

Alföldi médiasztárként vonult be a Nemzetibe. A szabadság ikonjaként távozott. Egy szabad ember. Mint a nyolcvanas években Cserhalmi. Pedig nem titok: „rühellé a próféta-ságot”.

Ilyen ovációt, mint a búcsúgálán, évtizedek alatt párszor, ha átéltem. Egyszer akkor, amikor a *Fekete Péter* előadását temették a Vígszínházban. És Eszenyi hétmérföldes léptekkel és hétmérföldes szenvedéllyel énekelte, játszott, hogy „lesz maga juszt is az enyém”. És felbolydult a nézőtér, felugráltak a nézők a zsöllyéből, megrohmozták a színpadot, hogy megérintsék a játékosokat.

S végül jön a finálé. Lassú zenére előrevonul a társulat. Elöl Stohl András és Hevér Gábor. Aztán Makranczi Zalán és a többiek. Sok vendég is, akik föl léptek, Jordán Tamás, Lázár Kati, Kútvölgyi Erzsébet, Nádasdy Ádám, Závada, Térey János, Darvasi László, Parti Nagy Lajos.

És Stohl János *evangéliumából* idéz, azt a mondatot, amit Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* mottójául választott: „Bizony mondom néktek: ha a földre esett gabonamag el nem hal, csak egymaga marad; ha pedig elhal, sok gyümölcsöt terem” (János 12,24). Aztán Makranczi énekelni kezdi az *Egyszer élünk*-ből: „Kék tó, tiszta tó, melyből az élet vize árad”. És Hevér folytatja: „Egy rózsaszál szebben beszél”. Kontráz a kórus, és Stohl harsogva üvölti, társai felé fordulva:

„Gyerekek, ne csináljatok színházat!”

Ezt már nem lehet kibírni.

Süllyesztőbe száll a társulat.

Süllyesztőbe tart minden szereplő.

A sírt, hol Nemzeti süllyed el, népek veszik körül.

De a süllyesztő, groteszk módon, felemelkedik, és újra alásüllyed. Mintha nem akarna végképp lesüllyedni.

Lányok sírnak. Kemény férfarcokon könny folyik. Vannak, akiknek nincsenek már könnyeik.

Tombol a nézőtér, ünnepli hőseit. És ott ül a széksorokban a legnagyobb ellenzéki párt elnöke. Meg az egykori kultuszminiszter. Láthatják, hogyan kell tömegeket mozgatni.

Két teátrumi társasági művészeti vezető is a nézők között. Milyen röhejes is ez: éket verni egy művészeti ág alkotói közé. Hiszen egy szakmában működünk, barátokként akár, sokakkal.

Kinn kitartóan fagyoskodik a tömeg. 2013. június 30-a van, és jeges szél fúj a Duna-parton. A Nemzetibe járók tudják, dermesztő hideg tud itt lenni. Mikor januárban előadás után a jeget kaparom az autóról, néha tűnődöm, kiknek köszönhetjük a soroksári úti Nemzetit.

Még szól a zene. Fények villognak a kivetítőn.

Didergő, ifjú kolleginámra nézek.

Éjfélre jár. Hideg van.

Haza kéne menni.

Tarján Tamás

Színpad vagy pellengér

IMRE ZOLTÁN: A NEMZET SZÍNPADRA ÁLLÍTÁSAI

Nem elsősorban az alcím magyarázza, hogy a közelmúlt magyar színház-történeti tudományosságának legjelentősebb teljesítményét bizonyára a lehető legtárgyilagosabb szakmai olvasatra törekvő színházbarát is a folyamatos aktualizálás jegyében forgatja. A *magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig* témajelölésű munka a Nemzeti Színház vezető- és koncepcióváltásának, társulatátalakulásának folyamata közepette látott napvilágot 2013 elején. Akkor, amikor – jogszerű keretek között, pályázat útján – Vidnyánszky Attila került Alföldi Róbert helyére, de a formálisan aligha támadható vezetőcsere felszínre bukó, nagy indulatokat kiváltó, ellentmondásos politikai, ideológiai, művészeti, etikai és egyéb tartalmi a váltás megtörténte után is izzó társadalmi vitát generálnak. E vita a „rég” Nemzeti népünnepélyszerű elbúcsúztatásával, az „új”

Nemzeti szűkszavú ars poetica-üzenetével – az Alföldi utolsó igazgatói munkanapja, 2013. június 30. és Vidnyánszky első igazgatói munkanapja, 2013. július 1. közötti fordulópont-pillanattal – nem zárult le. Ám érdemben leghamarabb a Vidnyánszky-éra első bemutatóját, sőt sokkal inkább első(-második) évadát követően lehet továbbjutni onnan, ahová a különféle nézetek összecsapása 2013 nyarán elérkezett. Ezért a jelen recenzió a továbbiakban közvetlenül nem tér ki Imre Zoltán kiváló könyvének szembeszökő és tanulságos időszerűségére (időszerűségeire). Nem teszi szövé példálul – a Németh Antal 1935-ös igazgatói beiktatásakor végbement, a műben tárgyalt nevezetes, „teljes társulatcsere” (pontosabban valamennyi tag elbocsátása, rendelkezési állományba helyezése, a vissza- és új szerződötetések) kapcsán sem –, mit jelent egy kiépülő/kiépült színészegyüttes (2013-ban más-

ként lejátszódott) széttagolása, az új gárda szervezése; mit a részben a kettő közötti különbséggel is összefüggő radikális repertoármódosulás művészi, anyagi és közönségvonzata. A könyv az első laptól az utolsóig tudatában van önnön aktualizálhatóságának, asszociatív mai jelentéseinek, de ugyancsak tartózkodik attól, hogy történeti következtetéseit kortársi kivetítésben sietősen alkalmazza.

Imre Zoltán egyébként maga személyesen érintett a nemzeti színházi koncepciók kérdésében, valamint a Nemzeti működési modelljeinek, „a nemzet színpadra állításainak” mérleget is írt. Mint a *Zárszó helyett alternatívák* című fejezetből kitűnik, a 2007-ben a Nemzeti Színház vezérigazgatói állásának betöltésére kiírt pályázat alkalmával (e pályázat nyertese lett Alföldi) Hudi László színházrendezővel, a Mozgó Ház Társulás vezetőjével közösen Imre is pályázott. Lépése logikusan fakadt abból, hogy kutatói, egyetemi oktatói és gyakorlati színházi – dramaturgi – munkájának egyik fókuszában régóta a nemzeti színházi eszme áll. E téren elmélyült nemzetközi ismeretekkel és tapasztalatokkal bír. (Nem hallgatható el, hogy a Nemzeti korábbi direktiójához bizonyos köze az alábbi ismertetés írójának is volt, azon bizottság tagjaként, amely – miniszteri felkérésre – a 2003-ban posztjára került Jordán Tamást javasolta a pályázók közül a Nemzeti igazgatójául. Az utóbbi bekezdésben említett két személyes tény azonban aligha okozhat bármiféle elfogultságot bármelyik részről.)

A nyolc főfejezet szaggatottan kontinuos linearitásban bontakozik ki. Következtetéseikből adódik össze a komplex „nemzeti színházi regény”. Három fejezet középpontjába kerülnek *Az ember tragédiája* exkluzív premierjei (1883, 1955, 2002), a tartalomban is mindháromszor *Tragédiaként* említve. Szakmunkában nem szokásos – tartalomjegyzékben – az ilyesfajta rövidítés, de ez természetesen nem befolyásolja a kifejtő, szakszerű tudományos beszédmodot, legfeljebb beköszönésül közelebb hoz az intézmény mindennapjaihoz. A tudós aspektusa mellé a nézőt is belopja a familiárisabb, egyszerűbb címhasználat. A további kiválasztott bemutatók: *Árpád ébredése*, *Belizár* (azaz a Nemzeti megnyitása, 1837), *Bánk bán* (1928–1930), *Nóra leányai* (1938), *Halleluja* (1981), *Egyszer élünk* (2011). Ha sorrendbe állítjuk a nyolc eseményt, a következő időtávokban követik egymást: 1837, [46 év] 1883, [45/47 év] 1928–1930, [15/17 év] 1955, [26 év] 1981, [19 év] 2002, [9 év] 2011. Temporálisan arányosnak, helyesen osztottnak, reprezentatívnek nevezhető a sor. Mutatkozik benne sűrűsödés, melyet társadalomtörténeti és színháztörténeti vonatkozások felváltva vagy együtt indokolnak napjainkhoz közeledve.

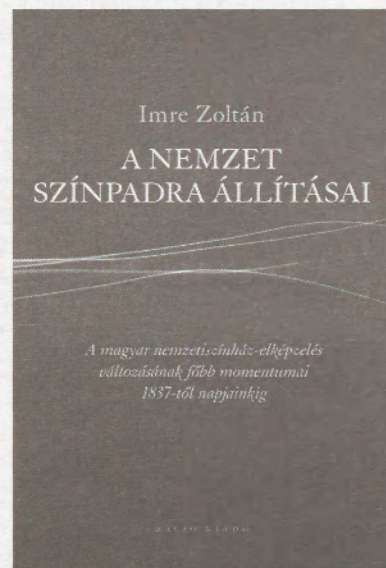
Feltűnő, hogy „három klasszikus drámánk” közül a *Tragédia* háromszor kér helyet (és Major Tamás 1964-es rendezése negyedikként nincs is részletezve, pedig valószínűleg lehetne, még az időrendbe is beleférne, kilenc esztendővel épp a másik – csak egyharmadban Major rendezte, Gellért Endrével és Marton Endrével közös – *Tragédia* után), a *Csongor és Tünde* egyszer sem. Ennek ős- és egyéb bemutatóitól más darabok e koncepcióban valóban elveszik a levegőt. Paulay Ede 1879-es rendezése sokkal problémászegényebb az intézménytörténet szempontjából, mint négy év múltán a *Tragédia*,

s (a Nemzetiben) a modern *Csongorok* is csupán rész-érdekességekkel kecsegtetnének. Premierjeiken kevésbé, kevésbé találhatta úgy „a nemzet”, hogy az előadás-elképzelés és színészek által metonimikusan képviselve „ő maga”, a nemzet jelent meg a színpadon.

Imre Zoltán könyve irodalmi, drámaelemzési hozadékokkal is jár, ám egyértelműen színháztudományi vívmány. Drámahistóriai értelemben Vörösmarty Mihálytól az alkalmi *Árpád ébredése* és Eduard Schenktől (aki egyetlen nem magyar szerzőként van jelen) a *Belizár* érdektelen, az *Egyszer élünk*-nek (Kovács Márton – Mohácsi István – Mohácsi János) nincs kiemelését kérő szövege, Székely Júlia tollából a *Nóra leányai* elfelejtődött, s jelenleg a *Halleluja* (Kornis Mihály) ugyancsak inkább rekvizitum, mint élő színmű. A darabcímek tehát előadás-eseményeket jelölnek meg. Azaz, mint előjáróban olvassuk, „a kötet egyes fejezetei azoknak a pillanatoknak a rögzítését és újraértelmezését kísérli meg, amelyekben a kortársak, illetve a színháztörténet-írói hagyomány szerint a nemzetiszínház-elképzelés megváltozott, illetve amelyekben ennek a hagyománynak az átírására és megváltoztatására történt kísérlet, még ha ezek a változtatások ideiglenesek voltak, és/vagy következmények nélkül maradtak is”. Másrészt: „egyrészt azt vizsgálják, hogyan reprezentálódhat egy virtuális közösség, azaz egy nemzet egy valódi színházban, különböző történeti kontextusokban a 19. század első felétől napjainkig. Másrészt pedig azt, hogy egy virtuális közösség, azaz egy nemzet hogyan reprezentálódhat egy olyan virtuális színházban, amelynek léte gyakran szinte független az adott korszak valódi Nemzeti Színházától.”

Módszertani értelemben Imre Zoltán a modern színháztudományi iskolák közül többnek az irányjavaslatait is hasznosítja nagy felkészültséggel, s nem idegenkedik a konzervatívabb szemlélet(ek) szükség szerinti kamatoztatásától sem. Eljárása inkább összetett, mint eklektikus. Leggyümölcsözőbbnek az ún. keretelmélet (Erving Goffmann keret-elemzési módszere) tűnik. Mivel a konkrét színházi előadás-analízisek nagyszabású történeti-ideológiai felvezető elemzéseket, körképeket kapnak, időnként a keret kerete túl tágas, bár akkor is funkcionális és érdekes. A *Tragédia* 1883-as ősbemutatója – melynek a Magyar Dráma Napját, évforduló-emlékeztető szeptember 21-i ünnepét köszönhetjük, holott legalább ennyire a magyar színház napjaként kellene megülni – az *Európai és világpolitikai keretek*, *Az Osztrák–Magyar Monarchia és Magyarország helyzete* stb. nélkül (vagy e részek tömörítésével) is helyére kerülhetne.

A Nemzeti Színház Magyarországon – és mindenütt a világon, ahol létrejött, működik – a legerőteljesebben



politikafüggő színházi képződmény. Egyfelől mindenkor fenntartójának általában túldimenzionált – erőszakosan kifejtett, tévesen kiszolgált stb. – jogai és instrukciói folytán, másfelől a „nemzeti” birtoklás, a „nemzeti” jellegű, elköteleződésű művészeti képviselő konfrontálódó világ- és színházképei miatt. Csupán utalunk arra, a hatalmi ráhatás milyen változatos-változó tárházát nyitja meg Imre Zoltán. Vörösmarty nemzetitégely-előjátékába, az *Árpád ébredésébe* nem olvastott be arisztokrata és egyházi szereplőt, mert e két rend egyes tagjai Habsburg-hűségükből eredően „a Pesten építendő állandó magyar nyelvű színház ellen szavaztak”. 1867-ben, a Nemzetibe (is) tervezett Batthyány-emlékünnepe alkalmával a színházvezetésnek figyelembe kellett vennie, hogy a Nemzeti Színház – szinte a magyar Burgtheater – „egyik támogatója – maga Ferenc József – ugyanaz volt, aki 1849-ben Batthyány Lajost, a függetlenségi harcot elvesztett Magyarország miniszterelnökének a kivégzését elrendelte”. (Később Szigligeti Ede, majd Paulay Ede is megkapta a Ferenc József-rend lovagkeresztjét, Paulay pedig a *Tragédiát* értelmezve „elkerülte a korszakban problematikusnak tekintett témákat: az Ausztriával és a nemzetiségekkel való viszonyt, Ferenc József szerepét és megítélését” stb.) A Trianon utáni Magyarország parlamentje az 1930-as Katona József-centenáriumot a Nemzetin (az új *Bánk bán*) keresztül is manipulálni próbálta. A Rákosi-korszak Madáchcsal és a *Tragédiával* folytatott ádáz ideológiai harca közismertebb (viszont mára szélesebb körben szinte egyáltalán nem, hogy éppen az a Waldapfel József legitimálta a marxista-leninista világnézet számára a drámát, aki től erre nemigen lehetett számítani). Aczél György „három T”-je, a „támogat, tűr, tilt” a (Tábor Ádám szavával) „kazamata-kultúra” („a második nyilvánosság”, „a Másik Magyarország reinkarnációja”, az integrálódással már nem is nagyon törődő, rendszerváltást előkészítő 1970–1980 utáni ellenkultúra) idején is igyekezett parancsuralmi módon befolyásolni az első nyilvánosság Nemzeti Színházának mindennapi üzemmenetét és elvi-művészeti irányvonalát. Uralkodó, országgyűlés, Központi Bizottság, minisztérium, párt, a nemzeti közösség egészének képviselőjét kisajátító egyed állíthatta pellengérré a neki(k) nem tetsző nemzeti színházi eszmét, művészi gyakorlatot, alkotó személyisége(ke)t. Az elitizmustól a hazafiasságon át a „közönségkiváncsálomig” sokféle érvet lehetett döngetni. „A nemzet színpadra állítása” mindig azzal járt együtt, hogy a „nemzet” (egy része) kipellengérezte a színpadra állítást. Nem ilyenek (nem olyanok) akarta látni magát a színen; igyekezett megvonni a jogot a színre állító(k)tól saját szuverén művészi nézetei(k) érvényesítésére. Ritka kivétel, amikor a nemzet (java) – mint 1848. március 15-én – a *Bánk bán*t követeli műsorra. Igaz, nem a színházi csemegét keresve, hanem a hazafias tárgyat, a színészeket (és a saját forradalmát) ünnepelve.

Csoda-e, hogy ebben a folytonos politikai szorongatottságban, „a nemzet szolgálatának” nehezen konkretizálható kötelezettségében (hiszen maga a nemzet is csak engedményekkel definiálható), előnyökért, túlélésért taktikázva *mindig* csupán körvonalazódott, szólamokban nyert kifejezést, de koncepciózus követ-

kezetességgel és műsorrendi egyértelműséggel soha valóságos testet nem öltött Magyarországon a nemzeti színházi eszme? Meglepő, hogy Imre Zoltán *expressis verbis* (minden művészeti elismerése mellett) ezt csak épp Székely Gábornak és Zsámbéki Gábornak rója fel a *Halleluja*-fejezet holdudvarában: „a Székely-Zsámbéki-féle nemzetiszínház-elképzelés a színház(i előadás)ra mint autonóm létezőre, a rendezőre mint szerzőre koncentrált, az európai színházi és kulturális viszonyokra keretként tekintett, a szolgálattal szemben a színházi-rendezői önkifejezésre tette a hangsúlyt. Bár alapvetően eltérő elvek alapján közelítették meg a Nemzeti Színházat, mint Nagy [Péter, az akkori igazgató], Székelyék sem hoztak létre olyan koncepciót, amely megoldhatta volna a Nemzeti *funkcionális* válságát. Hiszen nekik sem sikerült *csak és kizárólag* a Nemzeti Színházra érvényes profilt kidolgozniuk, mivel az európai mintákra épülő művész-színházi kritériumok nem csupán a Nemzeti Színházra voltak alkalmazhatók.” A *Zárszó helyett alternatívák* fejezet példái (a skót alternatíva; a Mozgó Ház Társulás alternatívája) korántsem eléggé meggyőzőek. Adaptálhatóságuk, kivihetőségük, kívánatos összetettségük kérdéses, a valamelyest mégis értelmezhető „nemzeti” tartalmak minimálisra csökkennek.

A Székely-Zsámbéki-epizód a könyv kevésbé szerencsés kézzel kidolgozott, fogalmazásában is bizonytalanabb része, viszont rávilágít: a Nemzeti „*funkcionális válsága*” egyidős a Nemzetivel, mert bármikor bárki állt neki nemzeti színházi koncepciót fabrikálni, az összetevőket – elsősorban magát a nemzetfogalmat – homályban hagyta, elmosódottságában tételte egyértelműnek (vagy eleve kirekesztett belőle egyes rétegeket, közösségeket). Nem volt és nem lett jobb a helyzet esztétikai téren sem, s állandóan kísértett, kísért az ancilla-elmélet, mely szerint a Nemzeti (neve, tradíciója, állami fenntartása, összes kivételessége okán) kötelezően a magyar *drámai* hagyomány, a magyar *drámafejlődés*, a korszerű klasszikus és modern *világdráma* otthona kell legyen. Inkább irodalomház, mint színház. Elég e kívánalmak összefoglalásaként Keresztury Dezső (jeles humanista, kiváló elme, elsőrangú irodalomtörténész, jó költő) máig elrettentő – Imre által is bőven idézett – idevágó tanulmányának retrográd, sőt értelmetlen üresjáratait újraolvasni. Vagy keserűen ámulni azon, hogy az embernek hitvány, de művelt európeér professzornak nem utolsó (a Nemzetibe a színész, rendező Nagy Adorján fiaként „beleszületett”, az intézményben ezért magának bizonyos jogokat formáló) Nagy Péter akadémikus a Nemzeti Színházat – többször szembesülünk szavával – elsősorban a „szép magyar beszéd” oltárán óhajtott feláldozni. (Igaz, atyja beszédművelést is tanított.)

Itt jegyezzük meg – ha már a mű vitatható pontjai egyikénél tartunk –, hogy Imre Zoltán a nemzeti színházi gondolat(ok) elemzésében kisebb teret szentel a színészegyéniségeknek, mint amekkorát azok megérdemelnének a Nemzeti történetének, tekintélyének alakulásában. Paulay *Tragédiáját* pásztázva a minden jelenethez saját ruhát (jelmezt) csináltató Jászai Marit, a *Nóra leányai* esetében a rendező (!) Bajor Gizit, az egyik főszereplő Gobbi Hildát említve a Nemzeti nimbuszának kevésbé taglalt emberi, szí-

nészi tehetség-összetevői is felsejlenek. Jól megfontolva a Nemzeti Színház a köztudatban „nemzeti”, *nemzeti*, nemzeti, nemzeti? stb. mivolta mellett nem a nagy drámaírók nagy drámáinak és híres (igazgató-) rendezőknek a(z önmegvalósító vagy szolgáló) színháza, hanem Jászai, Bajor, Gobbi, Lukács Margit, Törőcsik Mari, Udvaros Dorottya, Básti Juli színházi otthona.

Nem véletlen itt csak csupa női név, színésznő nagyság említése (a férfiak névsora is szép panteont képezne). Imre Zoltán munkájának fontos és termékeny szempontja a gender-közelítés. A *Nóra leányai*-nak elemzését egészében ez hatná át, ha e különösen inspiratív fejezetben nem lenne egyenrangú vizsgálati aspektus az *idegen(ség)* fogalmának korba ágyazott feltárása (a nő mint idegen; a tabutörő személyiség mint idegen; a zsidó származású egyén mint idegen). Már az 1837-es megnyitó *Prológa*s felveti „a patriarchális gender-sztereotípiák” problémáját. A *Tragédia* rendre exponálja a társadalmi keretek között szemlélt Éva-problematikában a nő-problematikát.

A Nemzeti meghatározása (és önmeghatározása) elvezet rivalizálás-történeti tényekhez, dilemmákhoz is. Akadtak időszakok, amikor a Nemzeti Színház (szimbolikusan, virtuálisan) nem vagy nem csak a Nemzetiben működött. Elég példaként a Thália Társaságra (1904–1908) gondolni, de például az 1990-es évek elején is ígérkezett alternatívája az akkori Nemzetinek. A megnyitáskor, a pesti német színházzal való versengésben máris felszínre törtek a dichotómiák. A Népszínház (1875) és az Operaház (1884) zenés műfajok terhet vette le a Nemzetről. Majd amikor a Vígszínház megnyílt (1896) – Imre úgy látja –, „a Nemzeti a repertoárját addig alapvetően meghatározó francia jól megcsinált színdaraboktól és a hasonló stílusú bohózatoktól szabadulhatott meg”. Külön történet lenne végigkövetni, mennyire nem sikerült a nemzet első színháza lemondani a jól megcsinált darabokról, miként igyekezett visszazerezni bizonyos (újabb) zenés műfajok játszását, esetleg játsszasi privilégiumát, s miféle szórakoztató és zenés műfaji modernizációkat könyvelhetett el műsorrendjén, sikerek és bukások formájában. Mindezt Imre Zoltán részben a szöveg alatt, ráutalóan érzékelteti – és hatásos magaspontra befejezés, hogy egy új karakterű (szerzői között a komponistát, zenei összeállítót, zenész/színész közreműködőt is megnevező) zenés darab, az *Egyszer élünk* került az értelmezői sor végére. Benne a remekül megírt *Egyszer élünk/János vitéz* interteatralitás-jelenséggel, mely a probléma- és szín-

háztörténetben, az ízlésalakulásokat, kultuszokat, narratívákat és direktívákat követve, száz esztendőnél hosszabb és nem is csak nemzeti színházi magyar színháztörténetet fog át, miközben *Az Egyszer élünk és a kortárs nemzetiszínház-elképzelések* regisztrálására is futja.

A színháztörténet-tudomány mellett a színikritika is fontos forrássanyagként áll Imre kezére. Növelheti a kritikusok becsületét, hogy számos lábjegyzet az ő éles megfigyeléseiken alapul. A könyv az elméleti embereket, kritikusokat nem színházcsinálóként, hanem tanúként és dokumentátorként vonja körébe (ugyanakkor akadtak rá példák, hogy a Nemzetit egyik hivatása szerint kritikusként működő személy igazgatta). Bár nem volt-e, mondjuk, Kárpáti Aurél „színházcsináló”, a Nemzeti történetét és történéseit befolyásoló bíráló akkor, midőn rendre nekiesett Németh Antalnak: Németh kétéves igazgatói működése – írta 1937-ben – „mind irodalmi, mind művészi vonatkozásban katasztrofálisan szétbomlasztotta és tönkretette a Nemzeti Színházat, amely e pillanatban már tulajdonképpen nincs is”.

E „mindig-van” (amióta van)/„tulajdonképpen-nincs” sorsot Imre Zoltán a nagyközönség számára is jól követhető, persze főleg szakembereknek szóló elsőrangú könyvben foglalta össze, fejezetekkel reflektorozva a majdnem száznyolcvan éves krónikát. Előadás-rekonstrukciói, rendezéselemzése is önmagukban is kincset érnek, félreértéseket tisztáznak. (A „Madáchhoz még hűséges” Paulay színeket hagyott el stb.) Stílusának erélye és szellemessége a verbális pallérozottság mellett az ész rejtettebb csipősségéből, játékaiból is fakad. Egy-egy szöveghelyet a korrekciós figyelem lankadása mégis lomhává tesz toldalékismétlésekkel, ügyetlenebb megszólalással, névhibával (Erdélyi János helyett/mellett Erdélyi József, a *Névmutatóban* is). A Ráció Kiadó részéről az illusztrációk méretére nagyvonalúbban illett volna ügyelni. Az *ember tragédiája*, a *Bánk bán* plakátjának reprodukciója nagyítóval is alig silabizálható, akárcsak néhány kéz- és gépírási dokumentum.

E könyvnek bizonyosan lesz előbb-utóbb új, bővített kiadása. Kíváncsian várjuk, kilencedik fejezetként melyik (magyar) színmű színpadra állítása kapcsolódik majd a sorba.

Imre Zoltán: *A nemzet színpadra állításai*.
Budapest, Ráció Kiadó, 2013. 391 oldal.

www.szinhaz.net