

Diktatúra, színház és legitimáció – A Nemzeti Színház 1955-ös *Tragédia* előadása¹

Imre Zoltán

1955. február 21-én Rákosi Mátyás, a Magyar Dolgozók Pártjának első titkára megtekintette *Az ember tragédiája* felújítását a Nemzeti Színházban. Már az első jelenetek után dühösen magyarázta kifogásait Major Tamásnak, a Nemzeti Színház igazgatójának, az előadás egyik rendezőjének. A második színt követően az előadás másik két rendezőjét, Marton Endrét és Gellért Endrét is berendelték. Rákosi nekik is üvöltve tiltakozott a darab bemutatása és műsoron tartása ellen.² *Az ember tragédiájának* a színrevitele kapcsán a Nemzeti Színház páholyában és később a sajtóban lezajlott vitában számos olyan valós, szimbolikus és virtuális terület kapcsolódott, amely a (nemzeti) színház, a (nemzeti) politika és a (nemzeti) identitás elképzelését is érintette. Jelen tanulmány az 1955-ös *Az ember tragédiája* előadásra koncentrálna, az ötvenes években a Szovjetunió által támogatott, irányított és ellenőrzött hatalom diktatórikus módszerei következtében, a mindennapok nyilvános és magánszférájában megjelenő teatralizált társadalomban vizsgálja a Nemzeti Színház helyzetét és legitimációhoz fűződő viszonyát.

1. A kommunista nemzet-felfogás

Európában a tizenkilencedik században tekintették először a nemzeti alapon szerveződött közösséget autentikus közösségnek. Mint Benedict Anderson megjegyezte azonban, a nemzet kialakulásának és fenntartásának problémája abból a tényből származik, hogy a nemzet csupán „elképzelt politikai közösség, hiszen csak képzeljük, hogy természetéből adódóan körülhatárolható, illetőleg szuverén egység”.³ Egy nemzet csak képzeletben alkothat valódi közösséget, azaz Allucquere Rosanne (Sandy) Stone megközelítését alkalmazva⁴, a nemzet csak *virtuális* közösségként realizálódhat, melynek fenntartásához olyan elemekre és

¹ A tanulmány korábbi változatát lásd IMRE Zoltán (szerk.): *Átvilágítás – A magyar színház európai kontextusban*. Budapest: Áron, 2004. 63-95.

² A jelenet részletes leírását lásd MOLNÁR GÁL Péter: *Rendelkezőpróba*. Budapest: Szépirodalmi, 1972. 166-174., KOLTAI Tamás: *Major Tamás*. Budapest: Ifjúsági. 1986. 91-93., BÁNOS Tibor: *A Csárdáskirálynő vendégei*. Budapest: Cserépfalvi, 1996. 111-118. és SZIGETHY Gábor: *Ki ül a páholyban, Magyar Nemzet* 1997. január 25.

³ Benedict ANDERSON: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983. 15.

⁴ Allucquere Rosanne (Sandy) STONE: *A szellem teste. Replika* 1995/17-18, 298.

mechanizmusokra (a nemzeti intézményrendszer kiépítése és a nemzeti nyelv megteremtése), van szükség, amelyek egyrészt összekötik a fizikailag elválasztott tagokat, másrészt reprezentálják őket egymás és a világ, tehát az adott közösséghez (nem) tartozók előtt. Sőt a nemzet mint virtuális közösség jelenben realizálódó elképzelésének olyan a múltból kibontakozó és a jövő felé irányuló kollektív identitáson kell alapulnia, amelyet feltehetőleg, illetve hallgatólagosan a közösség legtöbb (feltételezett) tagja elfogad. Így a közösség identitásának megteremtéséhez elengedhetetlenül szükség van (közössé formálható) múltra. A múlt azonban nem létezik önmagában, hanem tudatosan vagy öntudatlanul az emlékezés és a felejtés szelektív és retrospektív folyamatán keresztül, a jelenben *újraalkotott* konstrukció. A múlt újrakonstruálása szolgál(hat) tehát a jelenben realizálódó nemzetközösség számára megalapozás gyanánt és legitimációként, a jelenben lévő legitimációs hiány kitöltőjeként, illetve a legitimáció megkérdőjelezéseként is.

A legitimációra szoruló, csupán virtuális közösségként realizálható nemzet elképzelését használta ki az 1945 után már erőteljesen érvényesülő, de csak az 1948-as un. kékcédulás választások után a hatalmat megszerző és egyeduralkodóvá váló kommunista ideológiának a nemzet összetevőinek, múltjának és jelenének az átértelmezésére és megváltoztatására irányuló törekvése. Az 1945 után realizálódó nemzettudat legfontosabb problémáinak, mint azt Szabó Miklós tanulmányában kifejtette, a jobboldali múlttal való szembenézés, és az első világháborút lezáró Trianoni békeszerződés következtében elcsatolt területek visszaszerzéséről való végleges lemondás, illetve ennek következtében a határon túli magyar kisebbségeknek és Magyarországnak a szomszéd országokkal való viszonyának rendezése számított.⁵ Az 1947-es párizsi béke megerősítette a Horthy-rendszer ideológiájának (revízió, modernizáció és konszolidáció) 1945 utáni tarthatatlanságát, mintegy ösztönözve a hatalom megszerzésére és birtoklására törő kommunistákat olyan ideológia kialakításában, amely a II. világháború utáni krízisre adhatott megoldási javaslatokat az egyén és a közösség szintjén is.

A kommunista ideológia végső célként új világ eljövételét ígérte, a kommunizmus képében megjelenő isten nélküli földi paradicsomot, és retorikája egyszerre próbálta meg átírni a régi hagyományokat és egyben ezeknek a hagyományoknak a folytatásaként beállítani magát. Ezt volt hivatva szolgálni a Révai József által kidolgozott un. haladó hagyományok kommunista koncepciója, amelyben Révai a Dózsa-féle népies, a kurucos-szabadságharcos és a 48-as függetlenségi hagyományok elemeit ötvözte a kommunista eszmékkal, és a

⁵ Lásd SZABÓ Miklós: Magyar nemzettudat-problémák a huszadik század második felében, *Medvetánc* 1984/4 és 1985/5. 51.

mindennapi élet minden területére, illetve a művészetre is alkalmazhatóvá tette. Mint azt Rényi András a sztálinista képzőművészet magyar paradigmája kapcsán megállapította, „a magyar kommunisták számára, akiket a Horthy-korszakban épp elsősorban a nemzetietlenség vádjával sikerült tartósan diszkvalifikálni, létfontosságú volt, hogy magukat mint a nemzeti történelem kontinuitásának hordozóit, uralmukat pedig mint a nemzeti hagyományok szerves és szükségszerű folytatását fogadtassák el”.⁶

Az 1945 utáni 1848-as ünnepek megszervezése például a függetlenségi hagyomány rehabilitálását jelentette. A Rákosi-rendszer, mivel sem jogilag, sem politikailag, sem az életszínvonal emelkedésével nem tudta magát igazolni, folytonos legitimitáshiányban szenvedett,⁷ s ennek következtében ideológusai, különösen Révai József, olyan nemzeti függetlenségi hagyomány megteremtésén fáradoztak, amely egyszerre volt hivatva érzékeltetni az amerikai imperialisták által fenyegetett függetlenséget, illetve a szoros politikai együttműködést a Szovjetunióval, mint a függetlenség biztosítékával. Ennek a helyzetnek a visszaságát, valamint a függetlenségi hagyományban rejlő ellenállás potenciális lehetőségeit a kommunisták is érzékelték, s ezért az 1848-as megemlékezést hatalmuk megszilárdítását követően, azaz 1951 után, eltörölték mint munkaszüneti napot, és visszaminősítették un. ifjúsági ünneppé.

Az internacionalista alapon álló, de a nemzetállam keretében megvalósuló kommunista ideológia nemcsak a múltat próbálta meg újrakonstruálni, hanem a nacionalizmus elképzelését is. A nacionalizmus átértelmezésénél is a kommunista haladó hagyományok koncepcióját alkalmazták, azaz mint azt Dessewffy Tibor könyvében kiemelte, „a kommunisták nem megsemmisíteni igyekeztek a nacionalizmust, hanem a revizionista elemek eltüntetésével „áthangszerelték”. Ennek nyomán jött létre az az osztályharcos történelemszemlélet, amelyben „Dózsa – Rákóczi – Petőfi művét Rákosi Mátyás és a Párt fejezi be””.⁸ Ez az átértelmezett nacionalizmus nemcsak a kommunista ideológiába volt beilleszthető, hanem igyekezett megteremteni a kommunista hatalomátvétel történeti legitimálását és a világháborús frusztráció feloldásának a lehetőségét, valamint megpróbálta

⁶ RÉNYI András: „Vihar előtt” – A történeti festészet mint a sztálinizmus képzőművészetének magyar paradigmája In GYÖRGY Péter és TURAI Hedvig (szerk.): *A művészet katonái – Sztálinizmus és kultúra*, Budapest: Corvina. 1992. 35.

⁷ A Magyarországon érvényesülő szovjet gazdasági behatolásnak, az újfajta gazdasági gyarmatosításnak és az 1945 utáni gazdasági helyzet elemzését lásd BORHI László, *Magyarország a hidegháborúban – A Szovjetunió és az Egyesült Államok között, 1945-1956*. Budapest: Corvina. 2005. 147-207.

⁸ DESSEWFFY Tibor: *Iskola a hegyoldalban*. Budapest: Új Mandátum, 1999. 98.

hatálytalanítani Trianon jelentőségét is, hiszen „végül is mindegy, hogy „proletár testvéreink” melyik népi demokráciában építik a szocializmust”.⁹

A nacionalizmus átértelmezésével párhuzamosan a „népi demokrácia” nemzetfogalma is átértékelődött. A kommunista retorikában a nemzet „az egész magyar dolgozó néppel”, a szocializmus építőivel azonosult, amely egyszerre vonatkozott a magyar munkásra, parasztra és „haladó” értelmiségire. A dolgozó nép vezetőjévé és a tudás feltételezett birtokosává a Párt, míg ennek emblemikus alakjává és metonimikus megtestesítőjévé, különösen az 1950-es évek első felében, a Párt első embere, Rákosi Mátyás vált. A nemzetfogalom átértékelésében az 1945 előtti főleg a munkásságot és a parasztságot érintő ún. társadalomalattiság már nem volt jellemző¹⁰ a viszonylagos társadalmi integráció következtében, viszont ezzel párhuzamosan a nemzet-fogalmából kirekesztettek összetétele is megváltozott. Azaz a kommunista nemzet-fogalomban a korábban alig vagy egyáltalán nem befogadott csoportok kerültek a középpontba, legalábbis a kommunista retorika szintjén, míg a Horthy-rendszer hatalmának vélt vagy valós birtokosainak kizárása is megtörtént. Így került társadalmon kívüli státuszba a reakciónak titulált, jobboldali érzelműnek beállított (pénz-és/vagy születési) arisztokrácia, a volt vezető hivatalnok és értelmiségi réteg, a vallási/egyházi vezetők csoportja, valamint a jelentős magánvagyonnal rendelkező polgárok és a gazdagparaszrok. A nemzet-fogalmának ilyen átértelmezése adott lehetőséget a kommunisták által állandóan hangoztatott, de részletesen soha meg nem határozott, s így folyamatosan bizonytalanságban tartott ellenség-mítosz kialakításához is. Ezeknek a megváltoztatott és átértelmezett jelenségeket volt hivatva reprezentálni és a mindennapi élet minden területére bevezetni a kommunista ideológia által használt teatralitás.

2. Teatralitás és legitimáció az 1950-es évek Magyarországon

A teatralitás értelmezésének hagyományában két eltérő megközelítéssel találkozhatunk. Az egyik szerint a teatralitás a színház sajátos és specifikus jelenségeit foglalja magába, azaz a dramatikus szövegen kívül minden olyan jelet és jelrendszert, amely a színházban az előadás részét képezi.¹¹ A teatralitás másik megközelítése a fogalmat a színház keretein kívül és hatótávolságán túl, a mindennapi élet szimbolikusnak és látványosnak tekinthető

⁹ I.m. 99.

¹⁰ A társadalomalattiság kérdéséről lásd SZABÓ i.m. 53.

¹¹ Lásd Georg FUCHS: *Die Revolution des Theatres*, München. 1909.

eseményeiben határozza meg.¹² Jelen írás szempontjából a második megközelítés kíván figyelmet, amely Nyikolaj Jevrejnov 1908-as tanulmányától Elizabeth Burns, Joachim Fiebach és Rudolf Münz munkáin keresztül Erika Fischer-Lichte, Michael Quinn, Helmar Schramm¹³, illetve Tracy C. Davis, Jon Erickson, Shannon Jackson, valamint Thomas Postelwait írásáig terjed.¹⁴

Az általam használt teatralitás-elképzelés a színház metaforikus használatából származik, meghatározása a színház keretén túlra mutat, és arra vonatkozik, hogy a mindennapi élet valójáról készült reprezentációk nagyon gyakran strukturálódnak és értelmeződnek a színházi keret analógiáján keresztül. Ebben az értelemben, mint arra Elisabeth Burns a teatralitásról szóló alapművében felhívta a figyelmet, a teatralitás „mindenfajta mások által felfogott és értelmezett, (mentálisan illetve implicit módon) színházi terminusok alapján leírható viselkedéshez hozzákapcsolható. [...] Bár a teatralitás kulturálisan meghatározott, a teatralitás maga bizonyos nézőpontból, észlelési módként határozható meg”.¹⁵ Következésképp a teatralitás nem az adott esemény sajátja, és nem az eseményben eredendően benne foglalt elem. Épp ellenkezőleg, az adott perspektívától és percepciótól függ, hogy egy szituációt, viselkedést vagy magatartást teatralisnak vagy nem-teatralisnak tekinthetünk, illetve akként határozhatunk meg.

A teatralitás másik lehetséges értelmezése azokra az alkalmakra utal, ahol társadalmi konszenzuson alapuló, a mindennapokban használatos viselkedés- vagy kifejezőmódok teatralis elemeken keresztül előfordul(hat)nak és megnyilvánul(hat)nak, azaz ahol is a (társadalmi) valóságról alkotott képzetek látványos módon (re)konstruálhatóak, manifesztálhatóak és legitimálhatóak, illetve megváltoztathatóak. Ezek az alkalmak, bár folyamatosan változnak, lehetnek mégis viszonylag állandóak, vagy épp teljesen véletlenszerűek, kultúránként különböznek egymástól, mivel a különböző kultúrák a látható és láthatatlan, a befogadást és a kizárást irányító határait különbözőképpen jelölik (ki). Ezek az alkalmak a létezés szakadatlan folyamatosságának *köztes* állapotában történnek, és állandó (re)konstrukcióra kényszerülnek, de mindezek ellenére megkísérik kereteik között (ideiglenesen) rögzíteni a létezés átmeneti állapotát. A teatralitásként értelmezett alkalmakban tehát a (társadalmi) valóság(nak tekintett reprezentációk) egyéni szubjektumokon keresztül

¹² Lásd Nyikolaj JEVREJNOV: *The Theatre in Life*, New York: Brentano's. [1908]1927.

¹³ Mivel Erika Fischer-Lichte tanulmánya meglehetősen alaposan és részletességgel elemzi ezeket az elképzeléseket, eltekintek ezek bemutatásától és a következőkben csak azokra hivatkozom, amelyeket én is használok. Lásd Erika FISCHER-LICHTE: A színház mint kulturális modell, *Theatron* 1999/3. 67-80.

¹⁴ A teatralitásnak az angolszász kultúrában elterjedt értelmezéseit részletesen lásd Thomas POSTLEWAIT és Tracy C. DAVIS: *Theatricality: An introduction* In POSTLEWAIT és DAVIS (szerk.): *Theatricality*, Cambridge: Cambridge University Press. 2003. 1-39.

¹⁵ Elisabeth BURNS: *Theatricality – A Study in Convention in the Theatre and Everyday Life*, London. 1972. 13.

megtapasztalhatók és létezésük (főleg vizuális eszközökön keresztül) biztosíthatók, vagy éppen kihívásnak vethetők alá és megváltoztathatók.¹⁶

A politikai-legitimációs célokra használt teatralitás nem új jelenség. A nyilvános felvonulásokat, állami ünnepeket, bevonulásokat és győzelmi ünnepeket már az ókortól úgy tekintik, mint a siker vizuális és anyagi terminusok alapján realizált bizonyítékát; mint a dominancia szimbolikus értelemben való demonstrálását; és mint a világi autoritás hegemoniájának és mindennek felett állásának reprezentációját. Ezekben a teátrális eseményekben az ünneplés tárgya, a reprezentáció modellje, és központi közönsége gyakran ugyanaz a világi autoritás. Ezeknek a teátrális eseményeknek a retorikáján keresztül a világi autoritás vizuálisan megsokszorozódik, és alattvalóinak mindennapi életére rávetül. Ezt a retorikát, a hatalom intenciója szerint azért szervezik, hogy legitimálja a világi autoritás égisze alatt kibontakozó mindennapi élet megszervezését.

A világi célzatú teátrális események mellett, illetve ezekkel gyakran összefonódva a teatralitásban rejlő propagandisztikus és legitimációs lehetőségeket, ugyancsak a mindennapi élet megszervezésének szándékával, intézményes formában és visszatérő szisztematikus rendszerint az egyházi liturgia is használta. Nem meglepő tehát, hogy az egyházi liturgia szolgált alapjául a huszadik századi totalitáriánus rendszerekben is a nyilvános és a magánélet rítusainak reprezentációjában jelentkező gyakorlatokhoz.¹⁷ Az olasz fasiszmus rituális eredetű teatralitásáról írva Günter Berghaus úgy érvelt, hogy az ókori Róma dicsőségét idéző fasiszta illetve az ősgermánság mítoszát újrajró náci „liturgia” és a keresztény ünnepek közötti hasonlóságok különösen nyilvánvalóak voltak. Ezekben az országokban a vallásos szimbólumok, eszközök és gyakorlatok széles körben ismert repertoárját kiemelték keresztény katolikus kontextusukból, és a római illetve az ősgermán mitológia bevezetésével a fasiszta illetve náci politikai ideológia céljára használták fel. Berghaus kimutatta, hogy a fasiszta vezetők már nagyon korán felismerték, hogy „a tömegek tudat alatti vágyaihoz kell fordulniuk és a politikai rendszernek olyan szimbolikus reprezentációját kell elkészíteniük, amely azzal az ígérettel kecsegtet, hogy a tömegek álmait és vágyait fogja betölteni. A mitologikus nyelvre fordított fasiszta ideológia és ezeknek a mítoszoknak a rituális performanszokon

¹⁶ A legitimitás különböző értelmezéséről lásd BOZÓKI András: Konfrontáció és konszenzus: A politikai integráció fogalmáról In Bozóki: *Konfrontáció és konszenzus – A demokratizálás stratégiai*, Szombathely: Savaria University Press. 1995. 29-63.

¹⁷ Meg kell itt jegyezni, hogy a keresztény liturgia is ráépült a pogány rítusokra és a pogány ünnepnapokra.

keresztül történt aktualizálása sokkal hatásosabb módja volt annak, hogy a prezentált üzenet jóváhagyását elérjék, mint amit a racionális propaganda valaha is elérhetett volna”.¹⁸

Az 1930-as és 1940-es évek Németországában a náci vezetők is felhasználták az egyházi szimbólumokat és rítusokat, amikkel következetesen átesztétizálták a politikát, és bőségesen alkalmazták a teatralitást a nyilvános élet más szféráiban is. Mint azt Roger Griffin hangsúlyozta, a német náciizmus „csak úgy tudott hű maradni saját mítoszához, és csak úgy tudta önmagát legitimálni, hogy különlegesen aprólékos civil liturgiát (vagy „civil”, „világi”, illetve „politikai” vallást) teremtett, amely a nemzet immanens újjászületésének mítoszára épült”.¹⁹ A vallási szimbólumoknak, gyakorlatoknak és a fasiszta illetve náci ideológiának az ötvözésén keresztül a nemzeti újjászületés mítoszában és retorikájában alapuló Olaszországnak illetve a Harmadik Birodalomnak olyan vizuális bizonyítékát teremtették így meg, amelyben az olasz illetve a német nemzet vezetője mögött egyesülhetett.²⁰

A hatalom megkonstruálásához és legitimálásához felhasznált vallási szimbólumok és gyakorlatok felismerhetők voltak az 1950-es évek Magyarországon is. A magyar kommunista ideológusok azonban nehezebb helyzetben voltak, mint a fasiszta, illetve a náci rendszereké, mivel a kommunizmus / szocializmus ideológiája az ateizmusra épült és a vallás ellentétben állt a materialista-marxista világképpel is.²¹ Ennek ellenére a kommunista párt ideológiája is felhasználta a valamikori vallásos rítusokat, hogy hatalmát a kulturális hegemonián²² keresztül fogadtassa el és legitimálja. Mindezt pedig úgy tette, hogy egyrészt a kommunista retorika elhatárolta magát a közvetlen vallásos referenciáktól, másrészt pedig saját ideológiáját úgy prezentálta, mint amely egyszerre jelentett „természetes” folytonosságot és radikális „fejlődést”.²³ A kommunista párt tehát a vallást nem felszámolni akarta, hanem

¹⁸ Günter BERGHAUS (szerk.): *Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence and Oxford: Berghahn Books. 1996. 50.

¹⁹ Roger GRIFFIN: *Staging the Nation's Rebirth: The Politics and Aesthetics of Performance in the Context of Fascist Studies* In Berghaus i.m. 1996. 25.

²⁰ Természetesen mind az ókori társadalmak, mind a középkori egyház, mind a huszadik századi totalitáriánus rendszerek felhasználták a művészetet és a színházat is propaganda, illetve legitimációs eszközként. Csakhogy a művészetnek és a színháznak sokkal korlátozottabb a felhasználási területe és felhasználói köre, s ezáltal sokkal korlátozottabb a hatása, mint a hatalom által szervezett nyilvános teatralitásoknak a mindennapi élet egészét megszervező és átfogó hatalmi propaganda szempontjából. Lásd még Barbara PANSE: 'Censorship in Nazi Germany: The Influence of the Reich's Ministry of Propaganda on German Theatre and Drama, 1933-35', Berghaus i.m. 140-156., Pietro CAVALLLO: 'Theatre Politics of the Mussolini Regime and Their Influence on Fascist Drama', Berghaus i.m. 113-132. és Erik LEVI: 'Towards an Aesthetic of Fascist Opera', Berghaus i.m. 260-276.

²¹ A német nemzetszocializmus és sztálini diktatúra összehasonlítását lásd FERKAI András: A sztálinizmus építészetéről, In GYÖRGY Péter és TURAI Hedvig i.m. 24-33.

²² A kulturális hegemonia-elméletéhez lásd Antonio GRAMSCI, *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, New York: International Publishers. 1971.

²³ Erre kiváló példa az augusztus 20-ai Szent István nap átírása, mely 1949-től a Rákosi által adományozott kommunista alkotmány és az új kenyér ünnepeként vált a kommunista propaganda részévé. Lásd Árpád v. KLIMÓ: A nemzet Szent Jobbja – A nemzeti-vallási kultuszok funkciójáról, *Replika* 1999/9 45-56.

„társadalmilag leszorítani, világossá téve: a felsőbb „kasztokba” való bejutáshoz a régebbi istenek imádatával fel kell hagyni”.²⁴

Az 1950-es évek kommunista retorikájában megjelenő legitimációs módszereire nemcsak a vallásos liturgia jeles napjainak és a korábbi világi ünnepek betiltása, vagy átértelmezése volt jellemző. Ezzel párhuzamosan a hivatalos propagandának a jelenlegi hatalmat legitimáló ünnepeket is létre kellett hoznia és teátrális látványosságként szervezni meg őket.²⁵ A náci és fasiszta felvonulásokhoz hasonlóan, ilyen teátrális látványosságok között lehet említeni például, az 1950-ben bevezetett (1950. 10. sz. törvényerejű rendelet), a szocialista Magyarország „megszületését” igazoló április negyedik „felszabadulási” ünnepségeket²⁶, és az 1955-ben Magyarországon is állami ünneppé nyilvánított (1955. 37. sz. törvényerejű rendelet), a kommunista rendszert legitimáló, a Nagy Októberi Szocialista Forradalomra emlékeztető, november hetedik ünnepségeket. A naptár átalakítása nemcsak az idő újrastrukturálását célozta, hanem „az időnek az ideológia szolgálatba állítását [is]”.²⁷ Az 1950-es évek Magyarországon tehát a hivatalos ünnepek egyszerre voltak a kommunista ideológia kifejezései, a központi hatalom, a kommunista vezetők, különösen Rákosi és Sztálin vizuális reprezentációi, illetve az ünnepeken „önként” megjelent tömegek által a hatalom erejének manifesztumai és legitimációi. A társadalmi és állami ünnepekkel, illetve a történelmi eseményeknek és a szocializmus győzelmeinek a megünneplésével a kommunista ideológia el kívánta nyomni egyrészt a személyes lét ünnepeit, másrészt pedig azt óhajtotta, hogy a tömegek „az elvont társadalmi eszméket minduntalan személyes élményként éljék meg”.²⁸

A kommunista retorika azonban nemcsak a világi és a vallásos naptár és az ünnepek rendjének átalakítására szorítkozott, hanem legfőbb célja arra irányult, hogy „szimbolikus értelemben hatalmat szerezzen saját tradíciók felmutatásával, saját hely kijelölésével a történelmi időben”.²⁹ Mindezt pedig, tudatos térhasználaton (saját helyek kialakítása – terek,

²⁴ DESSEWFFY i.m. 105.

²⁵ Az 1950-től bevezetett naptár és ünneplési rend elemzését, lásd GLATZ Ferenc: Ünnepeink 1945-1990, *História*, 1992/4-5. 2. és 29-32, az ünnepek számára kijelölt vizuális imidzsek és verbális szlogenek elrendezéséről, lásd SZŰCS György: A „képfenség” elve In GYÖRGY Péter és TURAI Hedvig i.m. 44-57. és SZABÓ Róbert: Jelszavak, politikai ünnepek, *História* 1987/5-6. 15-17.

²⁶ Az 1955. április 4-én a tíz éve felszabadult ország megünneplésére érkező szovjet küldöttség fogadásár például ötezer embert mozgósítottak. Lásd PÜNKÖSTI Árpád: *Rákosi bukása, száműzetése és halála 1953-1971*, Budapest: Európa. 279.

²⁷ Jeffrey K. OLICK és Joyce ROBBINS: A társadalmi szerkezet tanulmányozása: a „kollektív emlékeztől” a mnemonikus gyakorlat történelmi szociológiai vizsgálatáig, *Replika*, 1999/9. 27.

²⁸ KALMÁR Melinda: *Ennivaló és hozomány: A kora kádárizmus ideológiája*, Budapest: Magvető. 1998. 259-260.

²⁹ FEISCHMIDT Margit és Rogers BRUBAKER: Az emlékezés politikája: az 1848-as forradalmak százötven éves évfordulója Magyarországon, Romániában és Szlovákiában, *Replika*, 1999/9. 76.

utcák átnevezése, valamint szobrok, épületek, emléktáblák eltüntetése és megteremtése³⁰), a szocialista sikerpropagandát dicsőítő vizuális imidzseken (plakátok³¹, szlogenek³² és reklámok), az emlékezés különböző idősíkjainak látványos összemosásán (Dózsa – Rákóczi – Petőfi – Rákosi hagyomány), új a kommunista hatalmat legitimáló emlékhelyek, emlékművek (Sztálin szobor a Felvonulási téren³³), valamint a kommunista hatalmat hirdető épületek és szimbólumok (új hősök - sztahanovisták³⁴) konstruálásán keresztül próbálták elérni. A kommunista ideológia a múlt átértékelését illetve a nem átértékelhető múlttal való szakítást tűzte ki célul, melyhez megkísérelték megváltoztatni a lakótereket, az utcát, az épületeket, a kirakatokat, a portálokat, a teret, azaz a nyilvános és a magán élet minden szféráját. Ez pedig azt az üzenetet hordozta, hogy a nap minden órájában mindenütt, mindenkit arra emlékeztessenek, hogy „visszavonhatatlanul új keretek között él, s a változások immár kérlelhetetlenül a legapróbb részletekig hatoltak”.³⁵

Ezzel a mindent átfogó átalakítással kapcsolatban Dubravka Knežević arra hívta fel a figyelmet, hogy a diktatórikus hatalmak ideológiái olyan mértékben építenek az imént említett eszközökben rejlő teatralitás lehetőségekre, hogy végül a mindennapi élet „önálló, parateátrális látványossággá válik”.³⁶ Ebből viszont az következik, hogy a diktatórikus rendszerek ideológiája a mindennapi életet teatralitásként szervezi meg és tartja fenn. Hiszen mint azt Knežević is kifejtette „az utca és valójában minden nyilvános tér felhasználható a tömegek manipulációjára, és ezért szigorúan ellenőrzött területté válik. [...] A manipuláció és a lelkiismeretlen politikai propaganda szándékával felhasznált színházi effektusok az elnyomó rendszerek természetének lényeges részét teszik ki”.³⁷ Következésképp a nemzeti (mint az 1930-as évek Németországa és Olaszországa), illetve a nemzetközi elveken (mint az 1950-es évek Szovjetuniója és Magyarországa) alapuló diktatórikus rendszerek retorikája koherens, lineáris és egységes narratívaként próbálta egyesíteni a (nemzet(köz)i) múltat, a jelent és a jövőt, és a mindennapi életet az internacionalista (kommunista/szocialista), illetve az adott ország nacionalista ideológiájának érdekei szerint szervezte újjá. Ez a folyamatosan

³⁰ A kommunista ideológia nevében elkövetett rituális állításokról és szobordöntésekről lásd SINKÓ Katalin: A politika rítusai: emlékműállítás, szobordöntés In GYÖRGY Péter és TURAI Hedvig i.m. 67-79.

³¹ Lásd erről DEMETER Zsuzsanna: Plakátok! plakátok?, *História*, 1987. 5/6. 35-37.

³² Lásd erről SZABÓ i.m. 15-17.

³³ Lásd erről POTÓ Jolán: Egy szimbólum születése –Így épült a Sztálin szobor, *História*, 1987. 5/6. 17-21.

³⁴ A kommunista ideológia által gyártott hősookról lásd DESSWFFY i.m. 210-211. és PETERNÁK Miklós: Az államosított látás. Kísérlet az allegorikus dokumentarizmus megteremtésére In GYÖRGY Péter és TURAI Hedvig i.m. 80-90.

³⁵ GYÖRGY Péter: A mindennapok tükre, avagy a korstílus akarása, in GYÖRGY Péter és TURAI Hedvig i.m. 12.

³⁶ Dubravka KNEŽEVIC: ‘Marked with Red Ink’, *Theatre Journal*, 1996. (48): 410.

³⁷ I.m. 407 és 409.

(re)konstruált nemzet(köz)i valóság az 1950-es évek szocialista országaiban olyan vizuális látványosságként manifesztálódott, amelynek célja az volt, hogy az immáron egységesnek bemutatott szocialista tömböt Sztálin, míg a kommunista párt irányítása alatt álló magyar nemzetet a vezető, azaz Rákosi Mátyás mögött sorakoztassa fel.³⁸

Az 1950-es években a mindennapi élet parateátrális látványossággá válására nemcsak a Rákosi körül kibontakozó személyi kultusz utalt, hanem az ipari termelés fokozásával párhuzamosan bekövetkező, a romló életmód ellensúlyozását szolgáló életvilág-kampányok, gazdasági- és munkaversenyek sikerpropaganda is. Nyilvánvaló színpadra állítottágaik ellenére, ezekről a hivatalosan konstruált valóságokról a Rákosi-rendszer retorikája azt állította, hogy „őszinték”, illetve „hitelesek”. Ezeknek a teatralitásoknak a következtében jöhetett létre az a retorika is, amely azt állította, hogy a „valódi” valóság valahol máshol, valahol „kint” még megtalálható, ott, ahová a rendszer már nem érhetett el. Ezt a „máshol”-t úgy tekintették, mint az *igazi* valóságot, feltételezve, hogy a hivatalos színpadra állítás „ördögi” hatalma nem fertőzhette meg. Valójában ez a „máshol” az 1950-es évektől kezdődően a Nyugat idealizált változatában realizálódott, és nyugati státusz-szimbólumokon keresztül jelent meg. Illetve mint azt később látni fogjuk a művészet, különösen az irodalom, a képzőművészet, a film és a színház kínált olyan területeket, amelyek – gyakran tudtukon kívül és intenciójuk ellenére – kívül estek a hatalom teatralitásán, illetve mégha ideiglenesen is, de teret engedtek a hatalom retorikájának a megkérdőjelezésére.

Bár a kommunista párt a hatalmat erőszakkal és jelentős szovjet „baráti” segítséggel szerezte meg, és olyan erőszakos formában tartotta fenn, mint a bebörtönzés, a kitelepítés, a cenzúra, illetve az Államvédelmi Hivatal által elkövetett törvénytelenések³⁹, még a Rákosi-rendszer is dominanciáját a hétköznapiakban, az ország börtönben nem lévő lakossága és a külföld számára szimbolikus eszközökön keresztül legitimálta. Ehhez a Rákosi-rendszer felhasználta a művészetet, a sportot és a mindennapi élet teátrális eseményeit. Miután a legitimáció megtörtént, és a rendszert mind a belső, mind a külső világ elfogadta, fenntartása és folyamatos megújítása nagyban függött az „ellenség” mítoszának életben tartásától.

A Rákosi-rendszerben az ellenség-mítosznak folytonosan változó formációi léteztek (tőkés, reakciós, áruló, kulák, imperialista ügynök, imperialista kém, reakciós klerikális,

³⁸ A személyi kultusz megnyilvánulásairól lásd FRISNYÁK Zsuzsa: Még a troli is 70..., *História*, 1987/5-6. 31-32., SIPOS András: Városnév születik, *História*, 1987/5-6. 29-30., HORVÁTH Zsolt: Születésnapok anatómiája, *História*, 1987. 5/6. 27-28., POLÓNYI Péter: 'e törvény szavára dalol a szívünk' – Személyi kultusz és dalkultúra, *História*, 1987/5-6. 32-38., és HORVÁTH Zsolt: Tá-tá tá-ti-tá, tá-ti-ti-tá – A taps anatómiája, *História*, 1987/5-6. 13-15.

³⁹ Az ÁVH részletes elemzését lásd KISZELY Gábor: *ÁVH – Egy terrorszervezet története*, Budapest: Korona. 2000.

jobboldali szocdem, osztályidegen, stb.), és a belső/külső, virtuális/valós ellenség fantomizált és felnagyított képe központi szervező erővel rendelkezett.⁴⁰ Az ellenség mítosz legkidolgozottabb formáit az 1950-es évek un. koncepciók pereiben figyelhetjük meg. Ezeket a pereknek csak túlzással nevezhető eseményeket, előre megrendezték, hétköznapi embereket színészként alkalmaztak, a tanúvallomásokat és a vádakot előre rögzítették, az ítéletet előre megírták, hogy a vádlottakat a nép ellenségének vádja alapján ítélhessék el.⁴¹

A koncepciók perekkel párhuzamosan vezették be, Rákosi 1949-es Sportcsarnokbeli beszédét követően, az un. éberségi harc forradalmi elvét. Ennek meghatározása (is) teljesen homályos volt, viszont így a hatalom kitűnően felhasználhatta az egyének megrendszabályozásához, hiszen bármi minősülhetett az éberség megsértésének, tehát bárkiből lehetett ellenség.⁴² Ezzel párhuzamosan a rendszer is azt állíthatta, hogy az állam az ÁVH hathatós segítségével éberén vigyáz a rendre és az állampolgárokra, és megvédelmezi saját magát, illetve állampolgárait is az ellenségtől. A kommunista hatalomátvétel után bevezetett, „az ellenséggel szembeni fokozódó éberség”⁴³ elve és gyakorlati kivitelezése felhasználható volt a belső ellenzékkel (nemzeti kommunisták, szociáldemokraták) és a külső „osztályidegen elemekkel” való leszámolásra, illetve az új „hithű” nomenklatúra kialakítására is. Az éberségi harc általánossá tétele a bebörtönzések, elhurcolások, internálások és kitelepítések következtében, a rettegés és a megfélemlítés légkörét szülte, illetve folytonosan felügyelő nézőt – az Orwell által megírt Nagy Testvért – feltételezett, és szüntelen megfigyeléshez, gyanakváshoz vezetett.⁴⁴

⁴⁰ Lásd erről részletesebben LITVÁN György: „Mi kommunisták különös emberek vagyunk...” – A sztálinizmus lélektana, *Századvég*, 1988/6-7. 150-159. és TAKÁCS Péter: Kulák-legendák, *História* 1987/5-6. 47-50.

⁴¹ A koncepciók perek működését jól szemlélteti a Rajk-per előkészítésében részt vevő Faludi Ervin főhadnagy későbbi 1954. július 7-én készült feljegyzése: „Amikor a tárgyalás előkészítése elért odáig, hogy a teljes kívánt anyag együtt volt, akkor az egész anyag fel lett dolgozva kérdés-felet formájában mind a vádlottak, mind a pedig a tanúk anyaga. Az így elkészített kérdések és feleletek lettek átadva a bíróság elnökének és az ügyésznek és csak annak alapján kérdezhetek. A vádlottak és a tanúk – gyakorlatilag szintén vádlottak – válaszaikat betűről-betűre be kellett, hogy tanulják. Közvetlen a tárgyalás előtt és főleg az ítélelhozatal előtt Péter [Gábor] még egyszer beszélt minden vádlottal és biztosította őket, hogy az ítélet formális lesz. Közölte velük előre az ítéletet is. Megerősítette előttük azt, ami előzőleg is közölve lett az őrizeteseikkel, hogy a párt kívánsága, hogy a jegyzőkönyvben foglaltakat a tárgyaláson fenntartsák”. Idézi KISZELY i.m. 186.

⁴² Az éberség és az ellenség mítoszáinak összekapcsolását jól mutatja Rákosinak egy 1955-ben megjelent beszéde. „Nem lehet csodálni, hogy ilyen viszonyok mellett eltompul az ellenséggel szemben az éberség. Pedig az eddiginél hasonlíthatatlanul éberebbnek kell lennünk. Meg kell tanulnunk, hogy minden néven nevezendő nehézségnél, hibánál vagy bajnál, az okok közt keressük az ellenség kezét is.” RÁKOSI Mátyás: *A békéért és a szocializmus építéséért*, Budapest: Szikra. 1955. 182. Az éberségi harc részletes elemzését lásd DESEWFFY i.m. 137-140.

⁴³ Rákosi zárszava, elhangzott Rajk László letartóztatásának másnapján, az MDP Központi Vezetőségének ülésén, 1949.május 31., különlenyomatként adta közre a Szabad Nép 1949. június 5-i száma. Idézi SOLTÉSZ István (vál.): *Rajk-dosszié*, Budapest: Láng. 1989. 29.

⁴⁴ A rettegés légkörének megértéséhez lásd LITVÁN György i.m. 150-159.

A teatralitás tehát nemcsak a közszférában kapott helyett, hanem beköltözött a magán szférába is, mivel minden (magán)cselekvés egyszer, valamilyen előre nem látható okból, még a köz mérlegére is kerülhetett és meg- illetve elítélhetett.⁴⁵ A Rákosi-rendszerben tehát a teatralitás egyik funkciója az volt, hogy eltakarja a(z) (fegyveres) erőszakot, a totalitáriánus hierarchiát, és legitimálja ennek dominanciáját mint (kulturális) hegemoniát. Másik funkciója pedig arra szolgált, hogy folyamatosan megfigyelésre kényszerítse és a megítéléstől való félelemtől vezetve rettegésben tartsa mind a közszereplőt, mind pedig az egyént. Mindez pedig – a diktatórikus rendszerekre alapvetően jellemző – teljes mértékben „átteatralizált társadalom” megjelenéséhez vezetett, amelyben a teatralitás a mindennapi élet alapvető szervező elvévé vált, hogy teljes mértékben meghatározza a gondolkodás lehetőségeit. Következésképp a Rákosi-rendszerben együtt létezett a sikerpropagandát előtérbe állító, átteatralizált kommunista világ, amelyben minden a totális nevelésnek, a szüntelen tanulásnak, az ember-átalakító programnak a része: „minden fegyver, hogy a még kívülállókat meggyőzze”.⁴⁶ Egyúttal az utcán, a plakáton, a könyvborítón, és nyilvános tereken és a magánszférában megjelenő „harc” az erőszak, az elnyomás és a terror világát is jelentette.

Még a Rákosi-rendszer sem volt képes elérni azonban azt, hogy a hegemonia totális és abszolút mértékben kizáró erejű lett volna, sőt a rendszer folyamatos legitimációs válságtól szenvedett. A legszigorúbb cenzúra, a legkeményebb titkos rendőrség és a teljesen átteatralizált hivatalos propaganda sem volt képes eltörölni és teljesen elhallgattatni az eltérő hangokat. Így az alternatív (kultur)politika különböző megnyilvánulásai is léteztek, mialatt a rezsím megpróbálta ellenőrzés alatt tartani az ellenállás tagjait pusztán erőszakkal, vádaskodással, és a rendszer részévé tenni őket zsarolással vagy éppen azáltal, hogy kiemelt státuszt ajánlott fel számukra a status quo-ban. Mivel a hivatalosan ellenőrzött nyilvános tereken és médiumokban ezek a hivatalostól eltérő hangok nem nyilvánulhattak meg, így helyettesítő médiumokat vettek igénybe. A kulturális területek, így a művészet a Rákosi-rendszerben átpolitizálódott, hiszen maga a rendszer is az átalakító harc részeként használta, viszont az „eltávolított” hangoknak a nyilvános demonstrációjaként is megjelen(het)et.

3. Nemzeti Színház és a nemzet színházának kommunista felfogása

⁴⁵ Bár a Rákosi-korszakot még gyerekként élte meg, Szabó Miklós visszaemlékezésiben a következőkkel jellemezte a korhangulatot: „a kor a tökéletes képmutatás kora volt abban a tekintetben, hogy [...] mindenki igyekezett úgy tenni mintha a rendszer híve volna, és ennek megfelelően „vonalas” szövegeket mondani. A képmutatás elkerülhetetlen volt. Bizonyos esetekben, hivatalos színezetű megnyilvánulásokban, nézetünkől eltérő, azzal ellenkező dolgokat mondani nemcsak lelkiismereti kérdés nem volt, hanem szinte sportnak tekintettük”. SZABÓ Miklós: Hétköznapi sztálinizmus Magyarországon, *Századvég*, 1988/6-7. 161.

⁴⁶ GYÖRGY i.m. 14.

A nemzet színházának (egy adott nemzet színházban való reprezentálásának) az elgondolása nemcsak a mindenkori hatalommal, hanem a nemzeti identitással és a (kulturális) legitimációval is összekapcsolódik. Kelet-Európában a nemzeti színházak létrehozása az elnyomó hatalom kontextusában zajlott, és az adott ország Nemzeti Színházának a megteremtését a nemzet egyesítésének és megőrzésének reprezentálására használták, illetve szerepét abban látták, hogy felmutassa és fönntartsa a nemzeti identitást és a nemzeti kultúrát, valamint virtuálisan megteremtse és reprezentálja a nemzetállamot.

A magyar Nemzeti Színház története során mindig is a nemzeti identitás kialakításának és fönntartásának eszköze volt, mivel magyar nyelven játszotta előadásait, magyar karaktereket szerepeltetett, illetve a közössé formált nemzeti múltat jelenítette meg. 1837-ben a Pesti Magyar Színházat (1840-től Nemzeti) olyan multifunkcionális nemzeti jelenségként hozták létre, illetve olyan politikai, kulturális, társadalmi és morális funkciókkal rendelkező szemiotizált intézménynek tekintették, amely összekapcsolódott a nemzeti identitás gondolatával és a nemzeti „túlélés” mítoszával.⁴⁷ Mindezen funkciók tehát megtalálhatóak a „nemzeti színház”-elgondolásban és implicit és/vagy explicit módon (újra és újra) artikulálód(hat)nak, eltérő módon és arányban, az éppen adott jelen horizontjában. A Nemzeti Színház története során ezeket a funkciókat tudatosan őrizték, emlékeztek rájuk, illetve felhasználták az éppen adott (nemzeti) célokra, különösen akkor, amikor Magyarországnak mint független államnak a létét fenyegetés érte, illetve amikor Magyarországnak – külső és belső változások eredményeképpen — (újra) meg kellett határoznia kulturális, politikai és morális státusát, valamint nemzeti identitását.⁴⁸ Így a mindenkori magyar Nemzeti Színház szorosan összekapcsolódik a (nemzeti) politikával, a (nemzeti) kultúrával és a nemzeti identitással.

Ahhoz hogy a Nemzeti Színháznak az 1950-es évekebeli helyét, funkcióját és értelmezéseit nyomon tudjuk követni, először röviden ismertetnem kell a művészetre és kultúrára vonatkozó korabeli alapfeltevéseket. A művészet 1950-es évekebeli felfogása arra az elvre épült, hogy a művészet – minden más jelenséghez hasonlóan – a kommunista propaganda „fegyvere” és az ideológiai „harc” egyik „frontja”. Már az MDP 1948-as programnyilatkozata kifejezésre juttatta, hogy „a nép életét és harcait ábrázoló, az igazságot

⁴⁷ Lásd ennek részletes kifejtését IMRE Zoltán: Virtuális színház – nemzeti színház, *Theatron* 2000/2. 26-31.

⁴⁸ Lásd ennek részletes kifejtését IMRE Zoltán: (Nemzeti) kánon és (Nemzeti) Színház: Vita a *Bánk bán* 1930-as centenáriumi mise en scene-jéről, *Literatura*, 2002/2. 170-190.

kereső, a demokratikus népi eszmék győzelmét hirdető optimista”⁴⁹ művészet kialakítása a cél. Ezt a felfogást az 1949-ben kiadott alkotmány is megerősítette, azzal, hogy az 53.§. kimondta: „A Magyar Népköztársaság hathatósan támogatja a nép életét, harcait, a valóságot ábrázoló, a nép győzelmét hirdető műveket”.⁵⁰ Sőt a politika, a kommunista ideológia és a művészet teljes összefonódását és a művészetnek a szocialista építésnek és átalakításnak a szolgálatába állítását Rákosinak az MDP 1951-es II. Kongresszusán, a kulturális forradalom kapcsán elhangzó azon kijelentése is alátámasztotta, miszerint a művészetet „népünk szocialista átnevelésének szolgálatába kell állítanunk”.⁵¹ Tehát a művészetnek (is) a „nép” szocialista átnevelésén és a szocializmus felépítésén kellett munkálkodnia.

Ennek a munkálkodásnak a hatékonnyá tételére a kommunista ideológusok, elsősorban Révai József és Lukács György, a zsdanovi szocialista realizmus elveit alkalmazták a magyar viszonyokra. Ez a folyamat 1949-1952 között zajlott, és az új művészeti elv megteremtése közben a művészetet összekapcsolták az alkotónak a szocialista társadalom megteremtésével és a forradalmi harccal való elkötelezettségével. Bár Lukács tagadta, hogy a művészet megváltoztathatja a valóságot, de tükrözheti az egyéni lét és a társadalmi lét közötti objektív összefüggéseket, és ezzel irányt mutathat a helyes cselekvés stratégiáinak a kialakításában.⁵² Révai József, akinek a diktatúrát legitimáló ideológiát és a diktatórikus hatalom gyakorlásának legitimációs játékszabályait kellett megteremtenie, ezt a lukácsi elgondolást praktikus megszorításokkal egészítette ki, a pártos irodalom és művészet lenini elvét alkalmazva. Az 1949-50-es Lukács-vitában, mint azt Kalmár Melinda az irodalom és az ideológia viszonyát vizsgáló tanulmányában kimutatta, Révai az irodalmat és a művészetet alárendelte a politikának, illetve „az irodalom helyét egyértelműen az ideológia legitimációs formái között jelölte ki”.⁵³ A szocialista realista műveknek, amint arra Szántó Gábor András felhívta a figyelmet, egyrészt „a valóságot a maga forradalmi fejlődésében” kellett ábrázolniuk, másrészt pedig a művek valóságosságának és történelmi konkrétságának összhangban kellett lennie „a dolgozó embereknek a szocializmus szellemében való átalakításával és nevelésével”.⁵⁴ A szocialista realista művek tehát tematikailag munkás-, paraszt-, bányász-, és „haladó” értelmiségi problémákat tárgyaltak, tartalmilag pedig „a hibák

⁴⁹ Idézi BURUCS Kornélia: Festett valóság?, *História*. 1987/5-6. 53.

⁵⁰ I.m. 53.

⁵¹ I.m. 53.

⁵² Lásd LUKÁCS György: Irodalom és demokrácia II. In LUKÁCS György: *Irodalom és demokrácia*, Budapest: Szikra. 1947. 79.

⁵³ KALMÁR Melinda: A politika poétikája: Irodalom és ideológia az ötvenes évek első felében. *Irodalomtörténet* 1994/6. 717.

⁵⁴ SZÁNTÓ Gábor András: Sztálin és a szocialista realizmus. *Századvég* 1989/3. 312.

feltárása, az osztályellenesség leleplezése és a pozitív hős⁵⁵ előtérbe állítása jellemezte őket, melyet optimista végkicsengéssel, a „szocializmus hazai, európai, világméretű győzelme szempontjából” kellett bemutatniuk.⁵⁶

A szocialista realizmus elveinek alkalmazása a művészetet politikai-ideológiai kolonizálásnak vetette alá. A művészet kolonizálását szolgálta „tartalom” és „forma” megkülönböztetése és az előbbi javára történő hierarchizálásuk is. Ezzel a gyakorlattal kapcsolatban mutatta ki Rényi András, hogy „a művészeti gyakorlatot a szocreál esztétikája két aspektusra bontotta: egyrészt a „tartalmi” felkészülésre, ami a tárgy megfigyelését, „sokoldalúan tudományos” tanulmányozását, előzetes eszmei-világnézeti feldolgozását - ... – foglalta magába, másrészt a tényleges kivitelezésre, amely „mesterségbeli tudást”, a technikai eljárások alapos ismeretét feltételezte”.⁵⁷ Ez a felbontás biztosította a művészi kompetencia korlátozását, mivel a pártideológusok számára a lehetőséget adott, hogy beleszóljanak, mint mondták, kizárólag „tartalmi” kérdéseket tárgyalva és az „eszmei helyességre” ügyelve, a művek alakulásába és megítélésébe. S bár a szocialista realizmus elveinek a gyakorlatban való alkalmazása Sztálin 1953-ban bekövetkező halálát követő, Nagy Imre miniszterelnöksége idején kibontakozó, körülbelül 1955 nyaráig tartó, viszonylagos politikai és ideológiai „nyitás” időszakában enyhült illetve mérséklődött, a tartalmi kérdések „helyes” megítélését továbbra is a pártideológusok egyik fontos feladatának tekintették, hiszen a szocialista realizmus fogalma, hasonlóan az ellenség-mítoszhoz, folytonosan változott és a napi (párt)politikai követelményekhez igazodott.

A művészet más területeihez hasonlóan a színház is az ideológia harc eszközévé vált, melynek fő célja a szocializmus építésének a szolgálata, az új kommunista ember megteremtésének elősegítése, és a polgári színház és színjátszás maradványainak eltörlése illetve átalakítása. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség I. Színházi Konferenciáján, 1950-ben, a Fővárosi Operett Színház főrendezője, Apáthy Imre fogalmazta meg ezt az elvárást. „Biztos vagyok benne, hogy amikor a Párt irányításával a kormányzat elhatározta a színházak államosítását, amikor a színházak elé azt a feladatot tűzte, hogy

⁵⁵ A pozitív hősről a *Színház és Filmművészet* című folyóirat 1951-es kiadásában a következőket lehetett olvasni: „...születése a szocialista társadalom születésének idejére esik. A pozitív hős tudatos harcosa hazájának és az emberiségnek. [...] A pozitív hős nem befejezett jellem. Harcol a társadalomért, a népéért, s harcol a nép ellenségei, nem utolsó sorban a benne lévő múltbeli maradványok ellen. Harc közben fejlődik s ebben a fejlődésben a szocializmust, kommunizmust építő nép legjobb törekvései tükröződnek.” *Színház és Filmművészet*, 1951. 623.

⁵⁶ GERGELY Jenő, IZSÁK Lajos és PÖLÖSKEI Ferenc (szerk.) *20. századi magyar történelem, 1918-1990*. Budapest: Korona. 2001. 368. Bővebben lásd Köpeczy Béla bevezető tanulmányát és az általa szerkesztett kötetet KÖPECZY Béla: A szocialista realizmus In KÖPECZY (szerk.): *A szocialista realizmus I-II.*, Budapest: Gondolat. 1970. 7-61.

⁵⁷ RÉNYI i.m. 40.

kanyarodjanak vissza ősfeladatukhoz és a nép tanító mesterei legyenek, [akkor] ezt a feladatot még egy sokkal nagyobb feladattal toldotta meg – azzal, hogy a szocializmus építésében erős fegyver legyen a színház”.⁵⁸

Apáthy retorikáját elemezve nyilvánvaló, hogy a színháztól a kommunista ideológia nemcsak azt várta el, hogy tükröt tartson a „valóságnak” mint a kritikai realizmus, hanem, hogy egyrészt tanító funkciót töltsön be, azaz a szocialista ideológia szellemében okítsa a „népet”, azaz az immáron a szocializmus útjára lépett nemzetet, másrészt pedig, hogy a kulturális „harc” területén teremtsen meg a szocialista-realista színjátszást, ezzel is igazolva a kommunizmus elveinek helyességét. Ebben a felfogásban mint azt a Népművelési Minisztérium főosztályvezetője, Kende István 1955-ben, a Nagy Imre-féle nyitást követő Rákosi-restauráció idején megfogalmazta, „a színházi terület ideológiai terület”.⁵⁹ Ez az ideológia kommunista, teleologikus célja pedig, az új ember és a kommunista új világ megteremtésének elősegítése. Következésképp a Rákosi-korszakban a színház (is) a kommunista ideológia által kolonizált térré vált, és a folytonos vizsgálat, számonkérés, illetve példamutatás „harcos” és „haladó” eszközévé lett. Mint azt a *Színház- és Filmművészet* főszerkesztője, Gyárfás Miklós 1950-ben összefoglalta a folyóirat első számának bevezetőjében: „a színház és film dolgozóinak úgy kell harcolniuk az emberi jogokért, a békéért, az imperializmus ellen, mint a szabadságharcos katonáknak, mint a sztahanovistáknak, mint dolgozó parasztjainknak, tudósainknak, mérnökeinknek, egyszerűen: mint általában a szocialista embernek”.⁶⁰ Ez a „harc” a színházra vonatkoztatva pedig, a korabeli megfogalmazás szerint konkrétan azt jelentette, hogy „a színház ma a nézőtér és a színpad közös erejével építi szocialista kultúránkat”.⁶¹

A színháznak a kommunista ideológia általi kolonizálása a gyakorlatban azt jelentette, hogy bár az 1949-es államosítással stabilizálódott a színházak és a színházi dolgozók anyagi helyzete, cserébe az állam teljes befolyást szerzett a színházak műsorpolitikáját, dolgozóinak összetételét és a színházakat érintő minden fontos kérdést illetően. A kommunista ideológia alakította ki a bemutatható / bemutatandó művek körét (európai és magyar klasszikusok, új magyar, és a szovjet valamint a népi demokratikus országok drámái), amelyeknek a műsoron tartását minden prózai színháztól elvárta.⁶² A bemutatható szövegek előadásmódját a

⁵⁸ *Színház és Filmművészet*, 1950/1-2. 92.

⁵⁹ KENDE István: Színművészetünk a márciusi párthatározat után, *Színház és Filmművészet*, 1955/2-3. 407.

⁶⁰ GYÁRFÁS Miklós: A „Színház- és Filmművészet” feladatairól, *Színház és Filmművészet*, 1950/1-2. 2.

⁶¹ V.J.: Színházi kérdések, *Új világ*, 1953. június 29.

⁶² Ez az intézkedés a Nemzeti Színháznak a prózai darabokra vonatkozó monopol helyzetét is megszüntette, mivel az 1951 után nyíló Madách Színháztól és a többi prózai színháztól is elvárta a repertoár illetően módon

szocialista-realista esztétika határozta meg, a színjátszás számára középpontba állítva a lélektani realizmuson alapuló Sztanyiszlavszkij-módszert. Az 1950-es években a Sztanyiszlavszkij-módszernek az értelmezése egyedi-egyszeri alakmegformálást jelentett és ezeknek az alakoknak az előadás egészében való összehangolását szorgalmazta. A korábbi hagyományhoz képest hosszabb próbaidőszak alatt elsajátított Sztanyiszlavszkij-módszernek az „eszmei mondanivaló” helyes alkalmazásán keresztül kellett felvenni a harcot az „öncélúság”, a „formalizmus” és a hatásvadászattal szemben. Mint azt a Nemzeti Színház főrendezője, Gellért Endre első Színházi Konferencián elhangzott előadásában kifejtette, „munkánk gerince tehát a marxista-leninista ideológiai tudásnak elmélyítése és Sztanyiszlavszkij művészi módszerének mindennapi munkánkban való érvényesítése. Csak ezek biztosíthatják pártos művészetünk kialakulását és színházaink művészi színvonalának további emelkedését”.⁶³

A színház illetően átalakításában a kommunista ideológusok a Nemzeti Színháznak vezető szerepet szántak. Már Budapest 1945. februári felszabadítása után a Budapesti Nemzeti Bizottság a Nemzeti Színház igazgatói teendőinek ellátásával a kommunista Major Tamást bízta meg. Major a *Szabad Nép* 1945. április 15-i számában megjelenő cikkében – *A Nemzeti Színház a nemzet színháza lesz* – részletesen kifejtette álláspontját, valamint bejelentette, hogy a Magyar Színház épületében 1945. április 25-én induló évadot a *Bánk bán* előadásával nyitják meg. Majornak a Nemzeti Színházra vonatkozó irányadása Székely György értelmezésében azt jelentette, hogy „a polgári születésű intézmény most, 1919 tanulságait örökségképpen hasznosítva, tudatosan egy szélesebb értelmezésű „nemzeti” színház kívánt lenni: a nép széles rétegeire kívánt támaszkodni”.⁶⁴

Major programadó nyilatkozatának kétértelmősége azonban abban ragadható meg, hogy míg a nemzet színházban történő reprezentációját a kommunista ideológia nemzet-felfogásával megegyezően értelmezte át, addig a nyitóelőadás, a *Bánk bán* a Nemzeti Színház hagyományos nyitódarabja volt, azaz a hagyománynak a folytatása is egyben. Ebből viszont az következik, hogy Major pontosan érzékelt: a Nemzeti Színház direkt módon történő kommunista átértelmezése ellentétben állt azzal a hagyománnyal, amely a Horthy-korszakban jobboldali befolyású, hivatalos nemzeti intézményként tartotta számon, és amelyet főleg a Horthy-korszak ideológiájához hű, konzervatív réteg látogatott.

való összeállítását. Lásd SZÉKELY György: A Felszabadulás után – A Nemzeti Színház intézménytörténete, In KERÉNYI Ferenc (szerk.): *A Nemzeti Színház 150 éve*, Budapest: Gondolat. 1987. 137.

⁶³ GELLÉRT Endre: Művészeink a szocialista realizmus útján, *Színház és Filmművészet*, 1950/1-2. 88.

⁶⁴ SZÉKELY i.m. 133.

Ez a fajta kettősség az általam vizsgált korszakban is kísérte a Nemzeti Színház megítélését. Egyrészt a kommunista ideológia szerette volna a Nemzeti Színházat az ország első, így mintaadónak tekinthető „szocialista színházának” elkönyvelni, mint azt a KV Tudományos és Kulturális Osztály vezetője, az akadémikus Andics Erzsébet egy 1955-ben keltezett szigorúan bizalmas jelentésében írta: „Az ország első színházának kötelessége élenjárni a szocializmust segítő műsorpolitika kialakításában”.⁶⁵ Másrészt viszont a Nemzeti Színház hagyományai – akaratlanul is – folytonosan kikezdték a kommunista ideológiának a szocialista mintaszínházra vonatkozó elképzeléseit. Erről a nyíltan soha nem vállalt konfliktusról Kende Istvánnak Rákosinak címzett 1955-ös titkos jelentéséből értesülhetünk: „A Nemzeti Színház [...] légköre alapjában [...] pártellenes, erősen polgári, sok szempontból anarchikus légkör. [...] Emellett ezt a színházat olyan különleges belső gög tölti el, ami minden kívülről jövő véleményt, intézkedést, kritikát durva beavatkozásnak tekint, és eleve szembefordul minden bíráló szóval és személlyel”.⁶⁶ Kende mindezért a színház igazgatóját, a Központi Bizottság tagját, Major Tamást tette felelőssé. A Kende által kifogásolt nemzeti színházi légkör azonban nem akadályozta meg a hatalom birtoklóit abban, hogy ugyanebben az évben a népművelési miniszter, Darvas József „átadja a nemzet színházának, a Nemzeti Színház Kossuth-díjas, kiváló művész igazgatójának, Major Tamásnak a Munka Vörös Zászló Rendje kitüntetését”.⁶⁷ Sőt, abban sem akadályozta meg a hatalom birtoklóit, hogy a sajtóban a Nemzeti Színházat úgy jelenítsék meg, mint olyan színházat, amely már „valóban a népé lett”.⁶⁸

4. Nemzet, legitimáció és Nemzeti Színház: az 1955-ös Tragédia

Az 1955-ös felújítása körüli vitában a (teatralizált) nemzet, a nemzeti hagyományok és a Nemzeti Színház átértelmezésének a problematikája az 1950-es évek (hazai és szocialista táboron belüli) politikai viszonyaiban szituálódott. Mivel 1955-re Madách művét kanonikus szövegnek tekintették, ezért az 1955-ös vita vizsgálata előtt röviden *re-konstruálok*⁶⁹ Az

⁶⁵ ANDICS Erzsébet: Feljegyzés a Nemzeti Színház helyzetéről, In PRAKFULVI Endre: Színházpolitika 1955-ben, különös tekintettel a Nemzeti Színház helyzetére – Forrásközlés, *Új forrás*, 1996. (8): 27.

⁶⁶ KENDE István: Feljegyzés Rákosi elvtársnak színházi életünkről, elsősorban a Nemzeti Színház helyzetéről, in PRAKFULVI i.m. 22.

⁶⁷ *Színház és Mozi*, 1955. március 18.

⁶⁸ Az idézet pontosan így szól: „... a Nemzeti Színház a felszabadulás óta vált, mert csak azóta válhatott valóban az egész nemzet színházává. [...] a színház valóban a népé lett”. *Magyar Nemzet* 1955. március 15.

⁶⁹ A re-konstrukció kifejezést abban az értelemben használom, hogy a múltat nem lehet összetettségében „autentikus” módon rekonstruálni, azaz úgy, ahogy az megtörtént. A múlt csakis *re-konstruálható*, azaz reprezentációkon keresztül újra (és újra) szervezhető és elrendezhető a jelenből és a jelenben.

ember tragédiájának a kanonizálódását.⁷⁰ Csakúgy mint a *Bánk bánnak*, Madách szövegének a kanonizálódása és a Nemzeti Színházban való előadása irodalmi, színházi, politikai, kulturális és társadalmi gyakorlatokat, stratégiákat és intézményeket érint. Megmutatja, hogy egy műfaját tekintve drámai költemény hogyan válhatott irodalmi klasszikussá, illetve nemzeti drámává, illetve hogyan lehetett az irodalmi, társadalmi, politikai, kulturális és színházi tényezők felhasználásán keresztül a magyar kultúra hivatalos „megemlékezésévé”.

A Tragédia kanonizálódásának rövid re-konstrukciója 1955-ig

Madách 1860-ben fejezte be *Az ember tragédiáját*, s mint az köztudott, Arany Jánosnak küldte el művét, aki nemcsak az átdolgozásra tett javaslatokat, hanem tekintélyét latba vetve és a kritikusokat megszervezve, előkészítette a *Tragédia* kedvező fogadtatását is. Sőt a Kisfaludy-társaságban, Madách székfoglalója előtt elhangzott bevezetőjében nyíltan is elismerését fejezte ki a mű értékeit illetően. Bár Arany pártolása már Madách életében biztosította a *Tragédia* számára a nagy műnek kijáró elismerést, ennek ellenére már ekkor 1862-ben, Arany beszéde nyomán kialakult a *Tragédia* értelmezését tárgyaló évtizedeken keresztül húzódó vita, amely egyrésztől Greguss Ágosttól, Szász Károlyon keresztül Riedl Frigyesig, másrésztől pedig Erdélyi Józseftől, Zilahy Károlyon és Babits Mihályon át Prohászka Ottokárig, hol elismerően, hol ikonoklasztikus módon nyúlt Madách művéhez. Arany pártolása és a mű értelmezése kapcsán lezajlott vita következtében az irodalmi elit, dicsérve vagy éppen ellenezve, már az 1870-es években elhelyezte Madách művét a nemzeti klasszikusok között.⁷¹

A *Tragédia* színházi premierjét, a nyomtatott változat megjelenése után két évtizeddel 1883. szeptember 21-én tartották, Paulay Ede átdolgozásában.⁷² Ez az átdolgozás négy évtizedig, Hevesi Sándornak az 1923-as Madách-centenáriumra készített rendezéséig műsoron maradt.⁷³ A *Tragédia* a Nemzeti Színházban az egyik leggyakrabban játszott előadássá vált, csupán 1934-ig ötszáz előadást ért meg. Sikert aratott vidéken, illetve színpadra került külföldön is, többek között Hamburgban, Bécsben, Prágában, Berlinben, Zágrábban és Pozsonyban.⁷⁴ A két világháború között a hivatalos Magyarország nemcsak a *Bánk bán* és Katona köré szerveződő ünnepeket használta fel saját ideológiájának a

⁷⁰ A (nemzeti) kánon és a (nemzeti) színház összefüggéséről lásd IMRE i.m. 170-190.

⁷¹ A *Tragédia* kanonizálódásának összefoglalását lásd KÁNTOR Lajos: *Százéves harc „Az ember tragédiájá”-ért*, Budapest: Akadémiai. 1966.

⁷² A Paulay-féle rendezés leírását lásd NÉMETH Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*, Budapest. 1933. 5-28.

⁷³ A Hevesi-féle rendezés leírását lásd NÉMETH i.m. 99-110.

⁷⁴ NÉMETH i.m. II.

legitimálásához, hanem a *Tragédiát* és Madáchot is. 1933-ban hivatalos ünnepség keretében emlékeztek meg a *Tragédia* színpadra vitelének ötvenedik évfordulójáról. Az 1934. január 19-i, jubileuminak tekintett ötszázadik előadáson Horthy Miklós kormányzóval az élen, jelen volt az egész hivatalos Magyarország. 1937-ben a Madách-centenárium évében pedig, a *Tragédia*, – csakúgy mint korábban (1933-ban) a *Bánk bán* –, a hivatalos állami ünnepségek részeként vált a hivatalos nemzeti emlékezés színterévé. Ebben az időszakban tehát a *Tragédia* nemzeti színházi előadása nem csupán egy dramatikus szöveg színpadi megvalósítását jelentette, hanem a magyar függetlenség, a magyar szupremáció, a területi revízió elképzelésének és a magyar kulturális emlékezet megőrzésének fontos részét is.⁷⁵

Előkelő irodalmi és színházi státuszának következtében, a *Tragédia* már az 1880-as évek közepére az általános, a középiskolai és a felsőoktatási tananyag része lett. Ekkortól a magyar irodalom tankönyvek és forrásmunkák részletes áttekintést nyújtottak Madách életéről, magáról a szövegről, illetve gyakran tartalmaztak a szövegből kiemelt részleteket, amelyeket a diákoknak kívülről meg kellett tanulni. A szöveget és a hozzá tartozó különböző kommentárokat rendszeresen újra és újra kiadták a nemzeti írók vagy a híres magyar írók sorozataiban. Következésképp Madách Imre és a *Tragédia* a tizenkilencedik század utolsó negyedétől iskolai memoriterként, színházi előadásként, illetve otthoni olvasmányként az egyéni, a magyar irodalmi és színházi kánon „tagjaként” pedig a kulturális emlékezet részévé vált. A szöveg és interpretációi különféle kiadásokban voltak hozzáférhetőek, a szöveg előadásai pedig rendszeresen látható, és, különösen az 1930-as években, reprezentatív eseményekké váltak a Nemzeti Színházban.

Az 1955-ös előadás kontextusa

Az 1955-ös felújítás előtt *Tragédiát* már több mint hét éve nem játszotta a Nemzeti Színház.⁷⁶ Ennek oka az lehetett, hogy a marxista-leninista alapokon álló szocialista-realista esztétika, élén Lukáccsal, – sokáig – nem tartotta a *Tragédiát* a „haladó hagyományok” kontextusába beilleszthetőnek.

A marxista-leninista alapokon álló szocialista-realista esztétika a *Tragédiában* több, a szocializmus eszmeiségével és világképével össze nem egyeztethető jelenetet illetve gondolatot talált. A marxista-leninista világképpel alapvetően ellentmondásban állt a

⁷⁵ A *Tragédia* színházi kanonizálásának összefoglalását lásd NÉMETH i.m. és KOLTAI Tamás: *Az ember tragédiája színpadon (1933-1968)*, Budapest: Kelenföld. 1990.

⁷⁶ Az 1947-es felújítást (bem. 1947. szeptember 26., rend. Both Béla) 1948 elején a nyolcvankilencedik előadás után vették le a műsorról.

Tragédia istenhite és vallásossága, azaz az Istennek és Lucifernek tulajdonított szerep a világ működésének és az ember gondolatainak irányításában. Ebből következően a szocreál-esztétika nem tudott mit kezdeni a *Tragédia* pesszimiztikusnak tartott befejezésével sem, hiszen alapvetően szemben állt a szocreál pozitív végkicsengést és a boldog szocialista jövő eljövételét hirdető és számon is kérő elméletével. A szocreál esztétái a *Tragédiában* megnyilvánuló ember és tömeg kapcsolatát is problematikusnak tartották, hiszen a proletariátus vezető szerepére hivatkozó, a népet vezető hatalomnak tételező szocreál esztétika számára, a *Tragédiában* található tömeg öntudat nélkül, s a nagy egyének kiszolgáltatva létezett csupán. Ezzel összefüggésben a *Tragédia* egyes színeinek történelmi hitelességét is számon kérték, azt állítva, hogy a *Tragédia* a szocreál-esztétika egyik alapkategóriájának tartott fejlődés-eszményt gúnyolja ki.

A szocreál esztétái számára legproblematicusabbnak azonban a falanszter-szín mutatkozott. Értelmezésükben a falanszter-színben, Madách a szocialista eszméket gúnyolta ki, tehát a falanszter színházi prezentációjakor a szocializmus és a szocialista építés eszméi szenvedtek volna csorbát.⁷⁷ Mint azt a Lukács-tanítvány, Hermann István 1952-es tanulmányában összefoglalta, a *Tragédia* „pesszimista mű”, „az osztálytársadalom ellen irányuló kritikája elveszti igazi élet”, Madách pedig „nem volt forradalmár, nem volt következetes harcosa a haladásnak”, „nem volt humanista” és „pesszimiztikus, antihumanisztikus mondanivalóját aláhúzza, megerősíti az, hogy a végén csak isten szava ad perspektívát számára”.⁷⁸ Következésképp a szocreál esztétái, különösen Lukács, Révai, Gaál Gábor és Hermann, Madách művének alapeszméjét elítélték, kiemelve Madách nép-és haladás-ellenességét, és a *Tragédiát* reakciónak ítélték, valamint a Horthy-korszakban játszott kiemelt szerepe miatt előadását nem tartották „időszerűnek”. A szocreál-esztétái tehát a *Tragédiában* a kiépülő rendszer megkérdőjelezésére alkalmas lehetőségeket láttak, illetve a *Tragédia* előadásainak az (egyéni) emlékezetben élő, a Horthy-korszakkal szorosan összefonódó szerepét találták problematikusnak, mivel ez olyan (nem „időszerű”)

⁷⁷ A falanszter-szín „helyes” értelmezése még a későbbi marxista értelmezőknek is gondot okozott. 1966-ban Kántor Lajos Hermann azon értelmezése kapcsán, hogy „a mai néző nem a szocializmust, hanem az imperializmust ismerheti fel (emberellenes tudomány, művészet eldologiasítása, család felbomlása)”, azt állította: „Ebben a megállapításban is van részgazság, de a falanszter ilyen értelmezése attól függ, hogy milyen világnézetet vall magáénak az illető. A szocializmus gondolatától húzódozó vagy azt egyenesen visszautasító polgár egészen biztosan nem az imperializmus torkéjét fogja felismerni a falanszter-színben, hanem saját nézeteinek igazolását fogja kiolvasni belőle”. (KÁNTOR i.m. 93.) Kántor meglehetősen pontosan írta le, hogy a falanszter-szín azért jelentett problémát a szocialista ideológusok számára, különösen az 1950-es években, mert egyrészt nyilvánvaló politikai és társadalmi áthallásokra adott alkalmat, másrészt pedig azért, mert értelmezése nagyban a befogadótól függött. Következésképp a befogadó olyan szabadságra tehetett szert a jelenet értelmezése közben, amelyet a mindennapi élet minden egyes apró részletét felügyelni és irányítani szándékozó diktatúra nem tartott kívánatosnak.

⁷⁸ HERMANN Imre: Madách: *Az ember tragédiája. Irodalomtörténet 1952/3-4.* 347.

hagyományt, kultúrát és társadalmi berendezkedést idézett meg, amelytől a korszak ideológusai és politikusai minden áron és minden eszközzel szerettek volna elhatárolódni, illetve megszabadulni.⁷⁹

A *Tragédiát* azonban a marxista irodalomtörténészek egy másik csoportja már az 1950-es évek elején megpróbálta a haladó hagyományok Révai-féle koncepciójával összeegyeztetni. Ezt a munkát szándékozott elvégezni a Budapesti Egyetem I. sz. Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének vezetőjének, Waldapfel Józsefnek 1952-ben az *Irodalomtörténetben* megjelent Madách-tanulmánya, illetve a tanulmányt követő akadémiai vita. Waldapfel éppen azt emelte ki a *Tragédiából*, ami a marxista-leninista világszemlélet számára elfogadható volt, illetve úgy volt értelmezhető mintha az egyenesen a szocializmus eszméit hirdetné. Waldapfel értelmezésében a hangsúlyt a Párizsi-színre helyezte, úgy érvelve, hogy a forradalom eszmeiségét Madách teljes mértékben vállalta, hiszen ez az egyetlen szín, amelyben Ádám nem ábrándul ki az adott korszakból. A Falanszter-színnel kapcsolatban ugyan elismerte, hogy a szocialista társadalomról való torzképként is lehet értelmezni, mentő körülményként viszont azt hozta fel, hogy ez a torz társadalomkép a „fasiszta rendszert juttatja eszünkbe”.⁸⁰ Emellett Waldapfel fokozottan hangsúlyozta Madách kapitalizmus-bírálatát a Londoni-színben, értelmezése kisebbitette a vallásos elemek szerepét, valamint a *Tragédia* pesszimiztikusnak tartott végével kapcsolatban is azt állította, hogy „minden kétely ellenére éppen a haladásért való küzdelemre biztat”.⁸¹ Waldapfel írását és az MTA I. Magyar Irodalomtörténeti Kongresszusán lezajlott vitát csak 1954-ben követte a *Tragédia* 1945 utáni első kiadása, melynek előszavában fenti nézeteit összefoglalva Waldapfel immáron elhelyezte a *Tragédiát* a magyar irodalom „haladó hagyományában”.

A *Tragédia* értelmezésének az irodalomtörténet-írásban bekövetkezett változása szoros összefüggésben állt a társadalmi és ideológia kontextus átalakulásával is. Mégpedig azzal a ténnyel, hogy 1953 márciusában meghalt Sztálin, és a szovjet vezetés kötelezővé tette a rendszer gazdasági és társadalmi „eredményeinek” és a személyi kultusznak a felülvizsgálatát nemcsak a Szovjetunióban, hanem a többi szocialista országban, így Magyarországon is. Ennek következtében Magyarországon az „új szakasz” politikájával „nyitás” lett érzékelhető minden téren, illetve a hatalomért versengő csoportok közötti legitimitásért folyó küzdelem következtében, viszonylagos, csupán a személyi kultusz

⁷⁹ Az 1955-ös előadás apropóján a *Tragédiát* elítélő kritikájában Lukács negatívumként említette, hogy „Madách művének legnagyobb sikerei a Horthy-korszakra estek”. LUKÁCS György: Madách tragédiája (1955), LUKÁCS György: Magyar irodalom – magyar kultúra, Budapest: Gondolat. 1970. 568.

⁸⁰ MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*. Waldapfel József bevezető tanulmányával. Budapest. 1954. 22.

⁸¹ I.m. 5.

idejéhez képest érzékelhető, pluralitás következett be. A Nagy Imre miniszterelnöksége idején meghirdetett és csupán másfél évig tartó politika adott lehetőséget, nemcsak a *Tragédia* könyv alakban történő megjelentetésére, hanem a Nemzeti Színház *Tragédia*-bemutatójára is.⁸² A nyitás politikáját és a *Tragédia* átértékelését tükrözte az 1954. decemberi *Színház és Filmművészet*ben megjelent szerkesztői nyitóírás, *A szabadság felelőssége*, amelyben Gyárfás Miklós nyíltan a mű felújítása mellett érvelt. „A nagyobb művészi szabadság mellé állt a párt. Az új szakasz nemcsak lehetővé, de szükségessé tette nemzeti irodalmunk egyik legnagyobb alkotásának, *Az ember tragédiájának* a felújítását”.⁸³

Az 1955-ös előadás lehetséges értelmezései

A *Tragédia* felújítását, hétéves szünet után⁸⁴, 1955. január 7-én mutatták be Básti Lajossal (Ádám), Lukács Margittal (Éva) és Major Tamással (Lucifer) a főbb szerepekben. Az előadást két szereposztásban játszották⁸⁵, Major Tamás, Marton Endre és Gellért Endre közösen rendezte. Az előadás fél hétkor kezdődött, s a paradicsomi, a bizánci és a londoni színek utáni szünetekkel, valamikor éjfél után ért véget. A *Tragédia* „kényes ügynek” számított az 1950-es években, s ez abban is megnyilvánult, hogy az előadásban a Nemzeti Színház ügymenetére befolyással bíró vezető rendező, tervező és színész is részt vett, azaz nevével és jelenlétével legitímálta azt.⁸⁶

A *Tragédia* színpadra állításának 1955-ig két alapvető hagyománya létezett. Az egyik Paulay Ede nevéhez fűződik, aki az 1883-as bemutatót, az akkori európai színházi elvárásokra döntő hatással lévő hagyomány szerint, un. meiningeni stílusban rendezte meg. Paulay minden képhez külön díszletet tervezett és a történeti színek korhűségét még egy antikvárius sem kérdőjelezhetné volna meg.⁸⁷ Az 1926-os Hevesi Sándor-rendezte előadás viszont nem a történeti hűséget állította előtérbe, hanem a *Tragédia* misztérium-jellegét hangsúlyozta, és un.

⁸² A Nemzeti Színház felújítása előtt a Madách Gimnázium színjátszó csoportja a Zeneművészeti Főiskola kistermében már bemutathatta a *Tragédiát* 1954. november 3-án. Elismerve ugyan a csoport érdemeit, de több kritikus az előadást elemelve arra hívta fel a figyelmet, hogy a *Tragédiát* nem műkedvelőknak, hanem az ország első színházának, a Nemzeti Színháznak kellene játszania. Lásd KOLTAI i.m. 185-189.

⁸³ GYÁRFÁS Miklós: *A szabadság felelőssége*, *Színház és Filmművészet*, 1954. december 561.

⁸⁴ Az 1947-es felújítást (rend. Both Béla) 1948 elején a 89. előadás után levették a műsorról. Lásd KOLTAI i.m. 185.

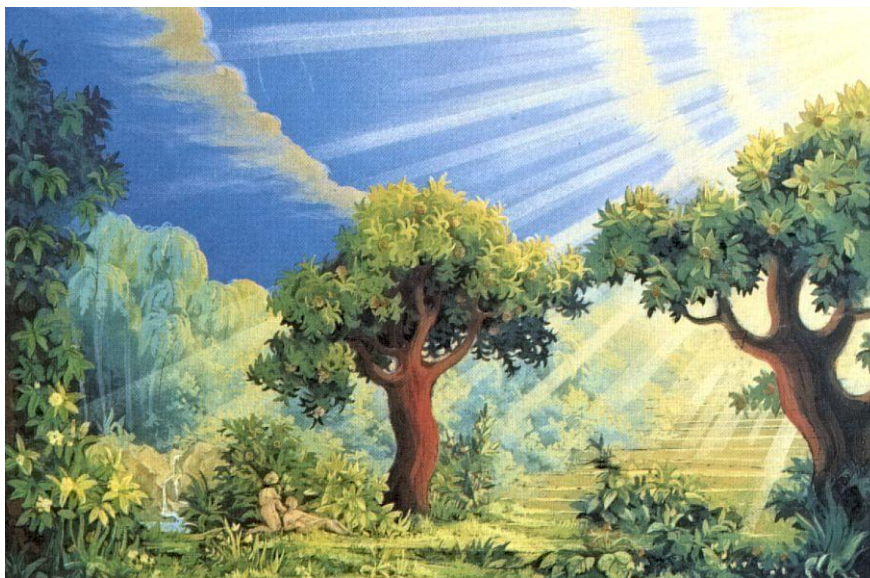
⁸⁵ A másik változatban Bessenyei Ferenc játszotta Ádámot, Szörényi Éva Évát, és Ungvári László Lucifert.

⁸⁶ Egyrészt a politikai „nyitás” hangulatát, másrészt pedig a kommunista retorika felelősség-elkerülő, felelősség-megosztó taktikáját jól érzékelteti, Major Tamásnak azon „vallomása” a színház 1955. februári taggyűlésén, miszerint „mi tudjuk, hogy a *Tragédia* nem volt engedélyezve, engedély nélkül kezdtük el a munkát.” JEGYZŐKÖNYV, 1955. február 2.

⁸⁷ A Paulay-féle hagyományt Hevesi 1908-as Népszínházbeli és Németh Antal 1937-as Nemzeti Színházbeli centenáriumi rendezései követték. Ennek a hagyománynak a továbbélése sokat köszönhet az Athenaeum Kiadó által megjelentetett *Tragédiáknak*, amelyek Zichy Mihály réznyomatú történeti képeit is tartalmazták.

misztérium színpadon adta elő.⁸⁸ A misztérium színpad fő jellegzetessége a történeti színekben megjelenő emelvényrendszer volt, amelyet az eltérő korok érzékeltetésére különböző, az adott korra jellemző tárgyi attribútumokkal (zászló, szőnyeg, kanapé, stb.) rendeztek be.⁸⁹

Az 1955-ös rendezés mindkét hagyományból merített, és mint azt Kárpáti kritikája ki is fejtette, „természetesen a megelőző előadások eredményein alapult és épült fel”.⁹⁰ Az előadás első jelenetében például az angyalok és Lucifer is palástban és hatalmas szárnyakkal jelentek meg, és – Kárpáti leírásával élve – „a nyitott színpad derült, világoskék eget arany-sugarak küllői szelik át, s a tejfehér felhőgomolyok közt hierarchikus rendben sorakoznak fel az arkangyalok és angyalok”.⁹¹



Az Oláh Gusztáv által 1955-ben tervezett díszletrajz a Paradicsom-jelenethez.

Az első három szín intervizuális referenciái alapján a Paulay által létesített és Hevesi (1908) illetve Németh Antal (1937) által is használt meiningeni hagyományra utalt⁹². A történeti korokat viszont a Hevesi-féle misztérium-színpaddal oldották meg, úgy, hogy Oláh megtartotta az állandó, stabil építményt, de „az emelvények egy részét a rárakott

⁸⁸ Az 1926-os Hevesi-féle hagyomány Horváth Árpád 1937-es debreceni rendezésében jelent meg, valamint bizonyos elemeket felhasznált belőle Németh Antal un. kamara-rendezése is 1939-ben. Lásd KOLTAI i.m. 87-90. és 110-122.

⁸⁹ Az 1955-ös előadás előtt Kárpáti Aurél elemzése elevenítette fel ezt a két hagyományt. KÁRPÁTI Aurél: Néhány régebbi Tragédia-előadás, *Színház és Filmművészet*, 1954. december. 562-568. A bemutatót követően pedig az előadás díszlettervezője, Oláh Gusztáv is utalt rá írásában, OLÁH i.m.

⁹⁰ KÁRPÁTI Aurél: *Az ember tragédiája – Jegyzetek a felújításról, Színház és Filmművészet*, 1955. január. 112-119.

⁹¹ KÁRPÁTI i.m. 118.

⁹² Lásd erről bővebben Oláh Gusztávnak és Kárpáti Aurélnak az írásait, OLÁH i.m. és KÁRPÁTI i.m. 118.

díszletelemekkel nemcsak változtathatóvá tette, hanem mozgathatóvá is”.⁹³ Az álom-képek egységét azzal is kiemelték, hogy az álom-képek alatt a paradicsomon kívüli jelenetből „a díszletnek a közönséghez közelebb eső elemei – jobboldalt két pálmatorzs, baloldalt egy szikla, felül a pálmák lombja – mint keret”⁹⁴, végig láthatóak maradtak.⁹⁵ Ennek következtében, mint azt Kárpáti kritikája érzékeltette, bár „a három első kép realiztikus stílusa érezhetően elüt[ött] az álomképek nagyvonalú, sommás előadásától”⁹⁶, az egész előadás lebonyolítása mégis azt érzékeltette, hogy „az ember élete szakadatlan *harc* és küzdelem, amely – ha időnként kudarccal végződik is – végső értelmét tekintve mégis *haladást*, fejlődést jelent”.⁹⁷

Az előadás vizuális kontextusa azonban nemcsak a korábbi színházi hagyományokra utalt, hanem a Zichy Miklós által illusztrált könyvkiadásokra is, ezzel is újabb területet vonva be a múlttal való folytonosság megidézésére.⁹⁸



Lucifer – Major Tamás – és az angyalok kara, *Az ember tragédiája*, 1955.

⁹³ KÁRPÁTI i.m. 118.

⁹⁴ OLÁH Gusztáv: *A Tragédia színpadképei egykor és ma, Színház és Filmművészet*, 1955. január 8-11. 10-11.

⁹⁵ A képeket lásd KOLTAI i.m. 134. és 225., KERÉNYI i.m. , és NÉMETH i.m. 88.

⁹⁶ KÁRPÁTI i.m. 118.

⁹⁷ KÁRPÁTI i.m. 119. – kiemelés KA.

⁹⁸ Kárpáti a következőket írta: „a harmadik kép, az ismert Zichy-illusztráció komor sziklatömbjét idézi a néző emlékezetébe”. KÁRPÁTI i.m. 118.



Zichy Miklós illusztrációja *Az ember tragédiájához*,

1911.

Így az előadás vizualitása, természetesen a szöveg értelmezését is felerősítve, a (megtagadni kényszerített) múlttal való folytonosságot hangsúlyozott, megteremve ezzel a lehetőséget, hogy a *Tragédia* előadása a vizuális és textuális referenciák alapján olyan emlékezhellyé (Nora) váljon, ahol is az egyénileg átélt emlékek közös emlékezetté formálódhattak.⁹⁹ Nemcsak hogy emlékezhellyé, hanem olyan a nemzeti identitáshoz kötődő szimbolikus tér és idő kialakításában játszott szerepet, amit Edward Said „imaginárius földrajznak” nevezett.¹⁰⁰ Olyan képzeletbeli tér, amelynek Stuart Hall értelmezésében, „vannak jellemző

⁹⁹ Pierre Nora volt az, aki részletesen vizsgálta, hogy a múltra való emlékezéshez a közösségnek bizonyos eszközökre van szüksége. Ezeket az eszközöket nevezte Nora az „emlékezet helyeinek” (*lieux de mémoire*). Ezeknek a helyeknek a kollektív létrehozása olyan folyamat eredménye, amelynek során a spontán és egyénileg megélt emlékek kollektív emlékezetté / történelemmé alakulnak át. A történelmi emlékezet helyei különböző intézményekben, topográfiai helyszíneken, tárgyokban, kulturális alkotásokban, társadalmi szokásokban, sőt épületekben és kánon(ok)ban is alakot ölthetnek. Az emlékezet konkrét helyszínei a hatalommal állnak összefüggésben, és ebben az értelemben tekinthetők úgy is, mint a hatalom megalapozásának, fenntartásának, illetve megváltoztatásának eszközei. Ezeknek a szimbolikus, valódi vagy akár virtuális helyszíneknek tehát nem csupán az emlékezéshez, a kánonalkotáshoz és -fenntartáshoz van köze, hanem olyan helyszínekként is funkcionálnak, amelyek által és amelyekben a kulturális és/vagy nemzeti identitás megalapozható, megerősíthető, illetve megváltoztatható a jelenben és kivetíthető a jövőre, bizonyos, az emlékezetre, illetve a kánonra irányított performatív műveletekkel, amelyek számos, de nem állandó szimbolikus jelentésre utalnak. NORA: Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. In *Les lieux de mémoire. I. La République*. Sous la direction de Pierre NORA, Paris, 1984.

¹⁰⁰ Lásd SAID, Edward: Narrative, geography and interpretation, *New Left Review*, 1990. 180.

„tájai”, „helyei”, „otthonai”, van *hazája* – de ugyanúgy időbeli helyei is – a feltalált hagyományokban, melyek összekötik a múltat és a jelent.”¹⁰¹

Bár a rendezői nyilatkozat és a kritikák is a párizsi színt középpontba állítva hangsúlyozták a szocialista-realista rendezést¹⁰², az előadás vizualitásában megjelenő imaginárius térnek köszönhetően a kulturális hagyománynak a Révai-féle haladó hagyományokkal, ha nem is ellentétes, de ahhoz képest alternatívát adó *haza*-felfogása is megjelenhetett. A Nemzeti Színház *Tragédia*-előadásának a vizualitása így a közös emlékezéshez és a kulturális hagyomány folytonosságának a felidézéséhez kínált terepet, s ez volt az, ami a hatalmat, kiváltképp a hatalom képviselőjét, Rákosit is bosszanthatta. Bosszanthatta, mert a *Tragédia* vizualitása, különösen a fent említett első jelenet, tökéletes ellentétben állt a hatalom teatralitása által használt vizuális imázsokkal.

A vizuális imázsoknak az emlékezésre, mitöbb az ellenállásra is felhasználható jellegét a cenzúra talán azért nem vette elég szigorúan, mert figyelme a verbális elemekre korlátozódott, feltételezve, hogy az előadás csak a szöveg lehetőségeit képes kibontani. Ebben a felfogásban, az előadás tehát csupán a szöveg korrump és korlátozott megvalósulásának tekinthető. Következésképp nem szükséges az előadással érdemben foglalkozni, hiszen megvalósulásának lehetőségei a szövegben eleve adottak. Ehhez az értelmezéshez pedig Gellért Endrének az előadást megelőző sajtótájékoztatón elhangzó nyilatkozata nyújtott támogatást. Gellért a haladó hagyományokra hivatkozva emelte vissza a korábbi előadások „legjobbnek tartott elemeit” (Paulay és Hevesi), majd azt hangsúlyozta, a hivatalos ideológia elvárásainak megfelelően, hogy „szocialista realista előadást szeretnénk adni, noha a *Tragédia* nem szocialista realista mű”. A verbális szöveg változtatásaival¹⁰³ pedig Gellért, legalábbis nyilatkozata szerint, azt akarta kiemelni, hogy azt játsszák el, „amit Madách megírt, és amit vagy a dramaturgiai olló, vagy a rendezői önkény kinyírt az egyes előadásokból”.¹⁰⁴

A Gellért által proponált „eredetire” való hivatkozás, implicit módon feltételezte az „eredeti” szövegben lévő „eredeti jelentést” is, ami nem volt más, mint a jelenben végrehajtott

¹⁰¹ HALL, Stuart: A kulturális identitásról, in FEISCHMIDT Margit (szerk.) *Multikulturalizmus*. Budapest: Osiris. 1997. 77.

¹⁰² Gellért Endre Az ember tragédia felújításáról tartott sajtótájékoztatóján azt állította, hogy „szocialista-realista előadást szeretnénk adni, noha a *Tragédia* nem szocialista-realista mű” (lásd Feljegyzés GELLÉRT Endre sajtótájékoztatója Az ember tragédiája felújításáról, OSZMI Történelmi Tár). DEMETER Imre kritikájában „szocialista-realista rendezésről” ír (lásd DEMETER Imre: Az ember tragédiája, *Művelt nép*, 1955. január 23. 15.), míg DONÁTH Ferencné egyenesen azt emelte ki, hogy „a fejlődés vonala világos, az jut eszünkbe, hogy a *Tragédia* kitűnő illusztráció a társadalmi formák fejlődéséhez, szinte dramatizálja a marx-engelsi tant”. DONÁTH Ferencné: Az ember tragédiája, *Közgazdász*, 1955. február 3. 12.

¹⁰³ A *Tragédia* 4100 sorából az előadásban nem többet, mint 800-at húztak ki, és az előadás a korabeli kritikák szerint, szünetek nélkül, négy teljes órát vett igénybe.

¹⁰⁴ Mivel Koltai Gellért Endre sajtótájékoztatójának teljes szövegét közli, az idézetek forrásául ezt adom meg, KOLTAI i.m. 195.

értelem-konstrukció visszavetítése a múltba, egy utólagosan konstruált, fiktív szerzőnek való tulajdonítás által. Valójában az „eredetire” való hivatkozás a rendezők és a színház felelősségét csökkentette, mégpedig abban az értelemben, hogyha már az irodalomtörténetben Madách műve, abban a formájában „ahogy azt megírta”, a haladó hagyományokban való szituálásával ismét, hanem is kanonizálódott, de mindenesetre elfogadottá vált, akkor a szöveg színházi előadásával sem lehet probléma. Rákosi viszont, Hegedűs András és Gerő Ernő társaságában, 1955. májusában az Írószövetség párttagjaival tartott közös beszélgetésen éppen azt fejtette ki, hogy helyes volt a *Tragédia* tiltása, és súlyos politikai hibának nevezte, hogy a pártvezetés engedte magát „provokálni a *Tragédia* bemutatásával”.¹⁰⁵ Ennek ellenére a kritikusok többsége (Gyárfás Miklós, Benedek Marcell, Demeter Imre, Molnár Miklós, Mátrai-Betegh Béla és Kárpáti Aurél) a *Tragédia*-előadást is a haladó hagyományokon keresztül legitimálták, mint azt Kárpáti kritikájának konklúziója kiemelte: „Minden elméletnél ékebben szóló konkrét bizonyosság arra: mit jelent és milyen fontos szocialista színházi kultúránk továbbfejlődése szempontjából a *haladó nemzeti hagyományok* ébrentartása és ápolása” (kiemelés – KA).¹⁰⁶

A kortárs kritikák retorikáját elemezve nyilvánvaló, hogy ezek az írások egyrészt biztosították a *Tragédia* státuszát a „haladó nemzeti hagyományok” alapján a szocialista realista kánonban, másrészt pedig, szintén a „haladó hagyományokra” hivatkozva, a *Tragédia* által felidézett folytonosságot is hangsúlyozták.¹⁰⁷ A *Kis Újság* munkatársa, (az 1956 ősztől Bécsben élő, majd ott az egyetemen oktató) Gogolák Lajos a *Nők Lapjában* kiemelte például, hogy az előadás kezdetétől „eleven feszültség szövődött színpad és nézőtér, szereplők és közönség között. A nézők szinte előre suttogták a fenséges verseket, Ádám, Éva és Lucifer mondatait”.¹⁰⁸ Mitöbb Gogolák nemcsak azt hangsúlyozta, hogy a nézők emlékezetből idézték a *Tragédia* sorait, hanem azt is, hogy „most újra találkozott a nemzet egyik legnagyobb költőjével és gondolkodójával”.¹⁰⁹ A *Tragédia* előadása a színház számára

¹⁰⁵ Rákosi idézi PÜNKÖSTI i.m. 286.

¹⁰⁶ KÁRPÁTI i.m. 119.

¹⁰⁷ A *Tragédia* bemutatását követően került sor a Magyar Színháztudományi Társaság Ünnepi Hetén (1955. június 20-27) a klasszikus művek „helyes” értelmezésének megvitatására. A Nemzeti Színház főrendezőjének és a *Tragédia* egyik társrendezőjének, Marton Endrének a véleménye szerint, a klasszikus művek színpadra állításánál a rendezésnek „a drámában kibukkanó különböző erők harcát [...] a forradalmi eszmék nézőpontjából kell értékelnie”, „a haladó eszmékre” kell koncentrálnia, és „csak a pártos, marxista-leninista ideológiával rendelkező művész tudja teljes egészében kibontani a dráma konfliktusát és a ma is időszerűvé tenni a klasszikus művet”. VITA-JEGYZŐKÖNYV, A klasszikus darabok játékművészetének kérdéséről. 1955. június 24.

¹⁰⁸ GOGOLÁK Lajos: „Az ember tragédiájá”-ról, *Nők Lapja*, 1955. január 13.

¹⁰⁹ GOGOLÁK i.m. 1955. január 13.

hatalmas közönségsikert hozott¹¹⁰, s a bemutatót követően még harmincháromszor játszották, mielőtt a minisztérium utasítására a *Tragédia* havi előadászámát átlag háromra redukálták.¹¹¹ Nem tiltotta be, de a hatalom így korlátozta *Tragédia* előadásainak számát, és ezzel az emlékezés színterét és a virtuális ellenállás lehetőségét is.

5. Konklúzió – Színház mint identitás-erősítés, ellenállás és emlékezés

A *Tragédia* 1955. január 7-i bemutatóján Rákosi Mátyás nem lehetett jelen, mivel a szovjet vezetőkkel tárgyalt Moszkvában. A tárgyalás következményeképp Rákosi pozíciója (egy ideig) újra megerősödött, és visszatérével következett be Nagy Imre másfél éves „nyitásának” bezárása és politikájának a megtagadása. A *Tragédia* bemutatása a politikai nyitás, korlátozása pedig a Rákosi-féle restauráció idejére esett. Egyrészt a politikai és ideológiai kontextus lazulása engedte, hogy a *Tragédia* először nyomtatásban, majd a Nemzeti Színházban megjelenjen. Másrészt pedig Rákosi hatalmának ismételt, immáron csupán ideiglenes megerősítése vezetett a *Tragédia* előadászámának korlátozásához. Ekkor már a *Tragédiát* betiltani nem lehetett, hiszen a marxista irodalomtörténet a „haladó hagyományok” szerint kanonizálta. Ez a fajta átértelmezve megőrzés jelent meg aztán, – az ekkorra már pozícióját veszített – Révainak a *Tragédia* 1958-as kiadásához írt előszavában. Révai a *Tragédia* elmarasztaló értékelését bizonyos fokig „jogosnak és jóhiszeműnek” tartotta, amit azzal a (pontosan nem meghatározott, de könyörtelenül alkalmazott) cenzúrával indokolt, hogy „a színpad szószék, és a munkáshatalom kultúrpolitikájának joga is, kötelessége is nem megengedni, hogy a színpadi szószéket átváltoztassák a társadalmi haladás, a szocialista építés ellen irányuló agitáció tribünjévé, még akkor sem, ha azt, aki erre módot és alkalmat ad, Madáchnak hívják is, és még akkor sem, ha csak a közönség egy részében ébreszt kételyeket a szocialista építés és a társadalmi haladás helyességét és győzelmét illetően”.¹¹²

¹¹⁰ Már jóval a bemutató előtt hosszú sorok álltak a Blaha Lujza téren abban a reményben, hogy jegyet válthatnak valamelyik későbbi előadásra, s Nemzeti Színház titkárnőjének, Kovács Alice-nak a véleménye szerint: „A pénztár vasárnap 12 órakor nyit, de már reggel 7-kor megkezdődött a sorban állás. A színházépület felét körülfogta a sor, amelynek vége a Blaha Lujza tér és a Kőrút sarkán állt”. KOVÁCS Alice beszámolója, *Béke és Szabadság*, 1955. január 19. Az *Új világ* névtelenségben maradó újságírója is kiemelte, hogy „a spontán érdeklődés, mely a *Tragédia* iránt megnyilvánul, felülmúlja a várakozást: a közönség hetekre előre váltja meg jegyét az előadásra”. (kiemelés – IZ) *Új világ*, 1955. január 13. A spontán érdeklődésre való nyílt hivatkozás nyilvánvalóan a rendszer szervezett ünnepeiben való kötelező részvételre utalt.

¹¹¹ A *Tragédiát* 1955. januárban tizenötször, februárban tizenötször, márciusban már csak háromszor, áprilisban négyszer, májusban egyszer, júniusban kétszer játszották. Ezután csak 1956 áprilisában került ismét műsorra kétszer, hogy májusban egyszer, júniusban háromszor és júliusban pedig egyszer adják elő.

¹¹² RÉVAI József: Madách Imre: *Az ember tragédiája. Társadalmi Szemle*. 1958/9. 30.

Mindezen problémák ellenére, a nemzeti klasszikusok, így a *Bánk bán* és a *Tragédia* bemutatásának a sikerét a hivatalos ideológia is megpróbálta felhasználni. Majornak az 1955. május 16-i társulati ülésen tartott beszéde természetesen a hivatalos „kultúrforradalom” eredményeként könyvelte el a *Bánk bán* közönségsikerét.¹¹³ Bár nemcsak a *Bánk bán*, hanem a *III. Richard* és a *Tragédia* is ilyen közönségsikernek számított, Major nem hivatkozhatott nyíltan rájuk, mivel ezek az előadások ideológiai szempontból nem voltak teljesen tisztázottak, azaz ezek az előadások a művészetet ez idő tájt (is) működtető politikai áthallástól nem voltak mentesek. Amint azt Pünkösti Árpád is megjegyezte, „1955-ben a *III. Richard* volt a legidősebb darab Budapesten. A Nemzetiben a legkisebb áthallásnál is majdnem szétvetette a színházat a taps. Amikor az írnok kijött az előre elkészített ítélettel, alig tudták az előadást folytatni”.¹¹⁴

A Nemzeti Színház a *Bánk bán*, a *III. Richard* vagy a *Tragédia* bemutatásával a jelenhez képest a múlt megidézésével alternatívát állíthatott, és így a politikai ellenállásra is alkalmat adhatott. Mint azt Gogolák *Tragédia*-kritikája érzékeltette, a Nemzeti Színház előadásai a történeti időben teremthettek közösséget, azáltal, hogy a (hivatalosan tiltott) múlthoz való virtuális átjárást biztosítottak a jelen és a múlt között kialakított kontinuitás megteremtésével. Így a *Bánk bán*, a *III. Richard* vagy a *Tragédia* előadásain felidézett kulturális emlékezettel a Nemzeti Színház folyamatosan megkérdőjelezte a jelent. A felidézett hagyomány tehát nem megerősítette, hanem épp ellenkezőleg megkérdőjelezte a jelent, sőt – Rákosi véleménye szerint – implicit módon a jelen megváltoztatására és fenekestül való felforgatására is felszólíthatott. Következésképp a Nemzeti Színház imént említett előadásai *lieux de mémoire*-ként működhetnek, mivel olyan emlékezetközösség megteremtésére adhattak alkalmat, amely identitását visszavezethette az immár közössé formált és közösen felidézett múltba. Így a Nemzeti Színház előadásaiiban megjelenő kollektív emlékezet ellenállásra alkalmat adó ereje az 1950-es évek totalitáriánus elnyomásának szélsőségei közepette is megmutatkozhatott.

Összefoglalásként megállapítható tehát, hogy a kommunista vezetés ideológiája a létezés is teatralizálva át kívánta alakítani a mindennapi élet jelenségeit, viszont a színházban nyíltan vállalt teatralitás olyan emlékezetet idézett meg, amelyet a hatalom tiltott. Következésképp a Rákosi-féle diktatúra éveiben a Nemzeti Színház két (egymással szemben álló) funkciót is betölthetett. Egyrészt a szocializmus ideológiájának „bástyájaként”

¹¹³ Major a jegyzőkönyv szerint a következőt mondta: „... a kultúrforradalom eredményeként kell elkönyvelnünk a *Bánk bán* óriási sikerét, s azt a tényt, hogy a *Bánk bán* másként mint táblás házzal nem ment”. JEGYZŐKÖNYV, 1955. május 16. 2.

¹¹⁴ PÜNKÖSTI i.m. 306.

működött, azaz a hatalom szolgálatában állt. Másrészt viszont a virtuális ellenállás helyszínéül is szolgált. Mindenesetre, értelmezése a befogadónak olyan szabadságot engedett meg, amely által implicit módon éppen a hatalmon lévők diktatórikus elvei kérdőjeleződ(het)tek meg. Bár a totalitáriánus hatalom a Nemzeti Színházat is a szocialista állam legitimálásához akarta felhasználni, a Nemzeti Színház hagyományai és a klasszikusok színpadi felújításai – akaratlanul is, s a hatalomnak nem feltétlenül és nyíltan ellentmondva – ezt a törekvést kezdték folytonosan ki.