

„Kritikai komolysággal tapsol”. Gyulai Pál, a színházi kihívások és a színházi hivatásosodás fordulata¹

Első ránézésre Gyulainak *A színházi kihívásokról* címet viselő, a *Koszorú* 1863-as május 3-i számában megjelent rövid szövege nem tűnik a neves kritikus és irodalomtörténész túl fontos, igazán figyelemre méltó szövegének. Ha a cikk terjedelmét nézzük, kétségkívül nagyon kicsi: nem is véletlen, hogy az életműnek ritkán idézett írása, látszólag nyomában sem járhat a szépen kidolgozott remek esszéinek. Ráadásul eredetileg mintha csak kissé mellékes sajtós jegyzetként jelent volna meg, s csak szignóval, nem teljes névvel jegyezte maga Gyulai is Arany János mindenestül segédszerkesztőjeként. Sőt, a kis cikk fele nem is Gyulai tollából származik, hanem egy másik cikk teljes terjedelemben történő idézése: Gyulai ugyanis – s bizony igen ritkán történt meg nála, hogy ennyire egyetértsen valakivel és ezt ilyen módon fejezze ki! – annyira egyetértett azzal az általa gyakran megbírált Egressy Gáborral, akivel számos nézeteltérése volt, hogy egészében átvette a cikkét. Másrészt viszont Gyulai annyira fontosnak érezte ezt a színházi publicisztikáját, hogy beemelte a kötetben megjelent dramaturgiai dolgozatai közé, ami eleve azt jelezheti, hogy többletértéket és történeti súlyt tulajdonított neki még évtizedes távolságból is. S noha a színházi kihívások kérdésére nem tért vissza különálló cikkben, sok árulkodó – ebben a fejezetben is felidézendő – jele van annak, hogy a színházi kihívások tágasabb keretét képező professzionalizációs problémát fontosnak érezte s valójában sok más összefüggésben más alakban szóba is hozta.

Maga a cikk – máig nem túl szokványos módon – úgy szól a színházról, hogy nem annyira a színművek vagy a színpadi játék kerül előtérbe, hanem a színház közönsége s látszólag viselkedésszociológiai problémát tárgyal. Nyilván németországi tartózkodásai nyomán Gyulai elsőkézből ismerte a német színházaknak a gyakorlatát, amellyel a gondolatmenetét indítja: „Némelyek felettébb dicsérik a németországi főbb színházak közönségének magaviseletét: nem oly entusiastá, kitörő, zajos, mint a francia, csöndesen mulat s bizonyos kritikai komolysággal tapsol; s óhajtják, hogy a mi nemzeti színházunk közönsége is így viselje magát. Mi magában még nem tartjuk nagy bajnak sem az enthusiasmust, sem a zajt, ha maga helyén történik, s azt hisszük, hogy bajos a nemzeteknek vérmérsékét octroyálni. De lehetnek és vannak is visszaélések, melyek sem a nemzeti szellem, sem a vérmérsék kifolyásai, s melyeket épp ezért nem árt ostromolni.” Gyulai tehát valamiféle univerzális, mindenféle etnikai vagy kulturális viselkedési sajátosságon túlmutató vétséget vél felfedezni a korban *színházi kihívásnak* nevezett jelenségben: „Ilyennek tartottuk mi mindig – folytatja –, kivált a drámai előadásoknál azt a sok kihívást, mellyel közönségünk hol jelenet, hol felvonás közt, mindjárt-mindjárt kiharcolja a színészt négyszer-ötször, sőt hatszor is egymás után. A színész a felvonás végén meghal, a közönségnek kedve kerekedik föltámasztani, s íme a szegény halott a következő percben már mosolyog és hajlong előtte; a színésznő egyik jelenetben örökre elbúcsúzik kedvesétől, de a közönség nem engedi, visszaparancsolja s megkívánja tőle, hogy a sok sírás után már mosolyogjon is egyet; a színésznek át kell öltözni vagy szerepét kívánná még átfutni, van rá idő

¹ A tanulmány *Hivatása író* munkacímet viselő, megjelenés előtt álló Gyulai Pál-monográfiám egyik fejezete, A magyar irodalom politikai gazdaságtana nevű Lendület-kutatócsoport keretei között készült. Rendkívül hálás vagyok a Pécsi Tudományegyetem klasszikus magyar irodalmár munkaközösségének és a Szegedi Tudományegyetem klasszikus magyar irodalmi műhelyének: a gondolatmenet egyes változatairól folytatott szakmai eszmecsereikben fontos kérdések, megjegyzések, ötletek sorát kaptam tőlük. Ezek egy része a színházi csönd és hang 19. századi történetéről szóló, készülő kismonográfiámba épül be. Természetesen az esetleges hibák, tévedések, félreértések felelőssége kizárólag az enyém.

azután is, gondolja a közönség, elébb hajtsa meg magát; a színész a fárasztó jelenetek után kissé pihenni óhajtana, hogy is ne, gyönyörködni akarunk mosolyában, csak jöjjön ki, mosolyogjon, s hálálja meg tapsainkat.” Első látásra mintha Gyulai a színészek érdekeit nézné, az zavarná, hogy a kihívás eltorzítja, kiforgatja a nyugodt, összpontosító, elmélyült színészi játékot, de gyorsan kiderül, hogy ezt tágasabb elvi-esztétikai kérdésként fogja fel, a kihívást a színészi játék és színház létmódját kompromittáló kérdésként érzékeli és őszintétlen, manipulatív – vagy könnyen manipulálható, a közönség egészét is valójában kompromittáló – gesztusnak látja: „Szóval e nálunk annyira divatozó kihívás rontja az illúziót, vontatottá teszi az előadást, s legtöbbször nem is a közönség véleményének kifejezése, hanem csak egy pár ember zajoskodása.”² A kihívással tehát az a legnagyobb baj, hogy a színházi „illúzió” ellenében hat, és ráadásul nem a teljes közönség részéről jövő igazi, *hiteles* elismerés, megbecsülés, hanem *csupán* „zaj” amely főként a Gyulai által a színházi élet belső hierarchiájának csúcsára helyezett tragédiákat eleve hitelteleníti, de valójában a mindenkori színházi előadás esztétikai hitele ellenében hat.

Egressy Gábornak a Gyulai által helyeslőleg felidézett tiltakozása még hatásosabban tisztázza a fenntartásnak egy sor olyan részletét, amivel minden jel szerint Gyulai is teljesen azonosulni tud.³ Egressy – és a helyeslő Gyulai – szerint is a többi színház számára mintaként szolgáló Nemzeti Színház az főként, ahol akár normatív módon fel kellene lépni ezzel a bevett szokással szemben, hiszen ez presztízsromboló, foltot ejt az emblemikus nemzeti intézményen: „a Nemzeti Színház rendes tagjainak legyen megtiltva a kihívásra megjelenni a színpadon. Országos színház méltóságával alig lehet megegyeztetni azon kihívási jeleneteket, melyekre némely különben igen buzgó pártfogói intézetünknek engedik magukat ragadtatni, gyakran a közönség nagy részének nem kis bosszúságára. [...] országos és udvari színháznál a kihívások régen kimentek a divatból, vagy divatban sem voltak soha.”⁴ Egressy – és a vele teljes szolidaritást vállaló Gyulai – kizárólag a (lehetőleg felvonások vagy előadások végi) tapsot („az illető felkiáltások kíséretében”) ajánlja és fogadja el a nézői reakció egyetlen legitim formájaként.

Gyulai egyetlen rész kérdésben teszi máshová a hangsúlyt és válik megengedővé, amiből még jobban kiviláglik, hogy mi is az igazi tét számára, illetve meddig kíván elmenni ennek a szokásjognak a normatív szabályozásában, elfojtásában. Miután teljes egészében helyeslően felidézte Egressy bosszús cikkét, hirtelen – megértően és megengedően – már nem kívánja teljességgel betiltani még a Nemzeti Színházban sem a kihívást. Már másodlagos lesz számára, hogy vissza lehet élni vele s ezért is volna zavaró, hanem mégis teret adna neki, de inkább az előadás végére koncentrálná azt: „Egressynek igaza van – írja -, azonban mi nem reméljük, hogy e visszaéléstől egyszerre el lehessen szoktatni a közönséget. Azért tanácsunk az, hogy az igazgatóság csak a jelenetek és felvonások közti kihívásokra való megjelenést tiltsa meg a drámai színészeknek, de a játék végén történni szokott kihívásokra ne terjessze ki tilalmát.”⁵ Gyulai tehát vagy eleve reménytelennek gondolta a teljes tiltást, vagy a közönség általa

² GY[ULAI] P[ál], *A színházi kihívásokról*, Koszorú, 1863, 430.

³ Egressyről az utóbbi időszakban számos kitűnő munkát publikált Szalisznyó Lilla. E gondolatmenet szempontjából különösen fontosak: *Egressy Gábor színi tanodai tanársága és a magyar színészképzés hivatásosodása*, ItK, 2014/3, 325-352., illetve *Ami szegény Hamlettől telnék. A hivatásos színészi identitás problematikája Egressy Gábor Magyar Színházi Lapjában*, It, 2013/1, 53-76.

⁴ GYULAI, *i.m.*, 430.

⁵ Uo., 431.

hibásnak tekintett, de a szokásjog által legitimált⁶ viselkedésének az újracsatornázásában bízott, s innen is kiderülhet, hogy a színházi előadástól *idegennek*, a színházi darab világának kibontását *mezgavarónak* tekintette a gyakorlatot, azaz mindenekelőtt esztétikai kérdésként fogta fel a kihívásokat.

De a különbségtétel ellenére mégis úgy tűnik, hogy a színházi kihívások ügye az egyetértés azon ritka pillanatainak egyike volt az 1860-as évek elején a színikritikus és esztéta Gyulai és a vele számos írásos és szóbeli polémiát megvívó színész és színházi szakember Egressy között, ami mindenképpen beszédes. Vajon miért épp a kihívásokat vette célba ekkora ritka egyetértésben a színházi professzionalizációt sürgető két jeles szakmabeli, aki ugyan más irányból és másként, de egyaránt visszatérő módon szorgalmazta a 19. század közepén a színház és a színházról való gondolkodás és beszéd hivatásosodását és aktívan részt is vett számos ilyen intézményben, a Színi Tanodától a Nemzeti Színház drámabíráló választmányáig?

Vajon miért írja és sugallja Gyulai, hogy nem a kihívásokat támogató közönség az *igazi* közönség, s az *igazi* közönség más? De vajon egyáltalán milyen volt a korabeli közönség, aki ellen ilyen hangosan és érdesen emelte-e fel Gyulai a szavát? És mit is jelentett valójában a kihívás és a hozzá hasonló élénk, Gyulai szerint épp a színház lényegét alapvetően módosítani képes színházi reakciók korabeli rendje, amelyekhez képest igazi mélységében megérthető volna Gyulai röpké – de még sok évtizeddel később is érvényesnek és felidézendőnek vélt – gondolatmenete? Csak ezeknek a kérdéseknek a megválaszolása felől tárulhat fel, hogy mi is a valódi tétje, státusa ennek a kérdésnek Gyulainál és mennyire messze vezet a 19. századi színházi hivatásosodás megértésében Gyulai írása s mindaz, amire rákérdezett. Épp ezért van igazi tétje rákérdezni, hogy mi a státusa Gyulai gondolatmenetének, miről is szól valójában, hogyan kellene érteni.

Mert egyértelműen többletértéke van ennek a szövegnek s az máris kiderül, ha nem pontszerűen, hanem a teljes Gyulai-életmű összefüggésében nézzük. Például hét évvel a mostani cikk előtt, az 1856-ban publikált, Egressy Gáborral vitatkozó *Még egyszer Ristoriban* is már látni, hogy nem egyszeri bosszúság vagy netán valamelyik, a színházi tetszésnyilvánítással visszaélő színésszel szembeni személyes ellenszenv vezérli, amikor megrója a kihívásokat. Ráadásul itt még magát Egressyt is olyannak tartja, aki a „modoros fogásai”-val rafináltan és erőszakkal próbálja a tetszést kicsikarni. Még fontosabb viszont, hogy a kihívást Gyulai itt a tetszés és – nem utolsósorban – a nemtetszés olyan színházi kifejezőmódjaival hozza kapcsolatba, amelyek szerinte együtt jelzik az általa igazinak, magasabbrendűnek vélt shakespeare-i drámától való színházi elidegenedés okait: „De vajon minden tiszteletünk mellett nem lehet-e megrónunk azon tulajdonságát, hogy a magasabb, a valódi drámai költészet iránt nem viseltetik elég érdeklődéssel? Én voltam tanúja színházunkban oly jelenetnek, melyben a közönség fölfedezte, hogy Shakespeare nem nagy költő. Tapasztaltam, hogy a páholyok legtöbbször társalogni szoktak, midőn az úgynevezett szavalati drámák kerülnek színpadra. Az sem került el figyelmemet, hogy a színésznő szép öltözékével néha nagyobb hatást idézett elő, mint játékaival; hogy némely színész modoros fogásait inkább megtapsolják, mint szerepének valóban művészien csinált részeit. Ezt önön is tapasztaltam. A színészek jól tudják mindezt, valamint a költők is, s nincs annyi büszkeségük, hogy a közönséget, alázó hódolat helyett, meghódítani igyekezzenek, közönségünk igen sokszor nem

⁶ A szokásjog szerepéről, működéséről és irodalmi értelmezhetőségéről a 19. század közepén, de főként Arany Jánosnál l. TAKÁTS József, *Arany János szokásjogi gondolkodása*, ItK, 2002/3-4, 295-313.

annyira a költők és színészek becsvágyát táplálja, mint inkább hiúságaiknak hízeleg [...] Aztán a koszorú is oly olcsó lett már, hogy maholnap ingyen adják, míg a sok kihívás miatt utoljára éjfélig fog tartani az előadás. Miért ne legyen a szellemi jutalomnak becse? Miért válják a taps és a koszorú költészete a legridegebb prózává?”⁷ – érvel szenvedélyesen Gyulai, aki tehát a kihívást már itt a közönség manipulálhatóságával kapcsolatos gyanús és fölösleges, a színház igazi természetétől idegen, szervesen gesztusok sorába illeszti bele, a színházi játék alatti unott társalgás, a látványos, megcsodált, de Gyulai számára csak félrevezetőnek minősülő pompás színésznői öltözet, a közönség tetszését hajhászó színészi manírok, a hétköznapivá vált ünnepi koszorú és taps mellé.

A *Virradóra* című 1868-as Jókai-novelláskötet és az 1869-es *A szerelem bolondjai* című Jókai-regényről írott összefoglaló bírálatának felütésében Gyulai Jókai eljárásait egyenesen a piacosodással kötötte össze, s azt ezt leíró taps nem akármilyen összefüggésben jelent meg, kikényszerített, mesterségesen megcsinált, iparivá tett, kiszámítható tetszéseként beszél róla Gyulai, olyanként, ami „tapshajhászássá” vált: „Mióta Jókai mint szónok és hírlapíró élénkebb részt vesz a politikai küzdelmekben, kissé alábbhagyni látszott szépirodalmi tevékenységével. Azonban csak látszott. Termékenysége újra emelkedőben, mit ez újabb nyolc kötete is bizonyít. Vajon igazi termékenység-e ez vagy csak gyorsaság? Ez egészen más kérdés, de annyi bizonyos, hogy ő mint publicista és költő egyaránt keveset gondol a művelt közönség véleményével, a kevésbé értelmes tömeg tapsait hajhássza, s nem egyszer összetéveszti a múzsák oltárát az industrializmussal.”⁸ Majd a maró élű kritika egy későbbi pontján Gyulai egyenesen színházi metaforákkal írja le, hogy számára mi visszatetsző abban, ahogyan Jókai az (olvasó)közönségéhez viszonyul: „A költő oly ügyes, annyira ismeri közönsége gyöngéit, oly leleményes rendező, oly szemképráztató díszmester, hogy majd mindig tud valami hatást előidézni s a nagy tömeg obligát tapsai sohasem maradnak el.”⁹ De a taps mint az eltömegesedés és a művészeti tömegtermelés (elmarasztaló) metaforája a kritika legsúlyosabb következtetései között is előkerül, ahol nem csupán Jókait hibáztatja, hanem a művészeti alkotás termelékenységét, felgyorsult formáit is. A taps itt is félrevezető felszín, ami mögé kell látni: „Tudjuk, hogy a remekművek ritkák s a legnagyobb költő is alig néhányat képes alkotni. A többé-kevésbé sikerült művek sem mindennapiak, de annyit mégis megvárhatni minden költőtől, hogy tehetsége szerint megérlelje koncepcióit s az industrializmus csábításai között se engedje szívében kialudni a művészet kultuszát. Az út, melyen Jókai annyi öntetszéssel s a nagy tömeg tapsai közt jár, nem az igaz művészeté. Nemcsak a gyümölcsnek, hanem a költeménynek is meg kell érni, a gyorsaság még nem termékenység, s amire kevés időt és gondot fordít a költő, azt se idő nem kíméli, se gond nem virrasztja.”¹⁰ Mivel Gyulai Jókai munkásságát rendszeresen a népszerűség-hajhászáshoz kötötte, nem csoda, ha a metafora újra visszatért a Jókai hírlapírói munkásságáról írt cikkében is 1875-ben, a *Budapesti Szemlében*, ahol egyenesen nemzetietlenséggel vádolta Jókait erre – a tapsot a tiszavirág-életű jelenhez kötő – képzetre támaszkodva: „Bizonyára Jókai jó hazafi és szereti a hazáját, de még jobban a népszerűséget. Ha Robespierre-ről méltán mondták, hogy a szabadság rabszolgája, Jókairól is elmondhatni, hogy a népszerűség rabszolgája. Ez nála ösztön és számítás egyszersmind, egyik a másikra visszahatva annyira összeolvadt, hogy maga is alig tudja megkülönböztetni (...) nem tud ellene

⁷ GYULAI Pál, *Még egyszer Ristori* = Gy. P., *Dramaturgiai dolgozatok*, Budapest, Franklin Társulat, I, 197-198.

⁸ GYULAI Pál, *Jókai legújabb művei* = Gy. P., *Bírálatok 1861- 1908*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1911, 73.

⁹ *Uo.*, 83.

¹⁰ *Uo.*, 98-99.

állani, hogy a közönsége kedvére ne beszélje vagy írjon (...) A pillanat tapsáért kész megtagadni hűségét a nemzetiséghez”¹¹

Gyulai számára a közönséggel való viszonyokat leíró metaforák – köztük a taps is - messze túlterjedtek a színházi tetszés- és nemtetszésnyilvánításon, s az irodalmi és művészeti közönséggel való viszonyonak¹² vagy éppen általában a közéletnek a modellezésére is szolgáltak. Amint már az idézett Jókai-kommentárjaiból is kiderült, a tapsot például gyakran használta irodalmi kérdésekre reagálva, s szépen körvonalazódik belőle számos kérdés, amely a tetszésnyilvánításhoz, annak a legitimitásához, az irodalom / színház / politika és főként a tömegként elgondolt közönség kapcsolatához kötődő kérdéseket vetett fel: „S valóban Tóth Kálmán annyira meg van győződve lángeszéről, hogy barátai s a Hölgfutár közönsége tapsaival nem elégedve meg, nem áthat így kiáltani fel: Most is élnek nagyok, kik megérdemelnék, / Hogy fejöket a hír koszorú fedjék, / De az irigy ember – ha övé nem lehet – / Halottaknak adja a dicső hírt, nevet.”¹³ – írja némi vitriollal az 1850-es évek népszerű költőjéről. „Elég izléstek van, hogy tetszéstek megérdemelje a fáradságot, miért hajhásszátok a férfiak tetszését, kik csak korlátoltságból vagy udvariasságból tapsolnak nektek?”¹⁴ – írja ugyanő éllel a fiatal írónőknek, akik esetében az írónői pálya veszélyeinek egyikét épp a nem őszinte vagy szakszerűtlen, műveletlen, nem eléggé alapos és megfontolt, nem megbízható, s így félrevezető tetszésnyilvánításban látja. A taps itt az elfecsérelt energia, rosszul felmért irodalmi terep és befogadás szinonimája. Nem véletlen, hogy ez kerül elő és nem más metafora: ez ugyanis egyszerre jellemezte a közéletet és a színházat, s amikor a színházat, az irodalmat a közélet részeként vagy analógiájára fogta fel, akkor a társadalomnak ezeket a szeleteit egyaránt hasonló metaforákkal volt hajlamos leírni (amint látni fogjuk a későbbiekben – másokhoz hasonlóan). Itt a taps nem csupán színházi taps, hanem közéleti gesztus, mint ahogyan a kritikáról beszélve is használja a kritika-vita egyik eszmefuttatásában: „A kritikának gyöngédnek, udvariasnak, illedelmesnek kell lenni, mit sem lehet inkább kárhozatni, mint az illetlen éles modort, a sértő gúnyt, a megbélyegzést, a bot és kancsuka bírálatát. Ezt halljuk úton-útfélen. A lapok programjokba tűzik, az olvasók megtapsolják s kritikai kódexünknek mintegy legfontosabb törvényéül van elfogadva.”¹⁵ S épp ennek az elvnek a gyakorlatba ültetését kommentálva említi fel, hogy „nálunk [...] nemrég még azon is nagy fontossággal vitatkoztak, vajon szabad-e azt mondani a költőről, hogy politikai éretlenek tapsait hajhássza.”¹⁶ A *Megint a kritikáról*ban pedig az újdondászok helyeslését vadászó új költők kerülnek elő s ugyancsak a taps írja le az elsietett, eltorzult esztétikai értékítéletet: „E legújabb líra az újdondászok tapsai közt ünneplé fölavatását”¹⁷ Hasonló módon kerül elő a Pesti Napló színikritikájának „pártoskodóan” túlzó, egyéni érdekeket rejtő megoldásait kommentálva a taps vagy a fütty a *Szépirodalmi szemlében*, egyfajta színbíráló csalás, a szakmai etika áthágását, a

¹¹ GYULAI Pál, *Jókai mint hírlapíró* = Gy. P., *Bírálatok...*, i.m., 150-151. [kiemelés tőlem – T. Sz. L.]

¹² Például úttörő Petőfi-életrajzában: „az a költő írta-e ezeket is, ki a túlsó lapon kedélybeteg, gyűlöli a világot, mert valami kritikaster megbántotta, noha az egész nemzet tapsa kíséri.” GYULAI Pál, *Petőfi Sándor és lírai költészetünk* = Gy. P., *Kritikai dolgozatok 1854-1861*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1908, 55. Vagy más előjellel: „Néhány közönséges szó, illő helyen alkalmazva, mily költőien fejezheti ki az érzést s mi kár, hogy műköltészetünk ily esetekben rendszeren szónoklathoz vagy reflexióhoz folyamodik és rendszeren a kritika tapsai közt.”- írja az *Adalék népköltészetünkhöz* című esszéjében egy Gyaluból gyűjtött népballadáról, s itt nyilván a taps nem az elismerés méltányos és pártolando fajtája.

¹³ GYULAI Pál, *Szépirodalmi szemle* = GYULAI, *Kritikai dolgozatok...*, i.m., 216.

¹⁴ GYULAI Pál, *Írónőink* = GYULAI, *Kritikai dolgozatok...*, i.m., 291.

¹⁵ GYULAI Pál, *Néhány szó a kritikáról* = GYULAI, *Kritikai dolgozatok...*, i.m., 347.

¹⁶ *Uo.*, 353.

¹⁷ GYULAI Pál, *Megint a kritikáról* = GYULAI, *Kritikai dolgozatok...*, i.m., 370.

hivatásos színbírálat eltorzulását sejtetve: „Oh az a színbírálati rovat mennyi szolgálatot tesz! Néha azt hihetné az ember, hogy galambposta, mely egy ábrándos, szenvedélyes szív elragadtatásainak édes terhét emeli szárnyain, majd hogy a régi római piac oszlopa, hova pasquilljait aggatja a gyűlölség. Itt bók és sóhaj csendül meg, ott gúny és szitok kurjant, s a csattogó *taps*, *éles fütty* és harci tárogató sohasem némul el. És miért? Ha az ember nincs beleavatva a rejtélybe, nem értheti; annyira házi kedvtelés, magánmulatság az egész, oly kevés köze van az irodalom, nemzeti színészet és nyilvánosság érdekeivel.”¹⁸

Gyulainál tehát számos esetben a hivatás eltorzulását és korlátait jelzi nem csupán maga a színházi kihívás felidézése, hanem ezzel összefüggő, a közönség lehetséges reakcióit felidéző cselekvések vagy metaforák sora. Ahogyan számára nem lehet gyanútlanul kihívni a színészeket vagy naivul szemlélni a színházi kihívást, ugyanúgy számára gyakran gyanú övezi a színházi vagy irodalmi közönség minden reakcióját a tapstól a füttyig.¹⁹ Nos, innen nézve már végképp nem mehetünk el tehát amellet a kérdés mellett, hogy mi is a színházi kihívásokat tárgyaló kis cikkének a valódi, távlatosabb tétje, igazából mit mond el e cikk és – most már az életművön túlról is szemügyre veendő – horizontja a színházi hivatás korabeli elképzeléséről?

2. Suttogások és sikolyok. A kihívás és a színházi véleménynyilvánítás változatos formái a 19. század közepén

1877. márciusában a kolozsvári színház egyik legragyogóbb művésze, E. Kovács Gyula Szamosújváron vállalt vendégjátékot és három darabban lépett fel gyors egymásutánban. A helyi redoutban minden hely megtelt, s még el sem kezdett játszani, illetve végig sem játszotta utolsó szerepét, de a közönség már frenetikusán ünnepelte, mintegy megelőlegezte az előadás végét, hiszen a játék innentől már nem fordulhatott kudarcosra: „Kiléptekor tapsvihar, koszorúk, s egy szép virágcsokor repült eléje a színre, s az első felvonás után [a közönség] kebeléből egy tisztelgő küldöttség, élén városi ügyvéd Voith Miklós úrral, vendégművészünk öltözdéjébe menve, ottan egy brilliantos solitair gyűrűt nyújtott át ügyvéd Voit Miklós úr a közönség nevében emlékül a műélvekért s elismerésül azon művészetnek, mely E. Kovács Gyula úrban méltó személyesítőre talált.”²⁰ Talán nem túlzás azt gondolni, hogy a közönség itt nem E. Kovács aznapi teljesítményét méltányolta, hiszen az értékes ajándékokkal és a tetszésnyilvánítással távolról sem várta meg a darab végét, hanem mintegy előzetesen keretezte a sikert. Nem annyira a színészi játékból következett a siker, hanem a közönség „megelőlegezte” azt – s ilyen előzmények után egyszerűen már nem lehetett nem sikeresen játszani. Ráadásul a mecénási időkre és viszonyokra emlékeztetve olyan hallatlanul értékes

¹⁸ GYULAI, *Szépirodalmi szemle*, i.m., 78-79.

¹⁹ Színházi jellegű írásaiból is idézhetőek ilyen helyzetek és érvelési megoldások. Például Bulyovszkyné egyik, Wiener Zeitungbeli tárcájából kiindulva kommentálja a népszerű színész nő külföldi aspirációit s azt a nézetét, hogy a színház valójában univerzális, globális művészeti ág, ahol az igazán tehetségesek – azaz ő maga is – sikeresen elrugaszkodhatnak a helyitől s képesek beágyazódni eltérő színházi nyelvekbe és kultúrákba is. Gyulai nagyon mást gondolt erről s a cikk terjedelme és hevessége is mutatja, hogy mennyire elképesztette mindez (talán épp azért, mert a saját tapasztalatából már láthatott hasonló eseteket). A színésznőt eltántorítani kívánó felsorolás egyik mozzanataként azt emelte ki, hogy külföldön majd megismeri azt, amit itthon nem: a tetteles színházi nemtetszésnyilvánítást. „Őn vissza fogja óhajtani a közönséget, mely csak tapsolni tud, de nem egyszersmind füttyülni is.” (GYULAI Pál, *Egy kis curiosum* = Gy. P., *Dramaturgiai dolgozatok I...*, i. m., 322.)

²⁰ Magyar Polgár, 1877. március 21., 66. sz., 2.

ajándékkal lepik meg a művészeti alakításokért cserébe (fél)nyilvánosan a művészt, ami messze túlmutat a napi honorálás szokványos módozatain és feloldja, messzemenően személyessé teszi a kapcsolatot színész és közönsége között, materializálja a közönségsikert, értéktárgyba fordítja át a közönség heves érzelmeit.²¹ Könnyen egzotizálhatnánk (sőt egyenesen orientalizálhatnánk) az esetet, mondván, hogy ilyen bizonyára csak vidéki színházakban fordult elő, tapasztalatlan és az érzelmeit szokatlanul kimutató közönséggel, kivétel ez, nem szabály. Noha még híjával vagyunk egy olyan alapos történeti-szociológiai tanulmánynak, amely áttekinti a magyar színházi közönség viselkedését, reakcióit, a színészek és a közönség viszonyát a 19. század közepén, s a nemzetközi szakmában sem sok ilyennel találkozni, de az ilyen alapos munkák híján is egyértelmű, hogy E. Kovács szamosújvári fogadtatása nem a kivételt, hanem a szabályt erősítette. Nem feltétlenül abban az értelemben, hogy minden korabeli sikeres színészt vagy színésznőt a közönség előbb-utóbb gyémántgyűrűvel vagy más értéktárggyal lepett volna meg (noha erre is számos példa akad), hanem a közönség aktív színházcsináló szerepét illetően.

A közönség ugyanis – a mából visszatekintve – meglepően aktívan részese a korabeli előadásoknak, s nem ritka, hogy egy-egy előadásban „ő” vagy némely tagja váljon főszereplővé: a színészek figyelme, játéka nagyban függ a heves és változatos tetszés- és nemtetszés-nyilvánításoktól (!), s általában véve is – épp ahogyan Gyulai szóvá teszi a kihívások ügyében – a közönség (egy részének) élénk reakciói alapjaiban befolyásolják a színészek játéktílusát, az előadás lefolyását és kimenetelét. A 19. század közepének magyar színházi közönsége hangos, noha Gyulaitól látni, hogy őt már ez kifejezetten zavarja színikritikusként s *zaj*nak mondja ezt. Érdeemes ezt a hangzásvilágot nem kivételként, hanem a színházi hangzó közeg / hangzásvilág (*soundscape*²²) szerves, fontos részeként szemügyre venni, mert lehet, hogy képes úgy megmutatni a színházi modernizáció alakulástörténetét, ahogyan más források nem vagy csak korlátozottan teszik.

Természetesen a korabeli közönség viselkedése sokban tagolt is, számos helyzetét látni az egyidejű egyidejűtlenségeknek. Például, amikor 1877-ben – már sokadszorra – szervez nyári vendégszínház-sorozatot a kolozsvári színház Nagyváradon, a kolozsvári sajtó irritáltan teszi szóvá, hogy a nagyváradiak az ottani nyári színházban az előadások alatt zavartalanul pipáznak. Kolozsvárról nézve ez már ekkor elfogadhatatlan és faragatlan reakció, amely a színészeket vagy énekeseket látványosan akadályozza a játékban, de Nagyváradon még annyira rendben

²¹ Hasonló helyzetekre a képzőművészet korabeli világából l. *Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században / Goldmedaillen, Silberkränze. Künstlerkult und Mäzenatur im 19. Jahrhundert in Ungarn*, szerk. SINKÓ Katalin, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1995.

²² A *soundscape* kifejezést R. Murray SCHAFER zeneszerző és ökológiai aktivista vezette be az *Our Sonic Environment and the Tuning of the World* címet viselő 1997-es úttörő könyvében (amely Michael Southworth egy 1969-es cikkét gondolta tovább). A nagy sikert aratott (franciára *paysage sonore*-ként, németre *Klanglandschaft*-ként, olaszra *paesaggio sonoro*-ként, románra *peisaj sonoro*-ként fordított) képzet a hangok társadalmi használatára és ökológiájára figyel: a hangokat beszédes, értelmezhető, társadalmilag kódolt, összetett hangzó környezeteket létrehozó és ebben értendő jelenségekként fogja fel. Példaként néhány ilyen szellemiségű értelmezés, amely mintaként szolgált számomra is: Alain CORBIN, *Les Cloches de la Terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.; Peter PRAYER, *The Age of Noise. Early Reactions in Vienna, 1870-1914*, *Journal of Urban History*, 2007, 773-791.; FÓNAGY Zoltán, *Zenei nyilvánosság és polgári viselkedéskultúra. A 19. századi hangversenyterem társadalomtörténeti látószögéből*, *Történelmi Szemle*, 2012/4, 577-598.; „*Das Theater glich einem Irrenhause.*” *Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*, Hermann KORTE – Hans-Joachim JACOB (Hg.), Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2012.; „*Das böse Tier Theaterpublikum.*” *Zuschauerinnen und Zuschauer in Theater- und Literaturjournalen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Eine Dokumentation*, Hermann Korte et al. (Hg.), Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2014.; James G. MANSELL, *The Age of Noise in Britain. Hearing Modernity*, University of Illinois Press, 2017.

van, hogy a rendőrség beavatkozása ellenére sem érzik úgy, hogy ne férhetne bele ez a színházi illembe: „A nagyváradi rendőrség végre-valahára véget vetett azon a minden kritikán alul álló szokásnak, hogy a közönség a színházban szivarozott és pipázott. Sokszor egész füstfellegben úszott a legszebb, lelegegánsabb női közönség, a színpadon szereplőknek pedig valódi kín volt énekelni és játszani. És ez így tartott ott hosszú éveken keresztül!”- írták rosszallóan a kolozsváriak, de rövidesen kiderült, hogy ez olyan viselkedésforma, amiről a helyiek egyáltalában nem kívánják belátni, hogy gond volna vele, s még a megszólított nagyváradi értelmiség sem siet a kolozsváriak segítségére. A „közönség egy része nem hederít e rendeletre, a szivarozás szépen tovább foly[ik], s e tekintetben unicum színháznak marad a váradi továbbra is.”²³ – vonták le a következtetést maró iróniával. A hasonló esetek nem ritkák a korban s a színházi közönség területi, kulturális vagy másfajta belső tagoltságát mutathatják, de nagyon gyakran mégis csak zárványok, még akkor is, ha szépen kirajzolják a színházi művelt viselkedés tanult jellegét és azt, hogy egyazon nemzeti színházi kultúrán belül is mennyifajta aszinkronitás és zárvány él egymás mellett a korban (is).

Ennél fontosabbak lehetnek számunkra Gyulai szövegének megértésekor azok a színházi viselkedésfajták, amelyek egyértelműen általánosabb érvényű mintázatokat alkotnak. Ezekből derülhet ki ugyanis, hogy mihez képest érzekelte problémának Gyulai a kihívást (azaz valójában az ő személyes ellenszenv, szeszélye vagy igazi strukturális probléma volt ez) és miért szkeptikus Gyulai szövege a közönség ítéletével szemben?

2.1. „ha ifjabb volna, füttyentene is”. A nemtetszésnyilvánítás formái a 19. század közepének magyar színházában

1842 decemberében a Pesti Német Színházban olyasmi történt, amit sokáig ironikusan kommentáltak a magyar lapok, hiszen úgy érezték, némelyik művésznő és a közönség viszállya túlságosan messze ment el nem csupán a tetszés-, hanem a versengő nemtetszésnyilvánításban is, s ez már a művelt színházi viselkedés határa, a pesti német színjátszás végképp lejáratta magát. S noha némelyik lap előzménytelennek tüntette fel az eseményt, valójában egyáltalán nem volt ilyen – például a híres-hírhedt vita Schodelné körül nagyon hasonlított erre a feszültségre, noha ilyen mérvű tettelegességre valóban ritkán került sor: „Mink énekesnő sok ideig packázott a színházigazgatóságon, minek M. elbocsátása lett a következménye; párthívei emiatt Pixis énekesnőt kifüttyölték s addig tomboltak, míg az egyik igazgató végre megígérte, hogy Minknével alkudozásba fog bocsátkozni [...] Minkné dec. 2-án mint Norma föllépett; egy-két füttyentés hangzott azonnal, mert Pixisnek is voltak párthívei, de ezt a tapsolók elnyomták; ezek azonban annyira tomboltak és tapsoltak, hogy a füttyülők száma mindinkább szaporodott, s végre a függönyt le kelle bocsátani, s a színteremen kívül majd generális verekedés támadott, melyben olyanok is részesültek, kiktől minden szempontból példaadást kellene várnunk az illedék s műveltségben [...] A hátaik eldöngetése a kedélyeket kissé lecsöndesíté, s a függöny ismét felvonaték, de Minkné ellen oly nagy lett az ingerültség, hogy almák, tojások s burgonyák röpültek a színpadra, s egy tojás arcon találá az énekesnőt, minek következtében félájultan kelle őt a színpadról lekísérni.”²⁴ Az énekesnők és rajongótáboraik közti, tettelegessé

²³ Hölgyfutár, 1877. május 31., 22. sz., 176.

²⁴ Jelenkor, 1842. december 10., 99. sz., 653-654.

fajult konfliktusnál kevesebb találó példa van a korszakban arra, hogy a közönség milyen hatalmat és befolyásolási, illetve döntési súlyt képviselhet egy olyan színházi viszonyrendszerben, amelyben a nyílt tetszés- és nemtetszésnyilvánításoknak széles skálája megengedett. A Pixisné (azaz Pixis Francilla bécsi udvari énekesnő) és Minkné (azaz Mink Teréz, korábbi bajor udvari énekesnő) közti vitának nem mellékes tétje az, hogy kié is a színházi hatalom, ki és milyen eszközökkel döntheti el egy színész fellépését, produkciójának értékét, annak minősítési módjait.²⁵ Itt a közönség magához vonta a teljes döntést a felléptetéstől, a szerep értékének megítéléséig, s ebbe a döntésbe egyaránt belefért a színészekkel és a nézőtársakkal szembeni erőszak. A színházi kérdésekben való egyet nem értés ebben a helyzetben nem valamiféle elvont kérdés, hanem a lehető legnyersebb erő: nem véletlenül esik szó itt „párthívekről”, hiszen a színházi vita a brutális korteskedés szabályait követi s belefér akár a verekedés vagy a színész nyilvános megalázása (*public shaming*) is. S noha a korabeli magyar sajtó – egyébként a már említett etnicizáló éllel és célzattal, a német nyelvű színjátszásra mutogatva – egyhangúlag elítéli az ilyen mérvű erőszakot a színházban, beszédes, hogy teljesen jogosnak tartja a nemtetszésnyilvánítást, s ez utóbbit a nyilvános szféra magától értetődő részeként fogja fel. Tehát tiltakozni, fenntartást kifejezni az előadás vagy a színészi játék minőségével, jellegével szemben nem udvariatlanság, faragatlanság, modortalanság, hanem egyenesen a nyilvánosság elemi követelménye. Sőt, gyanús és visszatetsző, ha egy színházban a közönség nem nyilvánulhat meg kritikusan is: „Az emberek Pesten nem igazán szeretik az ellenkező véleményt eltűrni – írja a Jelenkor pesti kritikusa – pedig a színházi csönd és illedék fenntartására nézve multhatatlanul szükségesnek hisszük, hogy vagy tűrjük el a füttyölést is a taps mellett, hogy mindenki szabadon fejthesse ki véleményét, vagy pedig ily föliratú táblát függesztünk a színház falára: »aki itt tapsol, füttyöl, bravót kiált vagy botjával kopog, az a rendőrség által azonnal kifülettetik, bármily rangú legyen is. Akinek e rendszabály nem tetszik, maradjon otthon«”²⁶ A kifakadás nem tiltja és nem minősíti udvariatlannak, szervetlennek, a színháztól idegennek a vélemény-nyilvánítás különféle formáit a színházban, hanem a tágasabb közéletként felfogott *színházi demokrácia* alapvető opciójának tekinti eleve azt, s számunkra beszédes módon jelzi, hogy a pesti színházi életben – valószínűleg itt főként a nemzeti színházi gyakorlatra utal – a nemtetszés kinyilvánítása egyre több rosszallással találkozik: korai jelzése annak, ahogyan a Nemzeti Színház által lassan, de biztosan diktált normatív színházi viselkedésből kiszorul az ellenszenv, a kritika, a nemtetszés bármiféle kinyilvánítása, s a színházi viselkedést a tetszés néhány sematikus gesztusa fogja uralni.²⁷

A színházi közönségnek a közéletre hangolt logikája mögött nem csupán a modern demokratikus közéletnek a korai érvei vannak, hanem az a rendkívül erős érzelmi tapasztalat, amely a közönség aktív bekapcsolódásában a mindenkori színházi előadás érzelmi többletét látja. Ezért fogalmaz úgy az 1840-es évek elejének egyik színházi kritikája, hogy a közönség

²⁵ A konfliktusra l. még PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, *A pesti és budai német színészet története 1812-1847*, Budapest, 1923, 78-79.

²⁶ Jelenkor, 1842. december 10., 99. sz., 654. A színházi *tüntetés* nyilván nagyon gyakran politikai töltetű, l. erre például *Az októberi diploma után. Mikor a budai népszínház tüntetett*, Budapesti Hírlap, 1884. október 9., 279. sz., 1-2.

²⁷ Az, hogy rálátunk a modernségnek erre a kérdésére, jól mutathatja: most feslik fel az a kulturális rend és erre alapozott viselkedés, ami elfőzte előlünk a saját színházi viselkedésünk történeti kódoltságát. L. erre például: <https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/nemtetszesuket-fejeztek-ki-a-nezok-rendreutasitottak-oket-az-erkelben-152500.html>, <https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/lehet-e-futyulni-az-operaban-8803.html>, <https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/az-opera-regen-hatalmas-buli-volt-ma-meg-csak-ulunk-a-sotetben-6847.html>. Nyilván az opera, a bábszínház vagy a populáris zenei kultúra sokat megőrzött mindabból, amit átalakulónak mutatnak ebben a tanulmányban, s külön gondolatmenet tárgya lehetne, hogy miként, hogyan és miért.

jelenléte, pozitív vagy negatív vélemény- és érzelemnyilvánításai olyan többletet jelentenek, ami nélkül a színház már nem ugyanaz: „Publikumot csináltunk, ha másként nem – erőszakosan is. Hőkeblű igazgató sokat tehet, tapsolók is voltak, s akárki mit beszél, ilyesminek van haszna. Az ember vagy a mellett-, vagy az ellenpárthoz tartozik, s ha így lép színházba, vére gyorsabb forgásban van, vagy tapsol, vagy püsszeg, s nem oly hamar unja el magát, s nem könnyen marad el a színházból a verseny érdeke miatt is, s ez a dolog facitjához tartozik. Mert keresztény atyámfiai és olvasók, akármennyit okoskodtok, pártnak kell lenni, múlthatatlan kell! Ha valamely énekesnő nem tudott maga körül pártot és ellenpártot csinálni, higgyétek el, az nem igazán hatott közönségére.”²⁸ – vázolta távlatosan, a közéleti versengésre emlékeztetően a színházi előadást társadalmi eseménynek mutató vízióját a recenzió.

A nemtetszésnek a mából a legbrutálisabbnak tűnő megnyilvánulásai kétségkívül azok a helyzetek, amikor romlott gyümölcs, zöldség vagy záptojás repül a színpadra tiltakozásként. A források tanúsága szerint ez sem akármilyen gyümölcs vagy zöldség, általában alma vagy paradicsom, de a leginkább ritualizált formában hagymakoszorú alakját ölti a tiltakozás. És ez máris nyilvánvalóan mutatja, hogy ezekben a helyzetekben nem valamiféle spontán, hirtelen jött ellenszenvről van szó, hanem egy-egy néző vagy még inkább nézők egy csoportjának megtervezett, előkészített, rituálisan *színre vitt* nyilvános tiltakozásáról, kritikájáról. Persze, furcsa azt írni erről, hogy ez rituálé, poétikája van, a színikritikához hasonló szerepet betöltő kritika. A színpadon történő előadáshoz hasonló az az előadásszerűsége, amely számtalanszor meghökkenti a játszó színészeket, akik maguk is nézőivé, befogadóivá válnak ennek a helyzetnek; de nyilván azért furcsa és szokatlan így nézni a helyzetre, mivel megszoktuk, hogy a színházi előadás mégis elsősorban a színpadon történik, s az erre való legitim kritikai reflexió a hivatásos kritika terepe. Épp ezért az utóbbiaknak tulajdonítunk poétikát, kulturális mintákat, miközben a közönség reakcióit javarészt egyszerűnek, kezdetlegesnek, minden összetettséget nélkülözőnek állítjuk be, sőt az utóbbi században már hagymakoszorúval vagy romlott gyümölcscsel, zöldséggel, netán másfajta módon való kifejezése a fenntartásnak egyenesen műveletlenségnek, a rafinált kulturális kódok nem ismeretének minősül. Mindez annak ellenére, hogy itt, ebben az időszakban nem csupán legitimek ezek a megnyilvánulások, hanem néha igen összetett koreográfiájuk van és egész nézőterek, színészi közösségek, színházi emberek értik és értelmezik a nemtetszés kinyilvánításának széles spektrumát is.

Ezek közül vannak a színház- vagy operatörténetben egészen elhíresültek is, s ha nem csupán a csöndet és a diszkrét tetszésnyilvánítást preferáló mai normáink felől szemléljük elszörnyülködve őket, akkor igen tanulságosan érzékeltetik a korabeli magyar színház összetett hangzó környezetét és a közönség rendkívül aktív szerepét a színházi játék menetében. Például a hivatásos magyar operaélet indulásában jelentős szerepet játszó Schodel Rozália körül fellángoló, az opera legitimitását és (a drámai színjátáshoz képest) az operára szánható forrásokat vitatók éles konfliktusának a történetében két olyan látványos mozzanat is van, ami a színházi nemtetszésnyilvánítás természetét és ritualizáltságát árnyaltan mutatja. A magyar opera első igazán jelentős énekesnője és dívája rendkívül magas fizetésben állapodott meg s ez feltűzelte ellenfeleit házon belül és kívül, akik a rendkívül költséges műfajban a drámai színház kudarcát is látták. A feszült hangulatban már előzetesen az a hír járta, hogy ellenfelei kifütyölik a színpadon,²⁹ de ez részben az őt pártfogó *Századunkon* keresztül történő megelőlegezett védekező stratégiának és a rokonszenv előzetes felkeltésének is felfogható. Az 1838.

²⁸ Athenaeum, 1841, 717.

²⁹ Századunk, 1838, 634.

szeptember 27-i fellépéséről a színház- és operatörténészeknek máig nem annyira az aznap esti darab és Schodel Rozália teljesítménye, hanem inkább a valóban megvalósult tiltakozás formája jut eszébe: „Schodelnének előadás végén (*Ismeretlen nő* dalműben) a kajánság hagymafüzért röpíté színpadra; a közönség ugyanis méltó harag kifakadásival illetve az ismeretlen, a megsértett jeles művésznőt pedig tapsözönnel árasztá el” – írta az incidensről a rajongók táborába tartozó *Jelenkor*.³⁰ Valójában azonban összetettebbre sikerült a tiltakozás és a rá adott primadonnai válasz, ugyanis a közönség egy része számára meghökkentő módon az énekesnő erős, a korszakban gyakran felidézett ríposztot adott a számára sértő helyzetre: „felvéve ezt s döbbsen ismeré meg a gonosz illatú növényt. »Ezt én nem érdemeltem, így szóla elfojtott haraggal, ide teszem a haza oltárára« s a sűgőfedélre tevé.”³¹ A visszaemlékezések tanúsága szerint a botrányt az jelentette, hogy Schodel Rozália nem volt hajlandó belenyugodni a közönség (egy részének) lesűjtő ítéletébe (s ráadásul szavait a nemzet meggyalázásaként értelmezték egyesek): eszerint Gyulai pontosan érzekelte még évtizedekkel később is, hogy valamiféle kényszerhelyzet ez a fajta nyilvános (nem)tetszésnyilvánítás a színészek számára, nem lehet visszakozni, megkerűlni, ellenállni, tiltakozni ellene, a rituálé része az elfogadás, belenyugvás, hozzá való alkalmazkodás. Csakhogy a neves operaénekesnőnek pártfogói is akadtak szép számmal, s bizonyára ennek okán (is) feljogosítva érezte magát a gyors és emlékezetes visszavágásra, hiszen maga mögött érezte „pártjának” erejét. Az, hogy a kritikai, negatív élű véleményekre adott színészi reakciót a *nézői vélemény szabadság* csorbításaként érzekelték, s emiatt keltett újabb ellenszenvet Schodel Rozáliának a hagymakoszorúra adott reakciója, kiderűlt az ellenlábás *Athenaeumnak* egy későbbi cikkéből, ahol félreérthetetlen utalás történik arra, hogy a közönség negatív kritikáinak elfojtása hiteltelenítheti a rokonszenv megnyilvánulásait is: „hol még a legszelídebb gáncs is tiltva van, ott a magasztalás nem önkénytes, hanem parancsolt”³² – jegyezték meg fullánkosan az operaénekesnő ellen. Ugyancsak a véleménynyilvánítás szabadságaként keretezték, amikor Schodel Rozália újra kihívóan összetűzött a közönséggel, noha itt meglepő módon nem a saját teljesítményét védte, hanem Bognár Ignácét, aki rövid időn belül konfliktusba kerűlt számos társával, s így értelemszerűen ezek rajongótáborával.³³ 1840. december 5-én Schodelné újra nyűltan szembeszáll a Bognárt kifűtyölő közönséggel, s az első felvonást követően az őt kihívó nézők ünneplésére Bognárt is magával viszi, s az ünneplőktől kapott koszorűját is átadja neki, sőt – mivel „az ügyvédkedésnek e szokatlan neme, s a hang, mellyel az ajánlás tétetett, pisszegésre bírják a közönség egy részét, Schodelné elragadtatva szenvedélyétől a színpad elejére lép s

³⁰ *Jelenkor*, 1838. október 3., 79. sz., 313.

³¹ *Magyar játékszíni krónika*, Athenaeum, 1841. január 7., 3. sz., 46. A gesztus erős konvencióvá válik a későbbiekben. Például 1844-ben Kecskeméten zajlik le egy Szuper Károly által megörökített hasonló jelenet, amelynek nyilvánvalóan a Schodelné-féle gesztus az előképe: „Komáromi és Hevesi elfeledtetni akarván távozásunkat, a *Szökött katonát* rántották elő vasárnap, mely nagy hírenél fogva mindenűtt megtölti a színházat. Ebben nem is csalódtak; zsűfolásig megtelt a színházuk, de nem azért, hogy a *Szökött katonát* lássák, hanem hogy demonstrálhassanak. Az első felvonást egyetlen taps, egyetlen nevetés nem kíserte. Megkezdett a második felvonás, s amint ebben Komáromi Völgyi ezredes gyanánt megjelent, elkezdett a közönség kiabálni, fűtyűlni és üvöltetni, majd pedig hagymakoszorűt dobálni. Midőn pedig ezek közül egyet Komáromi ünnepléses arccal a sűgőlyukra helyezett, a közönség felkerekedett s néhány perc alatt elannyira kiűrűlt a színház, hogy el kellett oltani a lámpákat és félbehagyni az előadást.” SZUPER Károly *Színészeti naplója 1832-1850*, s. a. r. VÁLI Béla, Budapest, Aigner Lajos kiadása, 1889, 32.

³² *Krónikánk. Schodelné s a Honművész*, Athenaeum, 1839, 1. félév., 543.

³³ Tallián Tibor Schodel Rozália-monográfiájának jellemzése szerint „a *casus bellit* Bognár Ignác szolgáltatta, a krakéler pofozóbáb, kinek rövid idő alatt sikerűlt összetűznie a színészekkel, és nem élvezte az énekesek rokonszenvét sem, különösen nem a két házi tenorét, kik elől egyre-másra el-énekelte a szerepeket (Florestan, Sever, gennaro). Sorsa a társulatban és a színpadon vesszőfűtássá változott.” TALLIÁN Tibor, *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátás kezdetei*, Budapest, Balassi Kiadó, 2015, 127.

öklét emelve így nyilatkozik: »kígyók között énekelni nem lehet.«³⁴ A közönséget újra az hozza ki a sodrából, hogy egy színésznő/énekesnő szembeszáll a közönség értékítéletével, s a Schodel Rozália magyarázkodásából és a lapok állásfoglalásaiból is nyilvánvalóvá válik, hogy milyen erős íratlan játékszabályai vannak a közönség vélemény-nyilvánításának. Akkor, amikor a már amúgy is az operával kapcsolatos feszült viták középpontjában álló díva megszegi ezeket, ellene is „tüntetést” rendeznek, füttyszó közepette szólítják fel a közönség megkövetésére („hogyan legalább egy szóval kérjen engedelmet”), s az igazi botrány akkor következik be, amikor „leckézni kezdi a bíráló közönséget”.³⁵ A közönség számára tehát az a leginkább szokatlan, hogy valaki a színpadról felülírja, felülbírája, megkérdőjelezi véleményüket: „midőn némelyek e dacos fenyegetőzések által újra megsértettnek látták a közönséget s a dictatori hang alábbhagyására szólíták a színésznőt, ő *szólásszabadságra* hivatkozik, feledve, hogy a színpadon a szólásszabadság csak a szerep hű előadásáig terjedhet, s e tiszteletes szabadságot gúnyjátékká lealacsonyítani nem szabad”³⁶. Épp a hallgatóságos norma megsértése váltja ki annak az explicitté tételét, nyilvános rögzítését: eszerint a közönség és a színészek szólásszabadsága teljesen más természetű és máshol vannak a határai is. Az utóbbiaké a szerep minél meggyőzőbb eljátszásában, színre vitelében áll, az előbbieké pedig abban, hogy szabadon értékelhetik a színházi teljesítményt, s akár lelkes rajongás, taps, kihívás, bravózás, akár pedig megalázónak érzett hagymakoszorú, fütty, pisszegés, el kell tűrniük, alkalmazkodniuk kell hozzá. A sajtó ezért írja a díváról rosszalóan, hogy átlépte a szabadság határait, amikor a közönséggel a színpadról „parlamentírozott”, azaz félreértette (vagy a nyilvánosság más szeleteit alapul véve, erőszakosan újraértelmezte) a színházi nyilvánosság természetét. S persze, ezáltal megkérdőjelezte a közönségnek azt a jogát, hogy az „az előadásokat belátása szerint bírálhassa meg”.³⁷ Ebben az értelmezésben tehát a színházi közönség a színi kritikához hasonló hatalommal, kompetenciákkal, felhatalmazással rendelkezik, s vele együtt osztozik a színházi teljesítmény lereagálásában, kritikájában. S ráadásul a színházi kritikához képest rendkívüli előnye az azonnaliság, a közvetlenül hatni tudás, a változtatás, befolyásolás képessége és lehetősége, nem véletlen, hogy – noha itt még a sajtó nagy része ennek a fajta „színházi közvéleménynek” a jogait védi – egyre gyakoribb a kétely azzal kapcsolatban, hogy mennyire lehet hiteles ez a fajta nyilvánosság, miként lehet visszaélni vele, s arctalansága mennyire állja ki a próbát a színikritika személyességéhez és képzettségéhez képest. A következő évtizedekben a színházi közönség kompetenciáit megkérdőjelező kételyteli hangok – s Gyulainak a színházi kihívásokról szóló tiltakozó írása is ebbe a folyamatba illeszkedik –, egyben a művészi és tudományos nyilvánosság demokratizmusával kapcsolatos szkepticizmusnak is a jelei: arra vonatkozó kérdések és kételyek, hogy a művészeti (és a tudományos) érték ugyanúgy dönthető-e el, mint például a másfajta közéleti vagy politikai érték, a demokratikus döntésnek és véleménynyilvánításnak milyen is lehet a státusa a művészetekben.³⁸

De e növekvő szkepticizmus mellett és ellenére is a következő évtizedekben még igen széles marad a nemtetszésnyilvánítás spektruma a magyar (és európai) színházi életben, s nem veszít abból a gyakoriságából és intenzitásából, amibe az előbbieken az 1830-1840-es évek

³⁴ STULLER Ferenc, *Magyar-színházi újdonság*, Társalkodó, 1840, 400.

³⁵ Uo.

³⁶ Uo. [kiemelés tőlem – T. Sz. L.]

³⁷ Uo.

³⁸ A vita analóg természetű az olvasóknak az irodalmi művek értékelésében betöltött szerepével kapcsolatos korabeli eszmecserékkal, például a Gyulai és Jókai közt folytatott polémiákkal arról, hogy az olvasók és az olvasói számok lehetnek-e perdöntő érvek a szakkritika ellenében.

fordulójáról beleláthattunk. 1844-ben az idősödő Pergő Celesztinről jegyezték fel, hogy egy Bölöni Farkas Sándor-fordítás címszerepében kapott hanyatló színészi képességeire célzó hagymakoszorút. Csakhogy itt a nemtetszést kifejezők kisebbségben voltak, s így a közönség többsége a színész improvizált tiltakozása mellett egyfajta rögtönzött művészi igazságszolgáltatássá alakította az előadást: „némi egyén, nem tudhatni mi indokból, meg akará keseríteni az agguló színész élete alkonyáni édes jutalmát és szülőföldéni lelkes fogadtatását, s hagymakoszorút vetett mindjárt legelőször kiléptekor lábaihoz ily felirattal: »Celesztinnek színi fáradozásai jutalmául.« Azonban a közönség dús elégtételt szolgáltatata neki e megsértésért, s ő is ritka lélekjelenléttel nem hagyá magát kizavartatni szerepe fonalából.” A darab végén pedig improvizált beszédben hatásosan meséli újra a vele történeteket s a beszéde végén feltett retorikai kérdésre („ha megérdemelte-e ezt?”), a közönség nyilván üdvívalgások közepette teszi le a voksát mellette.³⁹ De persze azt is tudni lehet, hogy a nemtetszés mögött egész történet van: az idősödő Pergő Celesztin ugyanis továbbra is szívesen alakított fiatalokat, s a hagymakoszorú ezt a korábbi szereptévesztést kívánta minősíteni.⁴⁰

„osztogatának e házban babér- és hagymakoszorúkat egyformán, fütty és éljen egyidőben érkezének bizonyos fülekbe, s lón harc és háború, nem véres ugyan, de szilajon tomboló, s az ártatlan pallózatnak felette ártalmas.⁴¹ – jellemzi a hangulatot a Nemzeti Színházban egy Kovács Pál-novella 1842-ben. 1844-ben pedig Marosvásárhelyről jelentik, hogy a Déryné és Gócs Anikó közti verseny elmérgesedéseként az előbbi babérkoszorút, az utóbbi meg hagymakoszorút kap a helyi közönségtől. A sajtóhír számára már nem is lényeges, hogy mit és hogyan játszottak, mi történt a színpadon, a színpadi teljesítményt teljességgel felülírja és eltakarja ez az epizód, a közönség a teljesítményt minősítő reakciója veszi át az előadás mikéntjéről szóló beszámoló helyét: a közönség részben ellopja a színészek elől a szerepet, rájuk kíváncsi mindenki, ők lesznek a színházi hír maga.⁴²

A hagymakoszorúval való radikális tiltakozás (és egyben rituális megszegyenítés) nem tűnik el a magyar színházból (sem) a századvéghez közeledve, noha épp a radikalitását jelzi, hogy vagy a színészek tiltakoznak improvizált formában ellene s így veszik el az élet, vagy a rajongók tábora próbálja meg nem történetté tenni az esetet, kompenzálni a kedvencét. Szabadkán 1880-ban a helyi színház igazgatójának, Erdélyi Mariettának, az ismert operaénekesnőnek dobnak hagymakoszorút a színpadra, de a közönség nagy része ezt annyira igazságtalannak érzi, hogy utóbb nyilvánosan megkövetik („meg is történt az elégtétel nyújtása virágbokréttákkal”).⁴³ 1881-ben Székesfehérváron elképesztően komoly színésznői rivalizáció közepette nyújtanak az egyik versengő színésznőnek az ellenfél táborából hagymakoszorút, de az ironikusan elfogadja,

³⁹ *Erdélyi galambposta*, Honderű, 1844. március 30., 13. sz., 431.

⁴⁰ „Valóban most, miután hagyott a fiatal szerepekbeni játszásról, e gúnyt nem érdemelte” *Regélő Pesti Divatlap*, 1844. április 7., 446.

⁴¹ KOVÁCS Pál, *A gyermek szerelme*, *Regélő Pesti Divatlap*, 1842. december 11., 1154-1155.

⁴² *Regélő Pesti Divatlap*, 1844. február 15., 206. Sőt, mi sem jelzi jobban ennek a tiltakozásformának az ismertségét – még akkor is, ha nem él ezzel rendszeresen a közönség -, minthogy a színház világából könnyedén és különösebb magyarázatok nélkül kerül át más közegekbe, s válik kézhezálló magyarázóelvvé, metaforává. Például a *Fővárosi Lapok* egyik 1871-es tárcájában a rágalmazó pletykáról beszélve ezzel a magától értetődőséggel kerül szóba látszólag kézenfekvő metaforaként a hagymakoszorú is: a tárcáiró szerint a rágalmazó pletykálók „letépi a babérokat és hitvány hagymakoszorúkat aggatnak rájuk” – azaz helyettük. (Fővárosi Lapok 1871, 829.) Hasonlóra a korábbi évtizedekben is van példa. A *Védegyelettel* kapcsolatos ellenszervekről cikkezve írják 1845-ben: „Nem szedem össze a hírlapok hasábjain ellene ellövöldözött, de szilárd páncéljáról visszapattant tompa nyilatkat, hogy mint egykor a művésznő a hagymakoszorút a hon oltárára nyilazó urak nevével feljegyezve, feltegyem” *Pesti Hírlap*, 1845, 66.

⁴³ *Fővárosi Lapok*, 1880, 1299.

s így próbálja megszégyeníteni az elkövetőket, ráadásul mindkét tábor túlzásnak érzi az esetet.⁴⁴ Abban, hogy az ellenszenvét hagymakoszorúval kifejező rosszul jön ki a dologból, rendkívüli szerepe van az érintett színészről higgadt reakciójának, az improvizált nyugodtságnak és méltóságnak, amellyel megoldja a helyzetet, s sokatmondó, hogy miközben az ellenszenvet jelző pisszegés sem őt, sem a táborát nem zavarja, ennek a hangzavara belefér a színházi reakcióba, a hagymakoszorú már túllép ezen a határon. S hogy mennyire túllép, de eközben meg kétértelmű is a helyzet, az onnan derül ki, hogy – precedens nélküli és a kérdés fordulatát jelző módon a magyar színháztörténetben – a színész rendőrségi feljelentést tesz és becsületsértési pert indít a hagymakoszorút dobó ellen.⁴⁵ A folyamatban levő rendőrségi eljárásra hivatkozva az utóbbit a bíró azonnal felmenti a vád alól, de a rendőrség egy hosszú, szinte két évig húzódó eljárás nyomán negyven forint bírságra s négy napi fogságra ítéli, majd a férfi sorozatos fellebbezését követően ez először felére csökken, végül a minisztérium az eredeti büntetés mellett teszi le a voksát. A döntés hátrítása, az elhúzó döntés, majd a teljes felmentés mellett kardoskodó kárvallott, utóbb a minisztérium szigorú döntése, de az, hogy a sajtó egy része eközben csak „érdekes per”-ként emlegeti az esetet, a szabad, de nem illő kategóriájába sorolva a hagymakoszorúval gyakorolt kritikát,⁴⁶ a helyzet ambivalenciáját mutathatja. Az sem elhanyagolandó, hogy nem becsületsértésként, hanem rendzavarásként kezelik a dolgot, s ez jól érzékelteti, hogy itt a színházi, illetve köztéri *rendnek* (illetve rendzavarásnak) az eltérő értelmezései merülnek fel: az egyik oldalról tekintve ez a gesztus a rendzavarás formája, a másik oldalról pedig jogos (noha egyesek által már ekkor udvariatlannak vagy ebben a formában elfogadhatatlannak, botrányosnak, erkölcstelennek vélt) kritika. A kolozsvári *Ellenzék* ilyen értelemben kommentálja az esetet, s ez érzékelteti, hogy a hagymakoszorú miért nagyjából ekkortájt fordul át legitim nemtetszésnyilvánításból botrányos s a színházi és társadalmi rendet megzavaró, a közönség által nem védhető gesztussá, miként válik le a színházi kritika és tiltakozás megannyi más formájáról: „*Mennyit ér egy*

⁴⁴ „Két pártra szakadt őz ösváros intelligenciája, s két énekeső nevét írta fel a lobogójára. [...] A nézőtér szorongásig megtelt s még annyi hely sem maradt a tágas teremben, hogy egyik-másik tüzezebb vérű pártoskodó úgy titokban oldalba lökhetne volna a szomszédját, ki véletlenül nem az ő pártjának volt híve. [...] A koszorúkat és bokrétaikat pedig kirakták egy Nádor utcai bolt ablakába, mely előtt egész csoportokban álldogáltak a bámulók. [...] A színház falai megrendültek a tapstól, éljenzéstől, s a gázlángok majdhogynem kialudtak a pisszegéstől. Bokrétaik, koszorúik hullottak a nézőtérről, sőt még a zsinórpadról is eregettek le virágokat. A koszorúk között volt egy olyan is, mellyel szégyeníteni akart, aki hajította, de célt tévesztett. Hagymaszárból kötötte, hogy kompromittálja vele a fiatal művésznőt, ki azt bizonytalán megőrzi épp úgy, mint a többi, melyeket virágokból fontak a tisztelői. A közönség mélyen megbotrányozott a kíméletlenségen. A művésznő felvéve a földről a hagymakoszorút, arra fordult, amelyről dobták, s mélyen meghajította magát. Akkor a tetszészajt nem hallott még a fehérvári színház, amekkora e pillanatban fölharsant.” Fővárosi Lapok, 1881, 1792.

⁴⁵ Pesti Hírlap, 1882. január 20., 4.

⁴⁶ „a vádlottat fölmenté a járásbíró, ki az elkövetett dologról úgy gondolkozhatik, mint a Deák Ferenc falusi bírása az utcai dohányzásról: szabad, de tisztességes ember nem teszi!” Fővárosi Lapok, 1882. január 20., 105. Az ügy utóéletéhez l. még: Pesti Hírlap 1882. április 30., 4., illetve: Fővárosi Lapok, 1883. október 24., 249. sz., 1593. A helyzet megítélését bonyolítja, hogy az érintett Kostyelik Géza vitatott helyi újságíró. Karrierjéhez, a színházi rovatot is működtető *Darázs* című helyi éleclaphoz, amelyet a lap korábbi főszerkesztőjéhez kapcsolódó, 1882 őszi, alkotmány elleni izgatás vádjával indított sajtóper nyomán vesz át l.: HEGEDŰS Éva, *Éleclapok Székesfehérváron a századfordulón*, Limes, 1992/2., 60-75., különösen: 65. Egy későbbi, nyilvánvalóan elfogult hír azt sugallja, hogy a színész körül fellebbanó viták túlmutatnak a személyén s azt érzékeltetik, hogy a konfliktusban lett volna egy antiszemita szál is: „Cserváry Ilon kisasszony a városunkban nagy hírre vergődött hagymakoszorú hősnője Egerben, hol jelenleg szerződött tag, szintén tüntetés tárgyát képezi. Az izraeliták mellette tüntetnek, s mindent elkövetnek, hogy rokonszenvüket kimutathassák. Az ellenpárt Vadnay Vilma mellett tüntet.” Székesfehérvár és Vidéke, 1882. augusztus 10., 1. Kostyelik épp ebben az időszakban része egy másik antiszemita konfliktusnak, s a városban is ekkortájt olyannyira alharapóznak ezek a feszültségek, hogy a Fejér megyei főispán értekezletet hív össze megelőzésük céljából. L. Fejér megyei főispán jelentése a Belügyminisztériumnak, 1882. 10. 11. MOL BM K148, 8. csomó, 1882–XIV/D–3611.

hagymakoszorú a színpadon? Ezt a kérdést oldotta meg közelebbről a belügyminiszter egy rendőri perben. Ugyanis Székesfehérváron Kostyelik Géza azt a mulatságot szerezte meg magának az év elején, hogy egy színésznőnek, aki neki nem tetszett előadás közben, egy hagymakoszorú dobott a színpadra, amiből aztán nagy színházi skandalum keletkezett. Kostyeliket a fehérvári rendőrség a színházi botrány rendezéséért 40 forint pénzbírságra ítélte, nem fizetés esetén pedig négy napi elzárásra. A vádlott azonban fellebbezett Székesfehérvár város tanácsához, s ez le is szállította a büntetést éppen felére: 20 forint-ra vagy 2 napi fogságra. Azonban Kostyelik ebben sem nyugodott meg, fellebbezett egyenesen a belügyminiszterhez, de szerencsétlenségére, mert ez helytelenítván a városi tanács jóindulatát, visszaállította a rendőrség szigorú ítéletét. A büntetés még így is nagyon enyhének mutatkozik”⁴⁷

Az utolsó olyan 19. századi, rendkívüli horderejű és Gyulai érvelésének kulturális mintázatait is érthetővé tevő eset, amelyet a sajtó is felkap és jól dokumentált, beszédes módon már a színházon kívül esik meg – így nem minősül rendezettségnek, de kétségkívül a jelenség határhelyzetének az esete. Jászai Mari kiskunfélegyházi fiataloktól kapott hagymakoszorút 1892. júliusában, de nem annyira híres és felforgató erejű Elektra-előadásának kritikájaként, hanem azért, mert az előadást követően nem fogadta őket személyesen. A Pesti Napló által ironikusan csak hagymakoszorús ifjúságként emlegetett csoport nyílt levélben is magyarázta az esetet s azt állította, hogy Jászai az előzetes ígéretei ellenére nem volt hajlandó az előadást követően személyesen is köszönteni a tiszteletére szervezett fáklyás ünneplést s ezért választották a tiltakozásnak azt a módját, hogy hagymakoszorút küldenek pesti címére. A gyakorlat kulturális emlékezete tehát még ekkor is élénk, a hagymakoszorú megosztó és nagyon erős kulturális kódnak számít, amit azonnal felismernek a színházban és színházon kívül is, csak épp már botránynak és a rendezettségnek minősül a színházon belül, azon kívül meg faragatlan viselkedésnek: a Jászait védelmező lap egyenesen durvaságról beszél az érintettek nyílt leveleit kommentálva (s egyben a Gyulai szövegével összhangban sugallja azt, hogy a közönségnek nincsen joga beleszólni a színészek színházon kívüli magánéletébe, ez már nem nemtetszésnyilvánítás, hanem erőszak).⁴⁸ Jászai azzal indokolja viselkedését, hogy az őt ünnepelni kívánók távol maradtak az előadástól az ünneplésre való rákészülés ürügyén, s a búcsúelőadásán megjelenteket is zavarták, amikor az előadás hatásosnak szánt zárójelenetét türelmetlen bekiabálásaikkal zavarták meg az utcáról: szerinte fontosabb volt számukra az ünneplés s így maguk előtérbe helyezése, mint maga a színházi előadás.⁴⁹ De még ennél is érdekesebb lehet szempontunkból az, ahogyan Jászai elviekben indokolja döntését, hiszen a nyilvános kirohanásban teljesen kendőzetlenül kerül felszínre egy sor, a színházi közönség vélemény-nyilvánításával kapcsolatos norma, amelyekről Gyulai cikke is szólt: „Én nem sértettem meg senkit Félegyházán – írja -, mert a színpadon, ahol szolgálója vagyok a közönségnek, ahol tapsolhat és követelheti, hogy tapsára megjelenjek, ahányszor neki tetszik, ha van jó kedvem, ha nincs – a színpadon megtettem kötelességemet, de csakis ott tartozom vele! Ott nem szabad visszasértenem, ha kifütyül vagy fokhagymakoszorúval dobálózik is. Különben én a fokhagymát is igen szeretem, éppen úgy, mint a vöröshagymát. De amint a színpadról lelépek, ura vagyok tetteimnek és haragudhatom a félegyházi nemes fiatalságra azért, hogy az utcáról zavarta előadásomat és a nézőtér haragosan tátongott. Épp úgy

⁴⁷ Ellenzék, 1883. október 24., 244. sz., 3.

⁴⁸ *A hagymakoszorú*, Pesti Napló, 1892. július 23., 203. sz., 3.

⁴⁹ Az indoklásnak része még az is, hogy rövid időn belül indulnia kellett tovább vonattal, de egy közeli munkatárs visszaemlékezéséből is úgy tűnik, hogy az éjszakai továbbutazás a konfliktusosra sikerült vendégszínház folyománya: HELTAI Nándor, *Jászai Marival körúton*, Színészek Lapja, 1928. október 1., 3.

haragudhatnak az ifjú urak is azért az udvariatlanságomért, hogy nem kacsókáztam velük, amiért az utcán ünnepeltek. Tudják, hogy lehet egyesegyedül ünnepelni a színészt? Telt házzal.”⁵⁰ Miközben élesen elválasztja a színészek színházon belüli és kívüli viszonyát a közönségükkel, Jászai a színészek oldaláról megerősíti azt, amiről évtizedekkel korábban Gyulai is bosszankodva beszélt s amit a gyakorlatban már több példa segítségével láttunk az előzőekben is: a közönség hatalmát, beleszólási „jogát” az előadásba, s hogy a közönség gyakran él is ezzel a joggal, szívesen, intenzíven, hangosan, élénken fejezi ki a véleményét a színházon belül – és kívül. Jászai megjegyzései azért különösen fontosak, mert felfedik a tetszés- és nemtetszésnyilvánítás – ezen belül a (fok)hagymakoszorúk színházi használatának – elveit s mindezt *konvencióként* látjuk működni a színészek felől. Jászai ugyanis arról beszél, hogy a színészi szakma szeretett vagy épp eltűrt, de mindenképpen megkérdőjelezhetetlen és szerves része, hogy a közönség a színházon belül az előadás közben rendszeresen kinyilvánítja a véleményét. Ez csöppet sem rejtett hatalom, rengeteg örömmel s ugyanannyi kellemetlenséggel jár, de a színésznek el kell fogadnia, számolnia kell ezzel a játékában, bele kell abba építenie, mintegy az előadás részévé kell tennie. Feltehetőleg ezért is nem az előadás alatt fejezi ki nemtetszését az őt váró, a hosszúra nyúlt játék miatt az utcai ünneplést az előadás fináléjának a rovására túl korán elkezdő fiatalokkal szemben. Ahogyan a korábbi példáinkból is láttuk, a színházon belül ő is adottnak, íratlan törvénynek veszi a színházi közönségnek ezt a rendkívül aktív, a színházi előadás és teljesítmény megítélésében a hivatásos színházi kritikával osztozó szerepét. (Persze, meglephet minket, hogy itt, az 1890-es években Jászai számára még a színházban átadott hagymakoszorú is beleférne ebbe.) Eközben meg azt sem téveszthetjük szem elől, hogy Jászai már szétválasztja a színész színházon belüli és kívüli életét: a „munkahelyén” kívül már maga dönthet arról, hogy miként viszonyul a közönségéhez, szabadon visszaszólhat, visszautasíthat, ő maga is nyilvánosan bírálhatja a közönségét. Ezért van az, hogy a színházon kívüli történésekért kapott hagymakoszorúját – nem kis malíciával – Jászai nemes egyszerűséggel a levesbe aprítja és megeszi. S nem lenne remek debattőr, ha utána mindezt nem mesélné el ezt az egész világnak – a kiskunfélegyházi fiatal tiltakozók nem kis bosszúságára és szégyenére.

De bármennyire is határozottan állítja Jászai, hogy a színpadon kutyakötelessége volna akár a hagymakoszorút is elfogadni, ekkorra már nyilvánvaló, hogy a színházi nemtetszésnyilvánításnak ez a rendkívül érdes formája visszaszorulóban van, miközben még ekkor is él egy sor olyan színházi gesztus, ami – kevésbé radikálisan -, de hasonlóan élénken képes kifejezni a közönség vagy a közönség egy részének a fenntartásait a színpaddal vagy a közönség egy másik csoportjával szemben. Ezek közül a leggyakoribbak és leghosszabb életűek a fütty és a pisszegés, amelyeknek számos változata ismert, s amelyek – a hagymakoszorúval szemben – nem kizárólag a színpad irányában, hanem a közönség más tagjai ellenében is képesek kifejezni a nemtetszést s így rendkívül összetett helyzeteket eredményeznek.

„Ha Jókainé nem gyöngélkedik, adtuk volna *Mária királynőt* Vahot Imrétől, melyet a világ akármely színpadán az első vagy legfeljebb a második felvonásnál félbehagynának – szép füttyező mellett!” – írja Salamon Ferenc metsző iróniával 1856-ban s különösen érdekes, hogy a század közepének az egyik legfelkészültebb és legműveltebb kritikus – még ha ironikusan is, de – a füttyöt kívánatos (és a Vahot-darab esetében sajnálatosan hiányzó) azonnali kritikaként említi.⁵¹ De a híres-hírhedt *Dunanan apó és utazásának* kánkánbetéttel megtoldott

⁵⁰ *A hagymakoszorú*, Pesti Napló, 1892. július 23., 203. sz., 3.

⁵¹ SALAMON Ferenc, *Nemzeti színház. Heti szemle*, Budapesti Hírlap, 1856, 39.

és botrányt kiváltó 1863-as kolozsvári előadását kommentáló levelező a *Hölgyfutárban* is eszellemben fogta fel a közönség előadás közbeni megnyilvánulásait, semmiféle kivetnivalót sem talált abban, hogy a közönség ebben a formában jelzi félreérthetetlenül az ítéletét a darabról (s a szerzőről) vagy a színészi játékról: „bizony a fütyöt sem ítélem el, hiszen – bár én soha nem voltam Erdélyen kívül, de akik külföldön jártak, azt mondják, hogy az minden színháznál divatban van, Olaszországban pedig éppen napirenden.

S tulajdonképpen mi is van abban? Az igaz, azt mondhatják, hogy a tetszés jele: taps; a nemtetszésé pedig az, hogy ne tapsoljon. Ezt mondhatják, de vajon igazság-e, hogy csak a tetszés nyilatkozhassék tettelesen, a nemtetszés pedig arra legyen utalva, hogy a szemöldökét összevonja? S a végén is, zárt kör-e a színház? Nem nyilvános hely-e, ahol pénzemért a véleményemet szabadon nyilváníthatom? [...] egyéni szabadságomat korlátoltatni nem engedhetem az illem határai között, s én nem tartom műveletlenségnek, ha a színházban a közönségnek egy része füttel jelzi nemtetszését, ha esztétikai vagy morális érzületét bántja valami.”⁵² Itt-ott nyoma van annak, hogy a fütyöt inkább életkori tiltakozásként fogják fel, miközben a püsszegést már életkortól függetlenül természetesnek vélik. „Püsszeg és püsszegni fog, sőt ha ifjabb volna, akkor fütyentene is” – írja egy már korábban idézett dühös néző,⁵³ de az 1863-as kolozsvári kánkán-botrányban is kizárólag fiatalokat állít elő a rendőrség, akik fütyeikkel ideig-óráig akadályozzák az előadást s biztosak szeretnének lenni abban, hogy a sajtó is megemlékezik a tiltakozásukról.

Nem csupán helyi színészek részesülnek ilyen fogadtatásban, a magyar közönség akkor sem fogja vissza magát a lelkesedésben, de a kritikában sem, ha külföldi előadókról van szó. 1871-ben egy olyan grúz hercegné lép színpadra a Nemzeti Színházban, akivel szemben túlzó elvárásokat támaszt számos sajtótermék, s aki képtelen felnőni ezekhez a várakozásokhoz. A csalódott közönség óriási botrányba fullasztja az előadást, s nem egy sajtós beszámoló jelzi, hogy ez ugyanolyan alaposan előkészített, precízen megtervezett nyilvános és rituális megalázás volt, mint az idejében, gondosan és célzottan font hagymakoszorúk: „A hercegné kiléptekor kezdődött kiabálás, fütyölés, láрма egész végig tartott. A hercegné rossz, nagyon rossz, a fütyölés jogos volt. De jogos volt-e előre elkészíteni, s tervszerűen vezetni a skandalumot? Jogos volt-e sípokkal felfegyverkezve menni a színházba, eltökélten a minden ároni fütyölésre? Jogos volt-e, mielőtt a föllépő egyetlen hangot adott volna, füttel fogadni?”⁵⁴ – írja a Nemzeti Színház vezetőségével szoros kapcsolatokat ápoló *Budapesti Közlöny* színházi recenzense. De bármennyire is szoros kapcsolatokat ápolt a kárvallott Nemzeti Színház vezetőségével a lap, izgalmas érzékelni, hogy mennyire fajsúlyos elvi kérdésként merül fel a közönség spontán reakciójának az elvárása. A kimódoltság, a rákészülés, a felkészülés ugyanis a manipulálás és manipuláltság gyanúját keltette, s a színházi közönség tetszés- és nemtetszésének megítélésében ez a korszakban mindvégig komoly etikai és esztétikai kérdéseket vetett fel, számos – amint azt mindjárt látni fogjuk a bértapsolók kapcsán – csöppet sem alaptalan gyanakodásra adott okot. A spontaneitás és a függetlenség ezekben a vádakban

⁵² *A guelfek és ghibellinek Kolozsvárért*, *Hölgyfutár*, 1863. december 19., 594-595.

⁵³ *Jegyzetek a színházi dialog és némi kérdések című cikkre*, Atheneum, 1841, 443. Számos hasonló példát lehetne erre sorolni, de most csak arra szorítkozom, ahogyan Bérczy Károly Gyulai Pálhoz írt levelében (Svábhegy, 1860. július 19.): „jelzi, hogy miképpen fütyölték ki a pesti tanulóifjak Bulyovszky Gyuláné Szilágyi Lilla színésznőt”. GYULAI PÁL *Levelezése 1843-tól 1867-ig*, s. a. r. SOMOGYI Sándor, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961, 682.

⁵⁴ *A színházi botrányról*, *Budapesti Közlöny*, 1871, 6032.

kéz a kézben járt, a professzionalizálódó, a magát elfogulatlanak beállító színházi kritika felől minősült elfogult, s épp ezért csekélyebb értékű, kétes értékítéletnek.

Nagyon gyakran a külföldi színházi eseményekre való reagálás is árulkodik arról, hogy mi történt vagy mi fért bele a színházi eseménybe: „*A királyok száműzetésben* című Daudet-félre regényből csinált darab, melyről párizsi levelezőnk már hosszabban megemlékezett, most a párizsi Vaudeville-színházban minden nap kifütyöltetik. [...] az összes monarchisták fütyölnek a csúffá tett száműzött királyokban. Az előkelő ifjúság minden este megjelenik Vaudevilleben s torkaszakadtából fütyöl és pisszeg. Azon szerepek személyesítői, melyek ellen a tüntetés irányul, már teljesen ki vannak merülve.”⁵⁵ Az ilyen helyzetek nem csupán azt teszik láthatóvá, hogy transznacionális színházi viselkedési mintákról van szó s ezek a tiltakozások nem írhatók le valamiféle kelet-európai viselkedésként, hanem azt is, hogy ez a viselkedéskultúra micsoda különleges, érzelmekkel telített légkört teremtett a színházi játékhoz. Nem véletlen, hogy egy-egy nagyobb és szenvedélyesebb (no meg kellően erőszakos) tiltakozás nyomán az idegösszeroppanás közelébe került a színészek némelyike. Például 1897-ben a „magyar” Vígszínházba érkező bécsi vendégszínészeket olyan erős antipátia fogadja, hogy a rendőri beavatkozás és letartóztatások ellenére az előadás általános fütyükoncertbe fullad, elviselhetetlen büzt árasztó kénhidrogén-labdacsokat és a németeket, illetve bécsieket ironizáló röpcéket dobnak a karzatról, állandó krákogás és prüszögés fojtja a szót az *Othello* szereplőibe, nem csoda, hogy a színészek némelyikét a rosszullét környékezi s csak a szerződésbe foglalt tekintélyes bírság veszi rá őket arra, hogy végigjátsszák az előadást.⁵⁶

A fütyty mellett a pisszegés olyannyira általános a színházi előadásokon, hogy az első magyar értelmező szótárba épp ezzel az első, nyilván kulturális jelentéssel kerül be maga a kifejezés-egyben jelezve, hogy a pisszegés az egyik legélénkebb, kulturálnak vélt, a modernségben messze túlélő s így a legtovább élő formája marad a közönség értékítéletének.⁵⁷ De épp a pisszegésnek a Nemzeti Színház 1860-1910 közötti történetében való megítélése mutathatja, hogy mennyire összetett kulturális kódok szerint működnek a korban ezek a viselkedésformák, s ugyanahhoz a pisszegéshez is mennyiféle társadalmi-kulturális értelmezés társul. Nem mindegy, hogy ki, mikor és melyik színházban, sőt az végképp nem, hogy annak valamelyik páholyából vagy a karzatról pisszeg épp. A Nemzeti Színház nagyjából a század közepétől válik olyan etalonná, ahol íratlan játékszabályok korlátozzák a pisszegést s ezt nem csupán a Nemzeti Színház és a többi intézmény közti hierarchiáról, hanem a hangos (nem)tetszésnyilvánítás lassú visszaszorulásáról, a közönség hangjainak eltompításáról és a színpadra való szakrális figyelés igényének a megnövekedéséről szól. Egyre gyakoribb az arra való hivatkozás, hogy – ha pisszegnek is –, a Nemzeti Színházban nem úgy pisszegnek, mint más, „közönséges” színházakban. Egy hónappal Gyulainak a színházi kihívásokat ostromozó cikke után a Nemzeti Színház színésze, Tóth József számol be arról, hogy későn érkező nézőként tanúja egy fiatal „illetlen” pisszegésének. Nem azért illetlen, mert rosszálló véleményét meri kifejezni hangosan, hanem mert az nincsen összhangban a közönség nagyobb csoportjainak a vélekedésével s így látszólag csak öncélú botránykeltés a célja: „A Nemzeti Színházban ily pisszegés illetlen!” – utasítja rendre a fiatal Tóth, s így mentegetőzik közben az őt a közönség véleményének elfojtásával megvádoló egyik lap ellen: „Nem háborítam tehát a t.c. közönséget [...] azon

⁵⁵ Budapesti Hírlap, 1883. december 7., 337. sz., 4.

⁵⁶ Budapesti Hírlap, 1897. június 1., 152. sz., 5.

⁵⁷ „PISSZEG [...] 1. Csitítás, elhallgattatás végett *pissz* hangot bocsát ki folytonosan. *Pisszegni a színházi fecsegőknek.*” CZUCZOR Gergely–FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, Pest, Athenaeum, 1870, V, 249.

jogában, hogy püsszeghet is, sőt inkább siettem őrizni az általános közönséget, az intézetet egy csak botrány előidézési törekvő csínyttől. Nem hogy jogát csonkítottam [...], hanem védtem közönségünknek azon *jellemző mívelt szokását*, miszerint intézetünk iránti lelkesedését sem tapsonc, sem egyes püsszegő által vezetett nem engedi, s rosszállását komolyan s illő módon tudja kifejezni.”⁵⁸ Milyen is tehát a „komoly” és „illő” püsszegés, amely tökéletesen összhangban van azzal a kritikai komolysággal, amellyel a Gyulai-féle ideális hallgatónak tapsolnia kellene? Tóth József szerint mindenekelőtt független, nem engedi befolyásolni magát, de ugyanakkor valamiféle közvélekedést fejez ki, s érzi, hogy mikor kell a közönséggel együtt kifejezni a negatív közvélekedést. Legyen spontán, de közben tudatosan óvatos és tartsa távol magát az öncélú megnyilvánulásoktól, amelyeket a közönségnek valamelyik csoportja (vagy egésze) nem igazol vissza. Már ennyiből is érzékelhető, hogy mekora kihívás ez: az íratlan szabályok és a színházi társas kapcsolatok alapos ismerete, műérzék, de a színházi közönség többi részére való folyamatos figyelés s nem utolsósorban önreflexió az, amit itt a nézőtől elvárnak. Ezért is van, hogy kellően szűk ennek a fajta illedelmes és művelt tiltakozásnak az a mezsgyéje, amit a Nemzeti Színházhoz kötnek, s a vele való vélt vagy valós visszaélések mutatják, hogy nem magától értetődő: rendszeresen meg kell erősíteni.

Még 1893-ban is aggódik a sajtó azért, hogy vidéken félreértik a Nemzeti Színház egyik legutóbbi bemutatóján elhangzó püsszegést, s csorbul az intézmény presztízse. Emiatt az intézmény hosszú és részletező védekező cikkben próbálja tisztázni a püsszegés okait és mechanizmusait, ami a „jól nevelt” püsszegést a közönségen belüli kommunikációra szűkíti le. Úgy érvel, hogy a kevésbé tájékozott és művelt karzat rendreutasítására szolgál a püsszegés, a nemtetszés igazi, „művelt” színházi kifejezése a hallgatás. A csönd itt tehát nem csupán az elidőző, ráfigyelő vagy udvarias színházi hallgatóság méltányoló viselkedése, hanem a színész vagy a szerző számára félelmetes távolságtartás, elutasítás, nemtetszés – azaz a tetszés hiánya: „a Nemzeti Színház premierközönsége még mindig igen messze van a többi országok színházi közönségétől, amely nemtetszését püsszegéssel, füttyel, almadobással, vagy (mint Bukarestben) a szerző alapos megdöngetésével fejezi ki. Nagyon, de nagyon messze van, mert a Nemzeti Színházban az újdonságokat tulajdonképpen a hidegségével és hallgatásával, egyszóval a csöndességével buktatja meg. Már ti. az a számot tevő közönség, amely a földszinten, az első emeleten és a páholyokban van. Az a püsszegés pedig, ami olykor felhangzik, de ami mindig igen csekély, a karzati közönségnek szól. A karzat ugyanis telhetetlen, egész szívéből mulató, kevésbé válogató és hálás. [...] Ezáltal a válogatósabb közönség provokálva érzi magát és fölpiüsszeg a karzat felé a karzatnak: »Nem kell bolondozni!« De megesik ez a püsszegés még abban az esetben is, ha a darab igen jó és igen tetszik. Megesik pedig azért, mert a karzat ilyenkor telhetetlen. Kitapsolja a szerzőt hatszor a közönség többi részével együtt, de ráadásul még saját maga külön is ki akarja hívni háromszor, ami teljesen fölösleges, a többire unalmas, sőt már bosszantó is. A földszinti közönség tehát ilyenkor is püsszeg. »Elég volt már. Nem kell túlságba vinni az elragadtatást!« És ugyanez történik a rendes előadások alkalmával is, midőn egy-két szereplő a karzatnak nagyon megtetszik. A közönség tehát a Nemzeti Színházban a darabok sorsa fölött a fagyosságával, a némaságával dönt és esetleges püsszegése a magasnak szól, ahol telhetetlenek és ahonnan a provokálás érkezik le.”⁵⁹ Ennek az időszaknak a színházáról és színházában tényleg nem elég csak annyit tudni, hogy a nemtetszés egyik rendszeres formája a püsszegés. Azt is folyton tudatosítani kell a korabeli színpadról, a közönségen belülről vagy utólagos megfigyelőként, hogy ez kire irányul. A szerzőre (azaz a

⁵⁸ Hölgyfutár, 1863. június 4., 66. sz., 528. [kiemelés tőlem – T. Sz. L.]

⁵⁹ Pesti Hírlap, 1893. február 19., 7.

darabra)? A színészek valamelyikére? Vagy épp a közönség egy részére, mint ahogyan a felidézett példában a Nemzeti Színházban történik egyre stilizáltabb és elfojtottabb formában, a közönségen belüli szimbolikus viták jeleként?⁶⁰ Az, hogy az utóbbi esetben már kizárólag a közönségen belüli vitákban van helye, egyszerre jelzi visszaszorulását (s egyben a színpadi eseményekkel szembeni nemtetszés kifejezésének a leépülését, illegitimé válását, a színházi teljesítménynek a kritika és a színházi specialisták terébe való átutalását) és hosszú távon játszott szerepét a színházon belüli hatalmi viszonyok artikulálásában. Noha az utóbbi példában már csak a közönségen belülről korlátozódik a vita, de egyik fontos téje azonos minden korábbi hasonló feszültséggel: kié a színházi értékítélet joga, ki szabhatja meg, mi a színházi illem, a kulturált viselkedés? S a hangzó nemtetszésnyilvánítás eltűnése csak illúzió: távolról sem jelenti még azt, hogy ugyanezek a hatalmi viszonyok eltűntek volna (vagy a közönség művelt része szerint el kellene tűnniük teljesen) a színpaddal való viszonyban. A hangok hiánya, a csönd mint félelmetes, hűvös, távolságtartó és bíráló megoldás még ebben a helyzetben is ott marad lehetőségként és eszközként. A közönség még ezzel együtt is ugyanolyan talány lehet a színpad (vagy egymás) számára, mint ahogyan megszoktuk, hogy a színpadon történeteket ugyanígy értelmezzük a közönség felől. Hiszen színészként és a közönség tagjaként folyton ott van a dilemma: vajon miért hallgat a közönség (vagy annak egyik része)? Mert döbbenet áll a teljesítmény előtt vagy mert súlyos kifogásai vannak és így büntet? S ha a karzat lelkesen tapsol, vajon nem megszerzett túlzás-e? S ha spontán, mikor kellene leállniuk? Mit fog mindehhez szólni a közönség „műveltebb” része? Miért is püsszegnek? Mert a színpadi játék, a darab vagy a közönség másik részének a véleménynyilvánítása nem tetszik nekik? A nézőtéri játék, a közönség hangjai ugyanolyan erős hermeneutikai teret hoznak létre ebben a fajta színházi kultúrában, mint a színpadon történő színházi események. Nem véletlen, hogy ezzel vissza lehet élni, s sokan – köztük Gyulai is – túlzónak, a színpadon történetekről leválasztandónak, azt zavarónak élik meg egy idő után és nem legitim színházi eseményként tekintenek rá: legitim színházi *hang* helyett illegitim *zaj* lesz lassan belőle.

2.2. A tetszésnyilvánítás széles köre: kultusz kételyek közepette?

Ugyanolyan széles érzelmi és kifejezési palettáját találjuk a tetszésnyilvánításnak, mint a nemtetszés hangsúlyos kifejezésének, ha a 19. századi színházra tekintünk. A nagy mennyiségben előkészített, nyomtatott és az előadások adott pontján (vagy akár már annak nyitányaként) a közönség közé szórt köszöntőversektől egészen a lábbal való lelkes dobogásig számos formája, árnyalata és kontextusa van az egyetértés és lelkesedés színházi kifejezésének ekkortájt. Ezek – akár csak a nemtetszésnyilvánítások – nagyon gyakran előkészített, megkomponált rítusok, amelyekben a közönség maga is játszik, nem ritkán főszereplőt vagy főszereplőket „léptet fel” koreografált módon, és ugyanolyan széles skáláját mutatja be az érzelmeknek, nagyon gyakran konvenciókba szerveződő gesztusoknak, mint a színpadon fellépők. Például, amikor 1878-ban a híres kolozsvári Shakespeare-színész, E. Kovács Gyula a Nemzeti Színházhoz szerződik, búcsúelőadásán a közönség aprólékosan kidolgozott

⁶⁰ A *karzatnak játszik* színházi kifejezés a korban érzékenyen mutathatja, hogy mennyire nem egyenlőtlen és eleve letudott a közönség különféle rétegei közti feszültség, s hogy mekkora ereje van ebben az időszakban a kevésbé tehető és művelt közönséget felvonultató karzatnak, amely nagyon gyakran kezdeményezi a kihívásokat, jóval hangosabb és befolyásolhatóbb, mint a páholyok vagy zártszékek közönsége.

ünneplésben részesíti. A Schiller-darab címszerepét játszó színészt első feltűnésekor viharos taps fogadja, virágcsokrok repülnek a színpadra, rajongói üdvözlő versek garmadáját szórják a közönség közé. A számos kihívást követően, az első felvonás végén az akkor még egyetemi tanulmányai végén járó, a későbbiekben ismert színház- és irodalomtörténésszé váló Ferenczi Zoltán tart szónoklatot és ad át babérkoszorú az egyetemi ifjúság nevében. Az újabb kihívásokat követően az egyik helyi napilap főszerkesztője mond újabb beszédet és nyújt át rendkívül értékes tárgyi ajándékot, majd fáklyásmenettel kísérik haza, s a helyi dalkör is rövid ünnepi fellépéssel tiszteli meg.⁶¹ Nagy kérdés, hogy melyik ennek az estének a helyiek számára emlékezetesebb előadása, s az, hogy a helyi sajtó is inkább az ünneplést részletezi, jól mutatja, hogy egy-egy ilyen ünneplő alkalom akár el is fedheti a színpadon történeteket, le is válik erről. A közönség nem csupán rákészül a saját „fellépésére”, hanem emlékezetessé is teszi a nagy nyilvánosság számára is az alkalmat. E. Kovács ünneplésének színre vitele nem kivétel, hanem szabály – legalábbis abban az értelemben, hogy a színházi megbecsülés, lelkesedés és elismerés rendkívül intenzív és változatos a teljes 19. században, s csupán a világháború környékére szűkül be elsősorban a tapsra, s annak is az előadás végi változatára.

Az ünneplő versek a hivatásosodó magyar színház kezdeteitől részei a lelkesedés kifejezésének, ezek között is nagyon nagy különbség lehet, s nem csupán azért, mert az egyik alkalmi költemény vérbeli tollforgató, a másik meg a szó modern értelmében vett műkedvelő tolla alól kerül ki. Nem mindegy ugyanis, hogy ezek az előadás kezdetén már eleve keretezik a hangulatot és megelőlegezik a sikert vagy közben, netán a végén koronázzák meg a teljesítményt. Általában is időigényes s csöppet sem spontán megoldások, de nem ritka, hogy egy összetett, jól kigondolt és megvalósított terv részei, mint ahogyan az 1837. júliusában, Lendvay nagyváradi-olaszi vendégszereplésén történik, ahol az ünneplők vérbeli kanonizátorokként kedvencük új korszakát jelentik be színes papírokon a közönség közt szétszórt ünneplő versben („Itt a rég várt idő, hol jutalmad / Jó színészünk, feltűnt.”), s a vers eredetijét a koszorúk egyikébe rejtették „aranyak s több aranygyűrűk” közé.⁶²

Értékes tárgyak nyilvános vagy utalásszerű átadása nem ritka ebben a színházi kultúrában, s jelzi a színház és színészi pálya presztízsének növekedését, őriz még valamit a mecénási kultúra jellemzőiből. De ugyanakkor itt már az egyes személyek vagy a közönség egyes csoportjainak a rendkívül értékes ajándékai is a teljes közönség hódolataként jelennek meg s kéz a kézben járnak az írók és képzőművészek hasonló jellegű megbecsülésével.⁶³ S noha a beszámolók néha megőrzik az tárgyakat átadók nevét (főként, ha szónoklat kíséri az átadást), de általában személytelen már ez a gesztus, a közönség vagy a beszédesen *híveknek* nevezett rajongók nevében érkezik a becses ajándék: „Dumas *Keanjének* előadásán Lendvaynének repkényfüzér vettetett, ugyancsak neki egy magyar újdonság első felvonása után »a színpadlatról veres bársonyvánkoson lebocsátott becses arany karpereccel és zöld borostyán koszorúval kedveskedék tisztelőinek köre«”⁶⁴ De férje is kapott drága ezüsttálcán koszorút és gyűrűt a III. Richárdjáért, majd az egyik Bánk bánban játszott szerepéért két ezüst gyertyatartót. Az utóbbi esetről megjegyzik, hogy a főszerepet játszó Egressyvel szemben, s nem tüntető szándék nélkül adták a „hívei”. (De Egressy is nyer ilyen jellegű jutalmat 1845-ben a IV. Henrikben alakított

⁶¹ Ellenőr, 1878. április 10., 184. sz., 3.

⁶² *A magyar színikritika kezdetei 1790-1837*, s.a.r. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Mundus, 2000, III, 1322-1323.

⁶³ L. SINKÓ, *i.m.*, 1995.

⁶⁴ RÉDEY Tivadar, *A Nemzeti Színház története. Az első félszázad*, Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937, 154.

szerepéért: „végül koszorúk lebegése közt egy nimfává öltözött színész nő által, aranyozott ezüstserleg nyújtatott át neki e szavak közt: Egressy Gábornak a művészet barátai”⁶⁵)

A közönség reakcióinak ezek a helyzetei – bármennyire is megkomponáltak előzetesen vagy bármennyire is kiszámíthatóan zajlanának le – nyilván alapjaiban forgatják fel azt, amikor a korabeli színházi előadásokat kizárólag a drámai szövegekben foglalt szerepkörök és utasítások szerint látjuk. A közönség aktív jelenléte ugyanis rengeteg előreláthatatlan helyzetet eredményez, rendszeressé teszi az improvizatív megoldásokat és az esetek hatalmas arányában részben vagy egészen kiszámíthatatlanná az előadás pontos menetét. Hogyan lehetne ugyanis előre betervezni a sorozatos, sok-sok percet jelentő kihívást? Hogyan lehetne hajszálpontosan kiszámítani az előadás menetét, ha valamelyik jelenetben épp babékoszorú hull a színpadra, s sok tucatnyi nyomtatott üdvözlő vers a közönség közé, a színészt vagy színésznőt meg értékes ajándékkal köszöntik messze az előadás vége előtt? A közönségnek ez a fajta aktív jelenléte nem egyszerűen csak az előadás idejét változtatja meg (Gyulai részben erről a fajta bosszúságáról is beszél rövid írásában), hanem jellegét, természetét is: például a figyelem irányát teszi néha kiszámíthatatlanná, megerősíthet színházi hierarchiákat (hiszen nyilván általában a kiemelt színészeket még ismertebbé és láthatóbbá teszi ez a gyakorlat, főként abban az időszakban, amikor még hiányzik az összes színészt egyszerre méltányló, ünneplő darab végi taps, csupán az előadás közbeni, az egyéni teljesítményt méltányló kihívás, taps, ünneplés létezik), de néha meglepetésszerűen fel is boríthatja a bejáratott színházi mechanizmusokat.

Például akkor, amikor valaki távolról sem címszereplő, alig van mozgástere, de a kevés pillanatát olyan remekül kihasználja, hogy alkalmat ad a rajongói számára az ünneplésre, s a megismételtetett belépő és az ezért nyilvánvalóan előzetesen előkészített babékoszorú kiérdemlése nyomán gyakorlatilag ellopja a showt a többi szereplő elől. Ha kizárólag az előadás színlapjára, szereposztására, beharangozójára figyelni, úgy tűnne, hogy a darab szereposztásának logikája határozta meg az előadás énekeseinek a sikerét is, de a színházi közönség reakcióinak a szociológiája figyelmeztethet arra, hogy mennyire átalakíthatta egy-egy darab élő fogadtatása a színházi este belső dinamikáját: „mai szerepében alig nyílt alkalma fényes művészi tulajdonainak ragyogtatására. Majdnem folyton a színpadon van ugyan, de mindvégig nagyon passzív szerepet játszik és csak harmadik felvonásban van egy jelentékenyebb ének száma. Ezt azután kellőleg ki is aknáztta, és olyan hatást ért el vele, hogy meg kellett ismételnie; tisztelői pedig babékoszorút dobtak neki a színpadra.”⁶⁶ – írják az egyik ilyen eset hősről.

De épp Gyulai írásának az időszakában, az abszolutizmus éveiben nem ritka, hogy a tetszésnyilvánítások politikai töltetűek, s a közönség reakciói alapjaiban változtatják meg a színpadi történeteket. Ez történik a Széchenyi halálának évfordulójára rendezett színházi apoteózison, ahol az arany koporsóban ábrázolt halott kerubok és szeráfok arany trombitáinak a hangjára száll föl az égbe, s a „jelenet frenetikus izgalomba hozta a közönséget. A szemek könnyekkel teltek, a tapsvihár szünni sem akart” s a Kölcsey himnuszának hangjaira ülve maradókat „Ki vele! Felállni!” kiáltásokkal űzik ki a színházból.⁶⁷ De korábbról is van ilyesmire példa bőven: az 1840-ben bemutatott *Zsigmond király álma* című látványos, de csekély értékű

⁶⁵ *Uo.* 155. Erről Széchenyi is megemlékezik a naplóiban (Gróf SZÉCHENYI *István naplói* 6. 1844-1848, Budapest, 1939, 168.), s a tárgyból utóbb kultikus tárgy lesz, amikor a Petőfi Társaság tulajdonába kerül.

⁶⁶ *Opera a német színházban*, Pesti Hírlap, 1888. november 20., 6.

⁶⁷ *Az októberi diploma után. Mikor a budai népszínház tüntetett*, Budapesti Hírlap, 1884. október 9., 279. sz., 1.

darab bemutatóját a látványos bengáltüzek miatt üdvözölte a karzat „riadó tapsokkal”⁶⁸. A darabot Molnár György újította fel 1861-ben s politikai célzatosságú, a közönséget feltűzelő részleteket épített bele a darabba. Mivel a cenzor a darabnak csupán a szövegi részét ellenőrizhette, ezért már csak az előadáson szembesülhetett azzal, hogy nagy döbbenetére – és a közönség eksztázisát kiváltva – a Habsburg-dinasztia kultuszát ünneplő, a népek testvériségét ünneplő jelenetben Mária Teréziát Kossuth, Klapka és Garibaldi kíséri. Nem véletlen, hogy megszámlálhatatlanul sokszor kellett újrázni („kihívni”), s „a kordinahúzogatónak már a keze is elfáradt a húzogatóban, annyiszor kelle ezt a képet ismételni”, a II. Rákóczy fogságára utaló részben pedig egy újabb politikai utalás nyomán a közönség „éljenzett, a kezével tapsolt, a lábával pedig úgy dobogott, hogy regett belé szent Gellért hegye”.⁶⁹

De ugyanilyen értelemben politikai természetű Hauptmann *Takácsokjának* magyarországi bemutatója 1895-ben, amelyet a nagy számban betóduló munkások zajosan ünnepelnek, a földszinten ülők pedig hűvös távolságtartással ülnek vagy pisszegik az ünneplőket és a darab lázadónak vélt részeit egyaránt. A tetszésnyilvánítás és az erre érkező reakció tehát a közönség körében is színre viszi a társadalmi tagoltság és eltérő társadalmi érdekek drámáját: „A földszint felvonásról felvonásra hidegen maradt és pisszegéssel igyekezett ellensúlyozni azt a kitörő tetszést, amellyel a karzat tüntetett nem a darab, hanem a lázítók erős kifakadásai mellett, amelyek szóltak mindenki ellen, aki nem munkás.”⁷⁰

Legyen szó tehát babérkoszorúról (vagy annak különféle stilizált változatairól), ünneplő versekről vagy épp ékszerekről, rendkívül összetett munka még a tetszésnyilvánítás értelmzése is, nem véletlen, hogy folyton felmerül a közönség viselkedésével kapcsolatban, hogy nem csupán különféle meggyőződések és személyi érdekek, hanem pénzügyi manőverek is állhatnak mögötte. Noha a szervezetségnek már számos formáját láthattuk a közönség eddigi reakcióiban, izgalmas, hogy ezekből milyen sok etikusnak, elfogadhatónak minősült. Ehhez képest a szervezetségnek az a jellege és foka, amelyről létező európai, főleg francia gyakorlat nyomán annyira érdekesítően beszél Jókainak az *Egy magyar nábobja*, már elutasítandónak minősült magyar környezetben, még akkor is, ha itt-ott látszanak a nyomai a korabeli magyar színházi életben is: „Monsieur Oignon pedig senki sem volt más, mint a claque entrepreneurje, magyarul: egy olyan ember, aki tapsokkal és füttyökkel kereskedik. Nagy tekintélyű férfiú, kitől az írók és művészek sorsa függ. Az első cikk iránt, a taps, koszorúhányás és versszórás dolgában hamar megvolt az alku. A másik kissé nehezebben ment; egy köztisztelőben álló művésznőt kipisszegtetni nem tréfadolog, s ahhoz úgy könnyedén hozzáfogni nem lehet, az ember hamar alkalmat nyújt magának a gendarmerie-vel való megismerkedésre, a publikum is hamar pártra kelhet. Aztán a claqueur chefnek is van szíve. No de szerencsére a claqueur chef szíve nincsen vasból, néhány markába nyomott argumentum végre mégis meglágyít; majd meglátja, hogy mit tehet. Rajta lesz, hogy a fogadtatás hideg legyen, kieszközli, hogy a pástéomhordók ne hordjanak frissítőt a karzatokon, hogy a közönség zúgolódjék a nagy melegségben, aztán egy-egy kis véletlen intermezzo mindig jó szolgálatot tehet; egy kalap, mely a földszintre esik, egy ember, aki a pianisszimóban irtóztató nagyot ásít, hogy a közönség könnyebbvérű része kacagva fakadjon, mindez sokkal többet fog érni, mint valami elhatározott fütty, mert az unalom és hidegség sokkal lesújtóbb nyilatkozat, mint a pisszegés és fütty, mely gyakran visszahatást

⁶⁸ Honművész, 1840 január 9., 3. sz., 24.

⁶⁹ Uo., 2. De nem csupán ebben az időszakban tapasztalni politikai célzatú színházi ünneplést vagy tiltakozást a színházban: például az 1880-as években kolozsvári román egyetemisták zavarnak meg etnikai viták nyomán előadást a helyi színházban.

⁷⁰ Budapesti Hírlap, 1892. augusztus 3., 5.

szokott előidézni.”⁷¹ – mondja a klakknak nevezett bértapsolókról a regény egyik fontos részlete. Jókai regényszövege érthető módon távol tartja a magyar közegtől ezt a jelenséget, s a neologizmusokként idézett francia „szakkifejezések” jól visszaadják a regénynek azt a kérdését, hogy a magyar főnemesség mennyire idegenedett el műveltségében és érzéseiben hazájától. De félre is vezethetnek azáltal, hogy azt sugallják: ilyesmi nem fordulhatott elő a korabeli magyar színházban. Noha épp a jelenség nyelvi beágyazottsága, a magyar helyesírásba és kiejtésbe betagolt *klakk* vagy a magyarosított (és a korabeli közéletéről való beszédben is nagy karriert befutó) *tapsonc* érzékeltetheti, hogy mennyire érzékelték a 19. századiak a színházi közönség manipulálhatóságának ezt a fontos intézményes módját, s magyar szerzőkkel, darabokkal és színészekkel kapcsolatban is felmerült, hogy nem ártatlan sikerük (vagy kudarcuk) és nem pusztán minőségi okok állnak mögötte.⁷²

Például 1851-ben a *Hölgyfutár* elégedetten számol be arról, hogy a Friedrich von Flotow *Mártha (avagy a richmondi vásár)* című vígoperájának egyik beugró énekesnője, Nancy Grünstein, aki számára nyilván óriási téttel bír a megkapaszkodás a Nemzeti Színház világában, klakkhoz folyamodik, de a közönség azonnal érzékeli ezt és igazságot is oszt azonmód: „*Mártha* az iszonyúan rossz idő és bérlatszűnet dacára is megtöltte a színházat. [...] Nancyt a vadászdal alatt zajosan kipisszegé a közönség nagy része, mit egy részben néhány hivatlan tapsonc hivatlan erőlködésének kell tulajdonítani. Hiában, a közönség ízlésén nem lehet erőszakot tenni.”⁷³ Csakhogy az esetek döntő többségében már nem rendeződött ennyire megnyugtatóan a klakk jelenléte a színházban, s nem csupán a színészek, a kritikusok, hanem magának a közönség tagjainak egymás függetlenségével, elfogulatlanságával, műveltségével kapcsolatos kételyeit is növelte. Beszédes, hogy amikor 1869-ben a *Reform* a Nemzeti Színház egyik előadásáról beszélve szóba hozta a klakk működését, az írásra riposztózó *Fővárosi Lapok* árulkodóan csak amiatt tiltakozik, hogy a Nemzeti Színháznak intézményesen elfogadott klakkja volna, de azt utalásszerűen megengedi, hogy a színház valamelyik művésze ilyennel élt: „a közönség még gyakrabban tapsolt volna, ha a karzatnak bizonyos része nem kezdi meg – előbb. Kidobott pénz, de a nemzeti színház legalább egyben nem áll mögötte semmi nagyobb színháznak: claquer-ja van.”- idézik a rivális sajtóterméket, s így válaszolnak rá: „ez elsiertett sorokban alaptalan gyanúsítás is lappang. A nemzeti színházban lehet claquer, de a nemzeti

⁷¹ JÓKAI Mór, *Egy magyar nábob*, s. a. r. SZEKERES László, Budapest, 2005, 45.

⁷² A Magyar Lexikon egyenesen különféle típusaikat is megkülönböztette francia minták nyomán: „A claqueurök egyes fajtái: a tapageur-ök, kik gyakorta és erősen tapsolnak, a connaisseur-ök, kik rendesen drágább ülőhelyeken foglalnak helyet és hangos megjegyzéseik és tetszésnyilvánításai által igyekeznek a színészt vagy színműíró környezetükénél ajánlani; a rieur-ök, kik a legelavultabb tréfára is oly bensőséggel nevetnek, hogy azáltal szomszédaikra is hatnak; a pleureurök, kik éppen az ellenkezőre, a megindultság tüntetésére hivatvák; a chatouilleurök, kik az előadás kezdete előtt és a jelenetek közt jó hangulatot keltenek szomszédaiknál, végre a risseurök, ti. a fáradhatatlanul újrakiabálók.” (*Magyar Lexikon. Az összes tudományok enciklopédiája*, szerk. SOMOGYI Ede, Budapest, Rautmann Frigyes kiadása, V, 330.) Nyilván ez a fajta differenciáltság messzemenően hiányzik már a magyar közegtől s nem véletlen, hogy erre nem is találni magyar megnevezéseket a kor színházi kultúrájában. S noha a klakk erős pénzügyi hátterére vonatkozó források hatalmas része francia, nem szabad elfeledni, hogy Bécsben milyen erőteljesen jelen van a probléma a 19. század teljes második felében. Erről a magyar sajtó is rendszeresen tudósít, például 1865-ben így: „A bécsi színházi tapsoncok szemtelensége érdemes a megemlítésre. A napokban az egyik tapsoncfőnök látogatta meg az operaszínháznál vendégszereplő Kainz-Prause asszonyt, s 300 fírtot követelt, miután az ő valószínű szerződésének folytán egyik jó kundschaftját, Dustmann asszonyt elveszti, és fenyegetőzött, ha követelése nem lesz kielégítve, legközelebbi föllépésénél kipisszegtetni.” *Fővárosi Lapok*, 1865, 888. A klakk európai nemzetközi színháztörténetének ritka elemzése közül I. különösen: F. W. J. HEMMING, *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge U.P., 1993, 101-116.

⁷³ *Hölgyfutár*, 1851, 876.

színháznak nincs.”⁷⁴ A tapsoncok jelenléte (vagy egyáltalán ennek a gyanúja) már olyan módon eltorzíthatja a színházi közönség megítélését, hogy végképp szélsőséges módon merülnek fel azok a kérdések, amelyeket Gyulai is feltett közvetlenül vagy közvetve: valójában mire jó a színpadi játékba a tetszésének vagy nemtetszésének kifejezésével beleszóló közönség? Erősíti vagy gyengíti annak az értékét? Segíti vagy zavarja a színészeket? Támponatot adnak a közönség tagjai egymásnak a darab és a játék értékeléséhez vagy ellenkezőleg, összezavarják, félrevezetik egymást? Lehet erre a véleményre támaszkodni, vagy – mint ahogyan a klakk esetében a befolyásolhatóságot a közönségnek különösen a legszegényebb és legkevésbé művelt részéhez, a karzatokon levőkhöz kötő korabeli vélemények mutatják – inkább a szakmai kritika az, aminek hinni kell. Nem csupán Gyulai írása kérdezi tehát közvetett módon, hanem Gyulai artikulálja a színházi hivatásosodás egyik izgalmas, sok részjelenséget rejtő kérdését: legitim színházi hang vagy zaj tehát a közönségé, legitim színházi gesztusok-e a játék közbeni megnyilvánulásai (például az ún. színházi kihívások) vagy zavaró, tűzzel-vassal irtandó dolgok?

3. Gyulai és a színházi professzionalizáció fordulata: a színházi hangzó környezet (soundscape) vetélkedő értelmezései és a modern színházi autonómia artikulálódása

A közönség megnyilvánulása – még a biztató, méltányló „fellépése” is – már kezdettől fogva többértelmű: szükségesnek, sőt elengedhetetlennek érzik, de eközben folyton értelmezésre, helyreigazításra szorul, etikai határokat lép át. A Gyulai által kikezdett kihívás gyakorlata – amelyet a késő reformkorban és a 19. század közepén a magyarok még előtapsolásnak is neveznek, s ez a kifejezés bizony itt-ott egyenesen a klakk szinonimája is magyarul! – már évtizedekkel korábban az európai és magyar színházban komoly kételyeket vet fel, Gyulai csak felerősíti ezeket. Hol azért, mert a teljes színészi közösséget kihívják („előtapsolják”) darab közben, hol azért, mert túl gyakori. Hol túl hosszú a tetszésnyilvánítás, hol az a gyanú merül fel, hogy érdekből történik. S noha ekkor még nem merül fel a betiltása, az etikai kételyek már számosak – ezekre alapozza Gyulai is a maga *esztétikai* kételyét. Például a *Honművész* berlini kérdőjeleket kommentál helyeslően 1839-ben, amikor felemlegeti, hogy a közönség azonnali reakciója a színészet legadekvátabb megbecsülése, specifikus gesztus, majd a kételyeket sorolja: „valamint a művész a közvetlen perc embere, azaz valamint teremtménye nem tartós, azaz nem örökös, hanem csak kortársai emlékében élő, úgy érdemeinek méltánylása is csak pillanat szüleménye. A közönség meg akarja bizonyítani, hogy kegyencét tiszteli (egyres helyek megtapsolása legalább nem egyéb tisztelet jelénél), tetszését összpontosítani akarja, s azt, ki megbájjolá, még egyszer látni kívánván – előtapsolja. Az előtapsolás tehát tisztelet a művészre nézve, a közönség hajlandóságának megbizonyítása.” De ez csupán az egyes színészekre alkalmazható, mindenkire nem, azaz ha a közönség minden színészt megtapsolna, az már visszaélés volna a tapssal magával: „Ki ti. mindnyáját szereti, lényegileg egyet sem szeret; ki előtapsolás által az egész nem iránti hajlandóságát akarja bebizonyítani, e fonák szeretet által az előtapsolást, mint annak eredményét, lealjasítandja. Ily körülmények között az előtapsolás

⁷⁴ Fővárosi Lapok, 1869, 1167. Az is sokatmondó, hogy az ilyen jellegű gyanúsításokból egész önálló magyar történet kerekedik ki későbből és korábból is. Csak egyetlen példát hozva 1841-ből: a lefizetett lapokban „a füttyölésről szó sincs, sem a gyanúsabb illatú füzerekről. A művésznő vagy maga osztja ki a tapsolók és püsszegők számára a belépti díjat, vagy egy jó barátja által osztogattatja. Ez mindennapi dolog *külföldön*.” (Athenaeum, 1841. szeptember 2., 447.)

tisztelet helyett megszegyenítéssé válhatik.” A taps hatalmi helyzet is, s ha a közönség nem eléggé tapintatosan nyilvánítja ki a véleményét, újra zsákutcává válhat s bántó a színészre nézve, hiszen a közönségtől való függésre emlékezteti, azaz játéka elveszti a függetlenségnek (a művészi autonómiának) még az illúzióját is: „a művészre nézve lealacsonyítás, ha őt csak mint a kiabálás robotos műszerét tekintjük, ha az előtapsolás által csak arra akarjuk emlékeztetni, hogy ő folytonos függésben van a közönségtől, ha nem elégejük őt szerepében bírhatni, hanem azonkívül is meg akarjuk mutatni, hogy meg kell jelennie, ha kívánjuk.” De hogyan lehet jól egyensúlyozni ezen a szűk mezsgyén? Már a *Honművész* idézett cikke ajánl német minták alapján megoldásokat a jó, az *etikus*, a *műértő* tapsolásra, amellyel a kihívásnak / előtapsolásnak ezek a csapdái elkerülhetők – pontosabban arról beszél, hogy milyen lehetne ez az *igazi* műértő tapsolás, ha nem nyomná el a fonák formája: „Az előtapsolás nem az érdem és művészetnek jól megfontolt jutalma többé, melyet a valódi műértő csak szűken osztogat, hogy se magát, se a jutalmazottnak becsét és tekintetét [értsd: tekintélyét – T. Sz. L.] ne kockáztassa; nem, inkább annak megmutatása az, hogy nekünk is van tudónk; egy színésznő, kivel játék után találkozunk, vagy színész, kivel egy csárdában tivornyázunk, iránti különös vonzódásunk jele, s közönségi jogunkat megbizonyítani akaró szilaj kedv.” Eszerint az igazi műértők által gyakorolt taps a túlzott szélsőségek – a túl heves, gyakori megnyilvánulás, illetve a közöny – között található. Azaz csak volt vagy lehetett volna megtalálható, mert a cikk szerint mindez csak ideál, s mielőtt megvalósult volna, máris megghiúsult: „ennek helyét egyrésztől anarchia és póriasság, másrésztől pedig közönyösség foglalá el; a színház nem egy imádott múzsa temploma többé, hanem féktelen zajgók gyűlhelye, hol az a győztes, ki legtovább tud ordítani. Segíteni e bajon nem lehet, mert ki vethet minden tenyeret és tudót bírói zár alá?”⁷⁵

Sőt, a „tökéletes” színházi kihívás elit elvárásai mögött már nagyon korán bonyolult, nehezen betartható és könnyen elvéthető viszonyrendszer sejlett fel már Gyulai szövege előtt: eszerint a közönségen és a színészekén egyaránt komoly teher van, hiszen annyi mindenben melléfoghatnak – és a korai színikritika gyakori elégedetlenségeit látva, mellé is fognak. A rendszeres kiigazítás, tanácsadás, kritika pedig azt jelezheti, hogy van egy sor norma, ami már vagy még nem képes magától értetődően működni. Például 1839-ben a *Honművész* Lessing dramaturgiai elveire hivatkozva teszi szóvá nem csupán a közönség, hanem a színházhoz hivatásszerűen kapcsolódók, a színészek rendszeres melléfogásait, s tanácsokat ad nekik, hogy miként kellene viselkedniük kihíváskor. A lap színi referense szerint mi sem illőbb, elegánsabb és *szakmaibb*, mint a lehető legnagyobb visszafogottság, a közönséggel való esetleges párbeszédnek a minimálisra való csökkentése. Emögött épp a Gyulai által is legerősebb érvként említett színházi illúzió megőrzése, a darab saját világának egyben tartása, szervességének fenntartása állt. A *Honművész* bírálója még vígjátékokban komikus karakterektől elfogadta volna a szerepből való kilépést, a közönséggel való élénkebb párbeszédet kihíváskor, de – Gyulaihoz hasonlóan – a drámában elképzelhetetlennek, visszatetszőnek és a darabot, illetve a színészi játékot kikezdőnek, felemészítőnek találta: „a színész vagy színésznő, ha előtapsoltatik, e megtiszteltetést semmivel sem köszönheti meg szívesebb s illendőbbben, mint egy, a háladatosságot kifejező néma bókkal. [...] ha most egy Hyppolit, Sever vagy egy kevéssel előbb a tengerbe szökött Sappho, egy lefejezett Essex, pokolba ragadott don Juan, Zampa, egy dicsőült d’Arc Johanna vagy Elaiza mintegy az árnyvilágból idéztetnek elő, ha e nap hősei és hősnői fellengős, klasszikai mondandójukat mindennapi bókokkal cserélik fel, s udvari hajlongások között velünk beszédbe ereszkednek, hova lesz a csalódás? [...] e visszaélés

⁷⁵ *Honművész*, 1839. július 28., 60. sz., 477.

azonban divattá lőn [...] s a közönségnek egy harmadrésze mégis zúgolódva távoznék, ha az előtapsolt színész köszönöm szépenjét el nem mondaná.” Ehhez képest a komikus szerepeket ugyanez a színi referens a hétköznapival érintkező szereplehetőségeknek látja, s ha nem is engedi meg, de érti, illetve eltűrné ezeknek a színészeknek a darabot megszakító, abból kiszóló, a közönségnek részletesebb köszönőbeszédet mondó, vele párbeszédbe elegyedő megoldásait: „A komikusnak már inkább megengedhető ily extemporizálás, minek a hálálkodásnak általában lenni kellene, de mi ritkán az; az előtapsolt színész arconalmairól nem nehéz leolvasni, hogy e megtiszteltetéssel már eleve számolt, s hogy hálalbeszédét a zsebében hordozza, mint a szerepét. A komikusnak szabad minden illedelmes kicsapongás, annál is inkább, minthogy az eszmék világából gyakran kicsap a köznapi életbe”⁷⁶

Ha megfordítjuk ezt az érvelést, akkor máris látszik, hogy mi a leggyakoribb korai gond a kihívással: hogy olyan, mint az így felfogott komikum, azaz hétköznapi, az emelkedettnek vélt drámai beszédet és viszonyulásmódot, a dráma légkörét alapjaiban számolja fel. Ezért a kísérlet, hogy ha már a közönség nem tesz le erről a szokásról s a színészek kénytelenek hozzá igazodni, legalább az utóbbiakat rávenni, mintegy ránevelni arra, hogy miként tarthatják kordában a közönséget a visszafogottságuk révén. Ebben az esetben is a színi referens épp olyan határozott, mint amilyen Gyulai lesz a gyakorlattal szemben két évtized múlva majd: ha a színészek diszkrétan, szó nélkül, egészen röviden köszönnék meg a kihívást, akkor „az előtapsolt színész a közönség s köztünk álló válaszfalat le nem rontva azon színpadon, hol mint hős, király, koldus, paraszt állott, előhívásakor is előbbi rangjában állna.”⁷⁷

Nem csupán Gyulai, hanem a későbbi időszakban már a közönség és a színészek egy része épp azért érzik túlzónak a színházi „kihívásokat”, „tüntetéseket”, „pártoskodásokat”, amiért a közönség vagy a színészek egy másik része elfogadja vagy egyenesen a közönség jogaként tekintenek rájuk: mert azok látványosan hasonlítanak a közélethez, s annak is a politikai szeletéhez, s miközben egyesek örülnek ennek, mások megrémülnek attól, hogy innentől kezdve semmi sem különböztetheti meg az érdekeket a színházban és a közéletben. Ezért próbálja Gyulain túlmenően számos más színházi szereplő is letisztítani a közéleti megnyilvánulásokat a püsszegéstől elkezdve egészen a kihívásig a színházi eseményről, hiszen azok a színházi közönséget a tömeghez teszik hasonlóvá, s ugyanazokat a kérdéseket tetetik fel, mint a közélet eltömegesedésének a politikai jelenségei: szabad-e válogatatlanul hatalmat adni a tömegnek, hozhat-e politikai (illetve ebben az esetben: művészi) döntéseket válogatatlanul a közönség bármelyik tagja – egyszóval, *lehet-e (végtelenen) demokratikus a színház?* Amint már láttuk, a közönség megosztottsága hamar felszínre hozta ezeket a feszültségeket, s miközben a karzaton vagy a páholyokban ülők ízlése nem feltétlenül egyezett meg, kölcsönös gyanakvással és ellenszenvvel nézték egymást vagy fordultak nyíltan egymással szembe, ugyanígy vélték a színházhoz szervesen hozzátartozónak, a színészi teljesítményt serkentőnek vagy ellenkezőleg, fertőzőnek, a színháztól idegennek, az előadást és a színészek életét méltányozónak a színházi „pártok” működését, a színházi „tüntetéseket” esztétikátlanoknak, etikátlanoknak, az ízlést sértőnek. Ez az az időszaka a magyar (és európai) színházi modernségnek, amikor hosszabb távra eldőlt, hogy mi számít esztétikusnak és etikusnak a színházban, milyen a közönség és a színészek szerepe és jogköre, s épp ezért is izgalmas ezt az átalakulást működésében, alakulásában látni – s a Gyulai szövege épp ennek a dinamikának része és alakítója egyszerre.

⁷⁶ Honművész, 1839, 485-486.

⁷⁷ Uo., 486.

S Gyulai idézett szövegeinek tanúsága szerint egy másik értelemben is problémás a rokon- vagy ellenszenv színházi megnyilvánulása, legyen az fütty, püsszegés vagy épp frenetikus taps. Hiszen tényleg olyan magától értetődő, hogy épp mi vagy ki ellen tiltakozik, ki mellett és ki ellen foglal állást? Amint láttuk, a kor színházában nem csupán a színpadi előadást szokás így bírálni, hanem a közönség különféle csoportjai egymás viselkedésével vagy véleményével kapcsolatos rokon- vagy ellenszenvüket is ugyanígy fejezik ki. Emiatt néha egyáltalán nem egyértelmű, hogy mi történik, ugyanúgy értelmezésre szorul, narratívája van, mint a színpadi történéseknek – a közönség maga is igen bonyolult történeteket „visz színre”, összetett szereposztással, jobb vagy rosszabb teljesítménnyel, esetenként a színészihez hasonló szenvedéllyel. S a közönség által színre vitt történetek nagyon gyakran képesek arra, hogy háttérbe szorítsák vagy egyenesen elfeledtessék mindazt, ami a színpadon történik, másodlagossá teszik azt, átveszik a helyét, előtérbe tolnak. Gyulai (és nem utolsósorban a színész Egressy) ettől is elborzadnak: Gyulai úgy érzi, hogy elterelik a figyelmet a színpadról.

Hiszen Gyulai szövegének nem kisebb a kérdése, mint hogy mi is a színház: társadalmi színtér, a társadalmi találkozások helyszíne, a közélet demokratikus formájának meghosszabbítása / változata, vagy autonóm művészeti tér, ahol a viselkedésnek, részvételnek, beleszólásnak más, sajátos szabályai uralkodnak.⁷⁸ Ugyanezzel függ össze, hogy miközben a közönség intenzív reakcióit és a kihívást védők nagy része számára az előadás csak egy része a színházi eseménynek, a színházi estének, Gyulai (és Egressy) szerint az előadás maga a színház(i esemény). Gyulai szövege értelmében az előadás és a színház határai egybeesnek, a színház az előadásról szól, arra kell figyelni, azt kell engedni érvényesülni, s a darab közbeni tetszés- és nemtetszésnyilvánítás csak zavaró tényező, nem engedi a darabot kibontakozni (miközben a színházi kihívást és a közönség megnyilvánulásait védők számára épp ettől bontakozik ki, ez a darab szerves része, a színpadi hatásnak ez a fajta értelmezése nem független magától a darabtól). Persze, ez a darabnak nagyon eltérő értékelésmódjához is vezet: Gyulai ahhoz ragaszkodik, hogy csupán az egész előadás nyomán lehet megmondani, jó-e a darab vagy sem, sikerült-e az előadása vagy sem, ehhez képest a közönség szekvenciálisan értelmez, s így a részletekre adott reakciója könnyen felülírja a teljes darab megértését és értékelését.

A szakrális / templomi csend ideáljának áttemelése a színházi viselkedésmódba azt is jelezheti, hogy a színházi hivatásosodás révén miként épül be a színház világába még erőteljesebben a (magas)kultúra szakralitásának a képzete. Gyulai ideálja egyben a modern színház épp berendezkedő és másfél évszázada kitartóan velünk levő ideálja: a kihívás, a közönség bármiféle beavatkozása a játékba, bármiféle természetű visszajelzés illetlenségnek, nevetlenségnek, műveletlenségnek minősül, s ezáltal a darab esztétikai megformáltságát a közönségtől függetlenül építik fel. A közönség szerepe, hogy gyönyörködjön az előadásban, amelynek ő csupán másodlagosan része. Ha nem tetszik vagy nem ért egyet a színpadon látottakkal, akkor vagy az írott kritikára (a profi színházi véleményalkotókra) támaszkodhat, vagy pedig magánvéleményként, szűk körben és nem a nyilvánosság előtt fejezheti ki a nemtetszését, hiszen ebben a felfogásban nem egyenrangú a színházi szakma szereplőivel. A darab, illetve a színészek játéka szent és sérthetetlen, mentesnek kell maradnia az „illetéktelen”, „külső” beavatkozásoktól és beavatkozóktól. Ebből a szempontból a színházi kihívás egy helyre kerül a közönség bármiféle reakciójával, a taps vagy a *fórázás* ugyanolyan zavaró lesz, mint a

⁷⁸ Ez a folyamatot együtt is lehet nézni a magyar politika későbbi hivatásosodásával: a színház és az irodalom autonómiájának ideálja az 1860-as évek második felétől kezdődően kéz a kézben jár majd a politika professzionalizációjával, a honorácior típusú politizálás gyors háttérbe szorulásával, a szakpolitikusok megjelenésével.

pisszegés vagy a fokhagymákból font koszorú, egyformán akadályai lesznek a zavartalan színházi játéknak, a színházi szakralitás képzetének.⁷⁹

Gyulai álláspontja és ideálja tehát egyértelműen a színházi hangzó közegnek olyan változatát képviselte, ahol a csönd dominálja a nézőteret: nála ez egyszerre a színészek, a darab és a szerző iránti tiszteletnek a jele, s ugyanakkor a közönség állásfoglalásának a visszaszorítása is, jelenlétének diszkrétte tétele. Amint láttuk, a nem is annyira képzeletbeli skála másik oldalán a Gyulai által közvetett módon szorgalmazott csönd még évtizedekig félelmetes, hiszen mindenekelőtt a véleményszabadság és a közönség kritikai szelleme visszaszorításának minősül. De ijesztő lehet a kiemelkedő színészek és énekesek számára is, akiknek már nincsen lehetőségük azonnal visszajelzést kapni, s így a közönség gyors és látványos reakciói, vagy a rajongóik elnémulása folytán már csak a darab végén van esélyük erre, személyük, egyéni teljesítményük háttérbe szorul a teljes színészi közösséghez vagy a teljes előadáshoz képest. A csönd itt nem feltétlenül a színészi játék gördülékenységének és az előadásra való intenzív figyelésnek a záloga és előfeltétele, hanem sértő hűvösség és távolságtartás, ami épp a legjobb színészeket hűti le és kedvetleníti el. Innen nézve egyáltalán nem baj az, ha a közönség maga is játszik, s ugyanolyan széles skáláját mutatja be az érzelmeknek, mint a színpadon fellépők. Cakhogy Gyulait ez látszik zavarni, hiszen ez mintegy riválisává válik a színészi érzelmegnyilvánulásoknak, s a kor egyik legfontosabb színikritikusa ezért szorgalmazza a színpadi érzelmek és a közönség érzelmeinek kétféle becsatornázását: a közönség maximum a darab végén fejezheti ki a véleményét, hogy ne szorítsa a háttérbe a színészeket. Addig is csöndben egyénileg élhetik meg az érzelmeiket: az egyéni néző születése ez, aki magára marad az élményeivel és érzelmeivel, nem támaszkodhat nézőtársaira sem a színházi jelentések értelmezésében. Gyulai ugyan nem mondja ki, de abból, amit mond, következik, hogy nem is baj, ha a néző a hivatásos színházi nézőkre, azaz az olyan kritikusokra szorul, mint ő.

Jól láthattuk, ez nem egy hirtelen változás, nem Gyulai egyéni javaslata, és főként egyáltalán nem egyenirányú folyamat: a hivatásosodásnak ez a fordulata feszültségekkel telített, itt még egyáltalán nem egyértelmű, ami számunkra az, ti. hogy a színházban nézőként csöndben kell maradni, nem lehet darab közben kihívni valamelyik színészt és eljátszani vele újra egy jelenetet, párbeszédbe elegyedni vele és így tovább. Gyulai rövid szövege azért is paradigmikus, mert segítségével épp a jelentékeny, feszültségekkel és rengeteg következménnyel teli fordulatot vagyunk képesek megérteni. Ráadásul Gyulai szövege nem csupán valaminek a nyoma és következménye, hanem neki magának következményei is vannak: előtte néhány évvel is szóvá tették már a színházi kihívást mint zajos, esztétikátlan, a darabok élvezetét csökkentő eljárást, s előtte is előfordult szórványosan, hogy követelték a betiltását, de az ő felhívását és felszólalását tényleg követte a darab közbeni kihívások többszöri betiltása is a Nemzeti Színházban – sokatmondó, hogy még ekkor kudarcosan: Gyulai ideálja még csak egy komoly strukturális változás előhírnöke⁸⁰.

⁷⁹ Teljesen egyértelmű, hogy nem csupán jellegében, hanem terjedelmében is mást jelentett egy olyan előadás, amelyet gyakori kihívások szakítottak meg. Az általa szerkesztett színházi lexikonban Schöpflin Aladár ugyan nem árulja el, hogy ki számolta a korabeliek közül szorgosan a művésznő kihívásait, de szerinte Adele Ristorit épp a Nemzeti Színházban a hat vendégelőadásán nem kevesebb, mint százharminc alkalommal hívták ki, s a korabeli sajtós visszhangot – beleértve magának Gyulainak a Ristori-jelenségre való reagálását – tekintve bizonyára nem csupán röpké pillanatokat jelentett egy-egy kihívás. *Kihívás = Színművészeti lexikon. A színjátszás és drámairodalom enciklopédiája*, szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Budapest, Az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete Kiadása, 1929, II, 423-424.

⁸⁰ L. például az 1868. áprilisi Nemzeti Színházi rendeletet: „A Nemzeti Színház egy újabb törvénye szerint: a szereplőknek tiltva lesz jelenetek vagy felvonások után kihívásokra megjelenni. Helyes intézkedés, mert

Maga a fejezet címébe emelt „kritikai komolysággal tapsol” is ezt a növekvő viselkedésszociológiai feszültséget és ugyanakkor Gyulai pozícióját kívánta jelölni egy más értelemben is. Kritikusként folyamatosan problémaként érzékelt a közönség hatalmát, beleszólási lehetőségeit s mindazt, ami ebből következhetett: hogy a közönség dönthet esetleg egy-egy darab esztétikai érdemét illetően vagy egyáltalában az esztétikum és a siker felcserélődhet a „zajosabb” visszhang nyomán. S épp az általa (Jókai, de mások kapcsán is oly gyakran problematizált) siker/népszerűség és az esztétikai érték éles különbségét kívánta megteremteni és fenntartani, mivel ez nem pusztán elvont értékelméleti kérdés volt számára. Tisztán látta, hogy az irodalmi siker különféle formáihoz képest is mennyire közvetlen, erőteljes, elemi a színházi közönség reagálásának az eredménye s mekkora teher van a színházi kritikán, amikor azt mérlegeli, hogy a közönség reakciói valójában mit, mennyit érnek, mennyire fokmérői a színházi tehetségnek, az eltalált szerepfelfogásnak és számos más dolognak. Ráadásul számos szerephelyzetben – például a Nemzeti Színház drámabíráló választmányának egyre befolyásosabb tagjaként – maga is kénytelen volt részben azonosulni vagy szembesülni a színi hatás elvével, amely színpadszerűséghez és a színpadi hatásmechanizmusokhoz mérte a színműveket. Gyulai ideálja nyilván az volt, hogy a közönség képes tanulni a mérvadó színikritikából, s előbb-utóbb maga is átveszi ezt a pozíciót és habitust, maga is „kritikussá” és „komollyá” válik, például lemond a (nem)tetszésnyilvánításnak számos olyan formájáról, amely Gyulai szerint épp ezt a habitust akadályozta: azaz a Gyulai által elvárt értelemben válik *modern nézővé*.

Összefoglaló

Noha a 19. század közepének egyik legnagyobb hatású színházi kritikusa is volt, Gyulai Pálnak a korabeli színházi kihívások betiltására (vagy legalább mérséklésére) felszólító kis szövege eddig kevés figyelmet kapott. A tanulmány a színházi közönség korabeli reakcióinak szociológiájából, a tetszés- és nemtetszésnyilvánítás igen változatos 19. századi formáiból kiindulva járja körül azt, hogy Gyulai felszólítása miért értelmezhető a modern színházi közönség és a szakralizált, intellektuálissá stilizált színházi csend megjelenésének, azaz a színházi hivatásosodás egyik fordulatának normatív leírásaként. A gondolatmenet mellett érvel, hogy Gyulai szövegéből és álláspontjából jól megpillantható az első modern magyar színikritikusok egyikének az a professzionalizációs dilemmája, hogy mi lehet a helyi értéke a közönség reakcióinak (beleértve a színházi közönségsikernek). Az utóbbiak leértékelése és háttérbe szorítása valójában egy olyan új színházi ideál része, amelyben a színházi előadás maga a színházi esemény, s kizárólag gyönyörködni, magányosan figyelni szabad rá, s előadás közben a közönség minden megnyilvánulása illegitim, zavaró, nem az esztétikai hatás része, hanem annak ellenében hat. Ez az ideál a színháznak, a színházi előadásnak, a színházi

csakúgyan rontja az illúziót, midőn a szenvedélyes drámahős egy perc múlva megjelenik és nyájas bókot csinál. A taps különben is elég jutalma a művésznek. Elsőrendű színházaknál máshol sem jelennek meg a művészek. Csupán a vendégeknél és szerzőknél lehet kivételt tenni.” Ennek sajtós fogadtatásából: „A bécsi hírlapok egytől-egyig helyeslik a magyar nemzeti színháznak amaz intézkedését, hogy az intézet tagjai sem jelenetek, sem fölvonások után ki ne hívassanak. Vidéken, hol a kezdő vagy haladó színészekre nézve a műértő közönség kihívása némileg buzdító, lelkesítő, talán helyén van ez; de oly intézetnél, hol a művészek kivívott érdemeik következtében foglalják el állásukat, ez szolgál, megalázó. A színművész csak addig mulattatója a közönségnek, míg az utolsó szót kimondja a fölvonásban vagy jelenetben. Ha ez lehangzik, s a függöny legördül, ismét a maga ura; újra polgár, kit nincs joguk kihívogatni.” (Fővárosi Lapok, 1868 április 12., 86. szám, 344.)

kritikusnak, a közönségnek és a játéktílusnak olyan új formáit eredményezte, amely gyökeresen változtatta meg a 19. század közepétől kezdve a színházi élményt és szerepeket.

”They applaud with a critical seriousness”. Pál Gyulai, the curtain calls and a mid-nineteenth-century turn of the Hungarian theatrical profession

In a short essay from 1863, one of the most influential theatre critics of the mid-nineteenth century, Pál Gyulai, lashed out against how the audience of the Hungarian National Theatre seems to destroy the aesthetic experience by their numerous and loud curtain calls. This paper interprets Gyulai’s reservations against all types of audience reactions in the frame of the emergence of a new professional ideal in the theatre. This ideal foregrounds the actor’s play as the sole source of the aesthetics of the theatre and requires that this performance be viewed with sacred silence. The new, modern theatrical ideal will be the ’civilized’ silent audience for whom the theatre is not the place of a social encounter but aesthetic pleasure. This new framework introduced and secured a novel hierarchy into the Hungarian theatrical world, suggesting that it is not the vociferous audience who decides the value of the performance or the play, but it is the professional, specialized theatre critic who will explain and explore the meaning and weight of the theatrical experience.