



Imre Zoltán

# [V]égtelen időtől...

## A NEMZETI SZÍNHÁZ 2002-ES TRAGÉDIA-ELŐADÁSA<sup>1</sup>

Mádl Ferenc köztársasági elnök 2002. március 15-én nyitotta meg a Nemzeti Színház első állandó épületét. Az épületavatón Madách Imre Az *ember tragédiájának* felújítását mutatták be, amelyet a Magyar Televízió és a Duna TV-nek köszönhetően nemcsak a helyszínen jelen lévők, hanem a tévékészülékek előtt ülők is láthattak határon innen és túl. A Nemzeti Színház épülete és a *Tragédia* színrevitele kapcsán a színházi szakmában, politikai körökben és a médiában lezajlott vitába számos olyan valós, szimbolikus és virtuális terület kapcsolódott, amely a (nemzeti) színház, a (nemzeti) kultúr(politik)a és a (nemzeti) identitás elképzelését érintette. Jelen tanulmány a 2002-es épületmegnyitásra és Szikora János *Tragédia*-rendezésére koncentrálva, a rekapitalizálódó és redemokratizálódó harmadik Magyar Köztársaság keretein belül vizsgálja a Nemzeti Színház szerepét és funkcióját. [...]<sup>2</sup>

### Nemzeti Színház mint performansz - a nyitó előadás

Mádl és Törőcsik Mari beszéde után, épületavató előadásként a nézők a *Tragédia* felújítását tekinthették

meg, Szarvas Józseffel (Ádám), Pap Verával (Éva) és Alföldi Róberttel (Lucifer) a főbb szerepekben. A Szikora János rendezte előadás fél nyolckor kezdődött, s a római és a londoni színek utáni szünetekkel, tizenegy óra után ért véget. Természetesen a *Tragédia* már nem számított kényes ügynek, mint az 1950-es években. A színháznyitó előadás viszont annál inkább. Mint azt Kovács Dezső kritikája megfogalmazta: „egy új színház bemutatójáról kellene kritikát írnom, ám a »kontextus« erősebbnek bizonyul, s szétrobbantja a bírálat kereteit. [...] A politika, mint annyiszor, »felülírja« az esztétikai fejtegetéseket, mert a Nemzeti Színház politikai küzdőtérre, harci tereppé vált az elmúlt években.”<sup>3</sup> Ennek következtében, a kortárs kritikák tanúsága szerint, az előadás értelmezését elsősorban a politikai-ideológia keretek befolyásolták.

<sup>1</sup> Szeretném megköszönni Kávási Klárának, Szakmáry Dalmának, a Bolyai János Kutatói Ösztöndíjnak, valamint az OTKA (79136) kutatói projektjének a tanulmány megírásához nyújtott segítségét.  
<sup>2</sup> Ez a részlet csak a Szikora-rendezés kapcsán elemzi a Nemzeti Színház szerepét. A teljes szöveg itt olvasható: [www.szin haz.net/](http://www.szin haz.net/)  
<sup>3</sup> KOVÁCS 2002, 31.

Bár Szikora és stábja szakmai és művészeti kérdés-ként igyekezett a színpadra állítást megközelíteni, a szűkebb (2002. március 15.) és a tágabb (Magyar Millennium) keretek, valamint az építkezés anomáliái<sup>4</sup> átpolitizálták az előadás recepcióját.<sup>5</sup> A felújítás így nem csupán esztétikai kérdésként és színháztörténeti eseményként jelent meg, hanem politikai tettként is olvashatóvá vált. Ennek következtében az előadás (hivatalos) recepciója is elsősorban politikai válaszokat generált. A budapesti színházi előadásokkal általában nem sokat foglalkozó vidéki újságok is reflektáltak rá (például *Zalai Hírlap, Délmagyarország*),<sup>6</sup> s olyan közéleti lapok is foglalkoztak a témával, amelyek egyébként nem sűrűn közölnek színházi tárgyú írásokat (például *Demokrata, Heti Válasz, Magyar Világ*).<sup>7</sup> Míg a „balliberális” sajtó az épületmegnyitást, a felújítást, valamint annak televíziós közvetítését kormánypárti választási propagandaként szemlélve általában negatíván ítélte meg, addig a „jobboldali” sajtó ugyanezeket az eseményeket pozitívan értékelte. Mindenesetre az olvasó az adott lap-folyóirat-internetes portál pártpreferenciáját ismerve eleve valószínűsíthette a reakciókat. Jelen tanulmányban a politikai keretektől nem függetlenül, de a bipoláris válaszokat kerülve, kísérletet tehetünk, hogy Szikora rendezését megpróbáljuk a *Tragédia* színpadra állítási hagyományaihoz illeszteni és értelmezni.

A *Tragédia* színpadra állításának 2002-ig alapvetően három hagyománya létezett. Az egyik Paulay Ede nevéhez fűződik, aki az 1883-as ősbemutatót az akkori európai színházi elvárásokra döntő hatással lévő ügynevezett meiningeni-historizáló stílusban rendezte meg. Paulay minden képhez külön díszletet tervezett, felhasználva ehhez a Nemzeti teljes díszlet- és jelmezállományát, kiaknázva az éppen bevezetett villanyvilágítás lehetőségeit, s így a történeti színek korhűségét még egy antikvárius sem kérdőjelezte meg.<sup>8</sup> Ezt a színpadra állítást követték aztán Hevesi Sándor 1908-as népszínházbeli, Voinovich Géza 1934-es nemzeti színházi, Németh Antal által a Nemzeti Színház centenáriuma számára készített 1937-es változatai, illetve Vámos Lászlónak a Szegedi Szabadtéri Játékokon 1965-ben bemutatott, majd 1983-ban a Madách-centenáriumra készített nemzeti színházi rendezései, valamint a Madách Színház épületfelújítása után, 1999-ben, a Kerényi Imre által bemutatott verzió is. Az egymástól jelentős mértékben eltérő előadások közös tulajdonsága volt, hogy mindegyik elsődlegesen a vizualitás és a látvány oldaláról, valamint különböző technikai invenciók használatán keresztül próbálta meg újraértelmezni és új keretbe helyezni a *Tragédiát*.

Az 1926-os, Hevesi Sándor rendezte előadás viszont nem elsősorban a történeti hűség reprodukcióját, a vizualitást és a látványt állította előtérbe, hanem a *Tragédia* metafizikai dimenzióit s misztériumjellegét hangsúlyozta, és ügynevezett misztériumszínpadon adta elő. A misztériumszínpad fő jellegzetessége a történeti színekben megjelenő emelvényrendszer volt, amelyet az eltérő korok érzékeltetésére különböző, az adott korra jellemző tárgyi attribútumokkal (zászló, szőnyeg, kanapé stb.) rendeztek be.<sup>9</sup> Az 1926-os Hevesi-féle hagyomány továbbgondolása Horváth Árpád 1937-es debreceni rendezésében, majd Németh Antal 1939-es ügynevezett kamararendezésében jelent meg.<sup>10</sup>

Németh rendezése a középkori haláltáncjátékok oratóriumszerű színpadra állítását követte. Az előadás

színpadi keretével a középkori misztériumokra és mirakulumokra való utalásnak megfelelően nyitott szárnyas oltár szolgált, amelynek az adott színnek megfelelő táblaképei jelölték a helyszínt, s képzőművészeti tablók előtt játszódott az emberiség drámája.<sup>11</sup> Tulajdonképpen ezt az elvet követték és értelmezték újra Major 1960-as és 1964-es, Brecht és Brook inspirálta ügynevezett „bőrruhás” színpadra állításai, Paál István katedrális megjelenítő díszletben játszódó, tiszszereplős szolnoki előadása (1980), Lengyel György 1981-es Madách színházi, Ruszt József szertartásjátékot formáló, misztériumszínpadot alkalmazó zalaegerszegi (1983) és Csiszár Imre miskolci, parasztmisztérium jellegű (1984) rendezései is.<sup>12</sup>

A harmadik színpadra állítási változatot a Huszonötödik Színház *M-A-D-Á-C-H* című előadása (1974) és a Mozgó Ház Társulás *Tragédia-jegyzetek* (1999) című előadása jelentette. Az előbbi Madách művének „darabokra szedésével”, mint azt a kortárs kritika megjegyezte, „nem egy művész véleményét és nézeteinek összességét fejez[te] ki, hanem a közösen dolgozó csoport gondolkodását és eredményeit a kutatásban”.<sup>13</sup> Az előadás nem a klasszikus szöveg újabb színpadra állítását kísérte meg, hanem „kollektív alkotásként”, inkább a klasszikushoz való viszonyt tette vizsgálat tárgyává. Mint azt Fencsik Flóra kiemelte, „merész kísérlet ez, amely a klasszikus szöveget nyersanyagként használja”.<sup>14</sup> A produkció „lényegében újragondolási folyamatot tükröz. Azt, mit és hogyan olvastak ki ma a *Tragédiából* a társulat tagjai.”<sup>15</sup> Cirkuszi sátorra utaló díszletben, a londoni színt középpontba állító értelmezésben zajlott az Úr és Lucifer közötti harc.<sup>16</sup> Az előadásban csak Madách-szövegeket használtak, de azokat a színpadi szituációktól függően, radikálisan áthelyezték.<sup>17</sup> „Nem másolható fogás, hanem alkotói eljárás, szellemi viszo-

<sup>4</sup> A keretektől és az építkezés anomáliáiról lásd a teljes tanulmányt.

<sup>5</sup> Már a bemutató idején Szikora több nyilatkozatban elmondta, hogy először nem rá gondoltak. Csak hogy akire gondoltak, az nem vállalta el a rendezést. Ez a gesztus már a bemutató előtt jelezte, hogy a színházi szakmában sem egységes a vállalkozás megítélése. Lásd SZIKORA 2002.

<sup>6</sup> Lásd GYÓRFFY I. 2002, HOLLÓSI 2002.

<sup>7</sup> A *Demokratában* BENCSEK András és BARTA Boglárka, a *Heti Válaszban* Horváth Csaba, a *Magyar Világban* pedig Cs. NAGY Ibolya írt a megnyitóról és az előadásról. Lásd BENCSEK 2002, BARTA 2002, CS. NAGY 2002, HORVÁTH 2002.

<sup>8</sup> Ennek a hagyománynak a továbbélése sokat köszönhet az Athenaeum Kiadó által megjelentetett *Tragédiáknak*, amelyek Zichy Mihály réznyomatú történeti képeit is tartalmazták.

<sup>9</sup> Lásd NÉMETH 1933, 99–113.

<sup>10</sup> Lásd KOLTAI 1990, 87–90.

<sup>11</sup> Uo. 110–122.

<sup>12</sup> Bár a *Tragédia*-hagyomány utolsó negyven évének a részletes feldolgozása még várat magára, jelen tanulmány keretén belül sem kísérhetjük meg ennek a munkának az elvégzését.

<sup>13</sup> MOLNÁR GÁL 1974.

<sup>14</sup> FENCSEK 1974, 3.

<sup>15</sup> TAKÁCS 1974, 4.

<sup>16</sup> Ez a felfogás jelent meg később a Komáromi Jókai Színházban 1993. március 19-én bemutatott, Beke Sándor által rendezett előadásában is.

<sup>17</sup> Mint azt a *Magyar Ifjúság* kritikusa megjegyezte: „Az előadás ugyanis – bár nem hangzik el benne egyetlen mondat sem, amely nem a *Tragédiából* való – szabadon kezeli a mű szerkezetét és szövegét. Színeket cserél fel, von össze, szereplők, szituációk, jelene-tek olvadnak egybe, vagy egy-egy sor kap különös hangsúlyt, dialógusok formálódnak dalszöveggé vagy indulóvá, egymástól több szín távolságra levő párbeszédnek vagy monológtrédeknek alkotnak új egységet, felbontva ezzel a dráma klasszikusnak tartott dramaturgiai konstrukcióját.” (n. n. 1974, 12.)

nyulás egy nemzeti klasszikushoz, annak érdekében, hogy lerobbantsák művéről a közhelyeket.”<sup>18</sup>

A Mozgó Ház Társulás előadása is hasonlóképpen közelítette meg a szöveget, s a lehmanni posztdramatikus színház jellemzőit állította előtérbe Madách drámájának újraértelmezése során.<sup>19</sup> Díszletként bekamerázott és behangosított hosszú asztal szerepelt, a színpad háttérében két hatalmas vetítövásznon lógott, amely körül és előtt jelenítették meg az alkotók a *Tragédiához* fűzött kommentárjaikat. A *M-A-D-Á-C-H*-hoz hasonlóan, de már nem csupán Madách-szövegeket használva, az előadás elszakadt a szövegtől, csak hivatkozásként idézte a *Tragédia* színeit, s nem használta a karakterizálásnak a hagyományos értelemben vett típusait sem. A Mozgó Ház előadása nem újabb színpadi keretbe helyezte tehát a klasszikus szöveget, hanem a jelen és

ben igazolja a revü-*Tragédiát*, kifejezi a jelen kor alacsony szellemi és a Nemzeti Színház magas technikai szintjét”.<sup>21</sup> Ezt a felfogást támasztotta alá, hogy az előadásban minden jelenethez új díszlet és új jelmez tartozott, folyamatosan újabb és újabb vizuális elemek zúdultak a nézőkre, s úgy tűnt, mintha az egyes színek között a folytonosságot csak a cselekmény és a három főszereplő jelentené.<sup>22</sup>

Bár kétségtelen volt a látvány fokozott használata, ugyanakkor nem állítható, hogy „semmilyen koncepció nem [volt] felfedezhető”<sup>23</sup> az előadásban. A Szikora-rendezés alapkonceptiója egyrészt a vizualitás és a színház technikai adottságainak előtérbe állításán keresztül valóban kapcsolódott a Paulay-féle hagyományhoz. Másrészt azonban kimutathatók azok a mozzanatok is, amelyek a Huszonötödik Színház és a Mozgó Ház Társulás



a klasszikus szöveg viszonyát állította színpadra. Azokat a reakciókat, amelyeket Madách műve váltott ki a társulattól. Bár a szövegből indultak ki, nem tértek vissza hozzá, s a színpadra állítást így nem rendelték alá a szöveg primátusának.<sup>20</sup>

A kritika Szikora rendezését egyértelműen a Paulay-féle látvány-hagyományhoz kötötte. Mint azt a bemutató után Koltai Tamás az előadásra nézve nem túl hízelgően megfogalmazta: „[Szikora] felfogása teljes mérték-

előadásainál jelentek meg. Ezeknek az egyik elemét a jelenre való folyamatos reflektálási vágy; a másikat Ádám és Éva „átlagember voltak” a hangsúlyozása jelentette; a harmadikat pedig a Paulay-féle hagyomány vizualitásának tudatosan felvállalt továbbgondolása.

A bemutató előtt megjelent interjúban Szikora mindenekelőtt azt hangsúlyozta, hogy azért esett választása a *Tragédiára*, mert az, a *Bánk bánnal* ellentétben, nem nemzeti, hanem „globális dimenzióban gondolkodik”.<sup>24</sup>

<sup>18</sup> MOLNÁR GÁL 1974.

<sup>19</sup> Lásd LEHMANN 2006.

<sup>20</sup> Az előadás kritikáját lásd DARVAY 1999. Ez a felfogás jelent meg a SZAKKÖR Az *E.T.* c. előadásában is (bem.: Thália Színház Stúdió, 2010. május 1., rend.: Dömötör András).

<sup>21</sup> KOLTAI 2002b. BÓTA Gábor is ezt emelte ki: „A felújított Madách Színház megnyitóján például esztrád lett a jeles műből. A Nemzetiben pedig [...] revü, aminek nem jó a ritmusa, ami pár sikerült megoldás dacára is elnyomja a színházat” (BÓTA 2002, 8.). KOVÁCS Dezső pedig egyszerűen „dekoratív revünek” nevezte

az előadást (KOVÁCS 2002, 32., illetve még NÁNAY 2002) is.

<sup>22</sup> A rendezés ugyan tett némi tétova kísérletet a folyamatosság hangsúlyozására a szerepösszevonásokkal (a három arkangyal – Bitskey Tibor, Raksányi Gellért, Bodrogi Gyula – például több szerepben is feltűnt), képi (a színeket összekötő csatorna például) és zenei (Ádám és Éva lírai jeleneteinél ugyanaz a zenei motívum ismétlődött) elemekkel, de ezek sem tudták a produkciót összetartani, mivel pusztán ismétlésként hatottak.

<sup>23</sup> NÁNAY 2002.

<sup>24</sup> SZIKORA 2002, 98.

Madách szövegének újraértelmezéséhez pedig a kortárs vizuális nyelvet metanyelvként használva próbálta meg felnyitni a klasszikus szöveget. Mint fogalmazta, „provokálni akarom ezt a multiplex-nemzedéket, még hozzá saját eszközeivel, olyan gondolatok felvetésével, amelyekről *Az ember tragédiája* szétfeszül”.<sup>25</sup> A probléma tehát nem a koncepció hiányából fakadt, hanem inkább a koncepció radikális végiggondolásának elmaradásából, azaz a megvalósítás következtelenségeiből származott.

Az előadás a jelent – a *M-A-D-Á-C-H*-hoz hasonlóan – a londoni színnel azonosította, amelynek végtelenül sematikus pláza-képe szerint minden eladó és minden megvásárolható. A jelenlét való párhuzam ki- és bemutatását az előadás minden színben megkísérelte.<sup>26</sup> Ezeknek a párhuzamoknak a megvalósítása azonban

felidézve például a jugoszláv, afgán vagy afrikai tömegmészárlásokat, nem kapcsolódott közvetlenül a kortárs jelenhez. Ellenben az athéni szín végén, a Boeing repülőgéppel megjelenő turisták szirtaki tánca kapcsolódott ugyan a kortárs jelen Görögország-képéhez, de nem hozott létre tág és átgondolt értelmezési mezőt, azon az egyszerű állításon kívül, hogy az európai civilizáció bölcsője a turizmus szintjére süllyedt.

Lehet, hogy a történeti színek lehetséges értelmezési körének a kitágítását jobban segíthette volna, ha Szikora nem a kortárs párhuzamok megjelenítését hangsúlyozza elsősorban, hanem a római színhez hasonlóan a jelen horizontjából asszociációs felületeket idéz meg és ajánl fel. Mintegy valóban *vízióként* jelenítve meg Ádám álmát. Ebben az esetben a Lucifer által felidézett, Ádám és Éva által átélt víziót valóban az álom asszociációs dra-

maturgiája vezethette volna, amely így ténylegesen felnyithatta és kitágíthatta volna a *Tragédia* értelmezési lehetőségeit. Ennek hiányában azonban maradt a történet kronológiájához csatolt asszociációk jobban vagy rosszabbul sikerült, de végeredményében sajnos mindenképpen *ad hoc* volta.

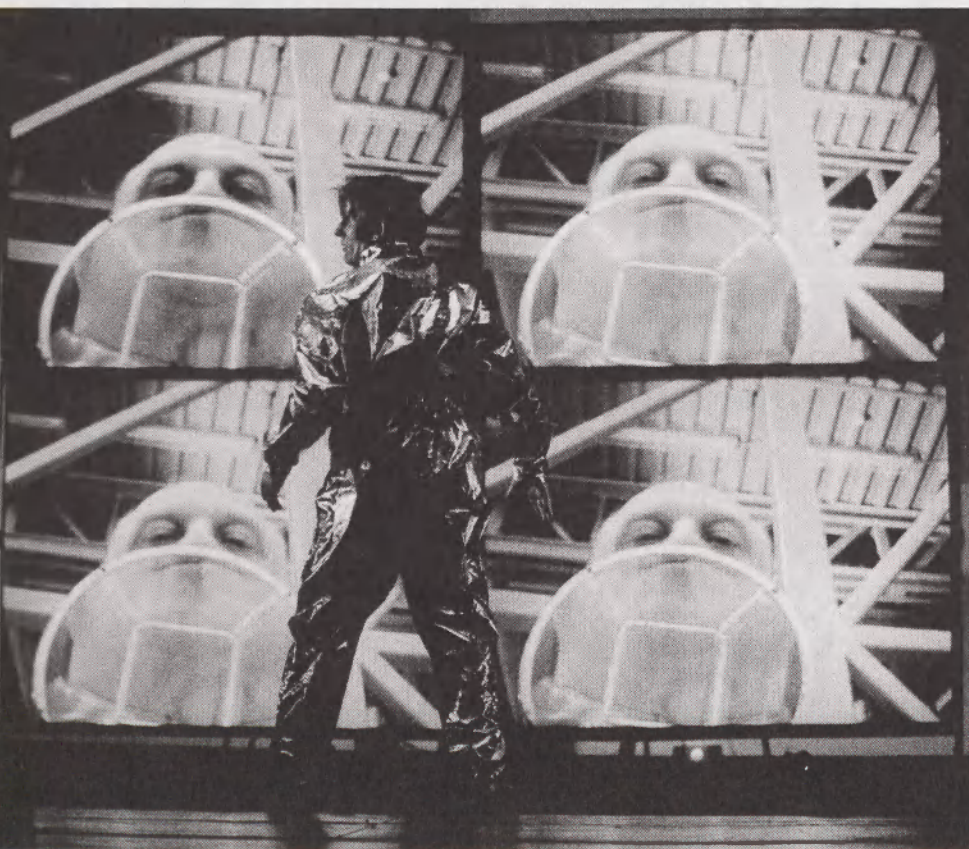
A koncepció másik lényeges eleme a főszereplők kiválasztásában mutatkozott meg.<sup>27</sup> A hagyománytól eltérően, mint azt Molnár Gál Péter kifejtette, „Szikora kiemelte a főszerepeket szerepköri meghatározottságukból, miszerint Ádámot az együttes hőse, Évát heroina (vagy naiva) játssza, Lucifert pedig az intrikus színész”.<sup>28</sup> Sőt, a szerepköri meghatározottság elvetésén kívül Szikora rendezése az életkorral is játszott: Ádám és Éva korban idősebb lett Lucifernél. A megvalósítás problémája azonban az volt, hogy nem használta ki ezt a lehetőséget. Így az előadás alapján nem vált eldönthetővé, hogy

a főszereplők „átlagember” jellege rendezői elvszerűségből vagy „csak az előadás-kavalkádnak a főszereplőket eltörpítő jellegéből adódna”.<sup>29</sup>

Pontosan azért nem, mert a főszereplők mintha kisserűvé tették volna az átélt élményeket is: „inkább csak megtörtént velük nyílt színen a történelem, csak bámeszkodtak, sodródtak, kínlódtak anélkül, hogy valóban átélték volna a rájuk szakadó emberi drámákat”.<sup>30</sup>

egyrészt nem konzekvensen történt, másrészt pedig nem volt egymás vonatkozásában rendszerszerűen átgondolt. A legösszetettebben talán a római színben működött. Itt a gladiátorok pankrációt idéző ketrecharca után a féktelen tivornya sanzonzai és jelmezei az 1930-as évekre utaltak. A kortárs tematika hangsúlyozása akkor vált igazán nyilvánvalóvá, amikor a pestisben elhunyt tetemeket az auschwitzi légerekben használt rabruhába öltözött szereplők tölték be. Érkezésükkel így a római jelenet átalakult a második világháborút megelőző hedonista-pusztító időszaká, felidézve a boldog békeévek mítoszát, miközben a talicskások felelevenítették a világháború embertelen pusztítását is. Ennek következtében több idődimenziót sikerült egymásba játszani, amelyek egymást kiegészítve kínáltak összetett értelmezési lehetőséget.

A megvalósításnak a koncepcióhoz képest mutatkozó következtelenségét ebben a jelenetben viszont az jelentette, hogy a jelenet, bár könnyen megtalálhatta volna,



<sup>25</sup> SZIKORA 2002, 99.

<sup>26</sup> Mint SZIKORA említette is, „az előadás minden történelmi színben [...] megfelelően merész párhuzamot von a jelenlét” (SZIKORA 2002, 99.).

<sup>27</sup> Nem beszélve az előadásban játszó színészek kiválasztásáról, amelynél úgy tűnik, hogy Szikora „a művésztől teljesen idegen szempontok szerint válogatott: legyen fővárosi és vidéki, vezető színész és epizodista, hazai és határon túli (s ezen belül minden régió képviselője), idős és fiatal” (NÁNYAY 2002).

<sup>28</sup> MOLNÁR GÁL 2002, 11.

<sup>29</sup> TARJÁN 2002, 21.

<sup>30</sup> FÖLDES 2002, 10.

Hiszen a polgári dráma kialakulása óta már a színház is tudja, hogy „hétköznapi” emberek életében is történnek tragédiák, kiábrándulások, szerelmek, hitek és vágyak, amelyek katartikus átélése és átételése nem színházi szerepkörtől és társadalmi rangtól függ. Az átélés és átételés hiányában viszont Szikora *Tragédiájában* sem a szerepkörök, sem az életkorok nem kerültek igazán játékba azon a közhelyes állításon kívül, hogy a kismemberek átlagélete milyen szűkös, s valóban csak elszenvedik a történelem viharait.

A Paulay-hagyomány vizualitásának a továbbgondolásához is fontos aspektusokkal próbált hozzájárulni Szikora rendezése. Mint azt Kemény György megállapította, „a filmművészet[nek] mint szellemiség[nek], mint látványkezelés[nek] és mint konkrét vetített kép[nek a megjelenítésével]; valamint az adaptációt átszövő kortárs képzőművészeti hatások[nek a használatával]”.<sup>31</sup> Szikora tehát egyrészt vetített képekkel, a színeket elválasztó mozgóképpel, az egyes színekben megjelenő vizuális elemekkel, másrészt kortárs képzőművészeti utalásokkal, harmadrészt pedig színházi (ön)idézetekkel<sup>32</sup> tett kísérletet a *Tragédia* értelmezési lehetőségeinek felnyitására és kitérítésére. Az előadás vizualitásának újításai – igaz, ezek nem példa nélküliek, hiszen már Németh 1937-es rendezése is a kortárs technika által addigra lehetővé tett vizuális elemekkel gazdagította az előadást – a kortárs vizuális kultúrát voltak hivatva az előadásba emelni.

A megvalósítás problémáját azonban, vagyis a kritikusok által kifogásolt revüjellegzet éppen az adta, hogy „a képek gyakran [...] alig illeszkednek az előadás logikájába; a mozgókép sokszor nem a színpadi látvány részeként, hanem illusztrációként jelent meg”.<sup>33</sup> Az egyes színek elválasztására/összekötésére alkalmazott, cső-motívumra épülő, a korábbi színek képsorait felvillantó, illetve a következő szín hangulatát és tematikáját előkészítő képeket tartalmazó film például az ismétlések következtében repetitívnek hatott, s többszöri előfordulása/ismétlése a nézőben azt

az érzetet erősítette, hogy csupán technikai szerepe volt: az átdíszletezések és átöltözések idejének kitöltésére szolgált. Az egyes színekben használt filmes és képzőművészeti utalások és effektusok pedig egyrészt *ad hoc* jellegűnek,<sup>34</sup> másrészt pusztán helyi értékűnek tűntek, harmadrészt pedig gyakran csak megismételték



Koncz Zsuzsa felvételei

<sup>31</sup> KEMÉNY 2002, 50. KEMÉNY számos kortárs filmes (Greenaway betűkavalkádja az *Isteni színjáték* tévéfeldolgozásából), képzőművészeti (Bosch *Örömök kertje*, Oldenburg tárgyszobrai, Warhol osztott képei) és színházi (Kantor happeningje) utalást fedezett fel. Lásd bővebben KEMÉNY 2002.

<sup>32</sup> A kritika is említi a londoni szín doboz-szerkezetét, amely utal Szikora *Óriáscsecsemőjére*, és a zárókép vizsugarát, amely Szikora *A per*-rendezésének végén már szerepelt. Lásd KOLTAI 2002b, KOVÁCS 2002.

<sup>33</sup> KOVÁCS 2002, 32.

<sup>34</sup> A prágai színben például a tanuló egyszarvún (diákjaim szerint törpe vízilovon) ront neki a tudomány tornyának, ezzel az egyszerű gesztussal fejezve ki, hogy a diák egyrészt tanulni vágyik (el is mondja), másrészt pedig orrszarvúként csörtet a tudomány „tornyában” (mint elefánt a porcelánboltban, hogy még képzavarral is éljek).

a verbális információkat, kioltva ezzel hatásukat.<sup>35</sup> Tarján Tamás kritikája pontosan ezt emelte ki: „pazar ötletek végig nem vitt intencióit, a színek összehangolatlanságát, a logikátlan elkönnyítések és átugrások garadáját kell számon kérnünk ezen az organikussá válni képtelen előadáson”.<sup>36</sup> Így valóban az maradt ki a rendezésből, ami igazán izgalmassá tehetné volna Madách szövegének találkozását a jelen metanyelvként használt populáris kultúrájával.

Következésképp, bár Szikora rendezése sok lehetőséget rejtett magában, ezeket sajnos nem sikerült megfelelő módon beépítenie az előadásba. Ha az előadás valóban játékba hozta volna ezeket az elemeket is, akkor megvalósulhatott volna az, amiről kritikájában Horváth Csaba írt: „Ez a XIX. századi szöveg [így valóban] annak a XX. századi embernek a tragédiáját jelenít[h]ette [v]olna] meg, aki rettentő látásoktól gyötörtén áll az új évezred kapujában”.<sup>37</sup>

Szikora előadásának a *Tragédia* hagyományait előtérbe állító értelmezése mellett talán az adhatja további tanulságát, hogy a közvetlen társadalmi, politikai és ideológiai kontextus figyelembevétele nélkül nem igazán lehet a jelenre reflektáló, valóban *kortárs* művészetet létrehozni. Mikor Szikora a bemutató előtt azt hangsúlyozta, hogy „az ünnepi pillanathoz semmi köze a politikának, a Fidesz-kampánynak, amit mi csinálunk – az a művészethez tartozik”,<sup>38</sup> ezzel azt az illúziót táplálta, hogy az előadás s annak fogadtatása kiemelhető az adott történeti kontextusból. Mivel azonban az előadás elmulasztotta a *Tragédia* egyik alapmotívumának, a hatalom viszonyának a megjelenítését, s a jelen politikai és ideológiai kereteit is figyelmen kívül hagyta, Szikora „globális” értékeket (?) felmutatni szándékozó *Tragédia*-rendezését könnyű volt a Fidesz-ideológia szolgálatába állítani. A happy nemzeti *infotainment* részeként, felerősítve a márciusi 15-i ünnepség és a Millennium eseményeinek a kontextusával, az előadás így már elsősorban kampánycélokat testesített meg.<sup>39</sup>

Következésképp nemcsak az építkezés anomáliái, hanem a *Tragédia* bemutatójának 2002-es értelmezései is a kultúra repolitizálására hívták fel a figyelmet. Pontosan arra a jelenségre, hogy az 1989-ben a rendszerváltással létrejött kultúra függetlensége illúzióknak bizonyult. A Nemzeti Színház megnyitója mintha előrevetítette volna a 2000-es éveknek azt a tendenciáját, hogy a politika (minden oldalon, különösen lokális szinten) szolgálólányként tekint a kultúrára, s intézményeit hűbértokként kezelve, vezetésükre saját, megbízható embereit rendeli.<sup>40</sup> Így, a Kádár-rendszerhez hasonlóan, olyan sajtóságos udvari kultúra jött ismét létre, amelyben minden – legyen az színházépület vagy előadás – a politikai célszerűség szolgálatába állíthatóvá vált. Ebben az összefüggésben igazat kell tehát adnunk Csepeli Györgynek abban, amit a Nemzeti Színházról írt: „Jelkép lett az épület, de nem a nemzet csinosodásának és polgárosodásának jelképe, hanem a kultúra államosításának és az értelmiség megszarolásának jelképe.”<sup>41</sup>

## Nemzeti Színház – s a jövő?

A második évezred első évtizedében a nemzetiszínház-elképzelésről két egymással ellentétes koncepció látott napvilágot. A szerb származású, Hollandiában élő színháztörténész, Dragan Klaić szerint a nemzetállá-

mok szétfoszlásával a monumentális, állandó társulattal rendelkező, repertoárszínház jellegű nemzeti színházaknak is bealkonyult. „Mostanság a nemzeti színház terminusa inkább véletlenszerűen használt, szinte jelentés nélküli címkévé vált, egy anakronisztikus és kifulladás ideológiai konstrukcióé. [...] A nemzet szolgálatának missziója kevés értelemmel bír a globalizáció és az európai integráció idején.”<sup>42</sup> Mivel az egységes nemzet színpadra állításáért létrehozott intézmény elvesztette létjogosultságát, így megszüntetésére is elérkezett az idő.

A kanadai színházteoretikus, Janelle Reinelt viszont nem osztja Klaić véleményét. Szerinte „a nemzeti színház elsődlegessége eltűnhet, de a nemzeti identitás és a »nemzeti érzés« kérdései valószínűleg a közeljövőben sem fognak eltűnni. [...] Mivel a nemzet elképzelése nem statikus, ha továbbra is jelentéssel akarjuk ellátni, akkor még inkább szükség van vitára és képzeletre. Az a vágy, hogy kapcsolatba kerüljünk ezekkel a fogalmakkal és lehetséges megjelenéseik politikai és társadalmi különbözőségeivel, makacsul tartja magát, sőt növekvő mértékben tör elő.”<sup>43</sup>

Ez viszont azt jelenti, hogy a XXI. század nemzeti színházának elképzelését, hasonlóan a többi nemzeti intézményéhez, a megváltozott nemzeti, európai és glo-

<sup>35</sup> Ilyen például az egyiptomi színből alkalmazott vetítés. Lucifer azon szavaira („Nem érzed-e a lanyha szelletet?”) a képernyőn pityang bőbitája tűnik fel, amelyet a mellette elsuhanó autókerek lassan megfoszt díszes koronájától.

<sup>36</sup> TARJÁN 2002, 21. Nem mindenki értett egyet ezzel az értelmezéssel. METZ Katalin a *Magyar Nemzet*-ben éppen azt emelte ki, hogy „az új teátrum hipermodern színpadtechnikáját a lehetőségekhez (és ismert rendezői hajlamaihoz) képest [Szikora] csak módjával, szigorú szelektálással, azaz indokoltan – a megfelelő történelmi-gondolati s a színpadi szituációt alátámasztó módon – használja. Nem válik öncélúvá az a mindig kockázatos rendezői eszköz sem, amikor anakronizmusok sokaságát veti be az előadásfolyamba: a mára utaló képi képzetársításai epp erősíti, illetve ellenpontozza a darab filozofikumát, és korunk asszociációs körébe vonva a darabbéli eseményeket, világosan követhetővé, érthetőbbé teszi a madáchi gondolatokat” (METZ 2002, 7.). CS. NAGY Ibolya számára viszont „a poézis [...] a kihagyott gyönyörű sorok, az egész mű zengése” hiányzott (CS. NAGY 2002, 7.).

<sup>37</sup> HORVÁTH 2002, 62. Az idézet szó szerint így hangzik: „Ez a 19. századi szöveg annak a 20. századi embernek a tragédiáját mondja el, aki rettentő látásoktól gyötörtén áll az új évezred kapujában” (HORVÁTH 2002, 62.). Kettőnk véleménye között a különbség az, hogy míg HORVÁTH szerint ez az előadásban meg is valósult, szerintem távolról sem.

<sup>38</sup> SZIKORA in KARÁCSONY 2002, 3.

<sup>39</sup> Bár a független művész elképzelése nem több, mint romantikus idea, a műalkotásnak mindig van lehetősége arra, hogy saját lehetséges világán keresztül megkérdőjelezze a hatalom elveit, vitába szálljon velük, bemutatva saját esendőségét és kiszolgáltatottságát. Szikora rendezése azt a dilemmát is előtérbe állította, hogy a létrejövő műalkotás feledtet-e, illetve át tudja-e értelmezni létrejöttének körülményeit, etikai, morális dimenzióit. Hiszen történeti források bizonyítják, hogy a Mediciek és Esterházyak művészeti pártolása például elsősorban nem a művészetet, hanem saját dicsőségük megjelenítését és hatalmuk kulturális hegemoniaként való legitimálását szolgálta. A jelentős különbség a kortárs kultúra-finanszírozókkal szemben az, hogy a Mediciek és az Esterházyak saját pénzüket és magánvagyonukat fordították kulturális célokra. Jelen esetben pedig a köz vagyona fordítódott csoportérdekek kiszolgálására és csoportérdekek kulturális legitimálására.

<sup>40</sup> Lásd a budapesti és a vidéki színházigazgatói pályázatok körüli anomáliákat.

<sup>41</sup> CSEPELI 2003.

<sup>42</sup> KLAIC 2008, 220.

<sup>43</sup> REINELT 2008, 229.

bális kereteket figyelembe véve szükséges újragondolni. Hiszen az európai nemzetállamok és intézményeik, különösen az Európai Unió határain belül, ma mindegyik azzal a kihívással szembesülnek, hogy miként közvetítsék mindig is meglévő, mostanra azonban megerősödő és önálló szerepre vágyó, egymástól kulturálisan, etnikailag, politikailag és gazdaságilag is eltérő közösségeik és csoportjaik diskurzusait, nézeteit és perspektíváit. Reinelt szavaival: „A pillanat egyik leg-sürgetőbb kérdése az, hogy a nemzeti színházak milyen mértékben képesek megkérdőjelezni saját koncepciójuk adekvát voltát, mialatt a nemzetről magáról áthelyezik a hangsúlyt a nemzet *viszonyainak* a vizsgálatára egyrészt az európai identitással, másrészt pedig olyan nemzetközi identitásokkal kapcsolatban, amelyek az »európai« identitást más kontinensekkel és más országokkal szemtől szembe hozzák játékba.”<sup>44</sup>

A hazai helyzetre vonatkoztatva ez azt jelenti, hogy amíg a nemzetiszínház-elképzelés újragondolását nem végezzük el, addig a presztízsbetűzésként létrehozott Nemzeti Színház csak önmagába és önmagára záródó intézményként működhet. Kiemelt financiai helyzetéből következően pusztán irigyelt vagy vágyott, dicsért vagy kárhoztatott, de mindenképpen neuralgikus pontja a színházi és a társadalmi közegnek. Betöltheti ugyan a „legjobb” tétélezett „zászlóshajó” szerepét – bármit jelentsen is ez –, de a többiek csak irigykedve nézhetnek. Követni nem tudják, mivel nincsenek meg ehhez a szükséges forrásaik és lehetőségeik. Ez viszont azt is jelenti, hogy amíg a nemzeti színház szerepe és funkciója nincs egyértelműen, az ország lakosságának és a színházi szakmának a bevonásával tisztázva, addig könnyen felhasználható egyetlen egyén, csoport, illetve politika érdekeinek a kiszolgálására.

Megoldást csak a nemzetiszínház-elképzelés újragondolása nyújthat, mind elméleti, mind financiai, mind szervezeti szinten. Remélhetőleg ennek az újragondolásának a következtében a nemzeti színház az egymástól eltérő csoportok és közösségek plurális, sokoldalú és állandó középpont nélküli *hálózatán* alapuló elképzeléssé válik, amely a nemzet szétszórt és kulturálisan megosztott összetételét is képviselni tudja. Ez az új tartalmi és működésbeli formáció (talán) igazolhatja, hogy még a mai posztindusztriális, posztoszocialista, posztkoloniális és globalizálódott világban is, amikor a kapitalista kultúrparban a színház csupán marginális árucikk, a nemzetiszínház-projekt maga köré tud gyűjteni embereket, pártokat, csoportosulásokat és intézményeket, arról vitázva, illetve megmutatva azt, hogy milyen lehet, illetve milyennek kellene lennie a nemzet színházának. A nemzetiszínház-projekt mai irányítói így (talán) új módszertani terepnek és alternatív térének alakíthatják a régi elképzelést és a régi intézményt, hogy (tényleges vagy virtuális) falain belül és kívül a (színházi és nem színházi) *status quo* újragondolható legyen, lehetővé téve a nemzeti (ségi) létnek, a nemzetközi és a nemzeti identitások újabb és újabb viszonyokba rendeződő konstrukcióinak elemzését és megértését. Mint azt Frank Peeters Belgium Nemzeti Színházaival kapcsolatban írta: „ameddig igaz az, hogy az emberek jelentik a nemzetet, addig egy színház csak

akkor hívhatja magát igazán nemzetinek, ha ajtaja teljes mértékben nyitott minden belga számára, legyen új vagy régi, beszéljen hollandul, franciául, marokkóiul, törökül, arabul vagy bármilyen más nyelven, amelyet jelenleg beszélnek Európa fővárosaiban.”<sup>45</sup> Jó lenne, ha ugyanez érvényes lehetne a hazai viszonyokra is, s minden hazai „belga” reprezentálódhatna a Nemzeti Színházban. A többit pedig majd csak meglátjuk...

#### HIVATKOZÁSOK

- BARTA 2002 – BARTA Boglárka: Az ember tragédiája. *Demokrata*, 2002. március 21. 54–55.
- BENCSIK 2002 – BENCSIK András: Az eklektika dicsérete. *Demokrata*, 2002. március 21. 10.
- BÓTA 2002 – BÓTA Gábor: Parányi ember a hókuszpókusokkal teli világmindenségben. *Magyar Hírlap*, 2002. március 18. 8.
- CS. NAGY 2002 – CS. NAGY Ibolya: A Tragédia – Úr nélkül. Megnyílt az új Nemzeti Színház. *Magyar Világ*, 2002. április 7. 5.
- CSEPELI 2003 – CSEPELI György: Az értelmiség bekerítése. *Mozgó Világ*, 2003. www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- DARVAY 1999 – DARVAY Nagy Adrienne: Posztmodern Tragédia. *Critikai Lapok*, [http://www.c3.hu/~critikai\\_lapok/1999/12/991204.htm](http://www.c3.hu/~critikai_lapok/1999/12/991204.htm), (2009. május 10.)
- FENCSEK 1974 – FENCSEK Flóra: M-A-D-Á-C-H. – Bemutató a 25. Színházban. *Esti Hírlap*, 1974. március 16. 3.
- FÖLDES 2002 – FÖLDES Anna: Az ember parádéja. *Critikai Lapok*, 2002/6. 9–12.
- GY. J. 2002 – GY. J.: Dráma a tájban. Török Péter a kultúrak találkozásáról és a befejezetlen gesztusokról. *Heti Válasz*, 2002. augusztus 16. 48–49.
- GYÓRFFY I. 2002 – GYÓRFFY István: Hajóra szállunk? *Zalai Hírlap*, 2002. március 16. 6–7.
- HOLLOSI 2002 – HOLLÓSI Zsolt: A kép győzelme a szöveg felett. *Délmagyarország*, 2002. március 18. 9.
- HORVÁTH 2002 – HORVÁTH Csaba: Időutazás a mába. *Heti Válasz*, 2002. március 22. 60–62.
- KARÁCSONY 2002 – KARÁCSONY Ágnes: A Tragédia és rendezői. *168 óra*, 2002. március 21. 2–4.
- KEMÉNY 2002 – KEMÉNY György: Film, színház, Madách. *Filmvilág*, 2002/6. 50–51.
- KLAIC 2002 – Dragan KLAIC: Las Vegas a Dunán. *SZÍNHÁZ*, 2005/3. 31–32.
- KLAIC 2008 – Dragan KLAIC: National Theatres Undermined by the Withering of the Nation-State. In Steve E. WILMER (ed.): *National Theatres in a Changing Europe*. Palgrave Macmillan, London, 2008. 217–227.
- KOLTAI 1990 – KOLTAI Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968)*. Kelenföld, Budapest, 1990.
- KOLTAI 2002a – KOLTAI Tamás: Nemzeti ekhós szekér. *Élet és Irodalom*, 2002. március 15. 14.
- KOLTAI 2002b – KOLTAI Tamás: „Tragédiának nézed?...” *Élet és Irodalom*, 2002. március 22. www.es.hu (2009. május 10.)
- KOVÁCS 2002 – KOVÁCS Dezső: „Hiú káprázat volt...”. *Kritika*, 2002/6. 31–32.
- LEHMANN 2006 – Hans-Thies LEHMANN: *Postdramatic Theatre*. Routledge, London and New York, 2006.
- METZ 2002 – METZ Katalin: Látomásokban az eszmék viadala. *Magyar Nemzet*, 2002. március 18. 7.
- MOLNÁR GÁL 1974 – MOLNÁR GÁL Péter: M-A-D-Á-C-H, A 25. Színház bemutatójáról. *Népszabadság*, 1974. március 27.
- MOLNÁR GÁL 2002 – MOLNÁR GÁL Péter: A Nemzeti Színház Tragédiája. *Népszabadság*, 2002. március 18. 11.
- NANAY 2002 – NÁNAY István: Son et Lumière. A Nemzeti Színház nyitó előadásai. *Beszélő*, 2002/5. www.beszelo.hu (2009. május 10.)
- NÉMETH 1933 – NÉMETH Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*. Budapest Székesfőváros, Budapest, 1933.
- n. n. 1974 – n. n.: Madách, à la 25. Színház. *Magyar Ifjúság*, 1974. április 12. 13.
- PEETERS 2008 – Frank PEETERS: Creating and Dismantling the National Theatre in Devided Belgium. In Steve E. WILMER (ed.): i. m. 111–119.
- PODHORÁNYI 2002 – PODHORÁNYI Zsolt: Rekvium egy Nemzetiért. *Népszava*, 2002. március 21. 13.
- REINELT 2008 – Janelle REINELT: The Role of National Theatres in an Age of Globalization. In Steve E. Wilmer (ed.): i. m. 228–238.
- SZIKORA 2002 – SZIKORA János: Madách a multiplex korában, Szikora Jánossal beszélget Horváth Csaba. *Heti Válasz*, 2002. január 21. 98–99.
- TAKÁCS 1974 – TAKÁCS István: M-A-D-Á-C-H – A 25. Színház bemutatója. *Békés Megyei Hírlap*, 1974. március 20. 4.
- TARJÁN 2002 – TARJÁN Tamás: A víz az Úr. *SZÍNHÁZ*, 2002/5. 20–23.

<sup>44</sup> Uo. 234.

<sup>45</sup> PEETERS 2008, 117.