

A késő kádár-kori szocializmus és a (nemzeti) színház keretei - A Nemzeti Színház 1981-es *Halleluja* előadása¹

Imre Zoltán

Véleményem szerint a darab nem arról szól, hogy „bizonyos társadalmi okokból felerősödhetnek nálunk is az elidegenítő, a személyiség autonómiájára törő tendenciák”. A darab az ilyen természetű és társadalmunkban is kétségtelenül meglévő tendenciák maradéktalán eluralkodását, az emberek kapcsolatteremtési lehetőségeinek totális ellehetetlenülését szuggereálja; hangsúlyozva e tekintetben a mai 30 évesek teljes támponttalanságát és ahogyan középponti szimbólum-jelenete – egy kisgyermek nyíltszíni párnábafojtása – érzékelteti: halálraítéltségét. Hogy társadalmi összefüggések tekintetében se legyen félreértés: a darab elszórt megjegyzésekkel az általánosítás időbeli érvényességét, az 50-es évek végétől napjainkig terjeszti; a nyíregyházi „fekete vonat” atmoszférájának sokkoló beidézésével szinkron kiszélesíti, jelezve egyszermind, hogy a „Fent”, a „Hivatal” jóvoltából értelmes munkát egy fiatal ma csak gerinctörés árán kaphat. Ez a darab mélyen rokon azokkal a szellemi életünk különböző műfajaiban megnyilatkozó tendenciákkal, amelyek társadalmunk mai helyzetét csődnek láttatják. (...) Mindezek alapján a darab jelen formájában (szövegében és rendezői megoldásaiban) történő bemutatásának a Játékszínben való engedélyezése hiba volt. Jelentésének azzal a megállapításával, hogy ez a drámatípus „hosszabb távon aligha való a Nemzeti Színházba” – egyetértek.²

A Művelődési Minisztérium miniszterhelyettese, Tóth Dezső az imént idézett feljegyzését Kornis Mihály *Halleluja* című darabjának a bemutatója (Játékszín, 1981. május 27.) kapcsán küldte saját beosztottjának Rigó Lászlónak, a Színházi Osztály vezetőjének. Tóth valószínűleg azért tartotta szükségesnek Rigó nézeteinek korrigálását, mert Rigó, eredetileg Aczél Györgynek címezett 1981. június 1-i jelentésében, még mindig amellel érvelt, hogy „Kornis darabja tehetséges író érdekes műve, nem káros, nem sanda, bemutatásának engedélyezése helyes volt”.³ A *Halleluja* színrevitele kapcsán a felső vezetésben, a minisztériumban, a Nemzeti Színházban és a sajtóban lezajlott vitában számos olyan valós, szimbolikus és virtuális terület kapcsolódott, amely a (nemzeti) színház, a (nemzeti) kultúr(politik)a és a (nemzeti) identitás elképzelését

¹ Szeretném megköszönni Kávási Klárának, Ring Orsolyának és Szabó Istvánnak a segítségét, hogy a tanulmány megírásához a Nemzeti Színházra vonatkozó korabeli anyagokat a rendelkezésemre bocsátotta.

² TÓTH, 1981b. kiemelés az eredetiben.

³ RIGÓ, 1981.

érintette. Jelen tanulmány az 1981-es *Halleluja* előadásra koncentrálna, a késő Kádár-rendszer keretein belül vizsgálja a Nemzeti Színház szerepét és funkcióját.

1. Az értelmezés kerete – a keret értelmezése

Kétségtelenül csábító a gondolat, hogy az általam vizsgált korszak szinte már a jelenhez tartozik. Az előadások szereplői, az intézmények működtetői, a kulturális élet közreműködői (közül többen) jelen vannak, s meg lehet őket kérdezni az akkori viszonyokról. A Nemzetiben létrehozott előadások közül számos videón elérhető, újranezhető, s néhányat élőben már én is láttam. Sőt az archívumokban számos olyan irat is fellelhető és megismerhető, melynek létezéséről és tartalmáról még a korszak résztvevői sem tudtak. Úgy tűnik tehát, minden együtt van ahhoz, hogy véglegesen és pontosan megtudjuk mi is történt a Nemzeti Színház 1978-1982 közötti működése idején.

A csábítás ellenére a színháztörténész most sem feledkezhet meg a történelmi 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”.⁴ 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 *újraalkotott* 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

⁴ ASSMANN, 1999, 31. – kiemelés IZ.

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, illetve el is takarja azokat a jellemzőket, amelyek az adott horizonton kívül esnek, és csak egy másik perspektíva létrehozásával válnak láthatóvá.⁵

A Nemzeti Színház 1978-1982 közötti történetének vizsgálatához az amerikai szociológus Erving Goffman keret-elemzését használom. Goffman a *Frame Analysis* című könyvében úgy érvelt, hogy

az esemény meghatározása együtt épül fel az eseményt meghatározó elvekkel – legalábbis a társadalmi eseményeknél – és saját szubjektív részvételünkkel. A keret kifejezését használom akkor, amikor ezekre az általam azonosítható alapvető elvekre utalok.⁶

Felfogása szerint a keret nem szilárd és objektív entitás, mint a festmény fából készült, szilárd kerete, hanem a szó etimológiáját alapul véve, úgy tekinthető, mint azoknak az erőknek a szimbolikus reprezentációja, amelyek meghatározzák az adott esemény megszervezését és megtapasztalását. Így a keret használatként, a felfedezés pozíciójaként és a kognitív folyamatok értelmező formájaként, illetve retorikai alakzataként képzelhető el. Jelen tanulmányban a keret kifejezés azokra a taktikákra és stratégiákra vonatkozik, amelyeket egyrészt a résztvevők használtak az adott helyzet megszervezésére és meghatározására, másrészt pedig retrospektív módon én használtam a résztvevők által hagyott nyomokból összerakott múlt jelenből/jelenben történő rekonstrukciójához.⁷

Következésképp a közelmúltat 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

⁵ A színháztörténet-írás problematikájához lásd IMRE, 2008, 15-46.

⁶ GOFFMAN, 1974, 11.

⁷ A keret értelmezésének színházra történő alkalmazását lásd ECO, 1999, 25-32. és IMRE, 2003, 13-28.

bizonyos oldalainak feltárására”.⁸ 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”.⁹

2. A Kádár-rendszer társadalmi, gazdasági és politikai keretei

A Kádár-rendszer működésének társadalmi, gazdasági és politikai kereteit alapvetően meghatározta a 1945 után kialakult bipoláris világrend.¹⁰ A világrend két tömbje egymást feltételezve, szilárdan és egységesen létezett, bár az egyes részekben belüli erők időnként megkísérelték ennek a rendnek vagy legalábbis egyes összetevőinek az átalakítását (1956-os magyar forradalom, 1968-as prágai tavasz, 1968-as párizsi diáklázadások). A két rendszer szembenállása, az ún. hidegháború éppen azért lehetett hideg, mert a két egymással szembenálló tömb antropológia önképe és célképzete azonosnak bizonyult.¹¹ Eltérések mutatkoztak közöttük a politikai gyakorlat nagy részében, de azonosak voltak a modernitás melletti elkötelezettségükben. A rendszerek közötti fegyveres harc az akkor peremvidéknek számító Vietnam, Korea, Afrika egyes országainak, vagy éppen Afganisztán különböző politikai csoportjainak támogatásán keresztül zajlott. Így a szembenállók megelégedtek az ideológiai küzdelemmel, s a tömbök közötti ellentét is csupán áttételesen nyilvánult meg a folyamatos fegyverkezésből fakadó elrettentés és a kölcsönös félelemben tartás verbális játszmáján keresztül.

⁸ WHITE, 1997, 59.

⁹ WHITE, 1997, 60.

¹⁰ Lásd WILLIAMSON, 2001.

¹¹ A két egymástól különböző világrend eurocentrikus világképre épült, s mindkét fél számára a modern társadalom eszménye is univerzális értéknek látszott. Mint arra György Péter rávilágított, „a helyzet abszurditása abból fakadt, hogy az ellenfelek közötti antropológiai programok hasonlatossága épp olyan nagy volt, mint a politikai érdekek és gyakorlatok közötti eltérés.” (GYÖRGY, 2005a, 34) Mindkét rendszer antropológiai modernitása a nemzetszocializmus feletti közös győzelem tapasztalatára épült, elkötelezett hívei voltak a tudományos haladásnak, s egyaránt el kívánták ismerni az individuális választás jogát, a nevelés mindenhatóságát, s míg a haladást becsülték, a hagyományt alapvetően negatívként értékelték. Míg a Nyugat „a szabad politikai választást, garanciális, procedurális demokráciát tekintette az univerzális jövő zálogaként”, addig a Kelet „a piaci társadalom utáni metaracionális világot tekintette a földgolyó egészére érvényes társadalmi modellnek.” (GYÖRGY, 2005a, 35) Az egymással szembenálló rendszerek számára „a racionális gondolkodás volt az a normarendszer, amelynek az adott ideológiák hittételei is engedelmessé kényszerültek” s „a racionális szabályok, az ésszerűség társadalomalkotó erejének globális normaként való érvényesítése volt a szabály”. (GYÖRGY, 2005a, 34) Ezeknek az antropológiai normáknak az elfogadása „a két világrendszer végül ugyanannak az egy, univerzális modernitásnak a két lehetséges variációjaként értelmezhető” (GYÖRGY, 2005a, 36).

Az 1956-os forradalom után hatalomra került, posztsztálinista Kádár-rendszer a hidegháborús univerzalizmus keretén belül, a Szovjetunió által uralt keleti tömb egyik (csatlós)államaként rendezkedett be.¹² Mivel a Kádár-korszak genezise terrort jelentett, a hatalom számára a létkérdés volt a forradalom emlékének eltüntetése a mindennapokból. A nyilvános beszéd cenzurális intézmények és (állandó és ideiglenes) tabuk mentén rendeződött.¹³ Mivel a társadalmi megegyezés áráként egyrészt „a legyilkoltak árnyainak elfelejtése”¹⁴, másrészt pedig a jelen alapvető, rendszerszintű problémáinak érintetlenül hagyása szerepelt, így a közvetlen múlt és a jelen egy része szinte kihullott a politikai elit által diktált hivatalos rendből. A közvetlen múlttal és a jelennel szemben mutatott szinte teljes közöny kiterjedt a távoli múltra is, hiszen a távoli múlt is csak annyiban játszott szerepet, amennyiben legitimálta a fennálló rendszer szükségszerűségét. Ennek egyik következménye a történelmi múlt (rendszerellenesnek ítélt) emlékeinek a kiiktatása; másik a szocialista jelent legitimáló történelmi teleológia megkonstruálása; harmadik pedig az „álló idő” utópiájának létrejötte. A Kádár-rendszer „a történelem utáni állandóságban való létet ígerte állampolgárainak, s ehhez a múlt [és a jelen] nemigen kellett.”¹⁵ Ennek következtében a Kádár-rendszert szinte a teljes mozdulatlanság jellemezte: sem a hatalom intézményi szerkezete, sem a nómenklatúra nem igazán változott az évtizedek során.¹⁶ „A zárt hely demiurgosza volt az, amely uralta a Kádár-rendszer tereit, mindennapjait, az

¹² A forradalom után a korábbi időszakhoz képest a blokk vezető hatalmához, a Szovjetunióhoz való viszony összetettebbé vált. Bár a szovjet vezetés hatalma és befolyása a blokkon belül, így Magyarországon is mindvégig fennmaradt, s a jelenlétére, vezető szerepére vonatkozó tabuk mindvégig érvényben maradtak, az 1956-ot követő időkben a szovjetek már „minden szinten a „konzultációkat” és a „tanácsadásokat” részesítették előnyben – még az első titkári találkozókra is”. (GOUGH, 2006, 237) Az újabb politikai válságtól való félelem „bevitt bizonyos kölcsönöségi elemet a kapcsolatba, némi teret adott az alkudozásnak, főként a gazdasági élet területén” (GOUGH, 2006, 238).

¹³ Állandó tabunak számított 1956-nak a hivatalostól eltérő értékelése, a Szovjetunió szerepének és a rendszer természetének kritikai taglalása, a vezetésen belüli viták, nézeteltérések, hibák nyilvánosságra hozása. Ideiglenes vagy átmeneti tabuk is léteztek, s ilyenek számítottak a politikai jelentőséggel felruházott etnikai, gazdasági, morális, ritkábban kulturális problémák: szegénység, zsidóság, nemzeti öntudat, nacionalizmus. „Az alapvető tiltások kivételével a tabuk egy diskurzusokkal sokszorosan átszótt, lényegében cseppfolyós szimbolikus közegben fogalmazódtak meg, [ahol] a hatalom pillanatnyi céljainak megfelelően új és új tilalmak [és engedélyek] születtek.” (HAVASRÉTI, 2006, 83)

¹⁴ GYÖRGY, 2005a, 45.

¹⁵ GYÖRGY, 2005a, 47.

¹⁶ Huszár Tibor a rendszer nómenklatúrájáról írta, hogy „56 után is a káderpolitikában – egy bukott felső vezetőréteg kivételével – a folytonosság volt meghatározó (...), a stratégiai posztokon a második emberek léptek az elsők helyére.” (HUSZÁR, 2007, 70) A teljes mozdulatlanságon kívül ezt a vezetést a konzervativizmus jellemezte. Alapvetően egy pártgarnitúra létezett, a változást, nagyrészt ennek kiöregedése, természetes fogyása hozta. „A nómenklatúra *konzervativizmusa, statikussága* a társadalmi folyamatok felgyorsulása ellenére sem módosul, illetve, ha igen még zártabbá válik.” (HUSZÁR, 2007, 75)

időről alkotott elképzeléseit. Zárva voltak a határok, eltűnt a múlt, a magyarul beszélő jelenbe kulcsolt társadalom képzeletvilágának normái ennek a játékszabálynak megfelelően alakult.”¹⁷

A történelem utáni állandóságban létező Kádár-rendszer viszonylag hosszú fennmaradásához nagyban hozzájárult a hatalom azon felismerése, hogy az életszínvonal növelése központi kérdés.¹⁸ A kádári lassú fogyasztásbővítő politika, megengedve, hogy a lakosság viszonylagos és ellenőrzött jövedelmet halmozzon fel, s azt fogyasztásba kanalizálja, „olyan életvilágot hozott létre, amelyben a fogyasztás, a szükségletek kielégítés társadalmi konszenzussá és mintává vált.”¹⁹ A növekvő fogyasztás képezte az alapját a rendszert a hétköznapiakban legitimáló ún. „negatív konszenzusnak”, amelyben „a társadalomnak el kellett fogadnia a hatalmat gyakorlók csoportját és legitimációs eszközeit, tiszteletben kellett tartania a politikai tabukat, és csak a hatalom ellenőrzött intézményein keresztül vehetett részt az államilag irányított közéletben.”²⁰

A negatív konszenzus következményeként illetve ellentételezéseként a lakosságnak tetemes mennyiségű szabadidő állt a rendelkezésére, amit – a korlátozott viszonyoknak megfelelően – kötetlenül használhatott fel, a magánélet politikamentessé vált, a bérek viszonylag növekedtek, s így a fogyasztás a mindennapok részét alkothatta. Sőt, a kádári fogyasztói szocializmusban a pénz korlátozott szerepének köszönhetően, a komoly vagyoni különbségek is ismeretlenek voltak. Ennek következtében a Kádár-rendszerben végképp eltűnhettek a hajdani osztályok közötti különbségeket. „Az új „osztály” annyit jelentett, hogy az ideális középosztályban és rétegben végre egyszerre vadászhatott és uralkodhatott hajdani paraszt és úr.”²¹ Azok számára tehát, akik „maguk mögött hagyhatták a származás, a vallás, az osztályhoz tartozás kérdését, a Kádár-rendszer melting-potja komoly ajándék volt.”²²

¹⁷ GYÖRGY, 2005a, 54.

¹⁸ Roger Gough Kádár-életrajzában kifejtette, hogy Kádár „nemigen vizionált különféle utópiákról; annak a társadalomnak, amely több egymást követő traumát ért meg, s 1956 után a legtöbb megmaradt természetes vezetőjét elvesztette, stabilitást, egy kevésbé toladó tekintélyuralmat és a szerény prosperitás reményét kínálta fel.” (GOUGH, 2006, 483-484)

¹⁹ GERŐ, 2007, 120.

²⁰ HAVASRÉTI, 2006, 89.

²¹ GYÖRGY, 1997, 34.

²² GYÖRGY, 2005a, 50.

Az 1980-as évekre az ország nyugati eladósodásának és a hiánygazdaságának köszönhetően azonban a fogyasztói szocializmus árnyoldalai is egyre nyilvánvalóbbá váltak. A fekete gazdaság, a munkamorál drasztikus csökkenése és a korrupció társadalmi mérteteket öltött. Olyan korrumpálódott társadalom jött létre, amelyet a *hedonizmus*, „a (nyugatihoz képest persze korlátozott) fogyasztásba való belefeledkezés”; a *megalkuvás*, „a lakosság lemondása azoknak az emberi és állampolgári jogoknak a gyakorlásáról, amely a demokráciákban minden ember elidegeníthetetlen tulajdona”²³, és a *tettetés*, „az én tudom, hogy te tudod, hogy én tudom...” társadalmi méretű játéka jellemzett. Bár az otthonosság és átláthatóság még ekkor is kifejezetten biztonságot nyújtott ebben az egyre inkább a bomlás jeleit mutató, ellenőrzött világban, az ország lakosai alapvetően „olyan társadalmi szerződés szerint voltak kénytelen élni, amelynek minden résztvevője folyamatosan tudta önmagáról és mindenki másról is, hogy csal.”²⁴ Következésképp az evilági materializmussal és a hatalom passzív elfogadásával együtt járó nyilvánosság- és szabadsághiány személyiségromboló és infantilizáló hatása is jelentkezett. „Az államszocializmus biztonságában elveszni nem igazán lehetett, de cserébe a Kádár-korszak állampolgári (...) egyre kevésbé voltak felnőtt társadalmi lények, s nem is igen volt módjuk arra, hogy azzá legyenek.”²⁵ Az 1980-as évekre az infantilizálódás szinte az egész magyar társadalmat átszötte, s a tettetéssel párhuzamosan bontakozott ki a nyílt és szinte hivatalos cinizmus is.

3. A Kádár-korszak kultúrpolitikai keretei – első és második nyilvánosság

A Kádár-rendszer működését meghatározó, a bipoláris világrend szembenállására épülő hidegháború egyszerre létezett politikai-katonai konfrontációként, gazdasági versenyként, és globális méretű ideológiai és kulturális versengésként is. A kulturális hidegháború, mint azt az angol történész, David Caute pontosan jellemezte,

az új ideológia elsődlegessége által formálódott, az európai felvilágosodás örökségért folytatott megosztott és szigorú küzdelem által, és nem utolsó sorban

²³ HAVASRÉTI, 2006, 90.

²⁴ GYÖRGY, 2005a, 42.

²⁵ GYÖRGY, 2005a, 73.

a nyomtatott sajtó, a film, a rádió, a televízió hihetetlen globális elterjedésétől irányítva, de nem feledkezve meg a színház és a zene kitüntetett szerepéről sem.²⁶

Ezekon a kulturális csatornákon keresztül mindkét oldal hitet tett az európai felvilágosodás elvei, azaz a fejlődés, a modernizáció, az urbanizáció, a tudomány, a technológia, a racionalizáció és a természetnek az emberi szükségletekre történő kihasználása mellett. Ennek ellenére „mind a Szovjetunió, mind az Egyesült Államok azon küzdött, hogy túliskolázza, túlteljesítse, túlírja, túlnője, túlargumentálja és túlragyogja egymást.”²⁷ Így az 1939 és 1945 között zajlott totális fizikai háborút, a győztesek között zajló totális ideológiai háború követte.²⁸ A média és a sport mellett, a politikai-ideológiai ellentétek megjelenésének egyik legfontosabb területének mindvégig a kultúra számított.

A hidegháború totális ideológiai szembenállásából következett, hogy a kultúrát a fal mindkét oldalán ideológiai területnek tartották, melynek szerepét a fennálló társadalmi, gazdasági és kulturális berendezkedés ideológiai legitimációjában látták.²⁹ „A hidegháborús kulturális konfliktus hatásának tekinthetjük azt, hogy a művészet alárendelődött a hatalomnak. Ez legnyilvánvalóbb formában nemcsak a cenzúrán és a betiltáson keresztül mutatkozott meg, hanem a támogatás és a promóció eszközein keresztül is, még azokban az esetekben is, amikor az adott művészet szinte könyörgött, hogy önmagában, *en soi*, elefántcsonttoronyként kezeljék.”³⁰

A Kádár-korszakban mindvégig – többé kevésbé – érvényes *Művelődéspolitikai irányelvek* (1958) szintén alapvető elvként rögzítették, hogy a kultúra a párt irányítására szorul és a párt fő irányvonalát kell szolgálnia. A forradalom előtti időszakhoz képest a

²⁶ CAUTE, 2003, 4.

²⁷ CAUTE, 2003, 4.

²⁸ Mint azt György Péter szellemesen megjegyezte, „a második világháború után kialakult világbeke hidegháborút jelentett” (GYÖRGY, 2003, 14).

²⁹ Lásd WHITFIELD, 1991.

³⁰ CAUTE, 2003, 6. Ezzel kapcsolatban György Péter is arra hívta fel a figyelmet A mongolok titkos története c. tanulmányában, hogy „az absztrakt expresszionizmus áttörése és globális ikonná válása nem éppen ártatlan történet, bizony a Big Brother segített be az ellenkultúra áttörésébe, a CIA (...) átvette a Művészeti Alap szerepét. A Nyugat saját művészeire, pontosabban addig semmibe vett, marginalizált radikális alkotóira mint szovjetellenes és haladó világ szimbólumaira lett égető szükség. (...) Amire Zsdanov és társai felébredtek volna, addigra az absztrakció és a jazz kéz a kézben jelezték, hogy Nyugaton az önkifejezést sem korlátozza semmi – a művészeti világ formai szabadsága a kulturálisharcban már jelentést kapott” (GYÖRGY, 2005a, 15). Az amerikai művészet és művészeti intézmények összefonódását a CIA-vel és más kormányzati szervekkel lásd még SAUNDERS, 1999 és BERGHAHN, 2001.

változást az jelezte, hogy az irányelvek rögzítették egyrészt, hogy „a kultúra még mindig a legfontosabb, de már nem az egyetlen eszköze az ideológiai befolyásolásnak”, másrészt pedig, hogy „az épülő szocializmus nemcsak megengedi, hanem igényli is a sokszínűséget.”³¹ A sokszínűség osztályzására és ellenőrzésére azonban bevezették a 3T-elvét.

A kádári „aki nincs ellenünk, az velünk van” politikai elvére³² épülő *Művelődéspolitikai irányelvek* kimondták, hogy „támogatásban részesítjük a nagy tömegekhez szóló szocialista és egyéb humanista alkotásokat, helyt adunk a politikailag, eszmeileg nem ellenséges törekvéseknek, viszont kirekesztjük a kulturális életünkben a politikailag ellenséges, antihumanista vagy közérkölcstől sértő megnyilvánulásokat.”³³ Hogy mi számított éppenséggel politikailag ellenségesnek, azt természetesen mindig a párt és/vagy maga Aczél György döntötte el.³⁴ Így, mint azt Gyurgyák János is megjegyezte a magyar nacionalizmusról szóló könyvében, „a határok elmosódtak és homályosak voltak, a 3T ideája egy rendkívül bürokratikus, ugyanakkor képlékeny és bizonytalan rendszert hozott létre”.³⁵ Ez a homályos határokkal rendelkező, képlékeny rendszer tág lehetőségét adott nemcsak a sokszínűség megjelenésének, hanem a cenzúrának és az öncenzúrának is. Sőt, a kulturális élet vezetőinek, elsődlegesen

³¹ KALMÁR, 1998, 149.

³² Kádárnak az 1962-es az MSZMP X. pártkongresszusi beszédében elhangzott kijelentése.

³³ Az MSZMP IX. Kongresszusának zárszava is szó szerint átvette az 1958-as határozatot (lásd Budapest: Kossuth. 1966. 128.), de még Óvári Miklósnak az 1975-ös cikkében is szerepel: „Kulturális politikánk (...) aktívan és sokoldalúan támogatja mindenek előtt a szocialista tendenciákat, és igyekszik elhárítani azokat az objektív és szubjektív akadályokat, amelyek a művészet és a nép kölcsönhatásának útjában állnak. (...) ...korábban soha nem tapasztalt mértékben ápolja, terjeszti a múlt kulturális értékeit, helyet ad olyan nem minden vonatkozásban marxista világnézetet tükröző alkotásoknak is, amelyeknek meggyőző humanista művészi értékei vannak. (...) Ugyanakkor továbbra is kirekesztjük a kulturális életben a politikailag ellenséges, antihumanista, ízlésromboló termékeket” (ÓVÁRI, 1975, 3). Az 1958-as állásfoglaláshoz képest az újdonság a múlt egyes alkotásainak befogadásáról szóló kijelentés.

³⁴ Aczél bizonytalan határokkal rendelkező és képlékeny elvekre épülő 3T-rendszerének első két kategóriáját a következőképpen értékelte a Politika, művészet, alkotás c. 1978-as írásában: „Művészeti életünkben legnagyobb támogatást a szocialista törekvéseknek kell nyújtani. A támogatást elsősorban a realista művészet igényelheti, amint természetesen nem stílust értünk. Az 1958-as határozat félreérthetetlené tette azt is, hogy „a stílusokat hatalmi szóval, rendeletekkel nem lehet eldönteni”, de támogatni kell minden irányzatot, mely a dolgozó nép szocializmusért folytatott harcának része. Így hát nem zártunk ki, sőt megteremtettük annak a lehetőségét, hogy nálunk olyan művészek is alkothassanak, akikben – s akiknek a műveiben – még jelen vannak a polgári, kispolgári világszemlélet bizonyos elemei” (ACZÉL [1978] 1979. 95-96).

³⁵ GYURGYÁK, 2007, 525.

Aczélnak is biztosította, hogy formális és informális csatornáikon keresztül – a látszólag szabad és független – kulturális életet irányíthassák.³⁶

Az aczéli 3T kultúrpolitikájának látszólag nyitott, valójában diktatórikus logikáját a hatalom által ellenőrzött első nyilvánosság szereplői elfogadták. Az első nyilvánosság „legális volt, publikációs fórumot biztosított a rendszer iránt politikailag elkötelezett szerzőknek és véleményeknek, illetve a politikai semlegesség követelményének eleget tevő megnyilvánulásoknak.”³⁷ Az állandó és ideiglenes tabuk rendszere mellett, az első nyilvánosságban megjelenőknek el kellett fogadniuk vagy legalábbis megnyilatkozásaikban érintetlenül hagyniuk a rendszer alapját képező negatív konszenzust is. A hétköznapiakban az első nyilvánosság irányítása közvetlenül vagy közvetetten érkező útmutatások és előírások, irányelvek, tervek, határozatok, feljegyzések, kinyilatkoztatások és (szóbeli vagy telefonos) utasítások formájában, illetve a cenzúra jogkörét gyakorló intézményeken (minisztérium, intézetek, különböző alapok, lektorátusok, sajtó, és mások) keresztül jelent meg.³⁸ Így a hivatalos nyilvánosság korlátozott és szelektív természetű volt, hiszen a rendszer alapvonásához tartozott „a nyilvánosság szigorú ellenőrzése, monopolizálása, a civil társadalom építő, illetve erősítő [autonóm] funkciójának elnyomása”.³⁹

A Kádár-rendszerben is, mint minden diktatúrában azonban, ahogy arra az *Alternatív regiszterek* című könyvében Havasréti József felhívta a figyelmet, „a kultúra uralkodó kétpólusú rendszerének köszönhetően minden kulturális-művészeti törekvés és teljesítmény végső soron politikai jellegű. Minden egyes kulturális termék vagy apológiát, vagy ellenzéki séget fejez ki.”⁴⁰ Ennek következtében a Kádár-rendszerben is létrejöhettek a hatalom és a társadalom, a hivatalos kultúra és a nem-hivatalos kultúra

³⁶ Az alapvető problémát az jelentette, mint azt György Péter a képzőművészetről kifejtette, hogy „sem a teoretikusoknak, sem a rendszer mellett elkötelezett, befolyásos művészeknek sejtelmük sem volt arról, mi is a kor, azaz a győztesnek remélt vagy hitt szocializmus művészete, s ennek függvényében miként tekintsenek az egyes kortárs áramlatokra, hogyan és mihez képest ítélik azokat haladónak vagy retrográdnak, a Nyugatot utánzójának vagy épp ártatlannak, sőt akár támogatandóak” (GYÖRGY, 2005b, 165).

³⁷ HAVASRÉTI, 2006, 82.

³⁸ Don Péter a 3T idején zajló képzőművészetről szóló dokumentumkötetének bevezetőjében említette a képzőművészeti élet különböző cenzurális feladatokat is ellátó intézményeit: a Művészeti Alapot, a Képzőművészeti Szövetséget, a Képző- és Iparművészeti Lektorátust, valamint a Művelődési Minisztérium megfelelő osztályát. Lásd DON, 2005, 116-138.

³⁹ HAVASRÉTI, 2006, 81.

⁴⁰ HAVASRÉTI, 2006, 74.

dichotómiái, valamint a diktatórikus államapparátus és a politikai ellenzék, illetve és a fogyasztói szocializmus és a szubkulturális lázadás kettősségei is. Így a cenzúra következtében, a diktatórikus rendszer működése hozta létre a nyilvános tér megosztásával saját ellenzékét, és annak működési terét, a második nyilvánosságot.

A második nyilvánosság az 1970-es évek második felére alakult ki, illegális és cenzúrázatlan volt, s szamizdat kiadók, szerzők és kiadványok, illetve különféle autonóm kulturális csoportok nyilvánosságaként jelent meg. A második nyilvánosság tevékenységeit alapvetően a kádári negatív konszenzus elutasítása, illetve az első nyilvánosság szabályainak és tabuinak direkt vagy áttételes megsértése jellemezte.⁴¹ Szeparációjához azonban nagyban hozzájárult „a kultúrát körülfogó szemantikai-hatalmi tér túlérzékenysége, paranoiás karaktere is”⁴², hiszen „a független szubkultúra roppant nyomasztó volt mindazok számára, akik a „társadalmi nyilvánosságon” a mindent átható és átláthatóvá tévő egyetlen univerzumot értették.”⁴³

A második nyilvánosságon belül (György) vagy a két nyilvánosság közötti árokban (Tábor Ádám) jöttek létre az 1970-es évek neoavantgárd művészi kezdeményezései és történései.⁴⁴ Ennek az ellenkultúrának a tanítása „elsősorban attitűdöt jelentett, a domináns kulturális kánonnal szembeni alternatív normák mélységes tiszteletben tartását, a fogyasztás semmibe vételét, az anekdotikus realizmus diskurzuson kívül helyezését, az absztrakció, a reflexív narrativitás evidenciaként való megélését.”⁴⁵ Olyan elit értelmiségi közeg jött létre, amelynek tagjai kirekesztve az első nyilvánosságból, „megteremtették a második nyilvánosságon keresztül a Másik Magyarország reinkarnációját.”⁴⁶ Ez a zárkörű, de autonóm nyilvánosság – Tábor Ádám

⁴¹ A hatalommal való nyílt konfrontáció azonban nem volt túl számottevő, a második nyilvánosság szereplői is inkább „megkerülik, kijátsszák annak normáit, szabályait, rendelkezéseit, és a hatalom a kerülő úton létrejött törekvések, intézmények működését” (HAVASRÉTI, 2006, 85). Ehhez járult még a rendszer idegenkedése minden szélsőségtől vagy elhajlástól, azaz a kádári „középre helyezkedés” általános normává válása. A hatalom tehát igyekezett kerülni a nyílt konfliktusokat, s a problémák elsímitásának feltűnéstől mentes módozatait kereste. A konfliktuskezelés jellegzetes formái – ha mód volt rá – nem voltak nyilvánosak, gyakran megelégedtek a szóbeli fenyegetéssel, de ehhez kapcsolódott a kijárási szokásrendszere is, valamint a kritikai gyakorlat kétféle működése: a belső, kritikai cenzúra, illetve a nyilvános sajtómegrovás a párt hivatalos sajtóorgánumaiban.

⁴² HAVASRÉTI, 2006, 85.

⁴³ GYÖRGY, 2005b, 43.

⁴⁴ A magyar neoavantgárd avantgárd kapcsolatáról és XX. századi hazai szélesebb kontextusuk hiányáról lásd FORGÁCS, 2002.

⁴⁵ GYÖRGY, 2003, 17-18.

⁴⁶ GYÖRGY, 2003, 18.

kifejezésével élve „kazamata kultúra” – egyszerre volt túrhetetlen és tilthatatlan, s „nem is nagyon törekedett a megtúrt kultúrába történő integrálódással egyet jelentő, széles nyilvánosságot biztosító publikálásra.”⁴⁷ Bár a neoavantgárdot nem lehet egységes közegként leírni, mindenesetre ez a közeg „valóban kívülállónak látta magát – mind a politika által szentesített, kanonizált világot, mind pedig a nemzeti kultúra kereteit illetően.”⁴⁸

A szocialista kultúrpolitika nemcsak az ellenzéki magaskultúra irányából számíthatott azonban támadásra, hanem, mint azt Tordai Bence a Kádár-korszak tömegkultúráját vizsgálva megállapította, az is nyilvánvalóvá vált, hogy a „kispolgári giccs” a kulturális forradalom minden erőfeszítése ellenére sem akart eltűnni, és „nem igazán sikerült létrehozni az értékes és tartalmas, szocialista szellemiségű, a tömegek által is kedvelt népszerű kultúrát.”⁴⁹ Mégpedig azért sem, mert a hatalom által támogatott szocialista-realizmus – a marxista-leninista államideológia művészeti megfelelője – mint arra Ständeisky Éva felhívta a figyelmet, „a Kádár-korszakban jelentésváltozáson ment

⁴⁷ „Nem volt betiltható, mert egyrészt nem volt direkt politikailag ellenséges, másrészt általában nem is kért megtagadható engedélyt; ugyanakkor mégis túrhetetlen volt, éppen azért, mert nem tűrte, hogy bármelyik Té betűs rekeszbe begyűrjék. (...) A magyar újavantgárd (...) már nem is nagyon törekedett a megtúrt kultúrába történő integrálódással egyet jelentő, széles nyilvánosságot biztosító publikálásra, ehelyett periférikus kerületi kultúrházakban, egyetemi kollégiumokban, zártkörű bemutatókon, lakásokban, vidéki műtermekben, filmklubokban, kiállítás és előadás-meghívókon, kiállítás-megnyitókön és katalógusokban stb. teremtette meg a maga sporadikus-szakadozott, félig informális, szűk, sőt sokszor zártkörű, de autonóm nyilvánosságát” (TÁBOR, 1997, 67). Sőt, Haraszi Miklós véleménye szerint, „a „TTT” a hetvenes évek elején az underground művészet jóvoltából átalakult „TTSz”-é: „támogatott, túrt és szabad” kultúrává. Aczélék válaszul kriminalizálták a szabad művészetet” (HARASZTI, 2004, 36). Ez történt Galántai György balatonboglári kápolnában működő tárlataival, a Halász Péterék színházával, a Najmányi László Kovács István Stúdiójával, de a Malgot István - Fodor Tamás vezette Orfeo Együttessel is. Lásd erről BECZE, 2003, 23-37.; KLANICZAY-SASVÁRI, 2003; SCHULLER, 2008, 222-241; NÁNAY, é.n., 2; NÁNAY é.n. 3; és RING, é.n.3.

⁴⁸ GYÖRGY, 2003, Lásd még erről GYÖRGY, 2005c, 129-156.

⁴⁹ Ennek a szocialista tömegkultúrának a következő kritériumoknak kellett (volna) megfelelnie: A valóság tükrözése; társadalmi problémák feltárása, megoldási minták bemutatása. Szocialista embertípus kinevelése; a haladó gondolkodás kialakítása érdekében progresszív hatások biztosítása. A szocialista ízlés kialakítása, szocialista kultúra megeremtése. A kultúra demokratizálása; a részvételsekntése, a kiváltságos osztályok művelődési monopóliumának felszámolása. Műveltségi színvonal emelése; a magaskultúra megkedveltetése, a tudomány és művészet eredményeinek megismertetése. A marxista-leninista ideológia tudatosítása. A szocialista társadalomnak megfelelő társadalmi tudat kialakítása. Visszatérve az alapra, a termelési viszonyok átalakulásának elősegítése. A kapitalizmusban az elnyomott osztályok öntudatának felébresztése, a szocializmusban az egységes munkásöntudat megeremtése. Osztályharc; az ellenséges osztályok kultúrájának felszámolása, kiváltása. Kultúrharc; az imperialisták tömegkultúrájának minőségi meghaladása. Szórakoztatás; a munka- és életerő reprodukálása, a dolgozók pszichés egészségének megőrzése. TORDAI, 2005, 147.

át: kiürült, valóságidegen, párt dokumentumokban előforduló fogalom lett.”⁵⁰ Következésképp, az ellenzéki/alternatív/neoavantgárd jelenségek, a „begyűrűző” nyugati „reakciós” áramlatok, a múlt „retrográd” irányzatainak és alkotásainak, illetve a továbbélő „kispolgári giccs” megnyilvánulásainak bonyolult rendszerében kellett volna kialakítani a szocialista (magas- és tömeg)kultúrát.

Mindenesetre a Kádár-rendszer kultúrpolitikája mindvégig a tömegeknek szánt minőségi magaskultúra elvét tartotta elsőrangúnak, s miközben kiemelten támogatta, mértéktelenül ellenőrizte is azt.⁵¹ A Kádár-korszakban az 1950-es évekhez képest a művelődéspolitikai lényegesen szabadabbá és nyitottabbá vált, és fő jellegzetességeiként az irányzatok manifesztálódását, az irodalom reprezentatív és kiváltságos szerepének a megszűnését⁵², a „haladónak” tekintett nyugati irányzatok és művek megjelenését, a kortárs nyugati kultúrával való ellenőrzött keretek között történő megismerkedést, valamint ezzel párhuzamosan a nyilvánosság megosztását és kisajátítását: az első és második nyilvánosság intézményeinek létrejöttét tekinthetjük.

4. A Kádár-korszak színházpolitikai kerete

A Kádár-rendszer megtartotta a színházak államosításával (1949) létrejött színház-struktúrát. Továbbra is politikai-adminisztratív úton szervezték az állandó épületekkel rendelkező társulatokat, melynek következtében nem független, autonóm és önként szerveződő egységek, valódi társulatok jöttek létre, hanem adminisztratív, ellenőrizhető szervezetek. A stabil szerkezet elvben továbbra is a színházhoz való hozzájutás

⁵⁰ STANDEISKY, 2005, 13. Ennek ellenére, mint azt Havasréti megállapította, „a nyolcvanas évek elején még érvényben voltak olyan meghatározó kánonképző mechanizmusok, melyek a Révai József által megfogalmazott Petőfi, Ady, József Attila hármasság továbbélését, a népiesség és a realizmus eszményítését (Móricz, Illyés, Nagy László), illetve a „polgári” irodalom és a történelmi avantgárd egy nagyon gondosan szelektált körének kanonikus elismerését jelentették, így például Kosztolányi, Babits, illetve Kassák esetében. A hivatalos kánonhoz olyan – végeredményben normalizáló-kirekesztő – világnézeti, esztétikai, illetve stíluskategóriák kapcsolódtak, mint a klasszikus formateljesség, a valóságelvűség, a humanizmus” (HAVASRÉTI, 2006, 262).

⁵¹ „Arról senki sem vitatkozott, hogy az irodalom és a kultúra szent és sérthetetlen. Szolgái és papjai pedig bizony kiváltságokat élveztek” (GYÖRGY, 1997, 43).

⁵² Ebben a magaskultúrában azonban a korábbi időszakhoz képest az irodalom kiemelt társadalmi és politikai jelentősége megszűnt. S mint azt Kalmár kifejtette, „már csak a humán értelmiség és a humán ideológia (...) relatív túlsúlya maradt fenn egészen 1989-ig” (KALMÁR, 1998, 79). Kádár a széles tömegek megnyerésére alkalmas sajtónak szánta a főszerepet, „a rádió és a sajtó többet ér, mint a puska” mondta, s az irodalom helyére a társadalomtudomány, a filozófia és a történettudomány lépett.

demokratizmusát kívánta szolgálni, hiszen minden színház szubvencionált intézményként működött, mentesítve a piac törvényeitől. Így megmaradt az állandó társulati forma és a repertoár-rendszerű műsor tervszerűsége, valamint széles nézőközönség elérésére adódott lehetőség. Ezeket az elveket a *Színházművészetünk helyzetéről* szóló tájékoztató jelentés így összegezte 1981-ben:

Színházipolitikánk alapvető célkitűzése mindig a korszerű szocialista színházkultúra fejlesztése volt. Ennek az elvnek az érvényesítése elsősorban a szocialista eszmeiségű műsorpolitika támogatását, valamint az ezt megvalósító színházi műhelymunka kialakítását, az ehhez szükséges feltételek biztosítására való törekvést jelentette. (...) Ennek a színházipolitikának az alapjait az MSZMP Művelődéspolitikai irányelvei [1958] vetették meg: középpontjában a szocialista és klasszikus kultúra legjobb értékeinek közelhozása állt, de nyitottság vezette a haladó, olykor nem problémamentes polgári alkotások befogadását illetően is.⁵³

Az állami szubvencióért cserébe viszont, a kulturális irányítás a színházat továbbra is alárendelte a politikának,⁵⁴ hiszen a színház most is ideológiai területnek számított. A színháznak immáron a szocialista ideológia általi kolonizálása a gyakorlatban azt jelentette, hogy a kultúrpolitikai vezetés teljes befolyással rendelkezett a színházak műsorpolitikáját, dolgozóinak összetételét és a színházakat érintő minden fontos kérdést illetően. A szocialista cenzurális intézményrendszer alakította ki a bemutatható / bemutatandó művek körét (európai és magyar klasszikusok, új magyar, szovjet és népi demokratikus országok drámái, valamint a „haladó” kortárs nyugati drámák), amelyeknek a műsoron tartását *minden* prózai színháztól elvárta.⁵⁵

⁵³ *Színházművészetünk helyzetéről. Tájékoztató jelentés a Művelődési Minisztérium miniszterhelyettesi értekezlet részére.* Budapest, 1981. szeptember. (MOL) XIX-A-2-ad-993/1981 (121. doboz). 1-2.

⁵⁴ Mint azt Ungvári Tamás is írta a magyar színház szerkezetéről 1973-ban az első színházi vitában, „az állandó társulatokra épül, és a színészek állandó foglalkoztatottságára. Továbbá meghatározott bemutatószámra és részben bérleti rendszerre” (UNGVÁRI, 1973, 117). A struktúra előnyét Ungvári abban látta, hogy „az adott irányítás keretén belül biztosítottak látszik a bemutatásra kerülő darabok politikai, erkölcsi, valamint művészi színvonala” (UNGVÁRI, 1973, 117).

⁵⁵ A hierarchikus szerkezet a cenzúra különböző intézményeit és helyszíneit teremtette meg, amelyek színházon kívül és belül is működtek. A műsorgetveket az adott színház vezetője az illetékes tanácsnak nyújtotta be, majd a Művelődési Minisztérium Színházi Osztályán bírálták meg, aztán pedig az Agitációs és Propaganda Bizottság vizsgálta felül, s a végső jelentését a Központi Bizottságnak juttatta el. Mint azt a rendszer egyik irányítója, az 1975-1982 közötti Művelődési Miniszterként tevékenykedő, Pozsgay Imre állítja is bizonyítja: „A politikailag gyanús produktumok biztonságos kiszűrésére – egyúttal a kulturális kormányzati munka ellenőrzésére, irányítására – szolgált az Agitációs és propaganda Bizottság. Bár (...) csupán tanácsadó testület lett volna a KB mellett, valójában döntéseket hozott, konkrét állami feladatokat

Az első nyilvánosság színházainál a hatalom és cenzúra kijátszásának lehetőségére a kettős kódolású „áttételes” játékmód⁵⁶, avagy – Jákfalvi Magdolna kifejezésével élve – „a kettős beszéd technikája” adott lehetőséget.⁵⁷ A hivatalos színházakban a szöveg és a színpadra állítás közötti átmenetben megvalósuló, nehezen ellenőrizhető, a normától eltérő játék kerülhette meg az ellenőrzést. Ez a fajta színházi működés

olyan olvasatot igényelt, mely a befogadás jelenpillanatában szétválasztotta egyrészt a hangzó és a vizuális szöveget, s többé nem a dramatikus szöveg igazságértékének potenciája, hanem a színpadi reprezentáció egésze értelmezte a játékot. A 60-as évek elején indult el ez az óvatos-finom nyelvi játék, mely (...) szabad extratextusként mást állított valóságnak, mint amit a támogatott színházi intézményrendszer elvárt.⁵⁸

adott. (...) Itt dőlt el, mit szabad, és mit nem, mi a lehetséges, és mi a kerülendő. A látszatra elég liberális „három T” (...) közötti határt önkényesen lehetett megvonni. Hiszen nem törvények szabályozták, hanem szubjektív vélemények befolyásolták. Méghozzá alávetve a mindenkori vezető elgondolásának, ízlésének” (BOGÁCSI, 1991, 133). Az apparátus működését bővebben lásd BOGÁCSI, 1991, 151-161. A belső cenzúra azáltal működött, hogy az illetékesek kimondták: „a színház igazgatójának, főrendezőjének, művészeti vezetőjének közvetlen *politikai* felelőssége körébe tartozik a színpadra fogalmazás, a rendezés ideológiai-politikai korrektségének biztosítása, ellenőrzése, minősítése, az e téren elkövetett hibák szankcionálása” (idézi BOGÁCSI, 1991, 160). Eme rendelkezés által nemcsak a tanácsi dolgozók, a minisztérium munkatársai, hanem a színház belső irányítói is élhettek az (ön)cenzúra eszközével. Korábbi időszakhoz képest, a nyolcvanas évek elején, a lengyelországi eseményekkel párhuzamosan, még inkább szigorodott a színházak központi irányítása. Az 1980/1981-es évadban kétlépcsős műsortervezési rendet alakítottak ki, a minisztériumi leadás határidejét előrehozták, és az egyeztetés két ütemben, évi két alkalommal haladt végig az egyeztetési soron. A minisztériumi szintű egyeztetést a minisztérium miniszterhelyettese, Aczél bizalmi embere, Tóth Dezső végezte, s ő készítette az előterjesztést az Agitációs és Propaganda Bizottság számára, az előző évad értékelésével egyetemben. Az ismeretlen darabok szövegét, a próbák megkezdése előtt két hónappal bekérték, s csak olvasás után hozták meg a végleges döntést. Ekkor vezették be azt is, hogy nem elégedtek meg a szöveg ismeretével, hanem „a valamilyen okból gondot okozható művek színpadi útját [a Művelődési Minisztérium Színházi Osztálya] megkülönböztetett figyelemmel kísérte, többször élt a szövegkorrekciók, a rendezői koncepciók bekérése, a dramaturgokkal, rendezőkkel való személyes konzultációk, a készülő produkciók próbáinak megtekintése eszközével” (idézi BOGÁCSI, 1991, 160). Így egyrészt nem pusztán cenzúráról volt szó, hanem – mint azt Révész Sándor Aczél-könyvében kifejtette, „sokkal többről: az egész színházi struktúra központi birtoklásáról. A kultúrpolitika nem a cenzor, hanem a gazda szemével szelektált” (RÉVÉSZ, 1997, 271). Másrészt pedig megteremtették a lehetőségét az öncenzúrának is, hiszen hivatalosan nem létezett cenzúra.

⁵⁶ Mint azt a Művelődési Minisztérium Színházi Osztály akkori vezetőjének, Malonyay Dezsőnek 1973-as hivatalos évadértékelő beszámolója – mintegy elszólásként – említette: „Politikánkkal szemben álló közvetlen megnyilvánulásokkal nem találkozunk, az áttételes, e szempontból problematikus művek – számuk minimális – nem kerülnek színre, e drámák bemutatását elsősorban maguk a színházak sem (vagy csak a legkritikább esetben) kezdeményezik ma már” (MALONYAY, 1973, 41).

⁵⁷ JÁKFALVI, 2005, 95.

⁵⁸ JÁKFALVI, 2005, 95. A hivatalos nyilvánosság színházai felé támasztott hatalmi elvárások leginkább az első színházi vitában megnyilvánuló színházvezetők nyilatkozataiban érhető tetten. A színházak irányításának és működésének politikai-ideológia alárendelése már az 1972-73-as színházi vitában is explicit módon megjelent. A Thália Színház igazgatója, Kazimir Károly mindenek előtt megfedte a színháziak testületét, „hogy nem lehet olyan igazságtalan korunkhoz, hogy nem üdvözli egyértelműen,

Ennek a színpadra állítási és olvasási konvenciónak az elterjedése következtében az 1970-es évek végére a cenzúra működése is megváltozott, hiszen felismerte, amit már különben az első színházi vita is 1972/73-ban tudatosított, hogy a színházi előadás több mint a szöveg. Nem elég tehát a dramatikus szöveg ellenőrzése, hanem a színpadra állítás mikéntjét is kontrollálni kell.⁵⁹

A korszak kultúrpolitikai nyitásának következtében a hivatalos színházakban is megjelentek a „haladónak” tekintett kortárs nyugati drámák, különösen az abszurdok, amelyeknek az előadásai a hagyományos realista stílusú magyar színházban is változásokat indukáltak.⁶⁰ Ezzel párhuzamosan külföldi – szocialista és kapitalista – színházak is vendégszerepeltek Magyarországon. A Royal Shakespeare Company *Szentivánéji álom* című vendéjátéka kapcsán bontakozott ki a fentiekben már említett, 1972/73-as első színházi vita.⁶¹ A külföldi vendéjátékok mellett, a hidegháború

becsületes vállalással az MSZMP kulturális szándékait és a művelődés terén elért rendkívüli eredményeit.”⁵⁸ Eztán tért rá a színház szocialista elveire, arra, hogy „nem hinném, hogy sokan lennének olyanok, akik értenének egyet korunk tudatformáló társadalmi jelentőségében fontos szocialista célokat követő színházfelfogásával” (KAZIMIR, 1979, 117). Hogy miben áll a szocialista színházfelfogás azt a következőképpen világította meg: „A néző örül és látogatja azokat a művészi alkotásokat, ahol választ kap korunk kérdéseire, ahol magas színvonalú művészetet kap, és horrible dictu, egyértelmű, becsületes, humanista, végső soron szocialista céljainkat támogató mondanivalót” (KAZIMIR, 1979, 117). Mi több Kazimir még ehhez hozzátette azt is, hogy „megszoktuk a nyílt, őszinte szót. Ez is korunk egyik nagy eredménye. Amit a színpadon visszatükrözünk, az sem lehet más” (KAZIMIR, 1979, 119). A vitában elavultnak és megreformálandónak titulált színházi struktúráról pedig kifejtette, hogy „szocialista színház elképzelhetetlen legalábbis napjainkban (...) repertoár-jelleg nélkül. Az államosításkor kialakult a hazai, polgári színházi szervezet – kapitalista társulás, produkciók, anyagi érdekeltségek, egyesülések – ellen működő, ezeket megszüntető, új célokat kitűző és megvalósító, létbiztonságot nyújtó, szocialista mondanivalójú, realista stílusú, a Sztanyiszlavszkij-módszert alapul elfogadó és megvalósító színházi szervezet” (KAZIMIR, 1979, 120).

⁵⁹ A szöveggel „jóformán egyenértékű, ideológiai jelentősége van a választott művek rendezői értelmezésének, színrevitelének. E tekintetben mind a klasszikus, mind a mai magyar, mind a világirodalmi és kortárs külföldi darabok színrevitelénél tapasztalt, a színházművészet korszerűségére hivatkozó, ideológiai-művészi torzításoknak elejét kell venni” (Idézi BOGÁCSI, 1991, 159).

⁶⁰ Az 1956 után kialakult szocialista színházon belül az első színház-esztétikai váltásra az 1960-as években került sor. Ekkorra az ötvenes évek sematikus színházi törekvéseihez képest, a színház – ellenőrzött, de viszonylag szabad – művészeti fórummá vált. Erre az időszakra tehető a realista színházművészet megújulásának időszaka, s „a szocialista és haladó polgári színház eredményeit magába ötvöző műsorpolitika és a rendezői sokszínűség” alapján önálló arculatú színházi műhelyek kialakulása (Ádám Ottó, Kazimir, Major Tamás, Marton Endre, Vámos László, Várkonyi Zoltán). Ekkor – mint azt a *Színházművészetünk helyzetéről* szóló jelentés deklaráta: „a színházi köznyelvet viszonylagos egység fogta össze: az emberi-lélektani mozzanatokkal elmélyített realista játéktípus újrafogalmazása, a társadalmi feszültségek áttételesebb megjelenítése” (*Színházművészetünk helyzetéről, 1981*).

⁶¹ Az 1964-es *Lear király* és a *Tévedések vígjátéka* után, Brook *Szentivánéji*-rendezése 1972. október 17-19 között volt látható a Vígszínházban. Ugyanebben az évben járt Magyarországon a belgrádi Atelje 212 a

frontjainak enyhülésével, a hazai színházaknak is lehetőségük nyílt külföldi színházi fesztiválokra való részvételre.⁶² Ennek következtében a magyar színház egyrészt a nyugati és más szocialista országok színházaival való szembesülés alapján elvesztette az ötvenes évekre még jellemző elszigeteltségét; másrészt pedig a szinte állandó viták következményeként folyamatosan kénytelen volt – legalábbis elméleti szinten – reflektálni saját működésére.⁶³ Következésképp, a kultúrpolitikai nyitás és a más színházi elképzelésekkel való szembesülés lehetőséget teremtett az 1970-es évek új színházi nyelvének a kialakulására.

Ez a színházi nyelv elsősorban a periférián, addig nem igazán a minőségi munkáról híres, vidéki színházakban jelentkezett: Kaposváron (Zsámbéki Gábor, Babarczy László, Ascher Tamás, Szőke István), Szolnokon (Székely Gábor), Kecskeméten (Ruszt József), és „az államilag fenntartott „kísérleti”, magát közösségi színházként deklaráló”⁶⁴ 25. Színházban (Iglódi István, Jancsó Miklós). Létrejöttének okait kutatva, Pályi András azt állapította meg, elsősorban a vidéki színházakról, hogy „a

Hamlettel, a prágai Vinohrady Színház a *Fösvény*-nyel, valamint a tartui Vanemuine Színház a *Tragédiával*. Lásd KOLTAI, é.n.

⁶² A Kaposvári Csiky Gergely Színház 1975 júniusában Párizsban, majd a Nemzetek Színházai Fesztiválon Varsóban vendégszerepelt Zsámbéki Gábor *Ahogy tetszik* rendezésével. A magyar recepció és a nem éppen hízelgő külföldi fogadtatásról lásd NÁNAY, é.n. 1.; és PÁLYI, [1975] 1992a, 11.

⁶³ A sokszor meddő és lényegtelen kérdéseket is tartalmazó színházi viták (1973/4, 1975/76, 1978/79, 1981/82) – részletes elemzésük külön tanulmányt érdemelne, mivel a jelen (2008) helyzet alapproblémái talán innen érthetőek meg – strukturális problémáktól kezdve egészen az esztétikai-művészeti kérdésekig bezárólag elemezték a magyar színház helyzetét az 1970-es évektől egészen az 1980-as évekig. Természetesen, nyilvános vita lévén, a színházi struktúra alapjainak és elvárásainak, valamint a Kádár-korszakot meghatározó tabuknak és konszenzusoknak a megkérdőjelezésére itt sem került sor. Gyűjteményes, válogatott kiadásukat lásd ANTAL, 1983. Már az 1960-as évek végére megnyilvánultak a struktúra hátrányai. Amint azt Fodor Géza összefoglalta, „idővel olyannyira a működés zavartalanságának biztosítása, az üzemelés biztonsága, a formális tervszerűség, a színházi munka megbízhatósága a színházi élet meghatározóivá váltak, hogy megszűnt a nyitottság, érzékenység és fogékonyság a magyar társadalom új problémái iránt” (FODOR, 1998, 2). Mint azt Ungvári is megerősítette, ennek a szerkezetnek a hátránya, hogy „a társulatok az üzemszerű teljesítésre kényszerülnek, még további rutinfeladatok ellátására, [jellemző rájuk] az elfásultság, kiégettség” (UNGVÁRI, 1973, 117). Ennek ellenére a korszakban a színházi struktúrán alapvető változtatások nem történtek, csupán kisebb intézkedésekkel, illetve káder-politikával, azaz személycserékkel próbálták megoldani a felmerülő problémákat. Az 1960-as évek közepén a státusrendszerrel áttértek a szerződéses rendszerre, megszűnt a Színházművészeti Főiskolát végzettségű vidéki gyakorlata (MALONYAY, 1973, 37), s „az erősen központosított irányítás fokozatosan decentralizálódott és a színházak túlnyomó többségének közvetlen felügyelete a tanácsok hatáskörébe került” (*Színházművészetünk helyzetéről*, 1981). Többek között azért nem a színházstruktúrát változtatták meg, mert arról a hatalom úgy vélekedett, mint Ungvári: „ezen a szerkezeten alapvetően változtatni azért nem lehet, mert mindez következik a társadalom rendszeréből, mely a művészeteket intézményesen szervezi, tartja fenn és látja el (UNGVÁRI, 1973, 117). Következésképp a kérdés mindvégig az maradt, hogy „az adott szerkezeten belül *mi* változtatható” (UNGVÁRI, 1973, 117 – eredeti kiemelés)

⁶⁴ NÁNAY, é.n., 7.

huszonéves főrendező (látszólag) elvetették a Sztanyiszlavszkijtől őrzött kánont”.⁶⁵ A kánon elvetésének legfontosabb jellemzőiként a korábban szinte ismeretlen „több dimenziós színpadi látásmódot”, a „már-már forradalmasítóan természetes hangú játéktípust” és az „egységes előadást” jelölte meg.⁶⁶ Összevetve a különbséget a sztárokkal operáló „hagyományos” színház és az alkotást közös ügyként felfogó „új” színház között azt hangsúlyozta, hogy „az előbbiben minden színészegyéniség a maga ambíciójának irányába húzta az előadás szekerét, míg az utóbbiban az egy gondolat köré szerveződés és ebből következően az intenzívebb csapatjáték uralkodott.”⁶⁷ Ezzel párhuzamosan az „új” színházakban a képzőművészet (díszlet, jelmez) szerepe is megváltozott. Az új színházi köznyelv tehát elsősorban nem az irodalomra, a szövegre koncentrált, hanem a teatralitást előtérbe állító, a színház saját eszköztárát igénybe vevő színházkoncepció jellemezte.

A hivatalos színházi struktúra első nyilvánosságban megjelenő újfajta előadásai mellett azonban az 1970-es években, a második nyilvánosság kialakulásával párhuzamosan létrejöttek azok a színházi csoportok is (Universitas, Halász Péterék színházai, Orfeo, Stúdió K, Kovács István Stúdió, Manézs Színpad, Bányász Színpad, Szegedi Egyetemi Színpad, Brobo Társulat és mások), amelyek ideig-óráig a túrt, majd rövidesen a tiltott zónában kaptak helyet.⁶⁸ Ezek a csoportok egyrészt nem a kettős beszéd domináns elve szerint működtek; másrészt minimális intézményi háttérrel, független, autonóm civil kezdeményezésként léteztek; harmadrészt pedig „a fennálló színházi és kulturális intézményrendszerrel való – nem is feltétlenül tudatos – szembenállás” jellemezte őket.⁶⁹

⁶⁵ PÁLYI, [1975] 1992a, 8.

⁶⁶ PÁLYI, [1975] 1992a, 8-12.

⁶⁷ PÁLYI, 1992b, 47.

⁶⁸ Ezeknek a csoportoknak a tevékenységéről részletesen lásd VÁRSZEGI, 1990; VÁRSZEGI – SÁNDOR L., 1993, és IMRE, 2008.

⁶⁹ Mint azt Szkárosi Endre az 1971-74 között, a Brobo Társulat egyik vezetője (másik Szikora János) kifejtette, ezek a csoportok „amatőr színházaknak számítottak (nem volt végzettségük, színházuk vagy legalább állandó helyük, sajtójuk), esztétikai értelemben azonban experimentális, kísérleti, avantgárd színházakat teremtettek meg Magyarországon, amelynek lényege a drámai alap vagy tartalom elvetése, a hagyományos és elfogadottnak számító kőszínházi színjátszás elemeinek teljes kiiktatása, a színpadi munkának egy komplex, jelalapú alkotótevékenységként való felfogása, valamint a fennálló színházi és kulturális intézményrendszerrel való – nem is feltétlenül tudatos – szembenállás volt” (SZKÁROSI, 2004, 149-150). A színházi és kulturális intézményrendszerrel való szembenállás két alapvető formában jelentkezett. Az egyiket a Halász-Koós-Bálint-féle Kassák Ház, míg a másikat a Malgot-Fodor-féle Orfeo vagy a Paál vezette Szegedi Egyetemi Színpad működésével írhatjuk le. Míg az előbbit a politikai attitűd

Az első és második nyilvánosságban megjelenő színházak közötti kapcsolat alig létezett.⁷⁰ A hivatalos színház kizáró és ellenőrző diskurzusai az amatőr színházakat nem a hivatalos színházi intézményrendszertől függetlenül létező, önálló művészeti elképzelésekkel rendelkező alkotóműhelyeknek tekintették, hanem egyrészt mint pusztán túrt, aztán tiltott, s csendesen feloszlott együttesekként; másrészt pedig olyan társulatokként, amelyeknek végső lehetősége is csupán az lehetett, hogy a hivatalos színházhoz vezető előszobaként/óvodaként működjenek.⁷¹ Ennek következtében egyetlen

szinte teljes és szándékos *hiánya* jellemezte, addig a másik a tényleges és aktív politikai cselekvésre és szerepvállalásra való hajlamot állította előtérbe. Halászék esetében ez a fennálló, kettős kódoláson alapuló színházi játékszabályok és a kádári társadalmi tabuk, illetve konszenzusok nyilvánvaló tudomásul nem vételét, azaz elutasítását jelentette. Ez a megnyilvánulás csak a hatalom által deklarált és a befogadás hivatalos társadalmi elvárás politikai beszédhelyzete miatt értelmeződhetett politikailag túrhetetlen cselekvésként, hiszen Halászé előadásai magukat tekintették nem létezőnek. Mint azt Halász később kifejtette, „úgy gondoltuk, azzal, hogy engedély nélkül, szabadon csináljuk azt, amit csinálunk, azt állítjuk, hogy a létező rendszer nem létezik. (...) Nem tiltakoztunk, de szükségünk volt egy olyan közegre – és ez meg is volt –, amelyikben mindenki érzékeli: sokkal nagyobb a szabadság, ha az ember nem azzal foglalkozik, hogy mekkora a rabság” (HALÁSZ, 1991, 8). Amikor kiszorították őket marginális intézményi kereteik közül (Kassák Ház Stúdió), akkor a magánszférájukból (Dohány u. 20.) hoztak létre nyilvános helyszínt, még ha a második nyilvánossághoz tartozót is. A hatalom azért nem tudott velük mit kezdeni, mert Halászék az alapfeltevésben – a művészet átpolitizálhatóságában – nem értettek egyet, s ezért kényszerítették őket 1975-ban az ország elhagyására. Az Orfeo és a Szegedi Egyetemi Színpad esetében, mindkét csoport elfogadta a politikai beszédhelyzetbe kényszerítést, s ezen belül a politikus gondolkodást az információk terjesztésében, a tabuk és konszenzusok szélesítésében és a közönség-közönség megteremtésében gyakorolták. Előadásai által feltett kérdéseikre az adott korszakot meghatározó tabukon és konszenzusokon *kívül* kerestek radikális válaszokat. Mint azt Fodor Tamás retrospektív módon megfogalmazta: „mi azért voltunk sebezhetőbbek, mert létünk mindig a struktúrához viszonyult. Előbb benne voltunk, aztán kizártak belőle” (FODOR, 1991, 22). Bár Fodorék megközelítése is „ellen”-t jelentett, ez döntő mértékben a politikai „ellen”-re vonatkozott, amely a politikai kívül állást hangsúlyozta és bizonyos fokig egyfajta „ellen” közösségi-létet állított előtérbe az adott társulat számára és a társadalom szélesebb rétegei felé egyaránt. Ennek következtében a hatalom számára, mivel alapfeltevésük a színház politikai funkciójáról azonos volt, kevésbé tűntek radikálisnak. Mint azt Malgot István és Fodor Tamás ki is fejtette egy interjúban: M.I.: „Mi a francia ’68 eszméivel szimpatizáló, alapvetően a marxizmus talaján álló, tehát baloldali csoportot alkottunk. Hangsúlyozom, mi baloldaliak voltunk. Számunkra a polgári társadalom mint reális alternatíva nem létezett. F.T.: Nem is tudtuk, mi az” (NÁNAY, é.n. 2). Mindenesetre a lehetséges diskurzusok ellenőrzésének okából, személycserés kádárista machinációkkal és a meghatározóbb résztvevők intézményes keretek közé terelésével vagy éppen tiltásával – kevés kivételtől eltekintve – kanalizálták az effajta problémákat is. Azaz lassan, de biztosan felszámolták a hatalom szempontjából eme zavaró jelenségeket.

⁷⁰ Erre utalt Mészáros Tamás is, amikor azt írta: „Az amatőrköntösben jelentkező, de a lényegét tekintve magában a színházművészetben kialakuló megújodni akarás még vékony szálakkal sem kötődött a hivatásosokhoz, tőlük támogatást nem kapott, viszont meg-megújuló támadásaikat állnia kellett. S a hazai korlátozó szervezeti feltételek, egzisztenciális lehetőségek – illetve azok hiánya – miatt az amatőrizmushoz egyszerűen nem volt jövője. Huzamosabb időn át egyetlen társulat sem tudta tartani legjobb produkciói színvonalát. (...) Az amatőrmozgalom perspektívtávlanságától elcsüggedt, módszeresen kiábrándított fiatalok előtt egyetlen út állt – valami módon mégiscsak beépülni a profik közé, és kísérletet tenni a színházi élet belülről történő megváltására” (MÉSZÁROS, 1982, 367-368).

⁷¹ A hivatalos színház legtöbb képviselője kimondva kimondatlanul egyetértett Kazimir Károly azon álláspontjával, miszerint „az amatőr mozgalom céljainak teljes félreértése és félremagyarázása” az, ha a kritika „azt a hamis képzetet keltik az amatőr mozgalom lelkes résztvevőiben, hogy ők hivatottak

amatőr színházi csoport sem intézményesülhetett, résztvevőik befogadása pedig csupán egyéni szinten valósulhatott meg.⁷² Mindenesetre a külföldi színházi előadásokkal való találkozás és az „amatőr” kezdeményezések következtében a hivatalos színházi élet az 1970-es években végre intézményes formáinak – viszonylagos – nyitására kényszerült, s a nyitás eredményeképpen bizonyos fokú esztétikai pluralizmus is megjelenhetett.

Az első nyilvánosságban megjelenő, s a magyar színházi környezetben új(nak ható) színházi nyelvvel és a második nyilvánosságban jelentkező kísérletekkel jellemezhető változással szemben állt azonban a közönség hagyománya. A magyar színházat a huszadik században nem termékenyítették meg az európai színházi törekvések, és a rövid életű hazai avantgárd kísérletek sem. Ennek következtében a közönség sem szokhatott hozzá különböző színházi nyelvek befogadásához és értelmezéséhez. Így állhatott elő az a helyzet, amelyet Bécsy Tamás így jellemezett: „a közönség jó része a színvonalasabb és korszerűbb műveket és előadásokat „érthetetlennek” tartja, s mint a közönség igényének nem megfelelőt utasítja el.”⁷³ „Még mindig” – írta 1973-ban – „a legelevenebb magyar színjátékstílus az, amelyik a Vígsházban alakult ki. A magyar színház és közönség az elmúlt negyven-ötven év során mindig akkor találkozott egy huszadik században játszódó színdarab előadásakor, ha annak színpadi stílusa a „jól-megcsinált” vagy az azokhoz közelálló drámákhoz illő stílusban került előadásra.”⁷⁴ Ez volt tehát az a (konzervatív) realista-szórakoztató befogadói hagyomány, amely a kettős kódolású realista törekvésekhez még tudott alkalmazkodni, de a másfajta színházcsinálási módokkal, a másfajta – nem realista – színházi formanyelvekkel egyáltalán nem, vagy alig tudott mit kezdeni.

korszerűsíteni az elavult magyar hivatásos színművészetet” (KAZIMIR, 1979, 121). Megoldásként Kazimir is az egyéni szinten jelentkező kanalizálást ajánlotta. A színészek számára azt, hogy „a rendhagyó utat követelő tehetségek utánpótlást jelenthessenek a gyakorlatos színészi rendszer alapján”, a rendezőknek pedig, hogy „a kiemelkedő tehetséget eláruló amatőr rendező jelentkezék a főiskolára” (KAZIMIR, 1979, 121).

⁷² Balassa Péter rögzítette kiválóan ezt a jelenséget, amikor nyilatkozatában arra utalt, hogy „az alternatív és underground színházi törekvések el nem ismerése, nem is a hivatalos politika, hanem a szakma részéről következett be” (BALASSA, 2003). Az egyes csoportok rendezői és vezető színészei csak a hivatalos csatornákon keresztül (Főiskola, állami színházak – Kaposvár, Szolnok, 25. Színház, stb.) találhattak utat az első nyilvánossághoz. Az 1973-as Magyar Színházművészeti Szövetség közgyűlésén az amatőr színházakat ért támadásokról lásd NÁRAY, é.n. 2.

⁷³ BÉCSY, 1973, 40.

⁷⁴ BÉCSY, 1973, 41.

Mindenesetre az 1970-es évek végén ez lehetett az a színházi keret – az állami, társulattal rendelkező, szubvencionált, a „kettős beszédű” realista színházak dominanciájával, az 1970-es évek új színházi formanyelvével, az amatőr/alternatív színházak által támasztott kihívásokkal, a külföldi előadások és a külföldi kortárs drámák megjelenésével, a magyar színházak külföldi megmértetéseinél jelentkező szembesülésekkel, a színházi vitákkal és a konzervatív közönséggel –, amely kijelölte és nagyban meghatározta a Nemzeti Színház helyzetét.

5. Nemzeti színházi-keretek

1978. április 7-én rendkívüli társulati ülést tartottak a Nemzeti Színházban. A társulati ülésen megjelent Pozsgay Imre Művelődésügyi Miniszter is, aki a korszakban szokatlan módon a sajtó nyilvánossága előtt (MTI, Rádió, Televízió, központi lapok képviselői) jelentette be a Nemzeti addigi vezetésének, Marton Endre igazgatónak és Major Tamás főrendezőnek „érdemeik elismerése mellett” történő nyugdíjazását. Ezzel egyidejűleg pedig bemutatta a Nemzeti új vezetőit: az igazgatót, Nagy Péter irodalomtörténész-kritikust, a főrendezőt Székely Gábort, és a vezetőrendezőt Zsámbéki Gábort.⁷⁵ Természetesen a Nemzeti élén történt változást nem az addigi vezetéssel való elégedetlenséggel, s a hosszan elnyúló válsaggal indokolták, hanem új színház-igazgatási elv bevezetésére hivatkoztak.⁷⁶

Ennek ellenére a Nemzeti társulatát és egész működését érintő személyi-vezetési válság nyílt titokként vette körül a színházat, s erővonalai a Marton Endre és Major Tamás között már sok éve létező ellentét mentén húzódtak.⁷⁷ A személyi-vezetési

⁷⁵ *A Nemzeti Színház rendkívüli társulati ülésének menete*. Budapest, 1978. április 4. 2. (MOL) XIX-I-7-cc-137-1978. (22. doboz). Ezzel az intézkedéssel párhuzamosan a 25. Színházat összevonták az Állami Déryné Színházzal Népszínház címen. Lásd erről NÁNAY, 1978; NÁNAY é.n. 6. és RING, é.n. 1.

⁷⁶ „...folyamatosan érvényt szerzünk annak a színházigazgatási elvnek, mely szerint a színház élén egy kulturpolitikus áll, aki a párt és állam művészetpolitikai koncepciójának megvalósítója. Aki azonban olyan művész-vezető társal, társakkal rendelkezik, akik vele egyetértésben, vele összhangban irányítják (...) ennek a művelődés- és művészetpolitikai koncepció konkrét megvalósítását” (AJÁNLÁS, 1978).

⁷⁷ Már az 1975. januári Molnár Ferenc államtitkárnak íródott *Feljegyzés* is arról tanúskodott, hogy „lehetetlen és tűrhetetlen légkör van a színházban” és a „közismert Marton Endre és Major Tamás között kialakult ellentéthez hozzájárult egy sor egyéb is” (ACZÉL, 1975). A Malonyay Dezső által szignált 1975. februári *Feljegyzés* már pontosan megnevezte Marton és Kállai Ferenc, Kállai és Avar István, Roba Ferenc párttitkár és Marton, Törőcsik Mari és Marton, valamint Egri István és Marton közötti konfliktusokat. Feljegyzését azzal zárta, hogy „a Nemzeti Színház társulatán belül az általános rossz hangulat már odáig

válsággal összefüggő művészeti válság abban jelentkezett, hogy „a színházban uralkodó légkör a végletekig megosztotta a társulatot és lehetetlenné tette a társulatépítést”⁷⁸, az egyre gyengébb művészi színvonalú előadások miatt pedig a nézők – a minisztériumi kimutatások szerint – elpártoltak a színháztól.⁷⁹ A minisztériumi állásponttal egyezően, a kritika is az előadások „művészi erőtlenség”-ét és „bizonyos [művészeti] sodrás hiányát” konstataálta.⁸⁰ Mindez persze összefüggésben volt azzal, mint azt Nagy Péter könyvében megállapította, hogy „a színházvezetés (elsősorban a dramaturgia) elszokott a perspektivikus, koncepciózus tervezéstől”, így „a repertoár túl szűkös és ezen belül is elporosodott, nagyrészt lejárt.”⁸¹

A funkcionális válság a Nemzeti profiljával volt összefüggésben, s Nagy Péter szerint a színházak államosításával jelent meg, mert ekkor a Nemzeti „elvesztette sajátos különállását és kivételezett helyzetét a színház világában.”⁸² Székely és Zsámbéki is hasonlóan, „a kiváltságok elvesztésében” látta a funkcionális válság okát. *A Nemzeti Színház helye, feladata a szocialista magyar kultúrában* című vitairatuk szerint, a tizenkilencedik század elején a Nemzeti Színház nemzeti intézményként jött létre, s 1949-ig az egyetlen államilag támogatott prózai színházként működött egyrészt konkrét műsorpolitikai feladatokkal, egyes klasszikus darabokra vonatkozó monopol helyzettel; másrészt konkrét állami és nemzeti kötelezettségekkel; harmadrészt pedig biztos

fokozódott, hogy ismereteink szerint *ismét* többen a távozás gondolatával foglalkoznak. A színházon kívül a szakmai közvélemény is elítéli a helyzetet és annak megoldását várja” (MALONYAY, 1975). Megoldásként javaslatot tett, hogy a helyzet tisztázása végett Martonnal beszélni kell, illetve, hogy Major, Marton és „az említett művészeknek az ott tartásával, meg kell változtatni a színház vezetésének illetve vezető testületének összetételét” (MALONYAY, 1975). A beszélgetés rövid időn belül megtörtént, és Huszár János főelőadó *Feljegyzése* szerint „a beszélgetés világossá tette, hogy a Nemzeti Színházban az eddig is meglévő problémák olyan akuttá váltak, hogy a helyzet megnyugtató rendezése sürgős és elengedhetetlen feladatunk. (...) Marton Endre mint igazgató de facto lehetetlenné vált.” Javaslatként felvetette, hogy „a színház élére legrövidebb idő belül egy kulturpolitikus miniszteri biztost vagy intendánst kell kinevezni”, Marton „hosszabb tanulmányút megtételére javasolni”, valamint „két fiatal, tehetséges rendezőt – Székely Gábort és Zsámbéki Gábort – behozni, akik később esetleg színházi életünk vezető művészeivé is válhatnak” (HUSZÁR, 1975). Mint fentebb már láttuk a sürgős személyi változás röpké három évig tartott, s mindezekből a javaslatokból csupán Marton egyéves amerikai kiküldetése valósult meg.

⁷⁸ „A Nemzeti Színházban nincs olyan tehetséges fiatal színész, színésznő vagy rendező, aki komoly művészi feladatok megoldására képes” (HUSZÁR, 1975).

⁷⁹ Huszár *Feljegyzése* is rögzítette, hogy „(...) ma már a színházban egyetlen olyan komoly súlyú művész sincs, aki alkotó társként hajlandó lenne Marton Endrével (...) együttműködni” (HUSZÁR, 1975).

⁸⁰ ANTAL, 1975, 10.

⁸¹ NAGY, 1981, 22-23.

⁸² NAGY, 1978a.

megélhetést és társadalmi rangot nyújtó dotációval.⁸³ Az államosítás után azonban, minden színház állami színház lett, „a Nemzeti elvesztette kiváltságait, megmaradt a tekintély, ami a Nemzeti Színházat mint intézményt körülveszi. (...) Vagyis: a Nemzeti Színház a felszabadulásig *rendeltetésében* különbözött minden más színháztól. Most viszont az egységes szocialista színházkultúra (struktúra) keretei között rendeltetésében valamennyi színház *azonos* lett”⁸⁴ Mint azt 1981-ben Sziládi János megfogalmazta, „ha a funkcionális válság oka a Nemzeti Színház különleges állami feladatának és a kivételes helyzet elvesztése, tehát a struktúra megváltozása, [akkor megoldásakor] (...) tudomásul kell venni a megváltozott történelmi-társadalmi (és színházi helyzet) megváltozott feltételeit, és ennek megfelelően újrafogalmazni a színház funkcióját.”⁸⁵ Azaz a vezetés előtt álló feladat nem volt más, mint a Nemzeti különleges és kizárólagos profiljának a kialakítása.

A Nemzeti Színházban megjelenő válság azért is volt olyannyira emblematikus, mert a Nemzetit a közvélekedés ekkor is reprezentatívnek tekintette, amely egyszerre testesítette meg nemcsak az ország első színházát, hanem a színházművészet állapotát és a szocialista kultúrpolitikát is.⁸⁶ A külső nyomásnak és a belső elégedetlenségnek engedve, a politikai vezetés elsősorban tehát a személyi és művészeti válságot igyekezett a Nemzeti Színházban a hármas vezetést előtérbe állító személycserékkel megoldani. Az Aczél György által javasolt Nagy képviselte a párt/állami ellenőrzést,⁸⁷ míg a Pozsgay Imre által támogatott Székely és Zsámbéki a művészeti irányítást. A vezető hármasban – mint láttuk – egyetértés mutatkozott nemcsak a személyi-vezetési és művészi válság összetevőit illetően, hanem a funkcionális válság okának megítélésében is. A válság

⁸³ SZILÁDI, 1979.

⁸⁴ SZILÁDI, 1981, 30-33.

⁸⁵ SZILÁDI, 1981, 36.

⁸⁶ Mint arra Molnár Gál Péter a Nemzeti új épületének felépítésére buzdító, nagy vitát kavart cikkében megjegyezte: „A Nemzeti Színház több egyetlen színháznál. És több jelképnél is. A Nemzeti Színház megtestesítője és mértékegysége a közműveltségnek. Nézd meg a Nemzeti Színházat, és megmondod, milyen a színházművészet szintje! Ez érvényes volt mindig, és érvényes ma is!” (MOLNÁR GÁL, 1976, 29). A cikkben Molnár Gál persze óvatosan azért a Nemzeti vezető szerepéről készült pesti viccet is megírta: „A Nemzeti az ország első színháza – tartja a szállóige. S keserű csúfondórossággal feleli rá a színházi-népnyelvi gonoszkodás: Igen, a Keleti pályaudvar felől!” (MOLNÁR GÁL, 1976, 29) Sőt, mint azt Kazimir is kiemelte, „a Nemzeti Színház az egyetlen olyan színház, amivel hosszú távon el kell számolni a közvéleményben” (KAZIMIR, 1979).

⁸⁷ Aczél, aki Nagyt szinte gyerekkorától ismerte, barátok is voltak, valójában „féknek”, azaz ellenőrzésnek helyezte Nagy Pétert a színház élére. Nagy Péter személyes közlése.

megoldását illetően, a Nemzeti Színház sajátos profiljának kialakításáról azonban két egymástól nagyon távol eső állásponttal rendelkeztek.

Nagy Péter a Nemzeti Színház egyedi profilját úgy vélt kialakíthatónak, mint azt a rendkívüli társulati ülésen is elmondta, ha

a Nemzeti elsőrendű feladata az, hogy a nemzeti hagyományokat ápolja, műsorban, játékban, nyelvben. Műsorban talán az eddiginél szélesebben kell kutatnunk és megtalálnunk azokat a régi és új magyar műveket, amelyek a Nemzeti Színház színpadára méltók. Játékban is meg kell találnunk (...) azokat a hagyományokat, amelyek a Nemzeti Színházban gyökereznek. És legelső sorban kellett volna említenem, újra meg kell valósítanunk, hogy a Nemzeti Színház a magyar nyelv kisugárzó fókusza legyen, a pallérozott, szép és érthető beszéd fóruma, amely példája lesz a magyar színjátszásnak általában, és a magyar beszédnek az egész művelt közönségben.⁸⁸

Nagy a Nemzeti Színház feladat kijelölésében a legfontosabb helyre a nyelvművelést és ennek megjelenési helyét (a magyar nyelvű) drámát tette, míg megvalósításának eszközt a „modern realizmusban” gyökerező színházban látta.⁸⁹ Felállított sorrendjében elsődlegesként így a dráma jelent meg, míg a színházat – mint írta 1981-ben a *Zsölygre ítélve* című kritikagyűjteményének előszavában – csupán „interpretatív művészetnek” tekintette.⁹⁰ Nagy tehát a színházzal szemben a nyelv és az irodalom elsődlegességét hangsúlyozta, s a nemzeti hagyományos műsorpolitikájának (magyar/világirodalmi klasszikus, magyar/világirodalmi modern dráma) folytatását hirdette.⁹¹

⁸⁸ NAGY, 1978a.

⁸⁹ Nagy már kinevezése előtt hasonlóképpen vélekedett a Nemzetről. „A Nemzeti feladata a közművelődés általános feladatkörén belül az élő magyar dráma szolgálata, a kritikailag felfogott teljes magyar drámai hagyomány ápolása, a világirodalmi klasszikus dráma hagyományaiból alkotott képünk kiegészítése (...), általában egy jó értelemben vett modern realizmus megvalósítása a színházművészetben, s amit talán elsőként kellett volna említenem: a tiszta magyar beszéd ápolása, kisugárzó művészetté tétele” (NAGY, 1978c).

⁹⁰ „Az előadás valamennyi alkotójának arra kell ügyelnie, mit mond az író, s ez a mondanivaló hogyan továbbítható leghatásosabban a saját közönségünkhöz” (NAGY, 1981, 9). Feladat kijelölésében felállított sorrendjén kicsit csodálkozhatunk, hiszen pár évvel korábban, 1975-ben az un. második színházi vitán még azzal érvelt, hogy „ha ma a magyar színház (...) válságban van, annak az elsőrendű oka a színház és irodalom megromlott viszonya” (NAGY, 1975, 11). Ennek a viszonynak a megromlását a színházi emberek és az író egyenlőtlen kapcsolatában vélte felfedezni. „Ha az író nem „írókám” lesz, aki „feldob egy mondatot”, hanem a rendezővel, vezető színésszel egyenrangú munkatárs (és ezeket az író is magával egyenrangú és munkájához nélkülözhetetlen munkatársként fogadja el), író és színház együtt alakítják ki közös programjukat – akkor újra lesz nemzeti színház, nagybetű nélkül, de annál szélesebb öleléssel” (NAGY, 1975, 12). Ekkor még tehát a színházat és az irodalmat egyenlőnek tekintette, s éppen a partneri és egyenlő viszony hiányát vetette a két fél szemére.

⁹¹ Lásd NAGY, 1981, 26.

A Nemzeti Színház helyét a „közművelődésen belül” kereste, s elsődleges célként egyrészt a „maradandó nemzeti hagyomány átplántálását”,⁹² másrészt pedig „az új magyar dráma hatékony támogatását” jelölte meg.⁹³ Olyan közművelődési célban tehát, amely a Nemzeti hagyományaira alapozva szinte kötelező jelleggel előírja a bemutatandó klasszikus művek sorát, és ezzel párhuzamosan az új magyar törekvéseket is beépíti ebbe a hagyományba.⁹⁴ Mindkettőt azonban alárendelte a számára döntő szempontnak, azaz „a politikai mondanivaló helyesség[ének] és annak jó közönség hatású tolmácsolás[ának]”.⁹⁵

A Nagy-féle feladatkijelölés nem mondható újnak vagy éppen radikálisnak a Nemzeti Színház 1970 utáni történetében. 1970-ben az akkori igazgató, Both Béla is ezt hangsúlyozta egy rádiónyilatkozatában: „A Gyulai Pál által megfogalmazott feladatok még ma is érvényesek a Nemzeti Színházra. Ma is feladata a klasszikus magyar drámairodalom fenntartása, a külföldi drámairodalommal való megismertetése a közönségnek, és talán hangsúlyozottabban az új magyar dráma ápolása, színpadra segítése.”⁹⁶ Azt is felismerte viszont, hogy ez a feladat alapvetően nem különbözik a többi nagy prózai színházétól, s a különbözőség egyik lehetőségeként a minőséget nevezte meg: „ha a Nemzeti az ország első és legjelentősebb színháza, akkor azért van ez így, mert mi a legmagasabb követelményeket támasztjuk önmagunkkal szemben ezeknek a feladatoknak a megoldásában.”⁹⁷ A többi színházétól való különbözőség másik lehetősége – szerinte – „csak negatívumokban fejezhető ki: vannak darabok, amelyeket a Nemzeti Színház nem mutathat be; stílusok, amelyeket nem tehet magáévá; eszközök, amelyekkel nem élhet.”⁹⁸ Both elképzelése szerint tehát a Nemzetit a hagyományok, a minőség elve

⁹² NAGY, 1978a.

⁹³ Már lemondása után, 1981-ben Nagy a következő négy pontba foglalta a Nemzeti műsorpolitikájának követendő irányát: „1. Az új magyar dráma hatékony támogatása. „. A klasszikus és félklasszikus magyar színművek színen tartása, színrevitele. 3. A világirodalmi klasszikusok repertoárjának kiszélesítése. 4. Ezek mellett (...) be kell mutatni színvonalas modern világirodalmi alkotásokat is” (NAGY, 1981, 26-27).

⁹⁴ Nagy az 1979-ben az igazgatásról való lemondó levelében írta az MSZMP KB osztályvezetőjének Kornidesz Mihálynak és az MSZMP KB titkárának Óvári Miklósnak: „Én egy irodalmi fogantatású, a nemzeti hagyomány és a születő magyar szocialista dráma iránti elkötelezett színház koncepciójával közeledtem a Nemzeti Színházhoz, míg a két rendező [Székely és Zsámbéki] a nemzeti dráma és a nemzeti hagyomány ügyét teljesen alárendelte gyakorlatban is, elméletben is a rendezői önmegvalósítás elképzelésének” (NAGY, 1979a).

⁹⁵ NAGY, 1978a.

⁹⁶ MONOLÓGOK, 1970.

⁹⁷ A NEMZETI SZÍNHÁZ, 1970.

⁹⁸ A NEMZETI SZÍNHÁZ, 1970.

és a presztízséből következő, a repertoárt és a stílust érintő „negatív” kizárások határozták meg.

Az 1971-ben főrendezőből igazgatónak kinevezett Marton Endre is hasonlóképpen vélekedett a Nemzeti feladatáról, mintegy folytatva a Both által képviselt gyakorlatot. A Nemzeti Színház „a magyar és külföldi nagy klasszikusok színháza, ugyanakkor a mai rangos magyar és külföldi drámák igazi otthona”, illetve „nem kísérleti színház”, s „megoldásaiban nem vállalkozunk olyasmire, ami kimondottan a kísérleti színháznak a kötelessége.”⁹⁹ Marton igazgatói beiktatásakor ezt még azzal egészítette ki, hogy „a Nemzeti Színháznak elsősorban a nagy hagyományok színházának kell lennie.”¹⁰⁰ Így Marton is klasszikusnak nevezhető, a hagyományokra támaszkodó, s a drámát a középpontba állító koncepcióval kívánta a Nemzeti Színház feladatát megoldani.¹⁰¹ Ennek a klasszikus koncepciónak lett szimbolikus megjelenési tere a Marton által bevezetett „magyar klasszikus drámák ünnepi hete”, amikor is „a Nemzeti Színház nagy hagyományainak birtokosaiként most mintegy gyöngysorba fűzve nyújtjuk át ezeket a drámákat.”¹⁰²

Az „ünnepi hét” azonban nem csupán a színház klasszikus hagyományainak „gyöngysorát nyújtotta át”, hanem implicit módon politikai szempontot is képviselt, különösen az 1972-es és 1973-as március 15-i (diák)tüntetések kontextusában. Mivel az ünnepi hetek bemutatásának időpontja évadonként éppen március 15. és április 4. között történt, így a Nemzeti Színház is hozzájárult egyrészt a nemzeti „haladó” hagyományok beillesztéséhez a szocialista naptárba; másrészt az 1848-as, az idegen hatalom elleni lázadásra lehetőséget adó, nemzeti forradalmi hevület megszelídítéséhez és mintegy a „felszabadulás” előhírnökévé tételéhez; s harmadrészt pedig olyan „fejlődési” vonal megkonstruálását tette lehetővé, amely 1848-tól, 1919-en keresztül a beteljesüléshez, azaz 1945. április 4-hez vezetett. Az ünnepi heteken bemutatott klasszikus repertoár a jelen szocialista hatalmát legitimálta, mivel szimbolikus módon ugyan, de teleologikus eseménysorrrá rendezte a múltat.

⁹⁹ MARTON, 1971b.

¹⁰⁰ MARTON, 1971a.

¹⁰¹ Ezt a felfogást képviselte az 1972/73-as színházi vitában Hegedűs Géza is. „A Nemzeti Színház feladata lenne – mint ahogy volt Paulai idején is, Hevesi idején is a kor legjobb színvonalán –, hogy a drámai nagy hagyományt őrizze, otthona legyen a nemzeti és világirodalmi klasszikusoknak, nagyrítván a modernnek közül azt mutassa be, aminek már sejtethető a klasszikus maradandósága” (HEGEDŰS, 1973, 114).

¹⁰² MARTON, 1975.

A Both, Marton és Nagy által képviselt hagyományosnak tekinthető nemzeti színház-koncepciót a hivatalos fórumok és a sajtó egyes képviselői is járható útnak tartották.¹⁰³ Az 1976-ban készült *Ellenőrzési jegyzőkönyv* is az ország első és legjelentősebb színházának nevezte a Nemzetit, s célját a fentiekhez hasonlóképpen határozta meg:

A Nemzeti Színház feladata napjainkban is a mai magyar dráma megteremtésében való aktív részvétel, a magyar klasszikus dráma újjászületése, a világirodalom legjelentősebb klasszikus műveinek életre keltése, az újonnan születő haladó művek bemutatása.¹⁰⁴

Mindenesetre a jegyzőkönyv által megnevezett hagyományos műsorpolitika, a Nagy által említett a nemzeti drámaírói hagyomány szolgálata és a kortárs magyar dráma kiemelt kezelésének ügye, a nyelvművelés kérdése és a minőség elve – mint azt a funkcionális válság problémakörénél láthattuk – már *nem csupán* a Nemzeti Színházra vonatkoztak, hanem a magyarországi színházak mindegyikére. Következésképp Nagy Péter nemzeti színház-koncepciójának nem sikerült a kizárólag a Nemzeti Színházra érvényes profilt kidolgoznia, és így a Nemzeti funkcionális sem sikerült megoldania.

Nagy Péter elképzelésével ellentétben, Székely¹⁰⁵ és Zsámbéki¹⁰⁶ elsősorban a „társadalmi valóság ábrázolásában” és a „színházművészeti megújulás tekintetében tett kezdeményezésekben” vélte felfedezni a Nemzeti funkcionális válságának megoldását. Mint azt *A Nemzeti Színház helye, feladata a szocialista magyar kultúrában* című vitairatban kifejtették, „a Nemzeti Színház együttese – gondosan tervezett és következetesen megvalósított alkotó munkával – megvalósítandó célként állíthatja maga elé a társadalmi valóság lényegi vonásainak, tendenciáinak realista művészi ábrázolását

¹⁰³ A *Képes újság* S. Gy. F. nevű újságírója a következőt írta Nagy elképzeléséről: „Visszakanyarodtunk tehát a Nemzeti Színház történetében megint az irodalomhoz. Ahhoz a következetes színházpolitikához, amelyik édestestvérenek tartja a következetes, célra törő irodalompolitikát az öreg falak között: a hagyományok ápolásában, folytatásában, megújításában” (S. Gy. F., 1978, 14).

¹⁰⁴ ELLENŐRZÉSI JEGYZŐKÖNYV, 1976.

¹⁰⁵ Székely Gábor (1944) a Színház- és Filmművészeti Főiskola elvégzése után, 1968-ban került a Szolnoki Szigligeti Színházhoz mint rendező, 1971-től főrendező, s 1973-78 között igazgató-főrendező.

¹⁰⁶ Zsámbéki Gábor (1943) a Színház- és Filmművészeti Főiskola elvégzése után, 1968-ban került a Kaposvári Csiky Gergely Színházhoz mint rendező, 1971-től főrendező, s 1974-78 között igazgató-főrendező.

és – ennek érdekében – a színházművészet legkorszerűbb eszközeinek használatát.”¹⁰⁷ Székelyék tehát úgy érveltek, mint azt Sziládi János 1981-es írása összefoglalta, hogy „az azonos struktúrában a színházak egyre inkább csak mint *színházak* képesek elkülönülni egymástól.”¹⁰⁸ Az adott színház esztétikai és művészi minősége tehát az, ami megkülönböztetheti az azonos struktúrában, azonos funkcióval ellátott színházakat. Ennek következtében a képviselendő elvi ügy – ellentétben a korábbi gyakorlattal – nem a játszott drámák tartalmi kijelölésében, hanem

megvalósításában nyeri (nyerheti) el nemzeti színházi karakterét. Abban, hogy – jó esetben – a színház folyamatosan képes a szellemi érzékenységnek és frissességnek olyan intenzív állapotában létezni, hogy gyorsan változó világunkban (...) a közösen fontosat, a történelmileg érvényeset a lehető leggyorsabban ismerje fel és elemzésben tudatosítsa.¹⁰⁹

Így a Nemzeti Színháznál, ami „korábban a funkció tartalmas teljesítésének a kritériuma volt, az ma a funkció meglétének a feltétele. Vagyis a színház szakmai kérdései így válnak – a funkció szempontjából ítélve – elvi jelentőségűvé.”¹¹⁰

A Nemzeti Színház hagyományos, a korszakban elvárt műsorrendjéről sem feledkeztek meg. A magyar klasszikus drámai hagyományról ez a felfogás sem kívánt lemondani, hiszen „a Nemzeti Színháznak kötelessége klasszikus alkotásainak legjavának folyamatos repertoáron tartása”¹¹¹, viszont úgy érveltek, hogy „nem a hagyományokkal, mint önmagában legfőbb érveléssel védjük az értékeket, hanem megpróbáljuk azokat közvetlen élménnyé tenni.”¹¹² A magyar drámai hagyománnyal tehát nem közművelődési szolgálatképpen kívántak foglalkozni, „a színház nem iskola, ahol kötelező feladatokat kell megoldani” – jegyezte meg Székely egy interjújában¹¹³ –, hanem az előadásokban megjelenő autonóm rendezői gondolat és adekvát színházi formanyelv megteremtésén keresztül.

¹⁰⁷ SZILÁDI, 1979. A főleg elvi kijelentéseket tartalmazó koncepciót nyilvános vita keretében értékelték, majd ennek folyamánaként készítették el a *Nemzeti Színház középtávú terv* című dokumentumot, immáron részletes drámacímekkel és évadra lebontott tervekkel. Lásd *Nemzeti Színház középtávú terv*, 1981.

¹⁰⁸ SZILÁDI, 1981, 30. – kiemelés IZ.

¹⁰⁹ SZILÁDI, 1981, 37.

¹¹⁰ SZILÁDI, 1981, 37.

¹¹¹ SZILÁDI, 1979.

¹¹² SZILÁDI, 1979.

¹¹³ Székely Gábor nyilatkozata, in BARTA, [1981], 1983, 295.

A mai magyar daraboknál sem a bemutatók számszerű növelése, hanem a „minőség elvárása” volt az irányadó, a világirodalmi klasszikusok tekintetében pedig „a repertoár bővítése és gazdagítása.”¹¹⁴ Ezekon kívül „keresni kell és (...) bemutatni a jelentős társadalmi, emberi problémákat meggyőző művészséggel ábrázoló, a teljesebb emberi életért felelősséget vállaló modern külföldi drámákat.”¹¹⁵ Mindezt pedig azért, mert „a nemzeti problémák nemcsak nemzeti keretek között fogalmazhatók meg, [hiszen] változott a világ, s olyan közvetlenség és egyidejűség jött létre, [amelyben] gondjaink, problémáink – a világ, az emberiség problémái [is].”¹¹⁶ Olyan nemzeti színház-konceptióról volt tehát szó, amely kereteit nem csupán a nemzeti, hanem az európai kultúrkör határai között próbálta fellelni, s amely színház-esztétikai elveiben sem pusztán a magyar, hanem az európai színház horizontján kívánta elhelyezni önmagát.¹¹⁷ Ez a koncepció nyilvánult meg abban is, hogy az új vezetés első bemutatója – az elvárással ellentétben – nem (klasszikus vagy kortárs) magyar dráma volt, hanem Székely rendezésében Büchner *Danton halála* című darabja.¹¹⁸ Székely a Nemzeti feladatát 1981-ben úgy fogalmazta meg, hogy „nem elégedhetünk meg a hagyományok ápolásának kizárólagos feladatával, sem a pedig a Nemzeti Színház bármely korábbi működési modelljének rekonstruálásával. Korszerű, „kortárs” színházzá kell válnunk: meg kell találnunk azt az új színházi nyelvet, amely a közönséggel folytatott párbeszédünknek magasabb minőséget ad.”¹¹⁹

Mindezeket a célkitűzéseket úgy kívánták megvalósítani, hogy a Nemzeti Színház ne színházi múzeumként működjön¹²⁰, hanem mint „élő, eleven, a teljesebb művészi

¹¹⁴ SZILÁDI, 1979.

¹¹⁵ SZILÁDI, 1979.

¹¹⁶ SZILÁDI, 1981, 37.

¹¹⁷ Az európai kitekintésre utaltak a meghívott vendégrendezők (Efrosz, Ljubimov) és előadások (Piccolo Teatro) is.

¹¹⁸ A kezdeti negatív felhangokat csak növelte, hogy a következő bemutató a Zsámbéki rendezte *Éjjeli menedékhely* sem hazai szerző műve volt. Az európai érdeklődést mutatja az is, hogy a négy évad harmincegy bemutatója közül tizenhét volt kortárs vagy klasszikus világirodalmi alkotás, és tizennégy kortárs vagy klasszikus magyar dráma. A Nemzeti 1978-1982 közötti bemutatóinak listáját lásd SZABÓ, 1998, 13.

¹¹⁹ „A Nemzeti Színháznak is műhellyé kell válnia” (SZÉKELY, 1981, 13).

¹²⁰ A múzeumra tett utalás valószínűleg válasz volt Hegedüs Géza véleményében megfogalmazódott elvárásra. Hegedüs a következőt írta az 1972/73-as színházi vitában: „Ha a Nemzeti Színháznak nincs némiképp múzeumjellege, és nincs valamelyest templomjellege, ha ott a néző nem érzi a nagy idők pátoszát és atmoszféráját, akkor a sok nemzeti színház között miért éppen ezt hívják Nemzeti Színháznak?” HEGEDÜS, 1973, 114.

megvalósításért küzdő, önmegújítást vállaló alkotóműhely.”¹²¹ Ennek megvalósítására „jól felépített, egységes játékstílusú, energikus együtttest” kívántak létrehozni, „a társulatépítő munka hosszabb távú megtervezettségét, a betöltetlen szerepkörök „felszámolását” és a színházi munka intenzitásának növelését”.¹²² Ezeken kívül „a belső fegyelem megszilárdítását”, „a színházon kívüli feladatok korlátozását”, valamint „egységes és állandó követelményrendszer bevezetését”.¹²³ Mindez pedig azt eredményezte, mint azt Nagy Péter szarkasztikusan, de meglehetősen pontosan összefoglalta, hogy „ifjú munkatársaim javaslata szerint a Nemzeti Színház fő feladata az „autonóm színházművészet” fejlesztése és diadalra vitele.”¹²⁴ Mi több a Nemzeti Színház „jól nevelt és vadhajítások nélküli, un. szintetizáló elvárásaihoz” képest, Székely és Zsámbéki a Nemzeti (anyagilag is) kiemelt státuszát arra is fel kívánta használni, hogy saját hatáskörét átlépve az egész magyar színházra hatással lehessen. „A Nemzeti Színház történetileg átalakuló szerepét abban látnánk, hogy „altruista” módon segítse az ország színházi életét”, úgy hogy „az addig kirekesztett művek, színházi formák és gondolatok megismertetését”¹²⁵ is elvégezze.

Következésképp a Székely/Zsámbéki-féle nemzeti színház-koncepció a színház(i előadásra) mint autonóm létezőre, a rendezőre mint szerzőre koncentrált, az európai színházi és kulturális viszonyokra keretként tekintett, és a szolgálattal szemben a színházi-rendezői önkifejezésre tette a hangsúlyt. Bár alapvetően eltérő elvek alapján közelítették meg a Nemzeti Színházat mint Nagy Péter, Székelyéknek sem hoztak létre olyan koncepciót, amely megoldotta volna a Nemzeti *funkcionális* válságát. Székelyéknek sem sikerült *csak és kizárólag* a Nemzeti Színházra érvényes profilt kidolgozniuk, mivel az európai mintákra épülő művész-színházi kritériumok nem csupán a Nemzeti Színházra voltak alkalmazhatók.¹²⁶

¹²¹ SZILÁDI, 1979,

¹²² SZILÁDI, 1979.

¹²³ SZILÁDI, 1979.

¹²⁴ NAGY, 1981, 28.

¹²⁵ Székely Gábor nyilatkozata, in MÉSZÁROS, 1997, 42. Ezt azzal is próbálták elérni, hogy írókat és fordítókat kértek fel, akik nem csak a Nemzeti számára dolgoztak (MÉSZÁROS, 1980, 42).

¹²⁶ Pontos bizonyítéka ennek az, hogy miután 1982-ben távoztak a Nemzeti éléről, a megnyílt önálló Katona József Színházban ugyanezt a koncepciót valósították meg – hazai és nemzetközi sikerrel.

A vezetésen belüli koncepcionális különbségek és a napi szintű ellentétek¹²⁷ végül kenyértöréshez vezettek, s Nagy Péter 1979. március 1-én lemondott.¹²⁸ Lemondásával és Sziládi János kinevezésével, azonban nem ült el a vita a Nemzeti feladatáról.¹²⁹ Bár a vezetés egységessé vált, folyamatosan jelentek meg a nemzeti hagyományai mellett érvelőknek¹³⁰, a mai magyar dráma türelmetlen képviselőinek¹³¹, a színház minőségi-

¹²⁷ A koncepció mellett, a színház vezetésében ellentétek mutatkoztak már az első bemutatóról, az első évadban felújítandó előadások kiválasztásáról, a Székelyék által kezdeményezett, a társulat által hevesen támadt esti próbák beiktatásáról, a Művészeti Tanács összetételéről, de Székely azon kérésében is, hogy a *Danton halála* bemutatásában a színházban ne legyenek előadások. Az egyik legfontosabb vita témáját a vezetők feladat- és hatásköri leírásának elkészítése képezte, melynek kapcsán a színház valódi vezetése volt a tét. Mivel nem sikerült a vezetésnek megegyeznie, 1978. január 4-én Aczélnál találkozott Nagy, Székely, Zsámbéki, Pozsgay és Tóth Dezső. A találkozó jegyzőkönyve sajnos jelenleg nem található, viszont később erre a találkozóra a résztvevők mindegyike úgy emlékezett, hogy ott a saját álláspontja valósult meg. Nagy Péter 1978. január 22-én keltezett, Tóth Dezsőnek címzett levelében tiltakozott az ellen, hogy Székely Gáborral egyenlő mértékű minisztériumi jutalmazásban részesült, hiszen szerinte az igazgatónak magasabb összeget kellett volna kapnia, mint a főrendezőnek. Arra hivatkozott, hogy az Aczélnál történt találkozó „egyértelműen az egyszemélyi felelős vezetés mellett tette le a voksát” (NAGY, 1979b). Pár nappal később Pozsgay 1978. január 25-én keltezett, Nagy Péternek szóló utasításban az igazgató, a főrendező és a vezető rendező közötti „kollektív vezetés elvéről” írt, arra hivatkozva, hogy – szerinte pedig – Aczélnál ezt beszélték meg. Mint írta, „az igazgató egyszemélyi felelősségét össze kell egyeztetni a kollektív vezetés elvével, figyelembe véve, hogy az igazgató egyszemélyi felelőssége nem korlátozható társvezetőinek (főrendező, vezető rendező) egyetértési jogával, de nem is gyakorolható, érvényesíthető hitelesen a művészeti vezetés ellenére. Vegyék figyelembe, hogy a szocialista vezetésnek az *egyszemélyi felelősségről* vallott elve nem azonos a vezetőtársak meghallgatása nélküli *személyes döntéssel*” (POZSGAY, 1979 – kiemelés az eredetiben). Nagy, mint azt Tóth Dezső feljegyzéséből tudjuk, már Székely és Zsámbéki egyetértési jogát is az egyszemélyi felelősség korlátozásának látta, nemhogy a kollektív vezetést (TÓTH, 1978b). Tóth imént említett levelében arra is utalt, hogy „Székelyék valóban kaptak – tőlem is – olyan ígéretet, hogy e fő kérdéseket [koncepció, évi műsorterv, társulat-építés, szereposztás] illetően az igazgatóval együtt fognak dönteni” (TÓTH, 1978b). Talán ez lehetett az utolsó csepp a pohárban, mielőtt beadta volna lemondását.

¹²⁸ A hazai sajtón (168 ÓRA, 1979) kívül, még a Szabad Európa Rádió is foglalkozott Nagy Péter lemondásával. Gyulai Ernő kommentárjában a tájékoztatás hiányát emelte ki, amikor a következőt mondta: „a magyar tájékoztatásügy időzavarainak újabb kiáltó példája az a némaság, amely a Nemzeti Színház vezetésében beállott változást körülveszi. (...) A Nemzetiben tehát bajok vannak, de senki sem volt annyira bátor, hogy megmondja miért nem megy az együttműködés és mi okozza a jelenlegi pangást. Ha valóban közügy az ország legrégebb és legtekintélyesebb színházának ügye, akkor semmi sem indokolhatja a hallgatást, titkolózást, a lakosság alapvető tájékozási igényének kielégítésének megtagadását” (KOMMENTÁR, 1979).

¹²⁹ Nagy Péter lemondása után, Sziládi Jánost nevezték ki először miniszteri biztосként, majd igazgatóként a Nemzeti élére. Sziládinak Székellyel és Zsámbékival való viszonyáról az intézmény rendezőjének és párttitkárának, Vadász Ilonának a leveléből tudunk következtetni: „Sziládi elvtárs minden bizonnyal félreértette a vezetés egységének kívánalmait. Ugyanis ebben a pillanatban (...) látszólag megszületett a vezetés egysége, hiszen a főrendező, a vezető rendező és Sziládi elvtárs között szoros és baráti a kapcsolat. Ennek örülnénk, ha ez az egyetértés a színház helyes útját jelentené. Tapasztalatunk viszont az, hogy ez a vezetési együttműködés nem a hibák kiküszöbölését szolgáló vitákból, hanem a hibák lakkozásából tevődik össze” (VADÁSZ, 1979).

¹³⁰ Keresztury Dezső 1981-ben három évad vizsgálata alapján jutott arra következtetésre, hogy „a Nemzeti függetlenedni akar azoktól a kötelezettségektől, amelyekről mindig el kell számolni a közvélemény előtt”. (KERESZTURY [1981] 1983, 262-63). Kötelezettségeken a magyar drámai hagyomány, elsősorban a három klasszikus magyar dráma szerepeltetését értette, „amelyek állandó jelenlétét szükségesnek tartotta és tartja művelődéspolitikánk: a *Bánk bán*, *Az ember tragédiája*, meg a *Csongor és Tünde*.” (KERESZTURY

esztétikai funkciójának és európai orientációjának előtérbe állítása mellett kitaróknak¹³²,

[1981] 1983, 266) Tanulmányának végén tette fel a (költői) szánt kérdést, hogy „a Nemzeti gyökeresen szakítani kíván-e az ottani műsorpolitikának immár közel másfél százada eleven s nem érdemtelen alapelveivel vagy sem”. S rögtön válaszolt is rá: „Ha a Nemzeti a legszínvonalasabb korszerű színház kialakítására törve elhanyagolja ezt a hivatását, s nem kívánja a magyar tárgyvilágú és szellemű drámáirás elsőrendűen fontos műhelyét fenntartani, olyasmiről mond le, ami fönnállása óta biztosította, jól-rosszul, de mégiscsak betöltött vezető szerepét színházi és nemzeti művelődésünkben.” (KERESZTURY [1981] 1983, 278). Keresztury nem csupán a klasszikus drámák hiányát kérte számon az általa „nemzetietlennek” nevezett Nemzettől, hanem a nemzeti ellenállás szempontjából támadta a nemzeti – szerinte – túl európai orientáltágú programját. Megközelítésében a Nemzeti öröksége maga a folyamatosan működő nemzettudat, s a Nemzeti – a klasszikus drámák előadásain keresztül – ennek a letéteményese és továbbvivője. Félelme abból fakadt, hogyha a Nemzeti túl európaivá válik, akkor elvesztheti nemzetmegtartó funkcióit (lásd KERESZTURY [1981] 1983, 268-269) és „a Nemzeti létét meghatározó [múltba visszanyúló] erőteret” (KERESZTURY [1981] 1983, 270). Számára tehát a Nemzeti a nemzettudat folytonosságának egyik lehetséges eszközeként jelent meg. Annál is fontosabb volt a nemzeti oldal számára a Nemzeti mint a nemzeti hagyományok ápolója, mivel az első nyilvánosságban a szocialista ideológia által deklarált szocialista nemzet-felfogáson kívül nem létezhetett múltba visszanyúló, ettől azonban lényegesen eltérő nemzeti identitás és nemzettudat. A hatalmon lévőknek, pedig pont a nemzeti oldallal lehetségesnek látszó megbékélő kompromisszum miatt volt fontos a Nemzeti. Így a hatalmon lévők is a Nemzeti „nemzetietlensége” miatt támadták Székelyéket. Király István többek között a következőket mondta egy interjúban: „A magam részéről úgy érzem, hogy csak a nemzeti jelleg hangsúlyozásával lehet a Nemzeti valóban nemzeti színház. A név kötelez. Azokra, akik ezt az intézményt vezetik: nagy hagyomány van rábízva. (...) Végül a nemzeti kultúra szolgálatát illetően érzem a legnagyobb mulasztást a mai Nemzeti Színházban. Ez a feladat azt jelentené, hogy élővé kellene fogalmazni a múltat. Új, korunkhoz méltó olvasatban kellene színre vinni klasszikusainkat.” Király István véleménye, in BARTA, [1981] 1983, 297. A Keresztury által számon kért *Bánk bán*, illetve a *Csongor és Tünde* folyamatosan a repertoáron volt, sőt a *Mózes* is, de bemutatták Jókai Mór *Thália szekerénjét* (r. Zsámbéki Gábor), Károli Gáspár *Vizolyi Bibliáját* (r. Bodnár Sándor) és Füst Milán *Boldogtalanokját* (r. Székely Gábor) is.

¹³¹ Hubay Miklós pedig a kortárs magyar drámákat hiányolta nemcsak a Nemzetiből, hanem a magyar színházak jó részéből. Hubay a magyar színházról állította 1982-ben, hogy „magyar drámatlanítási programmal tüntetett” (HUBAY, [1982] 1983, 385), mivel „az élő magyar dráma (...) katasztrófálisan kiszorult a színházakból” (HUBAY, [1982] 1983, 389). A Nemzetit is azzal támadta, hogy „aki elégedetlen azzal, hogy a budapesti Nemzeti Színház nem kreál kortársi magyar drámát – nézzen a tükörbe és állapítsa meg magáról, hogy idült múlt századi nacionalista” (HUBAY, [1982] 1983, 391). Páskándi Géza is a Nemzeti európai orientációját támadta akkor, amikor azt írta, hogy „ha csakis a külföldi szellemtől (irodalom, dráma) várjuk a viszonylag pontos képet, milyenek is vagyunk, milyen a „mi” szűkebben vett „helyzetünk a világban”, aligha fog sikerülni” (PÁSKÁNDI [1982] 1983, 397). Páskándi szerint a nemzeti dráma azért végtelenül fontos, mert „kell, hogy valami – valaki belülről is törődjék a mi létkérdéseinkkel; máskülönben még a tőlünk idegen távol élők azt hinnék, mi magunk nem vagyunk képesek helyünket a földön (...) megvizsgálni; mindez arra kárhoztat, hogy kizárólag vagy majdnem kizárólag szellemi importból, kölcsönként szellemből (...) éljünk” (PÁSKÁNDI [1982] 1983, 400). Mi több a nemzeti dráma kérdését a nemzeti függetlenséggel hozta összefüggésbe: „A nemzeti színpad és dráma tehát egy kulturális szellem szuverenitásának, felnőtségének kérdése is” (PÁSKÁNDI [1982] 1983, 401). A Nemzeti repertoárján a következő kortárs magyar művek szerepeltek: Maróti Lajos: *A számkivetett* (r. Vadász Ilona); Csurka István: *Döglött aknák* (felújítás, r. Iglódi István mv.), Weöres Sándor: *Szent György és a sárkány* (r. Ascher Tamás), Illyés Gyula: *Dániel az övéi közt* (r. Vadász Ilona), Németh László: *Husz János* (r. Zsámbéki Gábor), Gyurkó László: *Fejezetek Leninről* (felújítás, r. Marton Endre), Sütő András: *A szuzai mennyegző* (r. Ruszt József mv.), Kornis Mihály: *Halleluja* (r. Zsámbéki Gábor), Bródy Sándor: *A medikus* (r. Szegváry Menyhért mv.).

¹³² Keresztury állításaira – többek között – Nánay István válaszolt. „A huszadik század utolsó évtizedében nem lehet számon kérni olyan elveket és törekvéseket, amelyek jogosak és igazak voltak egy évszázaddal ezelőtt. (...) S ha módosult a nemzet és a nemzeti kifejezésének tartalma, nyilvánvalóan módosulnia kell a színház jelzőjeként is. (...) [A mai] „lét és sorsproblémák” már csak részben fogalmazódnak meg „nemzeti” vagy „hazai” problémaként, sok szempontból egyetemes jellegűek avagy a nemzetin kívüli

valamint a vezetés „belső ellenzékének” számítóknak a nyilatkozatai.¹³³ Mi több a minisztériumi iratok is arra engednek következtetni, hogy a hatalom, elismerve ugyan az elért művészeti-esztétikai eredményeket, a Nemzeti előadásainak javuló művészi kritériumait, de egyre inkább fokozódó hiányként ítélte meg a „szocialista eszmeiségű nemzeti ügy” – véleményük szerinti – elhanyagolását.¹³⁴ Mindezen viták és

struktúrát érintők. Az egyén és a közösség, az egyén és a személytelenedő társadalmi mechanizmusok, a demokrácia és a hatalom konfliktusai, az egyén elmagányosodása, kommunikációképtelensége épp olyan fontos kérdések, mint a nemzet és a világ, a nemzet és nemzetiségek, a múlt és a jelen kapcsolata” (NÁNAY, [1981], 1983, 288-289). Nánay teljes mértékben kiállt a Nemzeti vezetése mellett: „A Nemzeti Színház új vezetőit (...) olyan művészeknek tartjuk, akik a Nemzeti Színház legjobb, legtekintélyesebb, legprogresszívebb hagyományaihoz kötődve elkötelezett, a kor kihívásainak korszerűen, sokoldalúan, gondolkodva és gondolkodtatva megfelelő színházat akarnak és tudnak csinálni” (NÁNAY, [1981], 1983, 289). Lásd még BÉCSY, [1982] 1983. és MOLNÁR GÁL [1982] 1983.

¹³³ Vadász Ilona is folyamatosan követte a színházban zajló eseményeket, és folyamatosan tudósított is róluk. 1979. június 11-i levelében, melynek tartalmát „Kállai Ferenc SzB elnök jelenlétében szóban közöltük a Kulturális Minisztérium főosztályvezetőjével Orosz László elvtárral és Pápistáné elvtársnővel” a színház vezetését a következőképpen ítélte meg: „a színház vezetésében inkább a voluntarizmus szubjektív idealista irányzatán van a hangsúly és nem az egészséges marxista, humanista törekvéseken” (VADÁSZ 1979a, 3). A színház repertoárjával kapcsolatban szükségesnek tartotta megjegyezni: „Még valamire szeretnénk felhívni Sziládi elvtárs figyelmét: az ízlés véleményünk szerint nem világnézet, csak annyiban, amennyiben az ízlés tükre a világnézetnek, de sem az ízlés kategóriáját nem lehet vélemény központúvá tenni, éppen úgy, mint a szövetségi politikát sem lehet mindenre magyarázatként felhasználni. Lehet pl. hogy a nyugatról importált antihumanitás valakinek az ízlésében helyet kap, de azért még sem fogadhatjuk el. (...) A nihil végül is nem a szocializmus talaján virágzik, ne akarjuk ide ültetni, biztos, hogy elfonnyad, de addig is kárt okozhatunk vele” (VADÁSZ, 1979b). Vadász később sem rokonszenvezett a Nemzeti vezetésével, s 1981-ben egyenesen Kádár Jánosnak címzett, Aczélnak személyesen átadott levelében a következőket írta: „Meggyőződésem a Nemzeti Színház kötelessége: a szocialista Magyarország ügyeit támogatva magas színvonalon nevelni a közönséget. (...) de valahol ezek az elvi útmutatások elvesznek mikor operatív megvalósításokról lenne szó. (...) ...az üzemi demokráciát nem tudjuk érvényesíteni... (...) Meggyőződésem, hogy egy színháznak a maga sajátos erejével tanítani kell és nem felhasználni erejét egy hamis, emberellenes optika terjesztésére. Ön mondta: az életet szeretni kell és nem a nihil, tőlünk minden szempontból idegen életérzését propagálni... Ehhez segítséget nyújtani bárki részéről – úgy gondolom – megbocsáthatatlan bűn. Egy párttitkár bármilyen tisztán látja a helyzetet, kevés ahhoz, hogy érdemben segíteni is tudjon, hiszen a kinevezett vezetés hathatósabb erővel rendelkezik. Az én tulajdonomban csak az igazság van, de ehhez erő is kellene, hogy ez a társadalmi igazság valósággá váljon. Minden erőmmel és hitemmel szeretnék részese lenni annak, hogy a Nemzeti Színház igazi elhivatottságát betöltse. Ne legyünk egy „pince-színház” kísérletező és felelőtlen színtere. Azok, akikben hiszek, tudom nem így gondolják és ha akármilyen sokba is kerül ez nekem, őket szeretném segíteni. Ezért kérem az Ön segítségét – az Önből kisugárzó emberségből – szocialista emberségből akarok erőt meríteni hozzá” (VADÁSZ, 1981) Mint láthattuk Vadász továbbra is fenntartotta azon állításait, hogy a Nemzeti nem szocialista színház, nem az üzemi demokrácia elvei szerint működik, programja emberellenes és nihillista, illetve avantgárd („pince-színház-i) törekvések jellemzik. Nem segítette a Nemzeti körül kialakult negatív légkör tisztázását néhány vezető színész látványos körülmények közötti távozása (1979/80-as évad végén szerződött el Kálmán György, Töröcsik Mari például) vagy éppen nyilatkozata sem (Bessenyei Ferenc például). Pálfy G. István által készített interjúban, Bessenyei a Nemzeti vezetőiről elismerte ugyan, hogy „nagyon jó képességű emberekről van szó”, de azért hozzátette, hogy „olyan tévutakon vannak, amelyekről, nem tudom, vissza lehet-e egyáltalán térni. Vissza lehetne ugyan, ha volna valaki, aki számon kér, aki igényt állít fel” (PÁLFY G, [1981] 1983, 324). Az interjúra lásd Mészáros Tamás válaszát (MÉSZÁROS [1981] 1983).

¹³⁴ Bár a minisztérium már 1978 decemberében felismerte a „nemzeti” szempont elhanyagolását, Tóth Dezső Aczél Györgynek szóló, szigorúan bizalmas feljegyzésében még a következőképpen érvelt: „A

ellentmondások szolgáltatták azt a keretet, amelyben Kornis Mihály *Halleluja* című drámája megjelent a Nemzeti Színház repertoárján.

7. A *Halleluja* színrevitele és értelmezési lehetőségei

Kornis Mihály¹³⁵ darabját a *Halleluját*, 1981. május 27-én mutatta be a Nemzeti Színház a Játékszínben, mivel a Nemzeti kamaraszínháza, a Katona József Színház 1975 áprilisától átépítés-felújítás miatt még mindig zárva tartott. Kornis színművének ez volt a

Nemzeti Színház és főleg az egész színházi életünk adott helyzetét figyelembe véve azonban sorrendileg a színházművészeti szempont előtérbe állítását tartom helyesnek. (...) Véleményem szerint egyelőre, egy ideig a műsorpolitikát ennek a színházművészeti szempontnak kell alárendelni. (...) Egyelőre (egy két évig?) ennek a szempontnak „vétőjogot” adnék egyes, művészetpolitikailag mégoly kívánatos darabokkal szemben is” (TÓTH 1978a). Rövid időn belül azonban a „nemzeti szempont” elhanyagolása az 1979-es koncepció vitájában megfogalmazódott. Kazimir Károly hozzászólásában a következőt mondta: „A Nemzeti Színházban vannak európai mércével mért hagyományok, amelyeket azt hiszem nem lehet átadni más színházaknak. (...) Bizonyos szellemi jogfolytonosságot a Nemzeti Színháznak nagyon határozottan vállalnia kell” (KAZIMIR, 1979). Hozzászólásában Király István ezt még azzal egészítette ki, hogy „a Nemzeti Színháznak nagyobb a felelőssége a nemzeti kultúra, a nemzeti irodalom egésze felé” (KIRÁLY, 1979). Nagy Péter lemondása előtt Orosz László a következőképpen értékelte a Nemzetit: „Meg kellett újulnia mint színháznak. (...) Kevésbé bontakozott még ki a nemzetivé válás a műsorpolitikában és a társulat erőinek tudatos fejlesztésében” (OROSZ, 1979). Másfél év múlva azonban még erősebben jelenik meg a „nemzeti szempont” hiánya a színház megítélésében. A Pozsgay részére írt, a Nemzeti 1980/81-es műsortervéről készült *Feljegyzésében* Orosz a következőt írta: „Semmiféle jelét nem látjuk a műsortervben annak, hogy a színház művészeti vezetése érdeklődne a magyar klasszikusok felújítása iránt. Nincs jele annak sem, hogy félklasszikusok, a huszadik századi jelentékenyebb drámatermés-tendenciák felkeltették volna érdeklődésüket. Ilyen alkotások – a hazai klasszikusok, félklasszikusok – alkotó módon történő színrevitele, újraértelmezése egy Nemzeti Színház legfontosabb feladatai közül való. (...) Ettől sokáig elmaradni most már nem lehetséges” (OROSZ, 1980). 1982. januári *A Nemzeti Színház helyzete, feladatai* című értékelésében, a Művelődési Minisztérium Színházi Osztályának főmunkatársa, BÖGEL József a Nemzeti évadait értékelve elismerte, hogy „gondolatilag jelentéktelen vagy akárcsak kevésbé jelentékeny mű egy sem került a Nemzeti Színház színpadára. (...) Igyekeztek tehát a minőség követelményét érvényesíteni, s ez átsugárzott (...) a kivitelezésre, az interpretáció mikéntjére is.” Egyúttal azonban nyomatékosan felhívta arra is a figyelmet, hogy „a „színház ügy” nem ügy a szocialista eszmeiségű nemzeti ügy nélkül. A szocializmus építő Magyarországon a Nemzeti Színház kiváló, legjobb színházként működjék, de politikai, ideológiai, közművelődési, műsorpolitikai, irodalom- és színháztörténeti koordináták között. Az előbbieket és az utóbbiak között voltak és vannak kontaktushibák. (...) A két princípium – a szocialista eszmeiségű nemzeti ügy és a színházi ügy – egymással ellentétben nem lehet, s egyik a másik nélkül nem jellemezheti ezt a kiemelkedően fontos intézményt” (BÖGEL, 1982).

¹³⁵ Kornis Mihály a Színház- és Filmművészeti Egyetem rendező szakának elvégzése után, a kaposvári színházhoz szerződött rendezőnek. Írói ambíciói kiteljesítése végett azonban, hamarosan felmondott és a Magyar Rádióban vállalt állást. Sokáig szoros kapcsolatot tartott a második nyilvánosság ellenzéki tagjaival, s ő volt az, aki az késő Kádár-kor „lyukas hetvenes éveinek” látletét a(z *ellenzéki*) *Napló*t kitalálta és útjára bocsátotta. Mint azt a *Civilségem a pályán*ban megírta, a *Halleluja* bemutatásának idején már csak lazább szálak fűzték az ellenzékhez. Mindenesetre, életútja a második és az első nyilvánosság között ingadozott. Volt, hogy az ellenzéki, neoavantgárd kiállítóhelyen, a Galántai-féle balatonboglári tárlaton rendőrspiclinek nézték (lásd *Civilségem a pályán*), de az is előfordult, hogy a Nemzetiben az ő nyakába is varrták az ellenzéki ideológiának az első nyilvánosság kiemelt intézményében történő megjelenését (lásd RIGÓ).

harmadik változata, hiszen az elsőt a *Színház* közölte 1980 júliusában, a második pedig a szerző *Végre élsz* című kötetében jelent meg 1981 tavaszán.¹³⁶ Az előadást Zsámbéki Gábor rendezte és a főbb szerepeket Márton András (Lebovics), Agárdy Gábor (Miksa), Sinkó László (Apa, Ipse, Öngyilkos, Sóstai, Jakota) és Bodnár Erika (Cica, Baba, Demeterné) alakította. Az előadást először engedélyezték, majd a bemutató után le szerették volna tiltani, de végül csak azt nem engedték meg, hogy átvigyék az 1982-ben induló önálló Katona József Színház repertoárjába.

A *Halleluja* előadása egyetlen – negyed hatkor játszódó – pillanat három órára történő kitágítása, amely a nézőket a három generáció – Miksa a nagypapa, Pista az apa, Lebovics a fiú – együttéléséből származó konfliktushelyzeteken keresztül szembesítette a Kádár-korszak hétköznapijaival.¹³⁷ A *Halleluja* sem sértette meg az első nyilvánosságban érvényesnek tartott és elfogadott – elsődleges – tabukat. A kritika egy – kisebb – részének s a hatóságoknak az ellenszenvét pont azzal vívta ki, hogy a kádári „álló idő” elvárt rendje helyett a nyugodtnak látszó felszín alatt húzódó kaotikus állapotokat mutatta meg. Bár számos más megközelítés lehetséges, az előadás elemzésével azt próbálom bizonyítani, hogy a *Halleluja* a kádár-kor „negatív konszenzusának” egyes elemeit szedte ízekre és az ideiglenes tabuknak rontott neki, s így a szocialista társadalom problémáival, a kortárs világgal való szembesülésre kínált alkalmat.

Az előadás ugyanazzal a gesztussal kezdődött és fejeződött be: főszereplő, a harmincadik évei körül járó Lebovics bűgőcsiga-pörgetés közben gyerekdalt énekelt. Ez a gesztus egyrészt a kádár-kori „álló idő” metaforájaként, másrészt pedig a főszereplő, Lebovics én-hasadásának szimbólumaként értelmezhető. Ez a gesztus „az idő mozdulatlanságát”¹³⁸ reprezentálta, az előadás pedig Lebovics tudatában lejátszódó pillanat térben és időben történő kitágítására tette a hangsúlyt. Mindezt pedig úgy, hogy a

¹³⁶ Sziládi János Aczélhoz címzett leveléből tudjuk, hogy a Nemzeti kulcsszerepet játszott a szöveg létrejöttében. Kornissal 1979 áprilisában kötött a színház megírási szerződést, s 1981 májusában előadási szerződést. Közben jelent meg a szöveg a *Színházban* és Kornis kötetében. Lásd SZILÁDI, 1981. Kornis is megírta a felkérés történetét, amikor, „egy csúnya délelőttön, 1979 hideg tavaszán” a Nemzeti akkori dramaturgja, Fodor Géza megszólította őt a Vörös Csillag mozi előtt, Jeles András *Kis Valentino* című filmjének sajtóvetítésén, és felkérte, hogy írjon darabot a *Budapesti bogárbál* című novellájából. Lásd KORNIS é.n.

¹³⁷ Zsámbéki és a dramaturg, Fodor Géza erőteljesen meghúzta a szöveget, a szereplők számát szerepösszevonásokkal csökkentették, jelenetek áthelyezésével megváltoztatták a darab szerkezetét, így mindkét felvonás nagyjelenettel ért véget, s a szövegben még nagyzenekari kísérettel szereplő, zenés-énekes részeket pedig elhagyták.

¹³⁸ VINKÓ, 1981a, 2.

hivatalos ideológia fejlődés és haladás eszményével, a pozitív véggel¹³⁹ szemben ellentétes, az egyhelyben állás „végtelenbe nyúló folytatásának”¹⁴⁰ állapotát jelenítette meg. A kilátástalanságnak ezt az értelmezését erősítette az a szimbolikus gesztus is, hogy Lebovics Nyuszi-Gyuszi – az előadásban pórázon vezetett kisgyermeket – a nyílt színen fojtotta meg. Ha Nyuszi-Gyuszi jelentette a gyermekkort, a gyerekkori álmokat, de a saját „legbensőbb ént”¹⁴¹ is, akkor halála mindezek végét, azaz a jövő lehetetlenségét mutatatta meg. Így Tóth Dezső meglehetősen pontosan fogalmazott a tanulmány elején idézett *Feljegyzésében*, amikor „a mai 30 évesek támponttalanságát és halálraítéltségét” kifogásolta. Tóth is érzekelte, hogy olyan könnyörtelen és pontos szimbólumok jelentek meg ezáltal a Nemzeti-Játékszín színpadán, amelyekhez a rendszer a „nyílt” viták „őszintesége” és „szókimondása” közben nem szokott hozzá, s ennek következtében ezeket a szembesítéseket nem tudta elviselni.

A kádár-kori álló idő metaforájaként értelmezhető előadáskezdés és vég azonos gesztusai közötti időintervallumban kaptak helyet azok a jelenetek, amelyek a „negatív konszenzus” egyes elemeit jelenítették meg. Az egész előadás dramaturgiáját alapvetően meghatározta annak a kádár-kori előfeltevésnek a megkérdőjelezése, amely a magánélet és közélet szétválasztásának lehetőségéről szólt. Pontosán arról az alkuról volt szó, hogyha az egyén nem foglalkozik a közéletet meghatározó tabuk természetével, akkor békében és csendben, mi több viszonylagos jólétben élheti, kizárólag rá tartozó és a közélettől teljes mértékben függetlenül berendezhető magánéletét. Ennek a felfogásnak mintegy a demonstrálásaképpen az előadás alapvető helyszíne Lebovicsék nappalija volt, amely azonban – a realista színházi alaphelyzetből kibontva – időről-időre megnyílt, és a magánélet rekvizitumai (ágy, asztal, szekrény) közé fogadta a hivatal, a pályaudvar és a házasságkötő-terem nyilvános tereit és diskurzusait is. Az előadás térbeli és időbeli szerkesztésmódja és cselekményvezetése így pontosan arra hívta fel a figyelmet, hogy a

¹³⁹ Lásd Óvári Miklós utasításait az 1975-ös Pártkongresszus után: „A művészeti alkotásokban még nem tükröződnek eléggé a munkásosztálynak, a népnek legjobb tulajdonságai: a befelé forduló egoizmussal szemben a közösségi tudat, az elidegenedés, a pesszimizmus, a kilátástalanság érzésével szemben a jövőbe vetett bizalom” (ÓVÁRI, 1975, 4).

¹⁴⁰ VARJAS, 1981, 14. Varjas a következőképpen foglalta össze az előadást: „voltaképpen az egész életet idézi meg, gyilkos iróniával, mégis fájdalmas féltéssel. Az életet, ahogy éljük, ám annak árnyékában, ahogy élni szeretnénk” (VARJAS, 1981, 14).

¹⁴¹ Lásd Kornis értelmezését: „Nyuszi-Gyuszi az „én” legbensőbb szentélye, az a romolhatatlan mag, amely mindannyiunkban ott van, s amellyel mind úgy bánunk mint Lebovics a nyulával.” Kornis Mihály válasza, in PÁLYI, 1980, 2.

magánélet-közélet szétválasztására épülő előfeltevés illúzió. Hiszen a közélet (szó szorosán és átvitt értelemben) folytonosan betört Lebovics privát szférájába, átalakítva és egymással egybejátszva azok szilárdnak hitt határait. Mi több, ha elfogadjuk azt az értelmezést, miszerint az egész történés Lebovics tudatában játszódott le¹⁴², akkor a közélet is Lebovics tudatán átszűrt entitásként jelent meg, totális mértékben összekapcsolva privát énjével, és totális mértékben befolyásolva magánéleti diskurzusait.

Lebovics magánéletének különböző helyzeteiben megjelenő szereplők kommunikáció-képtelenségét előtérbe állítva, az előadás a család és a magánélet problémáját is színpadra állította. Pontosan azt, hogy az előadásban megjelenő alakok a drága áron vett magánéleti szabadságban sem voltak képesek önmagukat megvalósítani, érvényes világszemléletet kialakítani, illetve egymással működőképes és valódi kapcsolatokat létrehozni.¹⁴³ Így erős egyszerűsítésnek tűnik Tóth Dezső azon állítása, hogy „a darab (...) az emberek kapcsolatteremtési lehetőségének totális ellehetetlenülését szuggerálja”. A *Hallelujában* nem általában szólt az emberek kapcsolatteremtési lehetőségéről, illetve lehetetlenségéről, hanem pontosan azt mutatta meg: a szocializmus mindennapjaiban élők közötti emberi kapcsolatok a szocializmust működtető elvárások és konszenzusok miatt hogyan amortizálódnak és lehetetlenülnek el.

Nemcsak a független magánélet illúziója került azonban előtérbe, hanem a korszak azon ellenzéki állítása is, amely a „belső emigrációt” tette meg egyik lehetséges ellenállási formává.¹⁴⁴ Erről az ellenállási formáról is azt sugallta az előadás, hogy következetes végig vitele nehéz, szinte lehetetlen. Mivel a közélet teljes mértékben áthatja a magánélet minden megnyilvánulását, a közéletben játszott „nem autentikus lét” hasadtá teszi az identitást és infantilizálja a magánszférában létrejehető ellenállás lehetőségeit is. Nemhiába, hogy Lebovics viselkedése hirtelen vált felnőttből gyerekbe és vissza, illetve mindvégig abban reménykedik, hogy az apafigura megjelenése majd

¹⁴² Mint azt Antal Gábor kritikája is megjegyezte: „A *Halleluja* igazi főszereplője ugyanis nem Lebovics, hanem Lebovics tudata. Ha úgy tetszik, kollektív nemzedéki-tudata ennek az egyszerre különös és egyszerre tipikus harminc év körüli fiatalembernek” (ANTAL, 1981, 10).

¹⁴³ Ez utóbbira utalt Zsámbéki is, amikor azt nyilatkozta, hogy „a *Halleluja* az elmulasztott szeretetről szól, s éppen ezért létezik bizonyos kapcsolat a két főhős [Lebovics és Miksa] között: összefűzi őket a mulasztásuk.” Zsámbéki Gábor válasza, in PÁLYI, 1980, 2.

¹⁴⁴ Lásd Gothár Péter *Megáll az idő* (1981) című filmjének azt a jelenetét, amikor az iskolában a hatalmat megtestesítő Rajnák állítására, „fiam tudod, hogy a kezemben tartalak”, Pierre egyszerűen azt válaszolja: „Rajnák, akit keresel, az nincs itt!”

megoldja az ő gyerekkori-felnőttkori problémáit is. Lebovics dialógusai, reakciói, sőt még jelmeze – kinőtt mackó-melegítő, övvel és kulaccsal – is azt jelezte, hogy ivarérett, felnőtt férfi korára sem sikerült még szilárd identitását kialakítani. Olyat, amellyel a tettei után járó felelősséget is el tudná viselni.¹⁴⁵

A magánélet infantilizálódásával összefüggésben jelenítette meg az előadás Lebovics egyik központi problémáját az identitáskeresést és az ehhez kapcsolódó mintaképek, hősök hiányát. Már a bűgőcsigával játszadozó felnőtt nyitóképe is felhívta a figyelmet Lebovics identitáskeresésének nehézségeire, s az előadás folytatásában, Lebovics minden átmenet nélküli kisgyerekből-felnőttbe és különböző társadalmi szerepek közötti éles váltásaiban kifejezett fragmentálódásában ez végérvényesen megmutatkozott.¹⁴⁶ Lebovics hiába fordult nagyapjához, mivel Miksa ifjúkori emlékei, mondattörédei, letűnt világról szóló operett szonjai és elveszett társadalmi státuszról mesélő okmányai, egy már nem létező magán és nemzeti identitás cserepeiről tudósítottak. Ezek a fragmentumok részben eltagadott (holokauszt, 1956), részben megtagadott (Trianon, Horthy-rendszer) múltat emeltek (volna) be a nyilvános diskurzusba. Lebovics múlt nélküli, történelem utáni állandóságban létező, szocialista jelenében azonban már anakronizmusként hatottak, s így a belőlük levonható következtetések sem voltak Lebovics (nemzedéke) számára használhatóak.

Az előadás végén megjelenő Apa is képtelen volt Lebovics identitáskeresésének útmutatójául szolgálni. Az Apa a jelen „frizsider szocializmusának”, a (korlátozott) hedonizmus tökéletes modelljeként reprezentálódott: jelenetében egymás után vette elő a szocialista ipar és kereskedelem – többnyire használhatatlan – „csodaeszközeit”. Az apa-figura hiányát Zsámbéki rendezése még azzal is megerősítette, hogy Sinkó nemcsak Lebovics fogyasztásba feledkezett apját jelenítette meg, hanem minden középkorú férfiszerepet (Ipse, Öngyilkos, Sóstai, Jakota) is. Így mint azt Vinkó József is kritikájában

¹⁴⁵ Kornis is utalt erre a problémára: „Megdöbentő, milyen kevés érett, felnőtt személyiség van a társadalomban. (...) Azokat a felnőtt személyiségeket keveslem, akik felelősséget vállalnak cselekedeteikért, akik „autentikus létet” élnek, (...) akik tehát autonóm, belső vezérlésű életükben képesek ellátni hivatásbeli feladataikat.” Kornis Mihály válasza, in PÁLYI, 1980, 1.

¹⁴⁶ Lebovics és Miksa számára ez a fajta, éles váltásokkal operáló, a kabaré és blöddli megjelenítéséhez közelebb álló szerepformálás másfajta színészi technikát igényelt, mint a hagyományos „kisrealista”, szerepívben felépített, Sztanyiszlavszkij-féle iskola. Sinkó és Bodnár esetében pedig a különböző, egymástól eltérő szerepek megformálásában jelent meg ez az új játékmód. A kritikák külön kiemelték ezt az újfajta színészi játékot lásd FENCSEK, 1981; VARJAS, 1981; ANTAL, 1981; és MÉSZÁROS Tamás, 1981.

kiemelte, az apátlanság, a múlttól elszakított jelen és jövő, azért is vált tragikussá, mert „bár az apa az előadásban többféle alakban is megjelenik, s így Lebovicsot számtalan apafigura vette körül, ennek ellenére képtelen volt érvényes mintát találni magának”.¹⁴⁷ Sőt, Lebovics anyátlan is, hiszen az apákkal ellentétben Anyja meg sem jelent az előadásban.¹⁴⁸ Így a szimbolikus értelemben árva, viselkedés-mintákkal és önálló identitás-stratégiákkal nem rendelkező Lebovics mindig az adott helyzethez alkalmazkodva fogadta el a neki kijelölt társadalmi szerepeket, s aztán a szerepből és helyzetből következően lett tökéletesen alárendelt figura vagy élt vissza mások feletti hatalmával.¹⁴⁹

A (korlátozott) hedonizmus mellett, a fogyasztói szocializmus „negatív konszenzusának” másik összetevője a megalkuvás is színpadra került. Tóth Dezső ezt is a *Halleluja* ideológiai problémájaként róttta fel, amikor azt kifogásolta, hogy az előadás szerint „a „Hivatal” jóvoltából értelmes munkát egy fiatal ma csak gerinctörés árán kaphat”. Az előadás második felvonásában Lebovicsot a hivatal vezetői keresték fel, s Jakota elvtárs felajánlotta számára ...bácsi állását. Lebovics feladatául – „értelmes munkaként” – azt jelölte ki, hogy a hivataltól elküldendő dolgozóknak ő mondja meg az elbocsátás hírét, elsőként természetesen ... bácsinak. A jelenet groteszk humora és iróniája abban nyilvánult meg, hogy amikor az ajánlatra Lebovics elutasítóan reagált, a hatalom képviselője, Jakota elvtárs ezt meg sem hallotta. Hiába is próbált ellenállni, Jakota elvtárs úgy tett mintha Lebovics kérdés és ellenvetés nélkül már elfogadta volna az állást. Következésképp a jelenet nem csupán a „fiatalok karrierlehetőségének negatívumairól” tudósított, hanem a diktatórikus elvek alapján működő nyilvános tér diskurzusainak ellenőrzését is színpadra állíthatta. A jelenet ezáltal az előadás a nyilvános szférában a lehetséges ellenállás kezelésének mechanizmusáról, pontosabban az ellenállás bagatellizálásáról és elhallgatásáról is beszélt. Arról, hogy a nyilvános szféra

¹⁴⁷ Lásd erről Vinkó József elemzését VINKÓ, 1981, 11.

¹⁴⁸ A rendezői gesztus, hogy Lebovicsot körülvevő nőket (Cicát, Babát és Demeternét) Bodnár Erika játszotta, még jobban kiemelte az Anya hiányát. A bemutatót követő első írás is reflektált erre a hiányra. Fencsik Flóra kritikájának befejező részében írta, hogy az anya hiánya „minden nyuszi-szimbólumnál fájdalmasabb aláfestője annak a szeretetváagnak és érzelmi tehetetlenségnek, amely a *Halleluja* alapdallama” (FENCSEK, 1981, 7).

¹⁴⁹ Mint azt Fencsik is megjegyezte Lebovicsal és Miksával kapcsolatban: „Mindkettőjükre ugyanaz jellemző: a dolgok mindig *velük* történtek, sosem *általuk*. Ezért maradt követhetetlen káosz számukra a világ” (FENCSEK, 1981, 7).

totális ellenőrzése miatt, az itt elhangzó kijelentések, bár valóban megtörténtek, mégis meg nem történetekké válhatnak, abban az esetben, ha a hatalmon lévők nem akarják azokat tudomásul venni. Azt a puha diktatúrára jellemző ellenőrző mechanizmust mutatta meg, amelyben a demokratikusnak látszó játékszabályokat úgy alakították, hogy kizárólag a hatalmon lévőkötől függött a kijelentések léte vagy nem léte. Így a *Halleluja* a látszólag demokratikus eszközökkel operáló, valójában láthatatlan diktatórikus hatalomtól való teljes kiszolgáltatottságból következő tehetetlenséget és zsigeri félelmet is megjeleníthette.¹⁵⁰

A fogyasztói szocializmus általános jóléti ígéretét az előadás második részében a feketevonat-jelenet kérdőjelezte meg. Az ország keleti fele és Budapest között ingázókat szállító vonat közönségének Lebovicsék lakásában történő megjelenése arra hívta fel a figyelmet, hogy a szocializmus jóléte nem minden alattvalójának alapvető és elidegeníthetetlen joga.¹⁵¹ Sőt, arra is utalt, hogy a munkásosztály nemhogy a szocializmus vezető hatalma lenne, de még helyzete sem változott a tömegközlekedés eszközök változásán kívül. Hiszen most is, mint más korszakokban a munkásosztály dolga csupán a munkáért való utazásból és a munka elvégzéséből állt. Csak most nem gyalog vagy szekérrel, hanem vonaton tette mindezt. Fizetségül pedig pontosan annyit kapott, amennyiből fenn tudta tartani magát és a munkavégzéshez szükséges utánpótlást.

A munkásosztály kiszolgáltatottságával párhuzamosan, a korlátozott fogyasztói szocializmus következményeit is ábrázolta a *Halleluja*: a hiánygazdaságot, a korrupciót

¹⁵⁰ Erre a félelemre utalt a Miksát játszó Agárdi Gábor egy interjúban, amikor azt kérdezték tőle, hogy miről szól a *Halleluja*. „A szorongatás érzéséről, a félelem vonyításáról. Azt az állapotot mutatja be, amikor mindenki fél. (...) Mindentől. A háborútól. Ami volt, és ami még lehet.” [BOZSÁN, 1981, 11]. S erre a félelemre Vinkó is felhívta a figyelmet: „Miksát, Pistát és Lebovicsot (...) a *félelem* tartja össze” (VINKÓ, 1981, 11).

¹⁵¹ A feketevonat-jelenethez a statisztákat a Nyugati pályaudvarról hívták. Zsámbéki Gábor személyes közlése. Mészáros Tamás kritikájában egyszerően a következőt írta a jelenetről: „És ne feledjük a „fekete vonat” közönségét: ami ebben a jelenetben arcokban, gesztusokban látható, az már *több*, mint színház – ha ilyen egyáltalán lehetséges” (MÉSZÁROS, 1981 8). Vinkó a következőképpen értelmezte ezt a jelenetet: „A „fekete vonat” az elmúlt évad lidérces látomása volt, zenei mestermű, ahol a batyuk, bőröndök, számszámológépek és a különböző utasok (...) megkomponált egysége másodpercekre a néző torkára fagyasztotta a nevetést...” (VINKÓ, 1981b, 14). Nánay István pedig retrospektív módon így írt a jelenetről: „Az előadás talán legfélelmetesebb része a feketevonat-jelenet volt, amely szinte szociografikus hűséggel, ugyanakkor művészi sűrítéssel mutatta meg azt a magyar valóságot, ami ellenpontozta a főszereplők értelmiségi tétlenkedését. (Ha valaki elfelejtette volna, avagy már nem tudja mi volt a fekete vonat, emlékeztetek: az erőszakos iparosítás és centralizáció következményeként naponta vagy hetente százezrek ingáztak lakó- és munkahelyük között, s az éjszakai, hajnali, illetve hétfégi munkásvonatok, amelyek főleg az ország keleti sarka és a főváros között hozták-vitték a munkaerő-páriákat, ezek a zsúfolásig tömött, lekoszlott szerelvények infernalis élményt nyújtottak.)” (NÁNY, é.n. 4).

és a fekete gazdaságot. Mivel a szocialista népgazdaság képtelen volt annyit termelni, hogy abból mindenki egyformán vehetett volna, ezért a termékek elosztását erősen szabályozni kellett. A termékek elosztása pedig a jutalmazás és büntetés játékát teremtette meg, illetve a hatalommal való visszaélésre és extra jövedelemszerzésre adott lehetőséget. Nemhiába kereste fel a lakásügyi osztályon dolgozó Lebovicsot régi osztálytársa, hogy megfelelő kenőpénz megfizetése után szeretett volna az egyik legfontosabb hiánycikkhez, lakáshoz jutni. Míg a korrupció a büntudat teljes hiányát jelentette, addig a felelősségtől való folytonos meghunyászkodás és az el nem végzett munka nyomasztó terhe folyamatos büntudattal töltötte el Lebovicsot, aki gyakran szorongását agresszióval vezette le.¹⁵² A korrupcióval párhuzamosan a munkamorál katasztrofális állapotáról is tudósított a *Halleluja*. Egyrészt arról, hogy Lebovics mint kisgyerek folyton a leckéjével van elfoglalva, de sohasem sikerül (még ennek sem) a végére jutni; másrészt pedig arról, hogy a felnőtt Lebovics munka címén sem végez olyan tevékenységet, amely valamilyen szempontból hasznos lehet akár önmaga, akár a társadalom számára.

Következésképp a *Halleluja* olyan köz- és magánéletet reprezentált, amelynek viszonylagos egyenlősége és biztonsága azon az áron volt elérhető, hogy a nyilvános szférában megszüntették az autonóm szerveződéseket és autonóm kezdeményezéseket; amelyben a szocialista értékrendben folytonosan hangoztatott egyenlőség, biztonság és őszinteség társadalmi méreteket öltő hazugsággá és képmutatássá változott; és amelyben a társadalmi léptékű én-tudom-hogy-te-tudod összjátéka az infantilizmus és a paternalista gondolkodás elterjedésével járt, s az autonóm, önmagáért és tetteiért felelősséget vállalók szinte teljes hiánya jellemezte. A *Halleluja* pontosan olyan világot jelentett, amelyben – Tóth Dezső szavaival élve – „társadalmunk mai helyzetét csődnék láttatják”. Olyan világot, amely a hazugság és képmutatás társadalma, s amelyben minden másnak látszik, mint ami.¹⁵³ Az előadás így elemeiben kérdőjelezte meg, és a kritikák tanúsága szerint

¹⁵² Mint arról Koltai Tamás kritikája tudósította a korabeli közönséget: Lebovics Ernő „egy örökösen az életre készülő. Leckéjéhez kényszerített, de feladatát soha el nem végző, koravén kamasz, akinek már rég társadalmi dolga lenne, de még mindig csak rájátszott infantilizmussal intézi magán és közéletét” (KOLTAI, 1981, 29).

¹⁵³ Hankiss Elemér *Diagnózisok* c. tanulmánykötetében hasonló tendenciákra hívta fel a figyelmet mint a *Halleluja*. Többek között Hankiss említette a „munkamorál katasztrofálisnak tűnő megromlását” (31), a „közösségi tudat hiányát” (47), a „nemzeti öntudat torzulását” (50), a „hiánygazdaságot és következményét a korrupciót” (132), a „szocialista értékrend problematikuságát – biztonság meglétét és az autonómia

röhögötte ki¹⁵⁴ a kádári kiegyezés kompromisszumait. Ennek következtében sem részeiben, sem összhatásában nem felelt meg a hivatalos politikai elvárásoknak.

Természetesen a felső vezetés, és személy szerint Tóth Dezső már hivatalból sem érthetett egyet a *Halleluja* által reprezentál világgal. Ennek konkrét következménye az lett, hogy amikor a kritikusok az 1980/81-es évadban a legjobb magyar dráma díjra a *Halleluját* jelölték, a hatalom először rá akarta venni őket döntésük megmásítására, s mivel erre nem voltak hajlandók, abban az évben egyetlen díjat sem adtak ki.¹⁵⁵ A *Halleluja* bemutatásával azonban nemcsak egy új magyar dráma került színpadra, hanem mint arra Tóth Dezső és Rigó László hivatalos véleménye is utalt¹⁵⁶, olyan ellenzéki elemeket felvonultató Nemzeti Színház jelent meg az első nyilvánosságban, amely már végképp nem felelt meg a hivatalos kultúrpolitikai elvárásoknak. Következésképp a Nemzeti vezetését és műsorpolitikáját ekkor már három oldalról érte bírálat: egyrészt azért, mert nem eléggé nemzeti (Keresztury), másrészt azért, mert nem eléggé kortárs magyar (Hubay és Páskándi), harmadrészt pedig azért, mert nem szocialista, hanem túlságosan is (politikailag) ellenzéki (Bögel¹⁵⁷, Rigó, Tóth¹⁵⁸, Vadász¹⁵⁹, Pozsgay¹⁶⁰).

hiányát” (126), a „bizonytalanságot és integrációhiányt” (172-173), a „büntudat hiányát és állandóságát” (243), valamint az „infantilizmus és paternalizmus jelenségeit (270) (HANKISS, 1982).

¹⁵⁴ Lásd Benedek Mihály kritikáját: „Ha az ember csak az előadást látja, jól szórakozik, majdnem olyan jól mint egy orfeumban. Egymást érik a szellemes helyzetképek, ötletek, kuplék, bemondások, élvezheti Bodnár Erika és Sinkó László sziporkázó mindentudását, Agárdi Gábor szenilis, hígagyú nagypapáját, a főhöst alakító Márton András hihetetlen energiáját, szellemességét, betegre nevetetheti magát a fergeteges tömegjeleneteken”. Cikkének második felében azonban megrója Kornist azért, mert „minden van ebben a három órára nyújtott pillanatban, de két dolgot elfelejtett tisztázni Kornis: a szándékot és a mondanivalót. (...) Mert amíg ezek hiányoznak, addig csak erre futja: látványos, sőt, sziporkázó előadásra, de szétszórt, könnyen elfelejthető drámára” (BENEDEK, 1981, 6). Benedek mintha nem fedezte volna fel, hogy amin betegre nevette magát, az volt maga a „mondanivaló”.

¹⁵⁵ Lásd erről NÁRAY é.n. 4. Az 1981-es évben a Nemzeti Színházban vezetett előadásnaplók szerint, és valószínűleg adminisztratív korlátozások miatt a *Halleluját* tizenháromszor játszották, s ezalatt összesen 4143 néző látta (Magyar Országos Levéltár (MOL) XXXII-20-XX. tétel/1981). A következő két évadban még huszonegyszer mehetett.

¹⁵⁶ „Jelentésének azzal a megállapításával, hogy ez a drámatípus „hosszabb távon aligha való a Nemzeti Színházba” – egyetértek” (TÓTH, 1981 - kiemelés TD).

¹⁵⁷ A Művelődési Minisztérium Színházi Osztályának főmunkatársa, Bögel József írta *A Nemzeti Színház helyzete, feladata* c. hivatalos jelentésében, 1982. január 21-én, hogy „Míg a nagyszínházi vonulat (...) gondolatosságát jelentékenynek, izgalmasnak, fejlődési szakaszunkkal összefüggőnek, legjobb törekvéseink kifejezőjének, támogatójának tarthatjuk, a játékszíni (...) sorozat gondolatvilágába már beszűkülték olykor a sötétenlátás, a történelmietlen álobjektivitás és kilátástalanság (*Halleluja*), valamint egy újnaturalizmustól is diktált, beszűkült emberszemlélet (*Meierék*) tendenciái. (...) ...a mai Nemzeti Színház koncepciónak és gyakorlatnak is megvan a maga ideologikuma, s ezzel, ennek egyes alkotóelemeivel szükséges vitatkozni. Utalunk itt arra, hogy a korábban elemzett gondolatíságnak vannak érintkezési pontjai a hetvenes évek végének, a nyolcvanas évek elejének egyes ellenzéki értelmiségi törekvéseivel (diszkontinuitás elsőbbsége a kontinuitással szemben, az alkotó cselekvés, a forradalmi cselekvés hiányának, lehetetlenségének, a morális torzulásoknak túlhangsúlyozása, mindezekkel kapcsolatosan a

politikai érzék, kötelességérzet némi hiánya). (...) A „színház ügy” nem ügy a szocialista eszmeiségű nemzeti ügy nélkül. A szocializmust építő Magyarországon a Nemzeti Színház kiváló, legjobb színházként működnek, de politikai, ideológiai, közművelődési, műsorpolitikai, irodalom- és színháztörténeti koordináták között” (BÓGEL, 1982 – kiemelés BJ).

¹⁵⁸ Az 1980/81-es színházi évadot értékelve, Tóth az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottságának készített, szigorúan titkosnak minősített, *Tájékoztató jelentésében* is a következő – általa negatívnak tekintett – tendenciákra hívta fel a figyelmet: „Egy-egy új magyar dráma, egy-egy rendező munkájában olyan történelem- és társadalomszemléleti zavarokat, bizonytalanságokat érhetünk tetten, amelyek a szocialista építőmunka lehetőségeinek és módszereinek vitatható megítélésében nyilvánultak meg. Némely produkciókban érzékelhetők voltak a társadalmi gondolkodástól, küzdelmektől való elfordulás, az általánosító hiányérzet, az ideálnélküliség, az apátia jegyei. Több olyan előadás is született, amely – sokkoló hatású jelenetekkel vagy nyelvi szabadosságával – a nézők ízlését provokálóan tette próbára” (TÓTH 1981). Az eredmény természetesen nem maradt el: szigorították a cenzúrát a műsorterv és az előadások tekintetében.

¹⁵⁹ Tóth Dezső és Rigó László hivatalos véleményét erősítette meg Vadász Ilona levele is. „Meddig terjedhet 1981-ben – különösen a jelenlegi nemzetközi helyzetben a kultúra területén az úgynevezett liberalizmus? (...) 1981 május 27-i bemutató Kornis (Kertész) Mihály: *Halleluja* c. darabjából, ismét arra késztet, mint a rendszer hívét (...) tehát mint párttag kérдем miért nem figyel fel Minisztériumunk, arra a hatásra, amit ez az előadás sugall a közönségnek? (...) az abszurdkodó köntös pesszimista, sőt nihilista kicsengésű tartalmat takar. (...) A meglévő hibák kijavítása helyett az ügysem érdemes semmit csinálni (vagy bármit?) rossz filozófiájához vezet. Köszönöm, én ebből nem kérek, mer már ismerem a következő lépést is. (...) Árulásnak tartanám, ha elfogadnám. Természetesen nem fogadom el, vállalva magam számára nézve a következményeket, mert véleményem szerint a kompromisszum csak a szocialista rendszer határáig terjedhet” (VADÁSZ, 1981).

¹⁶⁰ Majdnem egy hónappal a *Halleluja* bemutatója után, Sziládi Dezső levelet írt Aczél Györgynek, amelyben arra hívta fel Aczél figyelmét, hogy Kornis darabja korábban már több helyen már megjelent, elismerő kritikai fogadtatással, az előadással kapcsolatban pedig azt bizonygatta, hogy csupán az apák-nagyapák-fiúk közötti nemzedéki ellentétéről szólt, védelmül pedig azt hozta fel, hogy „elismerő volt a produkció kritikái fogadtatása is (kivétel a Népszabadság kritikája)”. A Nemzeti Színház helyzetéről szólva egyrészt azt emelte ki, hogy „a magyar dráma hullámvölgye miatt a megoldás egy új drámaíró nemzedék kialakítása”, s a *Halleluja* betiltása ezt veszélyeztetné. Másrészt pedig azt, hogy az előadással kapcsolatban hozott döntés „a Nemzeti Színház állami vezetésének felülbírálatát jelentené politikai értelemben”, ami „politikai alapot adna (...) az elégedetlenség, szakmai szempontból nem erős csoportjának” (SZILÁDI, 1981). A Tóth Dezső által fogalmazott válaszlevél tervezetének pontjait – Aczél tudtával és beleegyezésével – Pozsgay jelölte ki. „A Nemzeti Színház funkciója, hivatása felől szemléljük a *Halleluja* című darabot”, s többek között nem értett egyet Sziládi azon véleményével, hogy: „Ön szerint egy nemzedék életérzését, világszemléletét ábrázolja. Szerintünk a nemzedék egy töredékéét”. Kifogásolta, hogy a Nemzeti Színház nem nemzedéki színház, „különösen egy mutáló hangú művésznemzedéké, amely még csak próbálgatja saját hangját.” Viszont „egyértünk, hogy társadalmi, művészi feszültségek kimondása nélkül nincs tisztult társadalmi léghő. Ez a tisztulási folyamat csak akkor következhetik be, ha pozitív szocialista társadalmi célok érdekében történik a kimondás is. És nem akkor, ha szocialista eszményeinket, életünk minden jelenségét pusztán anarchista módon tagadják.” A *Hallelujával* kapcsolatban hozzátette még, hogy „nem vagyunk esztéták, de művészi értelemben önkényes kísérlet. (...) Az Ön értelmezését a darab nem igazolja” (POZSGAY, 1981). Az utasításnak eleget téve, Tóth Dezső megírta a *Halleluja* bemutatása miatti elmarasztaló válaszlevelét Sziládi Jánosnak, azt hangsúlyozva, hogy „az országos közvélemény, a szakmának s magának a társulatnak a zöme szocialista társadalmunkhoz, nemzetünkhöz méltó – ilyen értelemben reprezentatív – színház kialakítását várja Önöktől. A *Halleluja* elhagyása megerősíti, műsorra tűzése megcsalná ezt a jogos várakozást” (TÓTH, 1981). A párt hivatalos lapjában, a Népszabadságban, Zappe Lászlónak az írása is a fenti útmutatások mentén bírálja a *Halleluját*. Az előadás világszemléletével egyet nem értő álláspontját olyan egyszerű kijelentésekben artikulálta, minthogy „nem ilyen a világ körülöttünk”, vagy pedig olyan szakmainak látszó érvekkel bagatellizálta mint: „erre a világméretű dramaturgiát építeni is igen nehéz”, „az előadásban alighanem szükségképpen elsikkad az alapvető szerkesztési elv”, a nemzedékek közti kommunikáció problematikus viszonya az előadásban „még kevésbé nyilvánvaló, még nehezebben megfejthető allegória mint a dobozban őrzött nyuszi-Gyuszi”. Cikkének befejezésekként pedig a Nemzeti feladatáról szóló Tóth által is később

Mindezek a bírálatok pedig a „nemzetközi helyzet fokozódásával”, elsősorban a nyolcvanas évek lengyel eseményeivel összefüggésben, eléggé félelmetesnek látszottak ahhoz, hogy a hatalmon lévők lépésekre kényszerítsék a Nemzeti vezetésének a megváltoztatására.¹⁶¹

A *Halleluja* díjátadásának betiltásával és a Nemzeti Színház komplex költségvetési ellenőrzésével párhuzamosan¹⁶², 1981 őszén a Budapesti Pártbizottság Sziládi János ellen pártfegyelmi vizsgálatot kezdeményezett, amelyben Sziládit vétkesnek találták és elmarasztalták.¹⁶³ Ennek következtében a Nemzeti Színház 1982. március 26-i rendkívüli társulati ülésen Pozsgay Imre Sziládit felmentette, új igazgatónak Malonyay Dezsőt, új művészeti vezetőnek Vámos Lászlót nevezte ki, Székelyt és Zsámbékit pedig munkakörükben egyelőre meghagyva megbízta az 1983. január 1-vel létesülő, önálló Katona József Színház előkészítésével és megszervezésével.¹⁶⁴ Az ismételt politikai döntéssel érkező új vezetőkkel egyrészt végérvényesen lezárult a Nemzeti Színházban egy majdnem négyéves periódus, másrészt pedig elindulhatott a Katona József Színház európai mércével mérhető sikertörténete is.

8. Konklúzió

alkalmazott érvet hozta fel: „Feltehető, hogy a *Halleluja* tetszeni fog azoknak, akik vonzódnak ahhoz a nem túl mély és nem is mindig igaz groteszk szemlélethez, amelynek mostanság terjed a divatja. Más kérdés, s ugyancsak mérlegelendő, hogy vajon éppen a Nemzeti Színház együttesének-e a dolga, hogy figyelmét az efféle múlt módiknak szentelje” (ZAPPE, 1981, 7).

¹⁶¹ Úgy tűnik a lengyel eseményekhez hasonló magyar történések kibontakozásától való félelemnek köszönhető a cenzúra szigorítása (a kétlépcsős műsoregyeztetés bevezetése az 1980/81-es évadban), de ez jelenhetett meg Bógel 1982-es *Jelentésében*, amikor a Nemzeti és az ellenzék lehetséges összefonódásáról írt. Ugyancsak erre ügyelhetett Tóth Dezső az 1981/82-es évről írva: „az elmúlt évad színházpolitikailag mint a nemkívánatos társadalom- és művészetszemléleti tendenciák visszaszorításának-visszaszorulásának évada jellemezhető.” S ezt – szerinte – a következőkkel sikerült elérni: „Az APB állásfoglalására támaszkodva, a KB illetékes osztályával, a budapesti és egyes megyei pártbizottságokkal együttműködve a minisztériumi és tanácsi irányítás számos stabilizáló intézkedése (a 80/81-es műsorgetervezésbe való kategorikus beavatkozás; több, bírálva orientáló színházvezetői értekezlet, illetve egy országos tanácselnökhelyettesi értekezlet megtartása; a halleluját legjobb magyar drámának jelölő kritikusi díj kiosztásának leállítás; Szikora János győri vezető-rendező, Eörsi István kaposvári dramaturg elmozdítása); mindezzel egyidejűleg és főleg: a színházi élet háttérbe szorított erőinek fellépése, majd „felülkerekedése” a Színházművészeti Szövetség közgyűlésén; továbbá a Budapesti Pártbizottság felülvizsgálata alapján a Nemzeti Színház elvárható szerepének kedvezőbb vezetői-személyi biztosítása – ezek együttesen vezettek a nemkívánatos tendenciák visszaszorulásához, legalábbis teremtettek ahhoz kedvezőbb feltételeket” (TÓTH, 1982).

¹⁶² Lásd *A Nemzeti Színház átfogó-komplex ellenőrzése 1981.*

¹⁶³ Sajnos a pártvizsgálat anyagát nem sikerült megtalálnom. Ha valaki esetleg tudja a fellelhetőségét, ezúton kérem a segítségét. Előre is köszönöm!

¹⁶⁴ A Katona József Színház létesítéséről lásd MÉSZÁROS, 1997.; FODOR, 1998, 2-5.; NÁNAY é.n. 5.; és RING é.n. 2.

A késői Kádár-korszakban is a színház elsősorban ideológiai területnek számított. A kultúrpolitika minden színházra nemzeti színházként tekintett, megpróbálva azonos vagy közel azonos anyagi-személyi feltételeket biztosítani számukra, és azonos ellenőrzés alatt tartani őket. Bár társadalmi presztízséből következően folyamatosan napirendre kerültek a Nemzeti Színház ügyei, a kultúrpolitika számára elsősorban a Nemzeti Színház aktuálpolitikai felhasználhatósága számított.¹⁶⁵ Mint láttuk, csak akkor került sor konkrét lépésekre, azaz az 1978-as kinevezésekre, illetve a kinevezett vezetők újabb és újabb személycserékkel történő váltására, amikor a közvélemény egyszerre több oldalról támadta az adott vezetést és/vagy a hatalomnak politikai szempontból nem tetsző, ellenzéki hang jelent meg a színházban.

A Nemzeti akutálpolitikai funkciója a politikai közszereplők közötti hatalmi játszmában is megnyilvánult. A Pozsgay és Aczél között zajló, a kulturális élet ellenőrzéséért vívott – mint fentebb láttuk több felvonásos – küzdelemnek részét képezte a Nemzeti Színház is. Ez a küzdelem Pozsgay vereségével és miniszteri hatalmának elvesztésével ért véget, amelyben Aczél még arra is hajlandó volt, hogy „a nemzeti jelleg előtérbe állításának követelményével lépjen fel a Pozsgay által támogatott vezetőkkel szemben.”¹⁶⁶

Sőt, a Nemzeti aktuálpolitikai funkciója Aczél számára a nemzeti oldallal lehetségesnek látszó kompromisszum miatt is fontos volt. Ezzel ellentétben a Nemzeti programjában megjelenő európai horizont egyrészt nem a nemzeti oldal követeléseit preferálta, másrészt pedig a két tömböt elválasztó Falon való áthatolásként is értelmezhető volt. Olyan gesztusként tehát, amely szimbolikus rést ütött a kádár-korszak szűkre szabott, ellenőrzött és meglehetősen konkrét határain. A hatalom számára veszélyt jelenthetett, hogyha elfogadják a Nemzeti európai programját, akkor be kellett volna ismerniük, hogy a minden tekintetben jobbnak, szebbnek, tökéletesebbnek tétélezett „emberarcú szocializmusban” is létrejöhetnek ugyanazok a problémák, mint a „rothadó kapitalizmusban”. Ennek beismerése kimondottan nagyobb veszélyt jelentett a fennálló staus quo-ra mint a nemzeti oldal törekvései, különösen azért, mert az 1974-es

¹⁶⁵ Lásd BÖGEL, 1982.

¹⁶⁶ RÉVÉSZ, 1997, 269. Lásd még BOGÁCSI, 1991, és POZSGAY, 1993.

nemzetiség-politikai váltás következtében úgy tűnt, hogy a nemzeti oldal egyes tagjaival meg lehet egyezni, s be lehet őket vonni a status quo fenntartásába.¹⁶⁷ Következésképp a

¹⁶⁷ Erre utalt már 1979-ben a Nemzeti Színház-konceptiójának vitáján Boldizsár Iván, amikor azt mondta, hogy „az egész világon, környező országokban és nálunk is, a nemzeti érzés és a nemzeti hagyományok iránti érzékenység újjáéledését tapasztaltuk. Ebben az időszakban a Nemzeti Színház újító, vagy forradalmi szándékú vezetői nem engedhetik meg maguknak, azt a negatív fényűzést, hogy bárki is azt mondhatja, hogy újak igen, de éppen most a nemzeti hagyományokra nem fordítanak kellő gondot” (BOLDIZSÁR, 1979). A nemzeti-nemzetiségi kérdés új megközelítésének elvi alapjait az MSZMP KB mellett működő Kultúrpolitikai Munkabizottság 1974 szeptemberében kiadott, *A szocialista hazafiság és proletár internacionalizmus időszzerű kérdései* című állásfoglalása rögzítette. Az 1959-es *A burzsoá nacionalizmusról és a szocialista hazafiságról* című nyilatkozattól eltérően, bár hangsúlyozva, hogy a korábbi tézisek „alapvetően helyesek voltak, s kiállták az idő próbáját”, az állásfoglalásban a nemzeti hagyomány, mint „a szocialista hazafiság eleven tényezője, integráns része” jelent meg, elítélve a korábbi népi-urbánus ellentétet, s a káros ideológiai jelenségek közé bekerült a „kozmpolitizmus” is. A Molnár-féle tézis elvi-ideológiai kritikáját Király István 1973-as *Hazafiság és internacionalizmus* c. írása adta. Ebben az írásban Király egyetértett Molnárral a nemzeti kérdés időszzerűségét, az 56-os „ellenforradalom” nacionalista jellegét illetően, valamint abban, hogy az 1950-es években a szabadságharcos-függetlenségi tradíciók háttérbe szorították a forradalmi-osztályharcos hagyományokat. „Király azonban azt vetette Molnár szemére, hogy nemcsak „a nacionalizmus, a népieskedő provincializmus, a nemzeti önzés, ez a mucsai kór” lehet a szocialista fejlődés akadály, hanem a nemzeti közömbösség, valamint egyfajta szupranacionális, kozmpolitizmus, nemzeti nihillista látásmód is” (GYURGYÁK, 2007, 532). Király szerint a szocializmus sem nélkülözheti „a múlt üzenetét: a „hazádnak rendületlenül” messziről halló, esküszzerű szavát, a felelősségre, helytállásra készítő megkötöttség-érzést. Az Illyés Gyula által emlegetett „hajszálgyökereket”. Az iderendeltséget. Az érzelmek erejét” (KIRÁLY, 1973, 362). Már egy korábbi tanulmányában Király nagy erőfeszítéseket tett a nacionalizmus és az internacionalizmus „haladó” szellemű összebékítésére: „Kettős mozgásban – egyrészt az emberiség hozta értékeket elsajátítva, az internacionálist nacionalizálva; másrészt saját felgyűjtött értékeit kritikailag átfogalmazva, kiteljesítve, a szűken nacionálist ezzel internacionalizálva – mennek előre véleményem szerint az egyes nemzeti kultúrák az internacionalista jellegű szocialista világkultúra felé” (KIRÁLY, [1970] 1974, 307). Mindenesetre az 1970-es évek végére a nemzeti múlt beépülhetett a haladó nemzeti hagyományok sorába, kiegészülve a nemzetköziség „haladó” szellemi irányzataival. „Fontos változás volt az is, hogy a vállalható nemzeti hagyomány – addig főleg a munkásmozgalom és az antifeudális jobbágy-paraszti küzdelmek tartoztak ide – kiegészült a „paraszti demokratizmus” és a „polgári progresszió” irányzatával” (ROMSICS, 2005, 516). Ennek következményeként jelent meg egyrészt a keleti blokk szomszédos országaival való differenciáltabb külpolitika, másrészt a hazai nemzetiségek kezelésének a megváltozása, s harmadrészt pedig a gazdasági modernizáció feltételeként, a fejlettebb technológiához való hozzájutás szükségessége miatt, Magyarország nyitása a Nyugat felé. A fenti elvek változása ellenére, a nacionalizmus még az 1970-es évek végén is ellenfélnek számított. Ahogy azt Aczél György írta: „Ideológiai harcainkban ma is egyik legkonokabb ellenfelünk a nacionalizmus. Változatlanul jellemzője a hazafiság és a nemzetköziség szembeállítás, az internacionalizmus jelentőségének lebecsülése, a hazafiság elválasztása a szocialista haza építésének feladatairól, az osztályharc szerepének kiiktatása a nemzeti múlt tragédiáinak és győzelmeinek értelmezéséből. A saját nemzeti múlttal misztifikáló, más népek nemzeti érzéseit semmibe vevő nézet és magatartás ellentétes mind az igaz, szocialista hazafisággal, mind az internacionalizmussal” (ACZÉL, [1978] 1979, 93). Következésképp az 1970-es évek végére konszolidálódó országban a hatalom birtokosai elérkezettnek látták az időt a nemzeti hagyományok újra-integrálására, valamint a nemzeti érzés és nemzeti gondolat újra-befogadására. Ennek következtében a Kádár-korszak legfontosabb kulturális sajátosságává a Trianon utáni Magyarország sokkjának elhomályosulása és a „kiszemzeti lét” adottságként való kezelése vált. Kádáréknak a viszonylagos jóléti társadalmat létrehozó intézkedései elérték azt, hogy a lakosság többsége számára a két világháború közötti ideológiát döntő mértékben meghatározó Trianon-élmény már nem volt személyes kérdés többé, már nem volt a mindennapokat az egyén és a közösség szintjén szervező erő, hanem történelmi problémaként jelentkezett csupán. „Végképp uralkodóvá [vált] „nemzetállami” modell elmélete, illetve egy nemzeti pártállam gyakorlata, amelynek lényege a zavartalan monokulturalitás

Székely-Zsámbéki-féle Nemzeti akkor volt nemzetközi/európai, amikor a hivatalos ideológia ismét a nemzethez fordult, s hivatalos elvárása a nemzeti hagyományok ismételt integrálása lett. Mivel pedig a késői kádári elvek beemelték a nemzetet, a Nemzetitől is a szocialista elvekkel összeegyeztethető hagyományos nemzeti jelleg erősödését várták, nem pedig olyan ellenzékinek tekintett alkotások létrehozását mint a *Komédiások*, a *Meierék*, vagy a *Halleluja*.

Sőt, megkockáztatható az a kijelentés is, hogy az aktuálpolitikai erőviszonyokban való nem elhanyagolható felhasználásán kívül, a hatalom különleges szerepet *nem* szánt a Nemzeti Színháznak. Ezt nem valamiféle előre kitervelt szándékkal tette, hanem csupán a körülményeknek engedett. Csupán hagyta, hogyha már a metróépítés miatt épületét le kellett bontani, akkor (ideiglenesen) a perifériára költöztessék. Hagyta azt is, hogy éveken keresztül, nemcsak a gyakran hangoztatott reprezentatív funkciójának, de még normál színházi funkciójának sem megfelelő épületben működjön.¹⁶⁸ Még kamaraszínházát is, a Katona József Színházat is csak hét év (sic!) alatt sikerült felújítania, a társulat foglalkoztatásában olyan feszültséget okozva ezzel, amely még önmagában sem lett volna könnyen megoldható.¹⁶⁹

A késő Kádár-korszak álláspontja a szocialista Nemzeti Színhárról úgy tűnik megegyezett a közönség hagyományosnak tekinthető Nemzeti-elvárásával is. Bár a négy évad alatt a Nemzetinek jelentős eredményeket sikerült felmutatnia egyes előadások esztétika-művészi eszköztárának bővítésében, a nézőszám növekedése elmaradt az elvárttól, s még 1981-ben sem sikerült a leglátogatottabb színházzá válnia.¹⁷⁰ A nézők nem voltak felkészülve a Nemzeti műsorpolitikájában bekövetkezett – a kritikában és a hivatalos értékelésekben is megjelent – „avantgárd” törekvésekre. Mint azt egy 1981-es

szigorúan érvényesített kánonja volt. (...) A nacionalizmus hagyományától mentes, pozitívista, államilag támogatott magyar nyelvű magaskultúra kánonját senki sem vonta kétségbe.” (GYÖRGY, 1997, 49)

¹⁶⁸ Már egy 1979-es interjúban Székely és Zsámbéki is említi az épületből származó problémákat (lásd MÁSZÁROS, [1979] 1982, 26-28). Az 1981-ben készült a Nemzeti Színház átfogó-komplex költségvetési vizsgálata megállapította, hogy a Nemzeti „feladatkörének nem megfelelő térfogatú, elosztású, szerkezeti arányú épületben tevékenykedik”, ahol „helyiségek szűkek”, „a műhelyek a főépületen kívül vannak”, s ebben a tekintetben „az ország egyik legrosszabb helyzetben lévő együttese” (*A Nemzeti Színház átfogó-komplex költségvetési vizsgálata*, 1981). Bár folyamatosan szó volt az új épület felépítéséről, de ez a Kádár-korszakban valahogy sohasem valósult meg (erről lásd RING, 2005).

¹⁶⁹ S talán igaza van Nánay Istvánnak, amikor arra a cinizmusra utalt, hogy az elvtársak „a személycserékbe eleve kódolták a bukást” (NÁNAY, é.n. 6).

¹⁷⁰ Az 1981-be készült a Nemzeti Színház átfogó-komplex költségvetési vizsgálata megállapította, hogy „az érdeklődés globálisan nőtt”, de ugyanilyen arányban nőtt „a nagyszínházi felnőtt előadásokon a fantomnézők aránya is” (*A Nemzeti Színház átfogó-komplex költségvetési vizsgálata*, 1981).

jelentés megállapította, a Székely-Zsámbéki-féle Nemzeti ahhoz a tendenciához tartozik, amely „a színházművészet autonómiáját vallja”, „a rendezői önkifejezést” részesíti előnyben, s „avangárd színházzá lett”.¹⁷¹

Ezzel ellentétben a Nemzeti sem avantgárd, sem neoavantgárd színház nem volt. A kortárs kritikusoknak a világ színházi trendjeit ismerő része pontosan látta ezt. Már Mészáros Tamás is felhívta a kortársak figyelmét arra, hogy „a nemrégiben Pestre plántált vidéki eredményeknek semmi közük az avantgarde-hoz, másképpen szólva, a világszínház stiláris élvonalának legújabb törekvéseihez. Szigorúan színházesztétikai alapról tekintve előadásaikra, azok eszköztára majdhogynem azonos az előttük járó korosztályokéval, csak hogy ezek a negyven felé közeledő „fiatalok” mívesen, a valóság kihívására érzékenyen, társadalmi őszinteséggel igyekeznek azt alkalmazni”.¹⁷² Valóban Székely és Zsámbéki előadásai a szuverén és autonóm színházművészetért törtek lándzsát, a színház(i előadás) elsődlegességéért, és a „rendezői színház” megjelenéséért, de eszközeikben, formakánonjukban nem jelentettek radikális változást a hazai színház hagyományaira nézve. A szuverén és autonóm művészet elvei viszont az első nyilvánosság (nemzeti) színházában voltak nehezen tolerálható elvek.¹⁷³

¹⁷¹ SZÍNHÁZMŰVÉSZETÜK HELYZETÉRŐL, 1981. Már Székelyék kinevezése előtt felbukkan az iratokban, hogy „a Nemzeti Színház stílusa, formanyelve korszerűsítendő, de nem lehet kísérletezések függvénye, nem lehet „avangárd”” (TÓTH, 1978). Ebben a konstrukcióban pedig a Székely-Zsámbéki páros jelentette az avantgárdot. Mint arra egy interjúbán a TÜKÖR újságírója, Erki Edit rá is kérdezett: „Zsámbéki és Székely izgalmas kísérletező színházat csinált eddig vidéken. Betölthetik az ő *avantgarde* törekvéseik azt a szerepet, amelyet a Nemzetinek a magyar műveltségben, a közművelődésben kötelezően be kell töltenie?” (NAGY, 1978b, 28 – kiemelés IZ).

¹⁷² MÉSZÁROS, 1982, 371. Koltai Tamás ehhez még azt tette hozzá a hatvanas és hetvenes évek fordulóján feltűnt fiatal magyar rendezőnemzedékről, hogy „nem voltak avangarde-ok. Kísérletezők is csak annyiban, hogy valami *mást* akartak. Ennek a „másnak” nincs köze sem a színháztörténeti, klasszikus avantgarde-hoz, sem a mai neo-avantgarde-hoz (...): csupán azoknak a törekvéseknek a rokona, amelyek az avantgarde vívmányaival és eszközeivel (...) a modern realizmus skáláját gazdagították. (...) Magyarországon mind a mai napig nincs avantgarde színház. S nincs experimentális – kísérleti – színház” (KOLTAI, [1982] 1983, 437). Ekkor már valóban nem volt, hiszen Halászékot kiutasították, Najmányiék feloszlottak, a Stúdió K-t betiltották, és még Jeles csapata sem jelent meg.

¹⁷³ Ha a kádár-rendszer a tettetés világa, az én tudom, hogy te tudod, hogy én tudom, hogy te tudod, akkor a színpadon – a tettetés világában – mondható ki az igazság. Zsámbéki utalt erre: „a színpadon igazat lehetett mondani” (MÉSZÁROS, 1997, 13). Ha az igazságot nem is lehetett egyenesen kimondani, de meg lehetett jeleníteni olyan történeteket, s ezeken keresztül olyan állításokat, amelyeket a rendszer ellenőrzött első nyilvánossága nem viselt el.

HIVATKOZÁSOK

- ACZÉL, [1978] 1979 = ACZÉL György, *Politika, művészet, alkotás*, in A. Gy., *A kor, amelyben élünk*, Budapest, Kossuth. 85-120.
- ANTAL, 1983 = ANTAL Gábor (szerk.), *Színházművészetünkről*, Budapest: Kossuth. 1983.
- ANTAL, 1975 = ANTAL Gábor, *Kérdés helyett hozzászólás*, in *Kritika* (12)1975, 10-11.
- ANTAL, 1981 = ANTAL Gábor, *Halleluja. Kornis Mihály színműve a Játékszínben*, in *Magyar Nemzet*, 1981. június 12. 10.
- ASSMANN, 1999 = Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, Budapest, Atlantisz.
- BALASSA, 2003 = *A nyolcvanas évek művészetéről. Takáts József beszélgetése Balassa Péterrel*, in *Jelenkor* 12(2003) 1152-1158.
- BARTA, [1981] 1983 = BARTA András, *Nemzeti-e a Nemzeti? Beszélgetés Sziládi Jánossal, Székely Gáborral, Király Istvánnal, Csabainé Török Máriával, Szilágyi Lajosnéval*, in *Színházművészetünkről*, szerk. ANTAL Gábor, Budapest, Kossuth., 291-301.
- BECZE, 2003 = BECZE Szabolcs, *Az underground alkotás elmélete – A korszak magyar recepciójának áttekintése*, In *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*, szerk. HAVASRÉTI József és K. HORVÁTH Zsolt, Budapest-Pécs, Kijárat-Artpool-PTE Kommunikációs Tanszék, 23-37.
- BERGHAHN, 2001 = Volker R. BERGHAHN, *America and the Intellectual Cold Wars in Europe. Shepard Stone between Philanthropy, Academy and Diplomacy*, Princeton és London, Princeton University Press.
- BÉCSY, 1973 = BÉCSY Tamás, *Szükség van-e a vidéki színházakra?* in *Színház* (4)1973, 39-42.
- BÉCSY, [1982] 1983 = BÉCSY Tamás, *Miért ne lehetne alkotóműhely?* in *Színházművészetünkről*, szerk. ANTAL Gábor, Budapest, Kossuth., 420-429.
- BENEDEK, 1981 = BENEDEK Mihály, *Ezt láttuk a színházban. Halleluja*, in *Film, Színház, Muzsika*, 1981. június 6. 6.

- BERKES, [1981] 1983 = BERKES Erzsébet, „...Ők a kor foglalatjai. Polemikus jegyzetek a színházról, in *Színházművészetünkről*, szerk. ANTAL Gábor, Budapest, Kossuth., 402-410.
- BOGÁCSI, 1991 = BOGÁCSI Erzsébet, *Rivaldazárlat*, Budapest, Dövin.
- BOLDIZSÁR, 1979 = Boldizsár Iván hozzászólása - *A Nemzeti Színház koncepciójának vitáján*. Jegyzőkönyvmásolat – magnószalagról. Elhangzott a Színházművészeti Tanács ülésén, Budapest, 1979. október 15.
- BOZSÁN, 1981 = BOZSÁN Eta, „Istenien csinálod, Gábor” *Beszélgetés Agárdi Gáborral*, in *Pesti Műsor*, 1981. június 3. 11.
- BŐGEL, 1982 = BŐGEL József, *A Nemzeti Színház helyzete, feladatai*, 1982. január 21., megjelent még: *Színház* (1)1998, 23-25.
- CAUTE, 2003 = David CAUTE, *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. Oxford, Oxford University Press.
- DON, 1996 = DON Péter, „*A proletárdiktatúra kultúrája nem lehet Gutmann-nadrág...*”. [*Dokumentumok a TTT idejéből*]. Budapest: Seneca-Cserépfalvi.
- ECO, 1999 = Umberto ECO, *A színházi előadás szemiotikája*, in *Theatron* (2)1999, 25-32.
- FENCSEK, 1981 = FENCSEK Flóra, *Halleluja*, in *Esti Hírlap*, 1981. május 29. 7.
- FODOR, 1998 = FODOR Géza, *A Katona József Színház 15 éve*, in *Katona József Színház 1982-97. Kamra 1991-1997*, Budapest, 2-5.
- FODOR, 1991 = FODOR Tamás, *Oppozíció vagy autonómia*, in *Színház* (10-11)1991, 22-23.
- FORGÁCS, 2002 = FORGÁCS Éva, *Kultúra a senkiföldjén – Avantgárd a magyar kultúrában*, in *A második nyilvánosság – XX. századi magyar művészet*. Összeállította Hans KNOLL, Budapest, Enciklopédia, 10-65.
- GERŐ, 2007 = GERŐ András, *A munkásosztály metamorfózisa*, in *Mit kezdünk vele? Kádár János (1912-1989)*, Budapest, XX. Század Intézet, 109-124.
- GOFFMAN, 1974 = Erving GOFFMAN, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York–London, Harper.
- GOUGH, 2006 = Roger GOUGH, *Kádár János, a jó elvtárs?*, Budapest, J LX.

- GYÖRGY, 2005a = GYÖRGY Péter, *Kádár köpönyege*, in GY. P., *Kádár köpönyege*, Budapest, Magvető. 13-80.
- GYÖRGY, 2005b = György Péter, *A hely szelleme*, in GY. P., *Kádár köpönyege*, Budapest, Magvető. 157-181.
- GYÖRGY, 2005c = GYÖRGY Péter, *Marslakóink titkos története*, in GY. P., *Kádár köpönyege*. Budapest, Magvető. 129-156.
- GYÖRGY, 2003 = GYÖRGY Péter, *A mongolok titkos története*, in *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*, szerk. HAVASRÉTI József és K. HORVÁTH Zsolt, Budapest-Pécs, Kijárat-Artpool-PTE Kommunikációs Tanszék, 13-22.
- GYÖRGY, 1997 = GYÖRGY Péter, *Az Ó-új világ*, Budapest, Magvető.
- GYURGYÁK, 2007 = GYURGYÁK János, *Ezzé lett magyar hazátok. A magyar nemzeteszmé és nacionalizmus története*, Budapest, Osiris.
- HALÁSZ, 1991 = *Két séta gőzfürdő után. Interjú Halász Péterrel*, in *Színház* (10-11)1991, 4-13.
- HANKISS, 1982 = HANKISS Elemér, *Diagnózisok*, Budapest, Magvető.
- HARASZTI, 2004 = HARASZTI Miklós, *A civil kurázsitól a civil társadalomig*, in *Szamizdat. Alternatív kultúrák Kelet- és Közép-Európában 1956-1989*, Budapest, Stencil-Európai Kulturális Alapítvány. 35-42.
- HAVASRÉTI, 2006 = HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Budapest, Typotex.
- HEGEDŰS, 1973 = HEGEDŰS Géza, *Színházaink arculatáról*, in *Új írás* (6)1973, 113-117.
- HUBAY, [1982] 1983 = HUBAY Miklós, *Semmi vész: a sírásó magyar, a lakás is magyar, az amerikai kurvák is magyarok, avagy mitől lesz magyar a nemzet színháza?*, in *Színházművészetünkről*, szerk. ANTAL Gábor, Budapest, Kossuth., 385-394.
- HUSZÁR, 2007 = HUSZÁR Tibor, *Az elittől a nómenklatúráig. Az intézményesített káderpolitika kialakulása Magyarországon (1945-1989)*, Budapest, Corvina.

- HUSZÁR, 1975 = HUSZÁR János, *Feljegyzés a Marton Endrével folytatott beszélgetésről*. Budapest 1975.március 4. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-7-bb-szn-1975. (4. doboz)
- IMRE, 2008a = *Színházak – történetek – alternatívák. A színháztörténet-írás és –kutatás lehetőségei és problémái*, in *Alternatív színháztörténetek – Alternatívok és alternatívák*, szerk., IMRE Zoltán, Budapest, Balassi. 15-46.
- IMRE, 2008b = IMRE Zoltán (szerk.), *Alternatív színháztörténetek – Alternatívok és alternatívák*, Budapest, Balassi.
- IMRE, 2003 = IMRE Zoltán, *Színház és teatralitás*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- JÁKFALVI, 2005 = JÁKFALVI Magdolna, *Kettős beszéd – egyenes értés*, in *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk., KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, Budapest, JAK-L'Harmattan, 94-107.
- KALMÁR, 1998 = KALMÁR Melinda, *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*, Budapest, Magvető.
- KAZIMIR, 1979 = KAZIMIR Károly *hozzászólása - A Nemzeti Színház koncepciójának vitáján*. Jegyzőkönyvmásolat – magnószalagról. Elhangzott a Színházművészeti Tanács ülésén, Budapest, 1979. október 15.
- KERESZTURY [1981] 1983 = KERESZTURY Dezső, *A Nemzeti Színház és a magyar dráma*, in *Színházművészetünkről*, szerk. ANTAL Gábor, Budapest, Kossuth., 260-278.
- KIRÁLY, 1973 = KIRÁLY István, *Hazafiság és internacionalizmus. A szocialista hazafiság és szabadságharcos hagyományok*, in *Magyar Tudomány*.
- KIRÁLY, [1970] 1974 = KIRÁLY István, *Nemzeti és nemzetközi a mai kultúrában*, in K. I., *Hazafiság és forradalmiság*. Budapest: Kossuth. 291-308.
- KLANICZAY-SASVÁRI, 2003 = *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973*, szerk. KLANICZAY Júlia és SASVÁRI Edit, Budapest, Artpool-Balassi.
- KOLTAI, (é.n.) = KOLTAI Tamás, *A (színházi) fordulat éve*, www.c3.hu/scripta
Letöltés: 2008. március 12.

- KOLTAI, 1981 = KOLTAI Tamás, *Halleluja és vivát! Kornis Mihály komédiája a Nemzeti-Játékszínben*, in *Új tükör*, 1981. június 21. 29.
- KOLTAI [1982] 1983 = KOLTAI Tamás, *Essen la a kolbász az orrunkról!*, in *Színházművészetünkről*, szerk. ANTAL Gábor, Budapest, Kossuth., 430-441.
- KORNIS, 1980 = KORNIS Mihály, *Halleluja*, in *Színház (7)*1980, drámamemléket.
- KORNIS, 1999 = KORNIS Mihály, *Halleluja*, in K. M., *Drámák*, Budapest, Magvető. 5-158.
- KORNIS, (é.n.) = KORNIS Mihály, *Civilségem a pályán 1974-1978*, www.beszelo.c3.hu/98/10/18civil.htm Letöltés: 2008. április 15.
- MALONYAY, 1973 = MALONYAY Dezső, *Színházművészetünk új útjai*, in *Színház (2)*1973, 35-41.
- MALONYAY, 1975 = MALONYAY Dezső, *Feljegyzés Dr. Molnár Ferenc államtitkár elvtárs részére a Nemzeti Színház belső helyzetével és Marton Endre igazgatásával kapcsolatban*. Budapest, 1975. február 3. Magyar Országos Levéltár, (MOL) XIX-I-4-bb-sz-1975. (4. doboz)
- MÉSZÁROS, 1997 = MÉSZÁROS Tamás, *A Katona. Egy korszak határán*, Budapest, Pesti Szalon.
- MÉSZÁROS, 1982a = MÉSZÁROS Tamás, *Az ifjúság édes madara*, in M. T., *Maszk nélkül. Kritikák, interjúk, tanulmányok*, Budapest, Népművelődési. 365-372.
- MÉSZÁROS, [1979] 1982b = *A helyzetet mindannyian készen kaptuk. Beszélgetés a Nemzeti Színház vezetőivel*, in M. T., *Maszk nélkül. Kritikák, interjúk, tanulmányok*, Budapest, Népművelődési. 26-38.
- MÉSZÁROS, 1981 = MÉSZÁROS Tamás, *A nagy életszorgalmi*, in *Magyar Hírlap*, 1981. június 12. 8.
- MÉSZÁROS, 1980 = MÉSZÁROS Tamás, *Az egységes színház eszménye. Beszélgetés a Nemzeti Színház vezetőivel*, in *Színház (9)*1980, 37-42.
- MÉSZÁROS, [1981] 1983 = MÉSZÁROS Tamás, *A művész példája és felelőssége*, in *Színházművészetünkről*, szerk., ANTAL Gábor, Budapest, Kossuth. 336-340.
- MOLNÁR GÁL, [1982] 1983 = MOLNÁR GÁL Péter, *Szappan a szájban*, *Színházművészetünkről*, szerk. ANTAL Gábor, Budapest, Kossuth. 373-384.

- MOLNÁR GÁL, 1976 = MOLNÁR GÁL Péter, „...azt mondanunk, mi fáj” *Észrevételek a Nemzeti Színház tárgyában*, in Tükör, 1976. december 26. 27-30.
- NAGY, 1981 = NAGY Péter, *Zsölygre ítélve. Színkritikák*, Budapest, Gondolat.
- NAGY, 1979a = NAGY Péter levele Kornidesz Mihály elvtárs részére, Budapest, 1979. február 13. Magyar Országos Levéltár (MOL) 288f-51/13öe/90-91/339-350.
- NAGY, 1979b = NAGY Péter levele Tóth Dezső elvtárs részére, Budapest, 1979. január 22. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-9-a-szn-Nemzeti Színház/1979. (34. doboz)
- NAGY, 1978a = NAGY Péter, *A Nemzeti Színház helye, feladata a szocialista magyar kultúra kiépítésében*, Budapest 1978. augusztus 26. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-9-a-Nemzeti-szn/1957 (34. doboz)
- NAGY, 1978b = NAGY Péter, „Átléptem a rivaldán” – Néhány kérdés Nagy Péterhez, a Nemzeti Színház új igazgatójához, in Tükör, 1978. április 23. 26-28.
- NAGY, 1978c = NAGY Péter levele Tóth Dezső miniszterhelyettes elvtárshoz, Budapest 1978. február 11. 1. Magyar Országos Levéltár, (MOL) XIX-A-2-ad-126/1978 (67. doboz)
- NAGY, 1975 = NAGY Péter, *A színház válsága vagy a válság színháza?*, in Kritika (9)1975, 11-12.
- NÁNAY, é.n. 1 = NÁNAY István, *Kaposvár Varsóban*, www.c3.hu/scripta Letöltés: 2008. február 12.
- NÁNAY, é.n. 2 = NÁNAY István, *Az Orfeo ügy. Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezései*, www.c3.hu/scripta, Letöltés: 2008. február 12.
- NÁNAY, é.n. 3 = NÁNAY István, *Petőfi-rock*, www.c3.hu/scripta, Letöltés: 2008. február 12.
- NÁNAY, é.n. 4 = NÁNAY István, *Egy díj hányatott sorsa. A Halleluja és a Háromgarasos opera*, www.c3.hu/scripta, Letöltés: 2008. február 12.
- NÁNAY, é.n. 5 = NÁNAY István, *Indul a Katona. Egy színházalapítási kísérlet*. www.c3.hu/scripta, Letöltés: 2008. február 12.
- NÁNAY, é.n. 6 = NÁNAY István, *Nemzeti intermezzo*, www.c3.hu/scripta, Letöltés: 2008. február 12.
- NÁNAY, é.n. 7 = NÁNAY István, *A 25.*, www.c3.hu/scripta, Letöltés: 2008. február 12.

NÁNAY, [1981] 1983 = NÁNAY István, *A nemzeti elkötelezettsége*, in *Színházművészetünkről*, szerk. ANTAL Gábor, Budapest, Kossuth. 279-290.

NÁNAY, 1978 = NÁNAY István, *A Népszínház*, in *Színház* (7)1978, 14-18.

A NAPLÓ, válogatta és szerkesztette, Barna Imre, Kenedi János, Sulyok Miklós, Várady Szabolcs, Budapest, Minerva. 1990.

NEMZETI SZÍNHÁZ IRATAI

A Nemzeti Színház átfogó-komplex ellenőrzése 1981. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-9-pp-M.M.-Ellenőrzésügyi Főv./1981. (2. doboz).

168 ÓRA, 1979 = *168 óra*, 1979. március 3-ai műsora. Gépirat. – Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-9-a-Nemzeti Színház-szn/1979. (34. doboz)

AJÁNLÁS, 1978 = *Ajánlás a Nemzeti Színház társulati ülésén elmondandókhöz*. Budapest, 1978. április 4. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-7-cc-137-1978. (22. doboz)

A Nemzeti Színház rendkívüli társulati ülésének menete. Budapest, 1978. április 4. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-7-cc-137-1978. (22. doboz)

[Aczél, 1975] = *Aczél György feljegyzése Molnár Ferenc elvtárs részére*, Budapest 1975. január 20. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-7-bb-szn/1975 (4. doboz)

[Sziládi Dezső, 1979] = *A Nemzeti Színház helye, feladata a szocialista magyar kultúrában*. 1979. augusztus 28. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-A-2-ad-125/1981 (108. doboz)

MONOLÓGOK, 1970 = *Monológok a Nemzeti Színház 25 évéről* – rádióműsor, gépirat. 1970. február 22. OSZMI. Nemzeti Színház gyűjtemény.

A NEMZETI SZÍNHÁZ, 1970 = *A Nemzeti Színház – Beszélgetés Both Béla igazgatóval, Major Tamás és Marton Endre főrendezőikkel*. OSZMI. Nemzeti Színház gyűjtemény.

MARTON, 1971a = *Marton Endre igazgatói beiktatáskor tartott beszéde a Nemzeti Színház társulati ülésén*. 1971. OSZMI. Nemzeti Színház gyűjtemény.

MARTON, 1971b = *Marton Endre nyilatkozata*, in *Színházi Magazin*. A Magyar Rádió hangos folyóirata. Gépirat. 1971. október 19. OSZMI. Nemzeti Színház gyűjtemény.

- MARTON, 1975 = Marton elvtárs beszéde, gépirat. 1975. március 15. OSZMI. Nemzeti Színház gyűjtemény.
- ELLENŐRZÉSI JEGYZŐKÖNYV, 1976 = *Ellenőrzési jegyzőkönyv. Készült a Nemzeti Színház költségvetési revíziójáról.* Budapest, 1976. Magyar Országos Levéltár (MOL) XXVI-J-8 (25. doboz)
- Nemzeti Színház (középtávú terv)*, Budapest 1981.
- Nagy Péter távozása* 168 óra, 1979. március 3-ai műsora. Gépirat. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-9-a-Nemzeti Színház-szn/1979. (34. doboz)
- KOMMENTÁR, 1979 = *Kommentár – Szabad Európa Rádió/jzs.* 1979. március 17. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-9-a-Nemzeti Színház – sn/1957. (34. doboz)
- OROSZ, 1979 = OROSZ László, *Feljegyzés a tárcairányítású színházaink vezetésbeli-strukturális problémáiról*, 1979. február 16. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-9-a-szn-Színházi dosszié/1978-79 (34. doboz)
- OROSZ, 1980 = OROSZ László, *Feljegyzés Pozsgay Imre részére.* 1980. május 14. 1. Magyar Országos Levéltár (MOL)
- ÓVÁRI, 1975 = ÓVÁRI Miklós, *Együtt a néppel a szocializmus útján. Feladataink a XI. kongresszus után*, in *Kritika* (7)1975. 3-8.
- PÁLFY G., [1981] 1983 = PÁLFY G. István, *A színház: ennek a népnek a szolgálata – Beszélgetés Bessenyei Ferencsel, Színházművészetünkről*, szerk. ANTAL Gábor, Budapest, Kossuth. 315-335.
- PÁLYI, [1975] 1992a = PÁLYI András, *Új színház*, in P. A. *Egy ember kibújik a bőréből. Esszék színházról, életről, politikáról.* Budapest: HungAvia-Kráter. 7-17.
- PÁLYI, 1980 = PÁLYI András, *Könyörgés szeretetért. „Premier előtti” beszélgetés íróval és rendezővel*, in *Színház* (7)1980. drámamelléklet.
- PÁLYI, 1992b = PÁLYI András, *Az értelem és a militáns szellem*, in P. A., *Egy ember kibújik a bőréből. Esszék színházról, életről, politikáról.* Budapest: HungAvia-Kráter. 41-54.
- PÁSKÁNDI, [1982] 1983 = PÁSKÁNDI Géza, *Mese a lányról és a tükörpalotáról*, in *Színházművészetünkről*, szerk. ANTAL Gábor, Budapest, Kossuth. 395-401.

- POZSGAY, 1993 = POZSGAY Imre, *1989. Politikus-pálya a pártállamban és a rendszerváltásban*, Budapest, Püski.
- POZSGAY, 1981 = POZSGAY Imre, *Följegyzés Tóth Dezső elvtárs részére*. Budapest, 1981. július 21. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-A-2-ad-556/1981. (115. doboz)
- POZSGAY, 1979 = POZSGAY Imre levele Nagy Péter elvtársnak. Budapest, 1979. január 25. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-9-a-szn-Nemzeti Színház/1979. (34. doboz)
- RÉVÉSZ, 1997 = RÉVÉSZ Sándor, *Aczél és korunk*, Budapest, Sík.
- RIGÓ, 1981 = RIGÓ László, *Feljegyzés Aczél György miniszterelnök-helyettes elvtársnak Kornis Mihály Halleluja című darabjának bemutatójáról a Játékszínben*, Budapest, 1981. június 1. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-9-a-1981 (54. doboz)
- RING, é.n. 1 = RING Orsolya, *Megalakul a Népszínház – 1978. Az Állami Déryné Színház és a Huszonötödik Színház összeolvadása*, www.natarch.hu/archivnet/rovat/nyomtat.phtml?cikkod=261, Letöltés: 2008. június 3.
- RING, é.n. 2 = RING Orsolya, *25 éves az önálló Katona József Színház*, www.natarch.hu/archivnet/rovat/nyomtat.phtml?cikkod=269, Letöltés: 2008. június 3.
- RING, é.n. 3 = RING Orsolya, *Alternatív művészeti mozgalmak az 1970-es években: az Orfeo-ügy*, www.natarch.hu/archivnet/rovat/nyomtat.phtml?cikkod=273, Letöltés: 2008. június 3.
- RING, 2005 = RING Orsolya, *A Nemzeti Színház elhelyezésének kérdése 1960-1971 között*, in *Régió* (4)2005, .
- ROMSICS, 2005 = ROMSICS Ignác, *Magyarország története a XX. században*, Budapest, Osiris.
- SAUNDERS, 1999 = Frances Stonor SAUNDERS, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London, Granta Books.

- SCHULLER, 2008 = SCHULLER Gabriella, *Szabadság tér 69-85. Kassák Ház Stúdió, Lakásszínház, Squat: autonóm terek*, in *Alternatív színháztörténetek – Alternatívok és alternatívák*, szerk., IMRE Zoltán, Budapest, Balassi. 222-241.
- S. Gy. F., (1978) = S. Gy. F., *Jó reggelt, Nemzeti Színház*, in *Képes Újság*, 1978. október 21. 14.
- STANDEISKY, 2005 = STANDEISKY Éva, *Cipő fűzővel. A hatalom és az irodalmi elit a hetvenes években*, in *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk., KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, Budapest, JAK-L'Harmattan. 13-23.
- SZABÓ, 1998 = SZABÓ István, *Nemzeti Színház 1978-1982 (Dokumentum-összeállítás)*, in *Színház* (1)1998, 12-25.
- SZÍNHÁZMŰVÉSZETÜK HELYZETÉRŐL, 1981 = *Színházművészetünk helyzetéről. Tájékoztató jelentés a Művelődési Minisztérium miniszterhelyettesi értekezlet részére*. Budapest, 1981. szeptember. Magyar országos Levéltár (MOL) XIX-A-2-ad-993/1981 (121.d oboz)
- SZÉKELY, 1981 = *Interjú Székely Gáborral*, in *Film, színház, muzsika*, 1981. szeptember 12. 13.
- SZILÁDI, 1981a = SZILÁDI János, *Töprengések a Nemzeti Színházról – Jelen, múlt, jövő*, in *Színház* (12)1981. 29-38.
- SZILÁDI, 1981b = *SZILÁDI János levele Aczél Györgyhez*, Budapest, 1981. június 26. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-A-2-ad-556/1989. (115. doboz)
- SZKÁROSI, 2004 = SZKÁROSI Endre, *A tér mint művészetszervező erő – Experimentális színház, hangköltészet, plurilingvizmus*, in *NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk., DERÉKY Pál és MÜLLNER András, Budapest, Ráció. 146-172.
- TÁBOR, 1997 = TÁBOR Ádám, *A váratlan kultúra – Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetéről*, Budapest, Balassi.
- TORDAI, 2005 = TORDAI Bence, *A Kádár-rendszer tömegkultúra-recepciója*, in *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk., KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, Budapest: JAK-L'Harmattan. 141-156.

- TÓTH, 1982 = TÓTH Dezső, *Előterjesztés az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága részére*. Budapest, 1982. június. 6-7. Magyar Országos Levéltár (MOL) ...
- TÓTH, 1981a = TÓTH Dezső levele Sziládi Jánoshoz, Budapest, 1981. augusztus 5. Magyar Országos Levéltár (MOL) Tóth Dezső - 225/SZI/1981.
- TÓTH, 1981b = TÓTH Dezső, *Feljegyzés Rigó László osztályvezető elvtárs részére*, Budapest, 1981. június 17. Magyar Országos levéltár (MOL) XIX-A-2-ad-556/1981 (115. doboz)
- TÓTH, 1978a = TÓTH Dezső, *Feljegyzés Aczél György elvtárs részére*, Budapest, 1978. december 12. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-9-a-szn-Nemzeti Színház/1957. (34. doboz).
- TÓTH, 1978b = TÓTH Dezső levele Pozsgay Imre elvtárshoz, Budapest, 1978. december 2. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-9-a-Nemzeti Színház/1957. (34. doboz).
- UNGVÁRI, 1973 = UNGVÁRI Tamás, *A színész védelmében*, in Új írás (4)1973. 115-122.
- VADÁSZ, 1981a = VADÁSZ Ilona levele. Magyar Országos Levéltár (MOL) M-KS-288f./36cs/1981/19 öe.
- VADÁSZ, 1981b = VADÁSZ Ilona levele Kádár János elvtárshoz, Budapest, 1981. július 2. MOL 288+151 cs./ (16. doboz).
- VADÁSZ, 1979 = VADÁSZ Ilona levele Kornidesz Mihályhoz, Budapest, 1979. június 11. Magyar Országos Levéltár (MOL)
- VARGA, 2005 = VARGA Balázs, *Tűrészatár – Filmtörténet és cenzúra a 60-as években*, in (szerk.) *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk., KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, Budapest, JAK-L'Harmattan. 116-138.
- VARJAS, 1981 = VARJAS Endre, *A Lebovics leckéje*, in *Élet és irodalom*, 1981. június 6. 14.
- VÁRSZEGI, 1990 = *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*, szerk. VÁRSZEGI Tibor, h. n., szerkesztői kiadás.
- VÁRSZEGI és SÁNDOR L. 1993 = *Fordulatok: Hungarian Theatres 1992*, szerk. VÁRSZEGI Tibor, SÁNDOR L. István, Bp., s. n.

- WHITE, 1997 = Hayden WHITE, *A történelem terhe*, Budapest, Osiris.
- WHITFIELD, 1991 = Stephen J. WHITFIELD, *The Culture of the Cold War*, Baltimore és London, John Hopkins University Press.
- VINKÓ, 1981a: VINKÓ József, *Három generáció a színpadon. Bemutató előtt a Játékszínben*, in Film, színház, muzsika, 1981. május 23. 2-4.
- VINKÓ, 1981b = VINKÓ József, *Meg kell(ene) csinálni a leckét. A Halleluja a Játékszínben*, in Színház (9)1981. 11-16.
- WILLIAMSON, 2001 = David WILLIAMSON, *Europe and the Cold War, 1945-1991*, London, Hodder and Stoughton.
- ZAPPE, 1981 = ZAPPE László, *Halleluja. Kornis Mihály színműve a Játékszínben*, in Népszabadság, 1981. június 17. 7.