

Pátosztalanítás

Ouverture

1 Aleida Assmann:
„Akár akarjuk, akár
nem, a kánon az
identitást fémjelzi,
függetlenül attól,
hogy elismerjük-e
ezt, vagy sem.”

Mottóként idézi
KULCSÁR SZABÓ Ernő,
*A szövegek ártatlansága A (nemzeti)
kánon és a modern-
ség emlékezte* =
[http://nyitottegyetem.phil-
inst.hu/lit/kanon.ht
m](http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/kanon.htm).

2 Lásd a tantervi
változtatásokat, az
oktatás reformjának
módját és céljait, az
irodalmi kánonok-
ban végzett újrasz-
lektálást, a közterek
átnevezését és
ennek kultúrpolitikai
hátterét, a színházak

Szövegem tudatosan csak részben mozgósítja a színház- és zenekri-
tika eszköztárát, a darab véleményezése és a befogadástörténetben
való pozicionálása ugyanis kiváló alkalom a kulturológiai (és kultúr-
szociológiai) megközelítésre, amely a magyar művelődés terében
zajló rekkulturalizációs folyamatok iránt érdeklődik, és multidiszcipli-
nárís módon a művészeti, kiemelten irodalmi újraolvasás és újraér-
telmezés, a rewriting, valamint a szövegköziség irányából tekint vizs-
gálata tárgyaira. Ezek egyike egy televízióban közvetített konkrét
színházi előadás. A másik viszont szélesebben értelmezhető – az
összetett kulturális folyamatok azon szegmense, amely rámutat
egyes kánonképzési stratégiák társadalmi („hatalmi”) dimenzióira,
valamint a társadalmi-kulturális tradíció, a befogadás-történet eddigi
eredményeinek időszerű kapcsolatára a kortárs befogadásban, műér-
telmezésben, újraértelmezésben. Arra, hogy a kánonképzés ma sem
csupán színvonal szerinti szelekciót jelent, hanem irodalmi analógia
alapján úgynevezett hatalomérvényesítési módszert. Akár függetle-
nül a hatalom területétől (azaz nem feltétlenül csupán politikai vagy
ideológiai karakterű hatalomról lehet szó). A hatalom érvényesítése
pedig elválaszthatatlan valamilyen identitástól – ez pedig az alábbi
szöveg által vizsgált mű és kontextusa esetében kulcsfontosságú.¹

Magyarországon, pontosabban a magyar kultúra területein – tehát
tekintet nélkül földrajzi, államigazgatási határookra – számos társadalmi,
politikai, oktatáspolitikai és kulturális történés vezetett ahhoz a rekkul-
turalizációs, azaz a kánont (kánonokat) erőteljesen újraértelmező, alakító
folyamathoz, amelynek tanúi lehetünk, s amelyet a tulajdonképpen
kétpólusúvá vált társadalmi-politikai spektrum egyik meghatározó fele
zömmel kifogásol, a másik pedig büszkén vállal.² Ennek a folyamatnak
része egy szelekció, amely azonban nem csupán a művek és szerzők
kánonból való olykor jogosnak tűnő, máskor megalapozatlan kitessé-
kelésére vagy abba való be-, illetve visszacsatolására irányul. A magyar
társadalomban – beleértve a határon túli magyarok közösségeit³ – a
közönség szelekciója is megtörténik bizonyos szinten, hiszen (a leg-
szélesebb értelemben vett) magyar kultúra egyes részeinek kisajátítá-
sára is akad példa. Ennek eredményeként bizonyos sportklubok, kis túl-



zással sportágak kerülnek egy-egy politikai, netán társadalmi csoport anyagi vagy társadalmi befolyása alá. Erre persze korábban szintén találhattunk mintát: a punk, a rock, az alternatív zene adott társadalmi csoportok kifejezési formája volt. Amíg azonban az említett példa esetében egy szubkulturális képződmény aktivitása nőtte ki magát egyfelől kommersz jelenséggé, másfelől össztársadalmi szempontból befogadható, értelmezhető művelődési eseményekké, addig ma főleg ennek ellenkezője zajlik. A társadalom viszonylag széles rétegeit korábban elérő dolgok ma a többség számára egyre kevésbé válnak hozzáférhetővé, kerülnek át szubkulturális térbe. Nonszensz módon annak dacára, hogy elektronikus módon szinte minden elérhető már. Említhetjük itt az oktatás – vitatható – (szociális és szakmai) hozzáférhetőségét⁴, a sportesemények megdrágulását és a huliganizmust, illetve szélsőségesek politikai, ideológiai és viselkedésbeli rátelepedését egy-egy csapatra, továbbá számos mű, műfaj, művészeti ág konkrét társadalmi, politikai, ideológiai csoporthoz való rendelését. Utóbbi értelmében az opera, a színház, a mainstream képzőművészet a polgári és polgárinak mondott ideológiát valló városi középosztály⁵, a folklór a középrétegé és a népieseké, a liberálisoknak marad az előbbiek számára aktuálisan értelmezhetetlen vagy elutasításba ütköző ellenkultúra, illetve az el nem kötelezett alkotás...⁶ Durván leegyszerűsítve, ahogyan a közember érezheti, adott az egyik oldalon az elkötelezett nemzeti-népi-polgári, pontosabban annak mondott művészet, és a másik oldalon az önmagának való, autonóm, rosszabb esetben a túoldal szélsőségesebbjei által árulóként megbélyegzett művészet. Politológiai, kulturológiai, antropológiai elemzések tárgya (lehet), mennyiben polgári vagy kispolgári valami, mennyiben áll esetleg ellentétben a polgári hagyományokkal, mennyiben népi vagy csak népieskedő egy-egy alkotás, alkotó stb. Végletes lett a megosztottság akár ugyanazon az ágon belül is. Hiszen a nem ritkán giccsbe torkolló „nemzeti rock” és a nem feltétlenül minden esetben színvonalasabb egyéb rockzene (a számos alkalommal baloldali ideológiákhoz kötött punk különösen) oppozícióként jelenik meg. E tekintetben a színházak szerző- és darabválasztása sem egyszerűen kulturális, hanem kultúrpolitikai kérdés, Parti Nagyot vagy Csirkát játszani ma már nem csupán kulturális program. Fontos kiemelni a pozitív példát is: bár az irodalmi folyóiratoknak és intézményfenntartóinak a legtöbb esetben szintén van olvasható arculata, a legkiválóbb magyar folyóiratok jelentékeny része művészi kritériumok alapján dönt a közlésekről.

Nem rendelkezünk felmérésekkel azzal kapcsolatban, mekkora társadalmi teret hódított el az ideológia (bármely! ideológia, hiszen még az apolitika is politika) a művészettől, illetve pontosan milyen mértékben telepedett rá a művészetre, ám a témák erőteljes és még mindig fokozódó jelenléte a magyar médiában, a mind többeket elérő blogszférában és közbeszédben azt a nehezen vitatható látszatot kelti, hogy ha a mérték esetleg el is

(és más kulturális intézmények, pl. Műcsarnok) vezetőcseréinek és/vagy fenntartóváltásának módját, a közmédiában lezajlott változtatásokat stb.

3 1. Az ideológiai tagolódás részben automatikus folyamatait, részben pedig importja az anyaországból megtörténtek.
2. A tömegkommunikációs eszközök, az internet és a magyarországi média elérhetővé válásával magyar oldalról gyakorlatilag ugyanazok a kulturális hatások (alkotások) érik (el) a külhoni magyarokat, mint az anyaországjakat.

4 Az iskolakötelezettség határának csökkentését, az oktatás drágulását, az államilag finanszírozott szakok zsugorítását stb.

5 Lásd az új intézményigazgatók pályázatait, nyilvánosan prezentált terveit, személyes politikáját.

6 Lásd az MMA elnökének, Fekete Györgynek elkötelezettségéről mondott, valamint kirekesztő, homofób nyilatkozatait. Félreértések elkerülése végett: az elkötelezettséget nem tekintem a művészi alkotások értékhordozójának (meghatározó értékhordozójának pedig semmiképpen), de nem tekintem negatívnak, lerázni való tehernek sem. Az elkötelezettség vagy épp az el nem kötelezettség művészi szabadság kérdése. Tehát – szemben a művészi értékkel – nem elvárható. Ám nem is feltétlenül káros.

7 Lásd Magyar Sziget, az Új Színház egyes előadásai, a Kárpátia és hasonló zenekarok koncertjei, illetve olyan színház-szerző, rockoperaként kezelt, nehezen minősíthető produkciók, mint G. Nagy István Ilián Csaba királyfi c. darabja, http://erdely.ma/kultura.php?id=98219&cim=kozonsegi-ker_ovezte_a_csaba_kiralyfi.

8 A vitás, vitatható, egyértelműen nem kanonizálható vagy nem ideologizálható művek, szerzők esetenként kiesnek látószögükből, ezeket másokkal helyettesítik. Nem véletlen, hogy pl. Márai politikusok általi idézése mindkét oldalon kezd problematikusává válni. Ehhez lásd még Petőfi versének cenzúrázását egy március 15-i ünnepségen..., http://fn.hir24.hu/itt-hon/2011/03/17/cenzurazta_petofit_fidesz?utm_source=mandiner&utm.

9 Szörényi Levente – Bródy János, Boldizsár Miklós *Ezredforduló* c. drámája alapján. Filológiai szempontból az első, királydombi előadásról készült filmfeliratot tekinthetem irányadónak, a továbbiakban ezért vesszövel használom a címet.

10 Ezeket lásd http://hu.wikipedia.org/wiki/Istv%C3%A1n,_a_kir%C3%A1lyfi.

marad az érzékelhetőtől, mindenesetre bőven túllépte az elhanyagolható és a nem jellemző szinteket.

Vagyis: a művészi élet terein és rétegeiben tapasztalható, s elmélyülni látszó megosztottság a társadalmi és ideológiai (politikai) megosztottságnak már nem csupán jelzője, lakmusa, hanem esetenként akár gerjesztője és forrása.

Míg a *Felszállott a páva* c. televíziós vetélkedő apró, irányjelző külsőségei ellenére magas művészi színvonalának szintén köszönhetően képes volt nem átlépni a megosztás mezsgyéjét (nem óhajtott mindenáron az eleve már érdeklődőkön kívül másokat megszólítani, vagy pedig a valóságshow jellegű tehetségkutatók elemeinek talán csak modernizáló átvétele ellenére ez látványosan nem sikerült neki), azaz nem vált ideologikussá, s ennek köszönhetően vitathatatlanul nemzeti jellege, azaz kategorizálhatósága dacára nagyjából nyitott maradt a társadalom szinte minden rétegével szemben, addig más események kifejezetten mozgósító vagy elrettentő erejükkel szeretnének tüntetni.⁷

Mindkét oldal legtöbbször hangsúlyozni igyekszik sajátjának vélt kánonjait, csakhogy az egyetlen irányba el nem kötelezett, tagoltabb oldal jellemzően nem homogén, a másik pólus egységet, oszthatatlanságot nyomatékosít, elutasítja a belső kánonvitát, ami látványos erőteljességet kölcsönöz neki. Az egységideológia az évek során sikeresen igyekezett kisajátítani egyébként nem ideologikus, avagy nem csupán egyféleképpen értelmezhető (nem úgy ideologikus) művészeti alkotásokat.⁸

I. Az örökség

A fent leírt közegbe érkezett az *István, a király* rockopera⁹ 2013-as, Alföldi Róbert rendezte változata I.K. 30, illetve I.K. 3.0 címeken reklámozva. Közhely, hogy az 1983-as bemutató óta a rockopera magyar kultúrtörténelmet írt. Az egyik első, ha nem a legelső magyar rockoperáról beszélünk. Arról, amelyik bevezeti a magyar kultúrába e műfajt, s amelyik azóta definiálja a magyar közönség rockoperákkal szembeni elvárásait. Külsőségeit tekintve – valószínűleg a szerzők és társalkotók, előadók által akkoriban be nem látva vagy akár nem is szándékoltan – olyan erőteljes paneleket épített, amelyekből kevés kivétellel a nemzeti jelzővel ellátható későbbi hasonló zenedrámák a mai napig építkeznek. Sőt, elsősorban e külsőségek alapján különülnek el a nyugati típusú, import színházi és filmprodukcióktól. Ez a jelenség végső soron stigmatizálta az *István, a király* szinte mindegyik jelentős későbbi bemutatását.¹⁰ Az, ami a királydombi premieren eredetinek hatott a zenében és az előadásban, a későbbiek során azonosító jel, bélyeg lett. Mely tekinthető nyűgnek, tehernek, vagy a másik oldalról nézve éppen az elfogadást és a minél problémamentesebb, megkönnyített befogadás „biztosításának”. A legtöbb ilyen jellegű darab a későbbiekben ennek okán is válhatott az ún. nemzeti giccs kategóriájába sorolhatóvá.

A külsőségeken túl (élő díszletként használt néptáncosok, történelmi vagy szakrális helyszínek, lobogtatott kendők, gyertyák, keresztek tömege, „egyjelentésűsített” szimbólumok használata stb.) az egyik legerősebb és elcsépelésre, panellé és frázissá válásra legkevésbé alkalmas sajátossága a 83-as változatnak az az új zenei megközelítés, amely a komolyzene (különös hangsúllyal az egyházi), a népzene és a könnyűzene (beat, rock, folk) ötvözése volt. Noha ezt a koncepciót is számos későbbi mű próbálta átvenni, főleg csak utánozni sikerült. Meghaladni szinte csak Szörényinek saját, későbbi alkotásaiban. A háromféle zene ötvözése mellett a dráma konfliktusai és a többjelentésű (Bródy-)szöveg emeli a rockopera első megjelenését a legtöbb későbbi, felújítás és – mi tagadás – egyszerűsítés fölé. Ami tehát a későbbi változatokban és utánzatokban elcsépelte, kifogásolható frázis, az az eredeti verzióra nézve egyáltalán nem tekinthető negatívumnak. Sőt, ebben (is) mérhető le a hatás és az érték frenetikus ereje. Az az erő, amely ez írás megszületésének napjaiban ideológiai alapon – egyes törekvések ellenére – ugyancsak kisajátíthatatlanná, közös nemzeti értékévé emeli a művet.

Fogalmazhatnák így: az 1983-as *István, a király* nélkül nem vagy legalábbis teljesen más lenne a (sajnos nem túl sokak által művelt) magyar rockopera, és a belőle következő vagy vele rokon – esetleg átmeneti – műfajok (rockballada, poperett, rock szvit, zenés történelmi játék stb.). Fenti, kissé bátor megállapításom talán még annak fényében is tarthatónak gondolom, hogy a korabeli „ellenzéki” és „demokrata” dimenziót részben lebontották olyan későbbi vagy kortárs események, mint Koltay Gábor KISZ-es kötődésének hangsúlyozása a sajtóban, Schuszter Lóránt és Nagy Feró szélsőjobbra kacsintásai, vagy éppen Vikidál Gyula ügynökműltjának napvilágra kerülése és pár hét tagadás utáni beismerése. Ezeket ugyanis éppen az az ideológiai vonal legitimálta később a magyar társadalomban, amely szerint nincs szükség az ügynökműlt tisztázására (azaz nem bűn), a pártállami apparátussal való együttműködés csak válogatott esetekben kifogásolható és a szélsőjobb politika (elsősorban a „nemzeti radikalizmus”) tolerálható, sőt időnként támogatandó.

Az „ellenzéki” és „demokrata” jelző a premier saját korában hasonló drámai konfliktusban érdekelt, mint harminc évvel később: a nemzeti függetlenségben és önrendelkezésben. Akkoriban ez elsősorban a külföldi megszálló és annak totális hatalma ellen irányult (mint később nyílt titokká vált: a rendszer részleges engedélyével, túsérésével¹¹). Ma egyes befogadói igények az interpretációban az EU-ellenességet szánnák a mű aktuálpolitikai funkciójának.

Harminc év alatt Alföldiével együtt összesen hét szuperprodukciónak készült a rockoperából.¹² Gyaníthatóan a 92-es külföldi és a 95-ös (szinte azonos) változat jutott el méreténél fogva a legkisebb számú közönséghez. 2013-ig minden ilyen előadás nélkülözötte az említett eredeti aktuálpolitikai dimenziót, hiszen okafogyottá vált, közben megtörtént a rendszerváltás és Magyarország független állammá vált, területéről 1991-ben kivonult a Szovjet Hadsereg.¹³

11 A letiltott/feltételekkel türt fekete bárányok – Beatrice, P. Mobil, Hobo Blues Band – tagjai – számára a megtérés küszöbét, azaz a visszatérést jelentette a darabban való szereplés, közreműködés lehetősége. (1988-ban a személyi állományában leginkább megtépzott Beatrice is dupla lemezt ad kil!)

12 1983 – Városligeti domb, később Királydomb, ősbemutató; 1990 – Népstadion, 1992 – Sevilla, Világkiállítás (1995-ben a Margitszigeti Szabadtéri Színpad verziója adataim szerint ennek felújítása); 2002 – Esztergom, Nyári Játékok; 2003 – Csíksomlyó, 20. jubileum; 2008 – Papp László Budapest Sportaréna, 25. jubileum (szinte változatlan kivételben többször még évekig a Társulat előadásában, ennek részben felújítása a Zsuráfszky-rendezés 2013-ban Kolozsvárott).

13 A Szlovákiában mozikban bemutatott, 1984-es filmváltozat szinkronfordítása is következetesen nélkülözi a sorok közötti aktuálpolitikai felhangokat, csupán egy szintiszta történelmi drámát kap a közönség.

14 Lásd

<http://www.hir24.hu/belfold/2013/09/02/istvan-a-kiraly-kiderult-mindenki-tevedett/>

15 Lásd e címszó alatt tüntetés szervezését:

<http://egerjobbik.blogspot.sk/2013/08/tunteteszervezsek-alfoldi-ellenaz.html>

16 És a (nem csak földrajzi) határon is túl, lásd pl. a szlovákiai magyar nyelvű sajtóban itt:

<http://www.felvidek.ma/nezopont/va/elemeny/41566-szorenyi-szerint-megszulett-az-uj-koppany-vagy-itt>
[http://www.felvidek.ma/nezopont/va/elemeny/41250-istvan-a-kiraly-rock-opera](http://www.felvidek.ma/kitekinto/ka/rapat-medence/41308-istvan-a-kiraly-es-a-szakmai-kompetenciak-hianyat-elesen-demonstralando-Orisko-Norbert-Istvan-a-kiraly-Alfoldi-modr-a-meltó-ünnep-helyett-zagyva-ka-nevél-c-dilettáns-szövegét)

17 Lásd:

<http://www.hirado.hu/Hirek/2013/09/01/09/Kover>

18 Lásd:

<http://www.hir24.hu/kultura/2013/09/01/szorenyi-mar-jobb-meg-sem-szolalni/>

* * *

Mindezek fényében elképzelhetetlen, hogy egy ikonikussá vált, saját kis kultúrtörténettel rendelkező és roppant nagy hatású, számos történelmi és aktuálpolitikai jelentést eleve felvállaló darab harmincéves jubileumi bemutatása elemezhető legyen az ideológiai, társadalmi tér és az ebben történő pozicionálási kísérlet mellőzésével.

Tulajdonképpen örülhetnénk annak a ténynek, hogy egy művészi alkotás ma Magyarországon képes tömegeket megmozgatni, ha nem lenne világos a tiltakozó hangokból két alapvető dolog. Az egyik, hogy a tiltakozások, kritikák¹⁴ legtöbbször, melyek nem lépnek túl az internetes kommentárok szintjén, képtelen elrugaszkodni a korhűség (*István, a király* farmerben?¹⁵) és egy vélt nemzetgyalázás kérdéseitől. Ami a korhűséget illeti, az ellenzők még azt sem vették észre az eredeti verziót védelmezve, hogy abban példának okáért elektromos gitár szól. Hogy abban, sőt a szakrális helyszínen, Csíksomlyón színpadra (és ugyancsak hegyoldalra) állított előadásban szintén táncoltak farmeres személyek, hogy sem a 18–19. századira stilizált kvázi népzenei részek, sem pedig a romantikus-modernista klasszikus zenekari és a többszólamú korálok (középkor második fele, reneszánsz) által ihletett részek nem köthetők az államalapítás korához. Erre tehát fölösleges szót fecsérelni. A nemzetgyalázás sérelmének véres kardként való felmutatása és az egész országon¹⁶ (interneten) végighordása pedig már az alkotás egyik legalapvetőbb konfliktusának, a hagyomány totális megőrzése és a civilizált világba való, azzal szemben teljesen kritikátlan betagozódás közötti feszültség feloldhatatlanságnak (a darab utolsó szavai: „Veled, Uram, de nélkülöd”) a meg nem értéséről tanúskodik. Hiszen itt valaki eldöntötte a vitát a nemzet (de vajon melyik magyar nemzet?) javára.

A másik alapvető probléma a személyeskedés. Világosan kiderült az ellentünetek, ellenkommentelők és ellennyilatkozók (köztük pozíciója révén megkerülhetetlenül Kövér László, a parlament elnöke, aki bevallottan nem látta és nem is szeretné látni a darabot¹⁷) szavaiból, hogy elsősorban a rendezővel, Alföldi Róberttel szemben táplálnak ellenérzéseket, hiszen dogmatikus módon – a fentebb rekanonizációról és szelekcióról írtakat bizonyítva – akár a rockopera megtekintése, azaz valós, objektív értékelése nélkül is elutasítják az ő változatát, értelmezését. A szerző személye és státusza, pozíciója a kánonképzés (hatalmi) szempontjából meghatározó. Ebben a személyeskedésben a „kritika” addig jutott, hogy nem csupán a nemzetellenesnek kikiáltott Alföldit támadta, a liberális Bródyt diszkréten feledte vagy sok esetben hallgatott róla, de a nemzeti kánonból reálisan kiírhatalatlan Szőrényi szintén arról vall egy interjúban, hogy szerzőként őt ugyancsak kizárják a saját, tagadhatatlanul közkinccsé népiesedett alkotásából.¹⁸

A befogadásnak nem tekinthető befogadás abszurditása ekkor éri el csúcspontját. Nem különben ironikus, hogy eddig a pontig ez a szöveg jegyzetekkel már huszonnégyezernél több karaktert tartal-

maz(hat) az Alföldi-rendezés konkrét, részletes elemzése nélkül, csakis a mű kultúrtörténeti és ideológiai háttérét vázolja.

19 Verbális, zenei, mozgásbeli, vizuális, teátrálításban gyökerező stb.

II. István, a király (Szeged RTL Klub, 2013. aug. 17.)

Miután leszögeztük, hogy értelmetlen és lehetetlen lenne Alföldi rendezését időszerű megközelítések és a ráakódott ideológiai és befogadás-hagyománybeli terhek nélkül elemezni, mégiscsak érdemes lehet elsősorban a rendezés koncepcióját szem előtt tartva a színház- és zeneművészeti aspektusokra koncentrálni. Azaz a „szöveg”¹⁹ interpretációjára.

E darab díszletét a különféle bemutatók során általában az adott tér lehetőségei határozták meg, ezekhez idomult a tervező kreativitása. Nem volt ez másként Szegeden sem. Azzal a különbséggel, hogy ez a díszlet (Menczel Róbert munkája) az összes közül talán a leginkább színházszerű és színházléptékű. A korábbi hatalmas szabadtéri helyek épp nagyságukkal és „természetes” objektumaikkal (ide értve 1983-ban a nagyfeszültségű vezeték oszlopait) határolták be önnön lehetőségeiket. A zárt csarnokok sem mozgatták meg túlzottan a tervezők fantáziáját. Egy korábbi esztergomi (Csikós Attila tervezte) díszletmegoldás került véleményem szerint legközelebb a színházi jelleghez térosztó koncepciójával. Egyébként emiatt lehet ismerős a mostani szegedi díszlet, az esztergomi koncepció ugyanis az állványzat és a stilizált korona abroncsának és keresztpántjának kombinációját már – kissé szellősebb, szélesebb változatban – felhasználta. Nem kizárható, tehát – mint sok egyéb jel esetében sem – a tudatos intertextuális utalás, hiszen a rendező nyilván tisztában van elődei örökségével, a közönség emlékezetével és a szövegköziség ezekből adódó lehetőségeivel, valamint terheivel. Míg azonban korábban a terek nyitottak voltak, elemeik egyes jelenetek elkülönítésére és jelzésére szolgáltak, addig itt számos komponens meghaladja a térelválasztó-összekötő funkciót, és elsősorban jelként, jelölőként, szimbólumként, metaforaként működik, technikai eszköz-jellege másodlagos marad. Ezen belül is a záró funkció hangsúlyos (pl. sír, fent és lent, kint és bent elválasztása, a korona alá hátráló tömeg a nyitányban és az erre rájátszó, keretező bezárkózás-jelenet a darab végén). Jelként értelmezhető a konstrukció rozsdaszínű kivitele, a számos önmagába záródó vagy visszahajló kör (és körív – a szereplők mozgásában, elhelyezésében ugyancsak) és a félkör alakú erkély multifunkcionális jellege (egyszerre templom, szószék, az uralkodás helyszíne, színpad, a sokak által ünnepeelt hatalom, a dicsőség és ráadásul a magány helye).

Figyelemre méltó, a rendezői elképzeléseket maximálisan kiszolgáló és felerősítő jelmezeket tervezett Nagy Fruzsina. Akár rendezői utasításra, akár önálló ötlet alapján, de a kortárs kosztüm az aktualizáló rendezői megoldások – a két autó használata mellett – leg-

20 Anélkül, hogy állást kellene foglalnom felekezeti és valláskritikai kérdésekben, közismert tény, hogy Magyarország nemely erős történelmi egyházai képviseltetik magukat a politikában s a bemutató idején regnáló kormányban. Egyes képviselői több alkalommal nyilvánultak meg azon kulturális, politikai és erkölcsi értékrendszer bizonyos elemei ellenében, amelyet Alföldi Róbert képvisel.

szembetűnőbb vizuális csatornájává válhatott. A katolikus püspök egyszerűsített, fekete öltözete több módon értelmezhető: felerősíti a kárpó, a mindent az első pillanattól az utolsóig uraló maffiavezérmotívumot, és közvetett módon aktuálpolitizál is.²⁰ Hasonlóképpen politizál a magyar nagyurak öltözete, mely a mai „nemzeti” ideológiát valló mérsékelt rétegek divatjaként (ám kiváltképpen hangsúlyos – és egyben szomorú – módon a szélsőjobbosok megkülönböztető, már-már egyenruhaként funkcionáló külsőségeként) azt a romantikus, 19. század végi, 20. század eleji hagyományt igyekszik stilizált formában „visszasírni”, megőrizni, amely a kettőségekkel azért megiscsak terhelt, de boldog békeidőkként beállítható korszak dicsőségét juttatja jótékony egyoldalúsággal az eszükbe. A lázadók és pogányok vezetői öltözetének szubkulturális (punk) vonatkozásai szintúgy az ősbemutató megoldásai előtt tisztelegnek, amelyben e szerepeket a korszak akkori szubkultúrájához (punk és rock – bőrbe öltözött, „foglalkozás- és életvitelszerűen” punk- és rockzenészek voltak a szereplők) lehetett kötni.

A király és fia öltönyeinek, kabátjainak párhuzamai a tradícióra, kontinuitásra játszanak rá, díszes-igényes-színes és szürke-olcsó kivitelük oppozíciója az ellentétekre. Nyugatiasságuk a nagyurak hagyományos öltözetével képez kontrasztot. Bár a közönség reakciói vegyesek voltak, egyesek szélsőségesen provokatívnak tartották már magát a kortársiasítást is. E vélemények mértékadósága erősen kérdéses. Hiszen a nemzetközi operaszínpadokon már hosszú évek óta elfogadott trend és nem kelt riadalmat a történelmi operák kortárs díszlete – nem ritkán erotikus, „hiányos”, az énekesek testéből sokat megmutató –, jelmeze. Nincs itt világrengető újítás, egyszerűen sikerült jól megcélozni a magyar közönség jelenlegi ingerküszöbét.

Vári Bertalan koreográfiája végre láthatóan elrugaszkodik a hagyománytól. De miért csak ennyire? Amikor Novák Ferenc az ősbemutatót megtöltötte magyar néptáncal, még nem sejtette, hogy, szerintem máig zseniális, a Szörényi-zenéhez szervesen kapcsolódó ötlete a maga erejével és frenetikus sikerével tán örökre megbélyegzi nem csupán ezt a darabot, hanem a legtöbb magyar nemzeti témájú rockszínpadi előadást. Vári valószínűleg egy helyes, középutas, kompromisszumos ötvözetet szeretett volna készíteni, amely jelenetenként az szerint váltogatja a táncok jellegét, hogy éppen mely szereplők és pozíciójuk nyelvén kell beszélniük. (Nem) számíthatott arra, hogy a nováki „teher” agyonnyomhatja ezt az elképzelést. Vári a streetdance-elemekig merészkedett. Talán azért is lett volna egyértelműbb még bátrabban fokozni a kontrasztokat (és ezzel szemben a vegyes, termékenyen ötvözött táncok multikulturális karakterét). Mert a – ne feledjük, tagolt, vagyis többféle nézeteket egy csoportban képviselő – népet megjelenítő táncosok ruháinak egyszerűsége, a vetkőzések és az arcok, testek sárral-vérrel való bekenése sem támasztotta alá és nem fokozta, nem emelte ki eléggé a megmutatni érdemes ellentéteket. A nép valahogyan (és ez lehet akár szándékos) homogén maradt. Talán éppen az alaphelyzetet, a megosztottság előtti pillana-

tokat megjelenítő bevezető tánc sikerült emiatt számomra a legbezedesebbre: mindenki egyazon szinten (egyenrangúan?), egymással táncol, néz szembe, keres valakit, vált partnert. Nyitányszerűen előrevetítve a történeket és a konfliktusokat – ez sem forradalmi újtás, hanem a zenés színház hagyományainak tiszteletét és működését mutatja. A médiában előtérbe került kritikus hangok sajnos nem látták meg: Alföldi és kollégái munkája művészi alapvetésében sokkal hagyománytisztelőbb, mint látszatra.

A sajtónyilatkozat-háborúban hiába kerül többször szóba, hogy a színészi játék oltárán áldozta fel Alföldi a zenét. Ha így volt, akkor a próbálkozás nem járt sikerrel. Konkrétan azért nem, mert – bár a rendezés már színházi léptékű volt, azaz nem kellett a közönségnek teleobjektív messzelátó az arcok azonosításához – a színészek csupán hellyel-közzel kaptak elegendő teret a színészi játékra – többször lekötötte őket a tér „benépesítése”. Azon belül pedig még kevesebb lehetőségük nyílt használni testükön kívül az arcukat is. Ez persze így szigorúan hangzik. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy több előző rendezésben ennél sokkal kevesebb módja volt játszani a színészeknek. Sőt a múltban a kevés mimikát igénylő rendezések, amelyek inkább felújítások, ismételt színpadra alkalmazások voltak, mint autonóm értelmezések, mi több, esetenként emberek mint élő díszletek térbeli mozgásának megtervezése (lásd Novák Ferenc Csíksomlyón vagy Szikora János az Arénában), mintha akaratlagosan fogták volna vissza a színészi játék intenzitását a jelzések szintjére. Mégpedig tán abból a nemes célból, hogy a korlátozott színészi kompetenciákkal rendelkező énekeseket a színészek ne „játsszák le” a színpadról. Hogy ne legyen zavaró a különbség. (Másképpen viszont eddig – a playbacket leszámítva: Pelsőczy László helyett 1983-ban Varga Miklós énekelt, Kovács Ottília helyett pedig Sebestyén Márta – máig nem oldódott meg a kevesebb énekesi erénnyel rendelkező színészek hangproblémája.) Feltehetően a tévéközvetítés közeli képeinek köszönhetően nem érezzük túlzottnak azt az aránytalanságot, amely Udvaros Dorottya²¹ vagy László Zsolt arcjátéka és mozgásszínházba illő mozdulatai, hosszas sétálgatásai között feszül. És persze annak is, hogy ezt jórészt elfedni tudó, kiváló színészekről van szó.

Feke Pál szintén egyre jobb színész. Kimagaslót azonban a minimálisra visszafogott eszköztárral zseniálisan gazdálkodó Blaskó Péter alakított, aki nem csupán király tudott lenni, hanem a nép egy két-ségbeesett fia, pusztulást látó krónikás és fiát féltő, emberi apa is. Koppány szerepét eddig csupán két alkalommal merték a rendezők inkább színészekre bízni, mint énekesekre. Bizonyára érezték, a színházi produkció több színészi tehetséget kívánna. Míg egyedülként Gazdag Tibor egy elfogadható énektudású (ám a zenében előírt tenor fekvésnél mélyebb, s ráadásul vékonyabb, kevésbé öblös hangú²²) színészként talált korrekt, de valljuk be, modoros és unalmas közép-utat, addig Stohl András már egyértelműen a színészi játék felé billentette a mérleget. Zenei igyekezete azonban elvonta figyelmét és energiáját a játéktól. Igazából – a közvetített előadásban – szinte csu-

21 Rengeteget van főlösegesen, élő díszletként, csupán „jelen” a színpadon.

22 Gazdag gyakorlatilag fizikális adottságai végső határán mozgott éneklés közben.

Megjegyzésre érdemes tény, hogy Vikidál 1983 utáni zenés színházi szerepeinek nagy része sem magas tenor kíván, ezeket Vikidál bariton fekvésben adja elő. (Személyes közlése szerint nem szívesen vállalt már később kifejezetten magas hangfekvést igénylő szerepeket.) Hozzáteszem, a rock az operával szemben lehetőséget ad átértelmezésekre, hiszen a *Jézus Krisztus Szupersztár* film Pilátusa vékony, magas hangon énekel, míg ugyanebben a szerepben Vikidál Gyula a mélybaritonig merészkedett.

pán az *Elkészt a békevágy* jelenete maradt emlékezetes, ebben viszont leiskolázta Feke Pált hezitálásból, önmarcangolásból, a lelkiismereti és erkölcsi válság intenzív, a befogadó számára értelmezhető és átélhető eljátszásából. A rendezői újraértelmezés legerőteljesebb momentuma volt ez a jelenet. Stohl gyakorlatilag percek alatt teljesen „szétírta” a máig ható, sziklaszilárdság látszatával bíró koppányi egyjelentésűséget, vélt egyértelműséget.

III. Az opera mint zene

Szomorú, amikor egy rockopera bemutatásakor a legnagyobb hiányérzetünk éppen a zene előadásával kapcsolatban lehet. Szörényi köztudottan írt már ennél komplexebbnek tekinthető muzsikát. Az *István, a király* vitathatatlan zenei erényei mellett azonban egy kimagasló képességével tűnik ki a komponista életművéből: nevezetesen a közönség megszólításának zseniális képességével. Az eltelt harminc év éppen ennek köszönhetően emelte ezt a zenét emblematikussá.

Ehhez képest a közvetített szegedi előadás egyfelől általában nem haladja meg a korábbi bemutatások nívóját, másfelől bizonyos tekintetben alulmúlja őket. Javára írandó a szándék, mely szerint élőben adják elő a rockoperát és ilyen értelemben nem is illene, s nem teljesen korrekt a konkrét előadást összevetni azokkal, amelyek full vagy half playbackról szóltak. Az összehasonlítás azonban ekkora hagyománynál, s ráadásul egy 30. jubileumot címbe emelő, azaz a hagyományra direkt reflektáló előadás alkalmával sajnos nem melőzhető.

A kamara térbe zsugorított, kvázi szimfonikus zenekar (Óbudai Danubia Zenekar) és a karnagy teljesítménye kiegyenlítettnek tekinthető. Erős kétségeim vannak afelől, hogy egyes népi hangszerek (töröksíp, doromb, bizonyos dobok) akusztikus vagy pedig szintetizált hangja szólt-e, esetleg sampler szolgáltatta. Nem szóltak ugyanis – számomra – elég karakteresen.

A rock szekció tagadhatatlanul megbízható zenészekből állt, ám a „kíséret” jelleg ellenére én itt szintén karakteresebb megszólalást vártam volna el a szólisztikus részeknél. Nem tudom, vajon jó megoldás-e a zenekar színpadi elhelyezése. Alig látszottak a muzsikások, ez nem lehet indok, az élő díszletek alkalmazásának, amennyiben alkalmaznak valódi kulisszát, nem vagyok híve. Színpadi szerepet viszont – a kínálkozó alkalmak ellenére – a zenészek nem kaptak. Nagyon kicsi térben kellett elhelyezkedniük, ami technikai szempontból behatárolja a lehetőségeiket. Akusztikus dobok hangosítása ilyen térben közvetlenül a vonósok mellett szóba sem jöhetett, ezért használhattak elektromos dobokat. Az elektromos gitárok hangosításával ugyanez a probléma. Tulajdonképpen akkor hallhattunk (és ez a jelenet megerősít a leírtakban) két másodperc erejéig „egészséges” gitárhangot, amikor Novák Péter kipróbálta, szól-e kezében a jelenet közben bekötött stratocaster. Tekintettel arra, hogy a darab zenei

struktúráját a népzene, rockzene és komolyzene ötvözése építi fel, e struktúra két eleménél tapasztalt hangzásbeli deficit rengeteget ront a megszólaláson túl a komplex zenei és színházi élményen.

Fentieknél evidensebbeknek bizonyultak az énektechnikai hiányosságok. Bár a táncosok sem mozogtak mindig teljesen együtt, az énekesek mind ritmikai, mind pedig intonációs hibákat is vétettek. Ezért aztán egyes esetekben frazírozásról, stílusról nem érdemes beszélni. Sok korrekt, de nem túl érdekes éneklést hallottunk (Szemenyei János), akadt – a darabhoz mérten – átlagos és átlagon felüli (Tompos Kátya, Radnay Csilla és meglepő módon a sanzon és a népzene határán lavírozó, roppant drámai és hiteles Blaskó Péter). A jobbak, az érzékletesen, kifejezően és stílusosan éneklők közé sorolnám Novák Pétert, akinek a teljesítménye azonban – feltehetően indiszponáltság (betegség?) miatt – épp az adott előadáson erőteljesen ingadozott. Meglepő módon Varga Miklós és Nagy Feró nem az amúgy dicséretes énekléssel tűntek ki, hanem intenzív jelenlétükkel (ide értve a tényt, hogy szerepeltetésük az előző adaptációkra, az elmúlt harminc évre történő közvetlen utalás), mondhatni színészi játékokkal.

Az előadás legkiválóbb énekese egyértelműen Feke Pál, aki véleményem szerint nem csupán (még mindig picit modoros) színészként, de énekesként szintén képes volt meghaladni azt az István-megjelenítést, amelyet korábról ismerhettünk tőle (a Társulat előadásából). Sokkal részletgazdagabban, árnyaltabban, közvetlenebbül és hitelesebben énekelt, mint azelőtt, amikor még nem annyira cizellált előadásával, hanem a pl. Vadkerti Imréhez hasonlóan az égiektől ajándékba kapott, irigylésre méltó, a maiaknál csiszolatlanabb hangj adottságaival kápráztatta el a közönséget. Itt persze nem csupán jelen kellett lenni a színen, ki- és bemenni, kettőt-hármat mutogatni, mint a másik előadásban szerencsétlenségére megrendezetlenül tébláboló Vadkertinek, Tóth Attilának, Koroknai Árpádnak (mindhárman kiemelkedő hangorgániummal rendelkeznek).

Finoman fogalmazok, nagyon kár: László Zsolt azzal indítja az előadást, hogy teljesen más hangnemben (nem egy egész oktávval alacsonyabban, ahogyan tervezte) kezd énekelni, mint amelyben a zenekar játszik, később sem remekel, végig keresi a megfelelő fekvést. A kórus már az elején (lásd: *Segítetek a Te kit választanál?*-ban) elveszti a ritmust és lassan, ütemen kívül poroszkál a többiek után. A *Nincs más út...*-ban ugyanígy késik, ráadásul nem is egyszerre csúsznak le tagjai a hangsúlyos szótagokról. Az *Áldozatunk fogadjátokra* térnek magukhoz. Az *Abcug Koppányban* a három magyar úr alakítói küzdenek szélmalomharcot a ritmussal és a tempóval, a *Hála, néked fejedelemben* a német lovagok. A *Nincs más út...*-ban Stohlnek artikulációs problémái vannak, a darab egyik csúcspontját képező *Szállj fel, szabad madárban* viszont már intonációs és légzés-technikai nehézségei is. Hogy hangszíne és hangfekvése nem illik Feke hangja mellé, nem képez azzal színbeli kontrasztot, összefolyik vele, az szereplőválasztás kérdése, de Stohlt sajnos az éneklés tech-

23 Az első versszak alatt a három feleség gyengéden egymással foglaltoskodik, Koppány még nincs a színen.

nikai része, annak hiányosságai zavarják a játékban, az éneklés általi jelentésképzésben. Míg Vikidál a szerelmi jelenetben hangjának gyengédebb lehetőségeit aknázza ki, Stohl nem képes, tán nem akar „visszavenni”, de nincsenek is akkora tartalékai, hogy legyen miből. Az *Elkésett a békevágyban* tudja színészi játékával feledtetni nehézségeit, ott viszont kiválóan.

A tempók megváltoztatásáról a rendezést firtató bekezdésekben szólok.

IV. Újraolvasás, újraírás – Alföldi a király

E rendezés az *Isván, a király* 1983-as ősbemutatójával való összevetése eleve nem lehetne teljesen korrekt, mivel a korábbi verzió első-sorban a belőle készült film alapanyagául szolgált. Hogy mellékesen óriási számú közönség előtt vették fel, csak másodlagos. Az ősbemutató tehát nem feltétlenül tekinthető színházi eseménynek. Ez azonban a legtöbb későbbi szuperprodukcióra érvényes, hiszen azok sem elsődlegesen színházi térben készültek.

Egy előadás sosem azonos a rendezéssel. Ha fentiekben a szege-di, RTL Klub által közvetített előadással szemben kritikus voltam, az nem jelenti, hogy elutasítanám Alföldi Róbert rendezését. Ami az előadással és a színrevitel egyéb elemeivel (díszlet, zenei előadás, koreográfia stb.) kapcsolatban fentebb írtakból nem derül ki – hiszen ezek automatikusan sokat elárulnak a rendezés koncepciójáról, leleplezik az alapvető szándékokat és a szempontokat –, az viszonylag röviden összefoglalható.

Kezdjük a negatívumokkal – gyakorlatilag csupán részleteket, apróságokat tudok kifogásolni.

Alföldi a széles, jelképes gesztusok játékát preferálta, ez egy nagyszínpadi kivitel és az opera efelé inklináló műfaja esetében indokolt lehet, de ebbe az átélő színészetet művelő Stohl András sajnos legkiválóbb jelenete ellenére sem illett bele maradéktalanul. Még soha egyetlen szuperprodukciónak sem sikerült a darab történetében felülmúlnia vagy akár átértelmeznie a *Te vagy a legszebb álmunk* dalhoz tartozó eredeti jelenetet. Félreértés ne essék, az eredeti sem a rendező ötletével tűnik ki, a filmbe – túl a jelenet kezdetének biszexuális vonatkozásain²³ – a színésznők tehetsége és Vikidál kisugárzása, a törekeny nőikkel szembenálló, ereje teljében lévő férfiasága hozott feszültséget. Az egyes felújítások rosszabbnál rosszabb kópiáit gyártották le a jelenetnek. Ennek számos oka lehet. Az egyik, hogy a legtöbb „színpadra” állítás a nemzeti és történelmi pátosz, a téma vélt „szentsége”, azaz tabuk jegyében született. Olyan, az eredeti után meggyökeresedett tabukéban, amelyekbe az erotika nem illeszthető bele, maximum csupán a jelzés szintjén. Jelzésnek pedig éppen elég lehet maga a szöveg. Az egyik feltűnően gyenge verzió Szikora rendezése: ebben olyan táncjelenetet látunk, amelyben Vadkerti valószínűleg egy prémbe öltöztetett, merev betonoszlopot

óhajt eljátszani. S bár a lángocskatáncos „lobog” (az ötlet még jó volt), a feleségek gyakorlatilag aszexualisak. Ezt csak az esztergomi rendezés múlta alul, ahol a feleségek szinte végig felszállni – nem metaforikusan – képtelen madarakként hadonásztak, azt viszont indokolatlanul keleties mozdulatokkal. Alföldi rendezésében egy felgyorsított tempóban való kapkodás lett a kvázi ágyjelenet. Stohlnek a rendező megengedte azt az arcmimikát, amellyel szinte undorodhat feleségeitől. Az elutasítás tehát nem az államügyek miatt következik be idő hiányában, hanem zsigeri. Ezt az értelmezést viszont a dal szövege nem támasztja alá. Stohl ráadásul Vikidálhoz hasonlóan félmeztelenre vetkőzteti Alföldi, ami gyakorlatilag a királydombi előadás paródiájává teszi e jelenetet, hiszen Stohl csupasz és nem túl feszes felsőteste maszkulin jelleg tekintetében fényvévekkel elmarad az első Koppányé mögött. A feleségekbe annyi erotika sem szorult, mint egy kakukkosórába.²⁴ Az bizonyosan rendezői szándék eredménye, hogy a hölgyek nem játsszák el a vágyat, csak nagyon direkt és éppen ezért ízléstelennek ható, de emellett provokatívnak fel nem fogható (provokációnak ma már túlzottan gyenge) pózokkal jelzik. A rendezői tudatosságot támasztja alá a feleségek csiricsáré, gusztustalan jelmeze. Más utalás viszont e nők olcsóságára, útszélsőségére nincs, ráadásul ez is céltalan, illetve öncélú.

Hiányérzetem van a *Szállj fel, szabad madárral* kapcsolatban. Ha már „előadásként”²⁵, azaz koncertjelenetként tálalják, vajon miért nem léphet előtérbe a gitárszólóknál a gitáros, miért nem ugorhat ki a zenekar ilyen emblematikus funkcióban álló tagja, miért nem válhat a tömegpszichózist kelteni hivatott előadás támogató szereplőjévé?

A vérpirosan világító kereszték elhagyása pedig – bár többfunkciós, tradicionális szimbolikusságukat szintén részben megkérdőjelező felhasználásuk érthető és főleg praktikus – tekintettel a darab múltjára tán kevésbé hatott volna elcsépelten. Alföldi váltott az eredetihez²⁶ képest kopírozó vagy pl. fénytechnikával „megoldott” felnégyelésekhez képest. A lázadó megmaradt híveinek szimbolikusan négy csoportra osztásával jelezte a cselekményt. A közvetítésben – itt szintén – a *glória* szónál, azaz a zene által sugallt felnégyelés pillanatában a kamera csupán egy csoportot mutatott, nem a megkoreografált összképet – ez talán felróható a méregdrága, minden szögben és irányban mozgatható pókkamerával is felszerelt, egyébként élvezhető közvetítésnek.

Kiváló ötlet viszont Asztrik háttér-manipulátorra formálása, István és Koppány határozatlanságának hasonló szinten való hangsúlyozása, az idegen hatalom Mátrixból ismert (lásd jelmez és napszemüveg) arctalan harcosai intertextuális vonatkozásainak felvetése, a Mercedes–Trabant ellenpár, a behódoló pórnép és a protekciós főurak (disznókként) földön való etetése. Ilyen kiváló még Réka ima közbeni takarítása, nejlonszákos szemétszedése, a király népe láttán érzett szomorúságában való ivása, a „nem kell olyan isten” szövegrészre válaszoló „De, kell!” felkiáltása és az e helyzetből közvetlenül eredeztethető halála. Hogy Asztrik mindenkit félrelökve azonnal

24 Copyright: az édesapám.

25 Színház a színházban.

26 A filmben Koppány felnégyelése a *glória* szó elhangzásával azonos időben következik be egy fehér, tehát gyászszínű lepel széttépésével.

27 Blaskó Péter többes szerepben: Gézát is ő játszotta. Jelmeze megfelel Istvánénak szerényebb kivitelben.

28 Afrikában, Peruban és spanyol területeken elterjedt ütős hangszer. E dobozokon kezdetben jellemzően rab-szolgák doboltak – nyilván emiatt tekinthetők indokoltan ebben a kontextusban.

temetni kezd, s hogy István és Koppány együtt helyezik sírjába Gézát. Erőteljesek a géppisztolyos kivégzés, a tömegsírban összeviszsa heverő halottakra való mész szórásának konnotációi, a hatalmi pozícióból, fentről történő bankjegyek szétdobálása jutalomként a győzőknek, István éljenzésének elhalkulása, a gyászoló krónikás / regös / király halottakon átbukdácsolása, összevérzett kezének törölgetése, a trónra, a magasra került Istvánra apja lelkiismereteként²⁷ való – antihamleti – fölnézése.

Kimagasló megoldás a színpadképben a sír, melynek szélén ülve több, egymással így kapcsolatba állított hezitálásjelenet zajlik, melyeket e tragikus helyszín baljósatként köt össze a darabban. Mindenki ugyanabban a sírban végzi, legyen bár fejedelem, lázadó Laborc, Koppány vagy harcos, a nép egyszerű fia. A sír az ország másik alternatívája a kétfelé osztott színpadképben a bezárkózásra (lásd utolsó jelenet), viszont túlélésre, felemelkedésre alkalmat adó, mindig élettel zsúfolt koronával (az emelvénynel) szemben.

Kiemelkedő jelenet az *Unom a politikát*. A végén István tévovázása miatt a magánéleti és közéleti tehetetlenség és kiúttalanság egyaránt tettekbe, lázadásba torkollik. Az előadást úgyszintén feldobó ötlet a *Szállj fel, szabad madár* őszinteségének, hitelének megkérdőjelezése az által, hogy csupán egy koncertté, egy színjátékká, népnek tartott cirkuszi előadássá, ráadásul egy olcsó, befutó (lásd a hang kiesését) és kényszerű újrakezdést kívánó, tömeget manipuláló show-vá degradálódik. Míg Koppány korábban ugyan hagyományosan vesztes, ám hiteles, konzisztens történelmi hős, addig itt hősiesség, őszinteség hiányában karaktere széthull, István melletti pozíciójából a hazug szerepébe csúszik le fokozatosan. Ennek tükrében a merénylet elutasítása sem becsületbeli ügy – Koppány önmaga is elhiszi azt, amit a fellázított népnek sugall, hazudik. Az ezt követő jóslat/révülés-jelenet ugyancsak látványos, tömegpszichózist keltő (a nép vérral keni be arcát), viszont ez is megtévesztő külsőség egy magán kívül lévő sámán által vezetett színjátékban. Itt válik Torda machinátorként Asztrik méltó – vallásipolitikai – ellenpontjává. Az újításként rockoperába emelt ősi keleti torokhangok (Novák Péter) és a magyarokhoz csak metaforikusan köthető eredetű cajonok²⁸ sámándobok helyetti bevetése a révülésben is üde színfolt.

A darabnak két csúcspontja emelhető ki. Nem meglepetés, hogy az opera végén az egységessé „zsúfolódó” nemzet (koronába) bezárkózása óriási hatással és számos párhuzamos jelentéssel, kérdésfelvetéssel bír. Annál inkább meglepő, s valószínűleg nem szándékolt dramaturgiai, ámde mégis fantasztikusan sikerült csúcspont a regösök jelenete. A korábbi előadások heroikus szereplői, Varga Miklós (István) és Nagy Feró (Laborc) ma, 2013-ban más karakterként, regösként tértek vissza. A kádári korszak hetvenes-nyolcvanas évekből toprongyába öltözött, értetlenül bámészkodó, az eseményekből mit sem értő, de dicséretet zengeni tudó kisembereként érkeztek meg – azonnali és megismétlődő nyíltzini taps közben – az

akkoriban a kisszerű jólét, a gulyásszocializmus státuszsimbólumaként ismert, keletnémet, „mégis magyar” autócsodán: Trabanton. Akár május elsején a kényszerűen felvonulók, apró papírzászlócskákat lobogtatva, flegmán, meggyőződés nélkül, iránytalanul téblábolva, helyenként csárdásosítva a jelenetet, éltetik a már nem is aktuális rendszert – közben ugyanis elszállt felettük a történelem, az általuk dicsőített ideológia érvényét veszítette („arcátlan gyalázkodás” ez a fáziskésés a királynő szemében).

Alighanem a romantizálástól megtisztító rendezői elképzelés részeként gyorsult fel radikálisan az eredetihez képest számos zene szám tempója. A *Szállj fel, szabad madár* már-már punk zene lett. Ugyancsak sokkal gyorsabbak az eredetinel a *Töltsd el szívünk, fényesség!*, *Adj békét, Uram! Fejedelmünk István!*, és általában az egyházi ihletésű kórusok.²⁹ Sokkal visszafogottabbak a mixelt hangképben a visszhangok, terek.

Fentieket nem csupán azért emeltem ki, mert a rendezés negatívumait vagy éppen pozitívumait hivatottak illusztrálni, hanem elsősorban annak okán, mivel kivétel nélkül a koncepció – véleményem szerint – egyik fő irányát támasztják alá: Alföldi meg szeretne volna szabadítani az *István*, a *királyt* a ráakódott, a jelentéslehetőségeket lassanként elfedő hősi patinától, posztmodern korunkban már olyannyira nevetséges és olykor giccses pátosztól. Ez a színpadra alkalmazás végig következetesen pátoszmentesíti az operát. Alig marad sallang, csupán drámai helyzetek és feloldhatatlan konfliktusok.

Ugyanezt célozza a kellékek és kosztümök által sugallt aktualizálás, a sok kritikában számon kért korhűség elvetése. A fordítástudományban Holmes nyomán az idegen nyelven megalkotott fordításművek elkészítésének két fontos módszerét tartjuk nyilván, mégpedig a historizálást és a modernizálást. Mivel itt sincs szó másról, mint egy mű értelmezéséről, interpretálásáról, ismételt megfogalmazásáról, a holmesi fogalomhasználat alkalmazása helyénvalónak tekinthető. Eddig az *István*, a *király* minden egyes felújítása, adaptálása – az ősbemutatót ugyebár nem számítva ide – historizált. Sőt: archaizált. Alföldi legnagyobb érdeme a színházszerűség, színházléptékűség megteremtése, s ezzel párhuzamosan a rossz értelemben vett, össznépi tornagyakorlatokhoz és egymást váltó élőképekhez közelítő „mozgásszínház” kiiktatása mellett a bátor, helyenként gátlástalan modernizálás. Azaz egy olyan újraolvasás és újraírás, amely „tüllépett a mű korábbi olvasatain”³⁰, az aktuális, értsd az idő próbáját kiálló, hagyományosan emberi, mindenkori jelentések és konfliktusok (közösségen és családon belüli viták, lelkiismereti kérdések, szerelmi krízis, választáskényszer, határozatlanság, kételkedés, függetlenség, a kisebb rossz kérdése stb.) hangsúlyozásának terepe lehetett. És lett is. Nem elsősorban egyes aktuálpolitikai kiszólások miatt. A Bródy által írt, az egyetlen, oszthatatlan és megkérdőjelezhetetlen jelentést szerencsére kizáró szövegkönyv nem polcra tehető, porosodásra megérett múzeumi artefaktum. Hanem 2013-ban időszerű emberi,

29 Az előadás egyfelől nyert a pátosz elhagyásával, és a jelenetek pörgőssé válásával, másfelől elveszítette drámai és zenei kontrasztjainak, azaz szerkezeti tartópillérenek fontos részét.

30 H. NAGY Péter, *Táncolj, minden rendben*, Új Szó, 2013. szept. 7. 66. évf./208. szám, 20.

31 Kamarás István
Az irodalmi mű befogadása (szociológiai és pszichológiai megközelítés) című (Pannon Egyetem – Gondolat Kiadó,

[Veszprém–]Budapest, 2007) kötetében külön fejezetet szán a „komplexitással szembeni védekezésnek” a befogadásban. De már a korábbi, mai szemmel kissé „normatívabbnak” látszó szakirodalom (Józsa Péter: *Az esztétikai értékek társadalmi kommunikációjának mechanizmusai*. In *Uő.: Az esztétikai élmény nyomában*. Akadémiai, Budapest, 1986, 96–112.) is akár részletes tipológiát állít fel a ma befogadói redukciónak tekintett, egyszerűsítő befogadói műveletekről, számba veszi a tényelemek megváltoztatását, a cselekményrekonstrukció problémakusságát, az elbeszélés és a fikció (e tárgyalt mű esetében különösen hangsúlyos) logikái meg nem értését, a sémák műre alkalmazását. (Uő.) Ezek az I.K. 3.0 befogadásában, ebből következően kanoizációs mechanizmusaiiban sajnos kivétel nélkül ma is érvényesek.

32 <http://www.youtube.com/watch?v=44U-SDt0d3o>

erkölcsi konfliktusokban bővelkedő, beszédképes, pátoszra igényt nem tartó, hatástörténeti szempontból megjósolhatóan viszonyítási pontként felálló mű.

Coda: Adj békét, Uram!

Szörényi és Bródy darabjának popularitása megkérdőjelezhetetlen, de amiért népszerűnek gondoltuk, tehát a közértehetővé vált, bizony illúzió volt. Mert Alföldi rendezésének hála láthatóvá vált, mennyire és milyen módon redukáljuk, nem értjük, illetve sajnálatosan félreértjük, pontosabban csakis egyféleképpen akarjuk érteni, ha harminc év után feltárva egyes, eddig a befogadásban és az előadásokban hangsúlytalan, de fontos szövegi részeket akkora a felzúdulás, amekkora, s a felzúdulás jellege ennyire nem szakmai.³¹

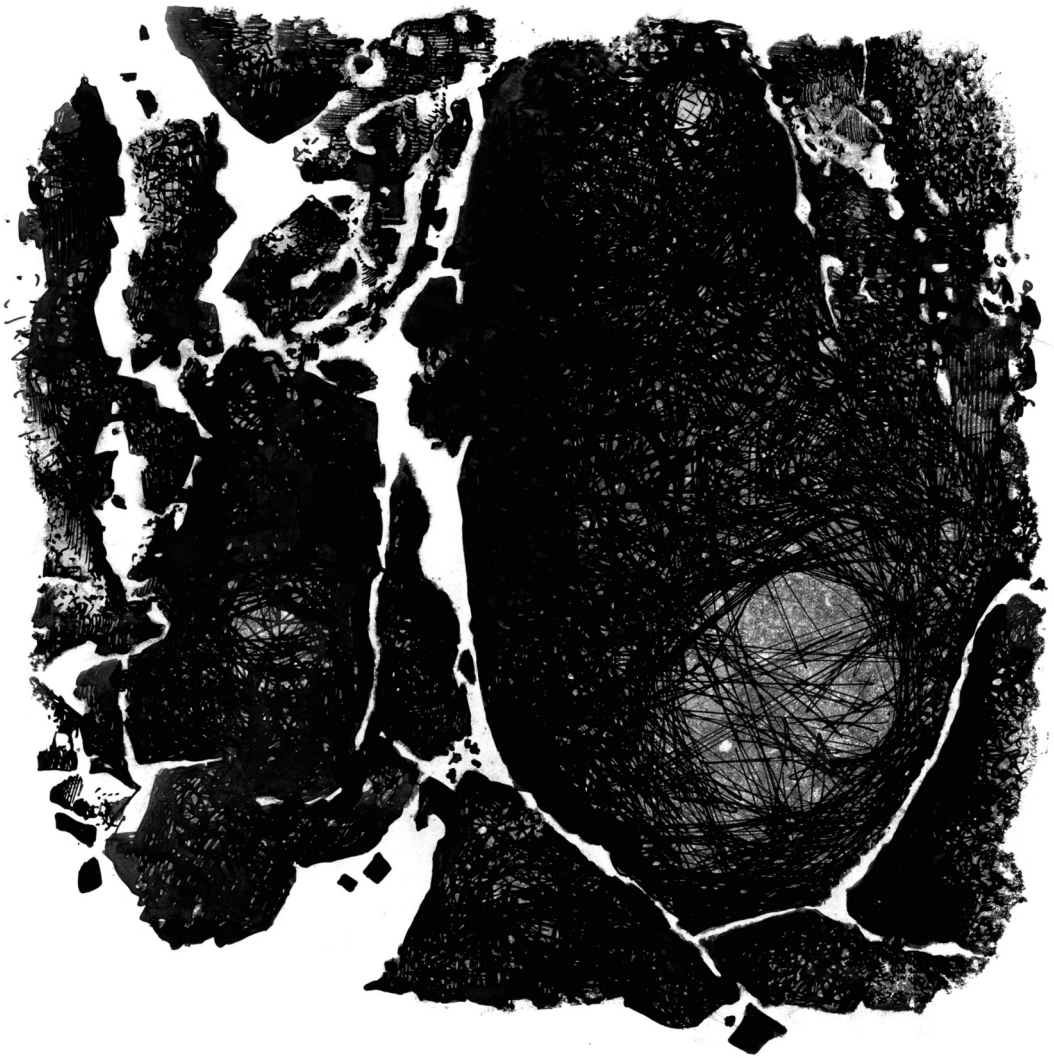
Ahogy Bródy mondja egy tévéinterjúban, „mi vagyunk István és mi vagyunk Koppány is”.³² A „Mondd, te kit választanál?” mondat nem sima kis bevezető, hanem több értelemben kulcsfontosságú kérdés. Egyfelől az ősbemutatón diszkrétan, a szinte elhalványított, István és Réka közötti szerelmi szálra vonatkozatható, másrészt akkoriban az aktuálpolitika szempontjából kezelt szovjet diktatúra és a függetlenség közötti választásra, harmadrészt pedig a nemzeti (?) és vallási hagyományt, de egyben végveszélyt vagy pedig a függetlenség és hagyomány részleges feladását, ám egyben a megmaradás esélyét allegorizáló két szereplő közötti választásra vonatkozik.

A rockopera elnépiesedése egyfajta sajnálatos recipiensi esekélyesedéssel járt. Olyan ez a szituáció, mint az optikai csalódás. Gondoljunk az ún. Ames-szobára, amelyben nem a valóságot látjuk, hanem kizárólag az egy bizonyos perspektíva nyújtotta élményt érzékeljük a befogadásban. Észlelésünket becsapja valami, mégpedig a megszokások. Azok az agyunk részéről megszokásaink miatt preferált viselkedési és mentális modellek, az általuk, pontosabban stabilitást ígérő ismétlődésük által nyújtott, olykor hamis biztonságérzetek, amelyek a felfogásunkat a múltban hagyományként meghatározták. Ahogy szemünk az Ames-szobában mást akar látni, akkor is, ha racionálisan tudjuk, szemfényvesztésben van részünk, stabilizált és egyszerűsödött kulturális értelmezéseink ugyanúgy csalhatnak. Alföldi arra a tanulságra mutatott rá sikeresen: időnként perspektívát érdemes váltanunk ahhoz, hogy vagy megerősödjön bennünk korábbi álláspontunk, ami szintén lehet legitim értelmezői eredmény, vagy ellenkezőleg, gyanakodjunk, kételkedjünk és időszerűen értelmezett pozíciókhoz mérten újraolvassunk, újraértelmezzünk olvasatlehetőségeket, s újraírjunk tanulságokat. Ez tehát nem jelent okvetlenül teljes tagadást, hanem olyan aktuális szempontok figyelembevételét, amelyek korábban nem feltétlenül álltak rendelkezésre. Nem véletlen, hogy kaotikus korunk posztmodern vagy azzal interakcióba kerülő művészete a legtöbb ágában az utóbbi évtizedek alatt többek között éppen az újraértelmezés módszereit veti be.

Tapasztalataim és a fentiekben leírtak alapján meggyőződésem, az *István, a király* pontosan az a típusú alkotás, amely – ha képesek lennénk társadalmi szintű újraolvasásra, s miért ne lennénk azok, ha korábban képesek voltunk a mű kanonizálására és folklorizálására – a kulturális összekötés, a létező hagyomány egészséges megőrzésének, de nem dogmatizálásának eszköze lehetne. Olyan közösségi élményt adó és egyben az egyéni szabadság kérdéseit is firtató művészeti, kulturális termék, amelyet időről időre a magyar nemzet azonosságtudatának, önismeretének, kultúrájának vonzáskörzetébe kerülő befogadó ugyanúgy személyes kánonjába fogadhat, ahogyan lehetősége van erre a megkérdőjelezhetetlenül (világ- és nemzeti irodalmi, kulturálisan) kánonképes művek esetében. Termékeny – s bizonyos értelemben rekulturalizáló jellegű – folyamat az, amikor az *István, a király* kánonban elfoglalt pozíciója, fekvése, hangsúlyossága, szerepe, vagy akár a darab által felvetett számos önismereti téma egyes aspektusok szerint vita tárgya. De hogy az olvasatlehetőségek és ezekből adódó tanulságok gazdagságának köszönhetően kultúránk jelen idejében helye van a kánonban, az nyilvánvaló. Hogy ez a (nemzeti³³) kánon minél szélesebb körben legitimmé váljon, és ne szoruljon marginális, szubkulturális vagy szelektált politikai térbe, az elsősorban a minél kisebb mértékben redukáló, szorgalmas és aktív, nyitott befogadók/befogadás felelőssége. Például azért is, mert a nemzeti kánon így lehet, lehetne az „egész” nemzet kincse.

33 Nem egy adott politikai vagy ideológiai irány, hanem a szó legszélesebb értelmében: a nemzet minden tagjához szóló kánon.





Alap 1–12: Bazaltkő lenyomatok, kétezres évek.