

XXXII. Országos Tudományos Diákköri Konferencia (OTDK)

Budapest, 2015. április 8-10.

**A színházi produkció és a színházi közösség viszonya az
1870-es évek kolozsvári színházában**

Szerző:

Kiss Tünde,

Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Kolozsvár, magyar és angol nyelv és irodalom szak, alapképzés, III. év

Témavezető:

dr. T. Szabó Levente egyetemi adjunktus

Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Kolozsvár, Magyar Irodalomtudományi Intézet

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés: a színházi produkció és a színházi közönség.....	3
II. A színházi közösség hatása a színházi produkcióra.....	5
1. A sajtó szerepe.....	5
2. A színházi szakemberek szerepe.....	10
2.1. E. Kovács Gyula rendezői koncepciója és a rendező mint színházművészeti gondolkodó.....	13
3. A közönség és a színházi produkció „összjátéka” az 1870-es évek kolozsvári színházában.....	16
III. A színházi produkció hatása a színházi közösségre.....	19
IV. Összefoglalás, következtetés.....	21
Bibliográfia.....	23

I. Bevezetés: a színházi produkció és a színházi közösség

A színházi produkciót hajlamosak vagyunk az irodalmi egyszerűség analógiájára többnyire egy személy géniusza (az intendáns, a rendező, a dramaturg) köré építeni. Ezt a felfogást erősítheti még az, hogy a korabeli sajtóban (1870-es évek) túlnyomó többségben azt láthatjuk, hogy a színmű, dalmű sikerét vagy sikertelenségét a színészek, énekesek művészi teljesítményének tulajdonítják; ritkábban pedig szó esik arról is, hogy maga a mű, a szerző munkája teszi az előadást élvezhetővé, vagy éppen ellenkezőleg: unalmassá, felháborítóvá¹. E felfogások olyan módon károsak a színházi produkcióra, hogy elfedik annak valódi lényegét, komplexitását. Egy performansz mögött ugyanis látnunk kell a kooperativitást, a színház belső embereinek egész csoportját, aki közreműködik az előadás kivitelezésében (rendező, dramaturg, színész, világosító, sűgő, jelmez- és díszlettervező stb.); valamint nem szabad elfeledkeznünk a közönségről és a sajtóról sem (ez utóbbi hol a publikum, hol pedig a színházi intézmény szószólójaként lép fel). Mindezen entitások igyekeznek befolyásukat kiterjeszteni a színházi produkció létrejöttére, annak változására, hogy saját (esztétikai) felfogásuk, igényeik szerint alakítsák a színre kerülő előadást. A szcenírozásnál, színművek vagy zenés darabok, operák, operettek esetében is megfigyelhető ez a technikai felszereléshez, a látványossághoz, szövegválasztáshoz, zeneművekhez való viszonyulásukban.

Az 1870-es években a kolozsvári színház belső szervezettségét nézve feltűnhet, hogy a színházban betöltött szerepek differenciálódni látszanak: bár az intézményben még eleven az a korábbi évtizedekben erős hagyomány, hogy a rendező, színre alkalmazó, sőt többnyire a művezető egyben színészként is működik (vagy Fehérváry Antal esetében akár színigazgatóként is), de az operáért, operettért, az évtized végére pedig a zenés művekért is önálló szakember a felelős (például Szilágyi Béla jelenléte végigkíséri az évtizedet). A színészi játék szempontjából hasonló szinkretikus megoldást működtető, ugyanannak a színésznek csupán egyetlen szerepben való megmutatkozását szorgalmazó karakterszínészet helyzete sem változik jelentősen, bár ennek felszámolására K. Papp Miklós (Jónás álnév alatt) tesz egyfajta javaslatot,² aminek később sem visszhangja nem lesz, sem nyomatékosítása nem történik meg.

¹E jelenségekről bővebben szó esik majd a továbbiakban, itt csak jelezni szeretném a problémát.

²A Magyar Polgár 1870. január 23-i számában a *Színházi apróságok* rovat cím alatt Jónás a gyenge repertoárt illeti kritikával, valamint kitér a színészek gyenge játékára, megemlíti, hogy nem tudatosan készülnek a

A sajtó fontosságát a korabeli produkciók kialakulásában nem lehet eléggé hangsúlyozni, hiszen az egyféle mediátor szerepét tölti be a színikritikusok, közönség és a színház belső emberei között, ahol a háromszög csúcsán többnyire a színikritikus áll ebben a tekintetben. E. Kovács Gyula személyében arra is láthatunk példát, hogy a rendező-dramaturg előértelmezi potenciális közönsége számára a színre kerülő művet³, vagy még ritkább esetben a közönség egy tagja nyílt levélben szólítja meg a színház belső köréhez tartozó egyén(ek)e)t⁴. Természetesen az ilyen jellegű írások publikálása esetében számolnunk kell azzal is, hogy ez hallgatólagosan magába foglalja a hírlapszerkesztő állásfoglalását is az illető kérdésben, még ha nem is illeti bővebb kommentárral a megjelent cikket, így az ő személyét mindig oda kell érteni az írás mögé, a háttérben látni kell, hogy milyen indokok, elvek mozgatják a tevékenységét. Tehát a sajtónak olyan súlya lesz, hogy gyakran maguk a színháziak kilépnek szűkebb, speciális szerepükből és a sajtón (nem pedig a színházon) keresztül szólítják meg a színházi közönséget.

A továbbiakban a színházi közösség és világ szerves részeként fogjuk tehát kezelni nem csak a színházi szakemberek és a színészek körét, hanem a sajtót, ezen belül a színikritikusként működő egyéneket, valamint a közönséget is, hiszen mint látni fogjuk, e közösség mindegyik elemének befolyása van a színház működésére. A színházi produkciók közül többnyire a színművekre fektetjük a hangsúlyt, mivel ezek némelyike szöveggönyvileg is leellenőrizhető, reprodukálható, de érintjük némileg a zenés műfajokat is, mivel sok esetben kapcsolatba hozhatóak a színművekkel. Nem foglalkozunk viszont az olyan különleges performanszokkal, mint amilyenek például a mai értelemben vett cirkuszosok, mutatványosok előadásainak felelnének meg, mivel ezek leválnak a színházi társulat rendszeres munkájáról, s más logika, koreográfia, nyelv szerint szerveződnek, más keretek között zajlanak, még akkor is, ha a színház ad helyet nekik.

Vizsgálatunk tárgyát tehát a színházi közösség és a színpadi produkció kölcsönhatása fogja képezni, az a kérdés, hogy beszélhetünk-e erről a jelenségről az 1870-es évek kolozsvári színházában, és ha igen, milyen mértékben, milyen formában: központi problémánk tehát az, hogy milyen ennek a történeti pragmatikája adott történeti időszakban, adott helyszínen, adott

szerepükre, a szövegbetanulással is gondjaik vannak. Valószínűsíti, hogy időszúke miatt áll fent ez a helyzet, erre megoldásként javasolja, hogy jobban differenciálják a szereposztást, egy-egy színész ne mindig ugyanazt a típusú karaktert játssza.

³E. Kovács Gyula: *Faust*, Magyar Polgár, 1876. január 8. és Uő: *Julius Caesar*, Magyar Polgár 1876. április 11., 1876. április 12.

⁴A közönség köréből. Nyílt levél Fehérvári Antal úrhoz, Magyar Polgár 1871. március 10.

környezetben. Első lépésben azt fogjuk megnézni, hogy a hírlapszerkesztő, színikritikus, a színházi szakember, színész, a közönség miként szól hozzá a színpadi produkció létrejöttéhez, vagyis, hogy a színházi közös teljesítményben az egyes szakértői szerepek milyen súllyal és jelleggel bírnak az 1870-es években, és ennek milyen esetleges következményei vannak. Majd - megfordítva a kérdés irányát - arra keresünk választ, hogy a színre került darabok milyen mértékben befolyásolhatják a színházi közösséget, tulajdonképpen a színházi szakemberek presztízsét, de akár a közönség, sajtó befogadói attitűdjét. Tesszük mindezt a két kolozsvári, a színháztörténeti kutatásokban számos új eredménnyel kecsegtető hírlap, a *Magyar Polgár* és a *Kelet* tükrében, mivel napilapok lévén a lehető leggyorsabb információáramlást biztosították, hasábjaikon sokat foglalkoztak a színházi élettel, és mivel két ellentétes nézetet képviseltek ezért e kettő összevetéséből árnyaltabb, rétegzettebb, az eltérő álláspontokat is pontosabban tükröző megoldásokat remélhetünk.

II. A színházi közösség hatása a színpadi produkcóra

1) A sajtó szerepe

A sajtót, ezen belül a színházi sajtót hagyományosan úgy szokás kezelni, mint a különféle eseményekről, információkról tudósító, általában semleges közeget, amely a valóság egyfajta lenyomataként, tükreként áll az olvasó előtt. Ezzel szemben, nem is annyira a sorok között, az figyelhető meg, hogy a sajtó a nyilvánosság hatalmának tudatában nem csak beszámol a történeésekről, de igyekszik nyomást gyakorolni, aktív játékos a színházi világnak. Noha a magyar színháztörténetben ez a szempont eléggé szórványosan kerül elő, érdemes ebből a szempontból, a színházi hálózat egyik elemeként megvizsgálni a hírlapok korabeli önértelmezését, amelyből az válik láthatóvá, hogy ezek úgy tekintenek magukra, mint mediátorok a közönség és a színház belső emberei között. A *Magyar Polgár* a polgáriasodó réteg képviselője, amely a dinamikát, népiességet, realitást, közérthetőt kívánó közönség hangjaként lép fel, míg a *Kelet* konzervatívabb nézetet vall, s mint ilyen inkább a nemesi réteg szószólójaként van jelen ekkortájt. Hangnemük, nyelvezetük legtöbbször egy megkezdett dialógus páratlan fordulóra emlékeztetnek, de itt nem a másik fél verbális reakcióját feltételezi ez, sokkal inkább a cselekvést. A sajtó és rajta keresztül a színikritikus tudatában van a hatalmának, amit, mint a közönség szószólója tulajdonít magának, így próbálja több esetben befolyásolni esztétikai kérdésekben és szervezési problémák ügyében a színházi szakemberek döntéseit. Másfelől viszont azt is feladatának tekinti, hogy a színpadi produkciók, szakemberek sikere, védelme érdekében szembeálljon a közönséggel és azok

viselkedését, attitűdjét moderálja, a közízlést alakítsa. Tehát a sajtóhoz ilyen körülmények között úgy érdemes viszonyulni, mint egy színházi erőter része, és ennek specifikumait fogjuk megvizsgálni a továbbiakban esettanulmányszerűen.

Esztétikai kérdéseket illetően a korabeli sajtó megpróbál befolyást gyakorolni a szcenírozás különböző szintjeire. A *Magyar Polgár* az április 2-i számában például Gounod zenéjével színre hozott *Faust*-operában a Gretchen templomi jelentét illetően azt kifogásolja, hogy az térden állva imádkozik, tehát a kép statikusabb, mint Ehn kisasszony Margit megformázásánál, ahol ő többször is megpróbálkozik csatlakozni az imádkozók csoportjához. Az április 19-i lapszámban pedig a *Nemzeti Színház* rovatcím alatt található egy reflexió a hónap elején színre került előadást és az azzal foglalkozó kritikát illetően: „Legelőbb is kiemeljük, hogy az első előadás alkalmából tett megjegyzéseink a fehérvári tóba fúltak bele.” Vagyis a próbálkozás, hogy a rendezésre befolyással legyen, megghiúsult, amit egy nagyon érzékletes szójátékkal fejez ki: „a fehérvári tóba fúltak bele”. Ezzel a cikkíró egyszerre fejezi ki azt, hogy ez már nem az első eset amikor Fehérváry Antal figyelmen kívül hagyja a megjegyzéseit, valamint a gondatlanságot, érdektelenséget, amivel az igazgató a javaslatokat kezeli, pedig annak kötelessége lenne intézkedéseket fogantatosítani, ha a sajtó felszólítja valamire. Ettől kezdve élcelődő hangnemet üt meg: a táncokat „ugrálásnak” minősíti, nem waltzernek, Margit templomos jelenetéről pedig azt mondja, hogy „ismét térden csúszott”, ami szó szerinti értelemben tényleg így történt, hiszen itt arra utal a szerző, hogy a statikus Margit-ábrázoláson nem változtattak semmit, de az élcet abban a gesztusban lehet felfedezni, ahogy a „térden csúszást” az egész jelenetre vonatkoztatja. Valószínűleg itt esztétikai nézetkülönbségről lehet szó: a sajtós kommentárok nem a megalázott nőt akarják benne látni, hanem az eszményi ideált, a komplexebb jellemet. Ez annál is inkább érvényesnek tűnhet, ha arra gondolunk, hogy később, amikor Goethe *Faustját* színmű formájában is színpadra viszik, a közönség és így a sajtó szót emel az ellen, ha kihagyják a darabból Gretchen ezen jelenetét.⁵

Ugyanezen opera kritikájában megemlíti továbbá, hogy a „kiállítás”, vagyis a díszlet díszes volt ugyan, de néhány helyen elhibázott, negatívan ítéli meg például, hogy a hegyeket nem lehetett felismerni a háttérben, mely gesztusban a realizmus valóságigényét követeli meg rajta, valamint megjegyzi, hogy „A táncok megfeleltek”. Érdekes lehet megemlíteni egy további cikket is a *Magyar Polgár* 1870. január 1-i számából ahol szemfényvesztésnek

⁵ Vértessy Jenő: *Régebbi Faust-fordítások. A Magyar Nemzeti Múzeum két kéziratja*, Erdélyi Múzeum, 1910, Új folyam 5., (27.) évf. 6. sz. http://epa.oszk.hu/00900/00979/00196/pdf/1910_27_06_305-312.pdf, 310.

titulálják a szellemek szerepeltetését a darabban, és ekképp nem kívánatosnak minősítik azt. Ugyanez a realitás iránti vágy fedezhető fel a sajtó következő megjegyzésében: „...a művezető úr [E. Kovács Gyula] nem mindig elég figyelmes a helyes öltözékre. XIII. Lajos király idejében olyan öltözetet is színpadra enged kerülni, a mi a kort nem festi, - hanem nevetségesen jóval utána jár”.⁶ Mályuszné Császár Edit világít rá, hogy az attitűdöt az egyre inkább kibontakozó polgáriasodás, a polgári ízlés irányítja, akinek „igénye a színpaddal szemben: a valószerű”.⁷ Tehát a díszletek és jelmezek esetében is a realizmus esztétikája érvényesül mint a kor, a közönség elvárása a színpaddal szemben, ez a nézet ütközik a művezető(k)ével, ahol az első esetben valószínűleg a látványosságok fokozásának szándéka vitte ilyen értelemben zsákutcába a kiállítót. Nincs bizonyítékunk arra vonatkozólag, hogy e reflexiók megtették-e a kívánt hatást, de épp mivel a sajtó nem reagált a következőkben, valószínűsíthető, hogy a színház hallgatólagosan beépítette a későbbi, akár más jellegű produkcióiba is ezt a tapasztalatot.

De igen gyakoriak azok a látványos esetek, amikor a sajtó reagálását vagy épp előzetes kommentárjait követően az 1870-es évek kolozsvári színházi szakemberei igyekeztek a sajtó hatására módosítani az említett problémákat. A *Magyar Polgár* 1870. január 8-i számában a *Színházi apróságok* rovatban azt olvashatjuk, hogy Fehérváry Antal rosszul állította össze a repertoárt, negatív kritikával illeti a cikkíró azt, hogy például egymás után játszatja a *Molnár és gyermeke*, *A Notre Dame-i toronyőr*, valamint a *Bíbor és gyász* színműveket. A január 12-i számban pedig arról tudósít, hogy történtek lépések a repertoár helyrehozatalára, az igazgató „igyekszik”, de sikertelenül. Ebben az esetben tehát valószínűsíthetjük, hogy a sajtóbírálatra történtek meg a változások, legalábbis K. Papp Miklós így állítja be, hiszen azt mondja, hogy az igazgató próbálkozik a rossz repertoár helyrehozatalára. Gounod Faustjának színrevitelét is sok kritika kíséri a *Magyar Polgár*ban. Első sorban azt szuggerálja a szerkesztő 1871. március 28-án *A hazai és külföldi színművészet* című rovatban, hogy a kolozsvári színház le van maradva az aradihoz képest: „A Follinus társulata Aradon közelebből *Margaretha és Faust*, Gounod *Faustjának* paródiáját hozta színre nagy közönség előtt. Megjegyezzük, hogy a *Faustot* az aradiak már évek óta élvezik.” Tehát ismét a repertoár összeállítását éri kritika. E kérdésben annyi változás történik, hogy az év végére, december 5-re a színház meghirdeti a

⁶ Magyar Polgár, 1872. november 8.

⁷ Mályuszné Császár Edit: *Adatok a magyar rendezés történetéhez a XIX. század második felében*, Színháztudományi Intézet, Budapest, 1963, 3.

Fausztocska vagy az ördög és cimborája című operettet, de az említett előadás csak 1872. november 22-én kerül színre először a színlapok tanúsága szerint.

A korabeli sajtó a szereposztásba is hivatottnak érzi magát beleszólni, s ez láthatóvá teheti, hogy a korabeli szereposztás mennyire nem csupán intendánsi, művezetői vagy épp „belső” színházi kérdés volt. Ismét a Gounod zenéjével kísért Faust operából hozhatunk erre szembetűnő példát. Magyar Polgár az április 2-i számban észrevehető, hogy gunyoros hangnemben ír a hosszú készülési időről („vajúdás”), valamint azzal vádolja, hogy reklám céljából a produkcióban résztvevő személyek mindegyikét felvezette a színlapra („a színlap a kiállító erőknél egy tengerkígyó nagyságú sorát közlé”), mely szerinte teljességgel felesleges. Az előadás több aspektusát is negatív kritikával illeti, de ami jelen szempontból releváns az az, hogy Faust szerepére Avoní úr helyett, akinek alakítását gyengének tartja, sőt alkatilag sem megfelelőnek („köpcös”) Ceresát javasolja, aki véleménye szerint megfelel a szerepre. Az április 19-i lapszámban a *Nemzeti Színház* rovatcím alatt láthatunk is erre egy nem minden kérdéses hangnemet mellőző megjegyzést, ami azt tanúsítja, hogy sikerült befolyással lennie a szereposztásra: „A keddi előadás arról nevezetes, hogy Ceresa Lajos énekelte Faustot.”⁸ A cikk többi része lesújtó kritikát közöl az előadásról, ahogy azt az előbbiekben már ismerttettem.

Ezen előadás arra is példát mutat, hogy miképpen próbál a sajtó a produkció más mozzanataiba is beleszólni: például a jegyárak megváltoztatásába, amely nyilvánvalóan más jellegű, természetű, besorolású produkcióvá tette volna az épp szóban forgó előadásokat. A *Magyar Polgár* az 1871. március 29, április 2. és április 19-i számában is a felemelt árak miatt tesz panaszt, látszólag minden eredmény nélkül. Az első időpontban, az opera bemutatása előtt ezt olvashatjuk: „Faust lehet, hogy csinosan, sőt a mi körülményeinkhez képest pazarul lesz kiállítva, de jövedelmezni nem fog. A Kacsvinczky idejében jól emlékezünk a *Propheta* színrehozatalára. Éppen ekkora előkészületei voltak, s az eredmény Kacsvinczky megbukása lett. A felemelt árak mellett párszor megnézi a közönség, de többször nem, kivált a következő szép tavaszi napokon.” A sajtó tehát a nézők hangjaként állítja be magát, ebből a szószólói pozícióból igyekszik moderátori jogait a színház tudtára adni, s ezáltal egyben kirajzolja azt az önértelmezését is, amely őt a színházi életnek nem külsős, hanem szerves, belső tényezőjévé teszi. Ehhez társul továbbá, számára érvként az az

⁸A színlap is megerősíti ezt az információt, az előadás címe felett kiemelve megjelenik, hogy „Ceresa Lajos úr vendégfelléptével”

önértelmezés amellyel a lapok mintegy élő, a különféle színházi vezetéseket áthidaló emlékezetként határozzák meg magukat, vagyis mint a színház egyfajta „élő emlékezete”, a hosszabb távú stabilitást is biztosító tényező. Ilyen minőségben intézi K. Papp Miklós Fehérváry felé a szinte fenyegető hangnemű cikkét, amelytől az árak csökkentését várja. Ez azonban csak a sajtóból ítélve nem történik meg: április 2-án és 19-én is ugyanazt a frázist használja elégedetlenségének kifejezésére: „a felemelt árak dacára telt ház”. A színlapokból viszont kiderül, hogy volt foganatja a sajtó méltatlankodásának. Az április 17-i előadást hirdető lap fejléce a következőt hirdeti kiemelt karakterekkel: „Látványos nagy opera utolsó előtti előadása lejjebb szállított árral”, tehát valójában történtek változások az előadás árában⁹, csak nem akkora mértékben, ahogy azt a cikkíró szeretne volna, mert az nem említi az árcsökkentést.

Azt illetően is elmarasztalóan nyilatkozik, hogy mekkora összeget költöttek a mű kiállítására: „Ez opera színrehozatala ilyen költséges alakban ismét egy óriási baklövése Fehérvárinak, s bizonyoság arra, hogy számítani nem tud. Annyi áldozattal, amennyibe Faust került, öt új operát csinosan ki lehetett volna állítani, s egyenként szépen jövedelmeztek volna a reájuk fordított költségeken felül, s az opera repertoire legalább nem lett volna olyan nyomorúságos, mint most”.¹⁰ A színházi költségvetésbe próbál tehát itt beleszólni, amit összekapcsol a repertoire problémájával. Ezt látjuk abban az esetben is, amikor a társulat szerinte helytelen összeállításán próbál módosítani K. Papp Miklós, azt állítva, hogy sok gyenge színészt szerződtettek, akik pedig tehetséges erőket pedig nem használják fel kellőképpen az előadások alatt. Ez vezeti arra, hogy nyíltan szólítsa meg B. Huszár Sándort, javaslatot terjesztve elő arra vonatkozólag, hogy miképpen látja ő ezt megoldhatónak: „Ha az intendáns úr statisztikai kimutatást készíttet magának arról, hogy ki hányszor játszott, mibe kerül az intézetnek egy jól fizetett tagnak egyszeri fellépte, - végre kézbe véve a rendelkezhető erők névsorát számba veszi egy hónap után, hogy kik a fölösleges, ok nélkül fizetett s könnyen helyettesíthető tagok, - úgy az intendáns úr reá fog jönni nagyon könnyen,

⁹Összehasonlításképp közlöm a két előadás jegyárait: 1871. március 29: „Emelt ár: Közép páholy 6ft. Alsó és felső középpáholy 5ft. Felső páholy 4 ft. Erkélyszék 2 ft. Első rendű zártszék a hetedik sorig 1 ft 50 kr. Hetedik sortul kezdve zártszék 1 ft. Földszinti bemenet 70 kr. Karzat 50 kr.” 1871. április 17: „Bemeneti ár: Közép páholy 4ft. Alsó és felső középpáholy 3ft. Felső páholy 2 ft 50 kr. Erkélyszék 1 ft 50 kr. Első rendű zártszék a hetedik sorig 90 kr. Hetedik sortul kezdve zártszék 70 kr. Földszinti bemenet 50 kr. Karzat 30 kr.” Általában az opera előadásokra a helyek ára: Közép páholy 3ft 15 kr. Alsó és felső középpáholy 2ft 60 kr. Felső páholy 2 ft 10 kr. Erkélyszék 1 ft. Első rendű zártszék 70 kr. Másodrendű zártszék 60 kr. Harmadrendű zártszék 50 kr. Földszint 40 kr. Karzat 20 kr.

¹⁰ Magyar Polgár 1871. március 29.

hogy havonként olyan 800-1000 forint van kiadva, mely egészen meg gazdálkodható, s helyettük a jobb erők léphetnek jobban előtérbe, a mi csak határozott előnye lesz az előadásoknak”.¹¹

A sajtó, mint egyféle mediátor, nem csak mint a közönség hangja, hanem azzal szembeállva, a színházi intézmény, színházi produkció védnöke is pozíciót foglal, a nézők attitűdjének kontrollálására is hivatottnak érzi magát. Szót emel a színházi fegyelem ügyében, a zavartalan előadásért: „Azt tán fölösleges is regisztrálnunk, hogy E. Kovács Gyula urat minden jelenete után zajos tapsokkal hívta ki a közönség lelkesedése, sőt több helyt még meg is szakította jeleneteit, a miről pedig az élvezet folytonos zavartalansága érdekében nagyon jó volna leszoknia közönségünknek”¹². Más esetben pedig arra szólítja fel őket, hogy támogassák az intézetet jelenlétükkel, hiszen ez közös nemzeti érdek: „A közönség úgy látszik teljesen megfélekezett a nemzeti színházról, s az előadások iránt akkora részvéltlenség nyilvánul, hogy nem egyszer a játszó személyzet majoritásban van a hallgatók fölött. [...] nem gondolja meg, hogy van abban valami megszégyenítő, lealázó, ha egynek kell viselnie azon terheket, melyeket a közügy érdekében egyformán hordozni becsületbeli kötelessége édes mindnyájunknak”¹³.

A sajtó tehát, mint láttuk, mediátor szerepet szán magának a színházi intézmény és – közösség kapcsolatában, aktív szerepet vív ki a színházi produkció alakításában, hol a nézők, hol pedig a színház belső emberei mellett állva ki attól függően, hogy melyikük viselkedését tartja problémásnak az előadások szempontjából. Ezért igyekszik befolyását kiterjeszteni különböző szervezési kérdésekre, mint például a szereposztás, repertoár, jegyárak, költségvetés, melyeket, mint láttuk, többnyire sikerül a nyilvánosság hatalmánál fogva befolyásolniuk. A nézők felé akkor fordul, amikor a színházon belüli attitűdjeiket akarja moderálni, így a hangoskodást, közbeszólásokat, amelyekkel megzavarhatják a színészeket a játékban, valamint azt is kötelességének tartja, hogy színházba járásra szólítsa fel a közönséget azon a címen, hogy a színház életben tartása közös nemzeti érdek. Esztétikai kérdésekbe akkor szól bele, amikor a rendező által felkínált koncepció ütközik az általa képviselt művészeti nézetekkel, s ilyenkor ebben az időszakban többnyire a realizmus esztétikáját követeli meg a sajtó (a polgáriasodó nézők hangjaként, akik a valószerűt kívánják látni a színpadon). Az ezekben történő változások mindig a színre alkalmazótól függenek, attól, hogy milyen célközönséget képzel maga elé a mű kiállításakor, ezért láthattuk azt, hogy

¹¹ Magyar Polgár, 1872. november 8.

¹² Kelet, 1877. január 13.

¹³ Magyar Polgár, 1876. április 26.

a Magyar Polgár elégedetlen hangon szól a Gounod-féle Faust Gretchen jelenetéről. A rendezők, dramaturgok viszont többnyire szemük előtt tartják a szélesebb közönség ízlését, a színházi produkciót igyekeznek a műértők és a kevésbé művelt közönség számára is élvezhetővé tenni. Tehát a sajtó ilyen módon szerves részévé válik a produkcióknak, nem véletlen, hogy a sajtó némely képviselője, jelesül maga K. Papp belső, bizalmi emberré is válik a színházban.

2) *A színházi szakemberek szerepe*

A színházi produkció létrejöttében természetesen ekkortájt is a színházi szakembereknek van a legnagyobb szerepük, noha történetileg nyilván nagy különbségek lehetnek a későbbi színházi kultúrához képest. Ők azok, akik ebben a folyamatban közvetlenül is jelen vannak, részesei a színpadi mű sikerének és bukásának. Az, hogy ki milyen funkcióban vesz részt ebben, meddig ér a hatásköre, sokat változik az 1870-es évek folyamán. A különféle színházi szakemberek, a különféle színházi szerepkörök befolyásának elmozdulása, átalakulása a produkcióban épp ebben az időszakban figyelhető jól meg, ami a színházi professzionalizációhoz¹⁴ köthető. A különféle mai szerepkörök visszavetítése a korabeli idősakra egyenesen káros lehet, hiszen eltakarja a korabeli igen bonyolult viszonyok megpillantását. Azt láthattuk az előbbiekből például, hogy nem csak a repertoár összeállítását, de Gounod Faustjának színrevitelét a sajtó teljes mértékben a színikazgató, Fehérvári Antal felelősségének tudja be, míg a színlapon rendezőként szereplő Marczell Gézárt pedig csupán színészként említi meg, alakítását méltatja.¹⁵ Ebben a konkrét helyzetben tehát a rendező a teljes koncepció szempontjából eltűnik a művezető mögött, s ebben az is szerepet játszhat, hogy színészként mintegy kézzelfoghatóbb teljesítményt nyújt, ez a szerepe felülírja a rendezői szerepkörét.

A korabeli színházi szerepkörök tekintetében óvatosságra és történeti érzékenységre int, hogy a sajtó még ebben az időszakban sem különíti el gondolkodásában feltűnően az igazgató, a rendező és a dramaturg szerepét: legtöbbször meg sem említi az utóbbi kettőt a

¹⁴ T. Szabó Levente: *A modern irodalmár hivatás kialakulásának társadalomtörténete. Módszertani vázlat a társadalom és az irodalomtörténet kapcsolatának új irányához*, Korunk, 2008. május.

(<http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2008&honap=5&cikk=8904> utolsó megtekintés dátuma: 2014. április 25.) tanulmányát alapul véve, az irodalmi professzionalizáció analógiájára beszélhetünk színházi professzionalizációról is

¹⁵ Magyar Polgár, 1871. április 2. és 1871. április 19.

sajtós hasárokba ágyazott színlapokon kívül. A hangsúly többnyire a színészi játékon van, a karakterformálásaikon és velük szemben mint elvárás jelentkezik az, hogy értelmezzék a színművet az alakításaikban, közelebb hozva ezzel a darabot a nézőhöz. Ez látható például a következő cikk részletében is *A párbaj* című dráma kapcsán: „Az alakok mindannyian bevégezetlenek. Legérdekesebb Zichy gróf jelleme, melyet Kovács Gyula mutatott be igen helyes felfogással és színezéssel. Különösen a haldoklási jelenet művészileg sikerült. Halmi (Calotti lovag) elég ügyesen habart. Némethi Irma (Monteferro grófnő), Emilia, Eichner Anna jól játszottak. Serravezza marquis jelleme (Mátrai) teljesen érthetetlen”.¹⁶

A cikk további része tárgyalja a darab hiányosságait, az „actio” hiányát, a dialógusok túlzott eluralkodását a színpadon, de mindezt a színmű jellegének tulajdonítják, csak a mű szerzőjét (Ferrári Pál) és fordítóját (Csepregy Lajos) említi meg, a színlap viszont azt is elárulja, hogy Ecsedi Kovács Gyula színre alkalmazta és rendezte. Valamilyen módosításoknak tehát lenniük kellett, de a sajtó sem erről sem E. Kovács dramaturgi minőségéről nem tesz említést, csak alakítását méltatja. Ez származhat a színész-rendező személyi kultuszából is, abból a mai napig tartó felfogásból¹⁷, ami őt kizárólag mint „Shakespeare-színész” hajlandó látni talán Egressy Gábor utódjaként; de abból is, hogy a színházon belüli szerepek még nem differenciálódtak, illetve ha igen, akkor a rendezői szerepkör elemeit hajlamosak a vezető színészeknek tulajdonítani: őket dicsérik meg a helyesen koncipiált darabért, de őket marasztalják részben el akkor, ha kifogásolhatóan fogták fel a darabban való jelenlétüket. Azt látjuk például, hogy a sajtó a „rendezőiséget” vonja felelősségre a díszleten éktelenkedő helyesírási hibáért¹⁸, vagy a színházi fegyelem érdekében várja el, hogy lépéseket tegyen: „Szerettük volna azonban, ha a rendezők, vagy akár maga a rendőrség úgy éjfél után megsúgta volna egy-két szélesebb kedvű ifjú embernek, hogy a danolás szép dolog ugyan, de nem bálba illő”.¹⁹ Úgy tűnik tehát, hogy ekkortájt a rendező és a rendezőség (azaz a szervezők) szerepköre eléggé közel állt egymáshoz, nem véletlen tehát, hogy Kolozsváron csak az 1870-es évek második fele hozza el a rendezői szerep teljes önállósulását és a rendezőnek mint művészeti szervezőnek és értelmezőnek / gondolkodónak az önállósulását.

¹⁶Magyar Polgár, 1872. április. 21.

¹⁷Bartha Katalin Ágnes: *XIX. századi erdélyi Shakespeare (magyar recepcióváltozatok)*, [s.n.], Kolozsvár, 2007.

¹⁸Magyar Polgár, 1872. december 20.

¹⁹Magyar Polgár, 1870. január 22.

Minden jel szerint fordulatot jelent ebben az 1870-es évek közepe, nagyjából akkor, amikor 1876-ban Ecsedi Kovács Gyula mint művezető tevékenykedik a kolozsvári színháznál. Tárcái sorozatban jelennek meg a Magyar Polgárban, s ezekben rendezőként a nyilvánosság előtt „előértelmezi” a színre alkalmazott műveit,²⁰ vagy hozzászól egy előadásra kerülő darabhoz.²¹ Ezzel egyben a sajtót, a közvéleményt arra készíti, hogy a rendező, színre alkalmazó szerepéről külön is gondolkodjon. Egyedi mintaként áll fent az ő esete, hiszen színre alkalmazott műveinek egyben rendezője is, amely példa nélküli a kolozsvári színházban ebben az időszakban, de szépírói ambíciói sem elhanyagolható tényezők. Művezetőként a repertoár összeállítása az ő feladata, de ugyanakkor az 1876. április 21-én meghirdetett kolozsvári drámapályázaton az elbíráló bizottság egyik tagja is, így tehát közvetlenül is részt vesz a kolozsvári színházi normaalkotásban. Mindezek miatt tartom fontosnak részletesebben is foglalkozni munkásságával olyanként, mint akinek a rendezői-dramaturgi munkássága minden jel szerint átalakította a kolozsvári színházi életben a rendezői szerepkört. A következőkben épp ezért megpróbáljuk felfedni *Faust* című tárcája alapján, hogy milyen koncepció szerint viszi színre a kiválasztott műveket, milyen felfogásba kapcsolódik bele ezáltal, és azt is, hogy milyen potenciális hatása van dramaturgiai munkásságának.

2.1. E. Kovács Gyula rendezői koncepciója és a rendező mint színházművészeti gondolkodó

E. Kovács Gyula Faust-rendezése kitüntetett figyelmet érdemel, hiszen az 1876. január 8-i dátum az első alkalom, hogy Goethe remekműve színmű formájában is a magyar közönség elé kerül (a budapesti Nemzeti Színházban csak 1887. április 1-én viszik színre először, Dóczi Lajos fordításában²², tehát kicsivel több, mint egy évtizeddel később). Persze, E. Kovács rendezése nem teljesen hagyomány nélküli, noha ezt teljességgel átírja: abba a hagyományba kapcsolódik bele ezzel, amely Gounod zenéjét illeszti be az előadásba.²³ A sajtóvisszhangból

²⁰ E. Kovács Gyula: *Faust*, Magyar Polgár, 1876. január 8. és Uő: *Julius Caesar*, Magyar Polgár, 1876. április 11., 1876. április 12.

²¹ *Clarisse*, E. Kovács Gyula: *Az én Dózsám története*, Magyar Polgár, 1876. április 4.

²² Vértessy Jenő: *Régebbi Faust-fordítások. A Magyar Nemzeti Múzeum két kézírata*, Erdélyi Múzeum, 1910, Új folyam 5., (27.) évf. 6. sz. http://epa.oszk.hu/00900/00979/00196/pdf/1910_27_06_305-312.pdf, 312.

²³ *Faust*, opera; írták: Barbier Gyula és Carré Mih., fordította: Ormai, zenéjét szerezte: Gounod, karnagy: Jákobi, rendező: Marczell Géza (1871. március 29-re hirdeti meg a színlap, viszont a Magyar Polgár ugyanezen a dátumon értesíti a közönséget, hogy eltolódik a bemutató időpontja, mivel még folynak az előkészületek; 1871. április 2-án kapunk újra hírt az előadásról); *Faust (Margaretha)*, opera 5 felvonásban; írták: Barbier és Carré,

több aspektusra is következtethetünk: egyrészt, hogy kooperatív módon valósult meg az előadás, hiszen a zenei aláfestésért a karnagyot teszik felelőssé, másrészt, hogy a zenei dramaturgia mint új, elvárt szerepkör jelenik meg a színházban: „Végül egy bosszantó dolgot kell megemlítenünk, ti. a zenerészek hanyag összeállítását. Az helyes, hogy Gounod nyitányával kezdik az előadást, [...] de az már nem helyes, hogy túlnyomóan egy témát (a dalmű kerti jelenetéből kínoznak)[...] a karmester úr vajon nem vehetné magának azt a fáradságot, hogy e kíséreti zenét kellően átírja, rendezze és beossza?”²⁴

Kolozsvári környezetben szokatlan, rendhagyó módon a rendező maga is megszólal az előadás előtt, s mintegy „előértelmezi” a darabját a nyilvánosság számára: E. Kovács a Magyar Polgár 1876. január 8-i számában közli a *Faust* című tárcáját. Az írásának és értelmezésének nagy érdeme, hogy Goethe remekművét Madách *Az ember tragédiáján* keresztül közelíti meg, amely akkor még csak nyomtatásban volt olvasható, nem hozták színre, számon tartja a két dráma párhuzamát. A közösségen belül az individuum sorsát próbálja ő is megragadni a scenírozásnál, vagyis amint ő fogalmaz, a színre hozott műhöz, mint „a költemény kettős természetéhez, az általános nagy világ tüneményeit visszasugáraztató s a speciális egyén szűkebb körre szorított lármásabb küzdelmeit mutató tükréhez”²⁵ kell viszonyulni.

Ilyenképpen kikerüli azokat a részeket az eredeti műből, amelyeket statikusnak ítél és elvonhatnák a figyelmet a cselekményről („Ott ahol Faust a végtelenbe terjeszkedve eget ostromló vágyai szárnyán az összes emberiség szívével, érzületével beszél és tesz, takarékosan összehúzódtam”²⁶); kiostálja a kortársai számára már érvényét veszített, vagy csak érdektelennek ítélt filozófiai eszmefuttatásokat: „Kihagytam azt, ami filozófia, mágia, aminek ma már vagy értelme, vagy helye nincs[...].”²⁷ Realista ábrázolásmódra törekedik, igyekszik azokat a részeket összeválogatni, amelyeket a közönség hitelesként, jelenvalóként élhet meg, ezért a Walpurg-éjt és a boszorkánykonyhát is kihagyja a scenírozásból, viszont tisztában van azzal, hogy e lépéssel jelentős látványosságtól fosztja meg a darabot, amire a közönségnek nagy igénye van, ezért siet is hozzátenni: „bizonyos fogással némileg pótolva

fordította: Ormai F., zenéjét szerezte: Gounod K. (a színlapok a következő időpontokban hirdetik meg: 1873.március 24; 1874-es évben: február13, március 27, április 17, november 23; 1875-es évben: január 30, április 22, október 15, november 17, december 3; 1877. május 1)

²⁴Magyar Polgár, 1876. január11.

²⁵E. Kovács Gyula: *Faust*, Magyar Polgár, 1876. január 8.

²⁶Uo.

²⁷Uo.

lesznek”²⁸. Arról, hogy ezek a fogások miből álltak, nem tájékoztat részletesen a sajtó, csupán annyit jegyez meg, hogy a darab színrevitele meglepte a közönséget, valamint a balett-táncokat méltatja. E. Kovács Gyula felismerni véli, hogy melyek azok a jelenetek, amelyek a színpadon megállják a helyüket, így szelekcióját az is irányítja, hogy mi illeszkedik szervesen bele az élő műbe, és mi az, ami csak mint nyomtatott irodalom váltja ki a kellő hatást: „Végkép és minden nyom nélkül, vadmerően és némi büntudat furdalással keresztül húztam a filiszterek és pedánsok ősalakjának Wagnernek, olvasva szép jelenetét.”²⁹

„Ellenben sértetlenül hagytam, mint szentséget, mint az igazi poézis glóriával borított oltárát: a Gretchen-tragédiát. Ha valaki valamilyen szerencsétlen végzetnél fogva e tragédiáig talán unatkozott: ne zúgolódjék, mert amint először Gretchent meglátja, amint az első feltűntével a ráért tragikai sors viselését megkezdte: vége van unalmának, szívét a legtisztább gyönyör, a legmagasabb műelv foglalja el.”³⁰ E. Kovács valószínűleg tisztában volt azzal, hogy a Faust korábbi előadásai alkalmával a közönség egyik legkedvesebb jelenete az volt, amikor Margitot a templomban kétségek gyötrik, és amennyiben kimaradt ez a jelenet, a hiányt mindig negatív sajtóvisszhang kísérte.³¹ Igazi katartikus élményt ígér ami tökéletesen illik a művészi szándékaihoz, mert célja, hogy olyan tragédiát állítson a közönség elé, amelyben tükröződik az egyén állandó meg hasonlása önmagával, és így minden néző személyes implikációk útján kötődni tudjon a drámához.

Művészi koncepcióját tehát mindennek előtt a hatáskeltés, a dinamika, az individuum kultusza irányítja. Ezzel próbálja elérni azt, hogy Goethe műve élvezhető legyen a kevésbé művelt réteg számára is, és az igényesebb, műértőként közeledő néző számára egyaránt. Véleménye szerint a műben „[a] bájos a borzalmassal, a töprengő eszmélkedés a legvégletesebb cselekvéssel, a finom, magas, himporos költészet, a nyers, izgalmas színpadi hatással oly csodásan van benne keverve, hogy minden szem, minden lélek kikapja belőle a maga szellemi portióját”. A fordításokat is úgy válogatja össze Nagy István és Dóczi Lajos munkájából, hogy „oly hangulatot költsön, oly hatást tegyen, mintha eredetiben olvasná”, és „magyarossága jól esik fülnek, szívnek egyaránt”. Ezért Nagy István fordításából kihagyja a

²⁸Uo.

²⁹Uo.

³⁰Uo.

³¹ Vértessy Jenő: *Régebbi Faust-fordítások. A Magyar Nemzeti Múzeum két kézírata*, Erdélyi Múzeum, 1910, Új folyam 5., (27.) évf. 6. sz. (http://epa.oszk.hu/00900/00979/00196/pdf/1910_27_06_305-312.pdf, utolsó megtekintés dátuma: 2014. április 25.)

„modorosabb” részeket, vagyis azokat, amelyek nyelvi mesterkéeltségük miatt visszatetszést kelthetnének a nézőben és nem simulnak bele az előadásba. Ezeket vagy Dóczi változatából toldja be, vagy ő maga is megpróbálkozik helyenként az adaptációval.

A szöveggönyv nem található meg sem a Kolozsvári Állami Magyar Színház Dokumentációs Tárában, sem a Kolozsvári Állami Levéltárban, így nem tudjuk rekonstruálni az előadást minden részletében, csak arra hagyatkozhatunk, amit E. Kovács állított és némi képet kaphatunk annak hangulatáról, recepciójáról a sajtóban. Ennek ellenére érdemesnek tartottam kitérni rá, mert ezáltal bepillantást nyerhettünk némileg a műhelymunkába, abba, hogy hogyan alakul a színházi szöveg a dramaturg keze alatt az 1870-es évek közepén.

A rendezői, dramaturgi koncepció sajtóban való megjelenésével tehát elkezdődik egyféle folyamat, amely arra ösztönzi a színházi közösséget, hogy elkezdjenek külön is gondolkodni a színházon belüli szerepkörökről, megjelenik például az igény a zenei dramaturgiára, arra, hogy erről önálló, erre képzett szakember gondoskodjon. A korszak esztétikai igénye a realitást hívja a színpadra, emellett a látványosságok, az előadásba ékelt zeneművek is fontos szerepet kapnak, amely a nem annyira művelt közönséget is meg tudja nyerni a színház számára. Az individuum kultusza erős áramlatot képez, ami nem csak a színészi érdem kiemelésénél látható, hanem abban is, hogy E. Kovács Gyula példáján láthattuk: a színműből kidomborodó egyéni sors, tragédia válik leginkább fontossá a nézők számára a darabban. A színész-rendező esztétikáját tehát mindezek az elemek irányítják, minden lépésében arra törekszik ő is, hogy színre alkalmazói munkásságával is a közönség igényeit szolgálja.

3) A közönség és a színházi produkció „összjátéka” az 1870-es évek kolozsvári színházában

A színházi közösség e harmadik eleme, akiért az egész színházi produkció létrejön, akiknek a közreműködésére leginkább számítanak a színház belső emberei, hiszen a közönség részvétele nélkül nem beszélhetünk előadásról, színházról. A színházi produkció, csak úgy, mint bármely művészeti produktum azért jön létre, hogy valamilyen reakciót váltson ki a befogadóból, ez utóbbi jelenléte tehát egzisztenciális fontosságú bármely mű szempontjából. Így végső soron a közönség ízlése az, amely közvetetten leginkább alakítja a színházi produkciót, befolyásolja a színre került mű életét a repertoáron. E párbeszédben a közönség többnyire egyféle metanyelvi eszközöket használ: a tapssal, a jelenléttel vagy annak hiányával, különböző érdemet kitüntető vagy negatív véleményt kifejező tárgy (rózsa,

koszorú; paradicsom) színpadra dobásával moderálja a színházi produkciót. Ritkább esetben arra is láthatunk példát, hogy a közönség a sajtón keresztül, a nyilvánosság felhasználásával igyekszik nyíltan nyomást gyakorolni a színházi produkcióra, megszólítva a színház belső körébe tartozó egyén(ek)e)t. Érdeemesnek tarthatjuk tehát alaposabban megnézni mindezen eszközöket, valamint azt, hogy milyen következményei vannak a közönség eme közbelépéseinek.

A Magyar Polgár 1876. április 29-i számában a *Színi karcolatok* sorozatnév alatt jelent meg egy tárcsa *Taps* címmel. Ennek egyik gondolatát érdemes itt első lépésben kiemelni: „...a színésznek a taps. Egyenesen létföltétele, mely nélkül talán existálni sem tudna a világot jelentő deszkákon. A „riadó tapsvihár” új életet önt a szereplőbe, fokozza játékkedvét, serkenti, buzdítja – szóval hathatóan szolgál művészi tehetségeinek fejlesztésére. – Ha ellenben a színész nem részesül tetszésnyilatkozatokban, lebanzólódik, kijön a sodrából. Pusztulásnak indul, mint a növény, melyet nem frissít jótékony eső.” A tapsot tehát úgy teorizálja a cikkszerző, mint a színészi teljesítmény elengedhetetlen feltétele, és ezzel együtt az előadás sikerének is a kulcsa. A néző ezáltal párbeszédbe léphet a színésszel, moderálhatja a játékát, hiszen ha pozitív visszajelzést küld, azzal megerősíti azt karakter – és szituáció értelmezésében, abban, hogy hiteles volt a színpadon, s így ezzel ez a szimpátia kifejezése is; míg ellenkező esetben arra serkenti, hogy újragondolja szerepét, feszültségeket keltve a két fél között. Ez utóbbi esetben az is fennállhat tehát, hogy a színész elbizonytalanodik és ez játékának romlásához vezet, ami az előadás minőségét is érintheti, épp ezért szorgalmazza a cikk szerzője a tetszésnyilvánításokat, ám ezt ő intézményesített, megszervezett keretben tartja a legmegfelelőbbnek.

Végigvezeti a taps történeti-mitológiai fonalát az ókori görögöktől, ezt isteni eredetűnek titulálva, amellyel Krotos, a szatír tüntette ki testvérei, a Múzsák hangversenyét, át a római szokásokig amikor a jól sikerült előadás után a közönség „dühöngők és eszeveszettek társaságának látszott”, míg az „üdvözítő taps” csupán az uralkodókat és a fontosabb egyéneket illette meg (tehát már itt rávilágít bizonyos szabályosság fontosságára) el egészen a franciákig, akiket az „újkor görögjeinek” címkéz. Eme gesztust rögtön meg is indokolja, azt állítva, hogy ők „értenek legjobban a tapsolás mesterségéhez”, hiszen fizetett intézményes keretet létesítettek a közönségi visszajelzésnek, melyet a színművek megmentésére vagy rossz hírbe keverésére is felhasználtak. Ez a szabályozott keret új, fizetett szerepköröket hívott életre, melyet érdemes itt teljes egészében felidézni: „A munkafelosztás elve a párisi Claquenál is érvényben van, és a claqueuörök a következően vannak osztályozva: *Tapageur-*

ők (lármázók), kik gyakran és zajosan tapsolnak; *Connaisseur-ök* (műértők), kik többnyire elsőrendű helyeken ülnek és csupán elégedett tesztésmorajt hallatnak s alkalmoszerű megjegyzések által igyekeznek szomszédjaikat a szerző vagy a szereplő iránt kedvezőleg hangolni; *Rieur-ök* (nevetők), kik a legvizenyősebb élcz fölött is jóízűen nevetnek; *Pleureur-ök*, kik drámai jelenetekben mély meghatottságot tanúsítanak; *Chatouilleur-ök*, kik előadás kezdete előtt s felvonásközökben társalgásuk által jó kedvre derítik szomszédjaikat; *Chaffeur-ök*, kik nappal megállanak a színlapok előtt és elragadtatással dicsérik a darab szépségeit, vagy bizonyos szereplőknek kitűnő voltát; - végre *Risseur-ök* (kiabálók), kik a megjelölt helyeket nagy lármával ismételtetik.” Az látható tehát, hogy a közönségi reflexióból árucikket hoztak létre, amely hathatós eszközként szolgált a színház számára. Ez azt az implikációt is magában hordozza, hogy felismerték az előadáson résztvevő egyének egymás számára is látványosságot jelentő hatalmát, amelyet ilyen módon ki is használtak az előadás moderálásához. Továbbá az is kikövetkeztethető, hogy ez is egyféle láthatatlan performanszént működött, tulajdonképpen színházi produkcióként, a színház intézményén kívülről, annak falai között. Ezt a nézetet erősíti a szerző szóhasználata, hiszen „inszcenírozás”-ról beszél, és figyelmeztet ennek veszélyeire, hiszen amennyiben nem megfelelően szervezett „tüntetésről” van szó, vagyis amennyiben ez láthatóvá válik a beavatatlanok számára, nevetségessé teszi az előadást és a benne szereplőket.

Azonban a közönséget sem hagyja érintetlenül eszmefuttatásában: „Egyébiránt, ha a taps a színészre nézve életkérdés, a közönségre nézve is bizonyos szükségletet képez a tapsolás. Mint a kis gyermek, mikor örömében összeüti a kacsóit – a lelkesült nézőnek is jól esik, ha tetszésnyilatkozatával kísérheti a sikerült színpadi jeleneteket.” A taps tehát bizonyos pszichikai szükséglete a nézőnek is, aki a benne létrejövő katarzist engedi ezzel szabadjára, egyszerre kifejezve ezzel a teljes jelenlétet a produkcióban, a megértést, átélést, valamint eszköze ez annak is, hogy lezárja önmagában is az előtte játszódó eseményeket, kilépjen a megkreált világból, amelynek akaratlanul is része lett visszatérve saját valóságába. Az, hogy a tetszésnyilvánítást a gyermek örömet kifejező gesztusához kapcsolja, alkalmat biztosít számára, hogy különbséget tegyen ezáltal a művelt és kevésbé művelt néző megkülönböztetésére. Akit ugyanis az utóbbiakhoz lehet sorolni, zajosan ad hangot véleményének, örömének (nem szabályozza magatartását a magasabb rangú társadalom által elvárt viselkedési forma), míg a művelt rétege a közönségnek csendesebben, „hümmögésekkel” és bólogatással nyilvánítja ki tetszését.

Az imént tárgyalt tárcsa megjelenését az indokolja, hogy amint a *Magyar Polgár* hasábjain olvashatjuk, a közönség megszűnt gyakori látogatásával támogatni a színházat. 1876-ban valószínűleg ezt a helyzetet a folytonosan felbukkanó tűzvészek okozhatták, az ezzel járó anyagi gondok. A sajtó igyekezett cikkeivel, tárcákkal újra megnyerni ezek ellenére a színháznak a közönséget, felszólítva őket az előadásokon való részvételre. A nézői jelenlét fontosságát hangsúlyozzák a lapok, amelynek hiánya negatív hatással van a színházi produkcióra: „Fra Diavolo tegnapi előadása teljesen üres ház előtt folyt le. Hogy ilyenkor a szereplőktől nem valami nagy sikereket várhatni, az igen természetes; mert ha az üres padok szemlélése már a nézőket is elkedvteleníti, annyival inkább lehangolóan hat a színészre; s így a gyéren látogatott előadásokat mindig bizonyos vontatottság jellemzi.”³² E cikk ékes példája a színházon belüli kooperativitásnak, annak, hogy az előadás csak akkor történik meg igazán, ha a színházi közösség minden tagja részt vesz benne, a nézők is aktív szereplői ennek. Martin Esslin rávilágít, hogy a dráma tulajdonképpen közös tapasztalat, egyfajta rítus. A színházi előadás nézete szerint absztrakt fogalmak lefordítása konkrét kifejezésekre, amelyek által felállíthatunk egy szituációt és kikísérletezhetjük annak lehetséges következményeit. Épp ezért állítja: „A szerző és a színészek csak felét képezik a teljes folyamatnak: a másik fél a közönség és a reakciója. Nézők nélkül nincs dráma. Egy színmű, amelyet nem játszanak el csupán irodalom marad.”³³ Egy „three-cornered feedback”-et (háromszögű visszacsatolást) állapít meg, amely első szinten a közönség és a színészek között jön létre, a második szinten pedig a nézőtéren ülő egyének között. Ezek kölcsönös és folytonos egymásra hatása a verbális és non-verbális eszközökkel teremti tehát meg azt a közösségi élményt, amely, mint az idézett cikkből is láhattuk, kihatással van a színházi produkció jellegére. Ezzel együtt a közösségi jelenlétnek vagy hiánynak moderáló szerepet is tulajdoníthatunk.

A tetszésnyilvánítás, visszajelzés másik jellemző módozata az, amikor például valamilyen (szimbolikus) tárggyal tünteti ki a közönség a kedvelt színészt, színházi szakembert. Erre példát hozhatunk E. Kovács Gyula rendezte Faust előadást kísérő pozitív reakciókból, amelyekkel kapcsolatban a Kelet megemlíti például, hogy: „egyik páholyból egy csinos készítményű ezüst lant fogadta a kilépő művészt; végre az első felvonás után Szász

³²Magyar Polgár, 1876. április 26.

³³Martin Esslin: *An Anatomy Of The Drama*, Sphere Books, London, 1978, 23.

Béla egyetemi tanár, tisztelők nagy kíséretében, értékes ajándékot nyújtott át az ünnepeltnek.”³⁴

A közönség tehát olyannyira fontos tényező a színházi produkció létrejöttében, hogy elvárásként lép fel velük szemben az aktív részvétel, beleszólás az előadás alakulásába. Többnyire non-verbális, szimbolikus eszközökkel történik ez meg, mint a tetszésnyilvánítást kifejező taps, tárgyak ajándékozása, de a színházi jelenlétnek vagy hiánynak is ugyanilyen súlya van, sőt talán hatását tekintve fontosabbá is válik.

III. A színpadi produkció hatása a színházi közösségre

Az előbbieken azt láthattuk, hogy a színházi közösség hogyan, milyen eszközökkel igyekszik a színházi produkciót alakítani. E folyamat során azonban óhatatlanul annak szerves részeseivé lesznek olyan módon is, hogy egy adott pillanatban már a kettőt nem lehet leválasztani egymásról, a színházi közösség és a színházi produkció kölcsönösen alakítják egymást. Olyan esetekre gondolhatunk itt, amikor a létrehozott mű befolyásolja pozitív vagy negatív irányba a benne közreműködő egyének megítélését, ezáltal a köztudatba való beépülését, esetleg a szakmai előrehaladást. Természetesen nem tekinthetünk el attól, hogy ez is a színházi közösségen belül jön létre, s mint ilyen emberi produktum, viszont ha a szándékosságot tekintjük, a színházi produkció az egyénre mért alakító hatása kevésbé kontrollált, sokkal inkább spontán. A továbbiakban tehát arra keressük a választ, hogy a színházi produkció milyen esetekben és hogyan hat a színházi közösségre, milyen potenciális alakító tényező lehet ebben a körforgásban. A leglátványosabb ebben az értelemben a színészek szakmai megítélésének kérdése, hiszen a sajtó sokszor tükrözi azt a (véltetőleg a közönség által is osztott) nézetet, miszerint a színművek emelhetik vagy rombolhatják ennek presztízsét, amelyben természetesen a szereposztás is döntő tényező lehet. Vizsgáljuk meg ezeket tehát sorban.

A színészek pozitív megítélésére sok példa felhozható, egy jó színészi játékkal kivitelezett, értékesnek tekintett mű színpadra hozatala nagyban hozzájárul az illető színész

³⁴ Kelet, 1876. január 11.

„sztárként” való kezeléséhez. Martin Esslin könyvében³⁵ ezt jelenséget azzal magyarázza, hogy a színész amikor a színpadon eljátszik egy szerepet, akkor tulajdonképpen újrajátssza az egyes egyének sorsát, amivel azonosulni lehet. A nézőnek, akiben rengeteg elfojtott pszichikai feszültség van, megkönnyebbülést, feloldást, katarzist hoz a színész játéka, aki kimondja azt, amit ki kell mondani, megteszi azt, amit meg kell tenni és elszenvedi helyette a következményeket. Esslin a színészek messianisztikus funkcióját emeli ki épp ezért és ezzel magyarázza a személyi kultuszok kialakulását is körülöttük. Sokat mondanak így tehát az olyan címkézések, mint például „a Shakespeare-színész”, amivel Egressy Gábor után E. Kovács Gyulát is kitüntették. Itt tulajdonképpen korábbi kultuszokba ágyazott, arra, annak a mechanizmusaira épülő kultuszt fedezhetünk fel, mely elsődlegesen az angol drámaíró tehetségének, műveinek, karaktereinek szól és ezeken belül, majd rajtuk keresztül a színészeknek. Itt találhatunk magyarázatot talán arra is, hogy miért igyekeztek, igyekeznek a színészek nevesebb darabokban, főszerepekben helyet kapni. Ezt láthatjuk E. Kovács Gyula esetében is, aki őszintén vall arról, hogy „1858. július havában Mármaros Huszton, Fejér Károly színtársulatánál álmodoztam a halhatatlanságról. Igen, mert mikor én színésszé lettem, nem voltam kevesebbről meggyőződve, mint annyiról, hogy én a színészi pályán fogok eljutni amaz örök fényben sugárzó csarnokokba, amelyekben Vörösmartyt, Petőfit, Tompát és Arany Jánost bámulva irigyeltem és irigyelve bámultam.”³⁶ Ezért amint tizennyolc évesen tudomást szerez Jókai Mór *Dózsa György* című drámájáról, azt hallja, hogy Egressyt mint „fejedelmi Dózsát” emlegetik mindenhol, valamint elolvassa Császár Ferenc méltatását a darabról a *Hölgyfutárban*, azonnal kieszközöli az igazgatónál a darab beszerzését. Ennek főszerepére lázasan készül, de mivel mellékszerepet osztanak rá, más társulathoz szegődik. Láthatjuk tehát, hogy az olyan „tudatos színészek” mint korábban Egressy, majd az őt mintaként kezelő E. Kovács figyelemmel kísérik az irodalmi színteret is. Játékuk így a legmélyebb szövegértelmezés is³⁷ ezért talán hihetünk a Magyar Polgárnak, amikor azt írja, hogy „E. Kovács Gyulát elfogta a spleen a Julius Caesar előadása óta”.³⁸ Ebben egy újabb dimenzióját fedezhetjük fel a színmű hatásának a színészre nézve, illetve ez igazolja Esslin színész-

³⁵ Martin Esslin: *An Anatomy Of The Drama*. Sphere Books, London, 1978.

³⁶ E. Kovács Gyula: *Az én Dózsám története*, Magyar Polgár, 1876. április 4.

³⁷ A Kelet 1877. január 13-i száma méltatja E. Kovács Hamlet alakítását, melyben „például a „lenni és nem lenni” monológ jelenetét egészen másképp játszta, mint korábban; úgy látszik Kovács úr, az öngyilkosság nagy problémájára akarta ezúttal visszavinni e misticus helyet, holott máskor mint a királyi nagybátyja meggyilkolására való vonatkozást emelte ki.”

³⁸ Magyar Polgár 1876. május 6.

koncepcióját: a színész azonosul a műbeli alteregójával, amely pszichikai állapotára is kihat mindaddig, amíg le nem választja valós énjét a szerepéről.

Egy kedvezőtlenül megítélt mű viszont negatív hatással lehet az illető színész presztízsére: „Victor Hugo *Fokról fokra* című három felvonásos életképe „silányság”, élénk sajnálatunkat fejezzük ki, hogy az éppen Szabó Pepi asszony jutalomjátéka volt. Ha ismertük volna e frivolságokkal telt fércművet, mellyel a bécsi közönség százötvenszer sem tudott jóllakni, s még ma is nagy furorával adják, bizonyosan figyelmeztették volna Szabó Pepi asszonyt, ne fogadja el, s inkább áldozza fel a jutalmára kitűzött napot végképpen [...] ne lépjen fel jutalomjátékában olyan szerepben, melynek semmi belbecse nincsen, s csak devalválhatja vele az eddig aratott sikert is.”³⁹ Ez a cikk több implikációnak is helyet ad: egyrészt egyszerre védelmébe helyezi a színésznőt közönség leértékelésével szemben, amelyet e negatív megítélésű mű idézne elő és önmagát mentetgeti, hogy elmulasztotta ezt a kötelességét hamarabb teljesíteni, másrészt a kolozsvári közönség ízlését a bécsi elé helyezi, mely nem fogad be ilyen „fércművet” mint az utóbbi és ebben önlegitimációs gesztust is felfedezhetünk a külföldi színházi közösséggel szemben.

A színházi produkció, mint láttuk olyan módon válhat alakító tényezővé a színházi szakembereket illetően, hogy megítélésük szorosan összefügg azokkal a drámai művekkel, amelyekben szerepet vállalnak. Egy értékesnek tekintett színmű emelheti a színész presztízsét, szakmai előmenetelét is biztosíthatja, sőt a személye köré kialakult kultusz is nagyban ennek köszönhető. Ezt bizonyítják a címkézések, amellyel a színészeket kitüntetik („Shakespeare-színész”, „fejedelmi Dózsa”), viszont ellenkező esetben negatív megítélésnek is kitéheti magát a színész, amellyel az addig megszerzett érdemeit is megkérdőjelezheti a közvélemény.

IV. Összefoglalás, következtetés

A színházi produkció hagyományos értelmezése, amely a rendezőt vagy intézményvezetőt preferálja, nem tette volna láthatóvá azt, amit itt láttunk: hogy hány tényező vált szerves részévé, alakítójává egy-egy színházi előadásnak Kolozsváron az 1870-es években. A hagyományos színháztörténet a sajtóval csak mint forrással számol. Ehhez képest jól látható,

³⁹ Magyar Polgár 1870. november 17.

hogy a sajtó itt a mi esetünkben színházi nagyhatalom, esztétikai, gazdasági és egy sor más elvnek volt a kikényszerítője a színházban és a konkrét színházi produkciók esetében is. Az 1870-es évek elején nem volt még kiforrottan jelen a rendező, dramaturg szerepköre, a sajtó színművek színpadra állítását legtöbbször a vezető színészek munkájának tulajdonította, vagy pedig a színigazgatót tette felelőssé a színházi produkciót érintő kérdésekben. 1876 körül következett be egyfajta fordulat ebben, amikor E. Kovács Gyula a sajtón keresztül lépett kapcsolatba potenciális közönségével. Ekkor ő úgy lépett fel, mint rendező-színész, ilyen minőségben kezdte előértelmezni a *Magyar Polgárban* a színre alkalmazott műveit, arra készítetve a színházi közösséget, hogy a színházon belüli szerepkörökről külön kezdjen el gondolkodni, magáról a színházi produkcióról pedig mint kooperatív teljesítményről. E gesztusban a színházi professzionalizáció kezdetét köszönthettük, ami oda vezetett, hogy az 1870-es évek végére, Molnár György fellépésével párhuzamosan a rendezőség feladatait leválasztották a színészek szerepköréről. A közönség rétegzettségével és szerepének fontosságával is érdemes számolni ebben az időszakban, hiszen közvetetten az ő ízlésük alakította leginkább a színházi produkciót, a színházi szakemberek feléjük fordulva, az ő pártolásukat elnyerni akarva alakították ki az előadást. Moderáló szerepük annyira hangsúlyosan jelen volt a 19. században, hogy a közönségi válaszreakciót intézményesítették is, mint árucikk is felhasználták a színművek megmentésére vagy presztízsének rombolására, mivel felismerték a közönség egymás számára is látványt nyújtó hatalmát. Végezetül azt láthattuk, hogy a színházi közösség és a színházi produkció viszonya koránt sem volt egyirányú ebben az időszakban, inkább körforgásszerűnek tekinthető az, ahogy a színészek, színházi szakemberek azon igyekezetükben, hogy egyéni koncepció szerint alakítsák a színre kerülő művet, személyük beleolvadt a köztudatban az illető darabba és akár további munkásságukat, megítélésüket is az eljátszott szereptől tehetette függővé. A színházi közösség és a színházi produkció között tehát egyféle kölcsönösen egymást alakító viszonyt láthattunk az 1870-es évek kolozsvári színházában, amely a színház erőterébe vonzotta a korabeli társadalom minden rétegét.

Bibliográfia

Bartha Katalin Ágnes: *XIX. századi erdélyi Shakespeare (magyar recepcióváltozatok)*, [s. n.], Kolozsvár, 2007.

E. Kovács Gyula: *Az én Dózsám története*, Magyar Polgár, 1876. április 4.

E. Kovács Gyula: *Faust*, Magyar Polgár, 1876. január 8.

E. Kovács Gyula: *Julius Caesar*, Magyar Polgár, 1876. április 11, 1876. április 12.

Esslin, Martin: *An Anatomy Of The Drama*, Sphere Books, London, 1978.

Ferenczi Zoltán: *A kolozsvári színészet és színház története*, Ajkai K. Albert Könyvnyomdája, Kolozsvár, 1897.

Kelet: politikai és közgazdasági napilap, szerk. Stein János, 1871-1880, megtalálható: Központi Egyetemi Könyvtár, Kolozsvár, jelzett: H. 159.

Magyar Polgár: politikai lap, szerk. K. Papp Miklós, 1870-1880, megtalálható: Központi Egyetemi Könyvtár, Kolozsvár, jelzett: H. 151.

Mályuszné Császár Edit: *Adatok a magyar rendezés történetéhez a XIX. század második felében*, Színháztudományi Intézet, Budapest, 1963.

T. Szabó Levente: *A modern irodalmár hivatás kialakulásának társadalomtörténete. Módszertani vázlat a társadalom és az irodalomtörténet kapcsolatának új irányához*, Korunk, 2008. május. (<http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2008&honap=5&cikk=8904> utolsó megtekintés dátuma: 2014. április 25.)

Vértesy Jenő: *Régebbi Faust-fordítások. A Magyar Nemzeti Múzeum két kézirata*, Erdélyi Múzeum, 1910, Új folyam 5., (27.) évf. 6. sz. (http://epa.oszk.hu/00900/00979/00196/pdf/1910_27_06_305-312.pdf, utolsó megtekintés dátuma: 2014. április 25.)