

ETO: 792(091)''18''

7.073

82-25

DOI: 10.19090/hk.2021.4.87-102

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

BARTHA Katalin Ágnes

Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Színház és Film Kar

Magyar Színházi Intézet

Kolozsvár, Románia

katalin.agnes.bartha@ubbcluj.ro

NÉZŐI EMLÉKEZETEK ÉS A XIX. SZÁZADI SZÍNPADI JÁTÉK

Új s újabb természetesség¹

Spectator memories and the nineteenth century acting

New and newer naturalism

Memorija publike i pozorišna igra iz XIX veka

Nova i novija prirodnost

A tanulmány a történetileg változó színjátszási módok keretében vizsgálja az alkotói természetesség kérdését. A XIX. század magyar színházában a természetesség fogalma az egyik uralkodó fogalom a reprezentáció mellett. A játékmódok és -stílusok változásait a vizsgálat nemcsak színésznemzedékek egymásutániségében leírható gesztus- és dikciótárak megismerve, majd ezen újítani vágyó és újat teremtő viszonylatában ragadja meg, hanem a természetességfogalom időről időre való változásában. Alapkérdése: miképpen lehet elérni az újtermészetességet, hogyan érzékelhető az újdonság, majd hogyan válik újra természetessé, majd ismét, miután megkövesedett, hogyan váltja ezt fel egy még újabb természetesség? Példaanyaga a magyar hivatásos színjátszás kezdeti időszakától ível a XIX. század végéig. A konkrét színészi alakításokhoz kötött játékmód természetesség kategóriáit vizsgálva megállapítható, hogy fontos viszonyfogalma a játékmódleírásoknak, semmiképpen nem azonosítható egy adott korszak jellemző játéktílusával, de megkönynyítheti az állandóan változó színjátszási módok és stílusok koronkénti megragadását.

Kulcsszavak: magyar színházi kultúra, alkotói természetesség, reprezentáció, játéktílus

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

A jelen vizsgálat egy tágabb kérdéskörhöz kapcsolódik, mégpedig ahhoz a komplex színház-historiográfiai kérdéshez, hogy hogyan írhatók le, illetve közelíthetők meg a színjátszási módok és a játéktípusok változásai egy hosszabb diakrón folyamatban. A kérdést az is nehezíti, hogy a vizsgált időszakból nem rendelkezünk sem hangzó dokumentummal, sem mozgóképpel, így a színházi előadás nyomainak egyik hangsúlyos hordozója és forrása a fennmaradó szöveges leírások maradnak, ám bár az előadások test- és hangdimenziói ugyanolyan érvényes és legitim fókuszai kellene legyenek a vizsgálódásnak, mint a szöveg. Egyik lehetséges módszerként a természetességfogalom időről időre való változásának vizsgálata ígérkezik, amely azonban nem fedi le és nem is helyettesíti egy több szempontú megközelítés vizsgálatát.

A XIX. század magyar színházában a természetesség fogalma az egyik uralkodó fogalom a reprezentáció mellett; a reprezentáció jelensége az, amikor a színpadra kerülő jelek, testek valami másra, tehát egy szerepre utalnak, és nem elsősorban önmagukra; a XIX. század illúzióra törekvő színházában a néző a szöveg paradigmájának alárendelt fikciós alak testeként észleli a színész testét. A színész ideális esetben azon működik, hogy eltűnjön a felvett, a reprezentálandó szerep mögött. Az a fajta expresszivitás, amely meggyőzően elfeledteti és elfedi a reprezentációt a természetesség látszataként jelenik meg a néző előtt. Ily módon úgy mutatja a fikciós alakot, mintha amögött semmiféle kódoltság, műviség nem állna, illetve az észrevétlen maradna.

Bár a természetességet gond nélkül kapcsoljuk általában a művészethez, így a színházművészethez is, mégsem magától értetődő az alkotói természetesség bármely foka.

A Schöpflin Aladár szerkesztette lexikonban a természetesség kritikailag kevésbé érzékenyen egyenesen színpadi játéktípusként van meghatározva: „a minden modorosságtól, csináltságtól ment színpadi előadási mód (beszéd és taglejtés). Ha ez mesterkéletlenségével az egész előadás minden részére (játék, díszletezés, rendezés stb.) rányomja a bélyegét, akkor mint színpadi stílus jelentkezik” (Schöpflin 1931, 349).

Test, hang / gesztualitás és dikció

E vizsgálatban a színpadi előadási mód érdekel, ezért hangsúlyosan a színpadi előadás ezen szegmensére figyelek: a beszéd és taglejtésre, a dikció és gesztikuláció természetességére.

A XIX. századi néző, akárcsak a mai színházi néző, a színész dikcióját és gesztikulációját mindig többé-kevésbé természetesnek vagy kódoltnak érzi.

A kódoltság fölöttébb feltűnő abban az esetben, amikor a szöveg nagyon retorizált és kötött formában íródott. A színésznek választania kell, hogy hétköznapivá, prózaivá akarja-e tenni például az alexandrinust, mintha semlegesíteni akarná azt a kispolgári természetesség által, vagy ellenkezőleg, arra törekszik, hogy létrehozza a formális távolságot a jelölő anyaggal szemben, és elfogadja, sőt megnövelje a konvenció hatalmát a fikció létrehozása felett.

A XIX. századi játéktípusok változásai nemcsak színésznemzedékek egymásutániságában leírható gesztus- és dikciótárak megmerevedő, illetve ezen újítani vágyó és újat teremtő viszonylatában írhatók le, hanem a természetességfogalom időről időre való változásában is, ami a maga során erőteljesen a társadalmi konvenciók meghatározta fogalom.

Minden korszak megalkotja a színházi gesztusról és dikcióról a maga önálló felfogását, amely azután visszahat a színészi játékokra és az ábrázolás stílusára. A természetesség fogalma azért problematikus és gyakran megfoghatatlanul homályos és körülírhatatlan (metafizikai dimenzióit nem is érintve), mert minden játékmód természetesen hiszi magát, és minden alkalommal azt állítja, hogy rátalált az „igazán természetes” ábrázolásra (Pavis 2006, 443).

De miképpen lehet elérni az *újtermészetességet*, hogyan érzékelhető az újdonság, majd hogyan válik újra természetessé, majd ismét, miután megkövesedett, hogyan váltja ezt fel egy még újabb természetesség?

A magyar hivatásos színjátszás kezdeti korszakában, a XVIII. század végére és a XIX. század első három évtizedére érvényes *síró-énekklő játéktílusára*² nagy hatással volt a német színjátszás. A korabeli színészek játéktapasztalatukat a korszak repertoárján szereplő polgári környezetben zajló, Kotzebue és Iffland prózában írt polgári drámái nyomán készült előadásokban nyerték.

A felvilágosodás és érzékenység korának síró-énekklő játéktílusának (amely a köznapitól eltérő mesterséges beszéd és mozgáskultúrájú játékot preferált) egyik központi kategóriája a *természetesség* volt.³ Ezt a természetességet hiba lenne egy naivan realista játéktípusként érteni. A természetesség a XVIII. századbeli értelmezése nemcsak G. H. Lessing *Hamburgi Dramaturgiájában* olvasható, de áthatja a különböző technikákkal dolgozó XVIII. századi színjátszói gyakorlatokat, melyekben mind közös a *természet imitációjának* célja, őszinte vágya, s ez válik az egyik fő színészelvvé (Downer 2014, 3–38).

Diderot szemléletével ellentétben – aki kifejti, hogy a színész nem függhet személyes emócióinak érzékenységtől, mivel az ő funkciója a közönség

² Az elnevezés Bajza József nyomán rögzült (Bajza 2004, 177–192).

³ A korszak magyar színjátszói stílusáról lásd Kerényi 1981, 43–64.; János-Szatmári 2007.

érzékenységének és emócióinak a felkeltése olyan technikák és képességek által, amelyek kontrollálják és meg is tervezik a reprezentálandót – Lessing a színészi átélés híve (Diderot 1966; Lessing 1999).

Lessing tehát elveti mind a francia tragédia kecsességkövetelményét, mind pedig az angol színjátszásban kialakult és a XVII. század közepére John Bulwernél már kánonokba is foglalt gesztustárat.⁴ A korszak játéknyelve az érzelmek természetes nyelvét jelzi, a természetesség iránti megnövekedett igény kifejezését. A kor természetességfogalma voltaképpen az érzelmek szabad nyilvánítása. Megjegyzendő azonban, hogy eltérő játéktípusok viszonylag homogén, egynyelvű terekben is tetten érhetők. A XVIII. század végén Friedrich Ludwig Schröder egyfajta „realisztikus” megközelítés híve, az elterjedt prózában írt polgári érzékenyjátékok színészi játékanak természetességét hirdeti. A J. W. Goethe által meghonosított weimari hercegi színház játéktípusának fő kihívását pedig éppen a repertoár verses drámái jelentették. A német színházakban uralkodó „természetes stílus” Goethe szerint a felületes kiejtés és memorizálás problémáit is rejtette, aminek gátló tényezőin túl kívánt lépni. A versbeszéd gyakorlatát egyaránt elengedhetetlen fontosságúnak vélte mind a színészek, mind pedig a közönség nevelését illetően. Ezért a weimari hercegi színházban egy sorozat szabályt adott a színészeknek, amely a deklamáció helyességét, a helyes színpadi pózokat foglalta össze. „Nem elég utánozni a természetet, hanem *eszményítve kell bemutatni. Igazat széppel egyesíteni*”, hirdeti, s egy erősen kódolt játék szabálytárát adja (Goethe 1803; Sharpe 2002, 116–128).⁵

A magyar hivatásos színészet indulásakor az iskolai játék deklamáló szövegfelmondó hagyományára támaszkodhatott; más előzmény híján a természetességfogalom így a színészi gyakorlatra hagyatkozik; s a színházi emlékezet az első

⁴ Lessing véleményét a természetes játéknyelvről lásd még: Kerényi 1981, 60–64; Horkay Hörcher 2014, 281–282. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy J. J. Engel mimikakönyve például, amely német és magyar színházi környezetben egyaránt használatos volt, és még Egressy a XIX. század közepén is hivatkozott rá, voltaképpen a gesztus-nyelv klasszikus felfogását szemléltetheti. Ezen expresszív doktrína a színészi gesztust egy belső és eleve létező lelki tartalom (emóció, reakció, jelentés) kifejezési eszköznéek tekinti. Lásd a könyv illusztrációjával szolgáló különböző emóciók kifejezésének konvencionális rajzait, amelyek mind e mechanisztikus szemléletet bizonyítják (Engel 1786). Joseph Roach a XVIII. századi színjátszás-elméletekkel kapcsolatban kifejti, hogy a színész formális reprezentációjának kutatásában gyakran eltéríti az elméletírókat a kor pszeudotudományos vonzereje az univerzális fizikai expresszióról, a gesztusnyelvről. Véleménye szerint, amelyet mi is osztunk, reprezentációs médiumként a gesztusnyelv soha nem éri el szimbólumok koherens egységbe rendeződését, amely a világos, átlátható jelrendszerekre jellemző (Roach 1985, 73–74).

⁵ A weimari stílust aztán a német nyelvterület jeles színésze, Ludwig Dewrient romantikus színjátszó gyakorlata kérdőjelezte meg és írta felül.

természetesség ideálnak megfelelő színészt Kótsi Patkó Jánosban (1763–1842), az erdélyi színjátszás elméletileg is képzett sokrétű és meghatározó színészeiben, színészpedagógusában és társulatvezetőjében találja meg.

A színészek feladatának szentenciózus összefoglalását így fogalmazta meg a Lessing *Hamburgi dramaturgiáját* nemcsak hírből ismerő Kótsi:

A színjátszó kötelessége s tudománya tehát abba áll röviden, hogy ő azon rolt, melyet neki adnak, természet szerént játszodja, és úgy, mintha az éppen rajta történt volna. A színjátszó tárgya tehát a természet [...]. Mivel a természet oly kimeríthetetlen, szükségképpen széles tudományának kell a színjátszónak lenni, hogy a természetet annyi sokféle változásaiban és formáiban játszodhassa (Kótsi 1973, 137).

Visszaemlékezésében Pergő Celesztin, aki még látta Kótsit játszani, és ismerte színjátszáselméletét, játékát annyira természetesnek mondja, hogy „kezetben szinte alig tetszett, annyira nem tűnt fel művészinak”. Tagjártatása „nemes és ízléses”, arcjátéka „teljesen visszatükrözte a játszószemély jellemét, melynek alakítása egészen hatalmába volt” (Pergő 1833, 406). A nézői-kollegiális visszaemlékezésbeli szintagmákat átélésen alapuló expresszív játékként értelmezhetjük, amely elérte a természetes játék azon fokát, amely elfedte s elfeledtette a műviséget; ugyanakkor a *nemes és ízléses* gesztusok és az arcjáték milyensége a korszak konvencionális kódrendszerében volt természetesnek ható. Itt a gesztusnyelv klasszikus felfogásával van dolgunk, ennek expresszív doktrínája a gesztust egy belső és eleve létező lelki tartalom (emóció, reakció, jelentés) kifejezési eszközének tekinti.⁶

Az 1830-as évek romantikus színjátszói stílusa valamelyest szakított a síró-deklamáló játékmód kirívó modorosságával (Kerényi 2003, 529–538). Az alkat = szerepkör egyenlőség dominanciáját fokozatosan felváltotta az átlényegülő, adottságain felülemelkedő színész romantikus eszménye.⁷ Egressy Gábor és Lendvay Márton játékát, egymás közti szerepvetélkedésüket a romantikus színjátszói stílus két lehetséges útjaként rögzítette a színháztörténet. Lendvay a megszépítő, eszményítő megoldások, Egressy a nyersebb, eredetibb, addig színpadon kevésbé kipróbált szokatlanabb megoldások természetesebb megfor-

⁶ Vö. J. J. Engel könyvének szemléletét és Joseph Roach fejtegetését a XVIII. századi gesztusnyelvről (Roach 1984, 73–74).

⁷ A német romantikus esztétika egyik alapfogolata is a természet fogalmának újrakonceptuálásával halad párhuzamosan: a művészet nem pusztán a természet imitációja vagy reprezentációja, hanem kreatív erő produktuma (Hay 2017).

málásának a híve volt.⁸ III. Richárd púpossága, negatív tulajdonságainak testi és gesztuális hangsúlyozása mellett a beszédmód új stílusával is kísérletezett, melyet Petőfi kritikája igen jól szemléltetett (Petőfi 1847, 252).⁹

Újfajta természetesség

A romantikus színjátszói fordulat után az Egressy Gábor és id. Lendvay Márton generációját követő nemzedék játéka újfajta természetességigényt hozott.

A fordulat egyik kulcsszereplője Szerdahelyi Kálmán (1829–1872), aki mind színpadi viselkedés és gesztus, mind dikció tekintetében az eddig megszokottól eltérő, a hétköznapihoz közelítő természetesség híve volt.

A hatvanas években, a pesti Nemzeti Színház színpadán egy fiatal magyar színész egész nagy jelenetét a közönséghez háttal fordulva játszotta végig. Egyetlen mozdulata, arcrándulása sem volt a közönség számára; egész lelkével, művészetének minden segédeszközével a szerepe felé fordult. Valóságos merénylet volt ez abban az időben, a mikor minden színész – még a lázongó lelkű Coriolanus is – kötelességének tartotta, hogy lojálisan a lámpák elé álljon és onnan deklamálja belé a közönségbe mondókáját. Ám a merénylet sikerült és ez időtől van helye a természetességnek a magyar színpadon (Ujházi 1908, 93).

A színháztörténeti momentum kiemelése rendkívüli fontos, még ha pár évet téved is Újházy Ede, a visszaemlékező. A Kendeffy Árpád által lefordított Octave Feuillet *Delila* című darab előadásáról van szó, melyet Szerdahelyi rendezésében 1869-ben adtak elő a Nemzeti Színházban. Enyedi Sándor színháztörténész közöl egy Szerdahelyi-levelet, amelyet 1870-es párizsi tanulmányútjáról írt Kendeffynek, s benne a *Delila* előadásáról számol be, amely „némileg őt is érdekelheti”. A levélből kiderül, hogy az ötletet a párizsi *Delila* előadása adta (Enyedi 1979, 47–48). A vonatkozó rész így hangzik:

A függöny fölmentekor azonnal meglepett az a gyönyörű s a darabhoz készült ódon szabású díszlet és bútorzat, melynek háttérében nagy nyitott ablakon át fölséges tengeri vidék látszik, a hold által bűbájosán

⁸ Hamlet-alakításairól írva a *Honművész* szegedi tudósítója ráérez a két különböző megoldás lényegére: Egressy „simább, természetesb”, Lendvay hősszínész adottságait érvényesítve „nyersebb, de egészében erőteljesebb is” (Kerényi 1981, 379).

⁹ A romantikus játékmód e két jeles művészenek alakításáról és konkrét szerepmegformálásukról vö. Kerényi 1981, 164–323, 374–403; szerepvételkedésükről a III. Richárd-szerepben l. Bartha 2014, 99–118; a korszak színpadi szövegmondásáról Rajnai 2018, 13–30.

megvilágítva. Lafontaine játszta Sertoriust, Croisette, egy gyönyörű szőke fiatal színésznő Márthát. Az egész első csaknem a hírlap olvasásig, háttal a közönségnek, a vidéken gyönyörködve játszták. – Azt nem is kell mondanom, hogy nagyon kedvesen. Merne valaki nálunk, csaknem 10 percig háttal fordulva játszani, no hiszen lenne annak drága dolga a kritika részéről, pedig hát nagyon természetes, hogy egy háttéri vidékben nem lehet a közönség felé fordulva gyönyörködni.

Általában a Français előadásaiban – sokkal inkább, mint valaha – azt tapasztalom, hogy legfőbb törekvésük a *természetesség elsajátítása*; nem kiabálnak itt az emberek minden igaz ok nélkül, nem handabandáznak kézzel-lábbal, hanem beszélnek, cselekszenek úgy, mint hasonló körülmények közt az életben szokás (Enyedi 1979, 48).¹⁰

Újházy Ede a gesztustáron túl a színpadi beszéd újfajta természetességének meghonosítását is Szerdahelyi személyéhez kapcsolja: „Bátran elmondhatom, hogy Szerdahelyi tanította meg elsőbe a magyar színészeket a természetes beszédre. Addig a beszédet nem ismerték a magyar színpadon, csak az éneklő pátoszos szavalást, amelytől legnagyobb színészegyénségeink sem tudtak szabadulni” (Ujházy 1908, 96).

Láthatjuk tehát, hogy a „természetes játéktípus”, amelynek Szerdahelyi úttörője volt, francia színházi élményeiből is táplálkozott. Ezen élmények részese volt felesége, Prielle Kornélia (1826–1906) is, a magyar színpadok hírneves színésznője¹¹, akivel együtt jártak párizsi színházak előadásaira (Prielle 1870).

A korszak ezen természetességeideálját tekintve, ha a Paulay Ede színészeti-elmélete és a korabeli színikritikák elvárásrendszere felől közelítjük meg a kérdést, akkor továbbra is egyfajta kódoltság nemével szembesülünk. Paulay Színi Tanodások számára írott gyakorlati tankönyvét, a *Színészet-elméletét* (1871) gyakran hasonlítják lélektani realizmushoz. Bár azt állítja, hogy a színművészet az „alakokat hússal és vérral látja el”, nem úgynevezett „hús-vér” alakok megformálásában látja a célt, hanem az „eszményi emberében”; az alakmegformálás végeredménye – elképzelése szerint – nem realiztikus (Paulay 1988, 9–87). Látható, hogy a magyar színjátszás meghatározó alakja, a Nemzeti Színház korszakalkotó igazgatója és rendezője (1878–1894) nem naturalista színjátékelméletet írt. Nem a naturális igazságot akarja a színpadon látni és

¹⁰ A vonatkozó levelet a címzett pontos azonosítása nélkül közli Enyedi. Szerdahelyi Kálmán levele Kedves uramhoz [Kendeffy Árpádhoz], Páris, 1870. május 5. (Enyedi 1979, 48).

¹¹ Játékmódjának felfejtését tekintve igen lényeges a színésznő hírnevesség-konstrukciójának ideológiai-társadalmi és esztétikai meghatározottsága is (Bartha 2016, 58–81).

láttatni, hanem az eszményit vagy az eszme megvalósítását. Az eszményi vagy az eszmét kifejező alak már nem is egy-egy szerepkör fixált megformálása révén jön létre. A dráma alakjai különböző eszméket hordoznak, és az eszményi alak ehhez igazodik, s ebből következik az egyéni-egyszeri alakmegformálás célja. A reprezentáció célja a jelentésközvetítés, a szöveg paradigmájának expresszív átadása, a játék és dikció eszközeinek alárendelése a lélektani motiváltságnak.

Szerdahelyi és felesége, Prielle Kornélia – aki majdnem két évtizedes vidéki korszak után 1859-től lett a pesti Nemzeti Színház színésznője – a magyar színjátszás első nagy párosaként szinte valamennyi divatos francia társalgási színműben elsöprő sikert arat, mind a közönség, mind pedig a kritikusok körében. A siker titka a színpadon még addig nem érzékelt új természetesség. Úgy tudták a mondatokat egymásnak feladni, olyan könnyed természetességgel, hogy az lenyűgözte még a kollégákat is (Ujházy 1908, 94). Rakodczay Pál szerint Prielle az új francia társadalmi színművek s az ezek hatására íródott korabeli magyar drámák egyik fő alakja, a modern jellemkép leghűbb ábrázolója volt (Rakodczay 1891, 76).

Más mértékű közvetlenség, másfajta jelenlét jellemzi ezt az újfajta játéknyelvet, amelyet a nagy páros dolgoz ki: egy *megkonstruált természetesség*, mely elfedi, elfeledteti a próbákat, az otthoni gyakori összeolvasásokat, kísérletezést.

Nem véletlen, hogy a kortárs Ábrányi Emil az elsősorban szalonszínésznőként kanonizált Prielle Kornélia játékmódját a természetesség fogalmával írja le. „Folytonosan művészi eszközökkel dolgozik a színpadon, anélkül, hogy egy percre is elvesztené természetességét. Az illúzióknak illetően felidézése és folytonos érvényben tartása jellemzi a valódi művésznőt” (Ábrányi 1880, 23).

A szövegrészlet, illetve a folytatása igen jól érzékelteti, hogy ez a természetesség megkreált természetesség, amely mögött tehetség, fantázia, alkotói munka áll, amelyet folytonos művészeti eszközökkel hoz létre. Bálint Lajos visszaemlékezése a színésznő sikerének titkát éppen ebben az újfajta, a megszokottól eltérő újszerűséget, egyfajta újtermészetességben látja:

Új és meglepő jelensége volt a magyar színháztörténetnek. Játéka könnyedsége, beszéde lebegő súlytalansága az indulatok kevésbé hangos, de szabadabb szárnyalását eredményezte, a tempó és ritmus elevenebb változatosságát nyújtotta. Így érthető, hogy már kezdő éveiben ez a kortársakra nem jellemző könnyedség volt nagy hatással a színházi közönségre, kritikusokra egyaránt, a természetes társalgás, könnyed fecsegés, az élénk mozgás titkát senki sem ismerte úgy, mint ő (Bálint 1967, 63).

Az újtermészetesség elfogadtatása és természetesként való észlelése és rögzítése egy folyamat része, amelyben a színésznői eszköztár olyan újdonságai is belejátszottak, mint a színpadi jelmez és kiegészítők. Az újtermészetesség elfogadásának szakaszait jól szemléltethetjük egy több éven át játszott sikeres előadás kritikáival.

Scribe és Legouvé ötfelvonásos színművének, a *Tündérujjak* bemutatójára 1859. október 10-én került sor. A darab divatbolond Menneville marquisső nagyi, tekintélyes, kacér szerepét, amelyet eleinte egy komikának szántak, végül Prielle kapta meg és sikerre vitte. 1859 novemberében és decemberében még csak annyit írnak róla, hogy „Prielle Kornélia is jó divatbohó volt” (N. 1859, 564; N. 1859. 612). Az 1865. május 12-ei előadás kritikusa, aki megjegyzi, hogy továbbra is népszerű az előadás, immár nagyobb teret szentel Prielle alakításának:

Felekiné igazi bensősége, Prielle Kornélia finom szaloni előadása, Szerdahelyi ábrázoló ügyessége, s Feleki férfiás érzelme együtt ragyognak a műben.

Az előadás külső dísze is megvolt. A szalonok és öltözékek ízlést mutatnak. Prielle Kornélia asszony, igen elegáns piperéi mellett megint bemutatott egyet a párisi divat túlságaiból. Kalapján egy kiterjesztett szárnyú fecske bizarrkodott. Menneville marquise szerepe mindenesetre megtűri ezt, hanem Prielle K. asszony általában nagyon kap az ily kuriózumok bemutatásán. Egyszer vörös hajjal, máskor sétabottal jelent meg, mivel a lapok akkoriban ezekről, mint divatcikkekről írtak. Pedig az ízléses világ akkor is úgy tekinté ezeket, mint feltűnési erőlködések. Általában a színpad ízlése ne kövesse a divat excentrikus kinövéseit (Vadnai 1865. máj. 14.).

Prielle rendhagyó kiegészítői, amelyek a hatvanas évek közepén még megrovásban részesültek, s kisdud hírlapi csatát keltettek, a színésznő felszólalását és férje lovagias kiállítását is eredményezve, a hetvenes évekre immár a Prielle színpadi eljárását igazolva voltak. Az 1870. júniusi előadásról a *Fővárosi Lapok* kritikusa a következőket írhatja: „Prielle Kornélia, kinek már megjelenése egész ovációt idézett elő, oly finom és mély humorral ábrázoló a divatbáb marquiset, hogy a közönséget egészen elragadta” (N. 1870, 559).

A bizarr, excentrikusnak ható külsődleges eszköz újdonsága, amelyet a szerepformálás érdekében használt Prielle, fél évtized alatt megszokott és hatásos részévé vált az alakításnak, mintegy a fikciós alak természetes hozzátartozójává nőtt, s immár nem megütözést, hanem egyértelmű ovációt, elfogadást idézett elő.

Újabb természetesség

A természetesség konstruált voltára végezetül hadd hozzak egy olyan példát, amely a színész nő pályájának egyik sokat játszott szerepéhez való viszonyulás tekintetében árulkodik a természetesség változó aspektusairól.

A természetesség mind játékmódban, mind a dikcióban választás és döntés kérdése is. Amint már utaltunk rá, a színésznek döntenie kell, hogy mondanóját és szerepét-fikciós alakját hétköznapivá gyúrja át, a verses forma lejtését, kadenciáit az értelmi tagolásnak s nem a zenei lejtésnek rendelve alá egyfajta értelemhangsúlyozó vagy prózaivá tett természetességeszmény jegyében alakítsa, vagy ellenkezőleg, arra törekszik, hogy létrehozza a formális távolságot a retorikával és játékmóddal mint jelölőanyaggal szemben, és elfogadja, sőt meg is növelje a konvenció hatalmát a fikció felett.

Az újabb természetesség létrejöttének feltétele, megalkotásának kontextusa utólagos narratív formába öltése a természetesség konstrukcióinak rétegeibe, a műviség letagadhatatlan kódjaiba, a reprezentálandó alakokkal szembeni formális távolságok fokozataiban fedezhető fel.

A század végén Prielle látja Eleonora Dusét, az olasz modern színjátszás meghatározó művésznőjét a *Kaméliás hölgyben*.¹² A maga Gauthier Margit alakformálására visszatekintve úgy érzi s értékeli, hogy játékkeremtő erejét a megelőző korszakok elvárásai erőteljesen gúzsba kötötték, szárnyát szegték. Hatvanhat évesen valamiféle újabb természetességgel találkozik, és nem habozik nyilvánosan is megfogalmazni ennek felismeréseit:

Én, a ki megéltem már 50 éves színi pályám évfordulóját s aki ez idő alatt több mint 200-szor játszottam Gauthier Margitot: 1856-tól 1884-ig. Minek mentem el? Tanulni? Édes Istenem, ki vár már én tőlem új tudást, haladást, előbbretörekvést. Hát talán a hiúság vitt el oda? Azt akartam látni, hogy más se tud többet, mint én? Oh, ennyi szerénytelenség ellentmondana egész életem cselekedeteinek. De elmentem, mert éreztem, hogy *Duse természetes játéka* szankcionálni fogja mindazt a törekvést, mely művészi pályám alatt mindenkor lelkesített. És mi történt? Alig egy fél óra múlva kezdtem összezsugorodni, fészkelődni s ügyesen eltakar- tam mellemen azt az emlékérmét.¹³ A kétség küzdelme viharzott lelke-

¹² Duse Budapesten a Városligeti Színparkban 1892. ápr. 27-én mutatkozott be a *Kaméliás hölgy* címszerepében.

¹³ Az emlékérem az alig néhány hónappal azelőtt kapott kitüntetésére vonatkozik. 1891-ben Szerdahelyiné Prielle Kornéliát Ferenc József magyar király ötvenévi kiváló színészi működéséért a koronás arany érdemkereszttel tüntette ki. Felterjesztése jegyzőkönyve az 1891. október 2-án ►

men. Pironkodva kérdeztem magamtól, hogy miért voltam én színésznő 50 esztendeig, mit produkáltam ez idő alatt, minek éltem azt a hosszú életet? Hiszen azok után, a mit ma láttam, egész előről kellene kezdenem a színészetet.

Pedig néha-néha, a nagy művésznő egy-egy jelenése után égve, lelkesedve éreztem, hogy szeretnék oda kiáltani a közönségnek: „Igen, ez az, így gondoltam én, ezt akartam én! De nem engedtetek, hogy ideáimnak élhessek: szárnyaimat szegtétek.”

Mert más világ volt akkor, mikor én még a Kaméliás hölgyet játszottam. Minő előítéletekkel kellett nekem megküzdeni. Hiszen p.o. most a Kritika a Duse egyik legremekebb jelenetének azt mondja, mikor Margit sírva fakad és olyan igazán sír, hogy a közönséget is megrikatja.

Nos, hát ezt én is megcselekedtem, mikor 1857-ben először játszottam itt a nemzeti színházban Gauthier Margitot. És mit mondott akkor a Kritika? Azt mondta, hogy jól összeszidott, a miért vidéki színésznő létemre Bulyovszkyné után éppen a Kaméliás hölgyet mertem eljátszani s mikor sírva fakadtam egyik jelenésemben (épp ott, ahol Duse is), egyik hírneves költőnk (a ki azonban már azóta hamut hint fejére a cselekedetért) elhagyta a színházat, s azt írta, hogy „ezek után tiszteli a vidéki közönség ízlését”. És a következő napokban nagy irodalmi vita indult meg a fölött a kérdés fölött, hogy szabad-e a színpadon egy színésznőnek igazán sírni?^[14]

Nem tagadom, hogy az én Gauthier Margitjaim nem voltak egységes, következetes alakítások. *Változók voltak a közönség, a kor ízlései szerint*. Mert hiába, nekem mindig ehhez Kellett alkalmazkodnom. De ebben az alkalmazkodásban aztán következetes maradtam s bár nagy fáradtsággal, de tapintattal s megfigyeléssel *mindig azon igyekeztem, hogy olyan Margitot mutassak be, melyet az egyes évtizedek publikuma, változó ízlése szerint akceptál*. Mennyit kellett küzdenem, míg mindig többet-többet merhettem s míg lassankint, mint valami gubóból kibontakozhatott a „bűnös apácából” a nagyvilági kokott kaméliás hölgy. Mert tudni kell, mikor én Gauthier Margitot először játszottam, „bűnös apácának” nevezték el Margitomat. Mennyi változáson ment át ez a Margit, míg beleöregedett!

► Budapesten tartott miniszteri értekezletnek. Gróf Szapáry Gyula m. kir. miniszterelnök úr előlülése alatt. https://www.eleveltar.hu/web/guest/bongeszto?ref=TypeDeliverableUnit_014a5996-a719-4d47-a48d-9f91c9f7b7c2&tenant=MNL (2021. jan. 15.)

¹⁴ Vö. Vajda János kritikáját (Vajda 1857; Vajda 2000, 212–214, 706–707). A Kritika nyomán keletkezett vitáról: Vajda 1979, 729–743; Vajda 2000, 710–712.

Én azt a művészetet, a mit az olaszoktól láttam, mindig többre becsültem, mint a francziákét [...].

A Duse Gauthier Margitja a tökéletesség benyomását tette reám s óriási volt az én gyönyörűségem, ha akadt egy-egy piciny olyan részlete nagyszerű produkciójának, mely megegyezett az én felfogásommal. Hiszem, hogy Duse megjelenése új iskolát teremt nálunk. Nem olyat, melyet a németektől tanulhatnánk el (pedig ennek az útjain járunk), nem is olyant, a milyent a Bernhardt Sarah ittjártakor akartak némelyek akceptálni, hanem megteremti egészen, hamisítatlanul azt az iskolát, mely mindenkor egészében és részleteiben az igazságot egyszerűen, nemesen, őszintén a valódi életet tükrözi vissza, még ha fogyatékos külsőben, vagy szürke, értelen hanggal jelenik is meg előttünk (Prielle 1892, 11).

Erőtlenül tudatosan benne a szerepalkotás kiszolgáltatottsága a korizlésnek, különféle társadalmi normáknak és elvárásoknak. Úgy értékeli, hogy Duse újabb fajta természetes játéka igazolja saját hosszú színészi pályájának művészi törekvéseit, amit az egykori társadalmi és színházesztétikai konvencióknak való alávetettség akadályozott. Főként az olasz színművésznő „igazi sírás” jeleneének megoldásában lel igazolást ifjúkori kísérletezése, amely megoldást az egykori korabeli kritika durván kifogásolt (Vajda 1957). Duse játékművészetét utólag inkább intenzív természetességen alapuló, semmint színpadi hatásokra törekvőnek, szimpatikus erőn és átható intellektualizmuson, mintsem a francia hagyomány teátrális emocionalitásán alapulónak tekinti a színházi emlékezet. Prielle az Eleonora Duse által fémjelzett egyszerű és természetes játékot tekinti az új színészgenerációk számára irányadónak a francia Sarah Bernhardt játékmódjával szemben, ez az iskola az igazságot egyszerűen, nemesen, őszintén tükrözi vissza a valódi életet a maga fogyatékoságaival.

A színészi játékmód természetességkategóriáját vizsgálva megállapítható, hogy fontos viszonyfogalma a játékmódleírásoknak, mindig valamiféle változó természetességképzethez viszonyítva jelentkezik a színjátszművészetrel foglalkozó írásokban. Semmiképpen nem azonosítható egy adott korszak jellemző játékstílusával, hiszen a példák közül láthattuk, hogy egyaránt használatban volt a különböző korszakokban az eltérő fokú és minőségű alkotói természetesség expresszivitása a magyar hivatásos színjátszás kezdeteitől a XIX. század végéig. Ugyanakkor megállapítható az is, hogy radikálisan eltérő esztétikák és színpadi világok egyaránt megkerülhetetlen fogalmak, és előszeretettel használják a játékművészet milyenségének és minőségének az önleírásaira. Kijelenthető továbbá, hogy az új s még újabb természetes játék fogalmával való operáció megkönnyíti

az állandóan változó színjátszási módok és stílusok koronkénti megragadását, akár egy konkrét színészi pálya játéktípus-alakításának/-alakulásának leírását; egyfajta eszköz is, amelynek korabeli kontextuális használatait és ennek megfelelő performatív megcselekvéseit, a XIX. század végi, XX. század eleji naturalista és a XX. századi pszichorealista játékmód kreatív megcsináltságait is felfedheti; a kortárs színjátszás egyik fő jellemzőjének tekintett kvázi civil hatású, hétköznapi és személyes élményanyagból fogalmazó természetességének színpadi működése is megragadható e történeti perspektívából, amely a maga során szintén a próbák repetitívitásának és stilizált aktusainak elrejtésében működik, a mindennapi használatban levő normák és performatív aktusok újraidézéseiként.

Irodalom

- Ábrányi Emil. 1880. A magyar játékszín drámai művészetéről: Prielle Kornélia és Felekiné a színpadon. *Magyarország és Nagyvilág* 17 (2.) jan. 11. 23.
- Bajza József. 2004. Dramaturgiai és logikai leckék, magyar színbírálók számára (1836). In *Uő: Szó és tett jellemzik az embert*. Válogatta, a jegyzeteket írta Kerényi Ferenc. 177–192. Kolozsvár: Kriterion Könyvkiadó.
- Bálint Lajos. 1967. Egy színésznő háromszáz szerepe. In *Karzat és páholy*. 59–66. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Bartha Katalin Ágnes. 2014. 19. századi Shakespeare-előadások mai színpadi öröksége: III. Richárdok. In *Képes beszéd: Színház- és filmművészeti tanulmányok*, szerk. Egyed Emese. 99–118. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület.
- Bartha Katalin Ágnes. 2016. Hírnév, patriotizmus és színésznőség Magyarországon a tömegkultúra századában. *Irodalomismeret* 23 (2): 58–81.
- Diderot, Denis. 1966. *Színészparadoxon/A dráma költészetéről*. Ford. Görög Livia. Budapest: Magyar Helikon.
- Downer, Alan S. 2014. Nature to Advantage Dressed: Eighteenth-Century Acting (1943). In *European Theatre Performance Practice 1750–1900* (Critical Essays on European Theatre Performance Practice). Jim Davis ed. 3–38. New York: Routledge.
- Engel, Johann Jakob. 1785–1786. *Ideen zu Einer Mimik*. Berlin: Mylius. I–II.
- Enyedi Sándor. 1979. Színháztörténeti pillanat. *Színház* 12 (12): 47–48.
- Goethe, L. Johann Wolfgang. 2015. Szabályok a színész számára (Regeln für Schauspieler). Ford. Mann Lajos. *Criticai Lapok* online. https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33604 (2021. szept. 15.)
- Hay, Katia D. 2017. August Wilhelm von Schlegel. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer)*. <https://stanford.library.sydney.edu.au/archives/sum2017/entries/schlegel-aw/> (2021. szept. 1.)

- Horkay Hörcher Ferenc. 2014. Esztétikai gondolkodás a felvilágosodás korában (1650–1800). Budapest: Gondolat.
- János-Szatmári Szabolcs. 2007. *Az érzékeny színház: A magyar színháztörténet a 18–19. század fordulóján*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület.
- Kerényi Ferenc. 1981. *A régi magyar színpadon. 1790–1849*. 43–64. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Kerényi Ferenc. 2003. Bajza József és a magyar színészet romantikus stílusfordulata. *Irodalomtörténet* 34/84 (4): 529–538.
- Kótsi Patkó János. 1973. *A Régi és Új Theátrum Históriaja és egyéb írások*. Jordáky Lajos kiad. Bukarest: Kriterion.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1963. *Laokoón / Hamburgi dramaturgia*. Ford. Vajda György Mihály, Timár Ilona. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Paulay Ede. 1988. A színészet elmélete. In *Paulay Ede írásaiból*, szerk. Székely György. 9–87. Budapest: Magyar Színházi Intézet.
- Pavis, Patrice. 2006. *Színházi szótár*: Ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsik Enikő. Budapest: L'Harmattan.
- Pergő Celesztin. 1833. Kótsi Patkó János ismertetése. *Társalkodó*, dec. 21. (102): 406–407.
- Petőfi Sándor. 1847. Nemzeti Színház. Február 13-án. *Életképek*, febr. 20. 250–252.
- Prielle Kornélia. 1870. *Prielle Kornélia levele Zichy Antalhoz*, máj. OSZK, Kézirattár, Levelestár.
- Prielle Kornélia. 1892. Duse Eleonoráról. *Budapesti Hírlap*, máj. 1. 11.
- Rajnai Edit. 2018. „S lábához esve, mond: »kegyelmes herceg«”. A 19. századi színpadi szövegmondásról. In *„Volt a hazának egy-két éneke”: Arany 200. Bibliotheca Nationalis Hungariae*. 13–30. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Rakodczay Pál. 1891. *Prielle Kornélia élete és művészete*. Budapest: Singer és Wolfner Könyvkereskedése.
- Roach, Joseph. 1985. *The player's passion: Studies in the Science of Acting*. London, Toronto: Associated University Presses.
- Schöpflin Aladár szerk. 1931. *Magyar Színművészeti Lexikon*. IV. Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete.
- Scribe, Legouvé. [s. d.] *Tündérujjak, színmű 5 felvonásban*. Ford. Feleki Miklós. Súlypéldány. Kolozsvári Állami Magyar Színház Dokumentációs Tára. Sz. 3410.
- Sharpe, Lesley. 2002. Goethe and the Weimar theatre. In *The Cambridge Companion to Goethe*. 116–128. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ujházy Ede. 1908. *Régi színészekről*. Bródy Sándor előszavával. Budapest: Nap Ujságvállalat.
- Vadnai Károly. 1865. Nemzeti Színház. Május 12. Tündérujjak. *Fővárosi Lapok*, máj. 14.

- N. 1859. Színházi napló. Hétfő, nov. 14. Tündérujjak. *Vasárnapi Újság*, nov. 20. 564.
- N. 1859. Színházi napló. Kedd, dec. 13. Tündérujjak. *Vasárnapi Újság*, dec. 18. 612.
- N. 1870. Nemzeti Színház. Scribe és Legouvé hatásos drámáját... *Fővárosi Lapok*, jún. 18. 559.
- Vajda János. 1857. Prielle Kornélia asszony első föllépteül: Gauthier Margit. *Magyar Sajtó*, okt. 7.
- Vajda János. 1979. *Összes művei: Publicisztikai írások*. VII. Szerk. Barta János. Sajtó alá rendezte: Miklóssy János, Seres József, M. Varró Judit. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Vajda János. 2000. *Összes Művei. Színibírálatok és színházi tárgyú glosszák*, XI. Szerk. Barta János. Sajtó alá rendezte: Miklóssy János, Seres József, M. Varró Judit. Budapest: Orpheusz Kiadó.

SPECTATOR MEMORIES AND THE NINETEENTH CENTURY ACTING

New and newer naturalism

The paper examines the question of creative naturalism in the context of historically changing modes of acting. Next to the centrality of representation, the notion of naturalness was a leading feature in the nineteenth century Hungarian theatre. The analysis captures changes in the modes and styles of acting not only due to the desire to innovate gestures and diction having turned rigidly conventional with the succession of actor generations but also by considering the changing of the notion of naturalness. The basic question of the study concerns the way how this so-called new naturalness is achieved, how it is perceived, then how it becomes natural again; then again, once it has turned rigidly conventional how it is challenged and replaced by an even newer naturalness. The analysis follows the early days of Hungarian professional theatre until the end of the nineteenth century. By examining the naturalness of the acting style through specific acting performances, the analysis argues that naturalness serves as an important relational concept in the descriptions of acting styles. Furthermore, although it is by no means identifiable with the acting style of a particular period, it can facilitate grasping the ever-changing ways of acting styles of different historical periods.

Keywords: Hungarian theatre culture, 19th century, creative naturalism, representation, acting style

MEMORIJA PUBLIKE I POZORIŠNA IGRA IZ XIX VEKA

Nova i novija prirodnost

Studija stvaralačku prirodnost posmatra kroz promenljive načine pozorišne igre kroz istoriju. Prirodnost je, pored reprezentacije, predstavljala jednu od glavnih

pojmovu u pozorišnoj terminologiji XIX veka. Varijacije u načinu i stilovima glume ne manifestuju se samo kao okamenjeni gestovni i dikcijski arsenali glumačkih postava koje su se vremenom smenjivale i nastojale da unesu promene i novine, već i kao povremene izmene u shvatanju pojma prirodnosti. Osnovno pitanje je: kako se može postići nova prirodnost, kako se može percipirati novina, zatim kako ta novina postaje iznova prirodna, pa ponovo, pošto se ustali, na koji način je zameni još novija prirodnost? Primere za to nalazimo od početaka mađarskog profesionalnog pozorišta pa sve do kraja XIX veka. Analizirajući kategoriju prirodnosti vezanu za konkretna glumačka ostvarenja, može se ustanoviti da ona predstavlja značajan pojam u opisu načina glume, koja se nikako ne može poistovetiti sa stilom glume koji je bio karakterističan za neko razdoblje, ali može da olakša detektovanje načina i stilova glume u pojedinim razdobljima.

Ključne reči: mađarska pozorišna kultura, stvaralačka prirodnost, reprezentacija, stil glume

A kézirat beérkezésének ideje: 2021. okt. 1.

Közlésre elfogadva: 2021. nov. 15.