

IMRE JÉ ZOLTÁN

Virtuális színház –

Nemzeti Színház¹

A „Nemzet színháza” elképzelés létrejöttének és kulturális legitimitációhoz való viszonyának vizsgálatakor, Loren Kruger a *The National Stage* című könyvében abból a megállapításból indul ki, hogy

a nemzet színpadra állításának; egy nép színházi reprezentációjának; és a rá való reflektálásnak; egy hiányzó, vagy tökéletlen nemzeti identitás létrehozásának illetve helyettesítésének elképzelése az európai felvilágosodásban jelenik meg, konkrét formát pedig a forradalmi ünnepben (fáte) kap. (Kruger, 1992: 3)

Ezután az általános és széleskörű megállapítás után, Kruger azonban csupán három országra (Anglia, Franciaország és az Egyesült Államok) terjeszti ki vizsgálatát, mivel szerinte, a nemzeti színház elképzelésének teljes kibontakozása csak a tömegpolitika megjelenésével és elterjedésével következett be. Krugert egy olyan jelenség foglalkoztatja, amelyet „teátrális nemzetnek” (theatrical nationhood) nevez, s amely „teljességében csak a tizenkilencedik század folyamán manifesztálódott a tömeg/párt politika, az »univerzális« (férfi) választójog, és az emberek azon vágyának megjelenésével, hogy protagonistaként legitimált reprezentációjuk legyen a politika színpadán” (Kruger, 1992: 3). Következésképp, Kruger kizárólag a nemzeti színház elképzelésének késői megvalósításaival foglalkozik, funkcionáló és független államokban, általában imperiális kontextusban, azaz egy birodalom kiépítésekor és/vagy akkor, amikor az imperiális kontextus éppen megszűnt.

Nyugat-Európa számos más országában azonban a nemzeti színházat sokkal korábban létrehozták. Az elsők között volt a Hamburgi Nemzeti Szín-

ház 1767-ben, amelyet úgy tekintettek mint a német identitás és értékek forrását, illetve mint olyan intézményt, amely az önálló fejedelemségek egyesítésének eszméjét volt hivatva hordozni (Brown, 1995: 292–294 és Carlson, 1989a: 94). Ausztriában – követve a porosz uralkodó, Nagy Frigyes által az 1740-es években, Berlinben megalapított gyakorlatot – szintén a centralizált hatalom hozta létre a nemzeti színházat, amikor 1776-ban II. József a Burgtheatert Osztrák Nemzeti Színházzá keresztelte. Reformjai részeként, II. József a színház szimbolikus funkcióit is felhasználta, mivel céljai között nemcsak a birodalom területi 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 (Isd. Simhandl, 1996: 182–191).

Míg Nyugat-Európa ezen országaiban a birodalom-egyesítési modell részének tekintették a nemzeti színház elképzelését, addig Kelet-Európában a viták és később a nemzeti színház elképzelésének megvalósítása elnyomó, imperiális kontextusban kaptak helyet, és a színház a nemzet egyesítésének, fenntartójának és megőrzőjének egyik eszközeként létezett. Kelet-Európában a nemzeti színházat a nemzeti identitás, a nemzeti kultúra és a nemzetállam létrehozására használták.

A nemzethez és létrehozásához kapcsolódó probléma részben abból a tényből származik, mint azt Benedict Anderson megfigyelte, hogy a nemzet „elképzelt politikai közösség, hiszen csak képzeljük, hogy természetéből adódóan körülhatárolható, illetőleg szuverén egység.” (Anderson, 1983: 15). Egy nemzet csak a képzeletben formálódik valódi közösséggé, mivel ennek a közösségnek a tag-

¹ Előadásként elhangzott a MTA Színháztudományi Bizottságának és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének 6. „Magyar színház – Világszínház” címmel megrendezett konferenciáján, 2000. május 11-én.

jai nincsenek mindennapi kapcsolatban egymással, és nincs olyan fizikai tér, ahol egy teljes nemzet minden egyes tagja megjelenhetne és együtt láthatóvá válhatna. 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* nevezi (Stone, 1995: 298). Így, a Stone-i értelemben, egy nemzet is csak *virtuális közösségként* jöhet létre. A közösség létezésének fenntartásához szüksége van arra, hogy az egymástól fizikailag elválasztott egyének összekötöttsége különböző módokon prezentálódjon és manifesztálódjon. Kruger „teátrális nemzet” koncepciója abszolút mértékben releváns nemcsak a nemzeti színház késői megnyilvánulásaira, hanem általában a nemzet(i színház) elképzelésére, mivel a prezentáció eszközei természetükből adódóan teátrálisak. Így a nemzet elképzelésének prezentációja a mindennapi élet különböző területein megjelenő performatív manőverekben is teátrális, re-prezentációja a színházban pedig különösen az.

A nemzet mint virtuális közösség olyan kollektív identitáson alapul, amelyet feltehetőleg, illetve hallgatólagosan, legtöbb (feltételezett) tagja elfogad. A kollektív identitás létrehozásához szükség van (közössé formálható) múltra. A múlt azonban nem létezik önmagában, hanem – mint azt Jan Assman állítja – „egyáltalán azáltal keletkezik, hogy az ember viszonyba lép vele.” (Assman, 1999: 31). A múlt tudatosan és/vagy tudat alatt konstruálódik az emlékezés és felejtés szelektív és retrospektív folyamatán keresztül. A múltra társadalmilag is emlékezünk a kollektív emlékezet segítségével, amely hátrafele és előrefele is aktív, mivel ez nem csupán rekonstruálja a múltat, hanem azt is megszervezi, hogyan tapasztalhatjuk meg a jelent és a jövőt (Assmann, 1999: 35–43). A múltat azonban nem lehet összetettségében „autentikus” módon rekonstruálni, azaz feléleszteni. A múlt csakis *re-konstruálható*, azaz újra és újra megszervezhető és elrendezhető a jelenben, a jelen nézőpontjából. Így, a múlt folyamatosan létrehozott konstrukció, amely állandóan kihasználta a jelen számára, hiszen a múlt szolgál a jelen és a jövő számára legitimációként, megalapozásként, illetve mint azt később látni fogjuk, a hiány szimbólumaként.

Bár Assman is említette, hogy az emlékezetnek helyszínekre van szüksége és térbeliesítésre hajlik, Pierre Nora volt az, aki részletesen kifejtette, hogy

a múltra való emlékezéshez, egy adott közösségnek szüksége van bizonyos eszközökre, amelyeket Nora az „emlékezet helyeinek” nevezett (Nora, 1984). Ezeknek a helyeknek kollektív létrehozása olyan folyamat eredménye, amelyben a spontán és privátan átélt egyéni emlékek kollektív történelemmé alakulnak át. A történelmi emlékezet helyei különböző formákban manifesztálódhatnak, úgymint intézmények, topográfiai helyek, tárgyak, kulturális alkotások, társadalmi szokások, mitöbb épületek. Ezeket a szimbolikus, reális vagy éppen virtuális helyeket nemcsak emlékezésre használhatják, hanem olyan cselekvések helyszíneiként is, amelyekben keresztül és amelyekben az adott közösség kulturális identitását megerősítheti a jelenben, sőt a jövőre vetítheti, felhasználva a számtalan lehetséges performatív manőver szimbolikus jelentését.

Az építészetet gyakran használták ezeknek a céloknak az elérésére. Marvin Carlson könyvében, a *The Places of Performance*-ban, a különböző színházi terek és jelentéseik vizsgálatakor úgy érvel, hogy „a „város-ideológiák” változásával a városi környezet mint egész jelentése is megváltozik, s ez a változás azonnal reflektálódik „az építészeti tárgyak repertoárjában” is. „Új normatív típusok ... helyettesítik az elhagyottakat, ..., nemcsak új városi szokásokat reprezentálva, hanem a teljes mértékben új társadalmi szerveződések is.” (Carlson, 1989b: 6). A nyugati kultúra története során az építészeti tárgyak változó repertoárjában a színház egyike a legállandóbbaknak. Stabilitása, azonban Carlson szerint „nem jelenti azt, hogy városi szerepe stabil lenne, éppen ellenkezőleg, azt jelenti, hogy a színház képes volt magába fogadni számos városi funkciót.” (Carlson, 1989b: 7). A londoni Rose Theatre-rel foglalkozó kiváló tanulmányában, Peggy Phelan nemcsak megmutatta a tizenhetedik és huszadik századi színház különböző városi funkcióit, hanem, feltárva a kapcsolatot a különböző politikai nézetek, hatalmi szerkezetek és kulturális performanszok között a színház 1989-es feltárása kapcsán, nyilvánvalóvá tette, hogy a múlt hogyan *re-konstruálódik* a jelen politikai és kulturális szükségsei, céljai és félelmei közepette (Phelan, 1999). Így Phelan azt is demonstrálta ahogy a színház intézményként, jelenségként, sőt épületként is egyaránt felhasználható arra, hogy egy virtuális közösség reprezentációjaként valós, mégha ideiglenes közösséget foglaljon magába. Sőt, a színház olyan tér,

ahol a kollektív identitás vizuálisan (re)prezentálható, és ahol a múlt jelenné formálható és a jövőre vetíthető.

A jelen tanulmány célja annak vizsgálata, hogyan reprezentálódik egy adott virtuális közösség egy valódi színház építése során a nemzeti identitás, kultúra és állam létrehozása szempontjából osztrák imperialista kontextusban a tizenkilencedik század első felében: milyen aggályokat állított, milyen fantáziákat táplált valós és virtuális performanszok formájában. A Pesti Magyar Színház létrehozásáról, épületének elhelyezéséről, nyitó előadásának megtételéről szóló viták vizsgálata után azt keresem, hogy egy nemzet színházban való reprezentálásának elképzelése a magyar köztudatban hogyan rakódott rá egy épületre, azaz miért az épület vált virtuális színházzá.

A színház mint multi-funkcionális intézmény

A nemzetállam létrehozásának alapvető premisszáit vizsgálva, Eric J. Hobsbawn *A nacionalizmus kétszáz éve* című munkájában arra a következtetésre jut, hogy azok a népek, amelyek nem rendelkeztek független területtal, működő adminisztratív intézményekkel, a nemzet létrehozásakor ezeknek a hiányát kulturális intézményekkel és gyakorlatokkal pótolták. Így a német és az olasz nemzet megteremtése például szorosán kötődött a nyelvhez és az irodalomhoz (Hobsbawn, 1997: 50–53). A kulturális gyakorlat a magyar kontextusban is kiemelkedően fontosnak mutatkozott. Az 1810-es évekre, a magyar nyelvet a nemzet tagjai közötti kapcsolat egyik biztosítékaként ismerték (fel a nyelvújító mozgalom vezetői. A nemzeti irodalom megalapításán keresztül a nyelv a mitikus nemzeti múlt és a vágyott jövő letéteményeseként is funkcionált. Így, a nyelv úgy jelenhetett meg, mint a „nemzethalál” elkerülésének egyik alapvető eszköze.

A nyelv és az irodalom mellett, bár kapcsolódva hozzájuk, kulturális és polgári intézmények szimbolikus eszközökké transzformálódtak. Olyan intézményeket mint a Tudományos Akadémiát (1825), a Nemzeti Múzeum és Könyvtár-at (1808), sőt még a Lánchidat (1842–48), vagy a Duna szabályozását is, nyilvánvaló praktikus, modernizációs funkcióik mellett, olyan emlékművekként értelmezték, amelyek méreteikkel, design-jukkal, ornamentációikkal, és elhelyezéseikkel kifejezték az őket

emelő nemzet általános – és építettőik személyes – hatalmát és értékeit. Ezeket az újonnan emelt intézményeket, köztük szövetségesként a színházat, úgy tekintették mint az olyan kulturális performansz terepét, amelyen és amely által a nemzet vágyott függetlenségét is kifejezhetnék. Így a színház fogantatásától kezdve kapcsolódott a politikához, különösen a nemzeti politikához. A színház saját legitimitációjáért és anyagi biztonságáért cserébe, politikai célokért, politikai intézményként (is) működött.

A színházat nemcsak titkolt (vagy nyílt) politikai, hanem kulturális intézményként is használták. Minthogy a magyar nyelv megújítását a mindennapi élet és a nemzet túlélése szempontjából is fontosnak tartották, a színház funkciói között szerepelt a nemzeti nyelv nyilvános használatának terjesztése és fenntartása, magyar nyelvű eredeti darabok, fordítások, adaptációk, és később a nemzeti repertoár megalapításán és folyamatos játszásán keresztül. A színház egyik fő funkcióját a nemzeti tragédia megtalálásában látták. Olyan nemzeti tragédiára volt szükség, amellyel egyrészt a valaha dicső magyar múltat artikulálhatták, másrészt a vágyott magyar függetlenséget, és az etnikai csoportok (szerbek, horvátok, románok, bolgárok ...stb.) feletti dominanciát is fenntarthaták és legitímálhatták. (Ez lesz később a *Bánk bán*.)

A politikai és a kulturális funkciók még morálisakhoz és társadalmiakhoz is kapcsolódtak. A kortársak a színházat úgy tekintették, amely mintákat ad a „jó” magyar polgár/hazafi jellemzőire, és egyben felkészíti a nézőket azokra a szerepekre, amelyeket majd el kell játszaniuk egy megreformált és modernizált kapitalista társadalomban, megtartva nemzeti karakterüket és identitásukat. Ezek mellett a színház kortárs magyar és külföldi drámák előadásán keresztül mutatta be az adott időszak megfelelő/divatos jelmezeit, szokásait, viselkedéseit, és az aktuális politikai és társadalmi nézeteket (Kerényi, 1990: 259–263 és 1999: 40).

Mivel a színházat multi-funkcionális nemzeti intézménynek tekintették és nyilvános emlékműként értelmezték, különösen fontos volt ki építeti fel, hol és mikor.

A színházépítés aggodalmai

Peggy Phelan imént említett tanulmányában, az építészet és a színház kapcsolatát vizsgálva, Denis Hollier-re hivatkozik, aki szerint az

építészet feltalálását a halál megtevesztésének és elfejtésének vágya motiválta. Mint azt Hollier ki-mutatta

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. (Hollier in Phelan, 1999: 48)

Hollier-t értelmezve, Phelan arra a következtetésre jut, hogy az építészet jelentős szerepet játszik abban a stratégiában, amellyel az ember a test időbeli szétesését azáltal élheti túl, hogy a bomló test rémképét szilárd emlékműbe, azaz egy épületbe helyezi át. Következésképp, a politikai, kulturális, társadalmi, és morális funkciók mellett, egy színház felépítésének a halállal, az elmúlással szembeni implicit ontológiai funkciója is létezik. Ebben az értelemben a színházépület a múlt és a jelen számára létrejövő szilárd emlékmű, valamint olyan helyszín, ahol a múltra emlékezve, „a túlélők teremtenek maguk számára identitást” (Kosseleck in Assmann, 1999: 63). Ezzel párhuzamosan, a színházépület olyan helyszín is, ahol egy adott nemzet identitása és építetőinek ideiglenes személyisége kőbe vésvé manifesztálódik, azaz ahol egy nemzet virtuális valósága fizikai és vizuális manifesztációkká alakítható át, és ahol egy nemzet, valamint a színház és a nemzet építetőinek ideiglenessége túlélheti a halált, és mintegy (kvázi) állandóságot érhet el.

A színház-mint-emlékmű elképzelését a tizen-nyolcadik századi felvilágosodás gondolkodása élesztette újjá, azzal, hogy a rendezett városi tér és a racionalizált társadalom elképzelését összekapcsolta. Míg az olasz reneszánsz színház-tér elképzelés szerint a színház magántulajdonnak tekintették, addig a színház szignifikációs lehetőségét és az alapító nevét hirdető lehetséges kulturális és politikai implikációkat felismerve, a tizenhetedik és tizennyolcadik századi felvilágosult abszolutista uralkodók a színházat nyilvános emlékművé avatták (ld. Carlson, 1989b: 72–75). Az első ilyen nyilvános színházi emlékmű Nagy Frigyes Berlini Operaháza volt 1745-ben. Hogy királyságának kulturális hírnevét nemzetközi jelentőségűvé emelje, számos más rendelkezése mellett, Nagy Frigyes új-

jáépíttette Berlint mint racionalizált, ideális várost, hatalmas utakkal, terekkel és olyan nyilvános épületekkel mint az új palota, az akadémia, és az operaház. Nagy Frigyes erőfeszítéséből azonban az is látható, hogy az építészet nemcsak a halál és a pusztulás elleni harccal kapcsolható össze, hanem a hatalom kifejezésével, hirdetésével és vizualizációjával is. A tizennyolcadik század végén az újjáépült európai városokban, a színház mint politikai és kulturális jelentéseket hordozó nyilvános emlékmű alapvető tényezőjévé vált a város designnak. Ez a mozgalom Pest-Budát az 1800-as évek körül érte el, amikor császári parancsra József nádor Pest belvárosának újjáépíttetésére és a Pesti Német Színház (1808–12) felépíttetésére megalapította a Királyi Szépítő Bizottságot.

A színház kulturális, morális, társadalmi és politikai lehetőségeit a magyarok is felismerték, mivel a nemzeti színház 1790 és 1837 közötti megvalósításának folyamata pontosan jelezte az eltérő csoportoknak a hatalom birtoklásáért vívott harcot, a Habsburg Birodalom és magyarországi reprezentánsai ellen irányuló ellenállást, és a színház intézménye ellen irányuló előítéleteket. Végül Pest megye Színházi Bizottsága építtette, támogatta, és ellenőrizte. A színház reprezentálta a középnemesség erejét Pest megyében, cserébe viszont a színházat és a színház programját a középnemesség a polgári reformok és a liberális politikai nézetek propagálására használta. Mi több, a színház volt az egyetlen médium, amely azzal a kapacitással rendelkezett, hogy egybe gyűjthette a társadalom különböző rétegeit a színpadon és a nézőtérn egyaránt, valamint oly módon állíthatta ki őket, hogy nemzetként legyenek láthatók és felismerhetők. Bár a színház a vágyott nemzet egységes „testét” mutatta, a társadalmi, politikai és kulturális elválasztásokat is kifejezte, valamint láthatóvá és felfoghatóvá is tette. Ebben az értelemben a színházat úgy tekintették mint a társadalmi, politikai és morális ellenőrzés színhelyét, amely a befogadás és kizárás folyamatán alapult.

Színház mint performansz – a nyitó előadás

Fentebb idézett tanulmányában, Phelan arra is utalt, hogy az építészet implicit módon kapcsolódik a színházhoz, azaz az álcázás művészetéhez, mivel „a színház maga az a hely, ahol a halál is játékra kényszerül, színdarabbá válik” (Phe-

lan, 1999: 48). Következésképp, a politikai, kulturális, társadalmi, és morális funkciók mellett, a színház létrehozásának létezik implicit ontológiai funkciója nemcsak a halállal, de az *élettel* szemben is.

A Pesti Magyar Színház színpadán pontosan ez történt. A nyitóelőadás játszott a halállal – a halál játéokra kényszerült és színdarabbá vált. Az ünnepi est részeként, amely magában foglalt magyar táncokat, zenét, dalokat és Eduard von Schenk németből fordított melodramáját, a *Belizárt* (1828), Vörösmarty *Prológusában*, az *Árpád ébredésében*, Árpádot, a hódítót, a független magyar Királyság területének megalapítóját, a hét törzs mitologikus vezérét, és az első magyar királydinasztia alapítóját – mind a Hobsbawn és Assmann által említett nemzeti legitimációhoz szükséges kritériumok – támasztotta fel a Sírszellem a színház valós és színpadi megnyitására. Árpád ébredését a színházban nyilvánvalóan lehetett úgy értelmezni, mint a magyar nemzet ébredését, különösen az előadás intertextualitása miatt. Az *Árpád ébredését* ugyanaz a Vörösmarty írta, aki 1825-ben, a kortársak által nemzeti eposznak tekintett, *Zalán futását*. Ebben Árpád történeti figurája, Attila örököseként kapcsolódott a nagy Hun Birodalomhoz, és arra volt hivatott, hogy felidézze a mitológiai időkbe nyúló, hősi múltat, s egyúttal a vágyott magyar hegemonia eredetét is szolgáljon.

A jelen legitimálására használt mitikus múltnak lehet megalapozó jellege, de amint Assmann állítja, a jelen helyzet problematikusságára is felhívhatja a figyelmet (Assmann, 1999: 79). Ebben az esetben a jelen nem megalapozódik, hanem „épp ellenkezőleg, kifordul sarkaiból, de legalábbis viszonylagossá válik egy nagyobb szabású, szebb múlthoz képest.” (Assmann, 1999: 79). Az *Árpád ébredésében*, a Költő elősorolja Árpádnak, mi történt halála óta a magyarokkal. Így, a hősi múlt és a kortárs szituáció közötti különbséget úgy is lehetett tekinteni, mint az adott szituáció relativizálását, és egyúttal ennek a helyzetnek a megváltoztatására sürgető cselekedetet. Ez 1848. március 15-én realizálódott, amikor a forradalom kitört Pest-Budán. A forradalom megünneplése az aznap esti előadással, az addigra Nemzeti Színházra keresztelt intézményben, az addigra „megtalált” nemzeti drámával, a *Bánk bánnal*, pontosan mutatja, egyrészt a színház társadalmi, kulturális és politikai funkcióit, másrészt a krugeri értelemben kiterjeszti a nemzeti színház elképzelését, hiszen ezután a

nemzeti színház ügye összefonódik, nemcsak a nemzetállam létrehozásával, hanem a forradalom és szabadságharcokkal is, azaz a mindenkori magyar nemzeti függetlenség ügyével is.

A Nemzeti mint virtuális színház

Bár 1840-ben a Pesti Magyar Színházat Nemzeti Színházra keresztelte az országgyűlés, de tervezett *állandó* épület felépítésére nem kerül sor. Sőt, 1908-ban az *ideiglenes* épületet bezárták majd 1813-ban lerombolták. A Nemzeti Színház második *ideiglenes* épületébe költözött, ezt azonban 1965-ben ismét lerombolták. Ezután a színház immáron a harmadik *ideiglenes* épületbe tette a székhelyét, oda, ahol ma is található (ld. Székely 1987). Így, az *állandó* épület megalapításának *ideiglenessége* több mint száz hatvan éve tart és még mindig nem fejeződött be. Mitöbb a magyar közgondolkodásban, a fővárosban létesítendő Nemzeti Színház – folyamatosan – épületének létrehozásának és későbbi elhalasztásának kettősségében manifesztálódik.

A jelen szituáció egy kiásott, félig megépített mára elhagyatott, valós gödröt jelent Budapesten közepén. Ennek rövid dramatizált története így hangzik: 1995-ben az aktuális kormány elhatározta, hogy megépítteti a Nemzeti Színházat Budapest egyik központi terén, az Erzsébet téren. 1997 májusában az építkezést elkezdték. 1998 márciusában a leendő épület alapkövét a legnagyobb magyar közügyi méltóságok és vezető írók, színészek és színésznők jelenlétében helyezték el. 1998 májusában országos választásra került sor és az újonnan választott kormány, finansziális nehézségek hivatkozva, szeptemberben felfüggesztette az építkezést, majd októberben döntést hozott az Erzsébet téri színházi projekt megszüntetéséről s egyúttal arról, hogy az addig elkészült építményt földalatti garázként fogják hasznosítani. Új pályázati látott napvilágot és a színház felépítésének határideje 2002-re módosult. A magyar közgondolkodás számára az ügy fontosságát a különböző politikai taktikák és kulturális performanszok száma mutatja: 1998 októbere és 1999 áprilisa között kétszáznyolcvanhárom írás (százötven elemzés, harmincnyolc esszé, huszonegy interjú, tizenegy olvasói levél, ötvennyolc riport, és négy karikatúra) jelent meg a magyar nyomtatott médiában (Györfi

1999: 42). A jelen tanulmány írásakor a különböző szinteken és fórumokon zajló, a leendő színház elhelyezkedését, formáját, elrendezését érintő viták még mindig folynak bármilyen biztos pont vagy konklúzió nélkül. Most is, csakúgy mint 1836-ban, két terv van igazán játékban, de az is nyilvánvaló, hogy Budapestnek alig van olyan helyszíne, amelyre a színházat még ne tervezték volna, illetve ne tervezhetnék újra és újra. Így, még az Erzsébet téri üres gödör is telítve van valós és virtuális kulturális/politikai performanszokkal. Bár a Nemzeti Színház társulata 1837 óta működik Budapesten, és még négy másik Nemzeti Színház (Győr, Miskolc, Pécs, Szeged) is létezik az országban, az *állandó épület* elképzelése jelenik meg úgy, mint *virtuális színház*,

mivel ebben és ezen bármilyen kulturális, politikai, morális és társadalmi performansz előfordulhat. Ma, amikor a színház marginális árucikk a poszt-kapitalista kulturális és szórakoztató-iparban, ez a *virtuális színház* még mindig fel tudja hívni magára az emberek, pártok és intézmények figyelmét, amikor akármilyen vita, demonstráció vagy beszélgetés tűnik fel bármilyen nyilvános ügyrend napirendi pontjai között. Természetesen, hiszen csak egy virtuális (nemzeti) színház – a carlsoni értelemben – képes magába foglalni egy éppen adott/elképzelt virtuális (nemzeti/helyi/urbánus/népi/liberális/népnemzeti/szocialista, vagy akármilyen más) közösség megalapozását, összekötését és legitimációját.

Bibliográfia

- Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso
- Assmann, Jan (1999) *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Budapest, Atlantisz (Hidas Zoltán ford.)
- Brown, John Russell (szerk.) (1999) *Képes színháztörténet*. Budapest, Magyar Könyvklub (Imre V. Szilvia és Imre Zoltán ford.)
- Carlson, Marvin (1989a) Színházi nézők és az előadás olvasása. *Critikai Lapok*, Budapest, 2000. 4–5. (Imre I. Zoltán ford.)
- (1989b) *Places of Performance – The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca and London, Cornell University Press
- Gyórfy, Iván (1999) Vitákat jelentő deszkák. *Mozgó Világ*, Budapest, no 8. 37–47.
- Hollier, Dennis (1989) *Against Architecture: The Writings of George Bataille*. Cambridge, Mass. And London, MIT Press, (Betsy Wing trans.)
- Hobsbawn, Eric J. (1999) *A nacionalizmus kétszáz éve*. Budapest, Meacenas
- Kerényi, Ferenc (1990) (szerk.) *Magyar Színháztörténet 1790–1873*. Budapest, Akadémiai
- (1999) A Nemzeti Színház – és amiről nem beszélünk. *Magyar Napló*, Budapest, no. 3. 40–42.
- Kruger, Loren (1992) *The National Stage – Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*. Chicago and London, University of Chicago Press
- Nora, Pierre (1984) Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. In. *Les lieux de mémoire. I. La République*. Sous les direction de Pierre Nora, Paris
- Phelan, Peggy (1999) Holtat játszani a kőben – avagy mikor nem rózsza a Rózsa? *Theatron*, vol. 1, no. 3. 40–57. (Kékesi Kun Árpád ford.)
- Simhandl, Peter (1999) *Színháztörténet*. Budapest, Helikon (Szántó Judit ford.)
- Stone, Allucquere Rosane (1995) A szellem teste. *Replika*, 1995/17–18. 297–323. (Boross Anna ford.)
- Szekér, László (1987) *A nemzet színháza építésének 150 éves története*. Budapest, Műszaki