

A nemzet színpadra állításai: Nemzetisínház-elképzelések európai kontextusban

Imre Zoltán

A National Theatre of Scotland [NTS] megnyitásához közeledve egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy ezt a pillanatot a skót színházi emberek és a nézők is már nagyon várják. (...) [Az NTS] régóta vita tárgya, s megvalósításáért néhány elkötelezett és elképzeléssel bíró ember éveken keresztül érvelt.¹

A National Theatre of Scotland (NTS) művészeti vezetője, Vicky Featherstone ezekkel a szavakkal bocsátotta útjára az NTS-t egy 2006-os cikkében, amelynek a „Dream Theatre Becomes Reality” [Álomszínház valósággá válik] címet adta. Az NTS Skócia 1997-es részleges függetlenedése (devolution) óta az egyetlen jelentős kulturális intézményként jött létre, s alapítását nemcsak a színháziak és a nézők, hanem a skót parlament és a skót kormány (Scottish Executive, ma Government) is támogatta. Az NTS létrehozása így számos szimbolikus és valós területet, intézményi viszonyt és hatalmi struktúrát kapcsolt egymáshoz: a (nemzeti) színházat, a (nemzeti) politikát és a (nemzeti) identitást. Ezeknek a területeknek az elemzése során a nemzetisínház-elképzelés változásainak főbb csomópontjait követem a 18. századi vitáktól a Pesti Magyar Színház 1837-es megalapításán keresztül az NTS 2006-os és a National Theatre Wales 2010-es megnyitásáig.

Különböző elképzelések – azonos intézmény?

A nemzet színházának fogalmát és annak a kulturális legitimitáshoz fűződő kapcsolatát elemezte Loren Kruger *The National Stage* című könyvében. Kruger abból indult ki, hogy

a nemzet színpadra állításának, egy nép színházbeli megjelenítésének és a rá való reflektálásnak, egy hiányzó vagy tökéletlen nemzeti identitás létrehozásának vagy helyettesítésének elképzelése az európai felvilágosodásban jelenik meg, konkrét formát pedig a forradalmi ünnepekben ölt.²

¹ FEATHERSTONE 2006a, 18.

² KRUGER 1992, 3.

Ezen általánosan elfogadható megállapítás után azonban Krugert csak az általa „teátrális nemzetnek” (theatrical nationhood) nevezett jelenség foglalkoztatja, amely, szerinte, teljességében csak a 19. század folyamán alakult ki a tömeg- és/vagy pártpolitika, az »egyetemes« (értsd férfi) választójog, és az emberek azon vágyának megjelenésével, hogy legitimált képviselőjük legyen a politika színpadán”.³ Következésképpen Kruger vizsgálatát időben az 1870-1980 közötti időszakra, térben Franciaországra, Angliára és az Egyesült Államokra, témájában pedig „a francia, az angol és az amerikai nemzeti színház krízis és/vagy siker közeli pillanatainak összehasonlítására”⁴ szűkítette. Franciaországban és az USA-ban a nemzetiszínház-elképzelés azon megjelenéseivel foglalkozott, amikor olyan csoportoknak hoztak létre nemzeti színházat, akiknek addig nem létezett megfelelő reprezentációjuk a legitimált színházakban. Így jött létre „a francia városi munkásság”⁵ számára a Théâtre National Populaire mozgalom, illetve a Federal Theatre Project (1935–39) „az amerikai munkásosztályhoz tartozók részére”.⁶ Ezzel ellentétben Angliában Kruger olyan esettel foglalkozott, amikor az angol nemzetiszínház-mozgalom egy egész nemzet (sőt birodalom) reprezentációját „[az angol iskolázott] középosztályra”⁷ korlátozta. Következésképpen Kruger a nemzetiszínház-elképzelésének viszonylag kései megjelenéseivel foglalkozik a funkcionáló és független nyugati államokban (Franciaország), nagyhatalmi kontextusban, azaz egy birodalom kiépítésekor (Amerikai Egyesült Államok), illetve a nagyhatalmi kontextus megszűnésekor (Anglia).⁸

Nyugat-Európa számos – Kruger által nem tárgyalt – országában azonban nemzeti színházat már sokkal korábban és más célokkal is hoztak létre.⁹ Az elsők között volt a

³ KRUGER 1992, 3.

⁴ KRUGER 1992, 4.

⁵ KRUGER 1992, 79.

⁶ KRUGER 1992, 134.

⁷ KRUGER 1992, 87.

⁸ Amint azt Kruger össze is foglalta könyve bevezetőjében: „Az angol és francia nemzeti színházi projekteket a 20. század eleji imperiális kontextusban megjelenő nemzeti kultúra elemei jellemezték. Olyan elemek, amelyek mobilizálni, de egyben szabályozni is akarták a tömeget, alávetve őket a központosított állam és a városi magaskultúra kettős autoritásának. Az amerikai viták nem pusztán a *théâtres populaires* által megidézett populáris szuverenitás diskurzusait próbálták meg feléleszteni, hanem ezek implicit regionális politikáit és lokális kultúráit is, hogy újratárgyalják az angol és francia projektek megkérdőjelezetlen metropolizmusát” (KRUGER 1992, 5).

⁹ Franciaországban 1680-ban, Dániában 1746-ban, Svédországban 1765-ben, Lengyelországban 1765-ben, német nyelvterületen (Hamburg) 1767-ban, az Osztrák Birodalomban 1776-ban, Mannheimban 1778-ban, Oroszországban 1812-ben, magyar nyelvterületen 1837-ben, Belgiumban 1853-ban, Horvátországban 1860-ban, Romániában 1875-ben, Norvégiában 1876-ban és Szerbiában 1884-ben hoztak létre nemzeti

Hamburgi Nemzeti Színház 1766-ban, amikor tizenkét hamburgi polgár elhatározta, hogy konzorciumot alapítanak a helyi színház anyagi támogatására. Dramaturgnak meghívták Gotthold Ephraim Lessinget, aki kinyilvánította, hogy „egy megfelelő irodalmi programmal alapított színház hozzájárulhat egy nemzet születéséhez is”.¹⁰ Ennek következtében a Hamburgi Nemzeti Színházat úgy tekintették, mint a német identitás és értékek forrását, illetve mint olyan intézményt, amely az önálló német nyelvű fejedelemségek egyesítésének eszméjét volt hivatva hordozni.¹¹

Szervezésbeli nehézségek, belső viszályok és közönség hiányában a színház gazdasági csőd miatt egy év múlva bezárt. Amint azt T. James Reed kifejtette, a színház alapvető problémája az volt, hogy

a német nemzeti színház alapításának vagy létrehozásának ambícióját akkor még nem lehetett megvalósítani. Egyetlen társulat nem reprezentálhatta az egységes országgal rendelkező nemzetet, hiszen Németországot csak 1872-ben hozták létre a német fejedelemségek egyesítésével.¹²

Mindenesetre, a Hamburgi Nemzeti Színház az első próbálkozások közül való, amikor nyilvános színházat hoztak létre „alulról” a (hamburgi) polgárok, hogy a (német-nyelvű) emberek szimbolikusan nemzetként reprezentálódjanak a színpadon és a színpadon kívül.¹³

A bécsi Hof- und Nationaltheater

Követve azt a gyakorlatot, amit részben a Napkirály alapított a Comédie-Française-zel az 1680-as évek Párizsában,¹⁴ részben pedig a porosz uralkodó, Nagy Frigyes alakított tovább az 1740-es évekbeli Berlinben,¹⁵ Bécsben a központi hatalom hozta létre a nemzeti színházat „felülről”, amikor 1776-ban II. József a Burgtheater-t Hof- und

színházat. Ezen országokon kívül, nemzeti színházat alapítottak Írországbán 1904-ben, Belgiumban ismét 1945-ben, Nagy Britanniában 1969-ben, Skóciában 2006-ban és Wales-ben 2010-ben.

¹⁰ REED 1979, 50.

¹¹ Lásd BROWN 1999, 292-294., és CARLSON 2000, 23.

¹² REED 1979, 48.

¹³ Lásd például CARLSON 1989, 94; BROWN 1995, 292-4; és FISCHER-LICHTE 2004, 1-16.

¹⁴ Lásd például HEMMINGS 1995, 6-10.

¹⁵ Lásd például CARLSON 1989, 73-4.

Nationaltheater-re [Királyi- és Nemzeti Színház] keresztelte.¹⁶ Bár elvileg a színházat a király irányította, a mindennapi működést a vezető színészek tanácsa (*Versammlung*) intézte, és a társulat tagjait „udvari színjátszóknak” (*Hofschauspieler*) nevezték. A színház legfőbb célja az volt, hogy a német nyelvet és a német nyelvű színjátszást propagálja azáltal, hogy német nyelven írt drámákat és külföldi darabokat német fordításban adtak elő.¹⁷

Mindez azért volt roppant fontos, mert a felvilágosult abszolutista II. József reformjai részeként az 1780-as években megpróbálta a latin helyett a német nyelvet bevezetni a birodalom közigazgatásába,¹⁸ s ehhez a színház szimbolikus funkcióit is felhasználta. Céljai között nemcsak a birodalom territoriális integritásának megalapítása szerepelt, hanem a multikulturális területeket és a többnyelvű etnikai csoportokat az Osztrák Monarchia vezetése alatt akarta egyesíteni mint centralizált, modernizált és teljesen bürokratizált polgári államot. Ennek eredményeképpen a király azon terve, hogy nemzeti színházat alapítson a fővárosban részben nemes gesztusnak tekinthető, amellyel saját magánszínházát megnyitva alattvalói számára saját és a birodalom nagyságát dicsőítette; részben pedig értelmezhető az Osztrák Monarchia uralma alatt álló egységes birodalom szimbolikus reprezentációjaként is.¹⁹

A nemzeti színház „alulról” vagy „felülről” létrejövő elképzelését nemcsak egyének és/vagy társadalmi csoportok hasznosították önmaguk színpadi reprezentációjához, hanem teljes nemzet (Franciaország, Dánia, Svédország és Németország) vagy birodalom egyesítésének eszközeként is felhasználták

¹⁶ A Comédie-Française (1680), a Berliini Operaház (1745), a bécsi Hof- und Nationaltheater (1778), a moszkvai Russziszikij Tyeatr (1765) és a varsói Teatr Narodowy (1765), mind királyi dekrétum alapján jöttek létre.

¹⁷ A Hof- und Nationaltheater szervezeti felépítése a Comédie-Française követte. Kezdetben a vezető színészek tanácsa vezette (*Versammlung*), akik szavaztak a repertoárról, a szerződésekről és a játszandó szerepekről. Rövidesen azonban az uralkodó megalapította az öt vezető színész csoportját, amely átvette a társulat vezetését. 1779-ben megjelent a Színházi Törvény is, amely szabályozta a színház szerkezeti felépítését, a próbarendet és a szereposztást. Ezekkel a reformokkal azonban az uralkodó (nem akart) példát állított a birodalom etnikai csoportjai elé, amelyek rövidesen megalapították saját nemzeti színházait. Lásd HONT 1972, 381–3; MÁLYUSZNÉ 1974, 471–98; és SIMHANDL 1996, 182–191.

¹⁸ Halálos ágyán 1790-ben, II. József visszavonta nyelv- és más rendeleteit is.

¹⁹ A Mannheimi Nemzeti Színházat is királyi rendelettel alapították 1778-ban, amikor a király, Karl Theodor elhatározta, hogy udvarát és udvari színházát áthelyezi Mannheimból Münchenbe. Az udvar távozása miatti gazdasági veszteség kompenzálásaként a mannheimi polgárok azt kérték a királytól, hogy vagy a Heidelbergi Egyetemet helyezze át a városba, vagy pedig bocsásson a rendelkezésükre nagyobb összeget „jó nemzeti színház” alapítására. Így a Mannheimi Nemzeti Színházat is a király támogatta és alapította, a színház szervezeti felépítése is a bécsi példát követte.

(Oroszország, Ausztria és Nagy Britannia). A nemzeti színház mibenlétét érintő vita és az adott ország nemzeti színházának létrehozása a mindenkori elnyomó és idegen hatalom kontextusában is lezajlott (Lengyelország, Magyarország, Románia, Horvátország, Norvégia, Szerbia, Írország és bizonyos tekintetben Skócia).²⁰ Ezekben az országokban a nemzeti színház létrehozásának célja a nemzet egyesítésének és megőrzésének (idealisztikus) reprezentálása és az elnyomókkal szembeni ellenállás egyik lehetséges terepének a kialakítása volt. A nemzeti színház szerepét pedig abban látták, hogy általa felmutassák és később fenntartsák a nemzet (gyakran egységes) képzetét, a (gyakran fixált és szinguláris) nemzeti identitást, a (gyakran homogén és domináns) nemzeti kultúra elképzelését és a nemzetállam virtuális megjelenítését.²¹

Identitás, nemzet és színház – küzdelmes terep

Azokban az európai országokban, amelyekben a nemzeti színház megjelent, a nemzet és a nemzetállam létrehozásával és/vagy újraértelmezésével hozható kapcsolatba.²² A nemzettel és létrehozásával kapcsolatos probléma, mint Benedict Anderson megfigyelte, részben abból adódik, hogy a nemzet „elképzelt politikai közösség, hiszen csak képzeljük, hogy természetéből adódóan körülhatárolható, illetőleg szuverén egység”.²³ Egy nemzet csak tagjainak képzeletében formálódik valódi közösséggé, mivel csak tagjai képzelik, hogy természetéből adódóan szuverén egység.

Még a legkisebb nemzet tagjai sem ismerhetik meg egymást személyesen, sosem találkozhatnak egymással vagy hallhatnak egymásról, mégis mindegyikükben él összetartozásuk képzele.²⁴

²⁰ 1837-ben a Pesti Magyar Színházat (csak 1840-től Nemzeti Színház) a habsburgok ellenében hozták létre, mialatt az újvidéki Szerb Nemzeti Színházat a magyar dominancia ellenében alapították 1861-ben. Ekkor Újvidék még a Magyar Királyság részének számított. Lásd PÓTH 1981, 8–20.

²¹ A részletes elemzést a korai nemzeti színház-alapítási kísérletekről Kelet- és Észak-Európában lásd SENELICK 1991.

²² A nemzeti színház és a nemzetállam egymást feltételező létezése nem teljesen egyértelmű. Olaszországban sohasem létezett, és most sem létezik Nemzeti Színház. A Georgo Strehler által alapított Piccolo Teatro-t és a Teatro di Roma-t tartják annak, de ezeknek a nevében sem szerepel a nemzeti megjelölés (lásd Gaborik 2008). Sőt Németországban sincs jelenleg „Nemzeti”-nek nevezett színház (lásd Irmer 2008).

²³ ANDERSON 1991, 6.

²⁴ ANDERSON 1991, 6.

A nemzeteket egyedi és különféle módokon képzelhetjük el, amelyek érzékelhető és szimbolikus formákat a tradíciókban, a múzeumokban, a galériákban, az emlékművekben, a ceremóniákban és más hasonló gyakorlatokban kapnak. Ezeket a gyakorlatokon keresztül konstruálódik meg a tagok egységének képzelete is.²⁵

Allucquere Rosanne (Sandy) Stone *A szellem teste* című tanulmányában az olyan közösséget, amelyben az egymástól fizikailag elválasztott embereket közös hitek és gyakorlatok kötik össze, *virtuális közösségnek* nevezte.²⁶ Vagyis a Stone-i értelemben egy nemzet is csak *virtuális közösségként* jöhet létre. A közösség létezéséhez szüksége van arra, hogy az egymástól fizikailag elválasztott egyének összetartozása és más közösségektől való különbözősége megjelenítődjön. Kruger teátrális nemzet-koncepciója tehát teljes mértékben releváns nemcsak a nemzeti színház késői megnyilvánulásaira, hanem általában a nemzet(i színház) elképzelésére is, mivel a megjelenítés (a színpadra állítás) eszközei természetüknél fogva teátrálisak. Ekként a virtuális nemzet prezentációja is teátrális a mindennapi élet különböző területein megjelenő performatív cselekvésekben (országgyűlési vita, intézmény megnyitása, nagygyűlés, bál, fogadás, vacsora stb.), *re-*prezentációja a színházban pedig különösen az.

A virtuális közösségként tekintett nemzet reprezentatív jellegén kívül Anderson megfigyelésének vannak más előnyei is. Amint azt Jen Harvie kimutatta a *Staging the UK* című könyvében, Anderson „elképzelt” terminusának legalább két értelmezése lehetséges. A terminus elsősorban azt hangsúlyozza, hogy a közösség érzete olyan kulturális gyakorlatok által jön létre, amelyek kreatívak és gyakran művésziak (artistic). Másrészt pedig kifejezése „azt a benyomást kelti, hogy gyakorlati megvalósítása nagyban és egészében akaratlagos (volitional)”.²⁷ Következésképp a nemzeti közösségek folyamatosan konstruálódnak és identitásuk „kulturálisan létrehozottak, dinamikusak és (...) alapvetően zavarosak (troubled)”.²⁸ Mivel a nemzeti identitások konstruáltak, így

²⁵ Meglepő, hogy Anderson a nemzet elképzelését a nyomtatott szóra korlátozta anélkül, hogy említést tett volna más módokról is, úgymint a színházról, a zenéről, a festészetről, az építészetről, a divatról, a kulturális performanszokról, a televízióról, a filmről, a rádióról és a jelen más információs technológiáiról. Tim Edensor is arra figyelmeztetett: „Anderson elképzelése, hogy a nemzet textuálisan létrehozott és reprezentált, úgy tűnik eltünteteti a közösségi identitások reprodukciójának térbeli, anyagi és testi jellemzőit” (EDENSOR 2002, 7). A nemzet létrehozásának a textuálistól eltérő módjait lásd például BOSWELL és EVANS 2004.

²⁶ STONE 1995, 298.

²⁷ HARVIE 2005, 16.

²⁸ HARVIE 2005, 3.

meg is változtathatók és meg is reformálhatók. Ebből azonban Harvie könnyen arra következtetett, hogy mivel a nemzeti identitások különböző csoportok által elképzelték, „az autoritás szükségszerűen szétszóródik (dispersed) a hatalom megszokott központjaiból”.²⁹ A probléma ezzel a meglátással az, hogy a reprezentáció eszközei és módszerei még ma sem mindenki számára egyformán elérhetőek. Következésképp az autoritás szétszóródhat ugyan, de a hatalom megszokott központjai továbbra is alapvető szerepet játszanak és alapvető funkciót töltenek be abban, ahogy a nemzeti identitások (re)konstruálódnak és legitimálódnak. Így az identitás küzdelmes terepnek tűnik.

Az elképzelt virtuális közösségnek tekintett nemzet olyan kollektív identitáson alapul, amelyet feltehetőleg és hallgatólagosan legtöbb tagja elfogad. A kollektív identitás létrehozásához szükség van (közössé formálható) múltra. A múlt azonban nem létezik önmagában, hanem – mint azt Jan Assmann állította – „egyáltalán azáltal keletkezik, hogy az ember viszonyba lép vele”.³⁰ A múlt az emlékezés és felejtés szelektív és retrospektív folyamatán keresztül tudatosan és öntudatlanul konstruálódik. Ahogy a méltatlanul elfeledett emlékezetkutató Maurice Halbwachs kimutatta: bár mindig az egyén emlékezik, a múlt a kollektív memória révén társadalmilag (is) konstruált. Az emlékezet hátrafele és előrefele is aktív, mivel nem csupán felidézi a múltat, hanem azt is megszervezi, hogyan tapasztalhatjuk meg a jelent és a jövőt.³¹ S ahogy „a múltat nem lehet (véggépp) eltörölni”, úgy nem lehet összetettségében, „autentikus” módon – „úgy, ahogy megtörtént” – rekonstruálni (feléleszteni) sem. A múlt különböző csoportok és népek által csakis *re*-konstruálható, azaz újra és újra elrendezhető és szervezhető a jelenben, a jelen nézőpontjából. Így a múlt folyamatosan létrehozott konstrukció, amelyet állandóan felhasználunk a jelen számára. Az amúgy elérhetetlen és feléleszthetetlen múltból készült eltérő reprezentációk legitimációként, megalapozásként, illetve, mint később látni fogjuk, a hiány szimbólumaként is szolgálhatnak a jelen és a jövő számára. Mivel ezeket a reprezentációkat különböző kollektív identitások hozzák létre, különböző népek vagy csoportok és különböző közösségek léteznek (egységesnek és homogénnek tűnő) nemzetben is. Így a nemzet is küzdelmes terepnek számít.

²⁹ HARVIE 2005, 3. A hétköznapi élet nacionalizmusának elemzéséhez lásd BILLIG 1995; PALMER 1998; THOMPSON 2001 és EDENSOR 2002.

³⁰ ASSMANN 1999, 31.

³¹ ASSMANN 1999, 35-43.

Bár Assmann is úgy vélte, hogy az emlékezetnek helyszínekre van szüksége és térbeliesítésre hajlik,³² Pierre Nora volt az, aki részletesen elemezte azokat az általa az *emlékezet helyeinek* (*lieux de mémoire*) nevezett térbeli elemeket, amelyeket egy adott közösség az emlékezéshez szükségesnek tart.³³ Az emlékezet helyei olyan folyamat eredményeképpen jöhetnek létre, amelyben a spontán módon és egyénileg átélt emlékek kollektív történelemmé alakulnak át, és különböző formákban manifesztálódnak, úgymint intézmények, topográfiai helyek, tárgyak, kulturális alkotások, társadalmi szokások, mi több épületek. Ezeket a szimbolikus, reális vagy éppen virtuális helyeket természetesen nemcsak emlékezésre használhatják, hanem olyan cselekvések helyszíneiként is, amelyek által az adott közösség megerősítheti, sőt a jövőre vetítheti kulturális identitását, felhasználva ehhez az adott helyszínen megvalósuló performatív cselekvések szimbolikus jelentéseit.

Az építészet gyakran szolgált eszközül ezeknek a céloknak az eléréséhez. Marvin Carlson könyvében, a *The Places of Performance*-ban, a különböző színházi terek és jelentéseik vizsgálatakor megállapította, hogy

a „város-ideológiák” változásával a városi környezet mint egész jelentése is megváltozik, s ez a változás azonnal megmutatkozik „az építészeti tárgyak repertoárjában” is. Új normatív típusok (...) helyettesítik az elhagyottakat, (...) nemcsak új városi szokásokat, hanem új társadalmi szerveződéseket is reprezentálva.³⁴

A nyugati kultúra építészeti tárgyainak változó repertoárjában a színház egyike a legállandóbbaknak. Stabilitása azonban „nem jelenti azt, hogy városi szerepe is állandó. Éppen ellenkezőleg, azt jelenti, hogy a színház számos városi funkciót is képes volt magába fogadni”.³⁵ Peggy Phelan a londoni Rose Theatre 1989-es feltárásával foglalkozó kiváló tanulmányában, nemcsak a 17. és 20. századi színház eltérő (városi) funkcióit mutatta be, hanem rávilágítva a különböző politikai nézetek, hatalmi szerkezetek és kulturális performanszok között kapcsolatokra, nyilvánvalóvá tette, hogyan rekonstruálódik a múlt a jelen politikai és kulturális szükségletei, céljai és félelmei

³² ASSMANN 1999, 40.

³³ Lásd NORA 1999.

³⁴ CARLSON 1989, 6.

³⁵ CARLSON 1989, 7.

közepette.³⁶ Phelan így azt is demonstrálta: a színház intézményként, jelenségként, sőt épületként is felhasználható arra, hogy egy virtuális közösség reprezentációjaként valós közösséget foglaljon magába, még ha az ideiglenes is. Sőt a színház olyan tér, ahol a kollektív identitás formálható és vizuálisan (re)prezentálható, illetve a múlt jelenné formálható és a jövőre vetíthető.³⁷ Így nemcsak a nemzet és az identitás, hanem a színház is küzdelmes terepnek számít.

A Pesti Magyar Színház 1837-ben

A XIX. századi nemzetállamok kialakulásának gyakorlati előfeltevéseit vizsgálva Eric J. Hobsbawm *A nacionalizmus kétszáz éve* című munkájában azt állította, hogy azok a népek, amelyek nem rendelkeztek történetileg független területtel és önálló közigazgatási intézményekkel, hiányukat kulturális gyakorlatok és intézmények révén pótolták.³⁸ A XVIII–XIX. század fordulója körüli magyar kontextusban a kulturális gyakorlatok és a szemiotizált intézmények kiemelkedően fontosnak mutatkoztak, mivel Magyarország a Habsburg Birodalom részeként létezett csupán.³⁹ A nemzeti nyelv fontosságát a nyelvújítási mozgalom már a XVIII. század utolsó harmadában felismerte. Ennek következtében a vezető magyar értelmiségiek „felülről” modernizálták a magyar nyelvet, hogy a kortárs jelen elképzeléseit is kifejezhesse. Mivel a (modernizált) magyar nyelv

³⁶ PHELAN 1999, 40-57.

³⁷ A megszokott gazdasági és jogi problémákon kívül Phelan arra hívta fel a figyelmet, hogy a 17. században a Rose Theatre-hez kötődő homoszexuális utalások a ki nem mondott okok között szerepeltek, amikor az 1990-es években a brit homofób politikusok nem akarták folytatni a romok teljes feltárását. S arról sem akartak hallani, hogy nemzeti vagy nemzetközi szintre vigyék a romok feltárását. A Rose Theatre feltárásának a problémáit lásd CERESSANO 1989; KOHLER 1989; FOAKES 1989 és ORREL 1992.

³⁸ Lásd HOBSBAWM 1999, 50–53.

³⁹ A magyar feudális nemzetgyűlés 1723-ban elfogadta az osztrák örökös tartományok és a Magyar Királyság elválaszthatatlan és elszakíthatatlan kapcsolódását („*indivisibiliter ac inseparabiliter, invicem et insimul*”), és azt is, hogy külső támadás esetén egymást kölcsönösen megvédik. Cserébe Magyarország megtarthatta kvázi-független adminisztratív intézményeit. Ezeket az intézményeket azonban alárendelték az uralkodónak, és különböző városokban helyezték el őket: a Kancellária Bécsben, a feudális országgyűlés (Diéta) Pozsonyban, a Helytartótanács pedig Budán székelt. A politikai jogokat kizárólag a nemesség gyakorolta a Diétán és a megyei gyűléseken. A külpolitika, a hadügy és a pénzügy az uralkodó irányítása alá tartozott, aki a politikai helyzettől függően arról is dönthetett, hogy összehívja vagy éppen feloszlatja az országgyűlést. Mivel a monarchia többnemzetiségű közösséget foglalt magában, az uralkodó a különböző etnikumok egymástól eltérő törekvéseit saját céljainak érvényesítésére használta fel. Az intézményi szerkezetet és a politikai viszonyokat a magyar nemesség megerősítette az 1791-es, majd az 1825-ös országgyűlésen, és változatlanok maradtak egészen 1848-ig. Lásd BERTÉNYI–GYAPAI 1997, 305–307. és 323–347.

(virtuális) kapocs lehetett a virtuális nemzetközösség tagjai között, a kortársak hamarosan a nemzet „túléléséért” vívott „küzdelem” egyik „főszereplőjének” tekintették. Mi több, a nemzeti irodalom létrehozása által a nyelv a mitikus nemzeti múlt és az áhított jövő letéteményeseként is funkcionálhatott.⁴⁰ E felfogás eredményeként jelenhetett meg a nyelv a „nemzet színpadán” úgy, mint a „nemzethalál” elkerülésének egyik alapvető eszköze és záloga.

A nemzeti irodalom létrehozásával a nyelvet egyrészt a mitikus nemzeti múlt és az áhított jövő letéteményeseként definiálták, másrészt viszont, mivel a hivatalos nyelv a latin volt, de széles körben használták a németet, illetve az arisztokrácia körében a franciát is, a magyar nyelv megújítását és a nemzeti irodalom kialakítását a kortársak, különösen az osztrák cenzorok az osztrák politikai vezetés, illetve az osztrák, német és francia kulturális hatások elleni passzív rezisztencia jeleként is értékelték.⁴¹ A magyar nyelv a XVIII. század utolsó harmada óta (mindmáig) megtartotta ezeket a funkciókat, a nyelv fontosságát pedig akkor hangsúlyozták/hangsúlyozzák igazán, amikor Magyarország területi integritását, szuverenitását, illetve kulturális örökségét érte, éri vagy érheti (vélt vagy valós) támadás.

A nyelv és az irodalom mellett – gyakran velük összefüggésben – tárgyak, kulturális és polgári intézmények, illetve helyszínek is szimbolikus eszközzé vagy az „emlékezet helyszínévé” alakulhatnak át, és ezek az eszközök/helyszínek a nemzeti múlt és jelen szimbolikus jelölőiként szemiotizálódnak. A magyar nemzet létrejöttékor olyan intézményeket, mint a Nemzeti Múzeum és Könyvtár (1802, 1808), a Tudományos Akadémia (1825) vagy akár a Lánchíd (1842–1848) – nyilvánvaló gyakorlati és modernizációs funkcióik mellett –, emlékműveknek tekintették, amelyek méretük, szerkezetük, díszítésük és nem utolsósorban elhelyezkedésük révén a nemzetnek és az alapítóiknak erejét és értékeit fejezték ki. Ezek közé a Pest-Budán újonnan alapított intézmények közé tartozott a Pesti Magyar Színház (1840-től Nemzeti Színház) is, melyre a kortársak úgy tekintettek, mint azoknak a kulturális performanszoknak egyik

⁴⁰ A színház, a nyelv és az irodalom kapcsolatáról az észak- és kelet-európai országokban lásd SENELICK 1991, 1–16.

⁴¹ A nemzeti nyelv ügye alapvetőnek tűnik a XIX. század során alakult nemzeti színházaknál, de vannak XX. századi kivételek is. A Finn Nemzeti Színház (1902) svédül játszott, az ír Abbey Theatre (az ún. Ír Nemzeti Színház, 1904), a National Theatre of Scotland (2006) és a National Theatre Wales (2010) pedig angolul. Ez azt mutatja, hogy nemzeti színház alapításához nem elég csupán a nemzeti nyelv ápolásának a funkciója.

lehetséges helyszínére, amelyek révén a színpadon és a színpadon kívül kifejezhető a nemzet nagysága, büszkesége és vágyott függetlensége is. Ebből következik, hogy a Pesti Magyar Színház (gondolata és intézménye) létrejötte óta összekapcsolódott a politikával, különösen a nemzeti politikával.

A XVIII. század utolsó negyedére Pest-Buda gazdasági jelentősége megnövekedett. Ehhez még hozzájárult, hogy II. József az osztrák birodalmi adminisztráció egyik központjává tette a Kancellária és a Helytartótanács Budára helyezésével. 1835-re Pest-Buda lakosságának száma meghaladta a hatvanötezet, amelynek viszont csupán egyötöde volt magyar anyanyelvű, a többség alapvetően német és különböző szláv népcsoportokhoz tartozott.⁴² Bár Pest-Budát ekkorra már a kortárs magyarok az ország fővárosaként tartották számon, legitimált kultúrája és széles körben beszélt nyelve azonban a német volt.⁴³ Ez a helyzet kulturálisan abban tükröződött, hogy a különböző német nyelvű újságok mellett 1812-ben egy új német nyelvű színházat nyitottak Pesten – Pesti Német Színház néven –, amely háromezer-ötszáz fő befogadására volt képes, mialatt Budán már 1789 óta többé-kevésbé folyamatosan működött egy másik német nyelvű színház, a Várszínház.⁴⁴ Ebben a kontextusban a várható alacsony nézőszám miatt magyar nyelvű színház üzleti vállalkozásként nem üzemelhetett.⁴⁵ Ennek következtében a színház saját legitimációjáért és anyagi biztonságáért a nemzeti politikába ágyazódott, cserébe viszont politikai célokért, politikai intézményként (is)

⁴² Lásd például VISZOTA 1938, 64–68.

⁴³ „A Magyar Királyság alattvalóinak fele nem magyar volt. A jobbágyoknak is csupán az egyharmada volt magyar nyelvű. A 19. század elején a felső arisztokrácia tagjai franciául vagy németül beszéltek, a középnemesség a latint keverte magyarral, illetve szlovák, szerb és román kifejezésekkel, valamint köznyelvi némettel.” (IGNOTUS 1972, 45–46.)

⁴⁴ A XIX. században a kelet-európai nemzeti színházak megalakulása általában interkulturális környezetben zajlott, amely különböző etnikai populációkon és eltérő színházi életen alapult. Az előbbi annak a következménye volt, hogy minden egyes országban különböző etnikai csoportok éltek együtt évszázadok óta a hódítások és a migráció következtében. Az utóbbi részben a külföldi utazó társulatok (német, francia, olasz és angol), részben az állandó jelleggel működő idegen nyelvű társulatok, részben pedig a különböző nemzeti nyelvű állandó szintársulat megalapítására irányuló kísérletek jellemezték. Ez a színes színházi élet gyakran a helyi (középkori) hagyományokra, az iskolai színjátszásra és az arisztokrata udvari színházra épült. Lásd SENELICK 1991; MÁLYUSZNÉ 1974, 479–480.; HONT 1972, 238–250., 409–434. és 680–754.; CSATO 1963, 12–14.; ČERNÝ 1973, 7–8. és ALTERESCU 1983, 11–32.

⁴⁵ Ezt bizonyítják Pest-Budán az állandó magyar nyelvű színjátszást meghonosítani kívánó kísérletek is. Az első hivatásos magyar nyelvű társulat Kelemen László vezetésével 1790-ben megszakításokkal a Rondellában (1774), majd 1792–1795 között folyamatosan a Reischl-féle színházban (1784) játszott. A Vida László (1807–1813), majd a Kulcsár István által (1813–1828) vezetett második magyar nyelvű szintársulat is csak 1815-ig játszhatott először a Reischl-féle színházban, majd 1812–1814 között a Rondellában. Végül azonban ők is vidékre kényszerültek.

működött.⁴⁶ Bár nem minden politikai utalás fogalmazódhatott meg nyíltan a színházról szóló vitákban a politikai elnyomás és a cenzúra miatt, ezek szimbolikusan megjelentek az irodalomban, a színpadon, valamint a színház nevében is: Pesti Magyar Színház.

A lehetséges nyílt vagy éppen rejtett politikai célok mellett a színház elsősorban kulturális intézményként működött. Mivel a magyar nyelv megújítása fontos szerepet játszott mind a reformkor mindennapi életében, mind a nemzet „túlélése” szempontjából, a nemzeti színház funkciói között szerepelt a nemzeti nyelv nyilvános használata, terjesztése és fenntartása. Ezt magyar nyelvű eredeti darabokkal, fordításokkal és adaptációkkal, később pedig a nemzeti repertoár kialakításával és folyamatos műsoron tartásával érték el. A nemzeti színház egyik fő feladatát a nemzeti tragédia megtalálásában látták. Olyan nemzeti tragédiára volt szükség, amellyel egyrészt a valaha dicső magyar múltat artikulálhatták, és azt az áhított magyar függetlenségre vetíthették, másrészt pedig az etnikai csoportok (szerbek, horvátok, románok, szlovákok és mások) fölötti dominanciát is fenntarthaták és legitimálhatták.⁴⁷

A nemzetiszínház-elképzelésben a politikai és a kulturális funkciók gyakran társadalmi és morális funkciókkal is összekapcsolódnak. Így történt ez a reformkorban is, amikor a kortársak véleménye szerint a színháznak mintákat kellett adnia a „jó” magyar polgár/hazafi jellemzőire. Egyben fel kellett készítenie a nézőt azokra a szerepekre is, melyek a megreformált és modernizált kapitalista társadalomban várnak rá, megtartva természetesen nemzeti karakterüket és identitásukat. Emellett szintén a színház feladata volt, hogy a kortárs tematikájú hazai és külföldi drámák előadásán keresztül bemutassa a kortárs divatot, szokásokat és viselkedésmódokat, illetve az aktuális politikai és társadalmi nézeteket.⁴⁸ Építését és a megnyitásától számított három évet leszámítva a Nemzeti Színház legitimitása és anyagi biztonsága az országgyűlésben hatalmon lévő politikai erő (anyagi és politikai) támogatásától függött, következésképp a magyar Nemzeti Színház politikai intézményként is működött. A Nemzeti Színház a nemzeti identitás kialakításának és fenntartásának eszköze volt, mivel magyar nyelven játszott, a

⁴⁶ Bár a Pesti Magyar Színházat részvénytársaságként működtették, az első évek súlyos gazdasági problémákkal zárultak. Ennek kompenzálásaképpen a feudális országgyűlés újrakeresztelte a színházat 1840-ben Nemzeti Színházra, és állandó állami támogatással is ellátta. Ennek eredményeképpen a Nemzeti Színház az egyik legkorábbi példájává vált a nemzeti szubvencióval működő intézményeknek.

⁴⁷ Ezt a funkciót tölti majd be az 1840-es években a *Bánk bán*, melynek előadása az 1848-as szabadságharc bukása után az emlékezet terévé alakult, különösen a két világháború közti időszakban.

⁴⁸ Lásd például KERÉNYI 1990, 259–263. és KERÉNYI 1999, 40–42.

(feltétezt) magyar (nemzeti) karaktert állította színpadra, illetve a közössé formált nemzeti múltat jelenítette meg. Mivel a színház már a reformkorban is multifunkcionális nemzeti intézményként képelték el, és nyilvános emlékműként értelmezték, különösen fontos volt, ki építeti fel, hol és mikor.

A színházépítés körüli aggodalmak

Phelan imént melített tanulmányában, az építészet és a színház kapcsolatát vizsgálva, Denis Hollier-re hivatkozott. Hollier szerint az építészet „feltalálását” a halál megtevesztésének és elfelejtésének vágya motiválta:

az emlékmű és a piramis ott áll, ahol valamilyen helyet kell elfedniük, űrt kell betölteniük, mégpedig azt, amelyet a halál hagyott hátra. A halál nem jelenhet meg, és nem kaphat helyet: hadd fedje hát el, hadd foglalja el helyét a sír. [...] Van, aki holtat játszik, hogy ne jöjjön el a halál.⁴⁹

Hollier nyomán Phelan arra a következtetésre jutott, hogy az építészet jelentős szerepet játszik annak a stratégiának kialakításában, amellyel az ember úgy élheti túl teste elenyészését, hogy a bomló test rémképét szilárd emlékművekbe, azaz szobrokba, obeliszekbe, illetve épületekbe – legyen az sírhely vagy piramis – helyezi át. Ezért politikai, kulturális, társadalmi és morális szerepe mellett egy színház felépítésének implicit ontológiai funkciója is van a halállal, az elmúlással szemben. Ebben az értelemben a színházépület a múlt és a jelen számára létrehozott szilárd emlékmű: olyan helyszín, ahol a múlt emlékezve „a túlélők [például egy nemzet tagjai] teremtenek maguk számára identitást”.⁵⁰ Ezzel párhuzamosan a színházépület olyan helyszín is, ahol kőbe vésve manifesztálódhat egy adott nemzet identitása és építetőinek ideiglenes személyisége. Azaz olyan helyszíneként értelmezhető, ahol egy nemzet virtuális valósága fizikai és vizuális manifesztációkká alakítható át, ahol egy nemzet, illetve a színház és a nemzet építetőinek ideiglenessége túlélheti a halált, és mintegy állandóságra tehet szert.⁵¹

⁴⁹ Hollier-t idézi PHELAN 1999, 48.

⁵⁰ Kosselecket idézi ASSMANN 1999, 63.

⁵¹ A budapesti Nemzeti Színház bontásainak története mintha éppen az ellenkezőjére hívná fel a figyelmet.

A színház mint emlékmű-elképzelést a XVIII. századi felvilágosult gondolkodás által élesztette újjá, hogy összekapcsolta a rendezett városi tér és a racionalizált társadalom elképzelését. Míg az olasz reneszánszban a színházat magántulajdonnak tekintették, a XVII. és XVIII. századi felvilágosult abszolutista uralkodók, felismerve a színházban rejlő lehetőségeket, illetve az alapító nevét megörökítő lehetséges kulturális és politikai implikációkat, a színházat nyilvános emlékművé avatták.⁵²

Az első ilyen nyilvános emlékmű Nagy Frigyes 1745-ben megnyitott Berlini Operaháza volt. Annak érdekében, hogy királysága kultúráját nemzetközi hírűvé tegye, számos más rendelkezése mellett racionalizált, ideális városként építette újjá Berlint, hatalmas utakkal, terekkel és olyan nyilvános épületekkel, mint az új palota, az akadémia és az operaház.⁵³ Erőfeszítéséből az is látható, hogy az építészet nemcsak a halál és a pusztulás elleni harccal kapcsolható össze, hanem a hatalom kifejezésével és vizualizációjával is. Amint azt Marvin Carlson megfigyelte, „a harmonikusan konstruált városrészek szerzőik erejét idézik fel a megfigyelőben, kiemelve, hogy egyedül és csakis egyedül a ráció határozza meg jellemzőiket – rendet, szimmetriát és központi elrendezést mutatva”.⁵⁴ Ennek eredményeképpen a XVIII. század végén újjáépült európai városokban a politikai és kulturális jelentéseket hordozó, nyilvános emlékműként értelmezett színház alapvető tényezővé vált. Ez a mozgalom Pest-Budát az 1800-as évek körül érte el, amikor császári parancsra József nádor Pest belvárosának újjáépíttetése és a Pesti Német Színház (1808–1812) felépíttetése céljából megalapította a Királyi Szépítő Bizottságot.

A színház kulturális, morális, társadalmi és politikai lehetőségeit a magyarok is felismerték.⁵⁵ Már 1790 óta valamennyi országgyűlésen felvetődött – természetesen a nyelvkérdéssel összefüggésben – a Pesten létesítendő állandó magyar színház terve, de megvalósítása különböző okok miatt újra meg újra meghiúsult. Az 1830-as országgyűlésen a rendek előírták a magyar nyelv használatát a közigazgatásban és a törvényhozásban, illetve kidolgozták a Magyar Tudós Társaság alapszabályait. A színház építésének szempontjából ez azért volt fontos, mert a Társaság alapszabályának 5. pontja a magyar nyelv támogatása és terjesztése érdekében kimondta a nemzeti játékszín

⁵² Lásd CARLSON 1989, 72–73.

⁵³ CARLSON 1989, 73–75.

⁵⁴ CARLSON 1989, 73.

⁵⁵ A magyar Nemzeti Színház alapítására vonatkozó utalás először Frenzel István német nyelvű pamfletjében jelent meg 1779-ben.

létesítésének szükségességét. Egy évvel később, 1831-ben Pest vármegye küldöttei is létrehozták „a honi nyelv terjesztésére ügyelő küldöttséget”, és egyúttal megbízták Széchenyi Istvánt, hogy dolgozzon ki részletes tervet az állandó színház felépítésére. Széchenyi szerint, amint azt a *Magyar játékszínről* (1832) című röpiratában részletesen kifejtette, a létesítendő színháznak országos intézményként, részvénytársasági alapon, de az országgyűlés támogatásával kell működnie. A színház helyszínéül a Duna-parti József piacot – a későbbi Magyar Tudományos Akadémia helyét – ajánlotta, és megépítéséhez az általa ismert udvari színházak és operaházak mintáit javasolta.⁵⁶

Pest vármegye vezetői azonban nem voltak megelégedve Széchenyi tervével, mivel a színház irányítását saját ellenőrzésük alatt szerették volna tartani.⁵⁷ 1835 augusztusában Pest vármegye nevében Földváry Gábor alispán megkezdte egy ideiglenes színház építését. 1835 októberében Széchenyi, aki nem adta fel egy az országgyűlés által támogatott állandó színház építésének tervét, a nádortól megkapta a Duna-parti telket. Eközben Pest városa is bejelentette tervét a színház felépítésére egy harmadik helyszínen, ezt azonban a nádor utasítására a városi tanács elvetette. 1836 februárjában a megye által megkezdett építkezést négy hétre felfüggesztették, hogy az országgyűlés dönthessen a nemzet számára építendő állandó színház ügyében. Mivel az országgyűlés felső táblája elutasította az állandó színház építésének tervét, a vármegye elrendelte az építkezés folytatását. A felsőház döntése után a vármegye terve kapta meg a nemzet (morális és anyagi) támogatását, amely – miután az uralkodó feloszlatta az országgyűlést, és a reformellenzék képviselőit bíróság elé állította, majd bebörtönöztette – jelentősen felerősödött.⁵⁸

A nemzeti színház 1790 és 1837 közötti megvalósításának folyamata híven tükrözte az eltérő csoportoknak a hatalomért vívott harcát, saját reprezentációjuk megfogalmazására fenntartott igényét, a Habsburg Birodalommal és magyarországi képviselőivel szemben tanúsított ellenállást, valamint a színház intézménye ellen irányuló előítéleteket. A Pesti Magyar Színházat végül Pest megye Színházi Bizottsága építtette

⁵⁶ SZÉCHENYI 1832.

⁵⁷ Mint azt Kerényi Ferenc megjegyezte, a vármegye demokratikusabb színházbelsőt keresett, s ezért „a forradalom utáni [párizsi] népszínházak terveit hozatta meg, ahol a közönség – a páholyok publikuma is – egyetlen közös előcsarnokból indul helyére, majd ugyanígy távozik a színházból. A Pesti Magyar Színház valóban ilyen elrendezésű, úgynevezett Odéon-típusú játékszín lett” (KERÉNYI 2009).

⁵⁸ Lásd SZEKÉR 1989, 23–37.; VÖRÖSMARTY 1969, 363–371.; VÖRÖSMARTY 1971, 537.; és BERTÉNYI és GYAPAI 1997, 343–347.

fel, támogatta és ellenőrizte. A színház megmutatta a Pest megyei középnemesség erejét, cserébe viszont a színházat és a színház programját a középnemesség a polgári reformok és a liberális politikai nézetek népszerűsítésére használta. Mi több, a színház volt az egyetlen olyan médium, amely a színpadon és a nézőtérén egyaránt egybegyűjthette a társadalom különböző rétegeit, és nemzetként jeleníthette meg őket. Amint azt Vörösmarty a színház nyitó előadásáról szóló kritikájában meg is jegyezte: „A közönség [...] tiszta hazafi örömeiben egészen elmerült. [...] De e' zajtalanságban ámulat, mély érzelem 's egy magát becsülő népnek méltósága volt.”⁵⁹

Bár a színház, de főleg a nézőtér az áhitott nemzet egységes *testét* mutatta, az épület elrendezése és beosztása a társadalmi, politikai és kulturális különbségekből adódó különválasztást is kifejezte, és láthatóvá is tette.⁶⁰ Ebben az értelemben a színházat a társadalmi, politikai és morális ellenőrzés színhelyének tekintették, amely a befogadás és kizárás elvén alapult. Így a színház a hatalom és a legitimáció területén formálódott, s működésének a következő kérdésekre is választ kellett adnia: Milyen reprezentációk kaphatnak színpadot, s melyeket kell eltörölni? Kinek az elképzelése jelenhet meg hivatalosan, és kié lesz kizárva? Kinek a történetére és történelmére fognak emlékezni és kié lesz elfeledve? A társadalmi, politikai és kulturális élet mely képzetei jelenhetnek meg, s melyek marginalizálódnak? Milyen hangok szólalhatnak meg, s melyek hallgattatnak el? Ki kit reprezentálhat, s milyen alapon döntenek erről?

A színház mint folyamat – a nyitó előadás

⁵⁹ VÖRÖSMARTY 1969, 66.

⁶⁰ Azokban az országokban, amelyekben a királyság intézménye erős volt (Németország, Oroszország, Osztrák–Magyar Monarchia), a nemzeti intézményeknél, mint a Nemzeti Színház vagy a Királyi Operaház, a királyi páholyt a színpaddal szemben, az első emeleten, a többi páhollyal körülvéve helyezték el. A királyi páholytól való távolság szimbolikusan mutatta a társadalom legerősebb elemétől való gazdasági és politikai távolságot. Mivel az előadás, a színpad elrendezése és a nézőtér beosztása is az uralkodó nézőpontjából szerveződött, a királyi páholy helyei voltak a legjobbak a nézőtérén. Innen az uralkodó tökéletesen láthatta mind az előadást, mind pedig a nézőket, kifejezve, hogy tekintete mindig alattvalóin nyugszik a színházban és jelképesen a valóságban is. A királyság gazdasági és politikai ereje megelőlegezte az uralkodónak, hogy vezető szerepet tölthessen be ezekben a társadalmakban, és ez a hatalom reflektálódott a nézőtér elrendezésében. Sőt a király a nemzeti intézményeket anyagilag is támogatta. Pest-Budán azonban a színházat Pest vármegye építette, és az uralkodó reprezentánsa, József nádor nem igazán támogatta. Ennek következtében a királyi páholyt nem fejezték be időben, s az intézményt anélkül nyitották meg, hogy a nádort meghívták volna.

Fentebb idézett tanulmányában Phelan arra is utalt, hogy az építészet implicit módon kapcsolódik a színházhoz, vagyis az álcázás művészetéhez: „[A] színház maga az a hely, ahol a halál is játékra kényszerül, színdarabbá válik.”⁶¹ A színház létrehozásának tehát nemcsak a halállal, hanem az *élettel* szemben is van implicit ontológiai funkciója. A Pesti Magyar Színház színpadán 1837. augusztus 22-én pontosan ez történt. A nyitó előadás játszott a halállal – a halál játékra kényszerült, és színdarabbá vált. Az ünnepi est magyar táncokból, zenékből, dalokból, Eduard von Schenk németből fordított melodramájából, a *Belizárból* (1828)⁶² és Vörösmarty *Prológusából*, az *Árpád ébredéséből* állt.⁶³ Vörösmarty művében Árpádot, a hódítót, a független Magyar Királyság területének kijelölőjét, a hét törzs mitologikus vezérét és az első magyar királyi ház megalapítóját – ezek mind a Hobsbawm és Assmann által említett nemzeti legitimációhoz szükséges kritériumok – támasztotta fel a Sírszellem a színház (valós és színpadi) megnyitására.⁶⁴ Árpád ébredését a színházban nyilvánvalóan úgy is lehetett értelmezni, mint a magyar nemzet ébredését.

Ezt az értelmezést támasztja alá az előjáték intertextualitása is. Az *Árpád ébredését* ugyanaz a Vörösmarty írta, aki 1825-ben a kortársak által nemzeti eposznak tekintett *Zalán futását*. A kortársak számára egyértelműen nemzeti *grand récit*-nek tekintett eposzban Vörösmarty szintén Árpáddal és territoriális küzdelmeivel

⁶¹ PHELAN 1999, 48.

⁶² A Pesti Magyar Színház nyitó előadása előtt az újságok megpróbálták kitalálni, vagy inkább sugallni próbálták a magyar történelem hőseiről szóló lehetséges nyitó darabokat. Ebben a nemzeti nyelven íródott dráma keresése teljesen nyilvánvaló. Amint azt a *Rajzolatok* kritikusa meg is jegyezte: „szörnyen terhelé a jelenvoltak szíveit azon szomorító gondolat, hogy egész Európa kigúnyoland bennünket e fonák választásért. Évezredig készülött magyar nemzeti színház, s németből fordított *Belizár*-ral nyitjuk meg” (idézi VÖRÖSMARTY 1971, 552.). A nemzetközi szégyen mellett azért ne felejtjük el a szigorú osztrák cenzúrát sem.

⁶³ A *Belizárt* Eduard von Schenk írta, és Kis János fordította magyarra. A korban a darab nagyon népszerűnek számított, a Pesti Német Színház is gyakran játszotta látványos és gazdagon díszített produkcióban. A történet a VI. századi Bizáncban játszódik, s a győztesen hazatérő Belizár tábornoknak a feleségével való magán- és az uralkodóval szembeni nyilvános konfliktusát jeleníti meg. Valószínűleg Shakespeare *Coriolanusa* lehetett a modell, a történeti narráció pedig a szabadság, a függetlenség, a hűség, az árulás, a patriotizmus, a hódítás, az idegen és a hazai témái köré szövődött. Ennek a jól ismert történeti drámának a színpadra állításával a magyar színház fontos kérdéseket fogalmazhatott meg a magyarság identitására vonatkoztatva; megmutathatta, hogy színészilag, szcenikailag képes versenyre kelni a német színházzal, és a cenzúrát is el tudta kerülni.

⁶⁴ Az „alvás”, az „ébredés” és a „nemzeti önérzet” témáinak kapcsolatához lásd ANDERSON 1991, 196–197.

foglalkozott.⁶⁵ Árpád történeti figurája Attila örököséként kapcsolódott a nagy Hun Birodalomhoz, és legitimációként erre hivatkozva üldözte el Zalán bolgár fejedelmet a Kárpát-medencéből, s foglalta el annak országát, a későbbi történelmi Magyarországot. Árpád történeti alakja így a színpadon és az irodalomban egyaránt arra volt hivatva, hogy felidézze a mitológiai időkbe nyúló hősi múltat, megalapozza a jelent, s egyúttal a vágyott magyar függetlenség és hegemónia, valamint a Kárpát-medencei népek feletti feltételezett szupremáció eredetét és történeti legitimációjaként is szolgáljon.⁶⁶

A magyar nemzeti múlt képzeteinek a jelenbeli, nacionalista célokra való újrahasznosítása mellett az *Árpád ébredésének* előadása a színházat a nyelv, a morális értékek, társadalmi viselkedésmódok és liberális polgári reformelvek terjesztésére használatos, úgynevezett hasznos intézményként is legitimálta.⁶⁷ Ezt a legitimációt az utolsó jelenet végezte el, amelyben Árpád megmenti a színházi foglalkozást szimbolizáló Színésznőt az őt üldöző Rémalakoktól (Irigység, Megvetés, Gúny, Résztvéltenség, Rágalom, Csáb, Kajánság, Éhhalál). Ebben a jelenetben legalább két részletes elemzésre érdemes témát lehet felfedezni: egyrészt a színház pejoratív jelzőkkel illetett, gyanús intézményként jelenik meg, másrészt pedig a jelenet a színházi foglalkozást női szubjektummal azonosítja.

⁶⁵ Amint azt Szili József megfigyelte: „A tizenkilencedik századi magyar irodalomban a »grand récit« alapvető témájának Árpád területszerző harcai számítottak” (SZILI 1998, 269.).

⁶⁶ Árpád alakja arra a döntésre reflektál, hogy az előjátéknak a magyarok egyesítő mitikus ősatyját kellett feltámasztania, mivel az ő figurája szimbolizálta az egyes törzsek egyesítésével létrejött nemzetet. A másik alapvető történeti figura István király lehetett volna. István alakja azonban inkább intézmények és az adminisztráció kiépítését és a nyugati kereszténység felvételét jelentette. Ő a magyar állam alapítója volt. Sőt István sokkal problematikusabb figura, mint Árpád: trónra kerüléséhez magyarok (véres) testén, az ősi magyar hitvilág feladásán és új vallás elfogadásán keresztül vezetett az út. Istvánnak le kellett győznie a trón jogos várományosát, Koppányt, akit aztán – nem hétköznapi módon – ki is végeztetett. Sikeréhez el kellett fogadnia a nyugati kereszténységet, a Nyugat gazdasági segítségét, és be kellett engednie a külföldi lovagokat. István kultusza a XIX. század második felében erősödik fel igazán, amikor a magyarság nemzeti identitása nem kérdéses többé, viszont a független magyar állam(iság) megőrzése különösen fontossá válik. Sőt, István alakja már csak azért sem kerülhetett szóba, mert az 1812-ben megnyílt Pesti Német Színház nyitó előadásának előjátékát „August Kotzebue, a korszak leghíresebb darabgyárosa írta Szt. István királyról” (KERÉNYI 2009). Az előjátékhoz Beethoven szerezte a zenét, s „a fődarab (Kotzebue: *Belas Flucht*) szintén a magyar történelemből, a tatárjárásból merítette tárgyát, bár – a császári család Napóleon előli menekülésének analógiája miatt – csak 1815-ben kerülhetett színre, és helyette egy Pest városáról szóló allegória volt műsoron” (KERÉNYI 2009).

⁶⁷ Az *Árpád ébredése* a Pesti Magyar Színházat még összeköti egy előző állandó magyar nyelvű színház alapítási kísérletével is. 1834. január 1-jén a budai magyar nyelvű színésztársaság kezdte el első teljes szezonját egy Telepi által szerzett „némázattal”, amely hasonló témát dolgozott fel, és a szerkezete is hasonló volt. Egy év múlva azonban a társulatnak gazdasági nehézségek miatt vidékre kellett mennie. Az *Előjáték* mintáján kívül ez a társulat adta a leendő Pesti Magyar Színház vezető színészeit is. Lásd VÖRÖSMARTY 1971, 539.

Immoralitás – és feminitás

Jonash Barish a *The Antitheatrical Prejudice* című könyvében arra hívta fel a figyelmet, hogy

Platón óta a színházat mimetikus funkciója miatt gyanúval kezelik, [...] s úgy tartják, hogy becsapásra épít, lelkiismeret nélküli és alakoskodó. Sőt, még hivalkodó, exhibicionista és igénytelen is.⁶⁸

Az *Árpád ébredésének* rémalakjai pontosan ezeket a színházellenes előítéleteket testesítették meg. Ezek az előítéletek újra és újra felbukkantak a XVIII–XIX. században is a magyar nemzeti színházról szóló vitákban. A felső arisztokrácia és a papság több tagja is immoralis intézménynek tekintette a színházat, amely elfogadhatatlan exhibicionizmusra építve, szemérmetlen testi vágyak felidézésén keresztül elvonja a nézők figyelmét, befolyásolja érzelmeit, és csupán tettetésre tanítja őket. A színpadi történettel való azonosulás veszélyei miatt pedig a színház a nézőket manipulációnak veti alá, melynek következtében a nézők elveszthetik képességüket, hogy önálló véleményt formáljanak.

Ezekben a vádakban, csakúgy, mint az *Árpád ébredésében*, a színház gyanús jellemzőit gyakran még azzal is összekapcsolták, hogy a színházi foglalkozást a női szubjektummal azonosították. Amint azt Ruth Padel megfigyelte, a „nőiség [*femaleness*] elképzelését” gyakran tekintik úgy, mintha a nyugati színház lényegéhez köthető elem lenne:

Jellem, maszk, perszóna: mindezek a színházi koncepciók csupán álarcok [*façades*], amelyeket férfiak találtak ki a nőiségnek azt az értelmezését előtérbe állítva, mely szerint az csupán megtévesztés [*made-upness*]. [...] Ebben az értelmezésben a színészekhez hasonlóan a nők csupán megtévesztők: szerepet játszanak, hogy tetszést váltsanak ki.⁶⁹

Michael Mangan is megerősítette ezt a felfogást, kimutatva, hogy a színházat és a színészetet hagyományosan azokkal a jellemzőkkel azonosítják, amelyek általában a

⁶⁸ BARISH in HARVIE 2005, 117–118.

⁶⁹ PADEL 2000, 229. és 239.

bináris felosztás feminin oldalára esnek, azaz az illúzióval, a megmutatással [*display*], az érzellemmel és a testtel hozzák kapcsolatba. „Ezáltal a színházat kulturálisan femininnek vagy nőinek kódolják. Nem csupán azért, mert a »megtévesztéssel« [*make-up*] azonosítják, hanem azért is, mert a férfi–nő binaritás női oldalára esik. Annak a kulturálisan kódolt szembenállásokat tartalmazó binaritásnak, amely maga is a maszkulin hatalom és ellenőrzés eszközeként működik.»⁷⁰

Ebben az értelemben az *Árpád ébredésének* ez a jelenete azt sugallta, hogy csak a férfi nemzeti hős hatalma és ereje tudja megmenteni a női szubjektumot, ezáltal legitimálva a színházat is hasznos intézményként, s elhelyezni a színházi foglalkozást a követésre méltó hivatások között. Sőt, a férfi mint erős és aktív uralkodó, a nő pedig mint üldözött, majd megmentett, passzívan szenvedő alany megerősítette az elfogadott kortárs férfi–nő reprezentációt is. Ezt az értelmezést támasztja alá még az is, hogy a kortársak nyilván tudták: *Árpádot* az a Lendvay Márton alakította, aki a valóságban is a Színésznőt játszó Hivatal Anikó férje volt. Következésképp a jelenetben *Árpád* mitológiai alakja nem csupán a színházat legitimálta hasznos intézményként, s nem is csak a kortárs női és férfirepresentációkat erősítette meg, hanem a családon belüli patriarchális viszonyokat is megnyugtatóan elrendezte.

A *gender*-sztereotípiák megerősítésén kívül a színháznyitó mű a liberális reformelveket is megtestesítette. A harmadik jelenetben a díszlet a színház előtti utcát ábrázolta, ahol is a társadalom különböző rétegeiből származó karakterek – Öreg, Ifjak, Apa és fia, arisztokrata Hölgyek, Napszámos és „több ifjak, hölgyek, ’s mindenféle nép”⁷¹ – jelentek meg, és mindannyian bementek a színház épületébe. A jelenet azt szimbolizálta, hogy a színház nemzeti összefogás következtében jött létre.⁷² A teljes nemzet reprezentációja mégsem valósult meg, mert az előjátékban nem szerepelt sem

⁷⁰ MANGAN 2005, 18.

⁷¹ VÖRÖSMARTY 1971, 209.

⁷² A nemzeti összefogás jelentős szerepet játszott az újvidéki Szerb Nemzeti Színház (1861) és a prágai Cseh Nemzeti Színház (1881) létrehozásakor is. A szerb nemzethez írott, a nemzeti színház létrehozására buzdító proklamáció megjelenése után (1861. március 15.) a szerb társadalom minden rétege anyagilag is hozzájárult a színház felépítéséhez (lásd PÓTH 1981, 14–15.). Amint azt Jindřich Honzl megjegyezte, a prágai Nemzeti Színházat „nem állami támogatásból, hanem nemzeti gyűjtésből, kölcsönökből, ún. »nemzeti adókból«, jótékonyági árverésekből, lottóból és adakozásból építették fel. Ennek az önkéntes nemzeti adónak a nagy részét alapvetően az átlagemberek és a szegények fizették” (HONZL 1948, 22.). Az épület homlokzatán „álló felirat: »Národ sob« (a Nemzet Önmagának) arra figyelmeztet, hogy a színház építése nemzeti összefogás eredményeképpen valósult meg” (ČERNÝ 1973, 6.).

arisztokrata férfi, sem egyházi tisztségviselő. Hiányuk arra utalhatott, hogy az arisztokrácia egyes tagjai és az egyház képviselői a Habsburg Monarchiához való hűségük jeleként a Pesten építendő állandó magyar nyelvű színház ellen szavaztak az országgyűlés felsőházában 1836-ban. Reprezentációjuknak a nemzet színházából való kimaradása úgy is értelmeződhetett, mint kizárásuk nemcsak a színházból, hanem a nemzet „testéből” is.

Ezen az értelmezésen kívül a jelenet a nemzet reprezentációjában történt változást is megfogalmazta. Míg a XVIII. század végén a nemzetet még kizárólag a nemesség jelentette, addig az 1830-as évek környékén a liberális reformok kitágították a nemzet felfogását, amely immáron – elméleti szinten legalábbis – magába emelte a társadalom más (nem nemesi származású) rétegeit is: a középosztályt, a parasztságot, a jobbágyokat, a városi rétegeket és – legalábbis a reform támogatóiként – a nőket. Ennek következtében, Schillerhez hasonlóan, Vörösmarty is azt feltételezhette az *Árpád ébredésében*, hogy „a nemzeti színház egy egész nemzet születéséhez járulhat hozzá”⁷³. Ezt volt hivatva kifejezni ez a jelenet, melyben a színpadon megjelenített karakterek metonimikus asszociációk alapján harmonikus módon azonosultak a nemzet azon tagjaival, akik csendben ültek a nemzetiszínű zászló színeivel (piros, fehér, zöld) dekorált nézőtéren.

A felső arisztokrata és az egyházi szereplők hiányán kívül ebben a nemzetrepresentációban zavaró elem lehetett az is, hogy bár sorozatos hódításai következtében a valaha hatalmas és dicső Magyar Királyság mindig is multikulturálisnak és soknemzetiségűnek számított (magába foglalva szlovákokat, szlovénokat, szerbeket, horvátokat, románokat, németeket, romákat és másokat), az *Árpád ébredésében* nem szerepelt egyetlen utalás sem erre az etnikai és kulturális diverzitásra. A kisebbségek szempontjából tehát a hiány a homogenizáció, a magyar dominancia, szupremáció és elnyomás kifejezésekként is értelmeződhetett.

Az egységes és homogén nemzet reprezentációján kívül a történeti múlt és a kortárs jelen egyesítését is hangsúlyozták az *Árpád ébredésének* harmadik és negyedik jeleneteiben használt metaszínházi utalások. Ezekhez a jelenetekhez a díszlet festett háttérfüggönyből és egy hatalmas ajtóból állt, amelyek a Pesti Magyar Színház

⁷³ SCHILLER 1984, 728.

épületének pontos, de arányosan kicsinyített mását mutatták. A jelenetek során a különböző társadalmi háttérű szereplők „beléptek” a színpadon megjelenített színházépületbe, s miután a Színésznőt megmentette Árpád a rémalakoktól, ők is bementek a színházba. A színpadon ábrázolt épületbe lépve tehát mindannyian „ugyanarra” a nézőtérre jutottak, ahol is a kortárs (valódi) nézők ültek. Az est hátralévő részét pedig – szimbolikusan – együtt tekinthették meg. Ennek következtében a jelenet a távoli múltat, a nézők közvetlen múltját és a jelen (színházi és valós) pillanatát egyesíthette. E reprezentációk következtében az *Árpád ébredése* a Magyar Királyság történetét harmonikusan, zökkenők és törések nélküli történetként konstruálhatta újra.

A jelen legitimálására használt mitikus múltnak lehet megalapozó jellege, de miként Assmann állította, a fennálló helyzet tarthatatlanságára is felhívhatja a figyelmet. Ebben az esetben a jelen nem megalapozódik, hanem „épp ellenkezőleg, kifordul sarkaiból, de legalábbis viszonylagossá válik egy nagyobb szabású, szebb múlthoz képest”.⁷⁴ Az *Árpád ébredésének* második jelenetében a Költő elősorolja Árpádnak azokat az eseményeket, amelyek a magyarokkal történtek Árpád halála óta, megemlítve az ország lassú, de folyamatos dezintegrációját, aztán a török, majd végül a Habsburg-megszállást. Így a hősi múlt és a jelen közötti különbséget úgy is lehetett tekinteni, mint az adott szituáció viszonylagossá tételét és egyúttal sürgető utalást a helyzet megváltoztatására. Ez valójában 1848. március 15-én következett be, amikor Pest-Budán kitört a forradalom. A forradalom megünneplése a Nemzeti Színházban, a „megtalált” nemzeti tragédia, a *Bánk bán* aznap esti előadásával egyrészt pontosan mutatja a színház társadalmi, kulturális és politikai szerepét, másrészt krugeri értelemben kiterjeszti a nemzeti színház elképzelését, hiszen ezután a Nemzeti Színház ügye összefonódik nemcsak a nemzeti nyelv és a nemzetállam létrehozásával, hanem a forradalommal és szabadságharccal is, azaz a mindenkori magyar nemzeti függetlenség ügyével.⁷⁵

Következésképp a Pesti Magyar Színházat multifunkcionális nemzeti jelenségként „felülről” hozták létre „nemzetnevelők”, liberális reformerek és az elit tagjai. Olyan politikai, kulturális, társadalmi és morális funkciókkal rendelkező szemiotizált jelenségnek tekintették, amely szorosan kapcsolódik a nemzeti identitás gondolatával és a

⁷⁴ ASSMANN 1999, 79.

⁷⁵ Ennek a hagyománynak a hatalmát mutatja, hogy a Nemzeti Színház első állandó épületének a megnyitása is ugyanerre a napra, 2002. március 15-re esett.

nemzeti „túlélés” mítoszával. A színház létrehozása a nemzetformálás modernista projektjéhez kapcsolódott, amelyben a magyar emberek és nemzeti kultúrájuk „esszenciális jellemzőit” azonosították, és juttatták egyben politikailag kifejezésre mint egyedit [*distinctive*] és önmagában állót [*self-contained*]. Ehhez a folyamathoz szükséges volt, hogy a lehetséges társadalmi, etnikai és *gender*-ellentmondásokat és paradoxonokat elsimítsák. Így válhattak az egyetlennek tételezett magyar identitás reprezentációi pontosan körülhatárolhatóvá [*clear-cut*] és áttetszővé [*paramount*]. Mindezen funkciók tehát beépültek a nemzetiszínház-elképzelésbe, s implicit és/vagy explicit módon, eltérő formában és arányban (újra meg újra) artikulálód(hat)nak az adott jelen horizontjában. A magyar Nemzeti Színház története folyamán ezeket a funkciókat tudatosan őrizték, emlékeztek rájuk, illetve megpróbálták átírni vagy eltörölni, de mindenképpen felhasználták őket a mindenkori (nemzeti) célok érdekében különösen akkor, amikor Magyarország függetlenségét és létét veszély fenyegette, illetve amikor Magyarországnak – külső és belső változások eredményeképpen – (újra) meg kellett határoznia kulturális, politikai és gazdasági státusát, illetve nemzeti identitását. Így történt a levert 1848-as forradalom után, az első világháborút lezáró trianoni békeszerződéskor, az 1920-as években,⁷⁶ a második világháború után, az 1950-es években⁷⁷ és a szocializmus bukásakor, 1989-ben.⁷⁸

Kihívások – a mai nemzetállamok számára

⁷⁶ A Nemzeti Színház és a nemzeti politika viszonyáról az 1920–1930-as években lásd IMRE 2004.

⁷⁷ A Nemzeti Színház és a nemzeti politika viszonyáról az 1950-es években lásd IMRE 2009, 93–121.

⁷⁸ Fogantatása óta vita tárgya a Nemzeti Színház feletti kulturális, politikai és gazdasági ellenőrzés. A létező társulat feletti kontroll összefüggött az állandó épület megvalósításával, amelyre csak 2002-ben került sor. Az első ideiglenes épületet 1913-ban, a másodikat pedig 1965-ben rombolták le. A társulat a harmadik ideiglenes épületben maradt 1999-ig. Ekkor az állandó épület építésének kezdetén a társulatot egyszerűen megfosztották nevétől, s visszakeresztelték Pesti Magyar Színházra. Az első állandó épület 2002. március 15-én nyílt meg a Soroksári úton. Bár a pesti Nemzeti Színház 1837 óta folyamatosan működik, s ezen kívül még négy nemzeti színháznak nevezett intézmény létezik Magyarországon – Győr, Miskolc, Pécs és Szeged –, az állandó épület megvalósítása 2002-ig az egyik legjelentősebb (*virtuális színház*-projektnek számított, amelyben (valós és virtuális) kulturális, politikai, gazdasági, morális és társadalmi performanszok artikulálódtak. A 2002-es épület építészeti koncepciója, építésének folyamata, vezetésének kérdései, a társulat összetétele, a repertoárján szereplő és nem szereplő művek, a színháznyitó előadás (Madách Imre: *Az ember tragédiája*, rendezte: Szikora János) mind nyilvános vita tárgyát képezték.

A nemzeti színház gyakran tekintették a(z egységes) nemzet megjelenítésére, illetve a (rögzített) nemzeti identitás kialakítására és fenntartására szolgáló eszköznek. Ebben a szerepben a nemzeti színház volt hivatott a(z egyetlen lehetséges) nemzeti nyelv érvényesítésére, a(z autentikus) nemzeti drámairodalom létrehozására és prezentálására, a(z állandó) nemzeti karakter, s annak legsajátosabb jellegzetességeinek a kialakítására, illetve a (kizárólagosként legitimált) nemzeti múlt reprezentálására. A nemzeti színház mellett a hasonló funkciókkal ellátott nemzeti intézmények is etnikailag (vagy kulturálisan, vallásilag vagy fajilag) zárt és/vagy „tiszta” képződményeket voltak hivatottak konstruálni, amelyeknek a keretében az adott nép vagy az adott etnikum egyetlen politikai (vagy kulturális) alakulat égisze alatt gyűlhetett össze. Ebben az értelemben a nemzetállamot (sőt még akár egy birodalmat is) egyetlen egységes és homogén entitásként képzelték el. Olyan entitásként, amit Homi K. Bhabha „kulturális homogeneitásként” vagy „a nemzet horizontális tereként” jellemezett.⁷⁹

A nemzetállam (vagy birodalom) imént vázolt koncepciója azt a problémát rejti magában, ahogyan arra a nemzetállamok története mindig is rávilágított, hogy a(z európai) nemzetállamok egyike sem volt etnikailag, kulturálisan, vallásilag vagy fajilag „tiszta” és/vagy zárt (és most sem az). Stuart Hall megállapítása szerint a nemzetállamok „etnikailag kivétel nélkül hibridek, hódításoknak, azaz egyik népnek a másik által történő bekebelezésének a termékei”.⁸⁰ Ezzel a hibriditással és diaszpóraléttel szemben a nemzeti kultúra egyik fontos funkcióját abban látták, folytatta Hall, hogy

az önmaga által kialakított hagyományban az „egyetlen nép” eredendő egységeként jelenítse meg a modern nemzet etnikai keveredtségét; illetve hogy a valóságos történelmét alkotó töréseket és hódításokat visszamenőleg a tiszta és mitikus időbe tartó, látszólag egyenletes és törés nélküli folytonossággként mutassa be.⁸¹

A modern nemzetállamok mindig is meglevő, de elfojtott hibriditása és diaszporikussága mellett a globalizáció jelenkori szakaszában – kényszerű vagy önkéntes, de mindenképpen – tömeges népvándorlásnak is szemtanúi lehetünk. Ennek

⁷⁹ BHABHA 2004, 220.

⁸⁰ HALL 2004, 38.

⁸¹ HALL 2004, 38.

eredményeképpen a nemzetállamok kibogozhatatlanul multikulturálissá váltak; társadalmi és politikai folyamataik pedig aláásták az osztály, a faj, a nem és a nemzet azelőtt szilárdnak hitt fogalmait. Az európai nemzetállamokat, úgy tűnik, egyre inkább szétfeszítik azok a politikai, gazdasági, társadalmi, ökológiai és kulturális erők, amelyek hatalmukat egyrészt fentről (globalizáció, multikulturalitás, információtechnológia, nemzetek feletti integráció és nemzetközi média), másrészt pedig alulról (etnikai, szociális, faji, kulturális, nemi és osztály-/csoportalapú különbség, sokféleség és autonómia) támadják.⁸² Amint azt David McCrone megfigyelte:

Ennek a folyamatnak az egyik eredménye a nyugat-európai nemzetállam „központi” nacionalizmusának lassú, és egyenetlen eróziója, és a transznacionális viszonyok és a lokális identitások megerősödése – amint az párhuzamosan zajlik a nemzet állam „felett” és „alatt” is.⁸³

Mindezen nehézségek ellenére az európai nemzetállamok valószínűleg nem fognak a közeljövőben sem eltűnni, de kénytelenek lesznek gazdasági, politikai és kulturális összefüggésben ismételten meghatározni szerepüket és funkciójukat nemzetközi és helyi szinten egyaránt. Mint azt Yael Tamir írta:

A homogén és önálló (viable) nemzetállamok korának vége (vagy pontosabban annak a kornak vége, amikor még elképzelhetők voltak a homogén és önálló nemzetállamok, hiszen ilyen államok a valóságban sohasem léteztek). A nemzet vízióját úgy tűnik, újra kell álmodni.⁸⁴

Ennek eredményeképp a nemzet koncepcióját is újra kell definiálni. Az európai nemzetállamok és intézményeik, különösen az Európai Unió határain belül, így ma mindenekelőtt azzal a kihívással szembesülnek, hogy miként közvetítsék mindig is meglévő, mostanra azonban megerősödő és önálló szerepre vágyó, egymástól

⁸² Amint McCrone összefoglalta a nemzetállamok mai problémáját: „A történeti nemzetállam folyamatosan veszti el *raison d'être*-jét: gazdaságilag egyre csökken a politikai és gazdasági rendszerek közötti összefüggés. A nemzetállam úgy tűnik elveszti alapvető értelmét egy, a multinacionális társaságok transznacionális szerveződések uralta globális világban. Politikailag a nemzetállam *raison d'être*-je, az agresszió és az erőszak feletti ellenőrzés súlyosan megrövidült. Kulturálisan pedig a nemzetek többé már nem gyakorolhatják azt, amit Weber „Kultur politische”-nek hívott, azaz a kulturális identitás politikai megőrzését. (...) A multikulturalizmus többé már nem pusztán vágyott, hanem elkerülhetetlen” (MCCRONE 2001, 52–53).

⁸³ MCCRONE 2001, 37.

⁸⁴ TAMIR 1993, 3.

kulturálisan, etnikailag, politikailag és gazdaságilag is eltérő közösségeik és csoportjaik diskurzusait, nézeteit és perspektíváit nemzeti és nemzetközi szinten egyaránt.

A National Theatre of Scotland

Nagy-Britanniában a Munkáspárt (Labour Party) 1997-es választási győzelme után politikai és kulturális paradigmaváltás zajlott le. Politikailag az új munkáspárti modell egyrészt a brit nemzetkép újrakonstruálását helyezte előtérbe, mint a popzenével, filmekkel és egyáltalán a kultúrával és a művészetekkel, valamint erős médiajelenléttel és -tudattal jellemezhető, új „Cool Britannia”-konceptió; másrészt pedig a brit közösségen belül létező nemzetekre koncentrált. Ennek következtében 1999-től Észak-Írország, Wales és Skócia önálló döntési jogkörrel rendelkezik bel- és kultúrpolitikájuk, illetve költségvetésük tekintetében, s ekkor hozták létre a Wales-i és az északír nemzetgyűlést, valamint háromszáz év szünet után ismét megnyitották a skót parlamentet.

Kulturális szempontból az új modell „alkotó iparágakként” (creative industries) határozta meg a kultúrát és a művészeteket, ami korántsem volt mentes a kultúra és a művészetek kommercializálódásával jelentkező veszélyektől. Elemzésében Jen Harvie hívta fel a figyelmet arra, hogy

a gazdasági mutatók hangsúlyozása a kereskedelmi értéket helyezi előtérbe a társadalmi értékekkel szemben. Az új modell a művészetet így piacképes árucikként s nem emberek között létrejövő társadalmi cselekvésként kezeli, és potenciálisan azokra szűkíti a művészi kifejezőmód jogát, akik művészetüket gazdaságilag produktívvá tudják tenni. (...) Mindez pedig azáltal semmizí ki az embereket, hogy a befogadók és az alkotók kollektív közösségét individualizált és elidegenedett fogyasztókká alakítja. Ennek következtében a modell a társadalmi gyakorlat kárára az antiszociális, kapitalista árufetisizmust ünnepli.⁸⁵

A Harvie által említett problémák ellenére azonban az új modell az előző konzervatív kormányzat általi elhanyagolás évtizedei után szívesen látott fordulatként is értelmezhető, hiszen „végre felváltotta azt a korábbi konzervatív szemléletet, miszerint a kultúra és a

⁸⁵ HARVIE 2005, 23.

művészetek, bár elvileg értékesek, figyelemre mégsem méltóak, mivel anyagilag a legritkább esetben jövedelmezők”.⁸⁶

A kultúrára és a művészetekre helyezett hangsúly lehetőséget adott Skócia és Nagy-Britannia többi nemzete számára is, hogy az „alkotó iparágak” nyelvezetét felhasználva, a „Cool Britannia” imázsával párhuzamosan saját egyedi önképeiket is újra-konstruálják. Skócia nemzeti és nemzetközi imázsának korszerűsítése céljából meginduló folyamat további befektetéseket és finanszírozási források bevonását jelentette a teljes skót kulturális ágazat, illetve a színház számára is.⁸⁷ „Ekkortól a skót költségvetés a sokszínű és demokratikusan felépülő színházrendszernek nem csupán a promócióját, (...) hanem magát a rendszert is jelentősen támogatta, miközben óvakodott attól, hogy a színházak belügyeibe beleavatkozzon.”⁸⁸ Ezzel párhuzamosan a Skót Nemzeti Színház alapításáról szóló tervek és viták is újraéledtek.⁸⁹ 1998-ban az Edinburgh-i Royal Lyceum Theatre-ben tartott találkozó után, a skót színházakat reprezentáló Federation of Scottish Theatre [Skót Színházi Szövetség], „amely a nemzeti színház megvalósításáért már évek óta küzdött, új nemzetiszínház-tervvel fordult a skót kormányhoz (Scottish Executive)”.⁹⁰

A kormány felismerve az alulfinanszírozott skót színház-struktúra fontosságát és megfelelő támogatásának szükségességét, *Nemzeti-kulturális stratégiájában* „a nemzeti színház létrehozásához szükséges lépések megtételére is elkötelezte magát”.⁹¹ Aztán a kormány által felkért, a legjelentősebb skót színházi emberekből létrehozott független munkacsoport részletes elemzést készített a majdani nemzeti színház által betöltendő szerepekről és funkciókról. Az elemzés végkövetkeztetései majdnem szóról-szóra megegyeztek azokkal a tervekkel, amelyeket a szövetség terjesztett be 1998-ban.⁹² 2001-ben a munkacsoport *Jelentése* az alábbi következtetéseket fogalmazta meg:

⁸⁶ HARVIE 2005, 23.

⁸⁷ A skót színházról lásd STEVENSON és WALLACE 1996; CAMERON 1999, 123–38; FINDLAY 1998; és POGGI és ROSE 2000. A skót turnérendszerről és a színházba járási szokásokról lásd HAMILTON és SCULLION 2005, 61–76.

⁸⁸ HARVIE 2004, 32.

⁸⁹ A skót nemzeti színház létrehozását övező vitákról lásd SAVAGE 1996, 23–34.

⁹⁰ Az NTS történetéről lásd LEACH 2007, 171–4.

⁹¹ SCOTTISH EXECUTIVE 2006.

⁹² A skót nemzeti társulatok elemzését lásd HAMILTON és SCULLION 2003, 98–114.

4.3. A nemzeti színház kreatív producerként (creative producer) a színházi szektor egészét tekinti saját társulatának, s a teljes skót színházközösséggel együtt dolgozik céljai megvalósítása érdekében.

4.4. A nemzeti színháznak magas színvonalú repertoárt kell kialakítania, amely magában foglalja az újonnan készülő és a már meglévő, korábbi munkákat, továbbá más országok és kultúrák azon drámáit is, amelyekben a skót tapasztalat, nyelv és érzékenység megjelenik.

4.5. A nemzeti színház koprodukciós alapon működik, ennek következtében megbízást ad társulatok és alkotók számára színházi előadások készítésére, és azt is biztosítja egyúttal, hogy az előadások Skócia minden részébe és külföldre is eljuthassanak.⁹³

Ezek a világosan körülhatárolt és pontosan meghatározott célkitűzések teremtették meg annak a lehetőségét, hogy a National Theatre of Scotland (NTS - Skót Nemzeti Színház) „produkciós házként” (production company) kezdje el működését 2003 végén.⁹⁴ Önálló társulat nélkül produkciós házként működve,⁹⁵ az NTS költségvetésének (2006-ban 4 millió font) háromnegyed részét investálhatja extra befektetésként létező és működő színházakba, társulatokba és alkotókba, ahelyett hogy magának fenntartva elvonná a rendelkezésre álló állami támogatást, kisajátítaná az infrastruktúrát, és anyagi hatalmánál fogva elcsábítaná a humán erőforrásokat (rendezők, színészek, tervezők, írók és mások).

Állandó épület nélkül az NTS működésének nem szabnak határokat az építészeti közegből, az egyetlen épület fizikai paramétereiből származó korlátok, s „így anyagi erőforrásait sem kell a materiális infrastruktúrába, (vagyis az épületbe s annak fenntartásába) fektetnie a kulturális gyakorlatok helyett”.⁹⁶ Tekintettel arra, hogy nem egyetlen, kiemelkedően fontos nagyvárosban található, a skót nagyvárosi létet sem szilárdítja meg a nemzet kizárólagos reprezentációjaként. Sőt, mivel az NTS munkája nem az atomizált individuális „kreativitásra”, hanem koprodukcióra és együttműködésre

⁹³ SCOTTISH NATIONAL THEATRE 2001, 5.

⁹⁴ „A kormány a munkacsoport jelentését átnézte, és 2003 szeptemberében Andy Kerr, pénzügyminiszter két évre £7.5 milliót különített el az NTS részére. (...) Richard Findlay-t, a Scottish Radio Holdings vezetőjét választották meg az NTS Chairmanjének 2003. december 1-jén. A következő év áprilisában a felügyelőtanács tagjainak névsorát (Board of Directors) hozták nyilvánosságra, s 2004. november 1-jén Vicky Featherstone-t nevezték ki művészeti vezetővé és igazgatóvá” (LEACH 2007, 174).

⁹⁵ Vannak természetesen más társulatok is, amelyek „produkciós házként” működnek: a holland Toneelshuur Haarlemben és a National Theatre of Ghent például. Lásd KLAJČ 2008.

⁹⁶ HARVIE 2005, 32.

épül, „az eredményesség érdekében megköveteli az intézményi és emberi csoportok közötti összefogást és együttalkotást”.⁹⁷

Az NTS tevékenysége így egyaránt magában foglalhatja a nemzetközi együttműködést és a lokális, közösségi színházat; a konzervatív(abb)/populáris(abb) produkciókat és a kísérletező előadásokat; a városi-nagyvárosi tapasztalat megjelenítését és a vidéki-kisvárosi-falusi projekteket is. Ebben az értelemben, mint arra Harvie már a megnyitó előtt is utalt, az NTS „úgy lesz nemzeti funkciójából következően hatalmi helyzetben, hogy közben folyamatosan átruházza és megosztja másokkal hatalmát és anyagi/kulturális előnyeit. Tevékenysége pedig az együttműködésen fog alapulni, alkalmazkodva Skócia földrajzi és kulturális sokféleségéhez.”⁹⁸

Az NTS nyitóelőadása egyértelműen megjelenítette a munkacsoport *Jelentésében* fent körvonalazott elvárásokat, és egyben igazolta Harvie iménti megállapítását is. A színház indulása a *Home (Otthon)* című projekttel történt 2006. február végén. Az NTS tíz színházrendezőt kért fel, hogy az *otthon* szóból kiindulva, Skócia különböző részein található (színház)közösségekkel együttműködve, az ottani élmény- és tapasztalatvilágra alapozva készítsenek egy-egy előadást Aberdeenben, Caithnessben, Dumfriesben, Dundeeben, East Lothianban, Edinburgh-ban, Glasgow-ban, Invernessben, Shetlandben, illetve Stornoway városában. Ezt a döntést a megnyitó előtt Vicky Featherstone, az NTS harminchét éves igazgatója a következőképpen indokolta:

a *Home*-ot választottuk arra, hogy az NTS-t Skócia-szerte útjára bocsássuk, hiszen így a közönség Inverness, Stornoway vagy Caithness városaiban, bár egészen más előadásokat lát, mégis valamennyi produkció része az NTS megnyitásának. Így, amennyire csak lehetséges, az NTS egész Skóciában megjelenhet.⁹⁹

Aberdeenben például az Afterlife Theatre Company vezetője, Alison Peebles Rona Munro íróval és Martin McNee tervezővel – Joyce McMillan kifejezésével élve – „eleven, éles és megható meditációt” hozott létre egy bérház hat lakásában arról, hogy

⁹⁷ HARVIE 2005, 32.

⁹⁸ HARVIE 2005, 33.

⁹⁹ FEATHERSTONE 2006a, 18.

mit jelent ma az „otthon”.¹⁰⁰ Edinburgh-ben Anthony Neilson író-rendező tíz-tizenkét éves drámatagozatos diákokat kért arra, hogy írjanak forgatókönyvet a kormány vezetőjének fogadóórájáról (*First Minister's Question Time*). Ezt a megnyitó napján a Parlament épülete mellett, a Queen's Hall előtt ismert színészek adták elő.¹⁰¹ Shetlandben, a Northlink komp fedélzetén, Wils Wilson rendező installációjában, Jackie Kay költői szövege „mélyen eltemetett női tapasztalatokat, illetve a távozás és a maradás közötti örök feszültséget megjelenítve vezette a közönséget, miközben az 1940-1950-es évek ruháiba öltözött, kísérteties megjelenésű színészek surrantak el a hajó folyosóin és szalonjaiban”.¹⁰² Glasgow-ban, az NTS egyik rendezője, John Tiffany „Mudro hazatérésének drámai történetét” mutatta be.¹⁰³ *A gyűrűk urának* glasgow-i származású Billy Boydja alakította a hazatérő Mudrot, és a *Taggart* című népszerű tévésorozat főszereplője, a szintén skót Blythe Duff is szerepelt az előadásban. Mudro „drámai története” abban a toronyházban játszódott, ahol Boyd felnőtt, így Mudro hazatérése Boyd hazatérésévé is vál(hatot)t. Az egyes jeleneteket az épület külső falán leereszkedve, három operatőr vette fel, és azokat az akciókkal egyidőben a ház bejáratánál felszerelt képernyőre vetítették, amit mintegy ezer ember tekinthetett meg.¹⁰⁴

Különböző előadásainak köszönhetően a *Home* egyszerre működött „interkulturális” és – Rustom Bharucha kifejezésével – „intrakulturális” szinten is. Interkulturalitása a nemzetközi sztárok megjelenésében, prezentációs technikáinak és anyagainak nemzetközi nyelvén érhető tetten. Intrakulturalitása pedig Skócia egymástól jelentősen eltérő földrajzi területeinek megszólításában, valamint eltérő korú, nemű és származású csoportjainak, tapasztalatainak és élményeinek a közvetítésében. A

¹⁰⁰ McMillan írása így folytatódott: „Balra, ahogy a hosszú és hideg lépcsőházban tömörültünk, egy ajtót láthattunk, rajta a felirat: „az otthon ott van, ahol a szív”. Belépve, egy öreg fényképekkel és bútorokkal telített szobában idős asszony élt magányosan, és már eltávozott családtagjainak szellemét magának elképzelve. A tetőlakásban a gazdasági válság által sújtott idős halász arról tanakodott, hogy vajon ki szenved el súlyosabban a halál fájdalmas folyamatát: ő vagy az által valamikor fogott hal. Amit az aberdeeni előadás elért, hogy az „otthon” szó különböző jelentéseit összehozta a nosztalgiától a saját, új helyek kereséséig” (MCMILLAN 2006).

¹⁰¹ *A Home Edinburgh* helyszínéről szóló vita pontosan megmutatja a színháztól való félelmet, amikor a színház – mégha csak ideiglenesen is – el akarja foglalni a politika hivatalos helyszínét, a Parlament épületét. Amint azt Anthony Neilson is megjegyezte: „Eredetileg az előadást a Parlament épületben adtuk volna elő, de valami titkos oknál fogva a képviselők nem támogatták a dolgot, miután tudomásukra jutott, hogy pontosan miről is lenne szó” (NEILSON in EMSLIE 2006). Lásd még CORNWELL 2006.

¹⁰² MCMILLAN 2006.

¹⁰³ MCMILLAN 2006.

¹⁰⁴ Lásd még EMSLIE 2006.

Home intrakulturalitása feltárta „azokat a különbségeket, amelyek (a korábban) homogénnek hitt régió kultúrájában léteznek”,¹⁰⁵ s felhívta „a figyelmet az (adott) régió belüli kulturális sokféleségre is”.¹⁰⁶ E sokféleségen alapuló intrakulturalitás viszont lehetővé tette sokféle és változatos skót reprezentációk megjelenítését a nemzetközi színházi és médiavilágban, aminek következtében Skócia összetett és komplex virtuális közösségként reprezentálódhatott. Mint azt Mark Espiner is megjegyezte a *Guardian*-ben, „ez a megközelítés helyi jellegűvé teszi a nemzeti színházat, és azáltal, hogy kimozdul a helyi közösségekhez, szembehelyezkedik az államilag támogatott, arctalan szervezet kiszámíthatatlanságával és távolságával”.¹⁰⁷

A *Home*-ban megjelent elveket és gyakorlatokat követték az NTS későbbi bemutatói is. Ezek az előadások is arra törekedtek, hogy mind horizontálisan, mind vertikálisan reprezentálják Skócia nagyvárosait és falvait; a fővárost és a vidéket; felhasználják a színházi és a nem színházi tereket; megszólítva a gyerekeket, a fiatalokat, a felnőtteket és az időseket; bevonva színházi szakembereket és amatőröket, hivatásos színházakat és iskolai/közösségi csoportokat, társulatokat egyaránt. Míg *The Wolves in the Walls (Farkasok a falakban)* című előadást kifejezetten gyermekeknek készítették az Improbable Theatre és Featherstone együttműködésével, addig az *Elizabeth Gordon Quinn* című produkció a családban elfojtott női tapasztalatot jelenítette meg.

A helyspecifikus (site-specific) előadások közé tartozott a Glasgow központjában játszódó *Falling (Zuhanás)*, amelyben a Poorboy, az NTS Workshopja és az Arches Theatre Company működött közre, illetve a *Roam (Barangolás)* – a Grid Iron Theatre-rel koprodukciónban –, amely az Edinburgh-i nemzetközi repülőtér várótermében adtak elő. Míg a *Falling*-nál a közönség egy szépséget, nőt és a megváltást hajszoló férfit követett Glasgow utcáin és aluljáróiban, addig a *Roam* a multiglobális utazáson keresztül az érkezés-távozás, otthon-idegen, itt-ott, most-később, háború-béke, identitás-idegenség kérdéseit állította előtérbe. A *Roam* multikulturális szöveget használt, s azt multinacionális társulattal adta elő, amely nemzetközi, hivatásos színészekből és helyi, nem hivatásos résztvevők öt és nyolcvanöt év közötti csoportjából állt.

¹⁰⁵ BHARUCHA 2000, 8.

¹⁰⁶ BHARUCHA 2000, 9.

¹⁰⁷ ESPINER 2006.

Az NTS későbbi előadásai szintén különböző életkorú, szociális helyzetű és foglalkozású csoportok munkáján alapultak. Így például Arthur Miller *Salemi boszorkányok* című darabjának a feldolgozása, amelyet hat hónapos iskolai és közösségi munka eredményeképpen az NTS Learn csoportjának a TAG Theatre Companyvel való együttműködésében készítettek. Az NTS 2006 nyarán bemutatott előadásai közé tartozott a nemzetközi elismerést kivívó *Black Watch* és Antony Neilson legújabb darabja, a *Realism (Realizmus)*. Míg az előbbit az Edinburgh Fringe Fesztiválon, az utóbbit az Edinburgh International Fesztiválon mutatták be.

A használaton kívüli katonai létesítményben előadott *Black Watch*, Mel Gibson filmje, a *Braveheart* óta nemzetközileg is ismertté vált, rettenthetetlen skót harcos romantikus toposzát tette központi témájává, amikor a híres skót ezred, a Black Watch jelenlegi helyzetét (értsd: feloszlását) és történeti alakulását vizsgálta. Az iraki háborúban tapasztaltak miatt az ezredből távozó katonákkal készített interjúk alapján, flash-back technikát alkalmazva Gregory Burke, a darab írója, a háború megítélését, illetve Nagy-Britannia és a skót katonák iraki szerepét helyezte előtérbe. A John Tiffany által rendezett előadás a háború fizikai és szellemi terrorját, illetve pszichikai-érzelmi következményeit erős fizikai jelenlétre épülő színészi játékkal, videotechnikával, songokkal, katonai felvonulással és természetesen harci zajokkal és más effektekkel jelenítette meg, s a hivatalos brit állásponttal szemben háborúellenes nézetet fogalmazott meg. A különböző prezentációs technikák inventív felhasználása mellett az előadás jelentőségét „az az elementáris energia adta, amellyel beharangozta a nemzeti színháznak mint olyan erőnek a megszületését, amely a mindeddig főként a brit állam intézményein keresztül közvetített történelmünkben erőteljes, skót perspektívát tudott érvényesíteni”.¹⁰⁸ Ennek következtében az NTS-nek sikerült jól kivehető, s a nemzetközi sikerre való tekintettel messzire hallatszó, skót hangot megszólaltatnia.

Bár a kifejezetten skót hang Anthony Neilson *Realism* című előadásában sem maradt el, ez olyan általánosabb, így talán „nemzetközibb” jellegű problémákkal foglalkozott elsősorban, mint „az elidegenedés”, „a meghatározott demográfiai

¹⁰⁸ MCMILLAN 2006a. Az előadás kritikáját lásd még CAVENDISH 2006 és az NTS honlapját: www.nationaltheatrescotland.com.

jellemzőkkel leírható, középosztályú és középkorú férfiak életválsága”,¹⁰⁹ és „a mindennapi életet felőrlő köznapiság”.¹¹⁰ A proscénium felé döntött, homokkal vastagon behintett színpadon, elszórt bútorok és háztartási eszközök között éppen harmincadik születésnapjára ébredő főszereplő (Stuart) egyetlen (virtuális) napját mutatta be az előadás. Stuart szerette volna ezt a napot semmittevéssel tölteni, de barátja, korábbi szerelmei, jelenlegi barátnője, illetve szülei folytonosan megakadályozták ebben. A humoros és groteszk jelenetfoszlányokból felépülő, a címmel tökéletes ellentétben álló, szürreális történet, az utolsó jelenet realizmusa felől nyert értelmezést. Ebben a jelenetben Stuartot láthattuk immáron hiperreálisan berendezett konyhájában, amint az előadás kezdő jelenetét ismételve reggeli kávéját iszogatta unottan. Így lett aztán érthető, hogy az addig látott jelenetek Stuart álmait, életére vonatkozó döntéseit, képzeiteit és kényszerképzeteit jelenítették meg, amelyek még szétforgácsolódott állapotukban is összetettebbek és izgalmasabbak voltak, mint Stuart kilátástalan és visszafordíthatatlanul elenyésző és semmitmondó jelene.¹¹¹

A 2006 őszen bemutatott előadásokat is az aktív együttműködés jellemezte. A John Byrne által írt, Tony Cownie rendezte *Tutti Frutti* az aberdeeni His Majesty’s Theatre-rel folytatott együttműködésben született, s egészen más közönségréteget reprezentált és szólított meg, mint a Vicky Featherstone által jegyzett *Stuart Mária*. Az előbbi a 80-as években népszerű televíziós vígjátéksorozat műfaját ötvözte a populáris kultúra jelenségeivel (diszkó, rockzene stb.), s főleg azokra számított, akik már a 80-as években is követték a sorozat szereplőit a televízió képernyői előtt. Az utóbbi pedig az NTS és a glasgow-i Citizens Theatre és az Edinburgh-i Royal Lyceum Theatre koprodukciójaként a skót történelem egyik jelentős eseményét állította színpadra az elitkánonból ismert író feldolgozásán keresztül.

Az együttműködésre épülő előadások mellett az NTS strukturális modelljét is az együttműködésre, széles körű tevékenységeinek maximalizálására és az ötmillió Skócia

¹⁰⁹ MCMILLAN 2006b.

¹¹⁰ SPENCER 2006.

¹¹¹ A skót kritikusok is méltányolták az NTS erőfeszítéseit, különösen a *Home* és a *Roam* című előadásokat. Amint azt Ben Hind jelentette, „Az új NTS uralta a tegnapi kritikudíj átadást, tíz díjból hatott szerezzve meg” (HIND 2006).

sokféle közönségrétegeinek megszólítására alakították ki. Az NTS ugyanis összesen huszonkét (sic!) teljes állású munkatárssal rendelkezik, akik a művészeti teendők mellett az adminisztrációt és a promóciót is ellátják. Az NTS költségvetéséből ezekre a tevékenységekre csupán 25%-ot fordít, amelyben az irodabérléstől kezdve a takarításon keresztül a promóciós anyagok nyomdaköltségeiig minden benne van.

Az adminisztratív és promóciós tevékenység mellett az NTS szakmai műhelyt (Workshop) működtet, amely alkalmi kísérleti projekteket ösztönözve s azokat anyagilag és technikailag is támogatva lehetőséget kínál egyéni alkotók és társulatok számára, hogy terveiket kipróbálhassák és megvalósíthassák. A szakmai műhely mellett jött létre az ún. Tanulás- (Learn-) program, amelynek keretében képzőművészek és színházi szakemberek dolgoznak vidéken működő, kisebb csoportokkal és társulatokkal, hogy izgalmas, lokális színházi kezdeményezések létrejöttét segítsék elő. A Csoport- (Team)-programban színházi szakemberek négy csoportja munkálkodik különböző skót kisközösségekben, hogy társulatok sokaságával osszák meg szaktudásukat és tapasztalataikat. Mindezek mellett az NTS még számos olyan programot is létrehozott, amelyek lehetővé teszik például ifjúsági szintársulatok skóciai csereprogramban való részvételét (NTS Exchange); skót és külföldi társulatok kapcsolatainak a kialakítását (NTS Connecting Communities); külföldi rendezők szerződtetését és nemzetközi előadások skóciai vendégszereplését (NTS Diaspora, International Theatre Festival). Mindezekon kívül az NTS kis turnézó társulattal (Touring Ensemble) is rendelkezik, amelynek produkcióra szerződő színészei és zenészei három különböző előadással járják Skóciát. S az NTS égisze alatt működik továbbá a hét főből (rendező, két producer és négy színész) álló ún. Ifjúsági Társulat (Young Company), amelynek székhelye az Easterhouse-i Platform at the Bridge új, multifunkcionálisan kialakított művészeti létesítménye.¹¹²

Az együttműködések alapján létrejött produkcióinak és alapvetően nyitott szervezeti felépítésének köszönhetően az NTS Skóciát kulturálisan, társadalmilag és politikailag is változatos és sokféle közösségeként mutathatja be. A különböző helyszíneken és közösségek által létrehozott reprezentációk túlmennék a hagyományos

¹¹² Amint azt Featherstone kifejtette egy 2006-os előadásában az Edinburgh International Fesztiválon, „az NTS felépítése és működése a svéd Riksteaternt követi, amely szintén nem rendelkezik épülettel, s különböző amatőr, független és kőszínházakkal együttműködve hozza létre előadásait” (FEATHERSTONE 2006b). A Riksteaternről lásd HOOGLAND-SAUTER 2008.

skót kockás szoknya, skót duda, a hanga és a ködös lankák alkotta sztereotípiákon.¹¹³ Az NTS tehát nem akarja előzetesen meghatározni mi ma Skócia, és nem akar egyetlen, egységes skót identitást kialakítani, hogy aztán leszűkítse munkamódszereit és előadásait, megfelelvén az előzetesen rögzített képzetnek. Az NTS sokkal inkább olyan nyilvános fórumként, illetve virtuális színházként működik, amelyben a különféle hangok és diskurzusok, Skócia egymással is rivalizáló verziói kibontakozhatnak: „a múlt és a jelen Skóciája; a Highlands és a Lowlands Skóciája; a kisvárosi jellegű Kelet-Skócia és a nagyvárosi Nyugat-Skócia”.¹¹⁴ Ennek következtében a kulturális és politikai identitások széles skálája nyilatkozhat meg az NTS nyitott égisze alatt, hiszen az NTS-nek így – mint azt Featherstone kifejtette – megvan „a lehetősége arra, hogy a rögzített sztereotípiákat feloldja, a lehetőségek kapuját szélesre tárja, a vállalkozókedvet ösztönözze, és (...) engedje érvényesülni annak a meglepetését, hogy ez a vakmerőség hová vezet”.¹¹⁵

Mindennek eredményeképpen az NTS megteremtette annak a lehetőségét, hogy alternatívákat nyújthasson a skót sztereotípiák szokványos képzetvilágának ellenében, és támogathassa az országban élő különböző csoportok identitásait, diskurzusait, színházi gyakorlatait és Skóciáról kialakított képzeiteket, amelyek így együttesen alkotják és foglalják magukba azt, hogy mit jelent (és mi) ma Skócia. A nemzeti színháznak ez a fragmentumokból felépülő felfogása ugyanakkor a globalizációval, hibriditással, diaszpóraléttel, bizonytalanságokkal és az identitások elmozdulásaival jellemezhető jelennel is tökéletes összhangban áll.

Természetesen az NTS gyakorlati működésében is akadnak bizonyos megfontolandó kérdések: az „épület nélküli színház” koncepciójában elsőként az előadások utaztatásának problémája merül fel. Ha az NTS jól felszerelt, nagyvárosi színházban nagyszínházi előadást hoz létre, ténylegesen megoldható-e annak utaztatása? A kisvárosokban és a falvakban megfelelő-e ehhez az infrastruktúra? Amennyiben nem, az infrastruktúra hiánya kihat-e a művészi döntésekre is? Ha a nagyszínházi előadás

¹¹³ McCrone mutatta ki, hogy „Skócia egyetlen területéről, a skót Highlandsról származnak azok a képzetek, amelyek a 20. században Skócia egészét megjelenítették. Kulturálisan ez a képzetkör lett domináns” (MCCRONE 2001, 67). A Highlands képzetkörének részletes elemzését lásd MCCRONE 2001, 132-140; és EDENSOR 2002, 139-70.

¹¹⁴ MCCRONE 2001, 51.

¹¹⁵ FEATHERSTONE 2006a, 18.

turnéja nem oldható meg, a közönség el tud-e utazni a nagyvárosba? Mindenki megengedheti-e ezt magának? És hajlandó is erre?

Önálló társulat nélkül az NTS koprodukcióban dolgozik író-rendezőkkal és társulatokkal. A kérdés az, hogy vannak-e olyan jól működő, állandó és megfelelően finanszírozott társulatok, illetve olyan író-rendezők, amelyek/akik nemzet(köz)i szinten is jelentős előadásokat tudnak létrehozni.

Az NTS által kialakított próbaidőszak általában hat, legfeljebb hét hétből áll. Noha ez hosszabb a skóciai színházak átlagos próbaidőszakánál, ami három-négy hetet tesz ki, még így is rendkívül rövid, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy az európai állami finanszírozású, állandó társulattal rendelkező repertoárszínházakban a próbaidőszak meghaladja a két, néha még a három hónapot is. Az NTS-nek fel kell tennie a kérdést, hogy mi valósítható meg ilyen rövid idő alatt nemzetközi szinten. Olyan alkotókkal, akik talán akkor látják először egymást, a közös munkában hogyan kísérletezhet, hogyan próbálhat ki egy társulat/rendező különféle színházi helyzeteket és megoldásokat? Mivel az NTS „mindenki számára elérhető” kíván lenni, elvileg mindenki számára teret kell, hogy adjon különféle nézeteinek kifejtésére és megvalósítására. De hol a határ? Kinek a véleményét támogatják? Kiet nem? Ki dönt erről? És milyen alapon?

Mindezen megfontolások figyelembevételével állítható csupán, hogy az NTS akkor működhet nemzet(köz)i szinten megfelelően, ha a skót színházi rendszer egésze megfelelően működik. Mivel a skót színház továbbra is alulfinanszírozott, mindez csak akkor valósítható meg, ha Skóciaszerte nagyobb összeget fektetnek a meglévő színházépületek és közösségi házak infrastruktúrájába; ha kulturális szubvenciók révén az utazást egyszerűbbé és olcsóbbá teszik; és végül, ha racionális keretek között, ellenőrizhető módon és a minőségi szemléletet előtérbe állítva a színházi szektor *egészében* növelik a támogatás mértékét. Mint azt már a 2001-es *Jelentés* is kimondta: az NTS „egymaga ugyan nem oldhatja meg a skót színházstruktúra alulfinanszírozottságából adódó problémákat”, de „döntő szerepet játszhat a színházi élet alakításában és élénkítésében, valamint abban, hogy a skót színház értékei és eredményei markánsan körvonalazódhassanak”.¹¹⁶ Ily módon az NTS felbecsülhetetlen mértékben

¹¹⁶ FINAL REPORT 2001, 5.

járulhat hozzá a skót színházi élet egészéhez, és elősegítheti a művészeteknek a mai skót társadalom átalakulásában játszott kiemelkedő szerepének a tudatosítását.

Nemzetiszínház-elképzelés és a jövő

Eddig a nemzetiszínház-elképzelés különböző megvalósításairól írtam. Használták már nemzet-egyesítés céljára még nem létező (Németország) vagy már létező nemzetállamokban (Franciaország, Dánia például); vagy idegen elnyomás elleni harc eszközeként (Magyarország, Szerbia, Horvátország, Norvégia); vagy éppen birodalom-egyesítésre és más nemzetek vagy etnikai csoportok feletti hatalom megszerzésére (Ausztria, Oroszország, Svédország, Nagy Britannia). Sőt olyan fórumként is alkalmazták már, amelyen azok is ki tudták állítani identitásaikat és saját reprezentációjukat, akiknek nem jutott addig hely a legitimált színpadokon és intézményekben (a francia NTP és az amerikai FTP). A legutóbbi megjelenései, azaz a 2006-os skót és a nyomában kibontakozó 2010-es Wales-i¹¹⁷ példák azonban alapvetően eltértek az előző nemzetiszínház-elképzelésektől.

A nemzeti színházról való gondolkodásmódot egészen mostanáig alapvetően olyan felfogás jellemezte, miszerint a nemzeti színház olyan monumentális, központosított intézmény, amely a nemzeti létet és identitást gyakran a kizárólagosság igényével, mintegy befelé fordulva, a szövegkánonon, az egységes(ítő) (színházi) nyelven és monolit struktúráján keresztül közvetíti. A skót és a Wales-i példák nyomán azonban a nemzeti színház az egymástól eltérő csoportok és közösségek plurális, sokoldalú és állandó középpont nélküli *hálózatán* alapuló elképzeléssé vált, amely a nemzet (bármely nemzet) szétszórt és kulturálisan megosztott összetételét képviselni tudja. Ez az új

¹¹⁷ Bár Wales már előzőleg rendelkezett Wales-i nyelven játszó nemzeti színházzal – a 2003-ban alapított, épület nélküli [Theatr Genedlaethol Cymru](http://www.theatrgenedlaetholcymru.org) –, a Wales-i nemzetgyűlés 2007 októberében bejelentette, hogy 4.5 millió fonttal támogatja egy angol nyelvű társulat megalapítását. Az Arts Council Wales-re ruházódott a felelősség az új színház, a National Theatre Wales megalapításáért. A helykeresés problémáját azzal oldották meg, hogy a skót minta alapján épület nélküli színházat hoztak létre, bizonyítva azt is, hogy egy sikeres nemzeti színháznak nem kell feltétlenül épülettel rendelkeznie. Aztán a színház élére John E McGrath-ot a manchesteri Contact Theatre művészeti vezetőjét nevezték ki 2009 januárjában. A színház nyitóelőadását – *A Good Night out in the Valley* – 2010 márciusában mutatták be (lásd National Theatre Wales honlapját <http://nationaltheatrewales.org/>; HICKLING 2008., és Annual Review Report of the Arts Council of Wales on the NTW, <http://www.artswales.org.uk/publications/National%20Theatre%20Wales.pdf>).

formáció (talán) igazolhatja, hogy még a mai posztindusztriális, posztszocialista és globalizálódott világban is, amikor a kapitalista kultúriparban a színház csupán marginális árucikk, a nemzetiszínház-projekt maga köré tud gyűjteni embereket, pártokat, csoportosulásokat és intézményeket, arról vitázva, illetve megmutatva azt, hogy milyen lehet, illetve milyennek kellene lennie a nemzet színházának.¹¹⁸ A nemzetiszínház-projekt mai irányítói így (talán) új módszertani terepnummá és alternatív térére alakíthatják a régi elképzelést és a régi intézményt, hogy (tényleges vagy virtuális) falain belül és kívül a (színházi és nem színházi) *status quo* újragondolható legyen, lehetővé téve a nemzeti létnek, a nemzetiségi és a nemzeti identitások újabb és újabb konstrukcióinak elemzését és megértését.¹¹⁹

¹¹⁸ Érdekesnek tűnik az a próbálkozás, ahogyan az állandó társulattal és épülettel rendelkező nemzeti színházak próbálják újrafogalmazni önmagukat. Konferenciákat rendeznek, vezetőik interjúkat adnak, amelyeken nyitottságukat demonstrálják. Közben pedig nem veszik észre, vagy inkább nem akarják tudomásul venni, hiszen ez saját kiemelt anyagi támogatásukat veszélyeztetné, hogy saját működésük és az adott ország államilag támogatott színházainak működése között *semmi* különbség nincs. Bármelyik színház lehet annyira nyitott, mint a nemzeti, sőt... Amíg az intézményi struktúra maga nem lesz nyitott, addig az előadásokban és egyes színészek, rendezők, tervezők odaszereződésével demonstrált nyitottság az egész színházi életre vonatkoztatva nem sokat jelent. Amíg az adott társulat az összes rendelkezésére álló eszközt saját magára költi, és tökéletesen elfoglalja az adott épület által biztosított helyszíneket, amíg a támogatás jelentős részét az adott épület fenntartására, az infrastruktúra üzemeltetésére és az adminisztráció működtetésére fordítják, addig nem beszélhetünk valódi nyitottságról.

¹¹⁹ Ennek a(z optimista) felfogásnak pesszimista olvasatát lásd KLAIČ 2008.

HIVATKOZÁSOK

- ALTERESCU 1983 – *An Abridged History of Romanian Theatre*, szerk. Simon ALTERESCU, Bucharest, Academiei, 1983.
- 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.
- BERTÉNYI-GYAPAI, 1997 – BERTÉNYI Iván és GYAPAI Gábor, *Magyarország rövid története*, Budapest, Maecenas, 1997.
- BHABHA 2004 – Homi K. BHABHA, *DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of Modern Nation* = Uő., *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 2004, 212-234.
- BHARUCHA 2000 – Rustom BHARUCHA, *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*, London, Athlone, 2000.
- BILLIG 1995 – Michael BILLIG, *Banal Nationalism*, London, Sage, 1995.
- BOSWELL és EVANS 2004 – *Representing the Nation: a Reader – Histories, Heritage, and Museums*, szerk. David BOSWELL és Jessica EVANS, London-New York, Routledge and the Open University, 2004.
- BROWN 1999 – *The Oxford Illustrated History of Theatre*, szerk. John Russell BROWN, Oxford–New York, Oxford University Press, 1995. – Magyar kiadás: *Képes Színháztörténet*, Budapest, Magyar Könyvklub, 1999.
- CAMERON 1999 – Alasdair CAMERON, *Experimental Theatre in Scotland* = *Contemporary Experimental Theatre*, szerk. Theodore SHANK, Frankfurt, 1981, 123–138.
- CARLSON 1989 – Marvin CARLSON, *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1989.
- CARLSON 2000 – Marvin CARLSON, *A színházi nézők és az előadás olvasása*, Criticai Lapok, 2000/3-4, 22–33.
- CAVENDISH 2006 – Dominic CAVENDISH, *Operation total theatre*, The Daily Telegraph, 2006. augusztus 23. 11.
- CERESSANO 1989 – S. P. CERESSANO, *Raising a Playhouse from the Dust*, Shakespeare Quarterly, 1989/4, 483–490.
- ČERNÝ 1973 – František Černý, *A Theatrical Guide to Prague*, Theatre Research, 1973/1, 5–35.
- CORNWELL 2006 – Tim CORNWELL, *The Longest Day*, The Scotsman, 2006. február 11. 8.
- CSATO 1963 – Edward CSATO, *The Polish Theatre*, Warsaw, Polonia, 1973.
- EDENSOR 2002 – Tim EDENSOR, *National Identity, Popular Culture, and Everyday Life*, Oxford-New York, Berg, 2002.
- EMSLIE 2006a – Kate EMSLIE, *National Theatre? Kids' Stuff*, Evening News, 2006. február 23. 14.
- EMSLIE 2006b – Katie EMSLIE, *Stars Come Home for Theatre's Launch Play*, Evening News, 2006. február 18. 6.

- ESPINER 2006 – Mark ESPINER, *Breaking out of the Box*, The Guardian, 2006. február 23. 8.
- FEATHERSTONE 2006a – Vicky FEATHERSTONE, *Dream Theatre Becomes Reality, Scotland on Sunday*, 2006. február 19. 18.
- FEATHERSTONE 2006b – Vicky FEATHERSTONE, *The National Theatre of Scotland*, Lunchtime Talks, Royal Museum Lecture Theatre, Edinburgh, 2006. augusztus 16.
- FINDLAY 1998 – *A History of Scottish Theatre*, szerk. Bill FINDLAY, Edinburgh, Polygon, 1998.
- FISCHER-LICHTE 2004 – Erika FISCHER-LICHTE, *Some Critical Remarks on Theatre Historiography*, in *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, szerk. Steve E. WILMER, Iowa City, University of Iowa Press, 2004, 1–16.
- FOAKES 1989 – R. A. FOAKES, *The Discovery of the Rose: Some Implications*, Shakespeare Survey, 1989/2, 141–148.
- GABORIK 2008 – Patricia GABORIK, *Italy: The Fancy of a National Theatre? = National Theatre in a Changing Europe*, szerk. Steve E. WILMER, London, Palgrave-Macmillan, 2008, 138-149.
- HALL 2004 – Stuart HALL, *Culture, Community, Nation = Representing the Nation: a Reader – Histories, Heritage, and Museums*, szerk. David BOSWELL és Jessica EVANS, London-New York, Routledge és Open University, 2004, 31-52.
- HAMILTON és SCULLION 2003 – Christine HAMILTON és Adrienne SCULLION, *Flagship or Flagging? The Post-Devolution Role of Scotland's "National" Companies*, Scottish Affairs, 2003/4, 98–114.
- HAMILTON és SCULLION 2005 – *"Picture It If You Will": Theatre and Theatregoing in Rural Scotland*, New Theatre Quarterly, 2005/1, 61–76.
- HARVIE 2005 – Jen HARVIE, *Staging the UK*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2005.
- HEMMINGS 1995 – F. W. J. HEMMINGS, *Theatre and the State in France, 1760–1905*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- HICKLING 2008 – Alfred HICKLING, *A national theatre for Wales? About time*, The Guardian <http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2008/jul/31/walesnationaltheatre> (2008. július 31.)
- HIND 2006 – Ben HIND, *Site-Specific Drama Pays Off as National Theatre Wins Six Awards*, The Scotsman, 2006. június 5. 7.
- HOBSBAWN 1999 – Eric J. HOBSBAWN, *A nacionalizmus kétszáz éve*, Budapest, Meacenas, 1999.
- HOOGLAND-SAUTER 2008 – *A National Theatre Decentralized: Sweden's Three-and-a-half National Theatres = National Theatre in a Changing Europe*, szerk. Steve E. WILMER, London, Palgrave-Macmillan, 2008, 164-172.
- HONT 1972 – *A színház világtörténete I–II.*, szerk. HONT Ferenc, Budapest, Gondolat, 1972.
- HONZL 1948 – Jindřich HONZL, *The Building of the National Theatre in Prague = The Czechoslovak Theatre: a Collection of Informative Material on Theatrical Activities in Czechoslovakia*, szerk. HONZL, Prague, Orbis, 1948.

- IGNOTUS 1972 – Paul IGNOTUS, *Hungary*, New York-Washington, D.C., Praeger, 1972.
- IMRE 2004 – IMRE Zoltán, *(Nemzeti) kánon és (nemzeti) színház. Vita a Bánk bán 1930-as centenáriumi mise en scène-jéről = Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*, szerk. IMRE Zoltán, Budapest, Áron, 2004, 35–62.
- IMRE 2009 – IMRE Zoltán, *Diktatúra, színház és legitimáció: A Nemzeti Színház 1955-ös Tragédia-előadása = Uő., A színház színpadra állításai – Elméletek, történetek, alternatívák*, Budapest, Ráció, 2009, 93-121.
- IRMER 2008 – Thomas IRMER, *Aspects of National Theatres in Germany after 1945 = National Theatre in a Changing Europe*, szerk. Steve E. WILMER, London, Palgrave-Macmillan, 2008, 173-179.
- 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.
- KERÉNYI 2009 – KERÉNYI Ferenc, *A színház mint társaséleti színtér a 19. századi Budapesten*, http://bfl.archivportal.hu/index.php?action=print&news_id=859 (2009. december 18.)
- KLAIČ 2008 – Dragan KLAJČ, *National Theatres Undermined by the Withering of the Nation State = National Theatres in a Changing Europe*, szerk. S. E. WILMER, New York, Palgrave Macmillan, 2008, 217-227. magyarul: *A nemzeti színházak a nemzetállamok elhalásának korában*, <http://www.szinhaz.net/cikkprint1.php?cid=17827> (2006. október 17.)
- KOHLER 1989 – Richard KOHLER, *Excavating Henslowe's Rose*, Shakespeare Quarterly, 1989/4, 475–482.
- KRUGER 1992 – Loren KRUGER, *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1992.
- LEACH 2007 – Robert LEACH, *The Short, Astonishing History of the National Theatre of Scotland*, New Theatre Quarterly, 2007/2, 171–4.
- MÁLYUSZNÉ 1974 – MÁLYUSZNÉ Császár Edit, *A nemzeti színjátszás kezdetei Közép-Kelet Európában = Irodalom és felvilágosodás*, szerk. Szauder József és Tarnai Andor, Budapest, Akadémiai, 1974, 471–98.
- MANGAN 2005 – Michael MANGAN, *Staging Masculinities: History, Gender, Performance*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- MCCRONE 2001 – David MCCRONE, *Understanding Scotland: the Sociology of a Nation*, London-New York, Routledge, 2001.
- MCMILLAN 2006a – Joyce MCMILLAN, *For One Weekend, All the World's a Stage – Or All the Country, at Least*, The Scotsman, 27 February 2006. 18.
- MCMILLAN 2006b – Joyce MCMILLAN, *Black Watch*, The Scotsman, 2006. augusztus 7. 12.
- MCMILLAN 2006c – Joyce MCMILLAN, *Realism*, The Scotsman, 2006. augusztus 16. 7.
- NATIONAL THEATRE WALES – National Theatre Wales honlapja: <http://nationaltheatrewales.org/> (2010. Február 15.)

- NORA 1999 – Pierre Nora, *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája.*, http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm (2009. január 10.)
- NTS – az NTS honlapja www.nationaltheatrescotland.com (2010. március 3.)
- ORRELL 1992 – John ORRELL, *Nutshells at the Rose*, Theatre Research International, 1992/1, 8–15.
- PADEL 2000 – Ruth PADEL, *I'm a Man: Sex, Gods, and Rock and Roll*, London, Faber and Faber, 2000.
- PALMER 1998 – Clive PALMER, *From Theory to Practice: Experiencing the Nation in Everyday Life*, Journal of Material Culture, 1998/2, 175–99.
- PHELAN 1999 – Peggy PHELAN, *Holtat játszani a kőben - avagy mikor nem rózsza a Rózsza?*, *Theatron*, 1999. 40-57.
- POGGI és ROSE 2000 – *A Theatre that Matters: Twentieth-Century Scottish Drama and Theatre*, szerk. Valentina POGGI és Margaret ROSE, Bologna, Edizioni Unicopli, 2000.
- PÓTH 1981 – *A Magyar népszínmű a szerb színpadon*, Budapest, Akadémiai, 1981.
- REED 1979 – T. James REED, *Theatre, Enlightenment, and Nation: a German Problem = The Theatre of the French and German Enlightenment*, szerk. Samuel S. B. TAYLOR, Edinburgh, 1979, 17-65.
- REPORT 2003 – Annual Review Report of the Arts Council of Wales on the NTW, <http://www.artswales.org.uk/publications/National%20Theatre%20Wales.pdf> (2010. január 15.)
- SAVAGE 1996 – Roger Savage, *A Scottish National Theatre? = Scottish Theatre since the Seventies*, szerk. Randall STEVENSON és Gavin WALLACE, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996, 23–34.
- SCHILLER 1984 – Friedrich SCHILLER, *Was kann eine stehende Bühne eigentlich wirken? = Uő., Werke I*, Munich, Hauser, 1984.
- SCOTTISH EXECUTIVE 2006 – Scottish Executive, *Creating Our Future, Minding Our Past: Scotland's National Cultural Strategy*, www.scotland.gov.uk/nationalculturalstrategy/docs/cult05.asp (2006. szeptember 17.)
- SCOTTISH NATIONAL THEATRE 2001 – *Scottish National Theatre: Final Report of the Independent Working Group*, Glasgow, Scottish Arts Council, 2001.
- SENELICK 1991 – *The National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746–1900*, szerk. Laurence SENELICK, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- SIMHANDL 1998 – Peter SIMHANDL, *Színháztörténet*, Budapest, Helikon, 1998.
- SPENCER 2006 – Charles SPENCER, *What Men are Really Like*, The Daily Telegraph, 2006. augusztus 17. 7.
- STEVENSON és WALLACE 1996 – *Scottish Theatre since the Seventies*, szerk. Randall STEVENSON és Gavin WALLACE, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996.
- STONE 1995 – Allucquere Rosanne (Sandy) STONE, *A szellem teste*, Replika 1995/17-18, 265-305.
- SZÉCHENYI 1832 – SZÉCHENYI István, *A magyar Játéksznrül*, Pest, Fűskúti Landerer, 1832.
- SZEKÉR 1987 – SZEKÉR LÁSZLÓ, *A nemzet színháza építésének 150 éves története*, Budapest, Műszaki, 1987.

- SZILI 1998 – SZILI József, *A nemzeti eopsz mint a nemzettudat kanonizált műfaja*, Helikon, 1998/3, 261- 272.
- TAMIR 1993 – Yael TAMIR, *Liberal Nationalism*, Princeton, NJ., Princeton University Press, 1993.
- THOMPSON 2001 – Anthony THOMPSON, *Nations, National Identity, and Human Agency: Putting People Back into Nations*, *Sociological Review*, 2001/1, 18–32.
- VISZOTA 1938 – VISZOTA GYULA, *A Nemzeti Színház és Gróf Széchenyi István = Uő., A százéves Nemzeti Színház*, Budapest, Pallas, 1938, 64–68.
- VÖRÖSMARTY 1969 – VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes Művei: Dramaturgiai Lapok*, Budapest, Akadémiai, 1969.
- VÖRÖSMARTY 1971 – VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes Művei: Drámák V*, Budapest, Akadémiai, 1971.
- WILMER 2004 – *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, szerk. Steve E. WILMER, Iowa City, University of Iowa Press, 2004.
- WILMER 2008 – *National Theatre in a Changing Europe*, szerk. Steve E. WILMER, London, Palgrave-Macmillan, 2008.