

Színház, nemzet és Európa – A Nemzeti Színház 2002-es *Tragédia*-előadása¹

Imre Zoltán

Most, hogy áll az új Ház, létével bizonyára elfeledteti a múltban oly' sokszor megnyilatkozott kishitűséget, miszerint egyáltalán kell-e nekünk Nemzeti Színház! Kis nép vagyunk, szétszóratásban élünk itt, a Duna-medencében és szerte a nagyvilágban. Így hát sokszorosan is van okunk ragaszkodni a Nemzeti Színházhoz, amelyet az Illyés Gyula által magasba álmodott haza kitüntetett intézményének, az Összetartozás Házának kell tekintenünk. Az új épület 165 év szellemi örökségét is jelenti számunkra. (...) Köszönet az adakozók hatalmas táborának, egyéneknek és közösségeknek is, akik az elmúlt két évtizedben az építés gondolatának sürgetésével vagy bármily csekély adományukkal – nemcsak e hazában, hanem Sepsiszentgyörgytől Clevelandig – arra szavaztak, hogy legyen új épület, legyen új Nemzeti Színház. (...) A Nemzeti Színház története, annyi sikere és megpróbáltatása arra is figyelmeztet bennünket, hogy alkotóművész és intézmény csakis úgy dolgozhat eredményesen, ha bizalom és a szuverenitás légkörében élheti mindennapjait; ha sem politikai, sem művészi akarnokság nem avatkozik munkájába; ha drámaíró és társulat nem szenved olyan megaláztatást, amelyben évekre, évtizedekre távol tartanak vagy kitiltanak a színpadról olyan szerzőt, mint Madách Imre, Márai Sándor vagy Tamási Áron. Ez a Ház – igen tisztelt ünneplő közönség – a nemzet emberi és szellemi békességének otthona kell, hogy legyen! Most és minden időben!²

Mádl Ferenc köztársasági elnök szavai 2002. március 15-én a Nemzeti Színház első állandó épületének megnyitásakor hangzottak el. 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. A Nemzeti Színház épülete és a *Tragédia* színrevitele kapcsán a színházi szakmában, politikai körökben és a médiában lezajlott vitában 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 re-kapitalizálódó és re-demokratizálódó harmadik Magyar Köztársaság keretein belül vizsgálja a Nemzeti Színház szerepét és funkcióját.

Az értelmezés kerete – a keret értelmezése

¹ Szeretném megköszönni Kávási Klárának, Szakmáry Dalmának, a Bolyai János Kutatói Ösztöndíjnak, valamint az OTKA (79136) kutatói projektjének a tanulmány megírásához nyújtott segítségét.

² MÁDL 2002.

Kétségkívül csábító a gondolat, hogy az általam vizsgált korszak már abszolút a jelenhez tartozik. Az előadások szereplői, az intézmények működtetői, az építők és építtetők, a kulturális élet közreműködői – több-kevesebb kivétellel – jelen vannak, s meg lehet őket kérdezni a pár évvel ezelőtti eseményekről. A Nemzeti nyitóelőadása már dvd-n elérhető, újranezhető, sőt a megnyitón már én magam is láthattam. Az archívumokban – több-kevésbé – minden irat fellelhető és megismerhető. Úgy tűnik tehát, minden együtt van ahhoz, hogy véglegesen és pontosan megtudjuk mi is történt a Nemzeti Színház épületének 2002-es megnyitásakor.

A csábítás ellenére a színháztörténész, ahogy eddig sem, most sem feledkezhet meg a történeti vizsgálódásokat alapvetően meghatározó premisszáról: a múlt nem létezik önmagában, mivel a jelent képtelenség úgy rögzíteni, ahogyan az éppen történik. A német egyiptológus, Jan Assmann, a korai magaskultúrák kulturális emlékezetét vizsgálva hívta fel a figyelmet arra, hogy a múlt „egyáltalán azáltal *keletkezik*, hogy az ember viszonyba lép vele”.³ Így a múlt nem pusztán és önmagától mintegy „feltárul”, hanem az emlékezés és a felejtés szelektív és retrospektív folyamata által, reprezentációk létrehozásán keresztül *konstruálódik*.

Bár történtek rá kísérletek, a múltat nem lehet összetettségében, „autentikus” módon rekonstruálni, azaz úgy, ahogyan megtörtént. A múlt csakis *rekonstruálható*, azaz reprezentációkon keresztül újra és újra megszervezhető és elrendezhető a jelenből és a jelenben. A múlt így folyamatosan *újralkotott* és a jelen által állandóan *kihasznált* reprezentáció. Következésképp, ha jelen tanulmány a fennmaradt nyomokat értelmezve, a jelen horizontjából konstruálja a múltat, akkor az adott nézőpont helyhez kötöttsége elméleti reflektálást igényel, hiszen ez az a befogadói nézőpont, ahonnan a retrospektív módon létrehozott és vizsgált (színházi) jelenség abban a formában megszervezhetővé és értelmezhetővé válik. Nem tételezhető olyan perspektíva, amely a Nemzeti általam vizsgált jelenségét úgy tudná (újra) létrehozni, ahogy az valóban megtörtént. Azaz a perspektíva az, ami megnyitja a horizontot, és látni engedi az általa létrehozott jelenséget,

³ ASSMANN 1999, 31. – kiemelés IZ.

illetve el is takarja azokat a jellemzőket, amelyek az adott horizonton kívül esnek, és csak egy másik perspektíva létrehozásával válnak láthatóvá.⁴

Következésképp a közelmúltat vagy éppen a jelent vizsgáló színháztörténész sem tehet úgy, mintha a „tények” előzetesen adottak volnának, hiszen azok csupán a történész előzetes kérdései, választott perspektívái, valamint kialakított narratívája által konstruálódnak. Mindebből pedig az következik, hogy jelen tanulmány sem magát a múltat, hanem a múlt egyik lehetséges reprezentációját hozza csupán létre. Mégpedig úgy, ahogy azt az amerikai történész Hayden White kifejtette, hogy „megpróbálja kiaknázni a világ bizonyos látószögét, de nem tesz úgy, mintha a teljes észlelési mező valamennyi adatának kimerítő leírását vagy elemzését nyújtaná – ez a látószög inkább az egyik mód a sok közül a mező bizonyos oldalainak feltárására”.⁵ Ez a megközelítés viszont a helyesen és a helyes nézőpontból való vizsgálódás elképzelésének feladásával jár. Nem létezik egyetlen helyes nézet, „ehelyett sok helyes nézet van, s mindegyik sajátos ábrázolási stílust igényel”.⁶

Európa megváltozott keretei – 1989 után

Európa számára az 1989-es változások, a Szovjetunió és a szocialista tömbnek a szétesése, a hidegháborút fenntartó bipoláris világrend végét jelentette. A kelet-európai országokban olyan radikális változások következtek be, melyek a társadalmi, gazdasági rendszer és a politikai intézménystruktúra teljes átalakításának lehetőségét/kényszerét hozták. Közben Nyugaton is lejátszódott a kapitalista rendszer kisebbfajta átalakítása. Az 1980-as évekre a kiteljesedő jóléti állam szolgáltató rendszere válságba került és reformokra szorult, a gazdasági növekedés lelassult, s a globalizáció következtében a csökkenő állami bevételek nem fedezték a kiadásokat.⁷

A változásokat még a Kelet- és Nyugat-Európát évtizedekig elválasztó fal leomlása/ledöntése következtében teljes erejében kibontakozott globalizáció is tetézte, mely – mint azt Zygmunt Bauman kifejtette – addig soha nem látott mértékben „nyomta

⁴ A színháztörténet-írás problematikájához lásd IMRE 2008, 15-46.

⁵ WHITE 1997, 59.

⁶ WHITE 1997, 60.

⁷ Lásd ÁGH 2000.

össze az időt és a teret”.⁸ A gazdaság és a tőke nemzetközivé válásának következtében „a gravitáció teljesen eltörlődött”, „a nemzetállam erodálódott”,⁹ s úgy látszott „mintha nem ellenőrizné senki sem” az új világrendet.¹⁰ A globalizáció kikezdte a korábban szilárdnak hitt nemzetállami kereteket, s Jürgen Habermas meglátása szerint, úgy tűnt „a súlypont áthelyeződése a „terület uráról” a „sebesség bajnokára” a nemzetállamot megfosztja hatalmától”.¹¹ Az államhatárok porózussá váltak, az állam adóbevételei összezsugorodtak, s a nemzetközi szervezetekkel (NATU, OECD, EU) való együttműködések hatására új határok és viszonyulási pontok jöttek létre. Nem csupán a feléledő nemzetiségi és etnikai konfliktusok miatt mutatkoztak a politikai fragmentáltság első repedései a nemzetállam falán, hanem a globalizáció kiváltotta nagyméretű migráció következtében is. Így az ezredfordulóra kibontakozott új világrendben „minden európai nemzet a multikulturális társadalommá válás útján találta magát”,¹² melynek az intézményei olyan politikai szabályozókat követeltek, amelyek „megrendítették az állampolgári szolidaritás második természetévé vált, nemzeti alapját”.¹³

A globalizáció azonban nemcsak a nemzetállami keretek lazulását és átalakulását okozta, hanem úgy tűnik az addig szilárdnak tekintett nemzeti kultúra megváltozását is. Mint azt Habermas kifejtette, „a globális piac, valamint a tömeges fogyasztás, a tömegkommunikáció és a tömegturizmus gondoskodnak a (túlnyomórészt az Egyesült Államok által meghatározott) tömegkultúra egész világra kiterjedő diffúziójáról és standardizált termékeivel való megismerkedésről.”¹⁴ Ennek következtében egyrészt „a nyugati civilizáció órái adják a ritmust a nem egyidejű kikényszerített egyidejűsége számára”; másrészt viszont megteremtik „a belesimulás és a teremtő elkülönülés figyelemre méltó dialektikáját”¹⁵ is. Pontosan arról a jelenségről van szó, amelyet Ágh Attila úgy jellemezett, hogy „a globalizáció mindent átfogó folyamat ugyan, de számos

⁸ BAUMAN 1998, 2.

⁹ BAUMAN 1998, 55.

¹⁰ „Beilleszkedve az új világrendbe, néhányan teljesen és igazán „globálissá” váltak, míg mások viszont rögzültek saját „lokálisukban”. Így a globalizáció természetes részeként tartható számon a szegregáció, a szeparáció és a kizárás is. A globalizáció paradoxona az, hogy míg nagyon előnyös nagyon keveseknek, addig kihagyja vagy éppen marginalizálja a világ népességének kétharmadát. A gazdagság globális, a szegénység lokális” (BAUMAN 1998, 71-74).

¹¹ HABERMAS 2006, 63.

¹² HABERMAS 2006, 68.

¹³ HABERMAS 2006, 69.

¹⁴ HABERMAS 2006, 70.

¹⁵ HABERMAS 2006, 70.

tekintetben nem homogenizál, hanem „heterogenizál”, vagyis nagyon eltérő helyi-nemzeti-regionális válaszok sokaságát váltja ki.”¹⁶ Ezáltal olyan új konstellációk jöhetnek létre, amelyek nem a meglévő különbséget egyengetik el, mint az olvasztótégely korábbi nyugati kapitalista vagy kelet-európai szocialista modelljei, hanem új sokszínűséget teremtenek hibrid alakzatokkal, új csoportalakítások, szubkultúrák és életstílusok szakadatlan és országhatárokon átlépő dinamikus konstrukciójának lehetőségét hozva ezzel létre. „Interkulturális érintkezések és multietnikai kapcsolatok tartják mozgásban ezt a folyamatot, ami megerősíti a posztindusztriális társadalmakban amúgy is fennálló törekvést az individualizációra és a „kozmpolita identitás” kialakítására.”¹⁷ Következésképp az a paradox helyzet állt elő, hogy minél jobban szorítja az egyes nemzeteket, etnikai és társadalmi csoportokat, valamint az egyéneket a globalizációval járó gazdasági determináció, annál inkább szabadon akarják meghatározni önmagukat, identitásukat, hovatartozásukat és különbözőségüket minden egyéb területen.

A globalizáció, a nemzet-állam és a nemzeti kultúra kizárólagosságának a lazulása, valamint a posztnemzeti integráció, a nemzeti határokon átnyúló új identitásformák megjelenésének is kedveznek. Csepeli György, Örkény Antal és Székelyi Mária *Az Európa projekt* című tanulmányukban kimutatták, hogy „az egyes nemzetállamok fizikai kiterjedését meghatározó politikai-földrajzi határok elválasztó erejének csökkenése nem jár nemzeti nihilizmussal, viszont annál inkább megnöveli a nemzeti lét korábbról örökölt kulturális meghatározóinak jelentőségét.”¹⁸ Ennek következtében állítható, hogy „az Európai Unió államainak lakosságát tekintve ma már egyértelműen az államok heterogenitásáról, és az egyének különböző közösségekhez való kötődéséről beszélhetünk”,¹⁹ legyen az transznacionális, nacionális, regionális és lokális egyszerre vagy külön-külön. Az egyén tehát maga próbálja formálni saját jelen idejű személyes

¹⁶ ÁGH 2000a.

¹⁷ HABERMAS 2006, 71.

¹⁸ CSEPELI-ÖRKÉNY-SZÉKELYI 2007. Ez azt jelenti, hogy az új Európa új nemzetfelfogás és új nemzeti identitás kialakítását teszi szükségessé. „Az új nemzetfelfogás fókusza az állampolgárság, mely jogi és politikai kereteit megőrizve magához vonzza a nemzeti identitás kulturális és pszichológiai forrásait, s ezzel feloldja a „politikai nemzet” és „kulturális nemzet” paradigmái közötti különbséget” (CSEPELI-ÖRKÉNY-SZÉKELYI 2007). Az állampolgárság jelentéskörének kitágulása az új európai polgár számára olyan lehetőséget teremt, „amikor is a vízvonal a befogadás és a kizárás, a tolerancia és az intolerancia, a politikai lojalitás, valamint az etnocentrikus ragaszkodás között húzódik meg” (CSEPELI-ÖRKÉNY-SZÉKELYI 2007).

¹⁹ KOLLER 2006, 67.

világát, és a lehetőségeihez mérten szabadon választhatja meg kultuszainak tárgyát és a felvállalható hagyományt. „A jelenkori ember kulturális univerzuma nem feltétlenül szűkebb társadalmi csoportjának hagyományából táplálkozik, hanem a médiában vagy a tágabb értelemben vett társadalmi közegében látottakból, hallottakból válogat. Következésképp meglehetősen eklektikus”.²⁰ Ezekből az individualizált mikrouniverzumokból áll össze az a szociokulturális mozaik, amelyben egyrészt egyre jobban elmosódhatnak, másrészt pedig fel is erősödhetnek a valamikori nemzeti sajátosságok.

A nemzetközösségekre tehát egyre kevésbé hatnak azok a faktorok, amelyek az elmúlt két évszázad Európájában némiképp homogén entitásként állították be a nemzetközösségeket. A nemzetállamok egységes koncepciója és megjelenése felbomlóban van, azaz „egy nyelvileg és kulturálisan egységes társadalomnak [az átalakulása zajlik] kulturális mikrokozmoszok mozaikjává”.²¹ Az Európai Unió tehát külön kormányzott államokból áll, de ezek már nem tekinthető egységes nemzetállamoknak, hiszen kulturálisan és egyéb szempontokat tekintve teljesen *heterogén – a nemzeti kereteken valóban és virtuálisan is átlépő – populációkat* kormányoznak. Ezek a társadalmak megosztottak és heterogenitás jellemzi őket, azaz az állampolgárság és a nemzet – úgy tűnik – szétvált. Mint azt Kende Péter megállapította, „a liberális demokrácia polgára életét saját preferenciái szerint kívánja megszervezni; elfogadja az államot mint jogi és közigazgatási, sőt politikai adottságot, de csak akkor hajlandó engedelmeskedni neki, ha az messzemenően számol az ő egyéni preferenciáival. A modern polgár – mint emancipált és kulturálisan szuverén egyed – nem tekinti a nemzetállamot saját szuperegójának”.²²

Következésképp elmondható, hogy az 1990-es évek váratlan problémák elé állították mind Nyugat-, mind Kelet-Európát, hiszen a szocialista tömb összeomlásával megszűnt a hatalom kereteit kijelölő egyik jelentős fegyelmező intézmény.²³ Mivel a globalizáció miatt az állam veszített információ, pénz, fogyasztás, pihenés, technológiai

²⁰ KENDE 2008.

²¹ KENDE 2008.

²² KENDE 2008.

²³ Amint arra Schöpflin György felhívta a figyelmet, „a kommunizmus vége arra kényszerítette Nyugat-Európát, hogy sokkal komolyabban elgondolkozzon azon, mit is jelent európainak lenni, hol végződik Európa, ki az európai és ki nem az” (SCHÖPFLIN 2003, 34).

változások és más újítások fölötti ellenőrzésének hatékonyságából, így „az időtlennek gondolt struktúrák meggyengültek, mind az államnak, mind pedig a civil társadalomnak új szerepeket és kapcsolatokat kellett találnia, miközben a cselekvés feltételei gyorsan változtak.”²⁴ Az európai integrációs folyamatokkal pedig „a nemzetek feletti intézmények Európai Unióra koncentráló hálózata újfajta hatalmi viszonyokat, hatalmi formákat és hierarchiákat, társadalmi tudást és információt valamint politikai tőkét generált.”²⁵ Az európai állampolgárság új lehetőségeket kínált: egyrészt új identitások létrehozásával kecsegtetett, másrészt pedig régmúlt, elfeledettnek hitt identitásminták újraélesztésével is számolni kellett. Mindenesetre az új formációk alapvetően alakították át a hidegháborúban létrejött modelleket.

A magyarországi keretek megváltozása – 1989 után

Magyarország gazdasági, társadalmi és politikai felépítését alapvetően és radikálisan alakította át az 1989-1990-es rendszerváltás.²⁶ A Kádár-rendszer végét nem a tömegelégedetlenség kényszere által vezérelt forradalom hozta el, hanem „a külső feltételek megváltozása okozta, illetve tette lehetővé”.²⁷ A változás társadalmi bázisát pedig „a nyugati jóléti-fogyasztói társadalom megvalósításának reménye és a szuverenitás visszanyerésének óhaja adta”.²⁸ A rendszerváltás/változás, mint azt Bozóki András kifejtette, „politikailag azt jelentette, hogy az egypártrendszerű diktatórikus rendszer helyébe a többpártrendszerű demokrácia lép, gazdaságilag pedig azt, hogy az állami tulajdon dominanciájára épülő államszocialista rendszert felváltja a magántulajdonra épülő piacgazdaság, a kapitalizmus”.²⁹

²⁴ SCHÖPFLIN 2003, 35.

²⁵ SCHÖPFLIN 2003, 35.

²⁶ A rendszerváltás folyamatának négy fontos összetevője volt: „1. a gazdaság komplex válsága és az ebből fakadó életszínvonal-csökkenés, valamint társadalmi méretű bizalomvesztés; 2. a Szovjetunió meggyengülése és összeomlása; 3. a kommunista vezetés leváltására kész alternatív politikai elit kialakulása; és 4. az MSZMP-n belüli generációs és ideológia harc” (ROMSICS 2005, 522). Ennek következtében a rendszerváltás a változás négy követelményét fogalmazta meg: „1. az államszocialista diktatúra helyett többpártrendszeren alapuló demokrácia; 2. az államilag vezérelt gazdaság helyett működő piacgazdaság; 3. kilépés a szovjet befolyású övezetből – a nemzeti szuverenitás visszanyerése; és 4. az európai csatlakozás” (BOZÓKI 2003).

²⁷ ROMSICS 2005, 524.

²⁸ RIPP 2004.

²⁹ BOZÓKI 2004.

A politikai rendszerváltás az 1990-es évek közepére lezárult: „az ország visszanyerte szuverenitását, az új hatalmi berendezkedés országos és helyi intézményrendszere kiépült, polgári szabadságjogok védelmére hivatott intézmények is kiépültek”.³⁰ Az országot vezető politikai pártok pedig teljes mértékben elkötelezettnek látszottak az európai demokráciához való visszatérés gondolatához.

Bár a gazdasági rendszerváltás is megtörtént az ezredfordulóra, értelmezése és megítélése nem teljesen egyértelmű. A probléma abból származik, hogy a Kádár-rendszer elitje még a kerekasztal-tárgyalások megkezdése előtt, az ellenzék megkérdezése nélkül alkotta meg a váltás jogi feltételrendszerét. Ez akkor az ellenzék számára a békés átmenet politika árának és társadalmi feltételének tűnt.³¹ Ennek következtében viszont a hatalmváltás csak a politikai szférában fonódott (többé-kevésbé) egybe elitcserével, de „a gazdasági átalakítás nem járt együtt radikális elitváltással”.³²

A hazai rendszerváltás felemás végrehajtásának számos következménye lett. Az egyik a gazdaságot érintette, s a külföldi tőke nagyarányú bevonásával megvalósult privatizációt jelentette. Ennek eredménye lett „a magyar gazdaság még ma is érezhető kettészakadása csúcshatékonyssággal és versenyképesen működő transznacionális vállalatokra és nagyszámú kis- és közepes vállalkozásokra”.³³ Sőt a piacgazdaság kialakulása „a térségben milliók addigi életét és tudását értékelte le, kiteszítva őket a felemelkedés és boldogulás pályáiról, amelyek elsősorban a fiatalok, a képzettek, a városban élők számára nyíltak meg, amelyek tovább mélyültek az információs

³⁰ BOZÓKI 2003.

³¹ Így a társasági és az átalakulási törvénnyel „a spontán privatizációból” az MSZMP-hez kötődő vezetők húztak hasznot: „a korábbi kommunisták technokrata szárnyából rekrutálódtak az első kapitalisták” (BOZÓKI 2003). ROMSICS Ignác könyvében a következő számadatok találhatóak: „az állami vagyont 1989-ben 2-3000 milliárdra becsülték. (...) 1990-1994 közötti időszakban az Antal-kormány idején 310 milliárd forint értékű állami vagyont magánosítottak. (...) A Horn-kormány 1994-1998-as privatizációs stratégiájának a lényege az átalakulás piaci módszerei szerinti felgyorsítás volt. Ennek érdekében egyszerűsítették az eladási eljárást, és nagyobb arányban vonták be a külföldi tőkét. (...) A 1994 és 1998 között a magánosítás folyamata felgyorsult, a résztvevők köre szűkült, a külföldi tőke szerepe pedig erősödött. Az eladásra kijelölt 1600 cég túlnyomó többsége, mintegy 90%-a 1998 elejére magánkézbe került; az 1994 és 1997 vége közötti privatizációs bevételek elérték az 1100 milliárd forintot. (...) Az 1998 és 2000 közötti periódusban a gazdaság privatizációja befejeződött” (ROMSICS 2005, 561-562).

³² ROMSICS 2005, 563. „Az államszocializmus késői szakaszában kialakult vezetőmenedzser-réteg mintegy négyötöde megőrizte pozícióit. A társadalom egyéb alrendszerének irányításáról lényegében ugyanez mondható el” (ROMSICS 2005, 563).

³³ INOTAI 2008.

társadalom eredményeihez való hozzájárulás függvényében”.³⁴ Ez az átrendeződés pedig az ezredfordulóra lassan aláásta a rendszerváltás társadalmi legitimitását.

Ehhez járult még az is, hogy a kerekasztalnál tárgyaló csoportok „túlságosan nagy hangsúlyt fektettek az intézményes politikai stabilitás megteremtésére, és ezáltal „bebetonoztak” olyan struktúrákat is, amelyek az emberek szemében az elitekhez kötődtek, és ezért már a demokrácia kialakulásakor népszerűtlenné váltak”.³⁵ Sőt az is nyilvánvalóvá vált a privatizációval kialakuló újkapitalizmus időszakára, az 1990-es évek végére, hogy a politikai és gazdasági vállalkozók között jelentős átfedések mutathatók ki. A kettős átmenet – a demokráciába és a kapitalizmusba – próbára tette a szegények és a középrétegekből egyre inkább leszakadók türelmét, s a társadalom mind szélesebb rétegei kezdtek úgy tekinteni a rendszerváltásra, „mint az uralkodó osztály „trükkjére”, amelyben az egykori nómenklatúra pionírjai hirtelen az újbурzsoázia élcsapatává váltak”.³⁶ Következésképp a rendszerváltással a múlt „egyszer csak” átalakult: az elmúlt negyven évvel a magyar társadalom nem nézett szembe, a Kádár-rendszer működtetőit semmilyen szinten nem vonták felelősségre, sőt az új politikai és gazdasági elit minden lehetséges eszközzel azon igyekezett, hogy a felelősségre vonás ne is következhesen be. Ennek következtében a Kádár-rendszer egyik működési mechanizmusa, az intézmények iránti bizalmi tőke hiánya is továbbélt.

A rendszerváltás a kultúra területén is jelentős átrendeződést produkált. Egyik társadalmi-kulturális következményének tekinthetjük a kultúra polarizálódását. Mint azt Agárdi Péter megfigyelte a Kádár-korszakra jellemző magaskultúra mindinkább az értelmiség szűk belvilágába szorult. Miközben „az életvitelhez és a sikerhez szükséges gyakorlatias (többnyire piaci, üzleti) ismeretekből, egy valaha volt „általános műveltség” mediatizált töredékeiből, a televíziós klippek poénjaiból és a vetélkedők „tényismereteiből”, a szappanoperák illúziós-romantikus sablonjaiból és a reklámok fogyasztói életmódmintáiból kevert”³⁷ elegeből álló tömegkultúra a piac kényszerét vezette be a fizetőképes befogadókval valójában nem rendelkező (magas)kultúra

³⁴ CSEPELI 2007.

³⁵ BOZÓKI 2004.

³⁶ BOZÓKI 2004. Végző soron, a Kádár-rendszerhez hasonlóan, „ez megint csak azt a meggyőződést erősítette a magyarokban, hogy az intézmények nem számítanak a kapcsolatok „szociális tőkéjéhez” képest. Nem bízhattak az intézményekben, mert – miként az előző rendszerben – megint csak azt kellett látniuk, hogy azok érdekeikkel ellentétesen működnek” (BOZÓKI 2004).

³⁷ AGÁRDI 2003.

területére is. A (magas)kultúra helyzetét nem segítette „a művelődésből lényegében teljesen kimaradó (legfőljebb tévő) tömegek riasztóan szélesedő sávja”³⁸ sem. A piaci helyzet nélküli, de nyomaiban már kapitalizálódó és alapvetően polarizálódó kultúrában még az is problémát jelentett, hogy az egyes rétegek alapvetően nem érintkeztek egymással, sőt gyakran még áttételes kapcsolódási pontjaik sem nagyon léteztek.³⁹

Ez a helyzet csak növelte a (magas)kultúra területén tevékenykedők kiszolgáltatottságát, melynek következménye lett az 1990-es évek közepén megjelenő – az általam vizsgált korszakban már jelentős szerepet játszó –, a kulturális élet repolitizálásából eredő „hatalmi kultúra”.⁴⁰ Pontosan az a jelenség, amelyet Pataki Ferenc a politika szférájának indokolatlan kiterjesztésének, azaz politikai totalizálásnak nevezett.⁴¹ Ismét megfigyelhetővé vált a Kádár-korszak egyik jól ismert jelensége. Pontosan az, hogy minden, legyen az kulturális alkotás, intézmény átadás vagy csupán nyilvános megnyilatkozás, politikai jelentést is kaphat, s ezáltal ismét bármi a politikai célszerűség szolgálatába állíthatóvá lett. A átpolitizáltság pedig azért ártalmas, mivel a dolgokat olyan szituációba helyezi, amelyben „lehetséges *politikai kontextusa* és értelmezhetősége válik lényegessé.”⁴² A hatalom kultúrájának a kialakulását megkönnyítette még a kulturális közép rétegek, a különböző kulturális értékek és cselekvések iránt egyöntetű nyitottsággal jellemezhető, a lehetséges fizetőképes befogadói réteg elvékonyodása és lassú leépülése is.

Mi több a gazdasági összetevőkre is visszavezethető társadalmi problémák mellett megjelentek a szélsőséges indulatok és nézetek is, különösen az ezredforduló körül jelentkező gazdasági válság idején. „Feltámadtak a korábban örökre eltűntek hitt politikai-gondolkodási minták, jelentős keresletet támadt a régi és új nacionalizmus, az örök antiszemitizmus, a rasszizmus köntösébe öltözött kisebbségellenesség üzenetei

³⁸ AGÁRDI 2003.

³⁹ A rendszerváltás társadalmi következményei közé sorolható még az értelmiség rossz közérzete is. Annak az értelmiségnek, amely alapvetően akarta a rendszerváltást, viszont a megvalósuló új rendszer „nem esett egybe azzal, amit az államszocialista rendszer kritikussai a rendszerváltás előtt elképzáltak” (CSEPELI 2003). Nem is álmodtak a kultúra piacosításról, a csökkenő állami támogatásokról, a változatlan szerkezeti sémák és az intézményrendszer túléléséről. Az értelmiség rosszkedvéhez még az is hozzájárul, mint azt Csepeli György kifejtette, hogy „a rendszerváltás paradox módon azokon a területeken maradt el vagy húzódik, ahol az értelmiség él és dolgozik” (CSEPELI 2003).

⁴⁰ AGÁRDI 2003.

⁴¹ PATAKI 2006.

⁴² PATAKI 2006. – Kiemelés az eredetiben.

iránt”.⁴³ Mindezek következtében, mint azt Csepeli György megállapította, „a kelet-európai népek, köztük a magyarok jelenbeli helyzetét a politikai anómia, a társadalmat és a gazdaságot sikeresekre és sikertelenekre osztó dualizmus, az intolerancia, az állami funkciók újradefiniálására való képtelenség jellemzi, ami együttvéve legitimációs válságot, mélyülő euroszkepszist okoz”.⁴⁴ Mindezen jelenségekkel párhuzamosan a rendszerváltás után formálódó és folyamatosan változó, globalizálódó, poralizálódó és fragmentálódó Kelet-Európában, így Magyarországon is, a nemzet és a nemzeti identitás elképzelése újraértelmezésre szorult.

A nemzeti tematika kereteinek újrafogalmazása

A szocialista világrendszer egyik paradoxona éppen az volt, hogy az internacionalista alapokon álló ideológia csak a nemzetállam keretein belül valósulhatott meg. Bár a létrejött szocialista intézmények és jogi struktúrák is a nemzetállam koncepciójára épültek, s annak keretén belül léteztek, már a Kádár-rendszerben is olyan gazdasági, jogi, politikai és információs folyamatok működtek, amelyek folyamatosan megkérdőjelezték a kizárólag a nemzetállami keretekben való gondolkodást. A gazdaságban megjelentek az államhatárokon átnyúló gazdasági tevékenységek, a nemzetközi jogi és politikai szervezetek létrejöttét pedig éppen a világháborúk okozta kollektív félelem és biztonságigény váltotta ki.⁴⁵ Az 1980-as évekre, a bevándorlás, a migráció, és az információs forradalom vívmányai még inkább nyilvánvalóvá tették a nemzetállami keretek között való gondolkodás problematikusságát. A rendszerváltás és a globalizáció következtében pedig a heterogenitás nyilvánvalóvá vált, s a magyar közösségnek is fel kellett ismernie önnön differenciáltságát. Ez viszont – többek között – a nemzeti identitás koncepciójának szükségszerű újradefiniálását eredményezte.

Bár a Kádár-rendszer megpróbálta egyszer és mindenkorra felszámolni az etnicitást, és olyan osztályalapú identitást teremteni, amely „meghaladja” a nemzetet, ez a kísérlet illúzióknak bizonyult. A rendszer végeztével tehát nyomban megindult az új

⁴³ CSEPELI 2007.

⁴⁴ CSEPELI 2007.

⁴⁵ Mint azt KOLLER Boglárka kifejtette, „a nemzetközi jogban az univerzális doktrínák létrejötte, mint az emberi jogok, vagy a környezet értékeinek védelme, azt eredményezték, hogy a gyakorlati élet létrehozta az államtól különböző kereteket (lokális, regionális, globális szinten)” (KOLLER 2006, 63).

identitások keresése. A rendszerváltás új viszonyai között a nemzeti identitás elméletben – mint arra Pataki Ferenc felhívta a figyelmet – „szükségképpen és nyíltan pluralisztikussá vált; többféle hiteles és konstruktív módon lehet magyarnak lenni”.⁴⁶ Gyakorlatban azonban a nemzeti és az európai érdekérvényesítés egyidejű kényszere s a nemzeti, az európai és a globális együttállása nehézségeket támasztott az új nemzeti identitás kialakítása során. Ehhez a folyamathoz hozzájárult még a „partikularitások lázadása” is, azaz „a nemzeti-etnikai, regionális, korporatív ideologikus-hiedelmi, vallási és értékválasztási dilemmák kiéleződése és folyamatos konfrontációja”.⁴⁷ A nemzeti identitás tehát a különböző együtthatók folyamatos érintkezése közben horizontális és vertikális szinten egymástól lényegesen eltérő módon alakult és változott. Következésképp fragmentált és polarizált csoportok és heterogén közösségek jöttek (és jönnek létre), amelyek – saját érdekeiknek és nézőpontjaiknak megfelelően – folyamatosan újrafogalmazzák a nemzet elképzelését.

A nemzeti tematika újrafogalmazásával olyan jelenségekre kellett válaszokat generálni, mint a feléledő szélsőjobboldali megnyilvánulások, a nagy integratív folyamatok hatásai és ellenhatásai, az interetnikai és kulturális viszonyok újrafogalmazódása, illetve ezeknek a kihívásoknak a következtében a nemzeti identitás változásának a problémái. Szabó Ildikó *Nemzet és szocializáció* című könyvében pontosan kimutatta, hogy a rendszerváltást követő időszakban „a nemzet, mint olyan, (...) nyíltan *politikai önérték* lett”,⁴⁸ s rendszerstabilizáló funkciókat is ellátott. Így „a nemzeti tematika valóság- és múltértelmező, valamint csoportkohéziót erősítő funkciói erősödtek fel. A társadalom jelentős csoportjai számára minden fogalmi ellentmondásossága és változékonysága ellenére a nemzet maradt az egyetlen, a történelmi folytonosság próbáját is kiálló hovatartozási nagycsoport, és a nemzettel kapcsolatos kérdésekhez való viszony a politikai önmeghatározások egyik legfőbb tényezője”.⁴⁹ Így került sor a nemzeti tematika újrafogalmazására, hiszen a politikai oldalhoz nem köthető nemzeti érzés politikai tőkévé vált a társadalmi támogatottságért folytatott versenyben. Pontosán azért, mert a nemzettel kapcsolatos témák alkalmasak

⁴⁶ PATAKI 2004.

⁴⁷ PATAKI 2004.

⁴⁸ SZABÓ 2009, 171. Kiemelés az eredetiben.

⁴⁹ SZABÓ 2009, 173-174.

voltak arra, hogy segítségükkel a politika szereplői csökkentsék az új helyzeteket kísérő anomáliákat, illetve a legitimációs deficitet, és egyúttal erősítsék saját pozícióikat.⁵⁰

Az 1990-es választások után, a kormányra került Antall József vállalkozott először a nemzeti tematika újrafogalmazására. „Ő a múlt nemzeti értékei közötti folytonosság helyreállítására és a nemzet mitológiai közösségként való értelmezésére törekedett”.⁵¹ 1956-ot a nemzeti lelkeség kifejezésének, egyben különleges moralitás forrásának tekintette, amely a Szent Istvánnal kezdődő nemzeti mitológia sorozatába illeszkedik. Az Antall-kormány a nemzetfelfogást politikailag kitágította, s a kultúrnemzeti modell felé történő, az országhatáron átívelő nyitását is elvégezte.⁵² „Az 1990-ben hatalomra került nemzeti, keresztény, jobbközép pártok a múlttal való szembenézésre és a jelen problémáinak kezelésére *a nemzeti identitás rekonstrukciójának ideológiai programját* kínálták”.⁵³ Retorikai szótárukban központi helyre a hagyományos közösségi kulcsfogalmakat (nemzet, család, kereszténység) állították, s ezek közül a legfontosabb szerepet a nemzetnek tulajdonították. Így az 1990 és 1994 között kormányzó jobboldali pártok „a politikát *nemzeti dimenziók* szerint értelmezték, [míg] az ellenzéki pártok számára elsősorban a politikai kérdések *társadalmi dimenziója* volt meghatározó”.⁵⁴

Az 1994-es választások után az ideologikus viták elhalkultak, viszont az immáron ellenzékben lévő jobboldali pártok az MSZP és az SZDSZ által alakított kormány morális és nemzeti deligitimálására törekedtek. Erre az adhatott lehetőséget, mint azt Pataki Ferenc megjegyezte, hogy „a baloldali-liberális erők hajlamosak arra, hogy nagyvonalúan lemondjanak a nemzeti mozzanat és a „nemzeti sajátosságok” gondos tekintetbe vételéről”.⁵⁵ Ennek következtében az MSZP-SZDSZ koalíció „a jobboldal

⁵⁰ Szabó a nemzettel kapcsolatban három lehetőséget említett: (a) A nemzettel kapcsolatos témák képesek a megcélzott csoportok érzelmi, illetve szimbolikus szükségleteit kielégíteni. (b) Segítségükkel a pártok akkor is tudják növelni támogatottságukat, ha ezt társadalompolitikai eszközökkel nem tudják megtenni. (c) A nemzeti érzések megérintésével el lehet fogadtatni a különböző társadalompolitikai, gazdaságpolitikai vagy külpolitikai törekvéseket akkor is, ha ezek társadalmi támogattságának nincsenek meg a feltételei” (SZABÓ 2009, 174).

⁵¹ SZABÓ 2009, 183.

⁵² Az Alkotmány 1989. október 23-tól érvényes 6. §. (3) bekezdése szerint „A Magyar Köztársaság felelősséget érez a határain kívül élő magyarok sorsáért, és előmozdítja a Magyarországgal való kapcsolatok ápolását” (SZABÓ 2009, 184).

⁵³ SZABÓ 2009, 189. – Kiemelés az eredetiben.

⁵⁴ SZABÓ 2009, 189. – Kiemelés az eredetiben.

⁵⁵ PATAKI 2006.

nemzetfelfogásával szemben koncepcionálisan nem tudott markáns nemzetfogalmat felmutatni, és a különböző nemzeti, illetve történelmi kérdésekben nem volt határozott álláspontja”.⁵⁶ Mindehhez járult még az MSZP identitásának alapvető problémája, s ebben osztozott koalíciós partnerével az SZDSZ-szel, az örök bizonyítási kényszer a párt nemzeti jellegét illetően.⁵⁷ Következésképp a koalíció nemzeti politikáját az önostorozás jellemezte, egyrészt a nemzet ügyében jelentkező egyfajta történelmi adósság nevében, másrészt pedig alternatív nemzetkoncepció kialakítása tekintetében. Ez a nemzetkoncepció végül a kormányzati ciklus második felére a nemzeti kisebbségek, a globalizáció és az integráció összefüggésének keretében formálódott.

A koalíció tematikájában így a nemzeti elkötelezettség szoros összefüggésben jelent meg a modernizációval, s pragmatizmusnak nevezték azt az attitűdöt, amellyel a koalíció szakmai kérdésekké igyekezett transzformálni a modernizációs (és vele az integrációs) követelményeknek való megfelelést. Saját tevékenységüket inkább az ideológiáktól mentes, pragmatikus, szakértelmen alapuló politizálás képével szerették kapcsolatba hozni.⁵⁸ Az MSZP-SZDSZ koalíció tehát a kihívásokra intézkedéseiben ideológiapótló pragmatizmussal, indoklásaikban pedig modernizációs retorikával igyekezett válaszolni.

A nemzeti tematika az 1998-2002 közötti kormányzati ciklusban már alapvetően a (megváltozott) Fidesz tematikája volt.⁵⁹ Hatalomra kerülve kormányzati tematikává tették a nemzeti tematikát, s a nemzeti ideológiát a politikai rendszer ideológia alapvetésének megváltoztatására használták. A Fidesz nemzeti tematikája az Antall-kormány időszakának tematikájára épült, de tudatosságban, retorikában, stílusban, profizmusban, hangsúlyaiban és tartalmi elemeiben különbözött attól. A Fidesz tematika kapcsolódott a társadalom- és gazdaságpolitikához, a párt identitásstratégiájának egyik eszköze volt,

⁵⁶ SZABÓ 2009, 200.

⁵⁷ Lásd RIPP 2007.

⁵⁸ Az MSZP a kádári időszakra jellemző konfliktuskerülő politizálási stratégiát folytatta, s az SZDSZ-szel kormányra kerülve olyan nemzetpolitika kialakítására törekedtek, amely különbözött a jobboldali kormányzati ciklusok nemzetpolitikájától. „A koalíció másfajta külpolitikai prioritásokat jelölt ki az Európai Unióhoz és az Oroszországhoz való viszonyban, a szomszédsági politikában, a határon túli magyarokat támogató közalapítványok működtetésében, a státustörvénnyel kapcsolatban” (SZABÓ 2009, 201).

⁵⁹ Mint arra SZABÓ felhívta a figyelmet a nemzeti tematika a Fidesz 1994 és 1996 között végbement orientációváltásával – liberálisból nemzeti konzervatív párttá – került a Fidesz diskurzusának meghatározó elemévé. Lásd SZABÓ 2009, 202-203.

ideológiai jellege azonban egy ideig rejtve maradt. Vezetésében kiemelkedő szerep jutott a párt „arcának”: Orbán Viktornak. A tematizációk társadalomtudományi (elsősorban politikai, pszichológiai, szociológiai) ismereteken alapultak, és tudatos politikai marketing és piár előzte meg őket. Az 1998-as választás megnyerése után a Fidesz

nemzeti témakonstrukciói már nem egyszerűen a nemzetről szóltak, (...) hanem a magyar politika kívánatosnak tekintett jellegéről, a politikai gyakorlatról, valamint arról, hogy erkölcsi értelemben ki jogosult a politikai hatalom gyakorlására, a nemzeti értékek képviselésére. A nemzet fogalmának újratematizálása és a nemzeti közösség újrafogalmazása során a párt a kívánatosnak tekintett *eszmék* helyett valóságként felmutatott *értékekre, közösségekre és társadalmi jelenvalóságokra* helyezte a hangsúlyt”.⁶⁰

Hatalomra kerülése után tehát a Fidesz markáns és tudatos stratégiája élt a nemzeti tematika közvetítésének intézményes és nem intézményes lehetőségeivel: „a történelem és a nemzeti hagyományok átértelmezésével és kisajátításával, az oktatáspolitikai tartalmainak meghatározásával, az egyház befolyásának és identitásformáló szerepének hasznosításával, az állami és a nemzeti ünnepek pártpolitikai átírásával, a saját politikai tábor közösségi élményeinek biztosításával. Saját politikai szubkultúrát teremtett jellegzetes dramaturgiával, zászlókkal, közösségi élményekkel, hitekkel és reményekkel”.⁶¹ Ennek következtében a nemzeti tematika beágyazódott a politikai, a társadalmi, a gazdasági és a kulturális élet teljes szövetébe, s átfogó világgépet kínált. Mint azt Tölgyesi Péter megjegyezte, „a Fidesz nem egyszerűen racionális programokat, hanem átélhető világlátást, nemzeti érzelmekkel megtámogatott közösséget, a siker és a felemelkedés személyes példáit ajánlja a harminc év alatti [és feletti] generáció[k]nak”.⁶² A Fidesz által kialakított nemzeti tematikában és átfogó világgépben kulturális gyakorlatoknak és intézményeknek, így a Nemzeti Színháznak is jutott hely.

Nemzeti színházi keretek és a nemzeti tematika

A Nemzeti Színház első *állandó* épületének megnyitásakor (2002. március 15.) Mádl Ferenc már idézett beszéde után, a színházi szakma nevében Töröcsik Mari köszönte meg

⁶⁰ SZABÓ 2009, 204. – Kiemelés az eredetiben.

⁶¹ SZABÓ 2009, 206.

⁶² TÖLGYESI 2006, 14.

az adakozóknak és az építőknek az épület elkészüléséhez való hozzájárulásukat. A megnyitót a helyszínen a téglajegyet jegyzők közül kétszáz kisorsolt szerencsés, a színház szakma képviselői (vidéki és budapesti színházigazgatók rendezők, tervezők és színészek), a sajtó munkatársai, valamint a miniszterelnök, Orbán Viktor és a politikai pártok delegáltjai követhették végig. Az épület megnyitása és a nyitóelőadás a Fidesz nemzeti tematikájában egy szűkebb és egy tágabb keretbe illeszthető. A szűkebb keretét a 2002. március 15-i ünnepség jelenti, tágabb keretét pedig a Magyar Millennium eseményei.

A 2002-es állami ünnepség a hagyományokhoz híven, a Kossuth téren közjogi méltóságok jelenlétében – Mádl Ferenc, köztársasági elnök, Áder János, az országgyűlés elnöke és Stumpf István, kancelláriaminiszter – ünnepélyes zászlófelvonással és koszorúzással kezdődött. Ezután az esemény forgatókönyve szerint a megjelent tömeg 48-as huszárok vezetésével a Nemzeti Múzeum kertjébe vonult, ahol Áder János köszöntötte az egybegyűlteket.

A Magyar Nemzet munkatársai másnap a következőképp tudósítottak Áder beszédéről:

1848. március 15-e a polgári Magyarország születésnapja – jelentette ki Áder János a Nemzeti Múzeum előtt tartott ünnepségen. Hangsúlyozta, hogy százötvennégy évvel ezelőtt nemet mondtak a múltra és igent a jövőre. – S lám, a jövő elkezdődött. Bebizonyosodott, hogy a múlt legyőzhető – szögezte le a parlament elnöke. Emlékeztetett rá, hogy március követeléseit az április törvények teljesítették be. – Ma is törvényszerű, hogy márciusra április feleljen – jegyezte meg Áder János.⁶³

A (töredékesen visszaadott) beszéd pontosan jelezte a Fidesz irányvonalát. Azt, ahogy Áder retorikája is a múltra való hivatkozást használta fel a jelen értelmezéséhez és saját, illetve pártja politikai célkitűzéseinek legitimálásához. Áder a 48-as hagyományokat a magát nemzeti oldalként, a 48-as hagyományok egyetlen hiteles folytatójaként megjelenített jobboldali kormánnyal kapcsolta össze. Ennek feladataként a szónok egyrészt az impliciten hivatkozott, dicstelen – osztrák/labanc-kommunista-bal-liberális – múlt megtagadását, másrészt pedig a jelen munkájának a folytatását, azaz a jövő

⁶³ ÁDER 2002. Áder retorikája nemcsak a 48-as napokra, hanem a szocialista idők „forradalmi ifjúsági napok”-jának retorikájára is emlékeztet. A Kádár-rendszer ideológusai és propagandistái ugyanis akkor azt próbálták a bizonyítani, hogy a (1848-as) márciusi ifjak úttörő munkáját az 1919- es forradalomra is emlékezve (március 21.) az (1945.) április 4-ével megvalósult népköztársaság volt hivatva betölteni.

birtoklását jelölte meg. Az 1848. áprilisi törvényekre való hivatkozás is a jelent előtérbe állító múltidézés következtében válhatott a 2002. áprilisi országgyűlési választás szinonimájává. A szónok retorikája tehát azt implikálta, hogy az ország lakosságának a jövőt illetően egyetlen helyes és lehetséges választása van: ha az 1848-as polgári Magyarország egyetlen legitim örökösének tételezett kormányra, különösen pedig a Fideszre adja le voksát.

A múlt ilyen módon való újrakonstruálását és szimbolikus felhasználását volt hivatva jelölni Áder beszédében „a jövő elkezdődött” kifejezés, amelyet a Fidesz választási kampányában alapszlogenként használt. Áder beszéde tehát pontosan jelezte azt a stratégiát, amely által az 1848-as tematika (is) kormánykoalíciós retorikává és a Fidesz 2002-es választási kampányát támogató elemmé válhatott. Mindez azért volt lehetséges, mert a Fidesz a politikai infrastruktúra kiépítésével megteremtette a szimbolikus politizálás intézményrendszerét is. A törésvonalat pedig a politikai diskurzus tudatos tematizálásán keresztül a nemzeti és nemzetellenes politika között húzta meg, amely 2002-re az egész nemzetet szinte kettéosztó választóvonallá szélesedett. Ennek következtében a politikai ellenfelek politikai ellenségekként fogalmazódtak meg, olyan nemzetidegen, nemzetellenes erőkként, amelyek nem rendelkezhetnek nemzeti legitimitációval.

A 2002-es ünnepeket szervező politikai marketing nem elégedett meg a verbális tematizációval, hanem meg is testesítette a Fidesz-tematikát. Áder beszéde után a Színház- és Filmművészeti Egyetem növendékei elevenítették fel az 1848. márciusi eseményeket, külön kiemelve, hogy az akkori Nemzeti Színház a *Bánk bán* esti előadásával várta a forradalmárokat. Ez a gesztus már utalt arra, hogy a jelen Nemzeti Színháza is az ünnepsorozat részét képezi, illetve, jelezte, hogy az épületmegnyitónak is fontos szerepet szántak a kormánypolitikai stratégia manifesztálásában. Ezt még az is hangsúlyozta, időben és térben összekötve a helyszíneket és a nekik tulajdonított értelmezéseket, hogy a Múzeum-kerti megemlékezés után ismét a 48-as huszarak vezették át a megjelenteket a Nemzeti Színház elé, ahol is a nap folyamán családi-kulturális programokra került sor, majd este a megnyitóra.⁶⁴

⁶⁴ Este, a Nemzeti Színház megnyitásával egy időben zajlottak a különböző pártrendezvények a 1848. márciusi események apropóján. A Fidesz és az MDF a Budai Várban fáklyás gyűléssel, az MSZP a

Az ünnepség megszervezését elemezve, nyilvánvalónak tűnik, hogy a 2002-es Nemzeti Színház az 1837-es színház folytatásaként, tágabb értelemben a „hitelesnek és követendőnek” tekintett hagyomány betetőződéseként jelenítődött meg, különösen kiemelve a színház 1848-ban betöltött forradalmi szerepét. Erre a folytonosságra hivatkozott aztán Mádl a megnyitóbeszédében, amikor kiterjesztette a Nemzeti Színház ügyét (s ezzel persze a Fidesz nemzeti tematikáját is) valós és szimbolikus térben és időben – Bajzától Máraiig, Clevelandtól Sepsiszentgyörgyig. Így a hivatalos ünnepségek keretébe illesztve a kormánykoalíció a Nemzeti Színházat is megpróbálta felhasználni a 2002. áprilisi országgyűlési választások eredményének befolyásolására, akárcsak az 1848-as eszméket. Következésképp a szűkebb keret vizsgálata arra hívta fel a figyelmet, hogy a Nemzeti Színház megnyitását egyrészt a 48-as forradalmi hagyományokhoz, másrészt pedig a 2002-es választások politikai kampányához kapcsolva, a kormánykoalíció az állami ünnepséget saját politikájának népszerűsítésére és legitimálására igyekezett hasznosítani.

Ezt a feltételezést tűnik alátámasztani az is, hogy a Nemzeti Színház felépítésének és megnyitásának tágabb keretét az ezeréves magyar államiság megünneplését célzó Magyar Millenniumnak nevezett ünnepségsorozat eseményei között jelölték ki. A Magyar Millennium 2000 elejétől 2001. augusztus 20-ig, tehát majdnem két évig tartott. Bár az ünnepségsorozatot elsődlegesen kulturális eseményként szervezték, amint arra azonban Gerő András felhívta a figyelmet, „jelezték azt is, hogy a kultúra és a propaganda közti határvonal viszonylag képlékeny, és lehetőség nyílhat átlépésre, egyfajta ideologikus-propagandisztikus kultúrafelfogás érvényesítésére”.⁶⁵

A Millenniumhoz kapcsolódó események között szerepeltek kiállítások⁶⁶, konferenciák, kulturális alkotások,⁶⁷ a millenniumi zászlóátadás ünnepségei⁶⁸, a *Millenniumi Országjáró* című újság megjelentetése, illetve a korona utaztatása is. A

Batthyány örökmécsesnél, az SZDSZ a Petőfi szobornál, a MIÉP a Hősök terén, az FKGP pedig saját Belgrád rakparti székházában tartotta az ünnepségét a fővárosban. A központi állami ünnepségeknek a főváros mellett három másik város Gödöllő, Karcag és Pápa is otthont adott. Az MSZP vidéki ünnepének helyszínéül Monokot, Kossuth szülőhelyét választotta.

⁶⁵ GERŐ 2002.

⁶⁶ Az egyik legjelentősebbnek tartott a Millenárisban 2001 decemberében megnyílt, *Álmok álmodó* című, a magyar feltalálóknak emléket állító kiállítás volt.

⁶⁷ A hivatalos adatok szerint kétezer könyv, helytörténeti kiadvány, néhány film, négyszáz szobor.

⁶⁸ 3120 átadásra került sor.

Millennium beruházásai között említhetők a több éves rekonstrukciós programok,⁶⁹ valamint három új kulturális intézmény átadását is tervezték: a Nemzeti Színházét, a Terror Háza Múzeumét⁷⁰ és a kulturális centrumnak épült Millenárisét. Bár a 2000-2001-es Magyar Millennium – kigondolói, szervezői szándéka szerint – elsődlegesen kulturális eseménysorozatként jelenítődött meg, jelentős szerepet játszott abban, hogy „a kulturális tevékenységek átpolitizálódjanak, és a kormányzat politikai szándékait, identitáskereteit erősítsék”.⁷¹ Következésképp a Magyar Millennium a magyar nemzettudat politikai jellegű áthangsúlyozását célozta, kigondolói és végrehajtói a kultúrát tekintették prioritásnak, amit viszont átpolitizáltak, és így az aktuális kormányzat politikai kampányának részeként, hatalmi pozíciójuk megerősítésére használták.

Bár eredetileg a Millennium egyik kiemelt beruházása lett volna, a Nemzeti Színházat – a Terror Házához és a Millenárishez hasonlóan – a helyszín és a tervek megváltoztatása miatt nem sikerült a Magyar Millenniumon belül átadni. Ennek ellenére a színház felépítése és megnyitása is abban az intézkedéscsomagban kapott helyett, amellyel a Fidesz arra törekedett, hogy a kormányzati lehetőségekkel maximálisan éljen a többszörösen megrendült kollektív identitás megerősítésében és átalakításában. Ennek következtében az 1998-2002 közötti kormányzati időszakban az identitásformálásból minden kormányzati szerv, élén az Országimázs Központtal, minden megvalósult beruházás és esemény kivette a részét. Mind a gyakorlati, mind a beruházási, mind pedig a szimbolikus gesztusok és események a Fidesz által sugallt jövőképet „a mi egyetlen lehetséges jövőnk” képeként próbálták elfogadtatni. A Fidesz által sugallt jövőképnek pedig egyik fontos megtestesítője lett a Nemzeti Színház épülete, különösen azért, mert a Nemzeti Színházat, mint emlékművet fogták fel.

Nemzeti Színház – mint emlékmű

⁶⁹ Úgy mint az egykori királyi városok (Esztergom, Visegrád, Székesfehérvár) műemléki rekonstrukciói, a múzeumi rekonstrukciók (Magyar Nemzeti Múzeum, Magyar Természettudományi Múzeum, Szépművészeti Múzeum), az emlékmű-rekonstrukciók (Ezredévei Emlékmű) és műemléki felújítások (kastélyok, Árpád-kori kistemplomok, Szent István-bazilika).

⁷⁰ A Nemzetihez hasonlóan csak Millenniumi év után, 2002. február 24-én nyílt meg, s megnyitása „nem a Millenniumhoz, hanem az antikommunizmushoz, illetve a [2002] április elején esedékes parlamenti választások kampányához kapcsolódott” (GERŐ 2002).

⁷¹ GERŐ 2002.

Az ókori görögöktől származó színház-mint-emlékmű elképzelését a tizennyolcadik századi felvilágosodás gondolkodása élesztette újjá, azzal, hogy a rendezett városi tér és a racionalizált társadalom elképzelését összekapcsolta. Míg az olasz reneszánszban a színházat magántulajdonnak tekintették, addig a színház szignifikációs lehetőségét és az alapító/építető nevét hirdető lehetséges kulturális és politikai implikációkat felismerve, a tizenhetedik és tizennyolcadik századi felvilágosult-abszolutista uralkodók a színházat nyilvános emlékművé avatták. Olyan a múlt és a jelen számára létrejövő szilárd emlékművé, amely lehetőséget ad a színpadon és saját materialitásában is, egyrészt hogy a múltra emlékezve, a túlélők teremtsenek maguk számára identitást, másrészt pedig hogy egy adott nemzet identitása és építetőinek ideiglenes személyisége köbe vésvé manifesztálódhasson. A tizennyolcadik század óta az újjáépült európai városokban, a színház mint politikai és kulturális jelentéseket hordozó nyilvános emlékmű alapvető tényezőjévé vált a város szövetének.⁷²

A színház-mint-emlékmű felfogás a Nemzeti Színház történetében mindig is jelen volt. E felfogás szerint építették már az 1837-ben átadott épületet a Rákóczi (volt Kerepesi) út elején. Eme felfogás továbbörökíthetőségének volt köszönhető, hogy az eredetileg 1875-ben még a város szélén átadott Népszínház épülete is betölthette ezt a funkciót, mikor a Nemzeti 1908-ban odaköltözött. Pontosan azért, mert a város szerkezetében bekövetkezett változások miatt addigra Budapest egyik központi terén elhelyezkedett, reprezentatív struktúráról volt szó. S többek közt ezért is lehetett a kortársak számára annyira traumatikus ennek az épületnek a lerombolása 1965-ben. Hiszen a Nemzeti Színházhoz kapcsolt hagyományok, funkciók, emlékek és kulturális performanszok felidézéséhez felhasznált épület-emlékmű tűnt el. Pontosan azért, mert ezek a kulturális gyakorlatok nem voltak átranzponálhatóak az új helyszínre. Ennek következtében tekinthették a kortársak a Nemzeti 1966-os újabb költözését⁷³ egyrészt úgy, mint a múlttal való (kényszerű) szakítás emblematikus megtestesülését, másrészt

⁷² Az első modern nyilvános színházi emlékmű Nagy Frigyes Berlini Operaháza volt 1745-ben. Hogy királyságának kulturális hírnevét nemzetközi jelentőségűvé emelje, számos más rendelkezése mellett, Nagy Frigyes újjáépítette Berlint mint racionalizált, ideális várost, hatalmas utakkal, terekkel és olyan nyilvános épületekkel mint az új palota, az akadémia, és az operaház. Nagy Frigyes erőfeszítéséből az is látható, hogy az építészet nemcsak a halál és a pusztulás elleni harccal kapcsolható össze, hanem a hatalom kifejezésével, hirdetésével és vizualizációjával is. Lásd CARLSON 1989, 72-75.

⁷³ A Nemzeti Színház 1964-1966 között a Nagymező utca 22-ben, a későbbi Thália Színház épületében játszott.

pedig úgy, mint a színház (és a nemzet) „száműzését” a peremvidékre, az Izabella (volt Hevesi Sándor) térre a (volt) Magyar Színház (1897) addigra átépített, szocreál épületébe. Sőt ez a felfogás vezette, azaz a hiány betöltésére és az emlékezés lehetséges helyének megteremtésére és felhasználására irányuló politikai akarat, a Nemzeti Színházhoz méltó otthon létrehozását. S ezt először nem a Fidesz által irányított jobboldali kormányzat, hanem az MSZP-SZDSZ koalíció tette meg 1996-ban, amikor a bal-liberális koalíció döntött (hirtelen) úgy, hogy az Erzsébet téren mégis felépíti a nemzet színházát.

Erzsébet tér – Bán Ferenc terve

Bár hatalomra kerülésekor, 1994-ben, még a nehéz gazdasági helyzetre hivatkozva, s az Antall-kormány által elindított EXPO-t lemondó, a bal-liberális kormány nem tervezett színházépítést. 1996 elején azonban hirtelen megváltoztatta elképzelését, s mégis a színház felépítése mellett döntött.⁷⁴ A színház-mint-emlékmű felfogás 19. századi elképzeléséhez híven – nagy utak kereszteződése mentén, központi térre, a város centrumába, független struktúraként megjelenő – épület elhelyezésére Budapest egyik központi helyszínét jelölte ki.⁷⁵ Mint azt 1996. június 23-ai MTI hír az ország tudomására hozta:

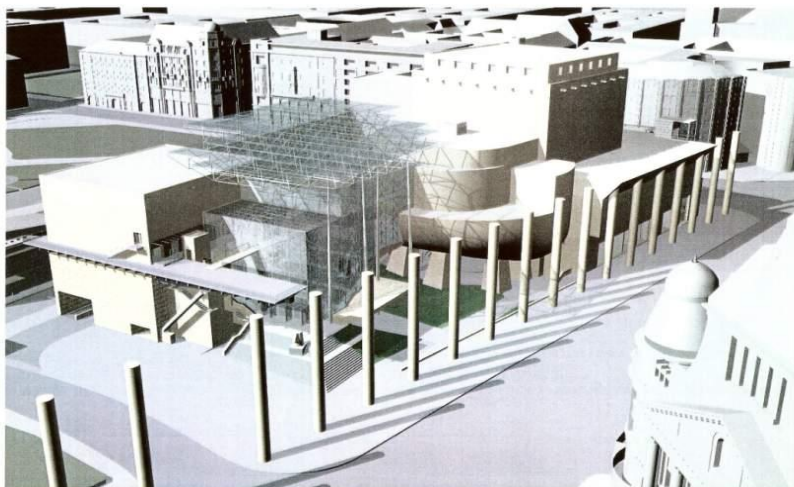
A kormány megerősítette korábbi álláspontját, miszerint az Erzsébet téren épüljön fel az új Nemzeti Színház. (...) A szakmai szervezetek javaslatát elfogadva [a miniszterek] úgy döntöttek, hogy az épületben – amely állandó társulatnak ad majd otthont – egy 500 fős színház termet és egy 120 fős stúdiószínházat alakítsanak ki.⁷⁶

⁷⁴ Az épület létrehozásáról a kormány 2152/1996. (VI. 19.) határozata intézkedett, amely kimondta, hogy ötszáz főt befogadó színháztermet és százhusz fős stúdiószínházat foglaljon magába az épület, valamint kijelölte az épület helyszínét is (Bp. V., Erzsébet tér Bajcsy Zs. út felőli része). Lásd ÁSZ JELENTÉS, 1998.

⁷⁵ A Török András által közölt kormány-előterjesztésből tudjuk, hogy több helyszínt és épületet vizsgáltak meg: Erzsébet tér, Vörösmarty tér, Blaha Lujza tér, Madách sétány, a Közraktár-telek a Duna parton, illetve az egykori Honvédelmi Minisztérium romja a Várnegyedben, a Néprajzi Múzeum, a New York-palota, a Köztársaság téri Erkel Színház, a Budai Vigadó épülete. Lásd TÖRÖK 1997-1998.

⁷⁶ ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZ, MTI, 1996. június 13. A kiválasztott helyszínt, nem minden ok nélkül, támadás is érte: „Kicsiny alapterületre beszuszkolt épület, [hiszen] az építés számára biztosított 5000 négyzetméteren a színház nehezen fér majd el. (...) A kijelölt terület nem megfelelő amiatt sem, hogy a színház lefele nem terjeszkedhet a metróalagutak miatt” (BOJÁR 1997, 26).

Bár ekkor még kétfordulós, nemzetközi, nyilvános pályázatról szóló hírek láttak napvilágot,⁷⁷ végül csak a hazai építészek számára hirdettek pályázatot. A több mint hetven beérkezett elképzelés⁷⁸ közül a hazai és külföldi szakemberekből álló zsűri a nyíregyházi építész, Bán Ferenc tervét választotta ki (1. kép).



1. kép Bán Ferenc Nemzeti Színház terve

Bán terve – a zsűri indoklása szerint – „egyedülálló, csak ezen a helyen megépíthető új Magyar Nemzeti Színház javaslatot dolgoz[ott] ki. Egyszerre nyújt[ott] szellemi maximumot és a beépítés

szempontjából is optimális megoldást”.⁷⁹ Az aszimmetrikus belső elrendezésű, a Károly körúttal párhuzamosra tervezett épületterv hatszáz fős nagyszínházban és a délnyugati részen kétszáz fős stúdiószínházban gondolkodott, amelyhez többfunkciós, a bejárat lépcsős térsorával is egybefüggő előcsarnokot kapcsolt.⁸⁰ „A beépítés jelentős zöldfelületet alakít[ott] ki, belső tér formájában, (...) a főbejáratot – helyesen – a Deák tér felé szervez[te], ebben az irányban a felső szinteken keretes tömeget formál[t]”.⁸¹ A terv a hátsó traktusban lévő nagytermet viszonylag mobil belső elrendezéssel látta el⁸², s „a

⁷⁷ Lásd ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZ, MTI, 1996. április 24.

⁷⁸ Egészen pontosan 73, amelyből kettőt formai követelmények miatt ki kellett zárni. A pályázat-előkészítést és országon belül maradását azonban már ekkor is bírálták: „A pályázat előkészítése hiányos. (...) A pályázat kiíróihoz 255 pontosító kérdés futott be, építészek egy csoportja nyílt levélben sürgeti a kiírás felülvizsgálatát. (...) Ennél azonban lényegesen nagyobb probléma, hogy a pályázat szigorúan országon belül maradt. Az extra Hungarian non est vita szemellenzős, szűkhorizontú provincializmusa ez egy olyan korban, amikor az ilyen léptékű, ilyen típusú kulturális középületeket a világ minden táján nemzetközi versenyben pályáztatják meg” (BOJÁR 1997, 27).

⁷⁹ Idézi VARGHA 1997, 24.

⁸⁰ A pályázatokat és Bán tervének elemzését lásd VARGHA 1997, NAGY 1997, és SZEGŐ 1998.

⁸¹ Idézi VARGHA 1997, 25.

⁸² „A terv két változatot kínál a tér-, illetve arénaszínpad elhelyezéshez”. Idézi VARGHA 1997, 25. Az újságok szóvá is tették az épületnek ezt a hiányosságát. Bóta Gábor interjújában a következő megjegyzéssel fordul Valló Péterhez, a színház addigra megválasztott főrendezőjéhez: „Sokak szerint egy teljesen mobil

stúdiószínház, melynek bejárata az előcsarnokból nyílik, attól jól szeparálható, kiírás szerinti méretű, teljes körbejárhatósággal, jól megoldott díszletszállítással”.⁸³ Sőt a zsűri azt is kiemelte, hogy bár „az épület sem formájában, sem építészeti szellemiségében nem követi a hagyományos színházhoz tapadó szemléletet, mégis teátrális. Monumentális, bár helyenként némi „befejezetlenséget”, élő, változó használatot enged meg”.⁸⁴ Ennek következtében az Erzsébet téri színháztervnel egy 19. századi helykijelölő stratégia és egy 20. századi, modern színházépület-struktúra találkozott. A modern építészeti hagyományokra utaló külső képből és belső designból azonban hiányoztak egyrészt a Nemzeti Színház korábbi épületeihez kapcsolható – többek által szinte elvárásként jelentkező – motívumok, másrészt pedig – különösen a jobboldal által – a magyar nemzeti építészeti hagyományként tételezett építészeti elemek.⁸⁵

Az Erzsébet téri építkezés sem volt mentes a politikai áthallásoktól és a színházépítésnek a politikai diskurzusban legitimációként való felhasználásától. Ez egyrészt a Nemzeti reprezentatív szerepéből következett, másrészt pedig abból, hogy egy Nemzeti Színház méretű beruházás megvalósításához mindenképpen politikai döntés szükségeltetik. Mint azt az 1998. március 28-ai alapkövetélen Gönc Árpád köztársasági elnök, Horn Gyula miniszterelnök és Magyar Bálint kulturális miniszter szerepléséről és saját funkciójáról a Nemzeti akkor még leendő igazgatója,⁸⁶ Bálint András is megjegyezte: „Ez ugyanolyan politikai szerep, mint amilyen politikai döntés volt az, hogy a Nemzeti Színházat fel kell építeni”.⁸⁷ Következésképp a kormányzati ciklus

színházterem a korszerű. A Nemzeti viszont nem lesz ilyen... V.P.: Valamelyest mobil lesz, ha van igény rá, körben és U alakban is ülhetnek a nézők” (BÓTA 1998, 12).

⁸³ Idézi VARGHA 1997, 25.

⁸⁴ Idézi VARGHA 1997, 25.

⁸⁵ A jobboldal mint azt később elemzem pontosan ezeknek az elemeknek a hiányára hivatkozott, amikor az épületet „nem Nemzeti Színház-i” és nem „magyar” jellege miatt támadta.

⁸⁶ Az 1997. november 4-i kiírás azt is tartalmazta, hogy az új igazgató 1998. január 1-től miniszteri biztostként dolgozik 1999. augusztus 1-ig, amíg Ablonczy László megbízatása le nem jár, aztán pedig a posztot 2003. június 31-ig töltené be. Meghívásos és nyílt pályázatra szólt a kiírás, a meghívottak között szerepelt Ascher Tamás, Babarcsi László, Bálint András, Iglódi István, Kerényi Imre, Marton László, Schwajda György, Székely Gábor, Tompa Gábor, Zsámbéki Gábor. A pályázatra végül négyen jelentkeztek: Ascher Tamás, Bálint András, Tompa Gábor és Dr. Balogh Gábor. A bíráló bizottság (Császár Angéla, Kállai Ferenc, Hegedűs D. Géza, Ruszt József, Gábor Miklós, Tarján Tamás, Babarcsi László, Balázsovits Lajos) Ascher pályázatát első helyen, Bálint pályázatát második helyen javasolta. A miniszter 1997. december 20-án hirdette ki a győztest: Bálint Andrást (Lásd SZEMERE 1997).

⁸⁷ Bálint in SZŐNYEI 1998, 8. Maga az alapkövetélen viszont kicsit komikusra vagy nagyon tragikusra sikeredett. Az alapkövet szombaton rakták le, de azonnal fel is szedték, mert még azon a területen dolgozni szándékoztak. Hétfőre viszont az alapkövet fémhengere, a benne lévő 1965-ös Tokaji Aszúval nyomtalanul eltűnt. Ellopták. Lásd KOLTAI 2002c [1998] és SZŐNYEI 1998, 8.

második felében, a Nemzeti Színház felépítése melletti döntés a bal-liberális koalíció részéről a tudatosan felvállalt nemzeti tematika „visszaszerzésének” vagy legalábbis annak bizonyításának a részeként értelmezhető, amely a koalíció nemzeti jellegét volt hivatott hangsúlyozni.⁸⁸ Ez a nemzeti tematika azonban a modernség melletti elkötelezettséggel és az európai keretek hangsúlyozásával fonódott össze.⁸⁹

A kormánypártok képviselői az építkezés közben a kormánystratégia erősítése érdekében a modernizáció (színház)szakmai érveit és európai dimenzióit állították előtérbe. A színházépítés kormánybiztosának egyik tanácsadója, Szabó István is elsősorban a modern színházi törekvéseknek megfelelő elemeket emelte ki a Bán-tervvel kapcsolatban: „A szűk telekhatárokon belül nagyon igyekezett figyelembe venni az ezredforduló színházi követelményeit, a belső rugalmasságot, a tér mozgathatóságát, változtathatóságát – és viszonylagos tágasságot, amelyre egy repertoárszínházban feltétlenül szükség van”.⁹⁰ A leendő Nemzeti Színház felépítését tehát pontosan abba az intézkedéssorozatba illesztették, amellyel a bal-liberális koalíció a kormánypolitika nyomán támadt identitásválságon „ideológiapótló pragmatizmussal és modernizációs retorikával igyekezett túllendülni”.⁹¹ A Nemzeti Színházzal olyan emlékművet terveztek tehát, amely egyrészt a bal-liberális koalíció nemzeti kötődését, másrészt a modernizáció (színház)politikai elveit, harmadrészt pedig a koalíciónak az európaiság melletti elkötelezettségét volt hivatva reprezentálni.

⁸⁸ Ebben az értelemben hivatkozhatott a színház igazgatói pályázatát meghirdető Művelődési Közlöny, hogy „a kétezredik év őszén – a millenniumi ünnepek kiemelkedő eseményeként – színházat avatunk”. MŰVELŐDÉSI KÖZLÖNY 1997, 479.

⁸⁹ Még az építészeti pályázat kiírása előtt megfogalmazódott az a nem minden alapot nélkülöző elgondolás, miszerint a Nemzeti felépítése nem más, mint presztízsb beruházás. Bojár Iván András *Nemzeti a papíron* c. írásában megjegyezte: „Hét és fél milliárd egy építkezésre, amely azoknak, akik úgymond igazán akarták, sem kellett annyira, hogy tényleg megvalósítsák – most létrejönne a lefűjt expó kompenzációja a „magyarságteljesítmény” igazolása érdekében” (BOJÁR 1997, 27). A presztízsb beruházás érve elhangzott más fórumokon is. VARGA Lajos Márton és VÖRÖS T. Károly készített interjút Magyar Bálinttal, aki a következőképpen fogalmazott: „A koalíció első dolga volt lemondani az expót. Viszont egyöntetűnek mondható szakmai véleménnyel szemben is ragaszkodtak a Nemzeti megépítéséhez. Úgy tűnik, presztízsb beruházásról van szó, amely sokáig megőrzi mind az ön, mind pedig a miniszterelnök nevét. M.B.: Egy ország talán megengedheti magának, hogy fél évszázadonként új színháza építsen. Egy új színház nagy kihívás építésznek és színházi szakembereknek is (...). A kihívás nagyságát jelezheti, hogy 73 munkát küldtek be a pályázatra. (...) Ha ezek [Magyar Irodalom Háza, Neumann János Multimédia Központ és Digitális Könyvtár] presztízsb beruházások, akkor az ország presztízst növelik, s nem az enyémet vagy a miniszterelnökét” (VARGA-VÖRÖS 1997, 19).

⁹⁰ SZABÓ I. 2000, 10.

⁹¹ RIPP 2004.

Mivel a nemzeti kérdések hagyományosan a jobboldalinak tartott pártok témái között szerepelnek, így a jobboldali szervezetek azonnal reagáltak a Nemzeti felépítésének bal-liberális tervére. A Magyarok Világszövetsége közleményében már 1996 szeptemberében nemcsak azt jelezte, hogy befolyással szeretne lenni a színházépítés ügyeire, hanem azt is, hogy önmagát tekinti a Nemzeti Színház felépítésének egyetlen jogos letéteményesének.⁹² Mivel a miniszternek, Magyar Bálintnak az MVSZ közleményére adott válaszát nem tartották megfelelőnek, immáron az Új Nemzeti Színház Alapítvány kuratóriuma nevében 1996 októberében nyílt levélben fordultak a miniszterelnökhöz, Horn Gyulához. A levélben kiemelték, hogy

kultúrtörténetünkben és közfelfogásunkban a Nemzeti Színház – jelképe, szimbolikus értelemben temploma, alapintézménye a magyar nemzeti kultúrának. (...) A színház és környezetének terveit magyar építőművészek között meghirdetett kétfordulós építészeti tervpályázat útján kell elkészíttetni, megkövetelve mindkét fordulónál a pályamunkáktól az ügyszökhöz méltó és illő környezet kialakítását, valamint azt, hogy az épület – lévén az Összmagyarság Nemzeti Színháza – önmagán túlmutató, szimbólum értékű látvány legyen.⁹³

Ennek megvalósítására az MVSZ és az Új Nemzeti Színház Alapítvány által alapítandó Szervező Bizottság létrehozását javasolták, amelyben „a kormányzervek, az önkormányzat és a szakmai képviselők mellett, helyet kapnak a magyar szellemi élet kiválóságai és a határon túli fontosabb társadalmi szervezetek, köztük a Magyarok Világszövetsége szakmai, regionális és országos tanácsainak küldöttei”.⁹⁴ Természetesen

⁹² Mint nyilatkozatukban megfogalmazták: „Alapkövetelménynek tartjuk 1. a törvényes rendezést (a Nemzeti Színház felépítéséről törvényt kell hozni); 1. a legjobb hazai építészekre támaszkodó kétfordulós, meghívásos és nyilvános pályázat kiírását; 3. a legalább 1000 fős nézőtérrel rendelkező, szimbólum értékű, „külsőjében is magyar” épületben való gondolkodást” (ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZ, MTI, 1996. szeptember 24.). Az MVSZ és a Magyar Szellemi Alapítvány már 1992-ben brosúrát adott ki *A Nemzet Színházáért* címmel, amelyben részletesen kifejtették, hogy „az a nemzeti játékszín, amely a szemünk előtt lebeg – az „Összmagyarság Nemzeti Színháza”, a „külsőjében és belsőépítészeti megformáltságában is egyaránt magyar nemzeti színház”, amely a „világ legszebb színháza lehetne – lélekben gondolatban felépült már (...), s itt élnek közöttünk azok a tehetséges, világhírnevet szerzett építészek is (Makovecz Imre, Csete György, Kerényi József és mások), akik egyedül lennének képesek arra, hogy a legjobb építészeti hagyományokra támaszkodva egy ilyen nemzeti színházat építsenek a világmagyarságnak” (VARGA 1992, 63).

⁹³ ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZ, MTI, 1996. október 10. Pár évvel később, az Erzsébet téri építkezés leállításakor Bencsik András pontosan ezekkel az érvekkel operált, egy 1995-ös írásának újraközlése során: „A látszat ellenére Nemzeti Színház néven legkevésbé sem színházat kell tervezni, hanem valami egészen mást: *szentélyt, kegyhelyet, magyarul: templomot*. Szerintem is elképzelhetetlen, hogy ne Makovecz Imre tervezze. (...) Európai típusú színházból túl sok van Magyarországon” (BENCSIK 1998, 20 – kiemelés IZ). Hasonló érvelést lásd még ISÉPY 1998 és FEKETE 1998.

⁹⁴ ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZ, MTI, 1996. október 10.

már ennek a bizottságnak lett volna a feladata, hogy elvégezze „a pályázatok előkészítését, meghirdetését és elbírálását, illetve az építés szellemi irányítását”.⁹⁵ Mivel a kormány az MVSZ és az Új Nemzeti Színház Alapítvány javaslatait nem vette figyelembe, ezek a szervezetek Bán-féle tervet „nemzetietlennek”, „nem magyar jellegűnek” bélyegezték, s nem is támogatták a terv megvalósítását. Így az 1996-os új Nemzeti Színház építkezése már nem csupán egy épület elhelyezéséről, felépítéséről és megvalósításáról szólt, hanem a különböző politikai, társadalmi és ideológiai csoportoknak a nemzeti reprezentáció és a nemzeti tematika birtoklásának és megvalósításának a harcáról is. És persze nem kevésbé az anyagi források feletti rendelkezésről és annak elosztásáról.

Soroksári út – Siklós Mária terve

Mint azt már láthattuk az 1998-as választások után hatalomra került jobboldali koalíció tematikája is jelentős szerepet tulajdonított a Nemzeti Színháznak, amelyet szintén, mint emlékművet, független, önálló épületstruktúráként képzelt el. A saját, önálló terv megvalósításához azonban az 1997-ben a baloldali-liberális koalíció által megkezdett Erzsébet téri építkezést le kellett állítani. Ennek indoklásaként, csakúgy mint az 1994-ben a bal-liberális koalíció által visszamondott EXPO-nál, a túlméretezett költségvetés

⁹⁵ ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZ, MTI, 1996. október 10.

szerepelt.⁹⁶ Hosszas csaták és helyszíneresések után⁹⁷, a pályázat nélkül tervezett és megvalósított,⁹⁸ új színházépület Siklós Mária tervei alapján készült el a Soroksári úton.

Csakúgy mint Bán Ferencnek, a tervezőnőnek is egy épületben kellett egyesítenie egy 600 fős nagyszínházat és egy 200 fős stúdiószínpadot. Siklós *A Nemzeti háza* című 2007-es könyvében részletesen kifejtette elképzeléseit az épület szerkezetéről és mintáiról. Megközelítése szerint az épület három egymástól jól elkülöníthető részből áll: „a színház közel kör alaprajzú központi tömeg[éből], majd e hengeres formát szegélyező köríves közönségforgalmi rész[ből], és a színpad dobozát U alakban közrefogó üzemi szárny[ből].”⁹⁹ Az épület tervezésénél Siklós a színháztörténet gazdag repertoárjából válogatta az alapvető mintákat. A kör alakú központi forma mintájául a római Colosseum szolgált, amely a nagyszínpad nézőterét, és az alatta elhelyezett flexibilis színpad-nézőtér elrendezést biztosító stúdiószínpadot foglalja magába.¹⁰⁰ A nagyszínpad nézőterének mintája a londoni Drury Lane Theatre (1674) volt, a színpadé pedig Richelieu kardinális párizsi palotaszínháza (1641).¹⁰¹ Erre a három formációra azért esett Siklós választása, mert – mint írta – a Colosseum „egyetemes műemlék”, a Drury Lane-ben és Richelieu színházában található „keretes színpad és a hozzá tartozó hagyományosnak ismert

⁹⁶ A számokat nézve a Soroksári úton felépült Nemzeti Színház sem lett olcsóbb. Az Állami Számvevőszék jelentése szerint, „a beruházásra nettó 15 511 millió Ft-ot, bruttó 19 278,8 millió Ft-ot költöttek. Ebből az épület teljes körű kivitelezése 16 562, 8 millió Ft-ba, a közpark létesítése 2716 millió Ft-ba került. (...) Járulékos többletkölségként merült fel az Erzsébet téri építkezés feleslegessé vált részeinek más célra (kulturális központ) való átalakítása, amely eddig 5783 millió Ft-ba került, és még legalább 8-900 millió Ft felhasználását igényli” (ÁSZ JELENTÉS 2004). Összességében tehát a Nemzeti Színházfelépítésére és az Erzsébet téri „gödör” rendezésére 25 961,8-25 861,8 millió Ft-ot költöttek. A leállított Erzsébet téri építkezés költségvetése is meghaladta volna a 20 milliárd forintot.

⁹⁷ Először a Városligetet jelölték ki, majd mikor a szocialista vezetési kerület nem adta meg az építési engedélyt, arra hivatkozva, hogy egy ekkora épület nem szerepel a kerület rendezési tervében, a kormány úgy határozott, hogy állami kézben lévő telket kell keresni. Így kapóra jött, hogy a Soroksári út mellett lévő telket már korábban kisajátította az állam, akkor még a (később meg nem valósult) világkiállítás céljára. Így szinte természetes döntésként jelenhetett meg, hogy ide építetik a Nemzeti Színházat. Innen csak a MOL benzinkutat kellett kitelepíteni. Siklós Mária először a városligetbe tervezte a színházat, majd ezt a tervet adaptálta a Soroksári úti helyszínre.

⁹⁸ 2000. február 18-án a Magyar Építész Kamara tiltakozása nyomán a Schwajda-vezette Új Nemzeti Kht. meghívásos építészeti tervpályázatot hirdetett ki a színház külsejének megtervezésére, aminél Siklós Mária már létező tervétől eltérni nem lehetett. A pályázat nyertesének, Vadász Györgynek a tervét mégsem fogadta el Schwajda. Indoklárként a következőt nyilatkozta: „nem kérem a pályázaton nyertes tervét, mert szerintem ez a pályázat eredménytelen volt” (SCHWAJDA 2000, 6). Így Siklós egyedül volt kénytelen megtervezni az épületet.

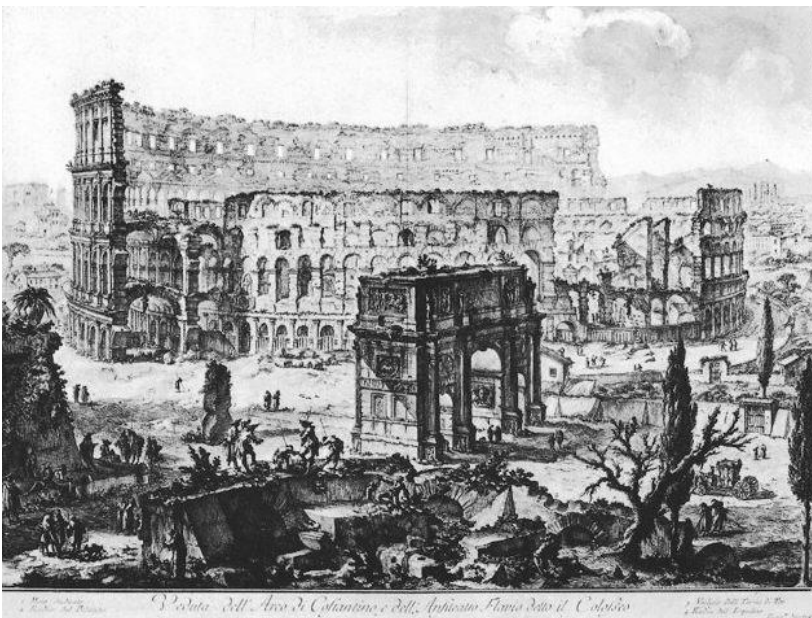
⁹⁹ SIKLÓS 2007, 30.

¹⁰⁰ „A Nemzeti Színháznál konkrét megoldásként a colosseumi motívumot hordozó hengeres épületrész, majd ezen belül sok rész megoldás utal a színház történetiségére és a tradíciókra” (SIKLÓS 2007, 23).

¹⁰¹ Lásd Siklós könyvében szereplő fényképeket, (SIKLÓS 2007, 22-23), illetve a tanulmány 2., 3. és 4. képét.

színházi épület [pedig] kiállta az idő múlását”.¹⁰² A hagyományhoz, a tradícióhoz való kötődés így elsődleges szempont volt a tervezés és az építés során, hiszen – mint azt Siklós megjegyezte – „a Nemzeti Színház építésénél a tradíciók, valamint a történetiség felidézése tisztelgés a múlt előtt, amelyek nélkül szóban forgó épületünk is gyökértelen maradna”.¹⁰³ Siklós Mária az épületet maga helyezte el a hagyományban, így épülete tudatosan állít emléket, ezáltal rendelve kontextust a jelenhez.

A hagyományhoz, a tradícióhoz való kötődés nemcsak egy Nemzeti Színház, de bármely más épület kialakításánál is fontos szempont, hiszen a mintául választott épületek orientációs pontként szolgálnak. Pontosan azt mutatják meg, hogy a tervező-építető szeme előtt milyen célok és elvárások lebegtek: milyenné szeretne volna formálni az új épületet, s ehhez a mintaként választott épületeknek mely elemeit választotta ki és milyen szimbolikus jelentőséget tulajdonított nekik.



2. kép A Colosseum Piranesi metszetén

A Nemzeti nézőforgalmi területének egyik mintájául választott ókori Colosseum (**2. kép**) annak az intézkedéscsomagnak volt egyik jelentős – politikai gesztusként is értelmezhető – eleme, amelyet a 69-ben hatalomra került Vespasianus császár a római polgárok megbékítése érdekében

tett. Visszaadta a Nero idején a városközpontban lefoglalt földterületeket, és az új Colosseum azon a helyen épült, ahol korábban Nero palotájának a parkjában egy hatalmas mesterséges tó állt. A két ókori görög színházszerkezetből (amfiteatrum)¹⁰⁴ összeállított kör vagy ovális alakú épületstruktúrájánál a színpad (aréna) közepén

¹⁰² SIKLÓS 2007, 21.

¹⁰³ SIKLÓS 2007, 21.

¹⁰⁴ Az *amfiteatrum* szót etimológiája szerint a görög ἀμφί „két oldalt” és θέατρον „színház” szavak összeillesztésével képezték – latinul *amphitheatrum*. A kör vagy ovális alakú, különféle rendezvények tartására használt teret jelölt, amelyet a nézőközönség befogadására alkalmas lelátó vett körül.

helyezkedett el, amelyet körbevettek a nézők. A Colosseum kegyetlen látványosságok színhelye volt: gladiátorviadalokat, állatküzdelmeket, sőt hajócsatákat is láthattak a nézők.¹⁰⁵ Az arisztokrata gesztusból, de állami pénzen, és a nép szórakoztatására emelt épületről van tehát szó, egy alapvetően hierarchikus berendezkedésű társadalom építészeti repertoárjának alapvető eleméről, amely hivatalos ideológiává emelte a Panem et circenses!-elvét.



3. kép Richelieu, a királynő és XIII. Lajos Richelieu palotaszínházában, 1641.¹⁰⁶

A Colosseum tömegszórakoztatást előtérbe állító nyilvános terével szemben, a Nemzeti másikként mintájára Richelieu színháza, amely az arisztokrata magánszínházak tipikus példája (**3. kép**). A színház Richelieu párizsi magánpalotájának egyik

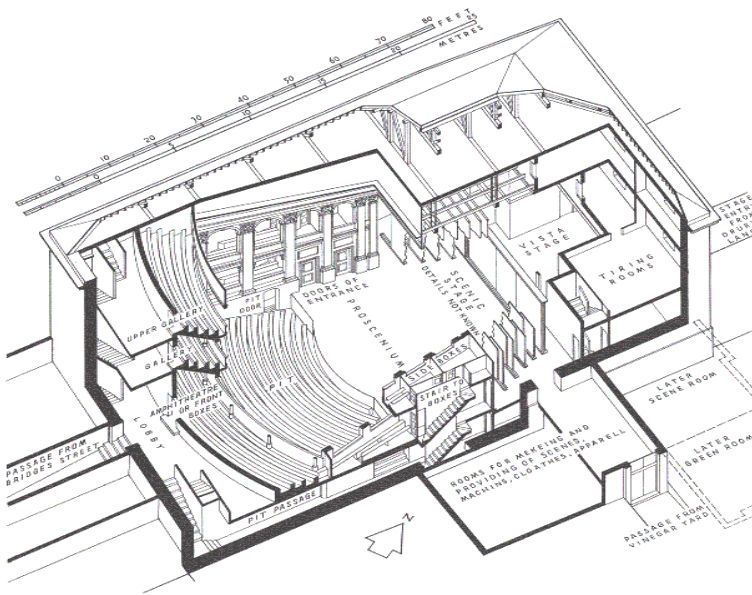
épületszárnyában helyezkedett el, kívülről nem látszott és nem is lehetett az utcáról megközelíteni. Mint azt a rajz is elárulja, színházában tulajdonképpen két színpad működött. Egyik a terem végében, a tényleges (keretes) színpad, ahol is a színházi előadás zajlott. A másik pedig a színpaddal szemben lévő, emelt dobogó, ahol Richelieu és szorosabb „baráti köre” helyezkedett el.¹⁰⁷ A többi meghívott, szintén arisztokrata néző a téglalap alakú terem két oldalán, a fal mellett, az első és második emelet magasságában kaphatott csak helyet. A térbeli elrendezés miatt az itt ülő nézők a színpadot alig, viszont Richelieu-t és magas rangú vendégeit tökéletesen láthatták. A teret azért így alakították, mert a színház épülete Richelieu magántulajdonát képezte. Minden

¹⁰⁵ A Római Birodalom teljes területéről szállították az elefántokat, a medvéket, az ökröket, az oroszlánokat és a tigriseket. A tengeri csaták során a híres ütközeteket elevenítették fel, például a szalamiszi csatát, vagy a korinthuszi flotta megsemmisítését. Ekkor az arénát vízzel árasztották el. Ezek a játékok rendkívül költségesek voltak, mert kormányozható, az eredetivel megegyező hajómodelleket kellett megépíteni.

¹⁰⁶ A képen nem látható a dobogó, amelyen a kardinális és a királyi személyek ültek, de más forrásokból tudjuk, hogy használták. Lásd CARLSON 1989.

¹⁰⁷ A mellékelt rajzon nem látszik Richelieu dobogója, de más forrásokból tudható, hogy létezett.

néző tehát Richelieu magánbirtokának személyes vendége volt csupán: az épületbe való belépéshez és, s a színházi előadás megtekintéséhez Richelieu személyes engedélye kellett. Következésképp Richelieu magáncéljaira sajátította ki a színház nyilvános terét. Minderre pedig Richelieu azért áldozott, hogy meghívott közönség előtt állítsa emelvényre (színpadra) saját tekintélyét, így ünnepelve önmagát és gazdagságát.¹⁰⁸



4. kép A Christopher Wren által tervezett Theatre Royal, Drury Lane, 1674.

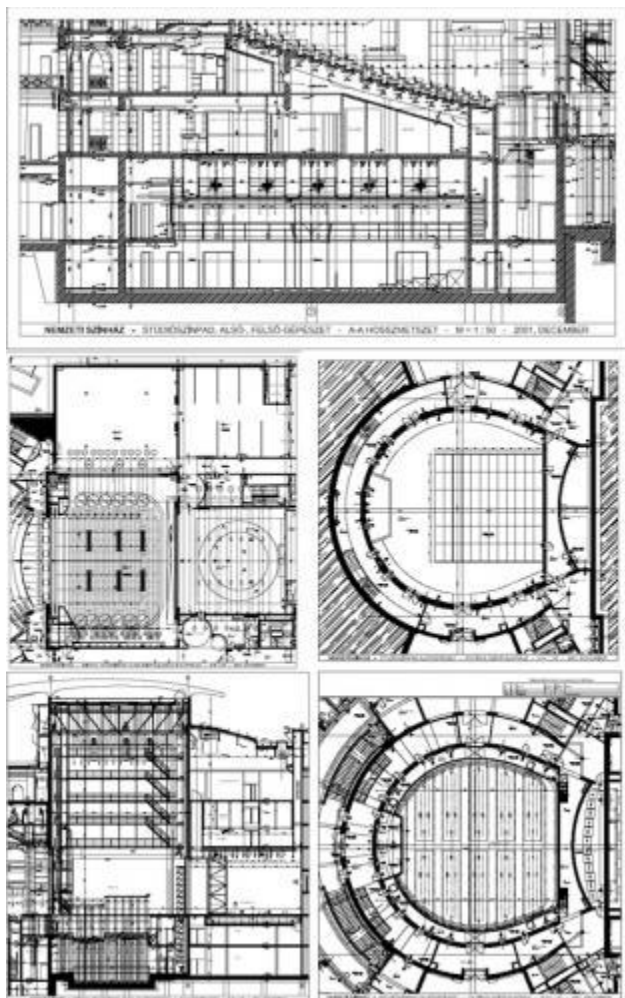
A Nemzeti Színház harmadik mintájaként a londoni Theatre Royal, Drury Lane szolgált (4. kép). A nevében ugyan királyi, de alapvetően királyi szubvenció nélkül, üzleti vállalkozásként működött színház épülete a fenti mintáktól eltérő elv szerint strukturálódott. Elrendezése

már jól mutatta, hogy elsődlegesen a polgári származású színházlátogatók igényét kellett kielégítenie. Ennek következtében a színpaddal szemben nem az arisztokrata patrónus, hanem a polgári származású színháztámogatók helyét biztosították. Az itt helyet foglaló nézők azért láthattak jól – csakúgy, mint Richelieu és magas rangú vendégei –, mert a színészek az előszínpadon (proscenium) játszottak, a festett díszlet pedig csak háttérként szolgált, s a proscénium-színpad nyílásának szöge és szélessége többé-kevésbé megegyezett a nézőtér teljes szélességével.

Bár elsősorban a színpaddal szemben ülő patrónusok által fizetett bevételekből tartották el a színházat, a nézőtér struktúrájában – a kortárs gyakorlatnak megfelelően – szerepeltek arisztokratikus berendezkedésre utaló elemek is: a színpad két oldalán, egymással szemben helyezkedett el a királyi és királynői páholy. Mivel a színészek nem

¹⁰⁸ Erre utal az is, hogy színházában két színpad volt található: az egyik, a terem végében, ahol a színészek játszottak, a másik pedig ezzel szemben, ahol Richelieu és magas rangú vendégei ültek. A többi néző a téglalap alakú épület két oldalán egy-egy helyezkedett el: jó rálátással Richelieu színpadára, de nem a színpadra.

integrálódtak a scenikai térbe, a színpad két oldalán lévő ajtókon keresztül lépve színpadra, így a király(nő)i páholyok is megfelelő kilátást biztosították a színpadra. Sőt a kortárs polgári származású nézők számára a színház előadás megtekintése és az arisztokrata-királyi patrónusok látványa egyenrangúan fontos eseménynek számított.



5. kép A Siklós-féle Nemzeti Színház alaprajza és oldalmetszetei

Siklós épületénél ez a három egymástól funkciójában, térbeli elrendezésében és konnotációiban jelentősen eltérő épületstruktúra próbált meg egységet alkotni: a colosseumi körstruktúra foglalja magába a Drury Lane-t idéző nézőteret, amellyel szemben helyezkedik el Richelieu színházából származó keretes színpad (**5. kép**). Ez a három elemből vegyített épületstruktúra sajnos nem tekinthető szerencsés megoldásnak: egyrészt azért nem, mert nem sikerült megoldani az eltérő struktúrák termékeny párbeszédét, másrészt pedig azért nem, mert nem elégítik ki a láthatóság és a hallhatóság elemi alapkövetelményeit sem. Míg a közönségforgalmi terek kör alakúra tervezettek (Colosseum-elem),

addig a színpad a négyzet, illetve a kiszolgálóhelyekkel a téglalap formáját veszi fel. A két forma – kör és négyzet/téglalap – találkozásánál bekövetkező szerkezeti törést pedig a tervezőnek nem sikerült megoldania. Pontosan azért nem, mert a színpadnyílást meglehetősen szűkre tervezte.¹⁰⁹ Ez egyrészt azt eredményezte, hogy a nézőtér bizonyos helyeiről nem lehet a teljes színpadot látni, másrészt pedig azt, hogy az akusztika sem

¹⁰⁹ Mind a Drury Lane, mind Richelieu színházánál a színpaddal szemben elhelyezett nézők azért tudják az egész színpadot befogni, mert a színpadnyílás szélessége megegyezik a nézőtér teljes szélességével.

kielégítő, mivel a színpad melletti és feletti hatalmas tér még el is nyeli a hangot.¹¹⁰ Ennél nagyobb probléma azonban, hogy bár a választott elődök valóban kiállták az idő próbáját, a három minta alapján létrehozott, egyetlen színházstruktúrának a betonba öntése megakadályozza, hogy a nagyszínpadon a nézőtér-színpad térbeli elrendezése az adott előadástól függően változhasson. Ennek következtében az épület a modern színházművészet egyik legalapvetőbb színházfelfogásának az érvényesülését akadályozza meg. Pontosan azt, hogy az adott előadás maga alakíthassa ki a színpad-nézőtér elrendezését is.

Nemcsak a választott minták, hanem a közönségforgalmi területek is, különösen a patkó alakú nézőtér, a nézőtér felé forduló páholyok, az épületstruktúra arisztokratikus attitűdjére hívják fel a figyelmet.¹¹¹ A mintaként szolgáló, patkó alakú nézőtéri struktúra nagyon fontos társadalmi-szereplési lehetőségekre adott alkalmat, egészen a 19. utolsó harmadáig, azaz a villanyvilágítás alkalmazásáig. Amíg a nézőteret nem lehetett elsötétíteni, addig az előadással azonos rangú társadalmi/kulturális performanszok az előadással párhuzamosan a nézőtéren is zajlottak. Ennek következtében a színházban a nézőtér olyan nyilvános helyként szolgált, ahol a nézők az előadást és nézőtársaikat is jól láthatták. A 19. század végén azonban a villanyvilágítás bevezetésével a színész integrálódhatott a színpad háromdimenziós terébe, s a néző(tér) szerepe is megváltozott.

A néző(tér) lassan szembefordult a színpaddal, Strindberg Intim Színházában például teljesen,¹¹² s a társadalmi/kulturális performanszok kiköltöztek az addigra jelentősen megnövelt és különlegesen díszített közönségforgalmi terekbe (foyer, előcsarnok, büfé).¹¹³ Ez viszont azt jelentette, hogy a proscénium-páholyokból a legrosszabb kilátás nyílt a színpadra, s a legjobb helyekké a színpaddal szemben lévő terek váltak. A 19. századi patkó-alakú nézőtér-elrendezés visszaemlése egy 21. századi

¹¹⁰ Nem beszélve arról, hogy a földszintet kettéosztó betonkorlát még vissza is veri a színpadról esetleg még is kiszivárgó hangot.

¹¹¹ Lásd ANDRÉ 2002.

¹¹² Strindberg tulajdonképpen tehát Richelieu színházmodelljét demokratizálta azzal, hogy megszüntette az oldalt/páholyban ülést, s a színpaddal szemben nemcsak az arisztokrata patrónust, hanem a színház minden egyes nézőjét leültette.

¹¹³ Lásd például a Charles Garnier-féle Párizsi Operaház (1857-1874) közönségforgalmi tereit, vagy a párizsi Operát mintául választott budapesti Operaház hasonló funkciójú tereit. Ehhez a folyamathoz kapcsolódott a Nemzeti Színház 1874-1875 közötti átépítése is, amikor a színház új homlokzatot, előteret kapott, a nézőteret átrendezték, megszüntetve az állóhelyeket és a középső bejáratot, azaz pontosan az új nézői elvárásokhoz igazítva bővítették a közönségforgalmi tereket.

épületbe mindenképpen konzervatív, sőt arisztokratikus felfogást sejtet. Azt sugallja, hogy a trendi külső (üveghomlokzat, díszítmények, stb.) ellenére a ház konzervatív, elit-státuszú intézmény funkcióját töltsse be. Sőt, a gesztus, hogy Siklós a nemzet színházának tervezése és építése során ezeket a mintákat használta azt sejteti, hogy épülete alapvetően arisztokratikus berendezkedésű. Mintha azt az érzetet szándékozna erősíteni az egyszerű halandóként az épülethez közelítőkből, majd belépőkből, hogy csodálkozó fejüket magasba emelve úgy érezzék: valami különleges, nem mindennapi helyen járnak.¹¹⁴

Arisztokratikus és konzervatív szellemre utal a szimmetrikus épületstruktúra újrahasznosítása is. Ez a struktúra a rend-elvű központi hatalom jelképének számított a 18-19. században, így például Nagy Frigyes 1745-ös berlini Operaházánál is.¹¹⁵ Mindez kiegészül még a római császárság „panem et circenses”-elvét idéző Colosseum-motívummal¹¹⁶, valamint a belső tereknek a harmadik napóleoni császárság empire stílusú díszítéseire utaló, megvalósulásukban azonban szinte „közönséges változatú”¹¹⁷ elemeinek az alkalmazásával. Ennek következtében nehezen kerülhető meg az az értelmezés, miszerint (a tervező és a beruházó) a (központosított) hatalom(nak) állított emlékművet. A hatalom ideológiáját megtestesítő épület megjelenését azonban elfedik a külső és belső díszítő elemek. Ezek megítélése eléggé vegyesnek mondható: egyes szakírók egyszerűen csak „ízléstelennek”¹¹⁸, „Las Vegas-inak” és „magamutogató giccsnek”¹¹⁹ nevezték, vagy éppen csak „harsány stíluskeveredésről”¹²⁰ írtak, illetve

¹¹⁴ Siklós a belső terekről írva fejtette ki, hogy „A belső terekben is igény van az épület külső megjelenésénél elvárt ünnepiességre, kulturáltságra. (...) [A] program ki nem mondott, de természetes célja a „szép színház” életre hívása volt” (SIKLÓS 2007, 90). A Siklós-féle szép színház-elve pedig arisztokratikus megjelenést és berendezkedést, illetve konnotációitól megfosztott múltba révedést implikál.

¹¹⁵ Lásd DÉRY 2001.

¹¹⁶ Mint azt WESSELÉNYI-GARAY Andor írta: „A reprezentatív térsor gyújtópontjában egy ház a házban elven előadott mini Colosseum áll. (...) Az antik előképekhez való nyúlás azt a tervezői attitűdöt jelzi, amely az épületet történeti és stíluskontinuumba helyezve a színház (...) archetípus létét feltételezi. A Colosseum viszont (...) a cirkuszhoz köti” (WESSELÉNYI-GARAY 2002, 10).

¹¹⁷ Az épületről szóló írásában VADAS József a kertet, az épület külső díszzeit (bejárat feletti múzsalakok, Melocco Miklós kapuplasztikáját, a zikkuratot), valamint a belső díszítő elemeit (lépcső, fal, asztal, és szőnyeg-motívumok) és a díszpáholy berendezését elemezve jutott arra a következtetésre, hogy „a Nemzeti Színház mintaképe (...) a császári stílus, az empire. Az empire császári gazdagságot és pompát sugall. (...) A Nemzeti Színházban ennek a stílusnak a szimplifikált, mintegy polgári, a szó szerint vett közönséges változatával szembesülünk” (VADAS 2002, 22).

¹¹⁸ WESSELÉNYI-GARAY 2002, 11.

¹¹⁹ KLAJČ 2005, 31.

¹²⁰ ANDRÉ 2002, 11.

ironikusan fogalmazva „demokratikusnak”¹²¹ tekintették. Mindenesetre a színház külső homlokzatán található múzsaalakok, a park szobrai, valamint a belső tér díszítőelemei az épület trendi (pláza- és szálloda-)érzetét próbálják az elitművészethez köthető asszociációikkal „átlényegíteni”.

Pontosan ezért lehet igaza Bojár Iván Andrásnak, amikor úgy érvelt, hogy az épület építészeti jellegét „a modern trendiség és a konzervativizmus keverékeként lehetne meghatározni”.¹²² Egyrészt külső és belső dezingjában, az üveg, a beton és a kő használatában trendinek tekinthető, színpadtechnikájának kialakításában pedig valóban modernnek nevezhető. Másrészt viszont az épület „középtengelyre húzott, előtetővel kiemelt, főbejáratra és tengelyre komponált előcsarnoki-közlekedői-dísztermi együttesének”¹²³ szimmetrikus kompozíciója, a nagyterem nézőtér-színpad rögzítése, a dobozsínpad bebetonozása, a hagyományos patkóalakú nézőtér fixálása, valamint az oldalpáholyok elhelyezése „tekintély elvű hatalmat reprezentáló”¹²⁴, konzervatív megoldásnak mondható.¹²⁵ Designjában modern és trendi, funkciójában és kompozíciójában azonban konzervatív épület, amelynél „a konzervativizmus célja egyértelműen a szlogenszerűen alkalmazott történelmi és kulturális legitimitás megszerzése volt, miközben [a trendiséggel] a fiatalság előnyeit lehetett hangoztatni”.¹²⁶

Mi több még az is felróható az építetőknek, Siklós Máriának és Schwajda Györgynek, hogy művük még csak utalást sem tesz olyan magyar színház-építészeti teljesítményekre, mint Molnár Farkas „U” Színháza, illetve Moholy-Nagy László Totális Színháza. Ebből a szempontból árulkodó az is, amit Siklós könyvében az ún. black box színházról írt:

a hatvanas években kezdte felütni fejét, főleg rendezők körében a „fekete színház” fogalma. Ez egy olyan elgondolást takar, mely szerint nemcsak a színpad belső falai feketék, hanem gyakorlatilag a nézőtérnek is ez a színvilága. Ez a nézet abból indul ki, hogy a közönséget minél kevesebb inger érje az előadás kezdete

¹²¹ VARGHA 2002, 9. Vargha abban az értelemben használta a kifejezést, hogy mindenki maga választhatja ki a felkínált elemekből a neki tetszőt.

¹²² BOJÁR 2002.

¹²³ DÉRY 2001.

¹²⁴ DÉRY 2001. Ezt a hatalom-orientált reprezentációt emeli ki az is, hogy az épületet VADAS József az empire stílussal hozta összefüggésbe, míg WESSELÉNYI-GARAY Andor az épületet meghatározó Colosseum-motívumot hangsúlyozta elemzésében. Lásd VADAS 2002; WESSELÉNYI-GARAY 2002.

¹²⁵ Bár ezen enyhíteni akart a kisterem flexibilis tere, ennek az építészeti megoldásnak az a problémája, hogy az áthallás miatt a két terem párhuzamosan nehezen használható.

¹²⁶ BOJÁR 2002.

előtt. A figyelmet lehetőleg ne vonja el semmi a színpadtól, ahol az attraktív hatás feltételei így kedvezőbbek lesznek. Találkozhatunk aztán rendhagyó példákkal is, amikor elhagyott, tönkrement épületbelső bizonyul használható befogadói közegnek, de véleményem szerint ez mit sem változtat azon, hogy az ilyen terek léte korlátozott. Kísérletező, alkalmi játszótereknél vagy stúdiószínházaknál ideális befogadói közeg lehetnek, mint azt majd a Nemzeti Stúdiószínházánál is láthatjuk. Egyéb vonatkozásban szélsőségesnek tartom ezt a fajta felfogást. *Mégis azért említésre méltó, mert egy olyan gondolkodásmód végterméke, mely hajlamos az értékek elvetésére.*¹²⁷

Jogosultságát az un. kísérletező helyekre korlátozva, Siklós a black-box felfogást az értékek elvetésével azonosította. A változtatható színpadtechnikával rendelkező épület koncepciójának az elméleti kidolgozása az 1920-as évekre datálható, s egyrészt a svájci színházrendezőnek, Adolf Appiának, másrészt az angol színház-teoretikusnak, Edward Gordon Craignek tulajdonítható.¹²⁸ Az elmélet – meg nem valósult – építészeti kidolgozását pedig Walter Gropius végezte el 1927-ben, aki a német rendező, Erwin Piscator számára tervezte meg az un. „totális színházat”.

Gropius színházában a tér „három alapvető történeti forma szerint lett volna elrendezhető: a proscénium színpad; az antikvítás előre nyúló színpada, a félkör alakú nézőtérrel; és a teljes aréna, melyet körbevehetnek a nézők’.¹²⁹ Gropius pontosan azért hozta létre ezt a teret, hogy a színház immáron valóban demokratikus intézményként szolgáljon, a nézőtér-színpad elrendezés az adott előadáshoz legmegfelelőbb térbeli struktúrát kaphassa, s a figyelem a színpad és a nézőtér között létrejövő interakcióra fókuszálódhasson. Mindezt pedig azzal a nem titkolt szándékkal tette, mert a „totális színház” arra adott volna lehetőséget, hogy elmúlt korok színpadra állítási módszereit és térstruktúráit újra és újra fel lehessen használni.

A „fekete doboz” elképzelése és megvalósult formái pedig csak továbbviszik ezeket az elveket. A cél tehát nem a hagyomány tagadása, hanem a hagyomány lehetséges újrafelhasználása. Mindennek az elutasítása, értéktelennek bélyegzése Siklós részéről riasztó jel. Így vélhetően igaza van Wesselényi-Garay Andornak, amikor azt állítja, hogy bár „a Nemzeti Színház nem vállalja a kollektív identitás jelképszerpét,

¹²⁷ SIKLÓS 2007, 91 – kiemelés IZ.

¹²⁸ Lásd WILES 2003, 246.

¹²⁹ WILES 2003, 247.

mégis mérhetetlenül sikeres abban, ahogy emlékművet állít”.¹³⁰ Emlékművet valamifajta arisztokratikus beállítódásnak, hatalom-orientált rendcsinálásnak. A régi Nemzeti falának az épület homlokzatát körbecsobogó medencébe fektetésével pedig „egy talán sosemvolt vizuális Árkádia idézeteként definiálja az új Nemzetit”, miközben „egyértelmű didaxissal húz vonalat a múlt és a jelen között, és tesz zárójelbe csaknem negyven esztendő”.¹³¹

Az épületről írt szakkritikákat olvasva szembeötlő viszont, hogy egyik sem említette egy új elv megjelenését a hazai színházépítészetben. Már az építkezés közben, a kivitelezőnek – a Trigránit Rt. vezetőinek – a kezdeményezésére kezdett körvonalazódni az elképzelés a színház köré építendő Millenniumi Városrésze. ¹³² Az új elv szerint tehát a színház önálló struktúra marad ugyan, de egy művészeti-kulturális komplexumba integrálódik. Erről az új struktúráról írta Marvin Carlson a *Places of Performance* című könyvében, hogy a huszadik század végén „a színház, tánc, opera és más művészeti ágak épületstruktúrái emlékműkomplexumokba rendeződnek, szinte önálló negyedeket formálva a városban”.¹³³ Ezeknél az épületkomplexumoknál (a londoni South Bank Centre és a New York-i Lincoln Center például) egyrészt az az elv érvényesült, hogy „látható formában demonstrálták a városnak a művészet iránti elkötelezettségét”.¹³⁴ Másrészt pedig az, hogy „kihasználva a nyilvános emlékművekként épült színházépületek és az elegáns városi környezet között a 18. és 19. században kialakult asszociációkat, a modern várostervezők ezeket az emlékműveket alkalmazták egy adott városrész társadalmi presztízsének emelésére”.¹³⁵

A Nemzeti Színház építésénél is ezek az elvek működtek – a befektetőnek is nem kis hasznot hajtva¹³⁶ –, hiszen ez volt az első országos jelentőségű budapesti középület, amely kikerült a főváros történetileg kialakult belterületéről. Így „a történelmi

¹³⁰ WESSELÉNYI-GARAY 2002, 11.

¹³¹ WESSELÉNYI-GARAY 2002, 11.

¹³² A *Heti Válasz* 2001. júniusi száma pontosan megnevezte a tervezett városrész épületeit: Kongresszusi Központ, szálloda, Nemzeti Színház, többfunkciós kiállítóterem, a Nemzeti Filharmonikusok koncertterme, a Hagyományok Háza, a Modern Magyar Művészeti Múzeum. „A millenniumi városközpont területét – a valamikori ferencvárosi pályaudvart – az 1996-os EXPOra szabadította fel az akkori kormányzati iroda, mivel eredetileg a világhiállítást a budai Lágymányosra és vele szemben a pesti oldalra álmodták meg” (V. NAGY 2001, 59).

¹³³ CARLSON 1989, 92.

¹³⁴ CARLSON 1989, 92.

¹³⁵ CARLSON 1989, 92.

¹³⁶ Az Arcadom Építőipari Rt. a környező terület legjobb ingatlanait vette meg. Lásd ANGYAL-TENCZER 2001.

városközpont burkolt délre húzásával állunk szemben, vagy – más perifériák felé irányuló fejlesztésekkel együtt – erőteljes decentralizálással”.¹³⁷ A színházépület és a Millenniumi Városrész intézményei az elitkultúrával és a társadalom felsőbb rétegeivel való asszociációs mezejüket használták fel az adott városrész szociális presztízsének emelésére és társadalmi összetételének mobilizálására. Így Budapest kilencedik kerületének ez a központtól nem túl messze eső, de eddig nem túlságosan meghatározó része is végre bekapcsolódhatott a városi tér integrációjába, városfejlesztési, kormánypolitikai és befektetői érdekek találkozására és a városrész társadalmi miliójének megváltozására adva alkalmat.¹³⁸ Következésképp a Soroksári úti épületnél az Erzsébet téri épülethez képest fordított folyamat játszódott le: egy 20. századi (poszt)modernnek tekinthető helykijelölő stratégia és egy 19. század vége előtti, hagyományos, konzervatív és arisztokratikus színházépület-struktúra találkozott.

A Nemzeti Színház építésének elkezdése, majd az építkezés leállítása, s új helyszínen való felépítése pontosan mutatta azt a folyamatot, miszerint az 1990-es évek végére mindkét kurzus – a bal-liberális és a jobboldali is – elérkezettnek látta az időt a nemzeti tematika újratárgyalására. Ennek egyik oka, hogy a különböző politikai kurzusok egymástól eltérő nemzet-fogalommal próbálták legitimálni saját hatalmukat, viszont „hosszú távon [ezen koncepciók] egyike sem állta ki a történelem próbáját, és nem tudott a társadalmi önazonosság elfogadott tényezőjévé válni”.¹³⁹ A másik pedig talán az, hogy a nemzeti tematika újratárgyalása lehetőséget adott a politikai, társadalmi, sőt a gazdasági ügyek/érdekeltségek és elosztási mechanizmusok újratárgyalására is.

A nemzeti öndefiníció újraírásának része lett a Nemzeti Színház is, mint a nemzeti értékek és vágyak megjelenésének és megjelenít(őd)ésének egyik lehetséges és pregnáns intézménye és szimbóluma. Sőt a Nemzeti Színház olyan jelképként, olyan virtuális színházként tételeződött a diskurzusokban, amely pontosan megmutatta az adott csoportosulás értékeit, preferenciáit és legitimációs stratégiáit. Így lett a bal-liberális koalíció számára modernizációs „etalon”¹⁴⁰, az MVSZ körül tömörülők számára az

¹³⁷ DÉRY 2001.

¹³⁸ Az épület és a kert elemzését lásd még ORDASI 2002; GY. J. 2002, P. SZŰCS 2006.

¹³⁹ SZABÓ 2009, 180.

¹⁴⁰ Mint azt VALLÓ Péter, az Erzsébet térre épülő épület leendő főrendezője egy interjúban elmondta: „A Nemzeti teljesen át fogja rendezni a magyar színházművészetet. (...) Ha eljönnek hozzánk a legjobb rendezők dolgozni, a legjobb színészek játszani, és kedvezően alakulnak a csillagok, akkor akár az egyik

„összmagyarság temploma”, míg a jobboldali koalíciós pártok számára, mint azt Mádl az épületmegnyitón is említette: „az Összetartozás Háza”.¹⁴¹

A Nemzeti Színház építésének anomáliái azonban arra is felhívják a figyelmet, hogy a demokratikus intézmények önmagukban még nem garantálják a demokrácia működését.¹⁴² Sőt a demokratikus intézményeket ki is lehet használni az adott politikai kurzus hatalmának vélt vagy valós erősítésére.¹⁴³ Így történhetett, hogy a jobboldali koalíció alapvetően *ideológiai* okokból szakította meg a bal-liberális kormány által megkezdett építkezést. Ezzel is a kormányzati aktusnak azt az új vonását hangsúlyozta, hogy minden, ami a 1998-2002 között épült önmagán túlmutató célt hordozott: „az új [Fidesz-] Magyarország építésének bizonyítékát”.¹⁴⁴ Amikor a Fidesz tehát úgy döntött, hogy a Nemzeti ne az Erzsébet téren épüljön fel, hanem a Duna parton, azt fejezte ki, hogy

pillanatról a másikra a Nemzeti nagyon jó színház lesz. (...) ha ez így lesz, a színházi szakmán belül megjelenik egy etalon, amelyhez igazodni lehet” (VALLÓ in BÓTA 1998, 18).

¹⁴¹ MÁDL 2002. GYÖRFFY Iván a sajtóban megjelent Nemzeti Színházról szóló cikket elemezve állapította meg: „A „nemzeti oldal” politikusainak, gondolkodóinak és sajtómunkásainak a színház eszméik szimbólumát, a hazaszeretetet, a keresztény államiság, a népnevelés és más ehhez hasonló értékek netovábbját jelentette. A „bal-liberális oldal” kultúrpolitikai megfontolásokból támogatta, presztízsokkal és színházszakmai érvekkel operált” (GYÖRFFY 2001).

¹⁴² Jó példa erre a különböző kormányok által elkezdett, majd a következő kurzus idején leállított beruházások. 1991-ben az Antall-kormány elhatározta az 1996-os EXPO megrendezését (1991. évi LXXV. Törvény az 1996. évben megrendezendő Világkiállításról). A Horn-kormány gazdasági nehézségekre hivatkozva leállította (1994. évi LXX. Törvény az „EXP’96 Budapest” nemzetközi szakkiállítás lemondásáról). Míg a Horn-kormány támogatta a 4-es metró és az Erzsébet téri Nemzeti Színház megépítését, addig az Orbán-kormány a 4-es metró leállította, a Nemzetit pedig saját ízlése szerint építette meg. A sor egészen a mai napig folytatható lenne, de ez már meghaladná ennek a tanulmánynak a kereteit.

¹⁴³ Csak és kizárólag a kormányfőnek, ORBÁN Viktornak felelős SCHWAJDA kormánybiztosi kinevezése és az Új Nemzeti Színház Kht. létrehozása után az állami beruházás mintegy a magánberuházás színezetét öltötte, amelyre nem vonatkoztak az állami beruházások szabályai (közbeszerzés, pályáztatás, elszámolás, üvegseb, stb.). Így, bár minden a demokrácia törvényes keretei között zajlott, hiszen törvénysértés nem történt, az egész folyamatot mégsem lehet a demokrácia tökéletes működésének tekinteni. Amint azt a procedúrát KOLTAI Tamás összefoglalta: „Schwajda hármass szerepet osztott magára: a teljhatalmú kormányhivatalnokét, az építésvezetőét és a színigazgatóét. Miután felhatalmazását közvetlenül a miniszterelnöktől kapta, magánmegrendelőként viselkedett. (...) Az állam a telekügytől kezdve az építési költségekig egy magáncég könyvelésébe temette a nemzeti intézmény költségét. (...) Szakmai konszenzus, pályázaton kiválasztott optimális terv és hiteles színházi szakemberek folyamatos ellenőrzése híján [jött létre az épület]” (KOLTAI 2002a). VÁRADI Júlia interjújában az akkori kulturális miniszter, ROCKENBAUER Zoltán mondta a következőket: „A kormánybiztos úr a miniszterelnök közvetlen megbízottja, a kulturális tárcának semmiféle beleszólása nincs a részletekbe” (ROCKENBAUER 2000, 15). Az építkezés lebonyolításának pontos leírását a kormányhatározattól a teljhatalmú kormánybiztos kinevezésén keresztül a beruházás ütemezéséig már az a tervezet is tartalmazta, amelyet SCHWAJDA 1994-ben a bal-liberális koalíció miniszterelnökének, HORN Gyulának küldött. Lásd SCHWAJDA 1997 [1994].

¹⁴⁴ SZABÓ 2009, 207.

semmilyen közösséget nem akar vállalni politikai ellenfeleivel. Ugyanakkor a historizáló stílus és az új tervek építészeti megoldásai (a lerombolt Nemzetire emlékező, tragikus vonású arc, a lerombolás időpontjának feltüntetése, a hajóforma utalásai, a híres szerzők és színészek szobrai) azt is kifejezik, hogy az épület tere kettős értelemben is emlékmű. Egyrészt a jelenlegi épülethez vezető történelmi útnak, másrészt a történelmet újraértelmező és a színházat megépítő kormányzatnak az emlékműve.¹⁴⁵

Olyan emlékmű, amely nemcsak építetői nevét vési kőbe, ezáltal játszva ki az elmúlást és a halált, hanem a szimbolikus térfoglalás példája, amely a Millenáris Parkkal és a Terror Házával együtt, a Fidesz kultúra- és történelemértelmezéseit szimbolizálták és a Fidesz politika stratégia lépéseit voltak hivatva legitimálni.

Következésképp a színház-építés kulturális, morális, társadalmi, politikai és gazdasági lehetőségeit a különböző politikai és társadalmi csoportosulások felismerték, és a Nemzeti Színház új épületének 1996 és 2002 közötti megvalósításának folyamata pontosan jelezte az eltérő csoportoknak a valós és szimbolikus hatalom birtoklásáért vívott harcát.¹⁴⁶ Ebben a tekintetben a 2002-ben megnyitott, közösségi és szakmai konszenzus nélkül létrejött Nemzeti Színház épülete úgy is értelmezhető, – Podhorányi Zsolt szavaival – mint „riasztó szimbólum, mely valójában demokráciánk gyengeségére figyelmeztet”.¹⁴⁷ Amennyiben a megállapítás igaza, akkor a jövőre nézve félelmetes belegondolni abba, hogy demokratikus viszonyok között az építetők milyen módszerekkel teremtettek maguknak identitást, s hogyan vésték azt kőbe. Ebben a kontextusban pedig különösen naivnak vagy éppen cinikusnak tűnhet Mádlnak a

¹⁴⁵ SZABÓ 2009, 213.

¹⁴⁶ Ebben a harcban nem jutottak szerepet a Hevesi Sándor téri épületben működött, Ablonczy László vezetése alatt állt Nemzeti Színháznak. Abban mindkét oldal egyetértett, mint azt Schwajda még 1994-ben megfogalmazta, hogy ki kell mondani „a jelenleg még működő Nemzeti Színház megszüntetését is, a jelenlegi épület és a jelenlegi társulat alkalmatlansága miatt” (SCHWAJDA 1997 [1994], 204). Magyar Bálint 1997. szeptember 20-án megjelent interjújában vetette fel először, hogy „mivel a Nemzeti Színház most az egykori Magyar Színház épületében működik, a jelenlegi társulat ezen a néven folytathatná működését” (MAGYAR in BODAY 1997, 12). Konkrétummá a Magyar Nemzet 1997. október 13-i száma teszi: „1999 nyarától a jelenlegi Nemzeti Színház Magyar Színház néven működik tovább a Hevesi Sándor téren” (MAGYARt idézi LŐCSEI 1997, 17). Így is történt, csak egy kicsit később. A jobboldali koalíció a színház költségvetését megnövelve a Hevesi Sándor téri Nemzetit 2001. szeptember 1-től Magyar Színházzá nevezte át. Sőt Schwajda létrehozta a Nemzet Színésze intézményét is, amelybe a volt Nemzeti Színház társulatából is meghívott színészeket. A felkínált nem csekély anyagi ellenszolgáltatásokkal viszont egyrészt sikeresen osztotta meg a társulatot belülről, másrészt pedig a közvéleményhez való fordulás külső nyitás lehetőségét is elvette tőlük. (Lásd ABLONCZY 1999 és 2004).

¹⁴⁷ PODHORÁNYI 2002, 13.

megnyitón elhangzott kijelentése is, miszerint „ez a Ház (...) a nemzet emberi és szellemi békességének otthona kell, hogy legyen!”¹⁴⁸

Nemzeti Színház mint performansz – a nyitó előadás

Mádl és Töröcsik beszéde után, épületavató előadásként a *Tragédia* felújítását tekinthették meg a nézők a helyszínen és a tévéközvetítésnek köszönhetően határon innen és túl, 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”.¹⁴⁹ Ennek következtében, a kortárs kritikák tanúsága szerint, az előadás értelmezését elsősorban a politikai-ideológia keretek befolyásolták.

Bár Szikora és stábja szakmai és művészeti kérdésként igyekezett a színpadra állítást megközelíteni, a fentebb tárgyalt szűkebb (2002. március 15.) és tágabb (Magyar Millennium) keretek és az építkezés anomáliái átpolitizálták az előadás recepcióját.¹⁵⁰ 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 (*Zalai Hírlap, Délmagyarország* például),¹⁵¹ s olyan közéleti lapok is foglalkoztak a témával, amelyek egyébként nem sűrűn közölnek színházi tárgyú írásokat (*Demokrata, Heti*

¹⁴⁸ MÁDL 2002.

¹⁴⁹ KOVÁCS 2002, 31.

¹⁵⁰ Már a bemutató idején Szikora több nyilatkozatban elmondta, hogy először nem rá gondoltak. Csakhogy 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.

¹⁵¹ Lásd GYÖRFFY I. 2002, HOLLÓSI 2002.

Válasz például).¹⁵² Míg a „bal-liberális” sajtó az épületmegnyitást, a felújítást, valamint annak televíziós közvetítését kormánypárti választási propagandaként szemlélve, általában negatívan ítélte meg, addig a „jobboldali” sajtó ugyanezeket az eseményeket pozitívan értékelte. Mindenesetre az olvasó az adott lap-folyóirat-internetes portál pártpreferenciáját tudva, 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 hagyományába illesztve értelmezni.

A *Tragédia* színpadra állításának a 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 un. 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.¹⁵³ Ezt a színpadra-állítást követték aztán Hevesi Sándor 1908-as Népszínházbeli, Voinovich Géza 1934-es Nemzeti Színház-i, Németh Antal által a Nemzeti Színház centenáriuma-ra készített 1937-es változatok, illetve Vámos Lászlónak a Szegedi Szabadtéri játékokon 1965-ben bemutatott, majd 1983-ban a Madách-centenáriumra készített Nemzeti Színház-i rendezései, valamint a Madách Színház épüfelújítása után, 1999-ben, 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 misztérium-jellegét hangsúlyozta, és un. misztérium színpadon adta elő. A misztérium színpad fő jellegzetessége a történeti színekben megjelenő emelvényrendszer volt, amelyet az eltérő korok érzékeltetésére különböző, az adott korra

¹⁵² A Demokratában BENCSIK András és BARTA Boglárka, a Magyar Világban Cs. NAGY Ibolya írt a megnyitóról és az előadásról. Lásd BENCSIK 2002, BARTA 2002, CS. NAGY 2002.

¹⁵³ Ennek a hagyománynak a továbbélése sokat köszönhet az Athenaeum Kiadó által megjelentetett *Tragédiáknak*, amelyek Zichy Mihály réznyomatú történeti képeit is tartalmazták.

jellemző tárgyi attribútumokkal (zászló, szőnyeg, kanapé, stb.) rendeztek be.¹⁵⁴ Az 1926-os Hevesi-féle hagyomány továbbgondolása Horváth Árpád 1937-es debreceni rendezésében, majd Németh Antal 1939-es un. kamara-rendezésében jelent meg.¹⁵⁵

Németh rendezése a középkori haláltáncjátékok oratóriumszerű színpadra állítását követte. Az előadás színpadi keretét a középkori misztériumokra és mirákulumokra való utalásnak megfelelően nyitott szárnyas-oltár szolgált, amelynek az adott színnek megfelelő táblaképei jelölték a helyszínt, s képzőművészeti tablók előtt játszódott az emberiség drámája.¹⁵⁶ Tulajdonképpen ezt az elvet követték és értelmezték újra Major a 1960-as és az 1964-es Brecht és Brook-inspirálta un. „bőrruhás” színpadra-állításai, Paál István katedrális megjelenítő díszletben, tízszerelős szolnoki (1980), Lengyel György 1981-es Madách Színház-beli, Ruszt József szertartásjátékot formáló, misztériumszínpadot alkalmazó zalaegerszegi (1983) és Csiszár Imre miskolci parasztmisztérium jellegű (1984) rendezései is.¹⁵⁷

A harmadik színpadra állítási változatot a 25. Színház *M-A-D-Á-C-H* c. 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”.¹⁵⁸ Az előadás nem a klasszikus szöveg újabb színpadra állítását kísérelte meg, hanem „kollektív alkotásként”, inkább a klasszikushoz való viszonyt tették vizsgálat tárgyává. Mint azt Fencsik Flóra kiemelte, „merész kísérlet ez, amely a klasszikus szöveget nyersanyagként használja”.¹⁵⁹ A produkció „lényegében újragondolási folyamatot tükröz. Azt, mit és hogyan olvastak ki ma a *Tragédiából* a társulat tagjai”.¹⁶⁰ Cirkuszi sátorra utaló díszletben, a londoni szint középpontba állító értelmezésben zajlott az Úr és Lucifer közötti harc.¹⁶¹ Az előadásban csak Madách szövegeket használtak, de azokat a színpadi szituációktól függően,

¹⁵⁴ Lásd NÉMETH 1933, 99-113.

¹⁵⁵ Lásd KOLTAI 1990, 87-90.

¹⁵⁶ Lásd KOLTAI 1990, 110-122.

¹⁵⁷ Bár a *Tragédia*-hagyomány utolsó negyven évének a részletes feldolgozása még várat magára, ennek a tanulmánynak a keretén belül sem kísérrelhetjük meg ennek a munkának az elvégzését.

¹⁵⁸ MOLNÁR GÁL 1974.

¹⁵⁹ FENCSIK 1974, 3.

¹⁶⁰ TAKÁCS 1974, 4.

¹⁶¹ Ez a felfogás jelent meg később a Komáromi Jókai Színházban 1993. március 19-én bemutatott, Beke Sándor által rendezett előadásában is.

radikálisan áthelyezték.¹⁶² „Nem másolható fogás, hanem alkotói eljárás, szellemi viszonyulás egy nemzeti klasszikushoz, annak érdekében, hogy lerobbantsák művéről a közhelyeket”.¹⁶³

A Mozdó Ház Társulás előadása is hasonlóképpen közelítette meg a szöveget, s a lehmann-i posztdramatikus színház jellemzőit állította előtérbe Madách drámájának újraértelmezése során.¹⁶⁴ Díszletként bekamerázott és behangosított hosszú asztal szerepelt, a színpad háttérében két hatalmas vetítövásznon lógott, amely körül és előtt jelenítették meg 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 Mozdó Ház előadása nem újabb színpadi keretbe helyezte tehát a klasszikus szöveget, hanem a jelen és a klasszikus szöveg viszonyát állította színpadra. Azokat a reakciókat, amelyet Madách műve kiváltott a társulatból. Bár a szövegből indultak ki, nem tértek vissza hozzá, s a színpadra állítást így nem rendelték alá a szöveg primátusának.¹⁶⁵

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 mértékben igazolja a revü-*Tragédiát*, kifejezi a jelen kor alacsony szellemi és a Nemzeti Színház magas technikai szintjét”.¹⁶⁶ 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 az egyes

¹⁶² 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, jelenetek olvadnak egybe, vagy egy-egy sor kap különös hangsúlyt, dialógusok formálódnak dalszöveggé vagy indulóvá, egymástól több szín távolságra levő párbeszéddek vagy monológ-törödékek alkotnak új egységet, felbontva ezzel a dráma klasszikusnak tartott dramaturgiai konstrukcióját” (n.n. 1974, 12).

¹⁶³ MOLNÁR GÁL 1974.

¹⁶⁴ Lásd LEHMANN 2006.

¹⁶⁵ 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).

¹⁶⁶ 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 színészt” (BÓTA 2002, 8). KOVÁCS Dezső pedig egyszerűen „dekoratív revünek” nevezte az előadást (KOVÁCS 2002, 32., illetve még NÁNAY 2002) is.

színek között a folytonosságot úgy tűnt, mintha csak a cselekmény és a három főszereplő jelentette volna.¹⁶⁷

Bár kétségtelen volt a látvány fokozott használata, ugyanakkor nem állítható, hogy „semmilyen koncepció nem [volt] felfedezhető”¹⁶⁸ 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 az elemek is, amelyek a 25. Színház és a Mozgó Ház Társulás előadásainál jelentek meg. Ezeknek az egyik elemét a jelenre való folyamatos reflektálási vágy; másikat Ádám és Éva „átlagember voltának” a hangsúlyozása jelentette; a harmadikat pedig a Paulay-féle hagyomány vizualitásának tudatosan felvállalt továbbgondolása.

A bemutató előtt megjelent interjúkban, Szikora mindenekelőtt azt hangsúlyozta, hogy azért esett választása a *Tragédiára*, mert az, a *Bánk bánnal* ellentétben, nem nemzeti, hanem „globális dimenzióban gondolkodik”.¹⁶⁹ Madách-szövegének újraértelmezéséhez pedig a kortárs vizuális nyelvet metanyelvként használva próbálta meg felnyitni a klasszikus szöveget. Mint fogalmazta, „provokálni akarom ezt a multiplex nemzedéket, méghozzá saját eszközeivel, olyan gondolatok felvetésével, amelyektől *Az ember tragédiája* szétfeszül”.¹⁷⁰ A probléma tehát nem a koncepció hiányából fakadt, hanem inkább a koncepció radikális végiggondolásának elmaradásából, azaz a megvalósítás következetlenségeiből 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 jelennel való párhuzam ki- és bemutatását az előadás minden színben megkísérelte.¹⁷¹ Ezeknek a párhuzamoknak a megvalósítása azonban egyrészt nem konzekvensen történt, másrészt pedig nem volt egymás vonatkozásában rendszerszerűen

¹⁶⁷ 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), de ezek sem tudták a produkciót összetartani, mivel pusztán ismétlésként hatottak.

¹⁶⁸ NÁNAY 2002.

¹⁶⁹ SZIKORA 2002, 98.

¹⁷⁰ SZIKORA 2002, 99.

¹⁷¹ Mint SZIKORA említette is, „az előadás minden történelmi színben (...) megfelelően merész párhuzamot von a jelennel” (SZIKORA 2002, 99).

átgondolt. A legösszetettebben talán a római színben működött. Itt a gladiátorok pankrációt idéző ketrecharca után, a féktelen tivornya sanzonjai és jelmezei az 1930-as évekre utaltak. A kortárs tematika hangsúlyozása akkor vált igazán nyilvánvalóvá, amikor a pestisben elhunyt tetemeket az auschwitzi lágerekben használt rabruhába öltöztettek tolták be. Érkezésükkel így a római jelenet átalakult a második világháborút megelőző hedonista-pusztító időszakára, 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 képesti következetlenségét ebben a jelenetben viszont az jelentette, hogy a jelenet, bár könnyen megtalálhatta volna, 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 turista-Görögország-képéhez, de nem hozott létre tág és átgondolt értelmezési mezőt, azon az egyszerű állításon kívül, hogy a turizmus szintjére süllyedt az európai civilizáció bölcsője.

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 megélt víziót valóban az álom asszociációs dramaturgiája 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.¹⁷² A hagyománytól eltérően, mint azt Molnár Gál Péter kifejtette, „Szikora kiemelte a főszerepeket szerepköri meghatározottságukból, miszerint Ádámot az együttes hőse,

¹⁷² 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” (NÁNAY 2002).

Évát heroina (vagy naiva) játssza, Lucifert pedig az intrikus színész”.¹⁷³ Sőt a szerepköri meghatározottság elvetésén kívül, Szikora rendezése az életkorral is játszott: Ádám és Éva korban idősebb lett Lucifernél. A megvalósítás problémája az volt azonban, hogy az előadás nem használta ki ezt a lehetőséget. Így az előadás alapján nem vált eldönthetővé, hogy a főszereplők „átlagember” jellege rendezői elvszerűségből, vagy „csak az előadáskavalkádnak a főszereplőket eltörpítő jellegéből adódna”.¹⁷⁴

Pontosan azért nem, mert a főszereplők mintha kisszerűvé tették volna az átélt élményeket is: „inkább csak megtörtént velük nyílt színen a történelem, csak báméskodtak, sodródtak, kínlódtak anélkül, hogy valóban átélték volna a rájuk szakadó emberi drámákat”.¹⁷⁵ Hiszen a polgári dráma kialakulása óta már a színház is tudja, hogy „hétköznapi” emberek életében is történnek tragédiák, kiábrándulások, szerelmek, hitek és vágyak, amelyeknek katartikus átélése és átéltetése nem színházi szerepkörtől és társadalmi rangtól függ. Az átélés és átéltetés hiányában viszont Szikora *Tragédiájában* sem a szerepkörök, sem az életkorok nem kerültek igazán játékba azon a közhelyes állításon kívül, hogy a kisemberek átlagélete milyen kicsiny, 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]”.¹⁷⁶ Szikora tehát egyrészt vetített képekkel, a színeket elválasztó mozgóképpel, az egyes színekben megjelenő vizuális elemekkel, másrészt kortárs képzőművészeti utalásokkal, harmadrészt pedig színházi (ön)idézetekkel¹⁷⁷ tett kísérletet a *Tragédia* értelmezési lehetőségeinek a felnyitására és kitégítésére. Az előadás vizualitásának újításai – igaz nem példa nélküliek, hiszen már Németh 1937-es rendezése is a kortárs technika által addigra lehetővé tett vizuális

¹⁷³ MOLNÁR GÁL 2002, 11.

¹⁷⁴ TARJÁN 2002, 21.

¹⁷⁵ FÖLDES 2002, 10.

¹⁷⁶ 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.

¹⁷⁷ A kritika is említi a londoni szín doboz-szerkezetét, utalás Szikora *Óriáscsecsemőjére*, és a zárókép vízugarát, amely Szikora *A per*-rendezésének végén már szerepelt. Lásd KOLTAI 2002b, KOVÁCS 2002.

elemekkel gazdagította az előadást –, a kortárs vizuális kultúrát voltak hivatva az előadásba emelni.

A megvalósítás problémáját azonban, a kritikusok által kifogásolt revü-jelleget éppen az adta, hogy „a képek gyakran (...) alig illeszkednek az előadás logikájába; a mozgókép sokszor nem a színpadi látvány részeként, hanem illusztrációként jelent meg”.¹⁷⁸ 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 használták. Az egyes színekben használt filmes és képzőművészeti utalások és effektusok pedig egyrészt *ad hoc* jellegűnek¹⁷⁹, másrészt pusztán helyi értékűnek tűntek, harmadrészt pedig gyakran csak megismételték a verbális információkat, kioltva ezzel hatásukat.¹⁸⁰ Tarján Tamás kritikája pontosan ezt emelte ki: „pazar ötletek végig nem vitt intencióit, a színek összehangolatlanságát, a logikátlan elkönyvitések és átugrások garmadáját kell számon kérnünk ezen az organikusvá válni képtelen előadáson”.¹⁸¹ 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

¹⁷⁸ KOVÁCS 2002, 32.

¹⁷⁹ 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).

¹⁸⁰ Ilyen például az egyiptomi színben alkalmazott vetítés. Lucifer azon szavaira („Nem érzed-e a lanyha szelletet?”) a képnyőn pitypang bóbítája tűnik fel, amelyet a mellette elsuhanó autókerék lassan megfoszt díszes koronájától.

¹⁸¹ TARJÁN 2002, 21. Nem mindenki értett egyet ezzel az értelmezéssel. METZ Katalin a Magyar Nemzetben 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 képzettársításaival ép 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).

kritikájában Horváth Csaba írt: „Ez a 19. századi szöveg [így valóban] annak a 20. századi embernek a tragédiáját jelenít[h]ette [volna] meg, aki rettentő látásoktól gyötörtén áll az új évezred kapujában”.¹⁸² Csakhogy ezeknek az elemeknek a következetes végiggondolása radikálisan szétszabta volna a *Tragédia* szerkezetét, azaz történeti színek lineáris kronológiáját, s a keret-jelenetek visszatérésének időtlenségét.

Szikora előadásának a *Tragédia*-hagyományait előtérbe állító értelmezése mellett, talán az adhatja további tanulságát, hogy a közvetlen társadalmi, politikai és ideológiai kontextus figyelembe vétele nélkül nem lehet a jelenre reflektáló, valóban *kortárs* alkotást, kortárs művészetet létrehozni. Szikora azt hangsúlyozta, hogy „az ünnepi pillanathoz semmi köze a politikának, a Fidesz-kampánynak, amit mi csinálunk – az a művészethez tartozik”,¹⁸³ ezzel azonban az előadásban a *Tragédia* egyik alapmotívumát, a hatalom viszonyának a megjelenítését mulasztotta el. A jelen politikai és ideológia kereteinek figyelmen kívül hagyása miatt, „globális” értékeket (?) felmutatni szándékozó *Tragédia*-rendezése könnyen lett a Fidesz-ideológia szolgálatába állítható. A happy nemzeti infotainment részeként, fölerősítve a márciusi 15-ei ünnepség és a Millennium eseményeinek a kontextusával, az előadás így már elsősorban kampánycélokat testesített meg.¹⁸⁴

Következésképp nemcsak az építkezés anomáliái, hanem a *Tragédia*-bemutatójának 2002-es értelmezései is a kultúra re-politizálódására 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

¹⁸² 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 meg is valósult az előadásban, szerintem távolról sem.

¹⁸³ SZIKORA in KARÁCSONY 2002, 3.

¹⁸⁴ 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 művészetpártolása 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.

oldalon, különösen lokális szinten) szolgálólányként tekint a kultúrára, s intézményeit hűbértokként kezelve, vezetésükre saját, megbízható embereit rendeli.¹⁸⁵ Így a Kádár-rendszerhez hasonlóan olyan sajátságos 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”.¹⁸⁶

Nemzeti Színház – s a jövő?

A második évezred első évtizedében nemzetiszínház-elképzelésről két egymással ellentétes koncepció látott napvilágot. A szerb származású, Hollandiában élő színháztörténész, Dragan Klaič szerint a nemzetállamok szétfoslásával a monumentális, állandó társulattal rendelkező, repertoárszínház jellegű nemzeti színházaknak is beakonyult. „Mostanság a Nemzeti Színház terminusa inkább véletlenszerűen használt, szinte jelentés nélküli címkévé vált, anarchikus, és kifulladt ideológiai konstrukcióé. (...) A nemzet szolgálatának missziója kevés értelemmel bír a globalizáció és az európai integráció idején”.¹⁸⁷ Mivel az egységes nemzet színpadra állításáért létrehozott intézmény elvesztette létjogosultságát, így megszüntetésére is elérkezett az idő.

A kanadai színház-teoretikus, Janelle Reinelt viszont nem osztotta Klaič véleményét. Reinelt szerint,

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. Annak a vágya, hogy kapcsolatba kerüljünk ezekkel a fogalmakkal és lehetséges megjelenéseik politikai és társadalmi különbözőségeivel makacsul tartja magát, sőt növekvő mértékben tör elő.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Lásd a budapesti és a vidéki színházigazgatói pályázatok körüli anomáliákat.

¹⁸⁶ CSEPELI 2003.

¹⁸⁷ KLAIČ 2008, 220.

¹⁸⁸ REINELT 2008, 229.

Ez viszont azt jelenti, hogy a huszonegyedik század nemzeti színházának-elképzelését, hasonlóan a többi nemzeti intézményekéhez a megváltozott nemzeti, európai és globális kereteket figyelembe véve szükséges újragondolni. Hiszen az európai nemzetállamok és intézményeik, különösen az Európai Unió határain belül, ma mindenekelőtt 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 legsürgetőbb 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.¹⁸⁹

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 finansziális helyzetéből következően pusztán irigyelt vagy vágyott, dicsért vagy kárhoztatott, de mindenképpen neuralgikus pontja a színházi és a társadalmi közegnek. Betöltheti ugyan „legjobb” tételezett „zászlóshajó” szerepét – bármit is jelentsen ez –, de a többiek csak irigykedve nézhetik. 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 tisztázva az ország lakosságának és a színházi szakmának a bevonásával, addig könnyen felhasználható egyetlen egyén, csoport, illetve politika érdekeinek a kiszolgálására.

Megoldást csak a nemzeti színház-elképzelés újragondolása nyújthat, mind elméleti, mind finansziális, 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

¹⁸⁹ REINELT 2008, 234.

képviselni tudja. Ez az új tartalmi és működésbeli formáció (talán) igazolhatja, hogy még a mai posztindusztriális, posztszocialista és globalizálódott világban is, amikor a kapitalista kultúriparban 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 terepnummá és alternatív térré 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”.¹⁹⁰ Ugyanez jó lenne, ha érvényes lenne a hazai viszonyokra is, s minden hazai „belga” reprezentálódhatna a Nemzeti Színházban. A többit pedig csak meglátjuk...

¹⁹⁰ PEETERS 2008, 117.

HIVATKOZÁSOK

- ABLONCZY 1999 – ABLONCZY László, *Az alternatív Nemzeti eszméje, vagyis „...amiől nem beszélünk”*, Hítel, 1999/8, 47-64.
- ABLONCZY 2004 – ABLONCZY László, *A Nemzeti Színház építésének és társulatának keserves-kacajos évszázada*, Hítel, 2004/7, <http://www.hitelfolyoirat.hu/arch/0407/essze.html> (2009. május 10.)
- ÁDER 2002 – ÁDER János, *Áder János beszéde*, Magyar Nemzet, 2002. március 16. MN Online, www.mnonline.hu (2009. június 12.)
- AGÁRDI 2003 – AGÁRDI Péter, *Kultúra, média és hatalom, avagy az ország négy részre szakadása*, Mozgó Világ, 2003, www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- ÁGH 2000 – ÁGH Attila, *A jövő század regénye: a globalizáció perspektívái a 21. század elején*, Mozgó Világ, 2000. www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- ANDRÉ 2002 – ANDRÉ Péter, *Nemzeti a nemzetközi színvonal alatt*, Hetek, 2002. március 8. 11.
- ANGYAL-TENCZER 2001 – ANGYAL Gábor – TENCZER Gábor, *Millenniumi központ: város a városban*, Magyar Nemzet, 2001. december 31. 15.
- ASSMANN 1999 – *A kulturális emlékezet - Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, Atlantisz, Budapest, 1999.
- ÁSZ JELENTÉS 1998 - ÁLLAMI SZÁMVEVŐSZÉK, *Jelentés Az új Nemzeti Színház beruházásának vizsgálata*
1. szakasz 1997. december 31-ig, <http://www.asz.hu/ASZ/jeltar.nsf/0/DDA7D595F4559B97C1256CB10044F667?OpenDocument>, (2009. május 10.)
- ÁSZ JELENTÉS 2004 – ÁLLAMI SZÁMVEVŐSZÉK, *Jelentés a Nemzeti Színház beruházás ellenőrzéséről*, 2004. március, [http://www.asz.hu/ASZ/jeltar.nsf/0/87FD9ACFF684BA57C1256E5C0030BBE5/\\$File/0405J000.pdf](http://www.asz.hu/ASZ/jeltar.nsf/0/87FD9ACFF684BA57C1256E5C0030BBE5/$File/0405J000.pdf), (2009. május 8.)
- BARTA 2002 – BARTA Boglárka, *Az ember tragédiája*, Demokrata, 2002. március 21. 54-55.
- BAUMAN 1998 – Zygmunt BAUMAN, *Globalization. The Human Consequences*, Polity Press, Cambridge, 1998.
- BENCSIK 1998 – BENCSIK András, *Rítus és cirkusz. Igazi Nemzeti Színházra van szükség, nem a hatodikra*, Demokrata, 1998. október 29. 20-22.
- BENCSIK 2002 – BENCSIK András, *Az eklektika dicsérete*, Demokrata, 2002. március 21. 10.
- BODAY 1997 – BODAY Pál Péter, *Nemzeti Színház, nemzeti dráma. Beszélgetés Magyar Bálinttal*, Magyar Hírlap, 1997. szeptember 20. 12.
- BOJÁR 1997 – BOJÁR Iván András, *Nemzeti a papíron. Gondolatok egy tervpályázat félidejében*, Népszabadság, 1997. március 14. 26-27.
- BOJÁR 2002 – BOJÁR András Iván és JERGER Krisztina, *Mi történt a látványvilágban? Jerger Krisztinával és Bojár Iván Andrással beszélget Váradi Júlia*, Mozgó Világ, 2002, www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)

- BÓTA 1998 – BÓTA Gábor, „*A Nemzeti majd átrendezi a magyar színházművészetet. Találkozás Valló Péterrel*, Magyar Hírlap, 1998. február 28. 12.
- BÓTA 2002 – BÓTA Gábor, *Parányi ember a hókuszpókuszokkal teli világmindenségben*, Magyar hírlap, 2002. március 18. 8.
- BOZÓKI 2003 – BOZÓKI András, *A rendszerváltás tartalma és a demokrácia feladatai*, Mozgó Világ, 2003, www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- BOZÓKI 2004 – BOZÓKI András, *Az európai csatlakozás dilemmái*, Mozgó Világ, 2004. www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- CARLSON 1989 – Marvin CARLSON, *Places of Performance - The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1989.
- 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.)
- CSEPELI 2007 – CSEPELI György, *A kelet-európai kisállamok nyomorúsága*, Mozgó Világ, 2007, www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- CSEPELI-ÖRKÉNY-SZÉKELYI 2007 – CSEPELI György – ÖRKÉNY Antal – SZÉKELYI Mária, *Az Európa-projekt*, Mozgó Világ, 2007, www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- DARVAY 1999 – DARVAY Nagy Adrienn, *Posztmodern Tragédia*, Criticai Lapok, http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/12/991204.htm, (2009. május 10.)
- DÉRY 2001 – DÉRY Attila, *Nemzeti Színházaink*, Mozgó Világ, 2001, www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- ECO 1999 – Umberto ECO, *A színházi előadás szemiotikája*, Theatron, 1999/2., 25-33.
- FEKETE 1998 – FEKETE Gyula, *A Nemzeti Színház kálváriája*, Magyar Fórum, 1998. július 9. 11.
- 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*, Criticai Lapok, 2002/6, 9-12.
- GERŐ 2002 – GERŐ András, *Két millennium Magyarországon*, Mozgó Világ, 2002, www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- GOFFMAN 1974 – Erving GOFFMAN, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Harper, New York–London, 1974.
- GY. J. 2002 – GY. J., *Dráma a tájban. Török Péter a kultúrák találkozásáról és a befejezetlen gesztusokról*, Heti Válasz, 2002. augusztus 16. 48-49.
- GYÖRFFY 2001 – GYÖRFFY Iván, *A kormány főváros ellentét kiemel kérdései a sajtóban = Magyarország politikai évkönyve 2000-ről*, szerk. KURTÁN Sándor – SÁNDOR Péter – VASS László, Demokrácia Kutatások Magyar Központja Közhasznú Alapítvány, Budapest, 2001, 332-346.
- GYÖRFFY I. 2002 – GYÖRFFY István, *Hajóra szállunk?*, Zalai Hírlap, 2002. 2002. március 16. 6-7.
- HABERMAS 2006 – Jürgen HABERMAS, *A posztmodern állapot. Politikai esszék*, L'Harmattan-Zsigmond Király Főiskola, Budapest, 2006.
- HOLLÓSI 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.
- IMRE 2009 – IMRE Zoltán, *A késő kádár-kori szocializmus és a (nemzeti) színház keretei– A Nemzeti Színház 1981-es Halleluja-előadása*, Színház, 2009, www.szinhaz.net (2009. május 10.)
- IMRE 2003 – IMRE Zoltán, *Színház és teatralitás*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2003.
- IMRE 2008 – IMRE Zoltán, *Színházak – történetek – alternatívák. A színháztörténet-írás és –kutatás lehetőségei és problémái*, in *Alternatív színháztörténetek – Alternatívok és alternatívák*, szerk., IMRE Zoltán, Balassi, Budapest, 2008, 15-46.
- INOTAI 2008 – INOTAI András, *Magyar gazdasági modell? Úttörőből sereghajtó?*, Mozgó Világ, 2008, www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- ISÉPY 1998 – DR. ISÉPY Tamás, *Békés hadijelentés. A nemzeti színházi csatáról és egy lehetséges tűzszünetről*, Népszabadság, 1998. november 26. 16.
- 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.
- KENDE 2008 – KENDE Péter, *Fragmentált államok, fragmentált nemzetek*, Mozgó Világ, 2008, www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- KLAIČ 2002 – Dragan KLAJČ, *Las Vegas a Dunán*, Színház, 2005/3, 31-32.
- KLAIČ 2008 – Dragan KLAJČ, *National Theatres Undermined by the Withering of the Nation-State = National Theatres in a Changing Europe*, szerk. Steve E. WILMER, Palgrave Macmillan, London, 2008, 217-227.
- KOLLER 2006 – KOLLER Boglárka, *Nemzet, identitás és politika Európában*, L'Harmattan-Zsigmond Király Főiskola, Budapest, 2006.
- 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.)
- KOLTAI 2002c [1998] – KOLTAI Tamás, *Alapkő*, K.T., *Nemzeti történet, avagy színház a cethal hátán*, BIP, Budapest, 2002. 59-62.
- 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.
- LŐCSEI 1997 – LŐCSEI Gabriella, *Az első kapavágás előtt. Nemzeti Színház a bizonytalanságban*, Magyar Nemzet, 1997. november 29., 17.
- MÁDL 2002 – MÁDL Ferenc beszéde a Nemzeti Színház megnyitásakor, 2002. március 15-én, Nemzeti Színház könyvtár, Nemzeti Színház dosszié, 2002.
- 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.
- MŰVELŐDÉSI KÖZLÖNY 1997 – *Pályázat a Nemzeti Színház igazgatói állására*, Művelődési Közlöny, 1997. 479.
- NAGY 1997 – NAGY Zoltán, *Kötéltánc. A Nemzeti Színház tervpályázta*, Mozgó Világ, 1997/12, 97-103.
- NÁNAY 2002 – NÁNAY István, *Son at Lumiere. A Nemzeti Színház nyitóelőadásai*, Beszélő, 2002/5, www.beszelo.hu (2009. május 10.)
- n. n. 1974 – n. n., *Madách, à la 25. Színház*, Magyar Ifjúság, 1974. április 12. 13.
- NÉMETH 1933 – NÉMETH Antal, *Az ember tragédiája a színpadon*, Budapest Székesfőváros, Budapest, 1933.
- ORDASI 2002 – ORDASI Zsuzsa, „*Ismét és utoljára el van hibázva*”. *Enteriőr és belsőépítészet*, Színház, 2002/4, 24-25.
- P. SZŰCS 2006 – P. SZŰCS Julianna, *Mintha-park. A tér az új Nemzeti Színház körül*, Mozgó Világ, 2006, www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- PATAKI 2004 – PATAKI Ferenc, *Az európai identitás kérdőjelei*, Mozgó Világ, 2004, www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- PATAKI 2006 – PATAKI Ferenc, *A politika stílusáról*, Mozgó Világ, 2006, www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- PEETERS 2008 – Frank PEETERS, *Creating and Dismantling the National Theatre in Devided Belgium, = National Theatres in a Changing Europe*, szerk. Steve E. WLMER, Palgrave Macmillan, London, 2008, 111-119.
- PODHORÁNYI 2002 – PODHORÁNYI Zsolt, *Rekviem egy Nemzetiért*, Népszava, 2002. március 21. 13.
- REINELT 2008 – Janelle REINELT, *The Role of National Theatres in an Age of Globalization, = National Theatres in a Changing Europe*, szerk. Steve E. Wilmer, Palgrave Macmillan, London, 2008, 228-238.
- RIPP 2004 – RIPP Zoltán, *Pártrendszer váltás*, Mozgó Világ, 2004, www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- RIPP 2007 – RIPP Zoltán, *A szocialisták identitásproblémái*, Mozgó Világ, 2007, www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- ROCKENBAUER 2000 – ROCKENBAUER Zoltán, *A demokráciában minden miniszter pártkatoná, R. Z. kulturális miniszterrel Váradi Júlia készített interjút*, Élet és Irodalom, 2000. március 24. 15.
- ROMSICS 2005 – ROMSICS Ignác, *Magyarország története a XX. században*, Osiris, Budapest, 2005.
- SCHÖPFLIN 2006 – SCHÖPFLIN György, *A modern nemzet*, Attraktor, Máriabesnyő-Gödöllő, 2006.
- SCHWAJDA 1997 [1994] – SCHWAJDA György, *Javaslat a Nemzeti Színház ügyének rendezésére = TÖRÖK András, Előterjesztés a Nemzeti Színházról. Egy kormány-előterjesztés elé*, Budapesti Negyed, 1997/4-1998/1, 203-205.
- SCHWAJDA 2000 – SCHWAJDA György, *A pályázati színjátékhoz bohócnak szerződtettek*, Magyar Hírlap, 2000. július 1. 6.
- SIKLÓS 2007 – SIKLÓS Mária, *A Nemzeti háza*, k.n., Budapest, 2007.
- SZABÓ 2009 – SZABÓ Ildikó, *Nemzet és szocializáció. A politika szerepe az identitások formálódásában Magyarországon 1867-2006*, L'Harmattan, Budapest, 2009.

- SZABÓ I. 2000 – SZABÓ István, *A politika Nemzeti Színháza. Interjú Szabó Istvánnal, a színházépítés előző kormánybiztosának tanácsadójával*, Budapesti Lap, 2000/8-9, 10-11.
- SZEGŐ 1998 – SZEGŐ György, *Új Nemzeti – feladat és felelet*, Kritika 1998/2, 22-23.
- SZEMERE 1997 – SZEMERE Katalin, *Nagy dolog, de hihetetlen teher. Bálint András, a leendő Nemzeti Színház igazgatója nyitott intézményt ígér*, Népszabadság, 1997. december 24. 12.
- SZIKORA 2002 – SZIKORA János, *Madách a multiplex korában, Szikora Jánossal beszélget Horváth Csaba*, Heti Válasz, 2002. január 21. 98-99.
- SZÖNYEI 1998 – SZÖNYEI Tamás, „Ugyanazt a csepűt rágjuk”. *Bálint András, az új Nemzeti Színház igazgatója*, Magyar Narancs, 1998. április 2. 8-9.
- 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.
- TÖLGYESI 2006 – TÖLGYESI Péter, *Ki a magyar, Mi a magyar?*, Népszabadság, 2006. március 25. 14.
- TÖRÖK 1997-1998 – TÖRÖK András, *Előterjesztés a Nemzeti Színházról. Egy kormány-előterjesztés elé*, Budapesti Negyed, 1997/4-1998/1, 159-207.
- ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZ, MTI – ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZ, *Irodalomkutatás a Magyar Távirati Iroda Sajtóadatbank adatbázisa alapján (1988-tól 2002-ig)*, OSZMI, Nemzeti Színház dosszié.
- V. NAGY 2001 – V. NAGY VIKTÓRIA, *Millenniumi városrész a jelennek és a jövőnek*, Heti Válasz, 2001. június 01. 60-61
- VADAS 2002 – VADAS József, *A császár új színháza? Avagy a polgári neoempire*, Kritika, 2002/6, 22-23.
- VARGA-VÖRÖS 1997 – VARGA Lajos Márton – VÖRÖS T. Károly, *A konkrét dolgok becsülete. Interjú Magyar Bálint kulturális miniszterrel*, Népszabadság, 1997. június 21. 19.
- VARGA 1992 – *A nemzet színházáért. Az új Nemzeti Színház felépítéséért indított társadalmi mozgalom dokumentumaiból (1989-1992)*, szerk. Dr. Varga Mihály, MV és MSZA, Budapest, 1992.
- VARGHA 1997 – *Nemzeti Színház Tervpályázat*, szerk. VARGHA Mihály, Gyorsjelentés Kiadó, Budapest, 1997.
- VARGHA 2002 – VARGHA Mihály, *A Nemzeti elhibázott építésze. Hol lesz a következő?*, Magyar Hírlap, 2002. március 16. 9.
- WESSELÉNYI-GARAY 2002 – WESSELÉNYI-GARAY Andor, *Teátrális nihilizmus*, Kritika, 2002/7-8, 8-11.
- WHITE 1997 – Hayden WHITE, *A történelem terhe*, Osiris, Budapest, 1997.
- WILE 2003 – David WILES, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.