

Imre Zoltán

(Nemzeti) kánon és (nemzeti) színház

– vita a Bánk bán 1930-as centenáriumi színpadra állításáról¹

Nem tételezem föl a magyar Nemzeti Színháznak, a magyar színművészeti irodalom és közszellem klasszikus letéteményesének és hajlékának jelenlegi kiváló, jeles, tudós igazgatójáról, hogy Katona József remekéhez avatatlan kézzel hozzányúljon. [Úgy van! Úgy van!] Egy betűt ahhoz hozzátenni, egy szót abból elvenni nem lehet és nem szabad, mert Katona József megmozdulna a kecskeméti temetőben levő sírjában. Én megértem azt, ha a Nemzeti Színház igazgatója jó szándékkal elterve azt óhajtja, hogy nem tudom, talán sorozatos előadásokban alkalmazza színre, talán a mostani pszichének, a mai dekadens, beteg, majdnem azt mondhatnám, ennek a rothadt erkölcsű korszaknak, hogy ennek ízlése szerint fogja ezt a remekművet beállítani a Nemzeti Színház színpadára, hogy óriási, mondjuk kasszasikerek, meg nem tudom, micsoda irodalmi szenzációk következzenek ebből. Inkább maradjon Katona József remeke továbbra is előadatlanul, legyen az csak a csendes magyar, szomorú hajlékok lakosainak, a magyar intellektüeleknek imádságos könyve, inkább magukban olvassák, magukban búsongjanak, lelkesedjenek és épüljenek annak örök értékű tanításain, de a nemzet első színpadára ezt megváltoztatott alakban hozni, azt hiszem, merénylet volna a magyar nemzet élő lelkiismerete ellen. [Úgy van! Úgy van!] A jó szándékot nem vitatom el a Nemzeti Színház igazgatójától, de lehetetlennek tartom, hogy ezt a merényletet megvalósítsa. [Helyeslés.]²

A fenti hozzászólást Jánosi Gábor országgyűlési képviselő mondta el 1928. október 26-án a magyar képviselőházban. Tiltakozását Hevesi Sándornak, a Nemzeti Színház igazgatójának nyilatkozata váltotta ki, amely pár nappal korábban, 1928. október 21-én a *Pesti Napló*-ban jelent meg. Ebben Hevesi bejelentette, hogy dramaturgiai változtatásokat szeretne végrehajtani Katona József drámájának, a *Bánk bán*-nak két évvel később, 1930-ban elkészítendő újrendezése során. A képviselőn kívül számos jól ismert magyar író, irodalomtörténész, politikus, közéleti személyiség, magas rangú tisztviselő, szerkesztő és újságíró fejezte ki véleményét Hevesi tervével kapcsolatban.³ A *Bánk bán* szöveg színrevitele körül kibontakozó vita számos olyan valós, szimbolikus és virtuális területet kapcsolott össze (intézményi viszonyokat és hatalmi struktúrákat egyaránt), melyek nemcsak a

A Katona József-esszé pályázat díjnyertes alkotása (A Szerk.)

1 A tanulmány része a nemzeti színház elképzelését a 19. század elejétől napjainkig tárgyaló monográfiának.

2 Jánosi Gábor felszólalását idézi Németh 1935, 185.

3 A vita részletes leírását lásd É. Á. 1928, 330–341.

(nemzeti) színház és a (nemzeti) kánon, hanem a (nemzeti) politika és a (nemzeti) identitás elképzelését is érintették. Jelen tanulmány középpontjában az 1928-as vita, annak következményei és a kapcsolódó területek vizsgálata áll. A vizsgálat azzal a reménnyel kecsegtet, hogy feltárható a kanonizálódás, a színház és a nemzeti identitás kapcsolatának (ebben a korszakban) lényeges szervező elvei és elemei.⁴

Kánon és nemzeti kánon

A kánon fogalma központi jelentőségű a kulturális folytonosság fenntartásában, illetve a kultúra mechanizmusainak és különböző csatornáinak vizsgálata során.⁵ Noha a terminus mai használata még mindig a textuális értelem *szent* hagyományán alapszik, a kánon úgy is meghatározható, állította Szegedy-Maszák Mihály, mint „*saját szabályokkal rendelkező (...) standardizált korpusz*”.⁶ Itt a korpusz szövegek együttesénél sokkal szélesebb értelemben szerepel, hiszen utalhat szövegekre, illetve képekre, filmekre, színházi előadásokra, zenedarabokra stb., ezek verbális és nem verbális interpretációira, amelyek lista formájában, bizonyos szabályok mentén rendeződnek el. Ez a meghatározás a kánonnak egyrészt mint listának, másrészt mint szabálynak a fogalmát sugallja.

Míg a listaként értelmezett kánon a kultúra és a hagyomány által legitimált remekművek gondosan kiválasztott jegyzékét jelenti, addig a kánon a listán lévő szövegeken „túli” elvre is utal. Olyan szövegeken „túli” szabályra — mutatott rá Kálmán C. György —, amely „*meghaladja, transzcendálja azokat: a hagyományra, az értékekre, az etikára, az esztétikai minőségre s hasonlókra*”.⁷ Ezeknek a szabályoknak az összessége a saussure-i *langue*, illetve a Chomsky-féle *competency* fogalom nyomán modellálható úgy is, mint az egyéni megnyilvánulásokon vagy egyedi műveken túli tudásrendszer. Ebből a szempontból azonban a kánon a kiválasztott mesterművek halmazaként a rendszer szférájába tartozik, és „kulturális nyelvtanként” is érthető.⁸

A kulturális nyelvtanként értelmezett kánon nem csupán meghatározza azokat a kulturális műalkotásokat, amelyek megkérdőjelezhetetlen értékekkel rendelkeznek, hanem egyúttal tudást is közvetít, és megtestesíti a történelmet. A kánon így olyan rögzített hagyományként értelmeződik, amelyben bizonyos műalkotások és azok interpretációi kiválasztódnak és modellként felállítatnak. A közösség számára a kánon egyrészt megtestesíti, másrészt megőrzi a *megőrzésre méltó tudást*, értékrendszert, valamint értelmező szokásokat és stratégiákat. A kanonizált műalkotás így maga is autoritás, illetve magát az autoritást reprezentálja. Ezt az autoritást a kiválasztott műalkotás a hagyomány és/vagy a tekintéllyel rendelkező hatalom kinyilvánítása révén nyer(het)i el. Ez viszont azzal a kitételrel is jár, hogy a hatalom gyakran előírja: a kánon nem módosítható és/vagy változtatható meg, mivel az autoritás reprezentációjának megváltoztatása a hatalom autoritásán is változtatást eszközöl(het). Ennek az ellenkezője is előfordulhat azonban, amikor éppen az újonnan megjelenő (politikai, gazdasági, ideológiai, kulturális) hatalom írja elő a kánon megváltoztatását.⁹

4 A szöveg korábbi változatát lásd Imre 2009, 71–92.

5 A kánon ősi és egyházi elképzeléséről lásd Assmann 1999, 103–128.

6 Szegedy-Maszák 1990.

7 Kálmán C. 1998.

8 A kulturális nyelvtanként értelmezett kánon-felfogásról lásd Szegedy-Maszák 1992.

9 Lásd az 1949-es kommunista hatalomátvétel után történeteket például.

Túl ezen, a kánonnak fontos szerepe van egy bizonyos közösség identitásának létrehozásában, felmutatásában, illetve megerősítésében is. Mindez azért lehetséges, mert – mint arra Bevezeky Gábor *Kánon és trópus* című tanulmánya felhívta a figyelmet – a kánon reprezentatív jellegű. Azaz, bár a kánon az irodalomnak csak egy része lehet, de mivel e kettő közötti viszony metonimikus és szinekdochés kapcsolaton alapul, a kánon tekinthető az irodalomnak, mint olyannak a reprezentációjaként.¹⁰ Noha Bevezeky csak szövegekre és az irodalomra vonatkoztatta megállapítását, a kánon reprezentatív funkciója más területekre is kiterjeszhető. Mesterművei által a kánon így reprezentálja az irodalmat, a zenét, a filmet, a festészetet, a szobrászatot, a színházat is mint olyat.

Ha elfogadjuk, hogy egy adott közösség számára a kánon megtestesíti és megőrzi a megőrzésre érdemesnek ítélt tudást, értékrendszert, értelmező szokásokat és stratégiákat, illetve, hogy a kánonnak fontos szerepe van a kollektív identitás létrehozásában, felmutatásában, illetve megerősítésében, akkor ebből az következik, még tágabb értelemben, hogy a kánon reprezentatív funkciója felhasználható bizonyos virtuális és valódi közösségek megalakulására, fönntartására, reprezentálására, illetve megváltoztatására is. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy adott társadalomban és adott történeti időben csupán egyetlen kánon lenne lehetséges, hiszen több való és/vagy virtuális közösség létezhet egymás mellett is, egymástól radikálisan eltérő kánonokkal.

A kánon azonban nem realizálódhat és nem is tartható fenn a maga konkrét helyszínei nélkül. Olyan helyszínek nélkül, amelyekben a kánon felidéződik, megtartódik, illetve újraértelmeződik. Azaz olyan helyszínek és intézmények nélkül, mint az iskola, a könyvtár, a múzeum, az államigazgatás, a különböző társaságok, az egyetem, vagy a színház. A kánon és különböző helyszíneinek kapcsolata kölcsönös, és a legitimáció kérdése köré összpontosul. Noha a kánon ezeknek a helyszíneknek és intézményeknek a legitimáló erejétől függ, a helyszínek és intézmények is függnnek a kánontól, mivel a kánon ereje legitimálja őket.

Ebből következően a helyszínek, az intézmények, illetve maga a kánon is a hatalommal áll összefüggésben. Ebben az értelemben tekinthetőek úgy is, mint a hatalom megalapozásának, fenntartásának, illetve megváltoztatásának eszközei. Ezeknek a szimbolikus, valódi, vagy akár virtuális helyszíneknek és intézményeknek tehát nem csupán az emlékezéshez, a kánonalkotáshoz és -fenntartáshoz van köze. Olyan lieux de mémoire-ként is funkcionálnak, amelyek által és amelyekben a kulturális és/vagy nemzeti identitás megalapozható, megerősíthető, illetve megváltoztatható a jelenben, sőt a jövőre vetíthető. Mindez bizonyos, az emlékezetre, illetve a kánonra irányított performatív műveletekkel érhető el, amelyek számos változó, szimbolikus jelentésre utalhatnak.¹¹

Európában a 19. században kezdték el először a nemzeti alapon szerveződött közösséget autentikusnak tekinteni.¹² Létrehozásának és legitimálásának egyik (nyilvánvaló) módja a nemzeti intézményrendszer kiépítése és a nemzeti nyelv megeremtése mellett a nemzeti kánon létrehozása volt. Ettől a pillanattól kezdve a (nemzeti) kánon és a nemzeti identitás összefonódott. Összefonódásuk azonban nem statikus, mivel a kánont gyakran újraalkotják, főleg akkor, amikor a hagyományok fragmentálódnak és az értékek polarizálódnak, illetve amikor a követendő rendet (újra) meg kell határozni. Ekkor jelenik meg a különböző közösségek között és az ezeket a közösségeket reprezentáló kánonok közötti hegemoniáért folytatott küzdelem. Ilyen esetekben az adott kánon (újra és újra)

¹⁰ Bevezeky 1998.

¹¹ Lásd Nora 1999.

¹² A szöveg nemzetértelmezése Benedict Anderson „elképzelt közösség”-gondolatát követi (Anderson 1983).

azt állítja magáról, hogy a többivel ellentétben „ez” az egyetlen, a legmegfelelőbb hagyomány, amely egyetemes tudáson/értéken és/vagy szent kinyilatkoztatás erején alapszik. Azok tehát, akik elfogadnak egy kánont, egyfajta formatív és normatív önmeghatározást fogadnak el.

Ebből következően a kánon elfogadása egyúttal a kánonnak mint a *szent* mesterművek, szabályok és értékek együttese által meghatározott kollektív tudásnak, igazságnak és identitásnak az elfogadása is. A kánon így hozza létre, tartja fenn és reprezentálja a kollektív igazságon és tudáson alapuló nemzeti identitást. „Hisz egy adott hagyomány megszentelése [kánonként] mindig egy adott közösség megszentelését célozza. Ily módon a kánon semleges orientációs eszközből a kulturális identitás túlélési stratégiájává válik.”¹³ Ebből következően a kánon nem csupán létrehozza a nemzetközösség ideáját azáltal, hogy közös identitást ad a nemzet egyedei számára, hanem ama bizonyíték megőrzőjeként és reprezentációjaként is szolgál, amely a(z idegen elnyomás alatt élő, illetve megváltozott politikai, társadalmi, ideológiai stb. helyzetbe kerülő) közösség „(túl)élését” is biztosíthatja. Mi több, azzal a lehetőséggel is rendelkezik, hogy megváltoztassa és/vagy módosítsa ezt az identitást a kánon megváltoztatása és/vagy módosítása révén.

Színház és (magyar) Nemzeti Színház

A színházat nagyon gyakran egy adott szöveg interpretációjaként, azaz a szöveg adaptációjaként határozzák meg. Ez a megközelítés mindenekelőtt a dramatikus szövegre koncentrál, és csak azután foglalkozik a szövegnek a változó előadásokban való megjelenésével. Ezzel a megközelítéssel párhuzamosan a színházat gyakran azonosítják azzal az épülettel, ahol a dramatikus szövegeket rendszerint előadják. Ezek a megközelítések a színháznak csupán bizonyos aspektusait emelik ki (a dramatikus szöveget, az épületet vagy az előadást), de egyik sem veszi figyelembe a színház komplexitását és multifunkcionalitását. Először is a színház tekinthető olyan folyamatként, amely a szöveg (ha van) és az előadás, az előadás és a közönség, illetve a közönség és a szöveg között zajlik. Másrészt a színház tekinthető saját strukturális és hierarchikus viszonylatokkal rendelkező intézménynek, amelyet az adott társadalom/közösség támogat/tilt, illetve amely formálja és tükrözi is azt a társadalmat/közösséget. Harmadrészt pedig a színház felfogható olyan jelenségként is, amely mélyen gyökerezik az adott társadalom társadalmi, kulturális, történelmi, ideológiai és politikai hálójában.¹⁴

A nemzetiszínház-elképzelés is multifunkcionális. Sőt, ez az elképzelés különösen az, mivel a nemzet színházának (egy adott nemzet színházban való reprezentálásának) fogalma metonimikus. Ami benne és általa megmutatkozik, az a nemzet egészének kifejeződése és reprezentációja (feltételezhetőleg és az intenció szerint). Így a nemzetiszínház-elképzelés már fogantatásától kezdve összekapcsolódik a hatalommal, a nemzeti identitással és a (kulturális) legitimációval.

Míg Nyugat-Európa országaiban a nemzetiszínház-elképzelést a birodalmi integráció egyik módjának tekintették, addig Kelet-Európában általában a „nemzeti színház” körüli viták, valamint később a nemzeti színházak létrehozása az elnyomó hatalom kontextusában zajlott. Kelet-Európában az adott nemzeti színházak megteremtését a nemzet egyesítésének és megőrzésének reprezentálására használták. Kelet-Európában a nemzeti színház

13 Assmann 1999, 126.

14 Lásd Imre 2008a, 15–46.

szerepét abban látták, hogy felmutassa és fönntartsa a nemzeti identitást és a nemzeti kultúrát, illetve virtuálisan megteremtse és reprezentálja a nemzetállamot.¹⁵

A 19. századi nemzetállamok megalakulásának alapvető gyakorlati előfeltevéseit vizsgálva Eric J. Hobsbawn azt állította *A nacionalizmus kétszáz éve* című munkájában, hogy azok a népek, amelyek nem rendelkeztek független területtel és működő adminisztratív intézményekkel, a nemzet létrehozásakor ezeket a hiányokat a kulturális intézményeken és a kulturális gyakorlatokon keresztül kellett pótolják.¹⁶ Magyar összefüggésben is fontosak voltak az ilyen „helyettesítő” kulturális intézmények és kulturális gyakorlatok. A nemzeti nyelv fontosságát a nyelvújítási mozgalom már a 19. század első évtizedeiben felfedezte. Mivel a modernizált magyar nyelv (virtuális) kapocs lehet a virtuális nemzetközösség tagjai között, azt a kortársak hamarosan a nemzet „túléléseért” vívott „küzdalem” egyik „főszereplőjének” tekintették. Így a nyelv úgy jelenhetett meg a „nemzet színpadán”, mint a „nemzethalál” elkerülésének egyik alapvető eszköze és záloga.

A nemzeti irodalom megalapításán keresztül a nyelvet a mitikus nemzeti múlt és a vágyott jövő letéteményeseként definiálták, és így is használták. Mivel a hivatalos nyelv a latin volt, de széles körben használták a németet, illetve az arisztokrácia körében a franciát, a magyar nyelv megújítását, a kortársak, különösen az osztrák cenzorok, az osztrák politikai vezetéssel és az osztrák, német és francia kulturális hatásokkal szembeni passzív rezisztencia jeleként értékelték. A magyar nyelv a 19. század első harmada óta (egészen máig) megtartotta ezeket a funkciókat, fontosságukat pedig gyakran hangsúlyozzák, különösen azokban az időszakokban, amikor Magyarország területi integritását, szuverenitását, illetve kulturális örökségét érte/éri (vélt/valós) támadás.

A nyelv és az irodalom mellett – bár gyakran velük összefüggésben – fizikai tárgyak, kulturális és polgári intézmények és helyszínek is szimbolikus eszközökké, illetve az „emlékezet helyszíneivé” alakulhatnak át. Ezek az eszközök/helyszínek ezekben az időszakokban a nemzeti múlt és jelen szimbolikus jelentéseit nyújtva szemiotizálódnak. A magyar nemzet nemzetként való létrehozásakor az olyan intézményeket, mint a Magyar Tudományos Akadémia (1825), a Nemzeti Múzeum és Könyvtár (1808), vagy akár a Lánchíd (1842–48) nyilvánvaló gyakorlati és modernizációs funkcióik mellett olyan emlékműveknek tekintették, amelyek a nemzetnek és alapítóinak erejét és értékeit fejezték ki méretük, tervezésük, díszítésük, és nem utolsósorban elhelyezkedésük által. Ezek közé a Pest-Budán újonnan alapított intézmények közé tartozott a Pesti Magyar Színház (1837, csak 1840-től Nemzeti). A kortársak úgy ítélték meg ezt az intézményt, mint olyan kulturális performanszok¹⁷ egyik lehetséges helyszínét, amelyek által a nemzet régóta vágyott függetlensége kifejezhető színpadon és színpadon kívül. Ebből következően a Pesti Magyar (majd Nemzeti) Színház (gondolata és intézménye) létrejötte óta összekapcsolódott a politikával, különösen a nemzeti politikával.

Mivel a magyar nyelv megújítása és használata fontos szerepet játszott a reformkor mindennapi életében és a nemzet „túlélése” szempontjából is, a nemzetiszínház-elképzelés már ekkor összekapcsolódott a nemzeti nyelv nyilvános használatának, terjesztésének és fenntartásának ügyével. Ezt magyar nyelvű eredeti darabok írásán, fordítások, adaptációk készítésén, később pedig a nemzeti repertoár kialakításán és folyamatos játszásán keresztül érték el. A Nemzeti Színház egyik fő funkcióját a nemzeti tragédia megtalálásában látták. Olyan nemzeti tragédiára volt szükség, amellyel egyrészt a valaha dicső magyar múltat artikulálhatták, másrészt a vágyott magyar függetlenséget és az etnikai

15 Lásd Kruger 1992.

16 Lásd Hobsbawn 1997, 50–53.

17 A kulturális performansz meghatározásához lásd Singer 1959, XII.; Geertz 1973, 448.; Turner 1982, 13.

csoportok (szerbek, horvátok, románok stb.) feletti dominanciát is fenntarthaták és legitimálhatták.¹⁸

A nemzetiszínház-elképzelésben a politikai és kulturális funkciók társadalmi és morális funkciókkal is összekapcsolódhatnak. Így történt ez a reformkorban is, amikor a kortársak véleménye szerint a színháznak mintákat kellett adnia a „jó” hazafi jellemzőire, és egyben fel kellett készítenie a nézőket azokra a polgári szerepekre, amelyeket el kellett sajátítaniuk a megreformált és modernizált kapitalista társadalomban, megtartva nemzeti karakterüket és identitásukat.

Pesti Magyar Színház, 1837

Emellett a színház feladata volt, hogy a kortárs tematikájú hazai és külföldi darabok előadásán keresztül bemutassa a kortárs világ divatjait, jelmezeit, szokásait, viselkedéseit és az aktuális politikai és társadalmi nézeteket.

A nemzetiszínház-elképzelésnek a hatalommal kialakított viszonyát erősítette még az eddig elemzett politikai, kulturális, morális és társadalmi funkciókon kívül az is, hogy a korlátozott számú potenciális közönség



A Pesti Magyar Színház, 1837.

miatt – Pest-Buda lakossága még 1848-ban is többségében német ajkú volt – a Pesti Magyar (később Nemzeti) Színház nem működhetett kizárólag üzleti vállalkozásként. Így építését és a megnyitásától számított három évet leszámítva legitimálása és anyagi biztonsága az országgyűlésben hatalmon lévő politikai erő (anyagi és politikai) támogatásától függött.¹⁹ Ebből következően a magyar Nemzeti Színház politikai intézményként is működött, és nyilvánvaló politikai célokkal rendelkező jelenségnek tekintették.

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

¹⁸ Ez lesz majd az általam később részletesen tárgyalt *Bánk bán*.

¹⁹ A Pesti Magyar Színház építését Pest vármegye indította el hosszú viták után, és a színház 1840-ig a vármegye támogatásával működött. Lásd Imre 2007, 212–219.

Nemzeti kánon – Nemzeti Színház: az 1928-as *Bánk bán*-vita

Az 1928-as vitában a nemzeti (dramatikusan) kánon és a Nemzeti Színház problematikája a (nemzeti) politika tekintete előtt kapcsolódott. A következőkben a magyar nemzeti drámává kanonizálódott *Bánk bán* Hevesi által javasolt Nemzeti Színház-beli színpadra állítása körüli vitát elemzem, az 1920-as évek végének meghatározott kulturális, politikai és társadalmi kontextusában. Jánosi Gábor parlamenti képviselőnek a tanulmány elején idézett felszólalása, illetve a vitában még résztvevők retorikája egyaránt elárulja, hogy 1928-ra Katona szövegét nem pusztán egy magyar nyelven írt dramatikusan szövegnek, hanem kanonikusnak tekintették. Ennek következtében az 1928-as vita vizsgálata előtt röviden, csupán néhány színházi és nem színházi „főszereplőt” említve, (re)konstruálom a *Bánk bán* kanonizálódásának folyamatát. Katona szövegének kanonizációja és a Nemzeti Színházban való előadása irodalmi, színházi, intézményi, politikai, kulturális és társadalmi gyakorlatokat, stratégiákat és intézményeket érint. Megmutatja, hogy egy dramatikusan szöveg hogyan kanonizálódott nemzeti drámaként a színházban, hogyan válhatott nemzeti tragédiává az irodalomban, és hogyan vált az irodalmi, társadalmi, politikai, kulturális és színházi tényezők egyesítésével a magyar kultúra hivatalos és kötelező „ünnepévé”.

A *Bánk bán* kanonizálódásának rövid (re)konstrukciója 1928-ig



A *Bánk bán* színlapja, 1848.

A *Bánk bán* színházi premierjét, a nyomtatott változat megjelenése után majdnem másfél évtizeddel, 1833. február 15-én tartották Kassán, a társulat egyik vezető színészeinek, Egressy Gábornak a jutalomjátékaként. Ugyanez a társulat a következő két évben mindössze háromszor adta elő, miközben Kotzebue darabjait 1833-ban 23-szor, 1834-ben 44-szer és 1835-ben 33-szor adták. A *Bánk bán*t a Pesti Magyar Színházban először 1839. március 23-án mutatták be, ismét Egressy jutalomjátékaként. Ezután 1845-ig nem került színpadra. Bár ezt követően a repertoár része lett, az előadások évenkénti átlagos száma így sem haladta meg az ötöt. A *Bánk bán* azonban, első változatának megírása után harminc évvel, mégis bekerült a köztudatba, a színház időről időre játszotta, a nézők pedig évről évre eljöttek megnézni.²⁰

A kanonizálódás felé tartó útja akkor lendült fel, amikor az 1848. március 15-i pesti forradalom estéjén, s az ünneplés részeként, előadták. Bár az egész drámát el akarták játszani, csak az első felvonást sikerült, amely után Petőfi *Nemzeti dala* és a *Tizenkét pont* következett. A *Bánk bán*t ezen előadása után a forradalom részeként azonosították. Éppen ezért az 1848-as szabadságharc bukása után letiltották a színpadról, és a Nemzeti Színház 1858-ig nem is játszhatta.

Tízéves betiltása paradox módon csak megerősítette a darab és a forradalom összekapcsolásának folyamatát. Így a felújított előadások a forradalom napjainak emlékével kapcsolódtak össze, a *Bánk bán* előadása az emlékezet színhelyévé vált, és a Habsburg-uralommal szembeni passzív rezisztencia részének tekintették. A kiegyezésig mindenképpen, de az Osztrák–Magyar Monarchia idején is, a *Bánk bán* előadása nem egyszerűen egy dramatikusan szöveg színpadi realizálását jelentette, hanem a magyar kulturális emlékezet

²⁰ Lásd Orosz 1979.

megőrzésének fontos részét, illetve a magyar függetlenség és a forradalom előtti hódolat kifejezését.²¹

Ezeket az emlékeket őrizte meg és erősítette fel az is, hogy a köztudatban úgy élt: a színház a dramatikus szöveg kisebb-nagyobb változtatásai ellenére a színpadra állítást az 1845-ös Egressy-féle előadás szerint rögzítette.²²

A színházitól eltérően az irodalom csak jóval később, főleg a színházban betöltött státusának hatására fogadta el a *Bánk bán* magyar nemzeti tragédiaként. 1848 előtt a kritikusok nem igazán méltányolták a *Bánk bán*t. Toldy Ferenc 1851-es magyar irodalomtörténete pedig csak röviden említi. Katona darabjának kritikai elismerése Greguss Ágost 1854-es írásával kezdődött, az 1850-es évek végén pedig Arany János, Gyulai Pál és Szász Károly csatlakozott Greguss méltányoló véleményéhez. Szász azonban sosem fejezte be elemzését, Arany írása pedig töredékben maradt és csak 1879-ben jelent meg. Gyulai ellenben, amikor a Magyar Tudományos Akadémia tagja lett, székfoglaló beszédét a *Bánk bán*ról tartotta. Ebben az 1860-ban nyomtatásban is megjelent előadásában a *Bánk bán*t már a magyar nemzeti tragédiának nevezte.²³

1860 után a *Bánk bán* irodalmi és színházi státusa miatt már az általános, a középiskolai és a felsőoktatási tananyag része is lett. A magyar irodalomtankönyvek és forrásmunkák részletes áttekintést nyújtottak Katona életéről, a *Bánk bán* elemzéséről, illetve gyakran tartalmaztak a darabból kiemelt „fontos” jeleneteket, amelyeket a diákoknak kívülről meg kellett tanulniuk. A szöveget és a hozzá tartozó különböző kommentárokat rendszeresen újra és újra kiadták a nemzeti írók vagy a híres magyar írók újabb és újabb sorozataiban. Továbbá a magyar irodalom, színház és dráma történetéről írott minden egyes monográfia tartalmazott egy fejezetet Katonáról és a *Bánk bán*ról.²⁴

Következésképp Katona és a *Bánk bán* a 19. század utolsó negyedére iskolai memóriaterként, színházi előadásként, illetve otthoni olvasmányként az egyéni, az irodalmi és színházi kánon „tagjaként” pedig a kulturális (közösségi) emlékezet részévé vált. A szöveg és interpretációi különféle kiadásokban voltak hozzáférhetőek. A szöveg előadásai pedig, hivatalosan elfogadott és rögzített dramatikus szöveggel és színpadra állítással, rendszeresen látható, reprezentatív előadásá váltak a Nemzeti Színházban, különösen olyan nemzeti ünnepeken, mint március tizenötödike vagy október hatodika, illetve az évadkezdés és az évadzárás alkalmi.

Vita I. – hagyomány és modernség

Mint azt már említettem, Katona halálának századik évfordulója tiszteletére tartandó megemlékezések és ünneplések előtt két évvel(!) jelentette be elképzelését Hevesi Sándor,

21 Kétségtelen tény, hogy a kiegyezés idején a *Bánk bán*-értelmezésekben a hatalmi problematikáról átkerült a hangsúly a szerelmi szálra. Rákosi Jenő *A tragikum* című könyvében is a szerelmi szálát helyezi előtérbe (Rákosi 1885).

22 Lásd Orosz 1979, 137–166. Amennyiben változtattak a jelmezen, a kellékeken és a díszleten, ez mindig a nézők emlékezetében élő hagyomány dekórumán belül maradt. Lásd például a Németh Antal által közölt képeket (Németh 1935).

23 Lásd Orosz 1999, 36–45. és 49–51.

24 Orosz 1983, 513–532.



A *Bánk bán* színpapja, 1858.

a Nemzeti Színház igazgatója, hogy dramaturgiai változtatásokat hajtana végre a szövegen, és újrendezné az előadást. Jó oka volt ezt megtenni, hiszen ekkor már túl volt számos a Nemzeti Színházban bemutatott előadás okozta botránnyon: a *Czillei és a Hunyadiak*²⁵ aktuálpolitikai áthallásán, *A hős és a katona*²⁶ bemutatása utáni jobboldali gyalázkodáson és *A Nagyasszonyt*²⁷ követő antiszemita provokációkon. Ez utóbbi bemutatásakor – 1927-ben – az *Új Nemzedék* körül tömörülő szélsőjobboldali csoportok egyenesen a keresztény társadalmat a Nemzeti Színház bojkottálására szólították fel, és a bemutató előadás is botrányba fulladt.²⁸

Az óvatosság mellett Hevesit az is mozgathatta, hogy korábbi tanulmánykötetében, a *Dráma és Színpadban* már fenntartásait fejezte ki a *Bánk bán*nal kapcsolatban.²⁹ Az 1928. október 21-én a *Pesti Napló*ban megjelent interjújában szintén úgy érvelt, hogy „a Bánk bán elismerten a legjobb magyar klasszikus tragédia, és mégis színpadi siker dolgában messzire elmarad más magyar darabok mögött”.³⁰ Hevesi pontosan tudatában volt a szöveg kanonikus státusának, ezt el is fogadta, de elégedetlenségét fejezte ki az 1920-as évekbeli nemzeti színházi előadásai kapcsán. Világosan kimondta kívánságát: „a jövőben ne csak kegyeletből adjuk elő a Bánk bánt az iffjúság számára évente egyszer-kétszer, hanem [úgy] hogy ebből a drámából is olyan sikerű darab legyen, mint amilyen Az ember tragédiája, vagy mint például az Aranyember”.³¹ Hevesi terve, hogy átalakítsa a *Bánk bánt*, az európai színház történetében a 19. század utolsó negyedében megjelenő, a hagyomány ellen „lázdó”, modernista kísérlet részeként is érthető.

Hevesinek a *Bánk bán* újrendezéséről alkotott elképzeléseinek magyarázatához jelenthet fogódzót a „színházi reformmozgalomként” aposztrofált, Thália Társaságban betöltött művészeti vezető szerepe és az itt kialakított rendezői gyakorlata. A Thália két lényeges célkitűzéssel jelent meg 1904-ben. Az egyik a magyar dramatikuskánon megújítását szolgálta, a másik pedig a színészi játék és a színpadra állítás eszköztárának megújítására tett kísérletet. A Thália Társaság a kortárs független európai színházakhoz (André Antoine Théâtre Libre-je Párizsban, Otto Brahm Freie Bühne-je Berlinben, illetve Jacob T. Grein Independent Theatre-je Londonban) hasonlóan modern naturalista, szecessziós és szimbolista szerzőktől mutatott be darabokat (a társulat tagjainak fordításában), de új magyar színdarabokat is folyamatosan keresett színpadi előadásra.³²

25 Vörösmarty Mihály: *Czillei és a Hunyadiak* (bem.: 1923. december 6., színpadra alkalmazta: Hevesi Sándor, rend.: Pethes Imre).

26 Georg Bernard Shaw: *A hős és a katona* (bem.: 1926. október 14., ford.: Hevesi Sándor, rend.: Horváth Árpád).

27 Szomory Dezső: *A Nagyasszony* (bem.: 1927. október 21., rend.: Hevesi Sándor).

28 Mint azt Magyar Bálint *A Nemzeti Színház története a két világháború között (1917–1944)* című könyvében érzékletesen leírta: „Jobboldali politikusok és szervezetek emelnek szót az ügyben. Az idők múltával a hang még élesedik. (...) [A bemutató napján] a Nemzeti Színház körül felbőszült tömegek tüntetése folyik. Rendőrtájak és meg-megújuló rohamok. A forgalom leáll, a tömeg ütemesen kiáltozik: »Fúj, fúj, Hevesi! Fúj, fúj, Szomory!« A megkérdezettek szerint egy »hazafiatlan, vallásellenes« darab előadását kell meggátolni, de senki sem tudja voltaképpen miről van szó. A nézőtér nagy részét beépített közönség foglalja el. A zavarkeltés új módszerét alkalmazza: minden szón nevetni kezd, és tapsviharban tör ki. Márkus Emilia kiáll a sűgölyök elé, és kéri, hogy legalább rá legyenek tekintettel. (...) A darabot a minisztérium két előadás után leveteti a műsorról.” (Magyar 1977, 127–128–129.)

29 Lásd Hevesi 1896.

30 Idézi Németh 1935, 182.

31 Idézi Németh 1935, 183.

32 Lásd Gábor 1988.

Az előadott darabok színpadra állításait és a színészi játékokat a kortársak modernként jellemezték. Az organikus eszközként megjelenő és a realizmus „negyedik fal” technikáján alapuló rendezést Hevesinek az előadás minden aspektusát átfogó koncepciója fogta egybe. Míután számos cikket és tanulmányt közölt a magyar színházról és drámáról, Hevesit először rendezőasszisztensnek szerződtették a Nemzeti Színházhoz, majd ezután csatlakozott a Thália társulatához. Valójában Hevesi volt a Thália művészeti vezetői közül az egyetlen, aki rendelkezett némi tapasztalattal a színházcsinálás területén.

A különböző dramatikusan színpadra állításaihoz Hevesi azokat a módszereket alkalmazta, amelyekkel nyugat-európai útja során ismerkedett meg: értelmezését a dramatikusan szöveg autoritásának rendelte alá annak érdekében, hogy a szövegben rejlő lehetőségeket jeleníthesse meg az előadásban. A társulat fiatal, színiakadémiát végzett, még nem szerződtetett, illetve amatőr tagokból állt, akiket a Társaság iskolájában és a viszonylag – a kortárs gyakorlattól eltérően hosszú – próbaidőszak (gyakran több, mint két hónap) alatt képzett tovább Hevesi. Amikor 1908-ban a Thália megszűnt, tagjai hamar bekerültek a hivatalos magyar színházi gyakorlatba.³³

Hevesit is „visszanyelte” a hivatalos színházi struktúra. Először a Népszínház-Vígopera, majd a Nemzeti Színház főrendezője lett, ez utóbbit 1922 és 1932 között igazgatta is. Az 1920-as évek végére megkísérelte kiépíteni a Nemzeti Színházban azt a gyakorlatot, melyet korábban a Thália Társaság fejlesztett ki. E gyakorlat számára egy klasszikus szövegnek a generációkon keresztül az utókorra hagyott rendezésének a megismétlése tűrhetetlennek látszott, mivel így az előadás múzeumi tárgyává változott „élő” színház helyett. Hevesi kísérlete így egy általa már halottnak tekintett hagyomány felülvizsgálataként, egy klasszikus drámai szöveg újraértelmezéseként és a korabeli színpad számára való „új életre” keltéseként értelmezhető.

Vita II. – hagyomány és identitás

A *Bánk bánnak* a magyar kultúrában betöltött összetett helyzetére mutat rá a Hevesi terve körül kibontakozó élénk vita és az előadás-hagyományt érintő, illetve a textuális változtatásokkal szemben megnyilvánuló különböző, főként negatív reakció, amelyet a legvilágosabban Jánosi parlamenti képviselő artikulált. A vita során a Thália Társaságban kipróbált, modernista színházi gyakorlatot követő Hevesinek, immáron egy nemzeti intézmény igazgatójaként, szembe kellett néznie azzal a ténnyel, hogy az általa vezetett intézmény mélyen beágyazódott a kor politikai, kulturális és társadalmi rendszerébe. Ebben a mátrixban a *Bánk bán* átalakításának a lehetőségéről alkotott vélemények két egymástól erősen eltérő csoportba rendezhetők. Az egyik a Jánosi hozzászólásában megjelenő érvelés³⁴, míg a másikat Hevesi véleményében megjelenő felvetés képviseli.³⁵ Ezeknek a

33 A Thália Társaságról bővebben lásd Katona és Dénes 1954, Rajnai 2001 és Imre 2008.

34 A vitában megszólaló Császár Elemér, Négyesy László vagy Szász Károly véleménye alapvetően megegyezett Jánosiéval, mivel mindannyian Hevesi átalakítása ellen érveltek. A Jánosi által kifejtett érvelés elemzésének azonban megvan az az előnye, szemben az előzőekével, hogy Jánosinak a Parlamentben elhangzó beszédével „emelkedik” Hevesi terve nemzeti, illetve politikai „ügyé”. Mi sem bizonyítja ezt jobban, minthogy Jánosi interpellációja után „az összes törvényhatóságok átiratokban tiltakoznak a dráma átdolgozása ellen” (Németh 1935, 192.). Ebben az értelmében tehát Jánosi véleménye nem csupán egyetlen vélemény, hanem – mint azt a parlamenti tudósítás is rögzíti – a hivatalos Magyarország véleményét képviseli, azaz a nemzeti politika, a Nemzeti Színház és a nemzeti identitás összefonódása csakis Jánosi érvelésében felbukkanó gondolatok értelmezésén érthető meg.

35 Hevesi átalakítása mellett érvelt Herceg Ferenc és Püskösti Andor.

jelentésmezőknek – Jánosiénak és Hevesiének – az értelmezése a rituális és textuális koherencia Jan Assmann által definiált fogalmai felől közelíthetők meg.

Assmann *A kulturális emlékezet* című – már említett – művében azt állította, hogy a közösség számára identitást és koherenciát nyújtó múltat és tudást nem csupán az emlékezet különböző alakzatai formálják, hanem kulturális gyakorlatok is. A múlt és a tudás ilyen kulturális reprodukcióinak gyakorlatait elemezve Assmann különbséget tett rituális és textuális koherencia között. Az előbbiben a tudás helye az a rítus, amelyben a tudást *szent recitálásként* viszik színre. A világ csak a rítus rendjének pontos végrehajtásával rendezhető értelmessé és autorizálttá, máskülönben azonnal összeomlana. Noha a rítus egy adott rendet a korábbi megvalósulásokhoz képest módosítás nélkül alkot újra, megismétlése nem csupán pontos reprodukálás, hanem az ismétlés magát a *szent jelentést* teszi ismét jelenvalóvá. Így Assmann arra hívta fel a figyelmet, hogy csak a rituális ismétlés képes az értelem-hagyományozódásnak azt a formáját biztosítani, amely pontosan megőrzi és megjeleníti.³⁶ Mivel a rítus folyamatosan az emlékezetre utal, jelentésmezője a mítoszok *abszolút* és a történelem *relatív* múltjában jelölhető ki.

A textuális koherencia akkor jelenik meg, amikor a szóbeliségre épülő közösséget az írásbeliség átalakítja. Ekkor a lét koherenciája már nem kizárólag a rituális ismétlésben jöhet létre, hanem az írott szöveg adja, mivel a tudás az alapító szövegekben és azok interpretációiban gyökerezik. A textuális koherencián belül azonban Assmann különbséget tett *szent* és *kanonizált* szövegek között. Az előbbiben a rituális koherencia *szent* szöveggé beépül a textuálisba, hiszen ez is immáron szó szerint hagyományozódik, és nem viseli el a változást. Assmann szerint „*a szent szöveg amolyan nyelvi templom, a szentség megjelenítése az emberi hang közegében. A szent szöveg nem értelmezést kíván, hanem rituális védelemben részesített recitálást, a helyszínre, időpontra, tisztaságra stb. vonatkozó előírások gondos figyelembevételével*”.³⁷

A *szent* szöveggel ellentétben a *kanonikus* szöveg a közösség formatív és normatív értékeit reprezentálja, azaz magát az „igazságot”. „*Mivel a rögzített betű jottányi változást sem szenvedhet, miközben az emberi világ szakadatlan változásnak van kitéve, ezért a rögzített betű és a változékony valóság közt távolság feszül, amely kizárólag az értelmezéssel hidalható át*”.³⁸ A *kanonikus* szövegnek szüksége van tehát interpretációra, mivel jelentései csak a szöveg-értelmező-hallgató hármasság kapcsolatában realizálhatóak. Így a kulturális emlékezet normatív és formatív impulzusaira csakis az identitásnak alapot vető szöveghagyomány szakadatlan, mindegyre megújuló magyarázata révén lehetséges szert tenni. Az értelmezés az emlékezés taglejtésévé válik, az interpretátor pedig emlékezik és egy feledésbe merült igazságra int.³⁹

Jánosi fent idézett beszédében megnyilvánuló szövegfelfogás a textuális koherencia körében helyezhető el. A Jánosi által kifejtett elképzelés a textuális koherenciát tételező gondolkodásmódok közül azt példázza, amely a szöveg megjelenítését csakis rítusként tudta elképzelni, azaz a *szent* szövegnek a nyelv *szent templomában* történő rituális olvasásnak. Jánosi és a vitában résztvevők többsége számára a *szent* szöveg „örök értékű tanításai” szó szerinti ismétlést igényelnek, s ezek maradéktalanul csak a „*csendes, magyar, szomorú hajlékok*” mélyén, az egyén mentális színpadán történő előadásként értelmezett olvasásban realizálódhatnak. Így Jánosi felfogásában elsősorban a *Bánk bán* olvasásának aktusa

36 Assmann 1999, 90–91.

37 Assmann 1999, 94.

38 Assmann 1999, 94.

39 Assmann 1999, 95–96.

vezet(het)i vissza az egyedi olvasót a közös eredethez, a közös nemzeti identitáshoz, illetve „a nemzet élő lelkiismeretéhez”.

A Jánosi által kifejtett nézet implicit állításai szerint azonban, ha a Nemzeti Színház mégis megkísérli a szöveg előadását, akkor úgy kell reprodukálnia a szöveget, „ahogyan azt a szerző megírta”, minimalizálva a szöveg és a színház közötti, illetve a szövegből az előadásba történő átmenet okozta különbségeket. Ez a felfogás egyrészt arra az előfeltevésre épül, hogy a színház performatív funkciója nem tolakodhat előtérbe, elnyomva ezzel a színház referenciális funkcióját; másrészt pedig arra, hogy az előadás csakis a szöveg egyedi leszármazottjának és *korrupt* megvalósulásának tekinthető. A szöveg előadásbeli *korruptálódását* tehát csak a *Bánk bán* rögzített és kanonizált színpadra állításának ismétlésén keresztül lehet megakadályozni. Ezt az ismétlést Jánosi – és a vita számos szereplője – tehát olyan rítusként képzelte el, amely megfelelő és hagyományos szokásként generációról generációra öröklődik. Csakis a rituális (újra)előadásban erősítheti meg az előadás a szent szöveget, a szent szöveg a nemzeti identitást, és csakis a rituális (újra)előadás tartja fenn a kulturális emlékezet történelmi folyamatosságát és biztonságát.⁴⁰



Három Bánk bán: Egressy Gábor, 1845



Pálffy György, 1897



Kürti József, 1920

A nemzeti múlt és a nemzeti identitás folyamatossága és biztonsága azonban különösen problematikusnak számított az 1920-as évek végének politikai, társadalmi és kulturális miliójében. Ezt a miliót alapvetően két tényező határozta meg: Magyarország vereséget szenvedett az I. világháborúban, és ennek következményeképpen alá kellett írnia a trianoni békeszerződést. A Magyarországot körülvevő, újonnan alakult országok (Csehszlovákia, Románia, a Szerb-Horvát-Szlovén Királyság) politikája nemzetközileg elszigetelte Magyarországot, és az országnak a háborús károk kompenzációjaként hatalmas összegű kártérítést kellett fizetnie.

A nehézségek ellenére azonban az 1920-as évek közepére az ország gazdasági, politikai és társadalmi állapota többé-kevésbé stabilizálódott. Jóllehet Magyarország független területű, működő adminisztratív intézményekkel rendelkező önálló államként funkcionált, területe, hatalma és tekintélye csupán töredéke volt az I. világháború előttinek. A trianoni békeszerződés a magyar kulturális örökség nagy részét is elérhetetlenné tette, így az emlékezet számtalan helye „elvesztett”, illetve átalakult, beleértve intézményeket, földrajzi helyszíneket, műalkotásokat, épületeket, és kevés jele mutatkozott bármiféle folytonosság-
nak. Így a változások (ismét) olyan helyzetet teremtettek, amelyben Magyarországnak újra

⁴⁰ Erre a felfogásra utalt a *János vitéz* 1927-es, Fedák Sárival a címszerepben való, nemzeti színházi felújítása kapcsán kibontakozott vitában megszólaló Farkas Elemér. A felújítást elítélve, Farkas az országgyűlésben jelentette ki, hogy „a Nemzeti Színház templom legyen, ahol a papnak prédikálnia kell, ha öt ember is van jelen” (Magyar 1977, 131.).

meg kellett határoznia önmagát nemcsak gazdaságilag, adminisztratíván és társadalmilag, de politikailag és kulturálisan is.

Ezt az önmeghatározást a magyar állam hivatalos ideológiájában a „Szegedi Gondolat” és a „Szent Istváni Gondolat” köré szervezték, és folyamatosan fenntartották Trianon revíziójának lehetőségét is. Következésképp kulturális alkotásokat, kánonokat, társadalmi szokásokat, intézményeket és helyszíneket használtak fel és ki, hogy a kortárs helyzetet a múlttal összekössék; a jelen „csonka Magyarországnak” és a dicső történelmi múltnak kibékíthetetlen ellentétét demonstrálják; megtartva ezzel a történelmi Magyarország emlékét, illetve ezen az alapon fenntartva a távoli múltba visszavezetett nemzeti identitást.⁴¹

Éppen ezért az olyan konzervatív kormánypárti politikusok számára, mint Jánosi, illetve azok számára, akik a parlamenti tudósítás szerint helyeslésüknek adtak hangot Jánosi hozzászólása nyomán, valamint azok számára is, akik a vitában az átalakítás ellen érveltek, Katona *Bánk bánja*, a „teljes” szöveg olvasása, illetve a „csonkítatlan” szöveg „hagyományos” előadása a nemzet színházában – az olvasás individuális, illetve a Nemzeti Színházban létrejövő előadás intézményes formájában – a folytonosság egy darabját jelentette.⁴² Jánosi és a vitában még résztvevő többség szerint, csak a korábbi generációk által kialakított és a színházi előadásban felhasznált szöveg pontos és „csonkítatlan” előadása és az (individuális/intézményes) előadás rituális jellege szolgálta, hogy egyfelől létrehozza, másfelől megerősítse az összeköttetést a kortárs „csonka” Magyarország és a mitikusnak látszó középkori múlt között, amikor az ország még „teljes” nagybirodalomként létezett, valamint megteremtse a folytonosságot a modern, független Magyarország létrejöttének tekinthető 1848-as forradalom és a reformkorszak közelmúltjával.

Jánosi szerint a rítus pontosan megismételt előadásának kötelező érvényűnek kell lennie ahhoz, hogy képes legyen a jelennek koherenciát és folytonosságot adni, és a dicső múltból megteremteni és fenntartani az aktuális Magyarország elképzelést és annak nemzeti identitását. A hivatalos ideológia által irányított és *kihasznált* Nemzeti Színházat így a múlt emlékművének tekintették, amelyet a jelenben és a jelen számára szerveztek meg. A Nemzeti Színház Jánosi felfogásában tehát csakis olyan *nyelvi templom*ként szolgálhatott, ahol a *szent szöveget* és annak „örök értékű tanításait” a hagyomány által legitimált és kanonizált előadásban közvetítették, és amely felmutatta és megerősítette a hősi múlt kiválasztott pillanataival kötött „szerződést”.

A Jánosi által kifejtett felfogás szerint a Nemzeti Színház a *szent szöveg „örök értékű tanításainak”* előadásán keresztül a jelent volt hivatva elrendezni, azaz a jelen megtapasztalását szervezte. Egyúttal jelezte azt is, hogy csak a felidézett „dicső” múltból kiindulva, a hagyományt követve, azt legitimációként felhasználva, múlt és jelen folytonos kapcsolatán keresztül képzelhető el a jövő is. A Hevesi változtatási szándéka által kiváltott félelem alapja az a felfogás, miszerint az identitás állandó és statikus entitás. E felfogás szerint, mint azt Erika Fischer-Lichte kiemelte a dráma történetéről írott könyvében, *„az identitás vagy természettől adott, vagy társadalmilag egyszer és mindenkorra rögzített érték, amelyet feltétlenül meg kell őrizni a magán- és a társadalmi életben”*.⁴³ Így Jánosi és a vitában megszólalók többségének a félelme a szövegnek és az előadás rituális közvetítésének megváltoztatá-

41 Lásd Bertényi és Gyapai 1997, 514–540.; Romsics 2000, 127–203.

42 Ez nem azt jelenti azonban, hogy más felfogások nem léteztek ebben az ügyben, csupán azt, hogy ezek a felfogások vagy nem jelen(het)tek meg nyilvánosan, vagy nem bírtak semmilyen hatással arra a hivatalos diskurzusra, amelyben a Nemzeti Színház és a *Bánk bán* megítélése szituálódott.

43 Fischer-Lichte 2001, 8. Fischer-Lichte az európai dráma (és színház) történetét az identitásképzés és identitásváltás történeteként írta meg, azaz szerinte *„az európai hagyomány drámáit az identitásról alkotott elképzelések soraként is olvashatjuk”* (Fischer-Lichte 2001, 15.).

sától összekapcsolódott a nemzeti múlt és a nemzeti identitás megváltoztatásától való félelemmel. Jánosi érvelése tehát a szent szöveg elképzelésén keresztül visszahozta a kánon ősi használatát is, mint a tájékozódás és irányadás eszközt, és a *Bánk bán*t ilyen tájékozási és irányadó eszköznek és a rögzítendő, illetve a megőrzendő identitás biztosítékának tekintette.⁴⁴

Hevesi változtatásai a dramatikus szövegen és annak előadásán – a változtatás megnyilvánulásától és minőségétől függetlenül – a Jánosi által felvetett ősi használatot kezdték ki, illetve a rögzített és megőrzendő identitásra jelentettek veszélyt. Jánosi képviselő felszólalása után adott interjújában és később a *Bánk bán* átalakításáról írt tanulmányában Hevesi pontosan rámutatott a *Bánk bán* irodalmi szövegének és a hagyományosan használt, Egressynek tulajdonított szövegnek a különbségeire. Hevesi kiemelte, hogy már Egressy, s a későbbi színpadra állítók (1858-ban, 1868-ban például) is azt a színpadhoz igazították a jelenetek megvágásával és újrarendezésével.⁴⁵

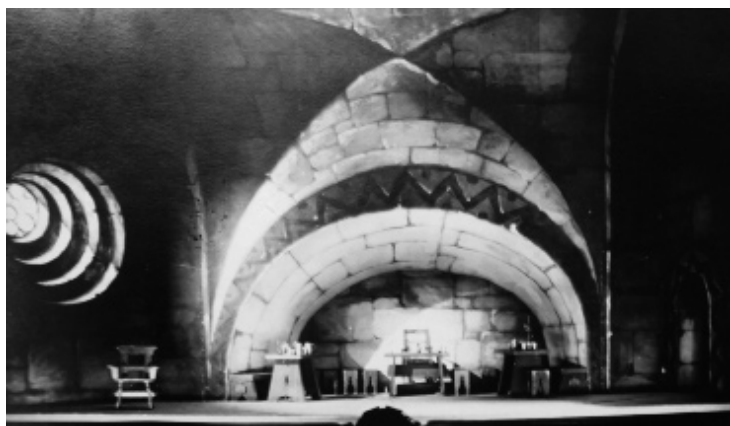
Hevesi azt is felismerte, hogy Jánosi érvelésében megtalálható a leggyakrabban emlegetett színházellenes vád. Eszerint a színházi előadás csak másodlagos *derivátuma* az elsődlegesnek tekintett irodalmi szövegnek. Sőt, a színházi előadás nemcsak *derivátuma* szövegnek, hanem gyakran még az eredetinek tekintett szöveg *korrupt* változata is. Ebben a felfogásban a színházi előadás egyrészt érzéki jellegénél fogva, másrészt az előadás által megidézett jelenben újra előadva a szöveg (és szerzője) és a néző/olvasó közé türemkedik, megzavarva ezzel a szövegnek az olvasóra tett – feltételezetten – mediálatlan hatását. Így a színházi előadás a szerző üzenete (múltja) és az olvasó/néző (jelene) között mintegy akadályt képez. Hevesi számára világos volt, hogy Jánosi a színház ellen azért is érvelt, mert a színház jellegénél fogva ellenáll a rögzítésnek, és mindig lehetőséget kínál az eltérésre, a változtatásra. Hevesi számára így világos volt az is, hogy Jánosi egyfajta rögzített és állandó hagyományhoz ragaszkodott. Amit viszont nem teljesen ismert fel, az ennek a hagyománynak az adott kontextusban játszott ideológiai (és politikai) szerepe és súlya.

Ahelyett, hogy – a vita számos hozzászólójához hasonlóan – Hevesit megvádolnánk a kánon gyökeres átalakításával, tisztáznunk kell, hogy neki sem állt szándékában megváltoztatni, vagy akár csak kicsit is módosítani a *Bánk bán*nak a nemzeti kánonban betöltött helyét. Sőt, Hevesi Katona *Bánk bán*ját, olyan kanonikus szövegnek tekintette, amely

44 Pontosan erre utalt dr. Fülei-Szántó Endre jogtudós, ekkor a Vallás- és Közoktatási Minisztérium vezető beosztású tisztviselője, amikor *A Nemzeti Színház és Kamaraszínházának zsebkönyvében* (1930) a *Nemzeti Színház mint kultúrtényező* című írásában a következőképpen érvelt: „A nemzet színháza azért a nemzeté, hogy deszkáin minél sűrűbben mutasson be áldozatokat a nemzeti Géniusznak. Ezek az áldozatok akkor tökéletesek, ha azokat a nemzeti gondolat tüze lobogtatja. A nemzeti irodalom oly termékeit kell tehát színre hozni, melyekben az általános erkölcsi eszméken kívül a legjellegzetesebben domborodik ki a nemzeti gondolat, a nemzeti nyelv tiszta, idegen hatásoktól mentes köntösében. Ha így a nemzeti gondolatot és nyelvet istápolja a színház, méltón tölti be hivatását.” (Fülei-Szántó 1930, 13.)

45 Az 1845 előtti szövegkönyvek nem maradtak fenn, így nem sokat tudunk az előadásokról sem. „Az a szöveg, amelyet 1845-től egészen 1868-ig játszottak a Nemzeti Színházban (...) a Nagy Ignációl nyelvileg jelentősen átalakított második kiadás szövege volt. (...) A sűgőkönyv tetemes előzetes húzás után készült el, a teljes szövegnek mintegy egyötöde hiányzik belőle, így pl. az *Előversengés* (...). Olyan szöveglehagyások ezek, amely az előadást cselekményesítő, gyorsító rendezői koncepcióra (Egressyére vagy Lendovayéra) vallanak.” (Orosz 1983, 520.) A tízéves szilencium után sort bemutatott 1858-as felújítás szövegkönyvének húzásait viszont a cenzúra eszközölte ki (Orosz 1983, 521.). „Az 1868. szeptember 27-i felújítást (rendezte Paulay Ede) úgy tartja számon a színház történet, mint a dráma első teljes szövegű előadását.” (Orosz 1983, 524.) Az *Előversengés* azonban ebből a második sűgőkönyvből is hiányzik, hiányzik továbbá Simon bán hét ikerfiának története, Mikhál bán elbeszélése, és még más hűzások is találhatók. Mindenesetre 1868-tól egészen 1930-ig, Hevesi rendezéséig lényegében változatlan rendezésben és szöveggel játszották a drámát.

miatt azonban Hevesi csak részlegesen valósította meg tervét: végrehajtott néhány kisebb dramaturgiai változtatást, és újraterveztette a díszletet és a jelmezeket.⁴⁹



A békétlenek tanyája, 1930

A következő napon – szintén az ünnepségsorozat részeként – helyi és országos méltóságok emlékeztek meg Katonáról, és a Kecskeméti Múzeumban felavatták a Katona-emlékszobát.⁵⁰

Katona testének exhumálásával, az ünnepi megemlékezésekkel és a centenáriumi *Bánk bán*-díszelőadással a múlt egy darabja került felszínre, lett újra megjelenítve, és fordult ismét vissza a sír(já)ba a kor jelenében. A múlt egy darabjának kiemelésével a múltat alkották tudatosan újra a jelenből és a jelen számára a nemzet, illetve a Nemzeti Színház színpadán. Katona újratemetése, az emlékezések, illetve a *Bánk bán* színházban való „újratemtése” a múlt és a jelen közötti folyamatosság felé tett gesztusként, illetve ennek a jelen felé történő artikulálásaként értelmezhető. A centenáriumi ünnepségek úgy jelenítettek meg és állították színpadra kulturális performanszok formájában a múltat, hogy abban a hősi és mitikus magyar múlt reprezentációja, a 19. század eleji Magyarország felidézett történelme és az 1930-as évek jelene egyesül(het)et. A centenáriumi ünnepségek így az emlékezetet úgy jelenítették meg, illetve állították a nemzet(i színház) színpadára, mintha a kulturális emlékezet már „eredendően” beleíródott volna Katona életébe és szövegébe. Ezt a megjelenített emléket tudatosan használták fel a múlt emlékeként és a múltra való emlékeztetőként; az előadást pedig, a múlt és az egykorú jelen között létrejött folytonosság bizonyítékeként és megerősítéseként tárták a (színházi) közönség elé. Így Katonát és szövegét a hivatalos ideológia tudatosan használta ki a jelen legitimálására mind a nemzet virtuális, mind a Nemzeti Színház valós színpadán.

49 Hevesi saját kézzel írt rendezőpéldánya (OSzK. B.b. B. 51/1.) azt tanúsítja, hogy „rendkívül felgyorsította az előadás tempóját a teljes szöveg egyharmadának elhagyásával. Nemcsak valamennyi – jórészt korábban sem játszott – narratív részét törölte, de csaknem teljességgel a monológokat, monológszerű részeket is. (...) A drámát három felvonásra tagolta, az első – két képmű – az Előversengést, az I. és II. felvonást, a második – négy képmű – (Melinda szobája, lépcsőház, Gertrudis trónterme, újra a lépcsőház) a III. és IV. felvonást, a harmadik az V. felvonást foglalta magában” (Orosz 1983, 527.). A jelmezeket és a díszleteket lásd Németh 1935, 194–198.

50 A centenáriumi ünnepségekhez lásd Hajnóczy 1930; Németh 1935, 199–208.

Színház(történet), kánon és a *Bánk bán*

A színház(történet)et gyakran abból a premisszából eredeztetik, hogy a színház efemer jelenség. A színház mulandóságából következő problémákat a színház(történet)észek analógiával szemléltetik, s úgy érvelnek, hogy a színházról való írást úgy lehet elképzelni, mint annak a versnek az elemzését például, amelynek csak bizonyos sorai maradtak fenn, illetve azokat a kommentárokat és magyarázatokat, amelyeket ehhez a vershez fűztek. Ezzel a példával a színház(történet)ész azt szándékozik demonstrálni, hogy míg az irodalom-történet-írás tárgya „megvan”⁵¹, hiszen a verset újra lehet olvasni, ezzel ellentétben a színház(történet-írás tárgya, a színházi előadás, eltűnik, s csak néhány fénykép, rajz és kritika emlékeztet egykori jelenlétére. Ebből a színház(történet)észek gyakran azt a következtetést vonják le, hogy a színház(történet)nek olyan dolgokkal kell foglalkoznia, illetve olyan dolgokra kell épülnie, amelyek „megvannak”. Így a színház(történet)ek gyakran nem mások, mint drámatörténetek, épülettörténetek, jelmez- és díszlettörténetek.

Az iménti analógia — építve a 19. század végén induló, és az addigra kanonizálódott irodalomtörténeti periódusokat elfogadó és átvevő színház(történet-írás tradíciójára — az irodalomtörténet-írásból származik.⁵² Mi történik azonban, ha egy másik területől, nevezetesen a történetírástól vesszük az analógiát. Ha azt feltételezzük, hogy a történetírás bizonyos egyének és közösségek cselekedeteinek és eseményeinek a történetével foglalkozik, akkor azzal a problémával találjuk szembe magunkat, hogy az egyéni és közösségi események is a színházi előadáshoz hasonlóan eltűnnek. Milyen következményekkel jár ez az eltűnés a történetírás területén? Illetve hogyan módosíthatja a színház(történet-írás kiinduló premisszáját?

Az első kérdésre az a választ adható, hogy bár a mindenkori jelen eseményei is elenyésznek, ez úgy tűnik, nem akadályozza a történészeket abban, hogy történelmet (re)konstruáljanak. Következésképp a színház(történet-írás kiinduló premisszája is módosításra szorul: nem a színház mulandó, hanem csak az egyes előadások. Mint azt Eugenio Barba a néző színházban betöltött funkciójáról írott tanulmányában kifejtette, „*a színház olyan tradíciókból, konvenciókból, intézményekből és szokásokból tevődik össze, amelyek elviselik az idő szorítását*”.⁵³ Ezek a tradíciók, konvenciók, intézmények és szokások akár évszázadokat is átívelhetnek, mint a keleti színházban, de a változásra és újdonságra épülő nyugati színházban is megtalálhatóak. Mivel azonban a tradíciók, a konvenciók, az intézmények és a szokások nemcsak a színházat, hanem a színházi előadást is meghatározzák, így az a kijelentés is megkockáztatható, hogy még a színházi előadás sem teljesen mulandó. A színházi előadás is tovább él a színház eseményében résztvevők (írók, színészek, rendezők, tervezők, kisegítő személyzet és nézők) egyedi és az adott csoport, illetve közösség kollektív emlékezetében. Így a Jánosi és Hevesi nevével fémjelzett vita úgy is olvasható, mint a színház történeti emlékezetének megőrzésére, illetve megváltoztatására irányuló kísérlet. Ekkor azonban az a kontextus nem kerül be a vizsgálódásba, amely döntő mértékben meghatározta a vita létrejöttét és kimenetelét.

A színházi kánon is a színház határainak egyik terepe és továbbélésének egyik lehetséges módja. A színházi kánon – mint azt a Hevesi *Bánk bán*-rendezése kapcsán kirobant

51 A „megvan” kifejezést szándékosan tettem idézőjelbe. Ezzel azt próbáltam meg jelezni, hogy ami *megvan* az nem más, mint a mű, azaz papír és nyomdafesték. Ez a mű csak az olvasás aktusában realizálódik szöveggént. Lásd Barthes 1996, 67–74.

52 A színház(történet-írás és az irodalomtörténet-írás összefonódásának problematikusságáról lásd Carlson 1991.

53 Barba 1999, 25–27.

vitán keresztül érzékeltetem – nemcsak a nemzeti dramatikus kánon részének tekintett szöveg(ek)et érinti, hanem összefügg a szöveg(ek) színpadra állításában és a színházi befogadásban megjelenő színházi tradíciókkal, hagyományokkal és szokásokkal is. Hiszen a színházi kánonként rögzített tradíció, hagyomány és szokás mind a résztvevők egyedi emlékeiben, mind a közösség kollektív emlékezetében tudatos vagy nem tudatos módon elraktároz(ód)va él tovább, előfeltételezve és megszabva a későbbi produkciós és recepciós taktikákat és stratégiákat. A *Bánk bán*-vita azonban azt is demonstrálta, hogy a színház társadalmi jelenség, a kánon a nemzeti identitással áll összefüggésben, és a színházi kánon az adott közösség által létrehozott gazdasági, társadalmi, politikai és ideológiai kontextus által szorosan meghatározott. Így a színházi kánonon – nyilvánvaló reprezentatív funkciójának következtében – történő bármilyen változ(tat)ás a kontextus létrehozásában, fenntartásában, illetve megváltoztatásában érdekelt különböző csoportok és közösségek reprezentációja és identitása számára jelenthetnek vélt és/vagy valós veszélyt, illetve lehetőséget.

Hivatkozások

- Anderson 1983 – Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso, 1983.
- Assmann 1999 – Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Budapest, Atlantisz, 1999.
- Á. É. 1928 – Á. É.: *A Bánk bán-vita*. Irodalomtörténet, 1928/7–8., 330–341.
- Barba, 1999 – Eugenio Barba: *Négy néző*. Criticai Lapok, 1999/9., 25–28.
- Barthes, 1996 – Roland Barthes: *A műtől a szöveg felé* = R. B.: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 67–74.
- Bertényi és Gyapai, 1997 – Bertényi Iván és Gyapai Gábor: *Magyarország rövid története*. Budapest, Maecenas, 1997.
- Bezeczky 1998 – Bezeczky Gábor: *Kánon és trópus*. Helikon, 1998/3., 261–267.
- Carlson 1991 – Marvin Carlson: *The Theory of History = The Performance of Power*, szerk. Ellen-Sue Case és Janelle Reinelt, Iowa City, University of Iowa Press, 272–279.
- Fischer-Lichte, 2001 – Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001.
- Fülei-Szántó 1930 – Fülei-Szántó Endre dr.: *A Nemzeti Színház mint kultúrtényező = A Nemzeti Színház és Kamaraszínházának zsebkönyve*, szerk. Mészáros Sándor László, Budapest, k. n., 1930, 12–14.
- Gábor 1988 – *A Thália Társaság (1904–1908) – Levelek és dokumentumok*, szerk. Gábor Éva, Budapest, MSZI, 1988.
- Geertz, 1973 – Clifford Geertz: *The Interpretations of Cultures*. New York, Basic Books.
- Hajnóczy 1930 – Hajnóczy Iván dr.: *Katona-emlékkönyv*. Kecskemét, k. n., 1930.
- Hevesi 1896 – Hevesi Sándor: *Bánk bán* = H. S.: *Dráma és színpad*. Budapest, Singer és Wolfner, 1896, 36–50.
- Hobsbawn 1999 – Eric J. Hobsbawn: *A nacionalizmus kétszáz éve*. Budapest, Meacenas, 1999.
- Imre 2009 – Imre Zoltán: *(Nemzeti) kánon és (nemzeti) színház – Vita a Bánk bán 1930-as centenáriumi mise-en-scène-jéről* = I. Z.: *A színház színpadra állításai – elméletek, történetek, alternatívák*. Budapest, Ráció, 2009, 71–92.
- Imre 2008a – Imre Zoltán: *Színházak – történetek – alternatívák: A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái* = *Alternatív színháztörténetek – alternatívák és alternatívok*, szerk. Imre Zoltán, Budapest, Balassi, 2008, 15–46.
- Imre 2008b – Imre Zoltán: *„Színházi reform-mozgalom” – Thália Társaság = Alternatív színháztörténetek – alternatívok és alternatívák*, szerk. Imre Zoltán, Budapest, Balassi, 2008, 141–155.
- Imre 2007 – Imre Zoltán: *(Nemzeti) Színház és (nemzeti) identitás – 1837 A Pesti Magyar Színház megnyitása = A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Budapest, Gondolat, 2007, 212–219.

- Katona és Dénes 1954 – Katona Ferenc és Dénes Tibor: *A Thália Története (1904–1908)*. Budapest, 1954.
- Kálmán 1998 – Kálmán C. György: *A kis népek kánonjainak vizsgálata*. Helikon, 1998/3., 251–260.
- Kerényi 1990 – *Magyar Színháztörténet 1790–1873*, szerk. Kerényi Ferenc, Budapest, Akadémiai, 1990.
- Kerényi 1999 – Kerényi Ferenc: *A Nemzeti Színház és amiről nem beszélünk*. Magyar Napló, 1999/3., 39–41.
- Kruger 1992 – Loren Kruger: *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*. Chicago-London, University of Chicago Press, 1992.
- Magyar 1977 – Magyar Bálint: *A Nemzeti Színház története a két világháború között (1917–1944)*. Budapest, Szépirodalmi, 1977.
- Németh 1935 – Németh Antal: *A Bánk bán száz éve színpadon*. Budapest, Budapest Székesfőváros, 1935.
- Nora 1999 – Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája*. http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm (2011. január 10.)
- Orosz 1999 – Orosz László: *A Bánk bán értelmezésének története*. Budapest, Kronika Nova, 1999.
- Orosz 1979 – Orosz László: *A Nemzeti Színház Bánk bán-előadásainak története*. Cumania, 1979/6., 137–166.
- Orosz 1983 – Orosz László: *Katona József: Bánk bán (Kritikai kiadás)*. Budapest, Akadémiai, 1983.
- Rajnai 2001 – Rajnai Edit: *A Thália Társaság = Magyar Színháztörténet 1873–1920*, szerk. Gajdó Tamás, Budapest, Magyar Könyvklub, 2001. 536–549.
- Rákosi 1885 – Rákosi Jenő: *A tragikum*. Budapest, k.n., 1885.
- Romsics 2000 – Romsics Ignác: *Hungary in the Twentieth Century*. Budapest, Corvina-Osiris, 2000.
- Singer, 1959 – *Traditional India. Structure and Change*, szerk. Milton Singer, Philadelphia, American Folklore Society, 1959.
- Szegedy-Maszák 1992 – Szegedy-Maszák Mihály: *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*. Literatura, 1992/2., 119–133.
- Szegedy-Maszák 1990 – Szegedy-Maszák Mihály: *The Rise and Fall of Literary and Artistic Canons*. Neohelicon, 1990/3., 129–159.
- Turner, 1982 – Victor Turner: *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*. New York, Performing Arts Publications, 1982.