

GEROLD LÁSZLÓ

A színház (ön)kultusza

„A festék (...) természetes és szent.”
(Kosztolányi Dezső)¹

A mottóul választott Kosztolányi-idézet a dolgozat alcíme, sőt akár címe is lehetne, mivel azt fejezi ki tömény pontossággal, ami a színház és a színházkultusz lényege: a valóság látszatát, s amely egyszerre a színházat és a közönséget összekötő közmegegyezés alapja. Ahogy a színész-néző viszonyról írva ezt szellemesen és lényegretörően Jorge L. Borges megfogalmazta: a színész az, aki „nyílt színen azt játssza, hogy ő más valaki, olyan emberek gyülekezete előtt, akik azt játsszák, hogy őt másvalakinek hiszik”, mint aki valóban. De térjünk vissza a Kosztolányi-idézetéhez: „A festék (...) természetes és szent”, írja abban a színházi esszéjében, amelyben az életet és a színpad világát állítja szembe egymással. Az élet, írja, „Kába és szellemtelen (...), semmitmondóan üres”, azonban a színpad világában, amely „mindig a hazugságok világa marad”, a „hazugságok (...) kerek, igazak és tökéletesek”.

És ez a paradoxon – a színház lényege.

Ebből kell(ene) kiindulni akkor (is), amikor a színházkultuszt és a színház önkultusz-teremtését vizsgáljuk, s akkor is, ha ezen belül – ahogy erre dolgozatommal, némileg persze karcsúsítva a témát, próbát teszek – az irodalmi kultusz színházhoz kötődő változatáról gondolkodunk.

Azzal, hogy a színház létezését a közönséggel való kapcsolat határozza meg, mégpedig olyképpen, hogy a színház csak a közönség által létezhet, s hogy ezt a kapcsolatot minden művészetnél inkább a közvetlen találkozásból és az azonnali kölcsönös reakciókból adódó direkt viszony jellemzi, a színházat óhatatlanul arra kényszeríti, hogy magára irányítsa a figyelmet, hogy lehetőleg az érdeklődés középpontjában legyen. Sőt, mondhatnánk,

hogy kellesse magát. Ahogy története folyamán szüntelenül teszi. Megtapasztalhattuk, semmi sem idegen tőle, amivel felhívhatja magára a figyelmet. S ebbe beletartozik az irodalom felhasználása is. De erről később. Lássuk előbb azokat a formákat, amelyeket a színház önkultuszának kialakítása és ápolása érdekében teremt.

Ha elfogadjuk, hogy a színház létezése közönségfüggő, akkor a színház (ön)kultuszának vizsgálatát onnan kell kezdeni, ahol az előadások történnek: a színházépülettől. Az, hogy az épületnek egyrészt kitüntetett helye van a városépítésben, másrészt, hogy külső építészeti megoldásaival is kitűnik környezetéből, jelzi a színház helyét az urbánus világban. A sajátos külső, lokalizációs és építészeti ismérveinek megfelelően az épület belső tere is rendhagyó s egyben figyelemkeltő is. Ahogy a *Magyar Színházművészeti Lexikon* írja: „magában foglalja a közönségforgalmi tereket: előcsarnok, ruhatár, foyér, büfé”,² hogy csak azokat említsük, amelyek – nem számítva a nézőteret – a közönség kiszolgálására szükségesek. De amelyek arra is alkalmasak, hogy a színházépület vonzáskörébe került néző figyelmét nemcsak úgy általában a színházra, hanem a konkrét, az adott színházra irányítsák. Ezt szolgálják a különféle – a társulatról, a színészekről és az előadásokról készült – fotók, a plakátok és a sajtóanyag, köztük elsősorban azok, amelyek külföldi és rangos fesztiválokon való szereplésekre vonatkoznak, valamint a házi moziként szolgáló tévékészülékek, amelyeken a színház műsorán levő előadásaiból készült reklámösszeállítások láthatók. De itt látható az esti előadás alapinformációit tartalmazó tábla is, elsősorban azok számára, akik nem vásárolnak színlapot, műsorújságot, vagy elmu-

¹ Kosztolányi Dezső, *Festék és arcszín*, in *Színházi esték*, II. k., Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, 687–8.

² Székely György (főszerk.), *Magyar Színházművészeti Lexikon*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994, 758.

lasztják megnézni az épület előtt/falán található üvegszekrényekben levő tájékoztató anyagot (képeket, színlapot, plakátot).

Kétségtelen, hogy a közönség megnyerésével szoros kapcsolatban levő színházi (ön)kultusz kialakításában az előadásé a főszerep. Ami a „közönségforgalmi térben” van/történik, az csupán felvezetése az előadásnak, amelynek létrehozása eleve magában foglalja többek között a közönség animálásának, pontosabban manipulálásának szándékát, attól a pillanattól kezdve, hogy a nézőtérre lépünk, addig, hogy mintegy zárópoénként tapsrenddel készítenek bennünket elismerésünk kifejezésére: percekig tartó tapsra, s hogy ez pillanatok alatt úgynevezett vastapsná alakul, az már viszont a közönségen s nem a színházon múlik.

A színházi előadás mindig a jelenidejűség érzetét kelti, a néző úgy érzi, ami a színpadon játszódik, az itt és most történik, és ennek alapján a színház számít is a néző közreműködésére, azonnali reaklására, érzelmi és gondolati részvételére. Annak érdekében pedig, hogy ez a részvétel minél erősebb legyen, a színház – és ebben egyenrangú társa a drámaíró – igyekszik elhitetni a nézővel, hogy róla van szó. Amihez kétségtelenül hozzájárul a borgesi idézet szerinti konvenció, a színház és közönség közötti közmegegyezés. A nézőnek, aki engedelmeskedve a színházzal kötött megállapodásnak, mely szerint a színész az, aki azt játssza, hogy ő másvalaki, mint aki valóban, egészen természetes és magától értődő, hogy ő is azt játssza, hogy a színész által játszott valaki – ő, amire a nézőt feljogosítja a színházzal kötött hallgatélagos megállapodás. Az így kialakult viszonyrendszerben a néző természetesnek veszi, hogy az előadásban önmagát keresse. Erre csábítja a drámaírás és az előadás-csinálás közös eljárása, mondhatnánk trükkje, amelylyel az író is és az előadás is elhitei a nézővel, hogy bennfentese a történeteknek: tudja azt, amit a történet szereplői még nem. S miközben ezt elhiszi, sőt imponál neki, nem veszi észre, hogy jólértesültsége csapda, amelybe hiúságból, kíváncsiságból észrevétlenül belesétál, manipulálnak vele, mert sohasem pontosan az és úgy történik, amit és ahogy a magát beavatottnak vélt néző vár(ja). S ez logikus is, mert ha egy előadásban rendre beigazolódnának a néző elvárásai, érdeklődése nem lenne

tartós. A színházi szemfényvesztés eredménye, hogy „Narcisztikus kéjjel nézzük azt, amit már ismerünk”, írja Jill Dollan,³ majd mintegy levonva a konklúziót, így folytatja: „Azért megyünk színházba, hogy a színpadon saját magunkat nézzük, és elvesztjük az érdeklődésünket, ha valami nem hasonlít ránk.” Nem érdektelen: valami s nem feltétlenül valaki érdekel bennünket – helyzet, érzés, gondolat, ami akárha sajátunk is lehet(ne), mert – ahogy Hevesi Sándor⁴ fogalmaz – míg a „valóságban mindent a megtörténté igazol”, addig a „művészetben mindent csak az elhíhetősége igazolhat”. A színház célja tehát, hogy elhíhetővé tegye önmagát, amit legteljesebb mértékben az ideális néző igazolhatna vissza, ha lenne olyan, amilyennek például Spiró György⁵ elképzei: „Én úgy gondolom: az a néző, aki az előadást nem tudja kívülről, nem is igazi néző. Akkor is tudnia kell kívülről, ha még sose látta. Erről persze a szerzőnek, a rendezőnek, a színészeknek kell gondoskodniuk: az ő szent feladatuk, hogy azt mutassák fel a nézőnek, amit az eleve úgyis tud. Passzívan tudja csak, persze, ezért nem ő a művész. De tudja.” Mert „a nézőnek nem az a dolga, hogy bármit is megértsen. Nem dolga továbbá, hogy a befogadáson kívül egyéb interakcióba keveredjék a színpaddal”. A színház pedig, hogy ez az ideális néző létezzen, minden eszközt bevet, többek között saját – önmaga által kialakított – kultuszát is.

Két példa, amelyek talán mindennél jobban megvilágítják a színházi (ön)kultusz gátlástalanságát. Az egyik: amikor a talán leginkább közönségfüggő műfaj, az operett úgy látta, hogy kifulladt s ezért érdektelenné válik, akkor létrehozta a műfaj azon változatát, amely őrzi a csábító hagyományt, de egyúttal önmagát karikírozza is (lásd *A csárdáskirálynő*). A másik: az utóbbi néhány évtizedben mert a színház úgy mérte fel, válogatós, csökken az irányában mutatkozó érdeklődés, hajlandó volt a meghökkentés legmeglepőbb eszközeivel élni, spriccelte, köpködté, lisztel szórta, bottal ijesztgette a közönséget, a színészek meztelenre vetkőztek, a nézők ölébe ültek, szózuhataggal árasztottak el bennünket vagy némán cselekedtek, tartottak előadást utcán, sportpályán, barlangban, gyáracsarnokban, vasúti kocsiban, repülőn, a színpadra erdőt telepítettek, mozdonyt hoztak... Majd amikor mindez

³ Idézi Imre cé Zoltán, A min(t)ha néző – de hol van az igazi?, *Critikai Lapok*, 1999/7–8. 17.

⁴ Hevesi Sándor, A primadonna az asztal tetején, in *Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések*, Budapest, Táltos, 1919, 267.

⁵ Spiró György, Az ideális néző, *Zsölyk*, 2000/1–2, 4.

megszokottá vált, akkor a színház élveboncolást végzett. Kitétte belső szerveit, gátlástalanul mutogatta bugyrait – íme, lássa mindenki, ilyen vagyok! Nincs bennem semmi titok, ezek a kopott/mállott színpadi falak, ilyen a zsinórpadlás, így lógnak/csüngnek belőlem a kábelek.⁶ Mi volt ez: illúziópusztítás, mítoszrombolás? Az. De nem a pusztulás, hanem az újjászületés szándékával. Körmönfont módszer. Lerombolni saját imázsunkat, hogy érdekeltté tegyük a nézőt, szétszedni önmagunkat, megmutatni játékszerünk belsejét, hogy gyerekké tegyük a nézőt, felébresszük benne gyermeki ösztöneit, játékra csábítsuk. Kész volt elpusztítani hosszú ideig épített kultuszát, de helyette újat teremtett.

Vagyis: a színház számára a kultusz teremtése is – színház.

Annak ellenére, hogy a kultusz léte, működése elméletileg indokolható, minden kultusz, a színházi is az emberi tudás- és ismeretszerzési igényre, mondhatjuk, kíváncsiságra spekulál.

Ezt a színház egyszerű önkörében, az épületen belül, direkt ráhatással, másrészt pedig a vele kapcsolatban létező, létrehozható formákat használva, indirekt úton igyekszik kielégíteni. Az utóbbiak közé tartozik a színházi múlt megőrzését és megismertetését szolgáló, intézményesített színházi historiográfia⁷ (múzeumok, kiállítások, könyvek, dokumentumgyűjtemények stb.), illetve a kultuszt jelentős mértékben segítő sajtó, mindenekelőtt a színésziinterjúkkal, amelyek nemhogy elválasztanák a művészt és a magánembert, hanem szándékosan összekeverik a kettőt,⁸ amire a különben is a ketős életű (szerep és privát) színészlet alapot nyújt. De a kritika is, bármennyire s joggal tiltakozik az ellen, hogy a színházi reklámapparátus részének tekintsék, óhatatlanul azzá válik; személyes tapasztalatból tudom, nemcsak a dicsérő, hanem az elmarasztaló kritika is, sőt az utóbbi talán inkább.

Hogy az emlékek megőrzése a színház számára különösképpen fontos, az többek között azzal is indokolható, hogy a színházi előadás a születés pillanatában megsemmisül – annak ellenére, hogy ma már több megőrző eszköz létezik (nyomatás, fénykép, hang- és képrögzítés, digitalizálás stb.) –

, ugyanabban a formában egyszeri és megismételhetetlen. Következésképpen a színház esetében az emlékezet és a kultusz tartománya ugyanaz, közös. S ez már azon sajátosságai közé tartozik a színházi kultusznak, amely talán speciálisnak is tekinthető, éppen úgy, mint az, hogy az irodalmi kultusz formája, eszköze a nyelv, a színházi kultuszé viszont csak részben a nyelv, nagyjából a látvány. Vagyis: ahogy a szót, a mozgást, az audio és vizuális eszközöket együtt, egyszerre használó színház sokkalta heteronégyebb, mint a szinte csak a nyelvet használó irodalom, úgy a színházi emlékezet és kultuszteremtés lehetőségei is változatosabbak. De talán ennél is lényegesebb különbség, hogy az irodalmi emlékezettől eltérően a színházi „épp azt implikálja, hogy a múlt csak a jelenből (azon keresztül) érthető meg”,⁹ s ennek egyetlen magyarázatát a színház megszállott jelenidejűségének igényében kell látni. Míg az irodalmi emlékezet célja a múlt bemutatása, addig a színházi emlékezet, bár hasonlóképpen a múltat öleli fel, inkább a jelent szolgálja, a jelenre vonatkozik. Kissé leegyszerűsítve talán azt mondhatnánk, hogy az irodalmi kultusznak a múltra vonatkozó formái, miközben a hagyománnyal való azonosulást szorgalmazzák, az irodalom genézisére, történetére figyelmeztetnek, nem föltétlenül a kortárs, a friss irodalmi művek megismerésére sarkallnak, a színházi kultusz célja viszont a kortárs, az élő színház iránti érdeklődés felkeltése. A magyar irodalmi kultusz kutatás egyik alapművének számító, Shakespeare-rel kapcsolatos tanulmányában Dávidházi Péter írja,¹⁰ hogy a kultusz megközelítéséhez „ki kell lépniünk mai tudatunk kereteiből s belehelyezkednünk a kultuszban hívók világába ahhoz, hogy a kultikus beállítódás, szer-tartásrend és nyelvi használat működését megérthessük”. S ez a kontextusba való visszahelyezkedés – ami az irodalmat illeti – kétségtelenül teljes mértékben igaz, a színház vonatkozásában azonban csak részben áll. Ha színházi múzeumban járunk, elsősorban nem abba a világba akarunk belehelyezkedni, amelyet az adott kiállítás megidéz számunkra, hanem azt az élő, a mai színház részeként, szerves tartozékként nézzük, ahogy egy színházi elő-

⁶ Lásd Gerold László, *Színházesszék*, Újvidék, Forum, 1983.

⁷ Lásd P. Müller Péter, *Színház és (intézményes) emlékezet*, in *Színház és emlékezet*, Budapest, OSZMI, 2002.

⁸ Lásd Gajdó Tamás, *Mikor üzlet lett a színház. Kis magyar színházi marketing 1837–1949*, Zsöllye, 2003/2., 8–9.

⁹ Kékesi Kun Árpád, *Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája*, *Theatron*, 1999/3, 33.

¹⁰ Dávidházi Péter, „Egy irodalmi kultusz megközelítése”, in Vö, *„Isten másodszületője”. A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Budapest, Gondolat, 1989, 1–27.

adást nézünk. Vagyis: a színházi kultusz legjellemzőbb funkciója, hogy az aktuális, a létező színházzal hozzon bennünket minél közelebbi kapcsolatba.

De mi a helyzet az irodalommal a színházi kultusz világában? Helyesebben: hogy segíti az irodalmi kultuszt a színház? Milyen lehetőséget ad, jelent az irodalmi kultusz számára az, hogy az irodalom a színházi előadás (egyik) tényezője?

A kérdés megválaszolásához induljunk el a másik oldalról, abból, hogyan kap helyet a színház az irodalomban. A lehető számos példa közül háromra hivatkoznék: Shakespeare, Molière és Molnár Ferenc műveire. Shakespeare, maradjunk csak a *Hamlet*nél,¹¹ színházelméleti és -gyakorlati tanácsokat sző a művébe. Jól ismerjük őket: „Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez...” Vagy: a színjáték „földadata most és eleitől fogva az volt, és az marad, hogy tükröt tartson a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.” Molière részben saját színházélményét fogalmazza meg, amikor *A nők iskolájának kritikájában*, majd a *Versailles-i rög-tönzésben* vitázik a kritikával, részben pedig véleményt nyilvánít a konkurens társulat játékstílusáról. Molnár tematizálja a színházat, gondoljunk csak *A testőrré*, *A császár*ra, a *Színház* címmel összefogott három egyfelvonásosra (*Az ibolya*, *Marsall*, *Előjáték a Lear királyhoz*), de említhető a *Játék a kastélyban* is, mindezek szereplői színészek, tárgyuk a színészvilág.

Mindhárom változat az irodalom részéről történő hozzájárulás a színházi kultusz kialakításához, amit a színház többféle formában viszonzhat, és viszonz is. Úgy, hogy háziszertőt választ magának, s műveinek ősbemutatójára kizárólagos jogot formál, mint a Vígszínház tette évekig Molnár darabjaival, ily módon az író és a színház neve egybeforr, közös emblemaként figurál. De úgy is, hogy egy-egy színház elkötelezi magát valamely műfaj,

funkció vagy általános törekvés mellett, és cégérére tüzi, kultikussá teszi. Így beszélhetünk többek között operettszínházról, népszínházról, nemzeti színházról.

Hogy két kultuszteremtési változatot külön is említek, elsősorban abból következik, hogy napjainkban mindkettő gyakori. Mindkettő az írók és az irodalmi művek színház által történő kultikusá tételét szolgálja: az egyik a különösképpen preferált alkotók és drámák esete, a másik pedig az úgynevezett drámaíró-versenyek.

Hogy a drámaírók közül koronként ki népszerű, annak többféle magyarázata lehet, de mindnél fontosabb, ha a népszerűséget a művek időszerűsítetősége határozza meg. Ahogy manapság elsősorban Csehov esetében történik, kinek elveszett, elbizonytalanodott hőseit érezzük magunkhoz közelieknek. De említhetnénk, itteni példaként Mrozeket, akinek a lét abszurditását ábrázoló művei szolgálhatnak magyarázatul arra, hogy például az Újvidéki Színházban eddig hét darabját láthattuk. És még sorolhatnánk a példákat arra nézvést, hogy a minél teljesebb és hitelesebb önkifejezésre törekvő színház kultikussá tesz írókat, segíti írók és művek kultuszát.

Néhány éve a magyar színházi világban is divattossá váltak az úgynevezett drámaírói-versenyek. A görögökig visszavezethető hagyományt a színház alkalmasint azért fedezte fel, mert kiváló alkalom a színház önkultuszának alakítására, amelyet mellesleg az irodalom is maga hasznára fordíthat.

Végezetül: anélkül, hogy a felettebb érdekes, vonzó témát, mint amilyen a színházi (ön)kultusz teremtése és működése, illetve az irodalmi és a színházi kultusz kölcsönössége, kimerítettnek tekinthetnénk, az itt felvázoltak alapján talán nem elharmkodott kijelenteni, hogy a két kultusz lélektanát, intézményesülését és társadalmi hatását, de önhasznúságát tekintve is hasonló, egymást kölcsönösen segítő viszonyban áll.

¹¹ A *Hamlet* szövegét Arany János fordításában idézem.