

Imre Zoltán

# Nemzetiszínház- elképzelések európai kontextusban

PESTI MAGYAR SZÍNHÁZ, 1837<sup>1</sup>

[...] A nemzeti színház „alulról” vagy „felülről” létrejövő elképzelését nemcsak egyének és/vagy társadalmi csoportok hasznosították önmaguk színpadi reprezentációjához (a francia Théâtre National Populaire mozgalom, illetve az amerikai Federal Theatre Project [1935–39]), hanem teljes nemzetek (Franciaország, Dánia, Svédország és Németország) vagy birodalmak (Oroszország, Ausztria és Nagy-Britannia) egyesítésének eszközeként is felhasználták. A nemzeti színház mibenlétét érintő vita és az adott ország nemzeti színházának létrehozása azonban a mindenkori elnyomó és idegen hatalom kontextusában is lezajlott (Lengyelország, Magyarország, Románia, Horvátország, Norvégia, Szerbia, Írország és bizonyos tekintetben Skócia).<sup>2</sup> 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 abban látták, hogy általa felmutassák és később pedig 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.<sup>3</sup> [...]

## 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.<sup>4</sup> A XVIII–XIX. század fordulójára körüli magyar kontextusban a kulturális gyakorlatok és a szemiotizált intézmények kiemelkedően fontosnak mutatkoztak, mivel Magyarország a Habsburg Birodalom részeként létezett csupán.<sup>5</sup> 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 (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.<sup>6</sup> 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 kialakítá-

<sup>1</sup> Részlet *A nemzet színpadra állításai: Nemzetiszínház-elképzelések európai kontextusban* c. hosszabb tanulmányból, lásd [www.szinhaz.net](http://www.szinhaz.net). A jelen szöveg a Pesti Magyar Színházról szóló korábbi tanulmányom átdolgozott, kiegészített változata.

<sup>2</sup> 1837-ben a Pesti Magyar Színházat (csak 1840-től Nemzeti Színház) a Habsburgok ellenében hozták létre, miáltal az újdéki Szerb Nemzeti Színházat a magyar dominancia ellenében alapították 1861-ben. Lásd PÓTH 1981, 8–20.

<sup>3</sup> A részletes elemzést a korai nemzetiszínház-alapítási kísérletekről Kelet- és Észak-Európában lásd SENELICK 1991.

<sup>4</sup> Lásd HOBBSBAM 1999, 50–53.

<sup>5</sup> A magyar feudális nemzetgyűlés 1723-ban elfogadta az osztrák örökös tartományok és a Magyar Királyság elválaszthatatlan és elszakíthatatlan kapcsolódását („*invisibiliter 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 helyzetől 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 BERTENYI-GYAPAI 1997, 305–307. és 323–347.

<sup>6</sup> A színház, a nyelv és az irodalom kapcsolatáról az észak- és kelet-európai országokban lásd SENELICK 1991, 1–16.

sát a kortársak, különösen az osztrák cenzorok az osztrák politikai vezetés, illetve az osztrák, német és francia kulturális hatások elleni passzív rezisztencia jeleként is értékelték.<sup>7</sup> A magyar nyelv a XVIII. század utolsó harmada óta (mindmáig) megtartotta ezeket a funkciókat, a nyelv fontosságát pedig akkor hangsúlyozták/hangsúlyozták 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 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) létrejötté 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 helyezését. 1835-re Pest-Buda lakosságának száma meghaladta a hatvanötezeret, amelynek viszont csupán egyötöde volt magyar anyanyelvű, a többség alapvetően német és különböző szláv népcsoportokhoz tartozott.<sup>8</sup> Bár Pest-Budát ekkorra már a kortárs magyarok az ország fővárosaként tartották számon, legitimált kultúrája és széles körben beszélt nyelve azonban a német volt.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> Ebben a kontextusban a várható alacsony nézőszám miatt magyar nyelvű színház üzleti vállalkozásként nem üzemelhetett.<sup>11</sup> Ennek következtében a színház saját legitimációjáért és anyagi biztonságáért a nemzeti politikába ágyazódott, cserébe viszont politikai célokért, politikai intézményként (is) működött.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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

7 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.

8 Lásd például VISZOTA 1938, 64–68.

9 „A Magyar Királyság alattvalóinak fele nem magyar volt. A jobbgyoknok 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.)

10 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 utóbbit 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 színtársulat 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.; CERNY 1973, 7–8. és ALTERESCU 1983, 11–32.

11 Ezt bizonyítják Pest-Budán az állandó magyar nyelvű színjátszást meghonosítani kívánó kísérletek is. Az első hivatásos magyar nyelvű társulat Kelemen László vezetésével 1790-ben megszaktitásokkal 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 színtársulat is csak 1815-ig játszhatott először a Reischl-féle színházban, majd 1812–1814 között a Rondellában. Végül azonban ők is vidékre kényszerültek.

12 Bár a Pesti Magyar Színházat részvénytársaságként működtették, az első évek súlyos gazdasági problémákkal zárultak. Ennek kompenzálásaként 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.

13 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 közötti időszakban.

nézeteket.<sup>14</sup> 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 (feltételezett) magyar (nemzeti) karaktert állította színpadra, illetve a közössé formált nemzeti múltat jelenítette meg. Mivel a színházat már a reformkorban is multifunkcionális nemzeti intézményként képzelték el, és nyilvános emlékműként értelmezték, különösen fontos volt, ki építeti fel, hol és mikor.

### A színházépítés körüli aggodalmak

Peggy Phelan *Holtat játszani a kőben – avagy mikor nem rózsá a Rózsa?* című tanulmányában, az építészeti és a színház kapcsolatát vizsgálva, Denis Hollier-ra hivatkozott. Hollier szerint az építészeti „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.”<sup>15</sup>

Hollier nyomán Phelan arra a következtetésre jutott, hogy az építészeti 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 múltra emlékezve „a túlélők [például egy nemzet tagjai] teremtenek maguk számára identitást”.<sup>16</sup> Ezzel párhuzamosan a színházépület olyan helyszín is, ahol kőbe vésvé 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.<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup>

Az első ilyen nyilvános emlékmű Nagy Frigyes 1745-ben megnyitott Berliini 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.<sup>19</sup> Erőfeszítéséből az is látható, hogy az építészeti 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”.<sup>20</sup> 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 Szépitő Bizottságot.

A színház kulturális, morális, társadalmi és politikai lehetőségeit a magyarok is felismerték.<sup>21</sup> 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 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.<sup>22</sup>

Pest vármegye vezetői azonban nem voltak megelégedve Széchenyi tervével, mivel a színház irányítását saját ellenőrzésük alatt szerették volna tartani.<sup>23</sup> 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,

<sup>14</sup> Lásd például KERÉNYI 1990, 259–263. és KERÉNYI 1999, 40–42.

<sup>15</sup> Hollier-t idézi PHELAN 1999, 48.

<sup>16</sup> Kosseleket idézi ASSMANN 1999, 63.

<sup>17</sup> A budapesti Nemzeti Színház bontásainak története mintha éppen az ellenkezőjére hívná fel a figyelmet.

<sup>18</sup> Lásd CARLSON 1989, 72–73.

<sup>19</sup> CARLSON 1989, 73–75.

<sup>20</sup> CARLSON 1989, 73.

<sup>21</sup> A magyar Nemzeti Színház alapítására vonatkozó utalás először Frenkel István német nyelvű pamfletjében jelent meg 1779-ben.

<sup>22</sup> SZÉCHENYI 1832.

<sup>23</sup> Mint azt Kerényi Ferenc megjegyezte, a vármegye demokratikusabb színházelsőt 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).

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.<sup>24</sup>

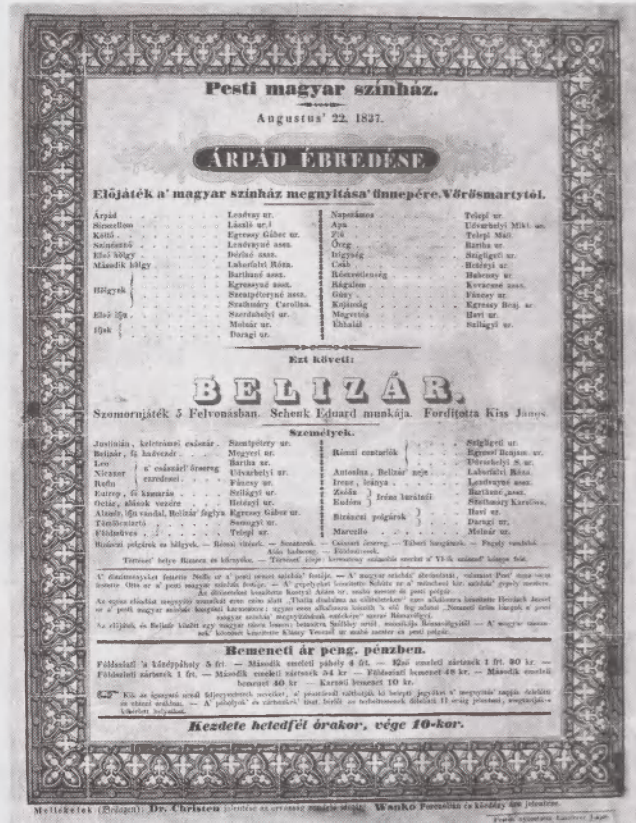
A nemzeti színház 1790 és 1837 közötti megvalósításának folyamata híven tükrözte az eltérő csoportoknak a hatalomért vívott harcát, saját reprezentációjuk megfogalmazására fenntartott igényét, a Habsburg Birodalommal és magyarországi képviselőivel szemben tanúsított ellenállást, valamint a színház intézménye ellen irányuló előítéleteket. A Pesti Magyar Színházat végül Pest megye Színházi Bizottsága építtette fel, támogatta és ellenőrizte. A színház megmutatta a Pest megyei középneveltség erejét, cserébe viszont a színházat és a színház programját a középneveltség 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 érzelmek s egy magát becsülő népnek méltósága volt.”<sup>25</sup>

Bár a színház, de főleg a nézőtér az áhított nemzet egységes *testét* mutatta, az épület elrendezése és beosztása a társadalmi, politikai és kulturális különbségekből adódó különválasztást is kifejezte, és láthatóvá is tette.<sup>26</sup> 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 legitimitáció 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 hallgathatnak el? Ki kit reprezentálhat, s milyen alapon döntenek erről?

### A színház mint folyamat – a nyitó előadás

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.”<sup>27</sup> A színház létrehozásának 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 ha-



lállal – a halál játékra kényszerült, és színdarabbá vált. Az ünnepi est magyar táncokból, zenékből, dalokból, Eduard von Schenk németből fordított melodramájából,<sup>28</sup> a *Belizárból* (1828) és Vörösmarty *Prológusából*, az *Árpád ébredéséből* állt.<sup>29</sup> Vörösmarty művében Árpádot, a hódítót, a független Magyar Királyság területének

<sup>24</sup> Lásd SZEKÉR 1989, 23–37.; VÖRÖSMARTY 1969, 363–371.; VÖRÖSMARTY 1971, 537.; és BERTENYI és GYAPAI 1997, 343–347.

<sup>25</sup> VÖRÖSMARTY 1969, 66.

<sup>26</sup> 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 nézőtérben. 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 megelégelte 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 építtette, 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 nádor meghívták volna.

<sup>27</sup> PHELAN 1999, 48.

<sup>28</sup> 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 jelen voltak szíveit azon szomorító gondolat, hogy egész Európa kigúnyoland bennünket e fonák válsztásért. Évezredig készült magyar nemzeti színház, s németből fordított *Belizár*-ral nyitjuk meg” (idézi VÖRÖSMARTY 1971, 552.). A nemzetközi szegény mellett azért ne felejtjük el a szigorú osztrák cenzúrát sem.

<sup>29</sup> A *Belizár*t 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 produkcióját. A történet a VI. századi Bizáncban játszódik, s a győztesen hazatérő Belizár tábornoknak a feleségével való magán- és az uralkodó-

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.<sup>30</sup> 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 foglalkozott.<sup>31</sup> Árpád történeti figurája Attila örököseként 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 hegemonia, valamint a Kárpát-medencei népek feletti feltételezett szupremáció eredetűl és történeti legitimációjaként is szolgáljon.<sup>32</sup>

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 legitímálta.<sup>33</sup> Ezt a legitímációt 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.

## Immoralitás – és feminitás

Jonash Barish a *The Anti-theatrical Prejudice* című könyvében arra hívta fel a figyelmet, hogy „Platón óta a színházat mimetikus funkciója miatt gyanúval kezelik, [...]”

val szembeni nyilvános konfliktusát jeleníti meg. Valószínűleg Shakespeare *Coriolanus*a lehetett a modell, a történeti narráció pedig a szabadság, a függetlenség, a hűség, az árulás, a patriotizmus, a hődítás, 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 vonatkozóan; megmutathatta, hogy színészilag, szcenikailag képes versenyezni a német színházzal, és a cenzúrát is el tudta kerülni.

<sup>30</sup> Az „alvás”, az „ébredés” és a „nemzeti önérzet” témáinak kapcsolatához lásd ANDERSON 1991, 196–197.

<sup>31</sup> Amint azt Szili József megfigyelte: „A tizenkilencedik századi magyar irodalomban a »grand récit« alapvető témájának Árpád terület-szerző harcai számítotak” (SZILI 1998, 269.).

<sup>32</sup> Árpád alakja arra a döntésre reflektál, hogy az előjátéknak a magyarok egyesítő mitikus ösátyját 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 fogad-

s úgy tartják, hogy becsapásra épít, lelkiismeret nélküli és alakoskodó. Sőt, még hivalkodó, exhibicionista és igénytelen is.”<sup>34</sup> Az *Árpád ébredésének* rémalakjai pontosan ezeket a színházellenes előítéleteket testesítették meg. Ezek az előítéletek újra és újra felbukkantak XVIII–XIX. században is a magyar nemzeti színházról szóló vitákban. A felső arisztokrácia és a papság több tagja is immorális 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.”<sup>35</sup>

Michael Mangan is megerősítette ezt a felfogást, kimutatva, hogy a színházat és a színészetet hagyományosan azokkal a jellemzőkkel azonosítják, amelyek általában a 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.”<sup>36</sup>

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 legitímálva a színházat is hasznos intézményként, s elhelyezni a színházi foglalkozást a követésre méltó hiva-

nia 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 (is) megőrzése különösen fontosá 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 merített tárgyat, bár – a császári család Napóleon előli menekülésének analogiája miatt – csak 1815-ben kerülhetett színre, és helyette egy Pest városáról szóló allegória volt műsoron” (KERÉNYI 2009).

<sup>33</sup> 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 színészársaság kezdte el első teljes színpadon 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.

<sup>34</sup> BARISH in HARVIE 2005, 117–118.

<sup>35</sup> PADEL 2000, 229. és 239.

<sup>36</sup> MANGAN 2005, 18.

tások 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 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 férfireprezentációkat erősítette meg, hanem a családon belüli patriarchális viszonyokat is megnyugtatóan elrendezte.

A *gender*-sztereotípiák megerősítésén kívül a színházyitató 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”<sup>37</sup> – jelentek meg, és mindannyian bementek a színház épületébe. A jelenet azt szimbolizálta, hogy a színház nemzeti összefogás következtében jött létre.<sup>38</sup> A teljes nemzet reprezentációja mégsem valósult meg, mert az előjátékban nem szerepelt sem 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 nemesesség 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”.<sup>39</sup> 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 nemzetiszíniú zászló színeivel (piros, fehér, zöld) dekorált nézőtérén.

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 ne-

gyedik jeleneteiben használt metaszínházi utalások. Ezekhez a jelenetekhez a díszlet festett háttérfüggönyből és egy hatalmas ajtóból állt, amelyek a Pesti Magyar Színház 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”.<sup>40</sup> 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 szabadságharcral is, azaz a mindenkori magyar nemzeti függetlenség ügyével.<sup>41</sup>

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 tekintet-

<sup>37</sup> VÖRÖSMARTY 1971, 209.

<sup>38</sup> A nemzeti összefogás jelentős szerepet játszott az újdéki 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«, jötekonysági 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” (CERNÝ 1973, 6.).

<sup>39</sup> SCHILLER 1984, 728.

<sup>40</sup> ASSMANN 1999, 79.

<sup>41</sup> Ennek a hagyománynak a hatalmát mutatja, hogy a Nemzeti Színház első állandó épületének a megnyitása is ugyanerre a napra, 2002. március 15-re esett.



ték, amely szorosan kapcsolódik a nemzeti identitás gondolatával és a 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 egyedül [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 tételzett 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) artikuláló(hat)nak az adott jelen horizontjában. A magyar Nemzeti Színház története folyamán ezeket a funkciókat tudatosan őrizték, emlékeztek rájuk, illetve meg-

próbálták 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 morális státusát, illetve nemzeti identitását. Így történt a levert 1848-as forradalom után, az első világháborút lezáró trianoni békeszerződéskor, az 1920-as években,<sup>42</sup> a második világháború után, az 1950-es években<sup>43</sup> és a szocializmus bukásakor, 1989-ben.<sup>44</sup> [...]

## 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.
- CARLSON 1989 – Marvin CARLSON: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca–London, Cornell University Press, 1989.
- CERNY 1973 – František CERNY: *A Theatrical Guide to Prague. Theatre Research, 1973/1. 5–35.*
- CSATO 1963 – Edward CSATO: *The Polish Theatre*. Warsaw, Polonia, 1973.
- HARVIE 2005 – Jan HARVIE: *Staging the UK*. Manchester–New York, Manchester University Press, 2005.
- HOBSBAWM 1999 – Eric J. HOBSBAWM: *A nacionalizmus kétszáz éve*. Budapest, Maecenas, 1999.
- 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*. In *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. In *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. Szerk. IMRE Zoltán. Budapest, Áron, 2004, 35–62.
- IMRE 2009 – IMRE Zoltán: *Diktatúra, színház és legitimitáció: A Nemzeti Színház 1955-ös Tragédia-előadása*. In *uő.: A színház színpadra állításai – Elméletek, történetek, alternatívák*. Budapest, Ráció, 2009, 93–121.
- KERÉNYI 1990 – *Magyar színház-történet 1790–1873*. Szerk. KERÉNYI Ferenc. Budapest, Akadémiai, 1990.
- KERÉNYI 1999 – KERÉNYI Ferenc: *A Nemzeti Színház és arról 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](http://bfl.archivportal.hu/index.php?action=print&news_id=859) (2009. december 18.)
- MÁLYUSZNÉ 1974 – MÁLYUSZNÉ Császár Edit: *A nemzeti színjátszás kezdetei Közép-Kelet-Európában*. In *Irodalom és felvilágosodás*. Szerk. Szauder József és Tarnai Andor. Budapest, Akadémiai, 1974, 471–498.
- MANGAN 2005 – Michael MANGAN: *Staging Masculinities: History, Gender, Performance*. London–New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- PADEL 2000 – Ruth PADEL: *I'm a Man: Sex, Gods, and Rock and Roll*. London, Faber and Faber, 2000.
- PHELAN 1999 – Peggy PHELAN: *Holtat játszani a kőben – avagy mikor nem rózsá a Rózsá?* *Theatron*, 1999. 40–57.
- PÓTH 1981 – *A magyar népszínmű a szerb színpadon*. Budapest, Akadémiai, 1981.
- SCHILLER 1984 – Friedrich SCHILLER: *Was kann eine stehende Bühne eigentlich wirken?* In *uő.: Werke 1*. Munich, Hauser, 1984.
- SENELICK 1991 – *The National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746–1900*. Szerk. Laurence SENELICK. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- SZÉCHENYI 1832 – SZÉCHENYI István: *A magyar Játékszínről*. Pest, Fűskúti Landerer, 1832.
- SEKÉR 1987 – SEKÉR LÁSZLÓ: *A nemzet színháza építésének 150 éves története*. Budapest, Műszaki, 1987.
- SZILI 1998 – SZILI József: *A nemzeti eposz mint a nemzet tudat kanoizált műfaja*. *Helikon*, 1998/3. 261–272.
- VISZOTA 1938 – VISZOTA GYÚLA: *A Nemzeti Színház és Gróf Széchenyi István*. In *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.

<sup>42</sup> A Nemzeti Színház és a nemzeti politika viszonyáról az 1920–1930-as években lásd IMRE 2004.

<sup>43</sup> A Nemzeti Színház és a nemzeti politika viszonyáról az 1950-es években lásd IMRE 2009, 93–121.

<sup>44</sup> 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.