

A nemzetiszínház-elképzelés újragondolásai a 21. században

IMRE ZOLTÁN

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Magyar Irodalom- és Kultúratudományi
Intézet

egyetemi tanár

imre.zoltan@btk.elte.hu

A B S Z T R A K T

A tanulmány a nemzetiszínház-elképzelés kortárs újragondolásaival foglalkozik és a nemzet, az identitás és a színház viszonylatában vizsgálja a nemzet lehetséges színházi reprezentációit. Mindehhez a National Theatre of Scotland, a National Theatre Wales, a Nederlands Toneel Gent és a mannheimi Nationaltheater Bürgerbühne-projektjét használja példaként. Végül arra a következtetésre jut, hogy a nemzeti színházak e közelmúltbeli példái a nemzetiszínház-elképzelés lehetséges újragondolását sugallják elméleti, gyakorlati és szervezeti szinten egyaránt. Ezeknek az újragondolásoknak köszönhetően a nemzeti színház olyan központ nélküli *hálózat*, vagy olyan *nyitott intézménnyé* válik, amely különböző csoportoknak és közösségeknek kínálja színpadát, és amely képes egy nemzet szétszórt, plurális, sokszínű és sokoldalú, gyakran megosztott összetevőit reprezentálni.

Azokban az európai országokban, amelyekben a nemzetiszínház-elképzelés megjelent, a nemzet és a nemzetállam létrehozásával és/vagy újraértelmezésével hozható összefüggésbe.¹ A nemzettel és létrehozásával kapcsolatos probléma,² mint Benedict Anderson megfigyelte, részben abból adódik, hogy a nemzet „elképzelt politikai közösség, hiszen csak képzeljük, hogy természetéből adódóan körülhatárolható, illetőleg szuverén egység”.³ Egy nemzet csak tagjainak képzeletében formálódik valódi közösséggé, mivel csak tagjai képzelik, hogy természetéből adódóan szuverén egység. Mindez pedig annak a következménye, hogy „még a legkisebb nemzet tagjai sem ismerhetik meg egymást személyesen, sosem találkozhatnak egymással vagy hallhatnak egymásról, mégis mindegyikükben él összetartozásuk képzele.”⁴

A nemzetet azonban különféle módokon képzelhetjük el, amely érzékelhető és szimbolikus formákat a tradíciókban, a múzeumokban, a galériákban, az emlékművekben, a ceremóniákban és más hasonló gyakorlatokban és intézményekben kaphat. S ezeken a gyakorlatokon és intézményeken keresztül konstruálódik meg a tagok egységének és közösségének képzele. Ennek következtében azonban ezek a gyakorlatok a tagok számára a nemzetet nem pusztán virtuális értelemben vett képzetté teszik, hanem identitásukat egyéni és közösségi szinten meghatározó kulturális praxissá.

Mivel az európai népek különbözőképpen képzeltek el nemzetüket, történelmileg a nemzeti színházról is különböző elképzelések születtek. A nemzeti színház „alulról” vagy „felülről” létrejövő elképzelését nemcsak egyének és/vagy társadalmi csoportok hasznosították önmaguk színpadi reprezentációjához, hanem teljes nemzetek (Franciaország, Dánia, Svédország és Németország) vagy éppen birodalmak (Oroszország, Ausztria és Nagy-Britannia) egyesítésének lehetséges kifejezőeszközeként is felhasznál-

¹ A nemzeti színház és a nemzetállam egymást feltételező létezése azonban nem teljesen egyértelmű. Olaszországban sohasem létezett, és most sem létezik nemzeti színház. A Georgo Strehler által alapított Piccolo Teatrót és a Teatro di Romát tartják annak, de ezeknek a nevében nem szerepel a nemzeti megjelölés, lásd Patricia GABORIK, *Italy: The Fancy of a National Theatre? = National Theatre in a Changing Europe*, szerk. S. E. WILMER, Palgrave Macmillan, London, 2008, 138–150. DOI: [10.1057/9780230582910_12](https://doi.org/10.1057/9780230582910_12). Sőt Németországban sincs jelenleg a fővárosban „Nemzeti”-nek nevezett színház, pedig a nemzetiszínház-elképzelés kialakítása erősen kötődik a német nyelvterülethez, lásd Thomas IRMER, *Aspects of National Theatres in Germany after 1945 = National Theatre in a Changing Europe*, 173–179. DOI: [10.1057/9780230582910_15](https://doi.org/10.1057/9780230582910_15)

² A nemzet meghatározását illetően nincs egységes álláspont. Anthony D. Smith a nacoinalizmusról írott könyvében öt alapvető paradigmát említett: a modernistát, a perenalistát, a primordialistát és az etno-szimbolistát, amelyhez a posztmodern csatlakozik még. Anthony D. SMITH, *Nationalism. Theory, Ideology, History, Polity*, London, 2001, 43–61.

³ Benedict ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, 1991, 6.

⁴ Uo.

nálták. Ezzel ellentétben 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 és Wales).⁵ Sőt olyan fórumként is használták, ahol azok is megjelenhettek, akiknek addig nem lehetett képviseletük a legitimált színházak színpadain, mint például a Théâtre National Populaire (TNP) Franciaországban és a Federal Theatre Project az Egyesült Államokban.⁶

A nemzeti színházról alkotott kortárs elképzeléseket vizsgálva legalább két ellentétes vélemény létezik. A szerb származású holland színháztörténész, Dragan Klaič szerint a nemzetállamok szétfoslásával a monumentális, állandó társulattal rendelkező, repertoárszínház jellegű nemzeti színházaknak is beakonyult: „Mostanság a Nemzeti Színház terminusa inkább véletlenszerűen használt, szinte jelentés nélküli címkévé vált, anarchikus, és kifulladt ideológiai konstrukcióé. [...] A nemzet szolgálatának missziója kevés értelemmel bír a globalizáció és az európai integráció idején”.⁷ Mivel az egységes nemzet színpadra állításáért létrehozott intézmény elvesztette létjogosultságát, így megszüntetésére is elérkezett az idő.

Klaič véleményével ellentétben, a nemzetiszínház-elképzelés újragondolásának lehetőségére hívta fel a figyelmet a kanadai színház-teoretikus, Janelle Reinelt. A nemzetiszínház-elképzelést érintő másik álláspont szerint tehát a kérdés az, „hogyan a nemzeti színházak milyen mértékben képesek megkérdőjelezni saját koncepciójuk adekvát voltát, mialatt a nemzetről magáról áthelyezik a hangsúlyt a nemzet *viszonyainak* a vizsgálatára egyrészt az európai identitással, másrészt pedig olyan nemzetközi identitásokkal kapcsolatban, amelyek az »európai« identitást más kontinensekkel és más országokkal szemtől szembe hozzák játékba.”⁸

Reinelt gondolatait szinte megtestesítve, az utóbbi időben Európa-szerte történtek kísérletek a nemzetiszínház-elképzelés újragondolására, amelyek tökéletesen illeszkednek a mai világ kihívásaihoz és elvárásaihoz. A National Theatre of Scotland, a National Theatre Wales, a Nederlands Toneel Gent és a Nationaltheater

⁵ 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 István, *A magyar népszínmű a szerb színpadon*, Akadémiai, Budapest, 1981, 8–20.

⁶ Lásd még GABORIK, I. m.; IRMER, I. m.; ANWEN JONES, *National Theatres in Context: France, Germany, England and Wales*, University of Wales Press, Cardiff, 2007; LOREN KRUGER, *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*, University of Chicago Press, Chicago–London, 1992; *Theatre, History, and National Identities*, szerk. Helka MÄKINEN – S. E. WILMER – William B. WORTHEN, Helsinki University Press, Helsinki, 2001; *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, szerk. S. E. WILMER, University of Iowa Press, Iowa City, 2008; IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Ráció, Budapest, 2013.

⁷ Dragan KLAIČ, *National Theatres Undermined by the Withering of the Nation State = National Theatres in a Changing Europe*, 220. DOI: [10.1057/9780230582910_20](https://doi.org/10.1057/9780230582910_20)

⁸ Janelle REINELT, *The Role of National Theatres in an Age of Globalization = National Theatres in a Changing Europe*, 234. DOI: [10.1057/9780230582910_21](https://doi.org/10.1057/9780230582910_21)

Mannheim Bürgerbühne programja újraértelmezte a nemzetiszínház-koncepciót, mint olyan intézményt, amely plurális, sokszínű és decentralizált csoportok együttműködésén alapul, s amely képes alkalmazkodni bármilyen nemzet szétszórt és kulturálisan, ideológiailag, politikailag, társadalmilag és más szempontok alapján megosztott lakosságának a reprezentálásához.

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”-koncepció; másrészt pedig a brit közösségen belül létező nemzetek felé történő nyitásra 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 walesi és az északír nemzetgyűlést, valamint háromszáz év szünet után ismét megnyitották a skót parlamentet.⁹

A kultúrára és a művészetekre helyezett hangsúly lehetőséget adott Skócia és Nagy-Britannia többi nemzete számára, hogy az alkotó iparágak nyelvezetét felhasználva, a „Cool Britannia” imázsával párhuzamosan saját önképeiket is újrakonstruálják. A skót nemzeti és nemzetközi imázs korszerűsítését célzó folyamat további befektetéseket és finanszírozási források bevonását jelentette a teljes skót kulturális ágazat, illetve a színház számára.¹⁰ Ezzel párhuzamosan újraéledtek a Skót Nemzeti Színház alapításáról szóló tervek és viták.¹¹ 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)”.¹²

⁹ Ezáltal London törékeny egyensúlyt, pillanatnyi kompromisszumot, ideiglenes kiegyezést hozott létre, amelyet azóta folyamatosan érnek kihívások. Ezt mutatja az évek óta küszöbön álló skót referendum is, amely Skócia önállóságának és függetlenségének a kivívását tűzte ki célul.

¹⁰ A skót színházról lásd *Scottish Theatre since the Seventies*, szerk. Randall STEVENSON – Gavin WALLACE, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996; Alasdair CAMERON, *Experimental Theatre in Scotland = Contemporary Experimental Theatre*, szerk. Theodore SHANK, Frankfurt, 1999, 123–138. DOI: [10.1007/978-1-349-23078-5_9](https://doi.org/10.1007/978-1-349-23078-5_9); *A History of Scottish Theatre*, szerk. Bill FINDLAY, Polygon, Edinburgh, 1998; *A Theatre that Matters. Twentieth-Century Scottish Drama and Theatre*, szerk. Valentina POGGI – Margaret ROSE, Edizioni Unicopli, Bologna, 2000. A skót turnérendszerről és a színházba járási szokásokról lásd Christine HAMILTON – Adrienne SCULLION, „Picture It If You Will”. *Theatre and Theatre-going in Rural Scotland*, *New Theatre Quarterly* 2005/1., 61–76. DOI: [10.1017/S0266464X0400034X](https://doi.org/10.1017/S0266464X0400034X)

¹¹ A skót nemzeti színház létrehozását övező vitákról lásd Roger SAVAGE, *A Scottish National Theatre? = Scottish Theatre since the Seventies*, 23–34, DOI: [10.1515/9781474472869-003](https://doi.org/10.1515/9781474472869-003)

¹² Az NTS történetéről lásd Robert LEACH, *The Short, Astonishing History of the National Theatre of Scotland*, *New Theatre Quarterly*, 2007/2., 171–174. DOI: [10.1017/S0266464X07000073](https://doi.org/10.1017/S0266464X07000073)

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”.¹³ Közben a kormány által felkért, jelentős skót színházi emberekből létrehozott független munkacsoport részletes jelentést készített a majdani nemzeti színház által betöltendő funkciókról.¹⁴ A munkacsoport jelentése teremtette meg annak a lehetőségét, hogy a National Theatre of Scotland (NTS – Skócia Nemzeti Színháza) produkciós házként (production company) jöjjön létre 2003 végén, de csak hároméves előkészítés után, 2006 februárjában kezdje el valódi működését.¹⁵ Önálló társulat nélkül, produkciós házként működve,¹⁶ az NTS költségvetésének 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 (rendező, 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 ahogy Jen Harvie érvelt, így „anyagi erőforrásait sem kell a materiális infrastruktúrába (vagyis az épületbe s annak fenntartásába) fektetnie a kulturális gyakorlatok helyett”.¹⁷

A színház megnyitása a *Home* (Otthon) című projekttel történt 2006 februárjának végén. Az NTS tíz színházrendezőt kért fel, hogy az *otthon* szóból kiindulva, Skócia különböző részein található (színház)közösségekkel együttműködve, az ottoni élmény- és tapasztalatvilágra alapozva készítsenek egy-egy előadást Aberdeenben, Caithnessben, Dumfriesben, Dundeeben, East Lothianban, Edinburgh-ban, Glasgow-ban, Invernessben, Shetlandban, illetve Stornoway városában. Ezt a döntést a megnyitó előtt Vicky Featherstone, az NTS harminchét éves művészeti vezetője azzal indokolta, hogy „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. Ennek következtében, amennyire ez csak lehetséges, az NTS egész Skóciában megjelenhet.”¹⁸

¹³ Scottish Executive, *Creating Our Future, Minding Our Past: Scotland's National Cultural Strategy*. <https://docs.east-ayrshire.gov.uk/crpadmmin/agendas/community%20services/sept%202000/the%20national%20cultural%20strategy%20creating%20our%20future%20-%20minding%20our%20past.pdf>. (Hozzáférés: 2023. november 2.)

¹⁴ Lásd *Scottish National Theatre: Final Report of the Independent Working Group*, Scottish Arts Council, Glasgow, 2001.

¹⁵ „A munkacsoport jelentése alapján 2003 szeptemberében Andy Kerr pénzügyminiszter két évre 7,5 millió fontot különített el az NTS részére. [...] Richard Findlay-t, a Scottish Radio Holdings vezetőjét választották meg az NTS elnökének 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, I. m., 174).

¹⁶ Vannak természetesen más társulatok is, amelyek „produkciós házként” működnek, például a holland Toneelshuur Haarlemben és a National Theatre of Ghent. Lásd KLAJČ, I. m.

¹⁷ Jen HARVIE, *Staging the UK*, Manchester University Press, Manchester – New York, 2005, 32.

¹⁸ Vicky FEATHERSTONE, *Dream Theatre Becomes Reality*, Scotland on Sunday 2006. február 19., 18.

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 mit jelent ma az „otthon”.¹⁹ Edinburgh-ban Anthony Neilson író-rendező drámatagozatos diákokat kért arra, hogy írjanak forgatókönyvet a miniszterelnök fogadóórájához (*First Minister's Question Time*). Ezt a megnyitó napján a Parlament épülete mellett, a Queen's Hall előtt ismert színészek adták elő.²⁰ 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”.²¹ Glasgow-ban az NTS egyik, akkori rendezője, John Tiffany „Mudro hazatérésének drámai történetét” mutatta be.²² A *gyűrűk urának* glasgow-i származású Billy Boydja alakította a hazatérő Mudrót, és a *Taggart* című népszerű brit tévésorozat főszereplője, a szintén skót Blythe Duff is szerepelt az előadásban. Mudro 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 egy időben a ház bejáratánál felszerelt képernyőre vetítették, amit mintegy ezer ember tekinthetett meg.²³

Különböző előadásainak köszönhetően a *Home* egyszerre működött „interkulturális” és – az indiai színházteoretikus, Rustom Bharucha kifejezésével élve – „intrakulturális” szinten. Interkulturalitása a nemzetközi sztárok megjelenésében, prezentációs technikáinak és anyagainak nemzetközi nyelvben érhető tetten. Intrakulturalitása pedig Skócia egymástól jelentősen eltérő földrajzi területeinek megszólításában, valamint eltérő korú, nemű és származású csoportjainak, tapasztalatainak és élményeinek a közvetítésében. A *Home* intrakulturalitása feltárhatta „azokat a különbségeket, amelyek (a korábban) homogénnek hitt régió kultúrájában léteznek”,²⁴

¹⁹ 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, 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 általa valamikor fogott hal. Amit az aberdeeni előadás elért, hogy az »otthon« szó különböző jelentéseit összehozta a nosztalgiától a saját, új helyek kereséséig”. Joyce McMILLAN, *For One Weekend, All the World's a Stage – Or All the Country, at Least*, The Scotsman 2006. február 27., 18.

²⁰ A *Home Edinburgh* helyszínéről szóló vita pontosan mutatja a színháztól való félelmet, amikor a színház – még ha 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 körnél fogva a képviselők nem támogatták a dolgot, miután tudomásukra jutott, hogy pontosan miről is lenne szó”. Kate EMSLIE, *National Theatre? Kids' Stuff*, Evening News 2006. február 23., 14.

²¹ McMILLAN, *I. m.*

²² *Uo.*

²³ Lásd még EMSLIE, *I. m.*

²⁴ Rustom BHARUCHA, *The Politics of Cultural Practice. Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*, Athlone, London, 2000, 8.

s felhívhatta „a figyelmet az (adott) régió belüli kulturális sokféleségre”.²⁵ E sokféleségen alapuló intrakulturalitás viszont lehetővé tette sokféle és változatos skót reprezentáció megjelenítését a nemzetközi színházi és médiavilágban, aminek következtében Skócia összetett és komplex virtuális közösségként reprezentálódhatott. Mint azt Mark Espiner is megjegyezte, „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”.²⁶

Az együttműködések alapján létrejött produkcióknak, nyitott szervezeti felépítésének és különböző programoknak köszönhetően²⁷ az NTS Skóciát kulturálisan, társadalmilag és politikailag változatos és sokféle közösségként mutathatja be. A különböző helyszíneken és közösségek által létrehozott reprezentációk túlmennek a hagyományos skót kockás szoknya, skót duda, a hanga és a ködös lankák alkotta sztereotípiákon.²⁸ Az NTS tehát nem akarja előzetesen meghatározni, mi ma Skócia, és nem akar egyetlen, egységes skót identitást kialakítani, hogy aztán leszűkítse munkamódszereit és előadásait, megfelelő 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”.²⁹ Ennek következtében a kulturális és politikai identitások széles skálája nyilatkozhat meg az NTS nyitott égíse 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 vállalkozó kedvet ösztönözze, és [...] engedje érvényesülni annak a meglepetését, hogy ez a vakmerőség hová vezet”.³⁰

Mindennek eredményeképpen az NTS megteremtette annak a lehetőségét, hogy alternatívákat nyújthasson a hagyományos skót sztereotípiák ellenében, és támogathassa az ország különböző csoportjainak 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 jól illik egy olyan korba, amelyet a globalizáció, a fragmentálódás, a hibridizáció, a diaszpórák, a bizonytalanságok és az identitások elmozdulása jellemez. Ily módon az NTS felbecsülhetetlen mértékben járulhat

²⁵ *Uo.*, 9.

²⁶ Mark ESPINER, *Breaking out of the Box*, *The Guardian* 2006. február 23. <https://www.theguardian.com/stage/2006/feb/23/theatre3> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

²⁷ Lásd az NTS honlapját: <https://www.nationaltheatrescotland.com/>

²⁸ 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”. David McCrone, *Understanding Scotland: the Sociology of a Nation*, Routledge, London – New York, 2001, 67. A Highlands képzetkörének részletes elemzését lásd *Uo.*, 132–140.; és Tim EDENSOR, *National Identity, Popular Culture, and Everyday Life*, Berg, Oxford – New York, 2002, 139–170.

²⁹ McCrone, *I. m.*, 51.

³⁰ Featherstone, *I. m.*

hozzá a skót színházi élet egészéhez, és elősegítheti a művészeteknek a mai skót társadalomban játszott kiemelkedő szerepének a tudatosítását. Ahogy Paula Śledzińska nemrégiben nagyon helyesen megjegyezte, „dinamikusan átlépve a korábban korlátozó földrajzi, nyelvi, etnikai és osztályhatárokat, a társulat befogadó és rugalmas modellt javasol a 21. századi nemzeti színház számára”.³¹

National Theatre Wales

Bár Walesnek már korábban volt walesi nyelven játszó Nemzeti Színháza, a *Theatr Genedlaethol Cymru*, a walesi nemzetgyűlés 2007-ben egy új, angol nyelvű walesi nemzeti társulat működéséhez biztosított forrásokat, és egyúttal megbízta az Arts Council of Wales-t az új National Theatre Wales (NTW) létrehozásával. A fentebb részletesen ismertetett skót modellt használva, az NTW szintén állandó épület nélküli színház, és ahogy a honlapjukon olvasható, „az egész országban és azon túl is dolgozunk, inspirációként használva Wales gazdag és változatos tájait, városait, falvait és településeit, hihetetlen történeteiket és gazdag tehetségüket”.³² A következő évben, 2008-ban, a színházrendezőt, John E. McGrath-ot nevezték ki művészeti igazgatónak, a színház nyitóelőadását, az *A Good Night out in the Valley*-t pedig két éves előkészítés után, 2010 márciusában mutatták be. Mivel az NTW-nek csak egy kicsi irodája van Cardiffban, a szervezet, ahogy azt Fiona Wilkie megjegyezte, hasonlóan a skót NTS-hez, „különböző típusú mobil gyakorlatok hálózatára támaszkodik”,³³ munkáik pedig az együttműködésen és a helyspecifikus előadásokon alapulnak.

Az NTW célja, hogy „Walesben gyökerező színházat hozzon létre, és azt nemzetközi hatókörrel lássa el”.³⁴ Ahogy azt McGrath kifejtette, bár a társulat nem szívesen használja a „helyspecifikus” címkét, „hajlamosak úgy beszélni a munkáinkról, mint amelyek nagyon szoros kapcsolatban állnak az adott helyszínnel”.³⁵ Ennek eredményeképpen az NTW gyakorlata újfajta mobilitáson alapul: olyan előadások létrehozásán, amelyek, ahogy azt Wilkie megállapította, „a lokalitás és a mobilitás összekapcsolható elképzeléseiből származnak”.³⁶ A társulat a repertoárját már az első évben a mobilitásra építette, különösen a *The Theatre Map of Wales* (Wales Színháztérképe) és a *Passport* (Útlevel) programokkal, „arra ösztönözve a közönséget, hogy kövesse az útjukat egyik előadástól a másikig: Cardifftól Barmouthig, Prestatyntól Breconon át

³¹ Paula ŚLEDZIŃSKA, *Revisiting the Other. National Theatre of Scotland and the Mythologization of the Highlands and Islands*, *The Canadian Journal of Irish Studies* 2015/1., 127. A skót példáról lásd IMRE, *A nemzet színpadra állításai*, 319–343.

³² Lásd a National Theatre Wales honlapját: <https://www.nationaltheatrewales.org/>

³³ Fiona WILKIE, *Site-specific Performance and the Mobility Turn*, *Contemporary Theatre Review* 2012/2., 211. DOI: [10.1080/10486801.2012.666738](https://doi.org/10.1080/10486801.2012.666738)

³⁴ Kirsty SEDGMAN, *Ladies and Gentlemen Follow Me, Please Put On Your Beards. Risk, Rules, and Audience Reception in National Theatre Wales*, *Contemporary Theatre Review* 2017/2., 158. DOI: [10.1080/10486801.2017.1300153](https://doi.org/10.1080/10486801.2017.1300153)

³⁵ Idézi SEDGMAN, *I. m.*, 158.

³⁶ WILKIE, *I. m.*, 212.

Bridgendig”.³⁷ Míg az előbbi program tizenhárom különböző előadáshelyszínt kötött össze, addig az utóbbi a közönséget arra invitálta, hogy egy ún. útlevelben „gyűjtse össze a tizenhárom előadáshoz tartozó bélyegeket, s aki az év során mindegyiket összegyűjtötte, az a teljes jegycsomag árát visszakaphatta”.³⁸

Az első év egyik legsikeresebb produkciója a *The Passion of Port Talbot* (Port Talbot-i Passió) lett, „amely az előre tervezett és a véletlenszerűen alakuló performatív elemek összeillesztésére épült, és amelynek főszereplője és társrendezője Michael Sheen lett, s a teljes előadás Sheen szülővárosában, [az egykor szebb napokat látott] Port Talbotban játszódott”.³⁹ Az egyetlen alkalommal, a húsvéti hétvégén bemutatott, a város több helyszínét felölelő produkció „olyan három napon keresztül tartó élményt jelentett, amely a nézők és alkotók részéről jelentős idő- és energiabefektetést igényelt, a városba való eljutástól a város különböző tereit gyalogosan bejáró hosszú napokig”.⁴⁰ Az előadás egy régi helyi hagyományt, a húsvéti passiójátékot elevenítette fel, azt ötvözte korábbi és kortárs eseményekkel, a város 20. és 21. századi életével, s a város utcáin, terein és fontos intézményeiben játszódott. A *The Passion* lokális emlékeken és történeteken alapult, amelyeket főleg a helyiek bevonásával adtak elő, s ezáltal olyan produkciót hoztak létre, amelyben – ahogy a kritikus, Lyn Gardner érvelt – „tény és fikció, mítosz és emlékezet, pletyka és valóság, sőt élők és holtak együtt szerepelhettek, [...] mintha egy város egyetlen közös alkotás akcióin keresztül fedezte volna fel újra a hangját”.⁴¹ Ennek következtében, Nick Davies szerint, a *The Passion* „figyelemre méltó nemzeti eseménnyé válhatott, amely bebizonyította a gyanútlan, sőt kétkedő közönségnek, hogy a színház valóban képes visszatükrözni és megerősíteni a közösségeket”.⁴²

Ahogy a *The Passion*-t, az NTW munkáit azóta is a mobilitás határozza meg. Különböző produkcióikban, ahogy arra Wilkie rámutatott, „a közönségnek fizikailag is mobilnak kellett lennie az előadások megtekintése során: könyvtárban kellett mozognia (*Shelf Life*, 2010), gyalogosan kellett felfedeznie a tengerpartot (*For Mountain, Sand & Sea*, 2010), busszal kellett eljutnia a Brecon Beacons-i zárt katonai területre (*The Persians*, 2010), vagy taxiznia kellett (*The Soul Exchange*, 2011)”, miközben e produkciók témái a „gyökerek felfedezése mellett a kivándorlásra, a száműzetésre és az utazásra koncentráltak”.⁴³ A mobilitást természetesen sokkal tágabb értelemben használták, hiszen a közönséget arra invitálták, hogy ne csak egyes előadásokkal foglalkozzon, hanem a színház teljes évadával, így Wales különböző helyszíneivel és

³⁷ SEDGMAN, I. m., 159.

³⁸ WILKIE, I. m., 211.

³⁹ SEDGMAN, I. m., 159. Lásd a BBC Wales dokumentumfilmjét az előadásról: https://www.youtube.com/watch?v=99b9C4POEIk&ab_channel=WILDWORKSbiz (Hozzáférés: 2023. november 14.)

⁴⁰ SEDGMAN, I. m., 161–162.

⁴¹ Lyn GARDNER, *The Passion – review*, *The Guardian* 2011. április 24. <https://www.theguardian.com/stage/2011/apr/24/the-passion-port-talbot-review> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁴² Nick DAVIES, *A Look Back at a Decade in Welsh Theatre*, *Wales Arts Review* 2019. december 17. <https://www.walesartsreview.org/a-look-back-at-a-decade-in-welsh-theatre/> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁴³ WILKIE, I. m., 211.

tapasztalataival kerüljön kapcsolatba. Mind a *The Theatre Map of Wales*, mind pedig a *The Passport* programok egyrészt az egyes helyszínek sajátosságaira, másrészt pedig a mobilitásra koncentráltak, ugyanakkor ezeket a képzeteket össze is kötötték egymással.

2010 óta az NTW, az NTS-hez hasonlóan, a lokális identitásokra koncentrál, s bár „Walesben gyökerező” színházat hoz létre, ugyanakkor „a társulat gyakorlata azt sugallja, hogy az ilyen módon való eredet egyben mobilitást is jelent; [...] amely mobil identitásokkal, mobil gyakorlatokkal és mobil helyszínekkel kapcsolódik össze”.⁴⁴ A nemzetiszínház-elképzelés kortárs átalakításában tehát az NTW, ahogy Tom Payne nemrégiben rámutatott, „a kreatív sokszínűséget, a szokatlan színházi helyszíneket hangsúlyozza, és kiemelten nemzetközi. Ennek a megközelítésnek pedig az a funkciója, hogy a társulat produkciói kollektívan és egyénileg is decentralizálják és destabilizálják a walesi nemzeti identitás fogalmát. A hangsúlyt áthelyezik arról a kizárólagos és megosztó kérdésről, hogy mit jelent walesinek lenni, annak a befogadóbb kérdésnek a felvetése felé, hogy mit jelent Walesben élni, dolgozni és alkotni a 21. század második évtizedében?”⁴⁵ Az NTW nyitott struktúrájának, mobilitásának és kooperáción alapuló munkáinak köszönhetően nem csupán a helyiekhez vitt/visz máshol készült produkciókat, hanem helyben és a helyiekkel közösen hoz létre (gyakran nemzetközi hatókörű) színházi eseményeket.

Nederlands Toneel Gent

A 2018/2019-es évadban, mielőtt Milo Rau, Stefan Bläske, Steven Heene, Natalie De Boelpaep és kreatív csapatuk átvették volna az állami és önkormányzati támogatással rendelkező, belgiumi Gentben található Nederlands Toneel vezetését, a *The City Theatre of the Future* című röpiratban tették közé céljaikat.⁴⁶ A röpirat a német nyelvű színházi struktúra problémáinak felsorolásával indult, majd azt a kérdést tette fel, hogy „hogyan lehet egy elöregedett intézményt arra kényszeríteni, hogy felszabadítsa önmagát, és újra a »világot jelentő« deszkákká váljon?”⁴⁷ Az elöregedett intézmény felszabadításának, megújulásának és nyitásának érdekében Rau és munkatársai bejelentették, hogy minden NTGent-produkciót az általuk írt *Gent*

⁴⁴ Uo., 212.

⁴⁵ Tom PAYNE, *International and Experimental*, Wales Arts Review 2018. október 21. <https://www.walesartsreview.org/international-and-experimental-the-ntw-debate/> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁴⁶ Lásd magyarul: *A jövő városi színháza*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, Színhaz.net 2018. december 28. <https://szinhaz.net/2018/12/28/a-jovo-varosi-szinhaza/>. A hazai reakciók: BOROSS Martin, *Megjegyzések a Genti Manifesztum kapcsán*, Színhaz.net 2018. december 28. <https://szinhaz.net/2018/12/28/boross-martin-megjegyzesek-a-genti-manifesztum-kapcsan/>; és IMRE Zoltán, *Kommentár „A jövő városi színháza” című manifesztumhoz*, Színhaz.net 2018. december 28. <https://szinhaz.net/2018/12/28/imre-zoltan-kommentar-a-jovo-varosi-szinhaza-cimu-manifesztumhoz/> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁴⁷ Milo RAU – Stefan BLÄSKE – Steven HEENE – Natalie DE BOELPAEP, *The City Theatre of the Future – Ghent Manifesto*, 2018. <http://international-institute.de/en/the-city-theatre-of-the-future-ghent-manifesto/> (Hozzáférés: 2023. november 3.)

Manifesto-ban található szempontrendszernek vetnek alá. Mint írták, ez „egy 10 szabályból álló rendszert [jelent], amely az előző évben a programfejlesztés részeként jött létre. Ezek a szabályok a *The City Theatre of the Future*-projekt minden aspektusára vonatkoznak, a szerzőség kérdésétől a sokszínűség és a befogadás kérdésein át a turnézásig”.⁴⁸ Az első szabálytól eltekintve, amely kimondta, hogy a cél „nem a valóságos ábrázolása, hanem maga az ábrázolás valóságossá tétele”,⁴⁹ a további szabályok a gyártási és a forgalmazási folyamatra koncentráltak, bár szerzőik emlékeztettek arra is, hogy „a jövőbeni tapasztalatok alapján ki kell majd egészíteni más területekkel, mint például a nem európai klasszikusok programban elfoglalt helye vagy a színház nem művészeti személyzetének összetétele”.⁵⁰ Ugyanakkor nem zárták ki annak lehetőségét sem, hogy „nem biztos, hogy lesz olyan NTGent-produkció, amely mind a tíz szabálynak megfelel”.⁵¹

Az NTGent vezetői a projektet, ahogy Rau rámutatott, továbbra is „nagy kísérletnek” tekintik, amely pontosan arra irányul, hogy „hogyan lehet a polgári korszakban kialakult hagyománytól, a színdarabok, majd a regények és filmek adaptációitól kollektív, sajátosan színházi írásmód felé elmozdulni”.⁵² Műveik a kollektív szerzőségeen alapulnak, ami azt jelenti, hogy „alapvetően eltérő háttérű és tapasztalatú embereket hozzanak össze, különböző kultúrákat, különböző nyelveket és a színházhoz való különböző hozzáállásokat”.⁵³ Ugyanakkor keresik azokat az utakat, amelyekeken keresztül a kultúrák közötti együttműködés remélhetőleg „nem sülyed el a nyugati jótékonyág logikájában, vagy éppen ellenkezőleg, az öniróniában, a kudarc kispolgári ünneplésében és a »fehér büntudat« mindig praktikus teflonmechanizmusában”.⁵⁴ Minden együttműködés, kutatás és produkció azon a társadalmi és gazdasági felismerésen alapul, hogy „az elmúlt harminc évben Nyugat-Európa átvette a jólét termelésének tisztán fehérgalléros oldalát, míg a termelés piszkos oldalát a globális délre és az EU perifériáira exportálta”.⁵⁵ Alkotásaikban pedig a globalizáció egy másik formáját próbálják megmutatni: „egy olyan globalizációt, amely a szolidaritáson, az együttműködésen és a szerzőség tiszteletén alapul”.⁵⁶

A *Manifesto*-ban említett szabályok használatán keresztül – úgymint a színházon kívüli, esetleg konfliktus- vagy háborús övezetben történő próbák; az irodalmi klasszikusok egy az egyben való adaptációjának a tiltása; a próbaanyagok bevonása a végső előadásba; a különböző nyelvek használata; illetve a különböző kulturális háttérrel rendelkező hivatásos és amatőr szereplők megjelenítése – jött létre az NTGent (egyik) nyitóprodukciója, a Rau által rendezett *Orestes in Mosul*, amit a nemzetközi

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Uo.

⁵² Milo RAU, *Orestes in Mosul*, NTGent, Gent, 2019, 13.

⁵³ Uo., 13–14.

⁵⁴ Uo., 18.

⁵⁵ Uo., 26.

⁵⁶ Uo.

turné előtt, 2019-ben Gentben, Moszulban és Bochumban mutattak be.⁵⁷ Aiszkhülosznak a sorsról, a bosszúról, a családról, az igazságról, az otthonról és az idegenről szóló *Oreszteia-trilógiáján* alapuló produkció ezeket a témákat alakította át és helyezte a mai, valós világba. A produkció a lerombolt iraki Moszulban játszódott, ahol is a romváros nem egyszerűen háttérhelyszínként szolgált, hanem – ahogy azt Alissa J. Rubin megjegyezte – „szereplővé vált, amely annak a pusztításnak tanúbizonyságául szolgált, amelyet a bosszú hagyott maga után, valamint jelezte a civilizáció visszaszerzésének – fizikai és szellemi – akadályait is”.⁵⁸

Bár antik szöveget használt, Rau rendezése, ahogy az egyik névtelen kritikus fogalmazott, „szétszedte az *Oreszteia* három részét, átírta a jeleneteket, újírta a szereplőket, és igyekezett megtalálni annak a módját, hogy a modern borzalmak (háború, megszállás, felszabadulás, bukott rendszerek örökségei és nemzetközi hatalmi harcok) valóságát az antik tragédián belül artikulálja”.⁵⁹ A töredékekre épülő dramaturgiájú produkció „az eredeti szöveg szakaszait [...] vegyítette [Rau] csapatának kutatásaiból és a színészekkel folytatott beszélgetésekből összegyűjtött anyaggal”.⁶⁰ Élő és előre felvett anyagok keverékét használva, a jelenetekben különböző származású, nyugat- és kelet-európai, valamint moszuli színészek szerepeltek, akik „a forrásanyaggal kapcsolatos tapasztalataikról szóló személyes monológokban önmagukként [...], illetve a görög mitológia alakjaiként is megjelentek”.⁶¹ A színpadon a (nyugati) élő színészek főleg a központi alakokat játszották, eközben az előre felvett jelenetekben a moszuli színészek (Iphigeneia, Athéné és a kórus) szerepeltek. A produkció így komplex intermedialitást valósított meg, amely „megpróbált kezdeni valamit Moszul és a moszuliak hiányával”, és „így vált kulcsfontosságúvá, hogy a színpadon lévő színészek az előadás során moszuli társaikkal beszéltek és interakcióba léptek, amely a darab belső koreográfiáját adta”.⁶²

Az NTGent olyan produkciói, mint az *Orestes in Mosul*, a *The Sorrow of Belgium-trilogy: Black/Yellow/Red* (rend. Luk Perceval, 2019–2022) vagy éppen az egyik legutóbbi, az *Antigone in the Amazon* (rend. Milo Rau, 2023) éppen azt bizonyították, hogy a genti *The City Theatre of the Future*-projekt a nemzeti kereteket és a globalizált világot, ezek összetettségét, összekapcsolódásait, felelősségeit vizsgálja, és – ahogy azt Boross Kinga megjegyezte – hangot adnak egy olyan színházfelfogásnak, amely

⁵⁷ Lásd: <https://www.ntgent.be/en/productions/orestes-in-mosul>. Az egyik legutóbbi produkció, az *Antigone in the Amazonas* (2023) is hasonló módon és hasonló szabályok figyelembe vételével jött létre, lásd: <https://www.ntgent.be/en/productions/antigone-in-the-amazon> (Hozzáférés: 2023. november 23.)

⁵⁸ Alissa J. RUBIN, *Can a Greek Tragedy Help Heal a Scarred City?*, *The New York Times* 2019. április 17. <https://www.nytimes.com/2019/04/17/theater/orestes-in-mosul-milo-rau.html> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁵⁹ *Orestes in Mosul – Oedipus in Ghent*, *Lost Dramaturgin International* 2019. április 21. <https://lost-dramaturgininternational.wordpress.com/2019/04/21/orestes-in-mosul-oedipus-in-ghent/> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁶⁰ RUBIN, I. m.

⁶¹ *Orestes in Mosul – Oedipus in Ghent*.

⁶² *Uo.*

„saját szerepét társadalmi összefüggéseiben [határozza meg]”.⁶³ Projektjük koncepciója nemcsak a tényleges színházépület határain túlra mutat, kiterjesztve hatását Gentre és a régióra, hanem munkamechanizmusát a nemzeti, nemzetközi és globális mátrixban és kapcsolatokban helyezi el. Ez ismét egy olyan megközelítés, amely a művészetet a globalizáció kontextusában értelmezi, és amely számol azzal, hogy a globális kontextus következményei az egyénen, a társadalmon, a nemzetben, a kultúrán és az államon belül és egyszerre kívül helyezkednek el. Rau ezt „globális realizmusnak” nevezte, és úgy határozta meg a fogalmat, miszerint „a globális gazdaságnak globális művészeti szolidaritásra van szüksége, bármilyen problematikus és megkérdőjelezhető is legyen az”.⁶⁴ Ennek eredményeképpen az NTGent folyamatosan megkérdőjelezi a múltat, kitartóan vizsgálja a jövőt, és a színházat falain túl kitágítva társadalmi akcióként és politikai médiumként értelmezi.⁶⁵

A Mannheimi Nationaltheater Bürgerbühne-projektje

Az állam és az önkormányzat által támogatott Nationaltheater Manheim a 2018/2019-es évadban vette fel repertoárjába a Bürgerbühnét. A Bürgerbühne szó szerint „polgári színpad”-ot jelent, s először mintegy tíz évvel korábban, 2009-ben találták ki a drezdai Staatsschauspielben. A színház akkori intendánsa, Wilfried Schulz, mint Jens Roselt kifejtette, „új programot hozott létre, amelyben a drezdai lakosokkal együttműködve helyi témájú részvételi kutatási projekteket dolgoztak ki”.⁶⁶ A Dresdner Bürgerbühnének saját költségvetése volt, a színházon belül kijelölt próbaterem tartozott hozzá, évente öt produkciót mutatott be, amelyeket beillesztettek a színház évadjának a programjába. Minden drezdai Bürgerbühne-produkció „saját stábbal rendelkezett, amely egy vezető rendező/nőből, egy dramaturgból, egy produkciós menedzserből és két színházpedagógusból állt”.⁶⁷ Minden produkció először gondosan felkutatta a készítendő előadás témáját, megkereste „a drezdai polgárok célcsoportját, majd egy rendező/nő, aztán a díszlet- és jelmeztervező csatlakozott, és – a produkció koncepciójától függően – egy drámaíró, egy zenészt, egy videóművészt vagy egy koreográfust [is hívtak] minden egyes színrevitelhez”.⁶⁸

A résztvevők egyéni történeteinek és egyéni szakértelmén alapuló Bürgerbühne-produkciók így „a dokumentumszínház tágabb hagyományában helyezkednek el, amennyiben e szakértők teste, hangja és tudása alkotja azt a dokumentarista anyagot,

⁶³ BOROS Kinga, *Valósággyakorlatok*, Játéktér.ro 2020. február 11. <https://jatekter.ro/boros-kinga-valosaggyakorlatok/> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁶⁴ RAU, I. m., 11–12.

⁶⁵ Mint azt Rau egy a New York-i Martin E. Segal Centerben tartott beszélgetésben kifejtette, 2023 végén elhagyták a NTGentet, s tevékenységüket immáron a Wiener Festwochenen folytatják tovább.

⁶⁶ JENS ROSELT, *Rimini Protokoll and Bürgerbühne Theatre: Institutions, Challenges and Continuities*, *Performance Paradigm* 2015/11., 79.

⁶⁷ MIRIAM TSCHOLL, *Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells = Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell*, szerk. Hajo KURZENBERGER – Miriam TSCHOLL, Alexander, Berlin, 2014, 11.

⁶⁸ Uo.

amelyet aztán esztétikailag mutatnak meg a színpadon”.⁶⁹ A Bürgerbühne kifejezése a színháznak mint az erkölcsnevelés intézményének és a polgári [bürgerlich] drámának a hagyományához kapcsolódik, de a Bürgerbühne-produkciók általában nem előre megírt szövegeket állítanak színpadra, az előadások a polgárok aktív részvételével, az ő történeteik és tapasztalataik alapján valósulnak meg. A részvétel pedig azt jelenti, hogy a polgárok nemcsak nézőként vannak jelen a színházi eseményen, „vagy a hivatásos színészek által megjelenítve, hanem a színházi produkciók résztvevőiként lépnek színpadra, hogy ebben a kontextusban azokat a dolgokat mutassák meg, amelyek őket, azaz a mai [városi] polgárokat izgatják”.⁷⁰ Ennek következtében a Bürgerbühne-produkciók valójában a kortárs (német) polgárokat, a mindennapi élet szakértőit, problémáikat és vágyaikat hozzák be a színházba és állítják őket színpadra.

A Bürgerbühne-produkciók előszeretettel ábrázolják az egyes előadókat „a csoport részeként és a csoporthoz tartozóként”,⁷¹ és a társadalmi kérdéseket csoportfolyamatokként tárgyalják, nem csupán az egyes szereplők személyes drámai konfliktusaiként. Mivel az egyének önmagukat jelenítik meg a színpadon, saját elbeszéléseik felett visszaszerzik a szerzői ellenőrzést, ami „az emancipáció új hangját hozza be a színpadra”.⁷² Az önmagukért beszélő egyének alapján a Bürgerbühne-produkciók az identitáspolitikai politikai dimenziójába kerülnek, és a valódi polgárok által benépesített színpad a nyilvános megszólalás és vita helyszínévé válik. A résztvevők egyedi tapasztalataiból sajátos színházi formákat teremtve az előadók általában közvetlenül a nézőket szólítják meg, a direkt történetmesélés előadásmódjának a segítségével. Így a produkciók alapvetően az oral history színpadi változatai, amelyekben „az előadók önmagukról, tapasztalataikról vagy szakmájukról mesélnek a közönségnek, ezáltal mindennapi életük szakértőiként jelennek meg”.⁷³

Az önéletrajzi anyagok színpadra állítása mellett a produkciók projekt- és kutatóközpontúak, hiszen a színpadon később előadott anyagot a próbafolyamat előtt és alatt hozzák létre és formálják, „egy konkrét témára, az anyag közös kutatására és az előadók életrajzának feltárására” alapozva és összpontosítva.⁷⁴ Ennek eredményeképpen a Bürgerbühne a színházat a város és annak lakói felé nyitja ki azáltal, hogy behívja őket a színpadaira. Ugyanakkor a mindennapi élet szakértői a színházi szakma képviselőire is üdítően hatnak, hiszen minden egyes produkció a hagyományos színészi és színpadra állítási módszerek újragondolásának lehetőségét jelenti. Megalakulása óta a Bürgerbühne nemcsak Németországban, hanem egész Európában mozgalommá vált. A 2014-es drezdai Erste Bürgerbühnefestival óta megalakult a német, többek között a freiburgi, mannheimi, karlsruhei, salzburgi, aalburgi és aarhusi állami színházakat magában foglaló hálózat, amely mára már európai hálózattá bővült. A 2019-es

⁶⁹ ROSELT, I. m., 79.

⁷⁰ Uo., 80.

⁷¹ Uo., 81.

⁷² Uo.

⁷³ Uo., 83.

⁷⁴ Uo., 86.

drezdai fesztiválon, például, amely az *Our Stage – 4. Europäisches Bürgerbühnenfestival* címet viselte, tíz országból tizenegy produkciót mutattak be, amelyeket német nyelvű társulatok (Ausztria és Németország), valamint görög, francia, dán, skót, skót, magyar, spanyol, belga és dél-afrikai színházak hoztak létre.⁷⁵

Ugyanakkor a drezdai Bürgerbühnét Spielklubok egészítették ki azok számára, akik nem tudtak bejutni egy produkcióba, de mégis kísérletezni akartak a színházzal, és az évad végén ezek a Spielklubok is bemutatták produkcióikat a fesztiválhétvégén. A Spielklubok mellett a Staatsschauspiel Dresden negyedévente Bürgerdinnereket is szervezett, ahol „a moderált vacsorára két, egymástól eltérő drezdai társadalmi csoportot hívtak meg [...], hogy együtt étkezzenek – punkokat és bankárokat, bábákat és temetkezési vállalkozókat, hangos és csendes drezdaiakat, templomba járókat és erotikus munkásokat vagy amatőröket és profikat”.⁷⁶ A különböző projektek különböző társadalmi szereplőket hoztak össze, különböző tapasztalataikra és történeteikre építve, így inter- és intrakulturális projektek jöttek létre. Ennek eredményeként, ahogy Miriam Tscholl rámutatott, a Bürgerbühne-produkciók által „a társadalmi valóságot reprodukálva, a nézők nézetei, legyenek azok a társadalmon belüliek vagy éppenséggel kívül állók, kerültek terítékre, és különféle játékokat kezdtek az identitással és a valósággal, amelyeket így nem lehetett csupán a társadalmi miliőre és az osztályra redukálni”.⁷⁷ Ugyanakkor lehetőséget is adtak, hogy a színházban a társadalom különböző rétegei találkozzanak egymással, megismerjék egymást. „A színház így a város minél több emberét együtt tudja behozni a színpadaira, egyúttal új közönségrétegekhez juthat el, és új témákat nyithat meg”.⁷⁸ A Bürgerbühne különböző produkcióinak köszönhetően a színház a körülötte létező társadalom számára transzparenssé válik, színpadain az adott közösségek önmaguk által nyilvánulhatnak meg, színpadra állításuk által pedig az adott társadalom is megszólítható. Cserébe a színház kiterjeszheti hatókörét a kerület, a város, a városlakók irányába, sőt talán elér az adott városon túlra is.

A nemzeti színház változó elképzelései

A nemzeti színházak e közelmúltbeli példái a nemzetiszínház-elképzelés lehetséges újragondolását sugallják elméleti, gyakorlati és szervezeti szinten egyaránt. Ezeknek az újragondolásoknak köszönhetően a nemzeti színház vagy olyan központ nélküli *hálózat*tá, vagy olyan *nyitott intézmény*nyé válik, amely különböző csoportoknak és közösségeknek kínálja színpadát, és amely képes egy nemzet szétszórt, plurális, sokszínű és sokoldalú, gyakran megosztott összetevőit reprezentálni. Ezek az új tartalmi és működésbeli formációk (talán) igazolhatják, hogy még a mai posztindusztriális,

⁷⁵ Lásd *Our Stage – 4. Europäisches Bürgerbühnenfestival*, https://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/archive/o/our_stage_buergerbuehnenfestival/ (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁷⁶ TSCHOLL, I. m., 14.

⁷⁷ Uo., 16.

⁷⁸ Uo., 19.

posztszocialista és globalizálódott világban, amikor a kapitalista kultúriparban a színház csupán marginális árucikk, a nemzetiszínház-projektek még mindig képesek emberek, pártok, csoportok és intézmények részvételével vitákat, demonstrációkat és beszélgetéseket szervezni arról, hogy mi lehetne vagy kellene, hogy legyen az adott intézmény valós vagy virtuális falain belül és kívül. Ennek eredményeképpen a nemzetiszínház-projektek jelenlegi működtetői képesek lehetnek arra, hogy egy régi eszmét és egy régi intézményt új módszertani területté és alternatív helyszínné alakítsanak át, ahol a (színházi és nem színházi) *status quo* újragondolható, és ahol a nemzet, a nemzetiség és a nemzeti identitás állandó (újra)konstruálása elemezhető és megérthető. Mint azt Frank Peeters a belga Nemzeti Színházzal kapcsolatban írta, „ameddig igaz az, hogy az emberek jelentik a nemzetet, addig egy színház csak akkor hívhatja magát igazán nemzetinek, ha ajtaja teljes mértékben nyitott minden belga számára, legyen új vagy régi, beszéljen hollandul, franciául, marokkóiul, törökül, arabul vagy bármilyen más nyelven, amelyet jelenleg beszélnek Európa fővárosaiban”.⁷⁹ Jó lenne, ha ugyanez vonatkozna a „hazai” és a „külföldi” „belgákra” szerte Európában és a világon, és mindannyian képviselhetnék magukat az adott nemzet színházában és az adott nemzeti színház (különböző, egymástól akár lényegesen eltérő közösségeket célzó/reprezentáló előadásai) által.

⁷⁹ Frank PEETERS, *Creating and Dismantling the National Theatre in Divided Belgium = National Theatres in a Changing Europe*, 117.