

A magyar (kultúr)politika állatorvosi lova: a Nemzeti Színház

IMRE ZOLTÁN: A NEMZET SZÍNPADRA ÁLLÍTÁSAI

Imre Zoltán könyve úgy ad áttekintést a magyar Nemzeti Színház 175 évéről, hogy szakít a hazai színháztörténet-írás nagy elbeszéléseket konstruáló hagyományával, elkerüli az intézménytörténeti paradigmát és a műsortervre épülő rekonstrukciót, sőt, bizonyos értelemben a színháztörténet diszciplináját is másodlagossá teszi. Mindazonáltal témájának kidolgozottságában és minőségében kapcsolódik a Nemzeti Színházról szóló jelentős magyar színháztörténeti munkákhoz, Kerényi Ferenc és Székely György műveihez.

Tudományelméleti és módszertani szempontból Imre Zoltán kötete sajátos ötvözetét adja a kultúratudomány, a társadalomlélektan, a politikatörténet, a szociológia, a történettudomány, a performanszelmélet és más humántudományok szemléleti és megközelítési módjainak, ily módon példaértékűen valósítva meg az interdiszciplináris megközelítés- és feldolgozásmód elvét és gyakorlatát. Mindez kapcsolódik a szerző korábbi kutatásaihoz is, amelyek – az itt előtérben álló nemzeti színházi témakör mellett – érintik a magyar színház- és drámatörténet, a színházelmélet, a színháztörténet-írás, a színház és teatralitás, a színház-szociológia, a színházi tér kérdéseit is, hasonló módon integráló, szintetizáló szemlélettel és igényességgel.

A kötet a nagy (színháztörténeti) elbeszélés helyett néhány epizódot emel ki a Nemzeti Színház történetéből, és – voltaképpen mikrotörténeti megközelítéssel – ezekbe az epizódokba integrálja az adott időszak társadalmi, politikai, kulturális összefüggéseit. Az epizódok a színház egy-egy bemutatójához, s ily módon egy-egy évszámhoz kapcsolódnak. Ez a feldolgozásmód ismerős lehet a Szegedy-Maszák Mihály főszerkesztésével megjelent háromkötetes *A magyar irodalom történetei* (2007) koncepciójából, amelyben egy-egy évszám (leggyakrabban egy irodalmi mű megjelenésének éve) jelzi az adott tanulmány kiindulópontját, ám a fókuszba állított évszámtól továbblépve többnyire tágas kitekintést adnak a fejezetek az adott íróról, műfajról, irodalmi jelenségről. Hasonló módszerrel él Imre Zoltán is, amikor a kiválasztott bemutatók apropóján feltárja, hogy az adott időszakban mit jelentett a színházi közeg, a kultúra, a politika számára a Nemzeti Színház, s mindezt miként tárták a kor közvéleménye elé.

Ezért sem szerepel a kötet címében a Nemzeti Színház kifejezés, mivel a Nemzeti Színház mint önmagán túlmutató intézmény valójában apropója a mindenkori kulturális, politikai közéletnek, hogy rajta keresztül szimbolikus kijelentéseket, gesztusokat tegyen, politikai nézetek artikuláljon. A kötet tehát nem, vagy nem elsősorban a Nemzeti Színházról szól, hanem arról, hogy mit jelentett, milyen szerepet töltött be, vagy milyen vártak el tőle az elmúlt 175 év során a mindenkori kormányzati tisztviselők, parlamenti képviselők, rendezők, írók, társzművészek, kritikusok, laikus nézők. *A nemzet színpadra állításai* kötet cím mellett Imre Zoltán

egyik korábbi könyvét is megidézi, *A színház színpadra állításai* (Ráció, 2009) című munkáját. Azon kötet középső, „SZÍNHÁZ – TÖRTÉNETEK” című fejezetének három írása a mostani könyvben is helyet kapott.

Az e két könyv címében szereplő „színpadra állítás” kifejezés nem a szó szoros értelmében vett színpadon történő bemutatást, hanem társadalmi színrevitelt, társadalmi performanszt jelent, és a könyv egymásra következő tanulmányai/fejezetei azt vizsgálják, hogy milyen ismervei voltak/vannak ennek a mindenkori nemzeti színházi performansznak, amely parlamenti interpellációktól bűzbombák elhelyezésén át politikai hisztériakeltésig terjed, sajátos visszfényben mutatva be egy „nemzeti intézmény” botrányoktól övezett sorsát. A Nemzeti minden korszakban lakmuspapírként jelzi a magyar (kultúr)politika szemléletét, elveit, módszereit és gyakorlatát.

A könyv a címben foglalt témát egy nyolc tanulmányból álló gondolatmenetben fejti ki, melyhez egy előszó és egy zárszó társul. Az előszó érinti a (nemzeti) színháznak a nemzetállami identitásban betöltött szerepét, az államonként és koronként eltérő Nemzeti Színházi funkciót, illetve a könyv módszertani és terminológiai alapelveit. A kötet nyolc fejezete a kronológiát követi, és a magyar (nemzeti) színháztörténet hol kiemelkedő, hol botrányos eseményeit vizsgálja. Kiindulópontja a Pesti Magyar Színház 1837-es megnyitása (az intézmény 1840-ben vette fel a Nemzeti Színház nevet). Ezt követően *Az ember tragédiája* 1883-as ősbemutatóján és az 1928–30-as *Bánk bán* színrevitel előkészületein és premierjén át, a Székely Júlia 1938-as *Nóra leányai* című darabja körül kialakult politikai polémiaán keresztül az 1955-ös és 2002-es Nemzetibeli *Tragédiáig* tárgyalja a bemutatókat és kontextusukat, közben kitérve a *Halleluja* 1981-es premierjére is. Az utolsó (eset)tanulmány a Mohácsi fivérek és Kovács Márton *Egyszer élünk* című 2011-es produkciója. E történeti fejezetek után a zárszóban a szerző alternatívát is felvázol az addig bemutatott magyar Nemzeti Színházi színpadra állításokhoz képest, bemutatva egyrészt a National Theatre Scotland létrejöttét és működését (amely radikálisan eltér a 19. századi nemzetállami eszmerendszerben fogant és mára betegesen túlhordott reprezentatív intézményi felfogáson), másrészt ismertette Hudi László és Imre Zoltán 2008-as igazgatói pályázatának főbb koncepcionális elemeit a Nemzeti Színházzal kapcsolatban.

A könyvben előtérbe állított bemutatók nem feltétlenül játszottak jelentős szerepet a Nemzeti Színház krónikájában vagy a magyar színháztörténetben, ám nem is az előadások esztétikai minősége az elemzés meghatározó szempontja, hanem az az aspektus, hogy az adott előadás kapcsán milyen nemzetelképzelések, illetve Nemzeti Színház-elképzelések artikulálódtak a színház, a politika, a közélet színpadán. Ebben a színházelképzelésben egyfelől jelentős változások következtek be, másfelől viszont rendre visszatértek/visszatérnek bizonyos állandónak tekinthető szempontok, motívumok.

A könyvnek jelentős erénye, hogy noha az egyes részek témáját, apropóját egy-egy bemutató adja, minden esetben igen széles társadalmi-történelmi kontextusban helyezi el az adott előadást, és mindig az adott korszak (jelenből rekonstruálható) nemzeti színházi elképzeléseivel összefüggésben. Az 1837-es megnyitó kapcsán például kitér a nemzeti nyelv ügyére és annak eltérő európai gyakorlatá-

ra, illetve a nemzeti színházi funkció akkori – többretegű – összetevőire. A fejezet foglalkozik a (19. századi) nacionalizmus és a színház kapcsolatával, a színházépítés általános és a Pesti Magyar Színház speciális nehézségeivel, majd pedig a nyitólőadás műfaji és szimbolikus sajátosságaival. Azzal például, hogy az épület- és intézményavató est műsorán nemcsak az ünnepi prológus, Vörösmarty Mihály *Árpád ébredése* című előjátéka, valamint magyar dalokból és táncokból készített összeállítás szerepelt, hanem – főműsorként – Eduard von Schenk *Belizár* című öt-felvonásos szomorújátéka is, ami megosztotta a közvéleményt. „Egész Európa kigúnyoland bennünket e fonák választásért” (37.), kesergett az egyik kritikus, és a többség is ezt a véleményt osztotta, habár a választás a korabeli Pest-Buda multikulturális közegébe (is) illeszkedett. Ugyanakkor a meghatározó elvárás és elképzelés az új színházról az volt, hogy az a nemzetformálás és a nemzeti identitás lényegi eszköze kell, legyen, ezért is volt visszás kortárs német szerző darabjával megnyitni az új nemzeti intézményt.

Az ember tragédiája 1883-as ősbemutatója esetében Michel Foucault diskurzus-fogalmának és Antonio Gramsci kulturális hegemonia-elméletének felhasználásával vizsgálja a szerző a Nemzeti Színház szerepét az adott korszakban. A mára egyértelműen és egyneműen üdvözlendőnek számító egykori színrevitelt a maga idejében polémia övezte. E véleményoszóródás kontextusát Imre Zoltán az európai és világpolitikai kereteknek, a Monarchia és benne Magyarország nemzetiségi, kulturális viszonyainak a bemutatásával vezeti be. Ezt követően részletesen tárgyalja Budapest „antropológiáját”, a színháznak, a térbeliségnek, a vizualitásnak, illetve az elit- és a tömegkultúrának a színházi (és a színházról való) gondolkodás átalakulásában betöltött szerepét. Az 1883. szeptember 21-i ősbemutatót sem önmagában álló eseményként, hanem a Paulay-korszak közegébe helyezve vizsgálja, részletesen kitérve a rendezésnek a képiséget előtérbe állító jellegére, s arra, hogy témájánál és stílusjegyeinél fogva az előadás miként funkcionálhatott a kultúrpropaganda eszközeként is, azt sugallva, hogy „a magyarságot reprezentáló intézmény (színház) képes felvetni az egész korszakban és az egész régióban mindenkire érvényes kérdéseket” (87.). Mindez persze látszat volt csupán, de szimbolikus gesztusként hozzájárult a nemzeti identitás és a nemzetiségek fölötti hegemonia megerősítéséhez.

A két 19. századi fejezetben feltárt összefüggések alapvetően a (színház)történeti múlthoz tartoznak. A négy 20. századi fejezetben bemutatott esetek sorában azonban számos áthallást találunk a jelen, a közelmúlt és a félmúlt Nemzeti Színházi történéseivel, köztük a két 21. századi részben tárgyalt bemutatóval, illetve azok társadalmi-politikai közegével. Ezekben a fejezetekben a kontextus kijelölésekor és bemutatásakor a kulturális, politikai, társadalmi vonatkozások kerülnek előtérbe. Hevesi Sándor *Bánk bán*-rendezése kapcsán a központi fogalom a kánon, mellyel összefüggésben az is feltárul, hogy miként vált Katona műve a fél évszázadnyi mellőzöttség után a köz- és a felsőoktatás részévé a 19. század végére, mi volt az írott műhöz kialakított domináns viszony, s mindez miért került konfliktusba a színrevitel Hevesi-féle elképzeléseivel. Székely Júlia mára (méltán) elfeledett *Nóra leányai* című darabjának bemutatóját az 1938-as társadalmi-politikai helyzet – az idegen és a nő iránt tanúsított viszonyok – tükrében láttatja. Az 1955-

ös *Tragédia*-bemutatót elemző fejezet az 1950-es évek átateatralizált társadalmában vizsgálja a Nemzeti Színház pozícióját és a kommunista hatalomnak az ehhez fűződő ambivalens viszonyát. Kornis Mihály *Halleluja* című darabjának 1981-es színrevitele apropóján a Kádár-korszak kultúrpolitikájáról ad alapos elemzést, melyben az előadás szinte csupán ürügyként szolgál arra, hogy az 1970-es, '80-as évek kádári-aczéli kultúráképét és kultúráirányítását bemutassa és analizálja. Ebben a részben szó esik a szocializmus és a nyilvánosság kérdéséről, a Székely Gábor és Zsámbéki Gábor tandem négy éves Nemzetibeli működéséről, a politikai, kultúrpolitikai és színházi konfliktusokról.

1928 őszén egy parlamenti képviselő a következőképpen szónokolt annak kapcsán, hogy Hevesi Sándor úgy nyilatkozott, a *Bánk bán* tervbe vett bemutatójára a dráma szövegén dramaturgiai változtatásokat kíván végrehajtani. „Inkább maradjon Katona József remeke továbbra is előadatlanul, legyen az csak a csendes magyar szomorú hajlékok lakosainak, a magyar intellektüeleknek, azt mondhatnám, imádságos könyve, inkább magukban olvasgassák, magukban búsongjanak, lelkesedjenek és épüljenek annak örökértékű tanításain, de a nemzet első színpadára ezt megváltoztatott alakban hozni, azt hiszem, merénylet volna a magyar nemzet élő lelkiismerete ellen” (91.). A képviselőn kívül számos további véleményformáló is bekapcsolódott abba a vitába, hogy a színházi előadás változtathat-e az írott dráma szövegén, ami azonban nem annyira elvi kérdésként, hanem konkrétan egy „szentté” minősített, kanonikus mű kapcsán vert hullámokat. Eddigre Katona szövege több területen, az irodalomban, a színházban és a magyar kultúra egyéb médiumaiban is kanonizálódott. Mint ilyen, voltaképpen önálló intézménynyé vált, kultusz épült köré, amelyhez politikai, ideológiai elvárások kapcsolódtak. Ennek konzervatív oldalán a *Bánk bán* „emlékműként”, egy rendszeresen reprodukálható rítus katalizátoraként fogták fel, s mint ilyet változtathatatlanak, állandónak tekintették. Hevesi viszont – aki nem volt teljesen egyedül változtatási elképzeléseivel – a Katona-drámát úgy vélte a kánonban elfoglalt helyén megtarthatónak, továbbörökíthetőnek, ha az előadásban elhangzó drámaszöveget nem pusztán reprodukálja, hanem a jelen számára értelmezi és újjáteremti. A változtatásokat ellenző érvek persze akkor sem gondolatiak és szakmaiak voltak, hanem indulatiak, politikaiak és manipulatívok, ahogy az utolsó esettanulmány élén idézett, 2010 őszén, ugyancsak a Parlamentben elhangzott felszólalás is, melyet az *„Egyeszer élünk, 2011”* alcímű fejezet a bevezetőjében közöl, s amelyre még visszatérünk.

1938-ban, az I. és a II. zsidótörvényt követően a magyar zsidóság kirekesztése felgyorsult és látványos formákat öltött. A folyamat a Nemzeti Színház helyzetére és működésére is hatással volt. A Horthy-korszak állami szintre (is) emelt antiszemitizmusára Imre Zoltán példaként Székely Júlia 1938. április 28-án bemutatott *Nóra leányai* című darabját választja. Az előadásban a három női főszerepet az akkor húszas éveikben járó színésznők játszották: Szörényi Éva, Gobbi Hilda és Szelezky Zita, s az előadást Bajor Gizi rendezte, ám a sztárszereposztás ellenére a produkció éles támadások kereszttüzébe került. E támadások egyértelműen antiszemita gyökereűek voltak. A jobboldali sajtóban azt hangoztatták, hogy a szerző „kikeresztelkedett zsidónő, éppen ma nem való a Nemzeti Színház Kamaraszínhá-

zának színpadára” (147.). A bemutató ellen agresszív kampány folyt, amely tettelességgig, a premiernek búzbombával történő megzavarásáig terjedt. A hatalom kettős beszédének/magatartásának akkori kifejeződése volt, hogy a kormányzó megnézte ugyan a darab második előadását, de a művet pár este után levették a műsorról, amivel a (kultúr)politika irányítói azt fejezték ki, hogy „egyetértenek a szélsőjobboldal kirekesztő politikájával” (150.).

A szocializmus évtizedeiből kiválasztott két évszám, két előadás, a Rákosi-korszak idején, 1955-ben bemutatott *Az ember tragédiája*, illetve a Kádár-korszak idején, 1981-ben bemutatott Kornis Mihály-darab, a *Halleluja*. Az előbbi kapcsán képet kapunk a kommunista nemzetfelfogásról, a diktatúrát átszövő teatralitásról, a bemutató színház történeti előzményeiről és az '55-ös színrevitelt övező (bel)politikai kontextusról, illetve a marxista irodalomtörténetnek a Madách művéről kialakított ambivalens álláspontjáról. A fejezet összegzésében Imre Zoltán megállapítja, hogy a Rákosi-diktatúra éveiben a Nemzeti Színház egyrészt „a szocialista ideológia »bástyájaként« működött, azaz a hatalom szolgálatában állt. Másrészt viszont a vizuális ellenállás helyszínéül szolgált” (177.).

A *Halleluja* bő három évtizeddel ezelőtti bemutatója a kötetben az első olyan előadás, amelyről a szerzőnek (és a recenzensnek is) személyes emlékei lehetnek (vannak). Ezzel összefüggésben Imre Zoltán meg is jegyzi, hogy „csábító a gondolat, hogy ez a korszak szinte már a jelenhez tartozik. Az előadások szereplői, az intézmények működtetői, a kulturális élet közreműködői közül többen jelen vannak, s meg lehet őket kérdezni az akkori viszonyokról” (179.). Ennek ellenére, vagy ettől függetlenül magával az előadással a 44 oldalas fejezetből csak mintegy tíz oldal foglalkozik. A megelőző bő harminc oldal, részben Erving Goffman keretelemzését alkalmazva, áttekintést ad a Kádár-rendszer társadalmi, politikai, gazdasági kereteiről, az első és második nyilvánosság sajátosságairól, a korszak színházpolitikájáról, majd pedig a Nemzeti Színház 1978–1982 közötti időszakáról, a Székely Gábor és Zsámbéki Gábor művészeti vezetésével fémjelzett néhány évről. Ebbe a keretbe ágyazódott be Kornis Mihály darabjának 1981. május 27-i bemutatója, melyet Zsámbéki rendezett. Nem csupán a *Halleluja*, hanem a Székely–Zsámbéki tandem színházfelfogása és művészi gyakorlata is motiválta az előadással szembeni politikai fellépést, amely együtt járt a színház (addigi) közönségének a Nemzeti szembeni elégedetlenségével, mivel „a nézők nem voltak felkészülve a Nemzeti műsorpolitikájában bekövetkezett [...] »avantgárd« törekvésekre” (221.). Az autonóm színházművészet, a rendezői színház képviselője nem volt összeegyeztethető a Nemzeti Színházal a veszélytelenül unalmassá tett klasszikus darabok színrevitelére szolgáló intézménynek tekintő hivatalos- és közfelfogással.

A két 21. századi évszám, 2002, a Soroksári úti Nemzeti Színház-avató *Tragédia*-bemutató, illetve az Alföldi Róbert igazgatói ciklusát reprezentáló, 2011-es *Egyszer élünk*-fejezet egyszerre vezet be a kortárs jelenbe, és ad összegzést a megelőző másfél évszázadról. Sok minden ismerős számunkra ennek az elmúlt bő egy évtizednek a fejleményeiből. Az Erzsébet térre kiírt épületepályázat, a díjnyertes, nemzetközi nivójú színházépület felépítése helyett a félbeszakított munkálatok nyomán ott maradt gödör, a rohamtempóban felhúzott Nemzeti, a bemutató megrendezésére felkért művészek sorának az eseményben való közreműködéstől való

elhatárolódása stb. Bár a fejezet a 2002. március 15-i épületavató előadással is foglalkozik, nagyobb teret kap itt is az előzményeknek, a társadalmi-politikai összefüggéseknek a bemutatása. Az előadásról szóló oldalak a Szikora-rendezést belehelyezik a *Tragédia* színpadi történetének kontextusába, több ponton is kapcsolódva a könyv korábbi részeihez. Míg a rendszerváltozást követő első évtized a kultúra (és benne a színház) – a politika szempontjából is bekövetkezett – leértékelődését hozta el, addig az ezredforduló éveiben a tendencia megváltozott, és az „építkezés anomáliái és a *Tragédia* bemutatója a kultúra repolitizálódására hívták fel a figyelmet” (265.). Ami a Nemzeti Színház Alföldi Róbert igazgatása alatti éveket is jellemezte.

Ennek az utolsó, 2011-es fejezetnek az élén is egy parlamenti felszólalás szerepel, és a képviselő szavait olvasva az a benyomásunk támad, hogy a bő nyolcvan év alatt (Hevesi Sándornak a *Bánk bámmal* kapcsolatos megtámadtatása és az Alföldi Róberttel szembeni hisztéria között) szinte semmi sem változott. A 2010 őszen elhangzott felszólalás során a Nemzeti Színház előadásait ostromozó és a direktor leváltását követelő képviselő – többek között – ezeket mondta: „Tudja-e államtitkár úr, hogy az egyik előadásban például egy katolikus pap a színpadon egy autóban megerőszkol egy fiatalembert? [...] Tudja-e államtitkár úr azt, hogy a *János vitéz*ben Juliska a Nyugati pályaudvarnál prostituáltként dolgozik?” Majd a jegyzőkönyv tanúsága szerint a képviselő az „azonnali kérdését” ekképpen zárta: „Kérem, mikor távolítják el ezt a gyalázatot a Nemzeti Színház éléről? (*Nagy taps a kormánypartok és a Jobbik padsoraiban.*)” (266.). Maga a tárgyalt bemutató, a Mong Attila *János vitéz a Gulágon* című könyve alapján, de a Petőfi-mű és a Kacsóh-daljáték hagyományát is játékba hozó s azokat színházilag újraértelmező *Egy-szer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik a semmiségbe* című Mohácsi-rendezés a kötet leggazdagabb, legösszetettebb (és leghosszabb, 53 oldalnyi) fejezetének apropóját adja. Az előadást intertextuális és interteátrális összefüggésekben, a színház- és irodalomtörténeti horizontot is tekintetbe véve értelmezi. Feltárja például az 1904-es daljáték szerepét abban, hogy Petőfi addig népszerűtlen elbeszélő költeménye, amely nem volt része a nemzeti kánonnak, miként vált az új dramaturgiai szerkezet, az eltérő befejezés, a zenés műfaj révén a Petőfi-életmű kitüntetett alkotásává. Azon az áron, persze, hogy a Petőfi *János vitéz*ét felülíró daljátékban megjelenő történetváltozatot ezt követően Petőfi művének tulajdonították. Ez az eltorzult nemzeti emlékezetben mindmáig elevenen él, és még a színházi szakma képviselői körében sem ritka Petőfi művének és Kacsóh daljátékának az összekeverése (mint például Vidnyánszky Attila egyik 2010-es, Alföldi Róbertet támadó nyilatkozata esetében, 300–301.). A fejezet óhatatlanul és szükségképpen fut ki a színház és politika elmúlt években megmutakozó kapcsolatára. Ezzel összefüggésben Imre Zoltán nemcsak azt hangsúlyozza, hogy „a Nemzeti és igazgatója ellen a 2010-es években folyó rágalomhadjárat magára valamit is adó európai országban szégyenletes” (314.), hanem azt is, hogy reprezentatív intézmény mivolta dacára a Nemzeti Színháznak – a teljes művészeti ággal egyetemben – nincs pontosan definiálható helye a magyar kultúrában és társadalomban. „A színház és a színházi szakma jelenleg nem rendelkezik társadalmi legitimitációval, így szakmai érdekérvényesítése sem lehetett és a jövőben sem lehet sikeres. Mindez azért

következhettek be, mert a színházi szakma elmulasztotta a Kádár-rendszernek a kapcsolati tőkén, a politikai érdekviszony fenntartásán és a személyes kijáráson alapuló működésének a felszámolását” (317.).

A „Zárszó helyett alternatívák” című befejező rész, mely egyrészt a Skót Nemzeti Színház modelljét ismerteti, másrészt felvillantja Imre Zoltánnak a Nemzeti Színház igazgatói posztjára (Hudi Lászlóval közösen) benyújtott pályázatának főbb koncepcionális elemeit, sajátos kontrasztba és fénytörésbe helyezi a korábbi fejzetek „nemzeti” problematikáját. Ebben a záró részben azt láthatjuk, hogy a hatalmpolitikai és érzelmi szempontból túldimenzionált, történeti, kulturális és politikai okokból hihetetlenül megterhelt „Nemzeti Színház” fogalom mennyivel gazdagabb, szabadabb, innovatívabb és hatékonyabb Nemzeti Színház kialakítását és működtetését tenné lehetővé, mint amely az elmúlt 175 év alatt Magyarországon kialakult. (*Ráció*)

P. MÜLLER PÉTER

