amelybe ágyazódik; s ezek jellegzetességeit a társadalmi satíra, az ironikus beszédmód, valamint a műfaji burleszk hármassága által teszi olyan szervezőerővé, amelynek köszönhetően humora

¹⁰⁹ Berczeli A. Károlyné, *A Vígszínház műsora 1896-1949 (adattár)* (Budapest: OSzMI, 1960), 76.

¹¹⁰ Berczeli A. Károlyné, *A Vígszínház műsora 1896-1949 (adattár)*, 76.

¹¹¹ OSzMI adatbázis, http://oszmi.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754.

¹¹² Roberts és Smith, *John Gay: „The Beggar's Opera”*, xxvii.

és utalásrendszere a fenti kontextusokból kiemelten is működni tud. Olyan egyedülálló mű, amely nem pusztán alkotó módon kapcsolódik be az általa felhasznált irodalmi és zenei tradíciókba; hanem ezen felül még egy teljesen új színházi műfajt is megteremt, nevezetesen a „ballad-operá”-t, amelynek története során legkiemelkedőbb darabja marad. Újszerű témaválasztása és műfajkezelése hatással bír az európai kultúra több jelentős alkotójára, s noha utóddarabja, Brecht *Háromgarasos operája* háttérbe szorította színpadainkon, attól függetlenül is jelentős értékekkel rendelkezik. Ezen értékek közé tartozik az, ahogyan a főként broadside-ballad eredetű zenei betétek által felidézett előzetes képzeteket felhasználja intertextuális kapcsolatok kialakítására, a drámai konfliktus mélyítésére, s egyúttal a színpadi önreflexivitás kifejezésre juttatására. Ez utóbbinak legpregnansabb képviselői a keretjáték és a cím, amelyek egymást erősítve szüntetik meg a fikciós tér koherenciáját és hangsúlyozzák ki a dráma meta-szintjét, amely olyan kortárs elméleti megközelítések, mint a posztmodern színházelmélet vagy az esslini színházzemiotika által is megfogható módon jelentkeznek benne.

Magyar nyelvű előadás-történetének áttekintése kimutatta, hogy színjátszásunk számára korántsem magától értetődő ennek a műnek a kiválasztása; bár kevés számú színrevitelei közül több is kísérletet tett arra, hogy a dráma invenciói a jelenkori történelmi-kulturális kontextusban újrateremtődjenek. Magyar címe ugyan részben téves elváráshorizontokat nyit meg, így nem fogadható el maradéktalanul. Azonban a birtokos jelentésmozzanatot visszaállítva lehetséges volna átállni a szó szerint fordított *A Koldus operája* címformára, amely egyrészt pontosabban elkülöníti a brechti műtől, másrészt pedig jobban enged következtetni elmarasztalhatatlan művészi erényeire. Ezek az erények méltóvá teszik behatóbb kortárs irodalmi és színháztudományos vizsgálatokra, valamint a kreatív szemléletű, kortárs zenés színpadi gyakorlat figyelmére. E figyelem biztosításának pedig alkalmas eszköze volna egy, az olvasóközönség (és nem csak az egyes színpadi produkciók dolgozói) számára elérhetővé tett, magas színvonalú és modern magyar drámafordítás.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Balogh Gyula. „Mindent elnyelők bálja”. *Népszava online* (2016. február 5.).
<http://nepszava.hu/cikk/1084634-mindent-elnyelok-balja>.

- Berczeli A. Károlyné. *A Vígszínház műsora 1896-1949 (adattár)*. Budapest: OSzMI, 1960.
- Bezerédi Győző, Simon István és Szirtes Gábor, szerkesztette. *100 pécsi évad*. Pécs: Pannónia Könyvek, 1995.
- Csáki Judit. „Ladiladilom (A Háromgarasos opera Esztergomban)”. *Magyar Narancs* (2001/31.).
http://magyarnarancs.hu/zene2/szinhasz_ladiladilom_a_haromgarasos_opera_esztergomban-58576.
- Esslin, Martin. *A dráma vetületei. Hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmvásznon, avagy a képernyőn*. Fordította Fóber Rita, Kiss Éva et al. Bevezetőt írta Kürtösi Katalin. Szeged: JATEPress, 1998.
- Gladfelder, Hal, szerkesztette. *John Gay: „The Beggar’s Opera” and „Polly”*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Hampden, John, szerkesztette. *The Beggar’s Opera and other Eighteenth-Century Plays*. Bevezetőt írta David W. Lindsay. London, New York: Dent, Dutton, 1974.
- Hartnoll, Phyllis. *The Oxford Companion to the Theatre*. London: Oxford University Press, 1957.
- Horváth Kata, szerkesztette. *A dráma mint társadalomkutatás*. Budapest: L’Harmattan, 2010.
- Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Fordította Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Kéry László, szerkesztette. *Shakespeare összes művei. III. kötet. Vigjátékok*. Jegyzet: Lutter Tibor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- Knight, George Wilson. *The golden labyrinth. A study of British Drama*. London: Phoenix House Ltd., 1962.
- Kott, Jan. *Kortársunk Shakespeare*. Fordította Kerényi Grácia. Budapest: Gondolat, 1970.
- „Mi készül a Várszínház színpalái mögött? Tények és vélemények az Esztergomi Színházról”. *Esztergom és Vidéke* (2001/21.). [http://library.hungaricana.hu/hu/view/Esztergom_es_Videke_2001/?query=SZO%3D\(John%20Gay\)&pg=152&layout=s](http://library.hungaricana.hu/hu/view/Esztergom_es_Videke_2001/?query=SZO%3D(John%20Gay)&pg=152&layout=s).
- Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum digitális adatbázisa. <http://www.szinhasiadattar.hu/web/oszmi.01.01.php?bm=1&kv=3492600&nks=1>,
http://oszmi.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754.
- Pavis, Patrice. *Színházi szótár*. Fordította Gulyás Adrienn et al. Budapest: L’Harmattan, 2006.

-
- Roberts, Edgar V., és Edward Smith, szerkesztette. *John Gay: „The Beggar’s Opera”*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1969.
- Styan, J. L. *The English Stage. A History of Drama and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Székely György. *Zenés színpad - vidám játék*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961.
- Trussler, Simon. *The Cambridge illustrated History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Warner, Oliver. *John Gay*. London: Longmans, Green & Co., 1964.