

„Nem volna jó a Kisfaludy-Társaság kérdésére felelnünk?”

A Shakespeare-t játszó és tanító Egressy Gábor¹

Egressy Gábor 1866-ban megjelent munkájával, *A színészet könyvével* a magyar színháztörténet keveset foglalkozik – leginkább az 1865-ben alakult Szini Tanoda és a 19. század második felének dráma- és színházelméletei kapcsán említik. Eredetét egy korábbi Egressy-cikkre, művészeteszméjét az egykorú külföldi irodalomra vezetik vissza. Értelmezési hagyománya kezdetektől ezen az úton halad, a figyelem az Egressy által *Általános résznek* nevezett elméleti jellegű fejezetre összpontosul. Egressy monográfusa, Rakodczay Pál még úgy vélte, az olvasatokat a keletkezéstörténet körüli bizonytalanságok befolyásolják. Gondolatmenete így körvonalazható: a könyv eltérő pozícióba kerül, ha egy folyamat részeként értelmezzük, és az előtte keletkezett Egressy-cikkekkal való viszonyára figyelünk, illetve ha kiadását Egressy tanodai tanárságához kötjük. Az első esetben a korábbi dolgozatok összefoglalásának, az elméletírói munkásság méltó zárásának (Rakodczay 1911, II, 443), a másodikban a tanoda indulása miatt egy gyorsan megírt tankönyvnek (426), és eredetiségét illetően a cikkek mögött elmaradó, Egressy főművének semmiképpen sem nevezhető írásnak (447) tekinti *A színészet könyvét*. Rakodczay dilemmája, változó véleménye abból fakadhat, hogy a keletkezésről fennmaradt szórt adatokat nem sikerült egységes narratívába rendeznie. A későbbiekben nem hiánytalanul ugyan, de többnyire rendeződik ez a problematika. Bécsy Tamás a *Magyar színháztörténetben* Heinrich Theodor Röttscher elméleti munkáinak hatására figyelmeztet, valamint a „konkrét színész” és az „általa eljátszandó alak” kettőséről szóló egykorú színikritikusi elképzeléseket hasonlítja össze Egressyével (Kerényi 1990, 436–439). Kerényi Ferenc pedig az *Egressy Gábor válogatott cikkei /1838–1848/* című kiadvány utószavában Egressy elméletírói munkásságának kontextusaival foglalkozik. Szerinte a könyv tervezete már jóval 1865 előtt megvolt, előzményének egy 1841-ben publikált Egressy-cikk, a *Színészeti studiumok* tekinthető. Kerényi az írást *A színészet könyve* előtanulmányaként olvassa, s úgy véli, a szereptanulás módszertanát illetően beszélhetünk a két szöveg közötti átfedésről: „»Most fenszóval«– Vö. *A színészet könyve*, 176–9., a metódus azonos” (Kerényi 1980,

1 Részlet egy Egressy Gáborról készülő doktori disszertációból.

189). Az utalás eredetileg az *Athenaeumban* megjelent írás fakszimile kiadásának tárgyi magyarázatai között olvasható, s erre a részletre utal:

„Most fenszóval kezdek tanulni, hogy halló érzékem is segédül szolgáljon az emlékezet munkájának. Fenszóval ugyan, de még nem szavalva tanulok, az az nem érzelmi kifejezéssel: azonban nehogy valami visszás hanglejtéshez szokjam, melly szerepem’ lényegével ellenkeznek, ’s mellytől később igen nehéz volna elszoknom: némi szabatos lejtést adok hangomnak, az az gyöngén érintem az érzelmek’ felületét.” (Egressy 1841, 118; Kerényi 1980, 29)

Ezt kell összevetni *A színészet könyvének* kijelölt részével. Kerényi nem elemzi részletesen a két szöveg párhuzamát, de összefüggésüket jelzi. A Kisfaludy Társaság 1838-ban pályázatot ír ki egy magyar nyelvű színészi tankönyvre; Kazinczy Gábor ez évben levelet intéz Egressyhez, és azt ajánlja: „Nem volna jó a Kisfaludy-Társaság kérdésére felelnünk? Én a theoriát, Te a praxist?” (Molnár 1908, 14). Egressy ezután nekilát az elméleti cikkek írásának, de „végül is csak 1866-ban összegezte *A színészet könyvében* tapasztalatait, tankönyvet adva a Szini Tanodának” (Kerényi 1980, 187–188). Ebből így definiálhatjuk *A színészet könyvét*: az 1830-as évek végétől a különféle sajtóorgánumokban megjelenő, a színjátszás elméletéről szóló Egressy-tanulmányok összefoglalása. A *tapasztalat* persze ennél többet is jelenthet, Kerényi mindenestre csak a *Színészeti studiumok* című cikk kapcsán említi analógiát *A színészet könyvével*.

Talán nem ennyire egyértelmű, de felfedezhető a Kerényi-féle válogatás egy másik írásának, a *Hamlet’ ismertetése* címűnek is a párhuzama *A színészet könyve* bizonyos passzusaiival. A Hamletről írt ismertetés 1839. november 3. és 21. között jelent meg az *Athenaeumban*; a darabot a Pesti Magyar Színházban 1839. november 16-án mutatták be először, Egressy jutalomjátékaként. A folyóirat szerkesztői az első részlet közlésekor jegyzetet csatoltak a címhez: „Shakspeare’ Hamletje nem sokára pesti színpadunkra kerülend Egressy Gábor’ jutalmául” (Egressy 1839, 564; Kerényi 1980, 7). Egressy a cikksorozatban részletesen ismerteti referenciáit, s ír a darab kényes pontjairól is. Tárgyalandó résznek tekinti többek között Hamlet monológiát:

„Midőn a’ színészek tőle eltávoznak, magányában gyávaságát ’s határozatlanságát *keserűen hányja önnön szemére*, káromolja a’ bitort, ’s magát még inkább, alávalónak látszik önmaga előtt, a’ miért atyja’ megöletése ’s ennek boszúra intése tette nem birhatják. »– Gyáva vagyok én?« – kérdezi magától – »meg hagyánám magamat mástól gyaláztatni boszúlatlan? Igen« – úgymond, *magát pirongatva* – »még akkor is mindent turnék, mert galambkedélyem van, ’s nincs epém, melly a’ nyomast megkeserítené [...]«. *Meggyőződés nélkül szakasztja magát újra félbe*, mint egy szórakozott; egy mentséget talál, melly a’ jelen pillanatra megnyugtítja [...]. Ámde csak pillanatokra nyugvék meg; maga fölött elmélkedésével (önszemlélődésével) olly hamar föl nem hagyhat [...]” (Egressy 1839, 631–632 – kiemelés Sz. L.)

Pesten tehát úgy lép fel, hogy alakítását tudatosan végiggondolta, sőt a fellépés előtt előtanulmányt is írt. 1839 előtt mindössze hatszor játszotta a Hamletet, a pesti szereplésre pedig állítólag másfél évig készült (Egressy 1860, 1305). Hogy ez a szerepfelfogás valóban megalapozott volt, azt még jobban nyomatékosítja, hogy 1866-ban, miután a vidéki vendégszereplésekkel együtt hozzávetőlegesen hatvanszor eljátszotta a szerepet, *A színészet könyvébe* éppen ezeknek a gesztusoknak a verbális megjelenítésével jegyezte le a magánbeszéd előadásmódját. Nem változtatott azon a közel harminc évvel azelőtti elgondolásán, hogy a monológ lényege Hamlet önmagával való meghasonlása, belső ellentéteinek szavakba öntése:

„Kifejezésünk ilyenkor az egyedüliség biztos érzete mellett is a titkolózás több vagy kevesebb mértékével történjék. [...] A magánbeszélő nem lát, nem hall egyebet, mint saját képzeletének alakjait; [...] magában tűnődik, küzködik, fontolgat, okoskodik, tervez, határoz. A magánbeszédben többnyire a szív alkuszik, az észszel; a szenvedély vitatkozik az értelemmel; de a mi sajátyszerű: mind a két fél a szív hangján beszél; mintha az észnek saját ügye számára külön szíve volna, a szívnek pedig, saját védelmére külön esze, s mindenik félnek más hangja. Ilyenek a *Hamlet* magánbeszédei, melyeket egy magával meghasonlott lélekben: az ellentételek párbeszédének lehetne nevezni. Ez ellentételek nemcsak a gondolatoknak, hanem az érzelmeknek is ellentételei lévén: a legkülönbözőbb hangokon szólnak.” (Egressy 1866, 196–197)

Az 1839-es írás természetesen még nem ad ennyire pontos instrukciókat, de felfogásban ugyanaz a világ: a lelkiállapot differenciáinak érzékeltetése, a különféle, esetenként ellentétes érzések-benyomások tagolása, a hang modalitásának szükségzerű változtatása. A szövegek közötti átjárhatóság tehát azt jelezheti: *A színészet könyve* nem pusztán a korábbi elméleti szövegek összegzése, hanem a több mint harminc éve játszó színész színpadi alakításainak, szerepfelfogásainak írásban rögzített változata is, olyan kompetenciák gyűjteménye, amely a Színi Tanoda hallgatói és az utókor számára is tanulságokkal bírhat. Ezt érdemes kiegészítenünk Egressy álláspontjával, aki a folyamatos önképzést és a szerepértelmezéseit bemutató dolgozatait így jellemezte:

„Az én igazi mestereim nem a’ theoriák, hanem Shakspeare, a’ bécsi várszínház, eszmélkedésim, és a’ gyakorlat valának, és lesznek. Körül belől majd 16 éves practicus lévén, nem is könnyen hiszek már theoreticusnak [...]. Az én írásaim a’ színművészetről, (kivéve egypár idézetet,) nem kiírások. [...] Lapjainkban megjelent csekély eszmélkedéseim véreimen vannak átszűrve, ’s a’ gyakorlat’ kohában edzettek meg.” (Egressy 1842, 28)

Az elméletírói munkásság ars poeticájaként is olvasható szövegrészlet nem véletlenül hangsúlyozza Shakespeare-t, hiszen Egressy nemcsak az elsők között vállalta több Shakespeare-dráma főszerepének eljátszását a Pesti Magyar, később Nemzeti Színházban, hanem *A színészet könyvében* is legtöbbször e művek alapján igyekszik leírni, tanítani az egyes szerepértelmezéseket és azok színpadi

megjelenítését. Úgy tűnik tehát, a Shakespeare-drámák kapcsán a gyakorlat és az elmélet viszonyának szoros szimbiózisa tovább bővítheti *A színészet könyvének* kontextusait, és támpontot adhat a másik egységének, a különféle jellemfelfogásokról szóló fejezetnek az értelmezéséhez. A tárgyalást ugyan nehezíti, hogy Egressy nem írt minden Shakespeare-alakításáról ismertetést, ám abból kiindulva, hogy a tankönyvbe átörökített gesztusai a gyakorlatban már néhány előadás után, az 1830-as évek végén, az 1840-es évek elején többé-kevésbé rögzülhettek, a színikritikák segítségével rekonstruálhatónak tűnek.

Egressy pályája a magyarországi Shakespeare-recepció azon szakaszába tagozódik, amelyet Dávidházi Péter az *„Isten másodszülöttje”*. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* című könyvében a mitizálódás korának (kb. 1840–kb. 1864) nevez. Ez az időszaka Shakespeare-kultusz tekintetében egyszerre jelenti a Shakespeare-drámákat alig ismerő színházzáró közönség elmarasztalását, a magyar nyelvű fordítások sürgetését és a kritikákban, tanulmányokban olyan kultikus nyelvhasználat kiteljesedését, amely „a transzcendens tartományaival érintkezik” (Dávidházi 1989, 138–164). A folyamatban Egressynek is szerepe van. Az 1848-ban megjelent *Indítvány a szellemhonosítás ügyében* című cikkében Arany János, Petőfi Sándor és Vörösmarty Mihály esetleges összefogásán felbuzdulva, miszerint szövetségre lépnek, hogy Shakespeare műveit együttes erővel lefordítsák, azt javasolja, hogy intézményes keretek között, legalábbis annak támogatásával próbálják kitérített szándékukat megvalósítani (Egressy 1848, 225–230; Dávidházi 1989, 165–166). Egressy retorikája az említett szövegben pontosan követi azt a 19. század közepi kritikai nyelvet, amely Shakespeare-t égi szférába emelte. Dávidházi Péter úgy látja, ebből eredeztethető, hogy Egressyt „»Magyarország Garrickjé«-nek nevezték, aki »méltó papja élete bálványának Shakespearenek«” (Dávidházi 1989, 142). Noha nem a nyelvhasználat szintjén, de Rakodczay már az *Egressy Gábor és kora* című monográfiájában is összekapcsolja ezt a két eseményt, és felismeri az Egressyről szóló színikritikákban azt a karakterisztikus szót, amelyre hivatkozva Egressyt korának legnagyobb Shakespeare színészévé avathatja (Rakodczay 1911, II, 51–135). Ezt igyekszik alátámasztani azzal is, hogy végigveszi Egressy Shakespeare-alakításait, és adatozza, hogy a kortársak közül kik játszották még e szerepeket.

„[...] akiket [Egressy] látott e szerepben [Hamlet], a hírhedt Celestin. [...] Maga E., mint láttuk 1835-ben játszta először Hamletet. Budán *Fáncsy előzte meg E.-t* Hamletben. [...] Ezt fontos tudnunk, hogy lássuk, miként Egressynek Hamletben még Lendvay előtt *Fáncsy* volt vetélytársa. [...] *Lendvay csak ő utána játszta Hamletet* és vetelkedett E-vel a szerepben. [...] Közvetlen Lear-előadásokról van tudomásunk: Szabadkán Szilágyi javára Lear [18]35. III. 21. Debreczenben [18]37. IV. 7. kis közönség előtt. *E két helyről nem tudjuk, ki adta a czímszerepet*. Az utóbbi helyen Celestin adta Edgárt [...]. Hanem tudunk egy jó Lear-színészről, ki E. előtt művelte e nagy szerepet: Tóth István, ki a budai társulatnak is tagja volt. [...] 1842. január 25. játszta először E. Coriolanust saját és Dobrossy németből

készült fordítása szerint. [...] Coriolanust élte fogytáig kultiválta E. Halála után Feleki tett benne kísérletet.” (Rakodczay 1911, II, 56–59 – kiemelés Sz. L.)

Ehhez jön kiegészítésként a monográfia végén található táblázat, amely Egressy fellépéseinek számát összegzi. Eszerint Pesten 1837 és 1866 között a *Hamletet* 25-ször, a *Coriolanust* 17-szer, a *Lear királyt* 19-szer, az *Othellót* 9-szer, Shakespeare többi művét (*III. Richárd*, *Julius Caesar*, *Macbeth*) pedig kétszer-háromszor játszotta (Rakodczay 1911, II, 554–555). A Pesti Magyar, később Nemzeti Színház műsorlexikona szerint Egressy javára mutatták be 1838. április 30-án a *Lear királyt*, 1839. november 16-án a *Hamletet*, 1842. január 25-én a *Coriolanust*, 1843. augusztus 19-én a *Macbethet*, 1845. február 8-án a *IV. Henriket*, 1855. március 13-án pedig *A makrancos hölgyet* (Hajdu Algernon 1944). A műsorlexikon a későbbi előadások szereplőgárdáját ugyan már nem sorolja fel, de Rakodczay közlése és a színikritikák alapján úgy tűnik, a premiert követően is többnyire Egressy adta a címszerepeket; például a 32 *Hamlet*-előadásból 25-ször. Ezek a legtöbbször játszott szerepei közé tartoznak, 26 pesti előadással egyedül Obernyik Károly *Brankovics György* című darabjában való fellépése előzi meg őket.

Az áttekintésből két dolog biztosan látszik. Egyrészt a század közepén a Shakespeare-kultusz fejlődéstörténetében bármennyire is magasztos dolgok történtek, a Shakespeare-művek először nem színházpolitikai megfontolásból, hanem főként jutalomjátékként, legalábbis Egressy esetében többnyire a választását követően kerültek színpadra. A színház ugyan támogatta ezt a célkitűzést, és a későbbiekben igyekezett minél több Shakespeare-drámát színpadra állítani (Pukánszky Kádár 1940, 149–154), ám ezek többnyire egy-egy időszakos bemutatót jelentettek, s néhány kivételtől eltekintve nem váltak rendszeresen játszott darabokká. (Ebben persze a cenzúrának is szerepe volt.) Az erdélyi és a vidéki szintársulatok műsorát pedig valamelyest a pesti bemutatók formálták; Kolozsváron 1838–1850 között mindössze tizennégy Shakespeare-előadást tartottak, ezek többsége is leginkább egy Pestről érkezett vendégszínész jóvoltából került színpadra (Bartha 2010, 140). Éppen ezt mutatja Egressy példája is, aki a *Hamletet* Erdélyben és vidéken 27-szer, a *Lear királyt* 10-szer, az *Othellót* 5-ször, a *Coriolanust* és a *III. Richárdot* pedig kétszer adta (Rakodczay 1911, II, 554–555). Másrészt Rakodczay leírása szerint a színésztársak inkább csak kipróbálták magukat a Shakespeare-szerepekben, s úgy tűnik, valamiféle elsőbbség Egressynek járt – „Mond meg Szigligetinek, ne koptassák el Hamletet addig, mert abban fogok fellépni, mert hiába, csak Hamlet áll legfelül szerepeim között; mindenhol ez a közvélemény [...]”²

2 Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Kolozsvár, 1855. december 10. = OSZK Kt., Levelestár, Egressy Gábor Egressy Gábornéhoz.

A Kisfaludy Társaság kétszer írt ki pályázatot színészeti kézikönyvre. Az első, 1838. február 6-i felhívás így hangzik: „Készíttessék egy színészet kézikönyve, mely a dramaturgia, poetica, nyelv, szavalás, mimica, costüm- és színmesterség köréből minden, a színésznek szükséges ismereteket, célszerűen szemelve, állandó tekintettel a magyar színész állapotja és szükségére, helyes rendben, világos előadással, összefoglaljon” (A Kisfaludy-Társaság évlapjai 1841, 25). A pályamunka benyújtási határideje november 20-a volt. Mivel dolgozat nem érkezett, 1839 elején a kiírást megújították, de már csak olyan kézikönyvet vártak, amely a szavalás általános és színészekre vonatkozó elveit rögzíti (A Kisfaludy-Társaság évlapjai 1841, 154). Noha 1840-ben erről két tanulmány is született, Bajza József, Toldy Ferenc és Jósika Miklós szerint az elvárásoknak pontosan egyik sem felelt meg. A jutalmat ennek ellenére Ramershoffer Valeriánnak, Benedek-rendi papnak kiosztották, mert úgy vélték, a téma kifejtése elfogadható volt, csak a színészeknek útmutatót adó példák hiányoztak (A Kisfaludy-Társaság évlapjai 1841, 154; a jutalmazott pályamű: 199–243).

Egressy 1846-ban két dolog miatt értékelte sikertelennek a Kisfaludy Társaság pályázatát. Egyrészt a feladathoz képest csekély jutalmat (25 arany) ajánlottak, másrészt az akkori magyar nyelvtan szabályainak kidolgozatlansága nem tette lehetővé egy kézikönyv megírását (Egressy 1867, 124). (Valószínűleg olyan jellegű nyelvészeti munka hiányára gondolt, mint Brassai Sámuel *A magyar mondat* című tanulmánya, amelyet *A színészet könyve* írásakor már felhasznált.) Míg Bajzáék a színélőadások javítása érdekében javasolták a színészeti tankönyv kiadását, addig Egressy nyolc évvel később már a színészképzés intézményesülését sürgetve hozta szóba: „a nemzeti színház dolgai közé lenne sorozandó szinte, hogy midőn a színész-képezdéhez tervet készíttet: tűzzön jutalmat egyszersmind a színészet kézikönyvére, mint a képző intézeti tanulmányok legfőbbikére” (Egressy 1867, 124). Nem véletlen, hogy éppen a Nemzeti Színház támogatásával képzei el a színjátszás hivatásosodását, hiszen azzal, hogy a törekvést elhatárolja az alapvetően irodalmi érdekeltségű Kisfaludy Társaságtól, a színművészet önállósulásának lehetséges útját láttatja. Ezt hangsúlyozza *A színészet könyve* bevezetőjében is: „A mi könyvünk tehát oly művészetről tanít, mely egészen saját elvei szerint alkot és építkezik; oly elvek és szabályok szerint, melyek nagy részökben semmi más művészettel nem levén közösek: a színművészet egyéni önállásáról tanuskodnak [...]” (Egressy 1866, 7).

A színészet könyve az első magyar nyelvű színészeti tankönyv, amelynek kiadása az 1865-ben alapított Színi Tanodához köthető. A korszak tankönyv fogalma nagyon tág kategóriát jelöl, iskolai kézikönyvnek minősítik azt, „mely az illető tanszak tárgyait rövid vázlatban vagy részletesebben tartalmazza” (Tanítókönyv 1874, 64). Ennek a kritériumnak Egressy könyve megfelel; két nagy egysége: az értekező bevezető (*Általános rész*) és a *Tüzetes rész*, amely a színpadi megjelenítés

különbféle módszereit, módozatait tárgyalja. A Kerényi-féle válogatásból már kiderült, hogy feltehetően egy korábbi elképzelés hagyományozódásával jött létre, ám Egressy feleségének, Szentpétery Zsuzsannának írt leveleiből úgy tűnik, a viszonylag pontos koncepciója csak 1849-ben alakult ki.

Egressy 1849 szeptemberében, emigrációjának második hónapjában arra kérte feleségét, hogy családjá kövesse Törökországba, és

„[...] el kellene akkor nekem hoznod édes [...] a’ Theater Lexicon nevű könyveimet, valamennyi színdarabjaimat. Shakespeart, és azon hírlapokat melyekben munkáim megjelentek; hanem ezek közül – hiányzik az 1848ki életképek két legelső száma; ezeket Szemere Pálnak adtam kölcsön, – kérd vissza édes, mert egy igen kedves dolgozatom van bennök.”³

Egressy három dolgot hangsúlyoz: mindenekelőtt kellene neki a színháztörténeti lexikonok, a Shakespeare-drámák és a publikációi közül az 1848-as Életképekben megjelent. A nyomtatékosítás többszöri, 1849 októberében így ismétlődik: „A’ mult esztendei életképeknek két első számát édes nekem akárhonnán megszerezd”.⁴ Ezután még kétszer figyelmezteti feleségét a folyóirat megszerzésére, az 1850. május 3-i levélből pedig az is kiderül, miért fontos ez a cikk: „1848ki Életképekből a’ két első számot Szemere Pálnak kölcsönöztem. *Kérd vissza, mert legjobb műveim egyikének kezdete van bennök.*”⁵ A tanulmány az *Indítvány a szellemhonosítás ügyében* című, amely 1848. február 20-án jelent meg az *Életképekben*. A magyar Shakespeare-fordítások sürgetéséről szóló cikk adja tehát Egressy tervének harmadik elemét. Az eddig kultusztörténeti szempontból figyelmet érdemlő szöveg olyan tézismondatokat tartalmaz, amelyek *A színészet könyvében* megvalósított koncepciónak pontosan megfeleltethetők. Egressy ugyanis itt rögzíti, hogy a Shakespeare-drámák honosításával „leszen műtantok” és elsajátítható a „művészeti valóság, mélység és nagyság”, vagyis a színészmesterséget e darabok alapján látja igazán megtanulhatónak (Egressy 1848, 227). A támpontot tehát ez a szöveg jelentheti, a folytatáshoz pedig kellene „Lear, Hamlet, Machbet, III Richard, Othello IV Henrik, Coriolán. [...] A német könyveim közül édes, csak ezeket hozzd: Shakspeare. Moliere. Lessing. A’ Theater Lexiconok. Seidelman élete, a’ mit Petöfitől kaptam és a’ kisebbik a’ mibe képek vannak. Thürnagel.”⁶ A család 1850 júniusában megérkezett Konstantinápolyba. Nem valószínű, hogy a publikációt és a könyveket magukkal vitték, Egressy ugyanis 1850. július 2-án ezt

3 Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Vidin, 1849. szeptember 18. = OSZK Kt., Levelestár, Egressy Gábor Egressy Gábornéhoz.

4 Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Vidin, 1849. október 8. = OSZK Kt., Levelestár, Egressy Gábor Egressy Gábornéhoz.

5 Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Belgrád, 1850. május 3. = OSZK Kt., Levelestár, Egressy Gábor Egressy Gábornéhoz – kiemelés Sz. L.

6 *Uo.*

írta Szentpétery Zsigmondnak: „[...] küldj nekem néhány szindarabot, a közelebbi levelemben kijelöltek közül. Különösen shakspereieket [...]” (Egressy 1867, 146). Az Egressy család 1850 szeptemberében hazatért az emigrációból. Egressy ezután az 1851-ben megjelent törökországi naplójának sajtó alá rendezésén dolgozott, és valószínűleg ezzel párhuzamosan színészetelméleti dolgozatokat nem írt. 1854-es sajtóhirdetésekből viszont már lehet sejteni, hogy az emigrációból írott leveleiben olvasható kérések valóban egy nagyobb munka, esetlegesen *A színészet könyvének* előkészületeit jelenthetik.

A *Pesti Napló* és a *Hölgyfutár* 1854. február 4-én a *Magyar színészet könyve* (ekkor még ezen a címen) közelgő kiadásáról tudósít. A *Hölgyfutár* bevégzett munkaként említi, a *Pesti Napló* pedig a terjedelmét és az árát ismertetve tudatja az olvasókkal, hogy a júniusi vásárra megjelenő könyvre Kozma Vazul nyomdásznál már lehet prenumerálni. Ez téveszthette meg Rakodczayt, aki igaza biztos tudatában állítja, hogy a hirdetésekkel egy időben a könyv nagyjából készen volt (Rakodczay 1911, II, 448). Azt ugyan jól érzékelt, hogy Egressy az emigrációból való visszatérése után nehéz anyagi helyzetben volt, és a könyvkiadásból származó bevétel enyhített volna a körülményein, de az már fenntartásokkal kezelendő, hogy az előfizetés közzététele egyértelmű bizonyítéka lenne a könyv elkészültének (Rakodczay 1911, II, 448). Annál is inkább cáfolnunk kell ezt, mert fennmaradt egy 1854-es Egressy-levél, amelyben nagy valószínűséggel éppen a színészeti könyv meghíusult kiadásáról esik szó:

„[...] édes, menj el Kozmához, kérdezd meg tőle mennyivel tartozom még neki, aztán rögtön ird meg, és én a pénzt azonnal küldöm; mert November itt van, és az előfizetési pénzeket vissza kell neki fizetni. A Kozma árjegyzéke író-asztalomon van, abból is megláthatod édes mi van még fizetni való. A pénzzel együtt majd küldök egy nyilatkozatot is, melyet te a Pesti Napló szerkesztőségéhez viszesz, s megkéred Törököt hogy lapjában nyomassa ki.... a könyvemet illetőleg; valamint Kozmának is át adod hogy a Hölgy futárban közölje.”⁷

Minden részlet egybevág az 1854. februári hirdetésekkel tudható adatokkal: egyezik a kiadó neve, hogy már elindult az előfizetés, és éppen a hirdetést közlő két lap szerkesztőjét, kiadóját kéri, hogy vélhetően a kiadás elmaradását tudassák az érdeklődőkkel. Ráadásul az is kiderül, hogy Egressy egyszer már júniusról novemberre módosította a megjelenés dátumát. A feltételezést a *Hölgyfutárban* 1854. november 8-án megjelent hír megerősíti: „Egressy Gábor tisztelettel értesíti a »Magyar színészet könyve« előfizetőit, hogy nevezett műve kiadását későbbre kénytelen halasztani, méltóztassanak azért előfizetéseiket Kozma Vazul nyomdai irodájában [...] az illető nyugták kézbesítése mellett visszavenni.” Egyértelmű, hogy Egressy a megadott határidőre nem készült el, a felelősség őt terheli, neki kell visszafizetni az előfizetési díjakat. De a levél alapján nem tartható Rakodczay

⁷ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Debrecen, 1854. október 13. = OSZK Kt., Levelestár, Egressy Gábor Egressy Gábornéhoz.

véleménye sem, aki szerint az edíció a kevés prenumeráns miatt hiúsult meg (Rakodczay 1911, II, 448). Az okok talán nem is a kiadás körüli tényezőkben, hanem inkább Egressy emigráció utáni ellehetetlenült, csak lassan megoldódni látszó helyzetében keresendők. 1851-ben kihallgatásokra kellett járnia, először a pénztelenségen túl a bebörtönzéstől való félelem, majd a színháztól való eltiltás árnyékolta be napjait. 1852-ben csak rendezőként alkalmazhatták a Nemzeti Színháznál, 1853-tól már vidéki vendégszerepléseket is vállalhatott. Pesten viszont 1854 második feléig nem léphetett fel. A családi levelezéséből tudjuk, hogy a városok közötti ingázás, a műkedvelők betanítása és a sorozatos fellépések olyan szoros időbeosztást diktáltak, amelybe a könyvírás valószínűleg nem fért bele. (Ez figyelhető meg 1860-ban a *Magyar Színházi Lap* szerkesztésénél is.) Ezt igazolhatja egy 1854. szeptember 3-án kelt levele is:

„[...] azt írad egyik utóbbi leveledben édes, hogy ha már itt vagyok, használjam időmet és minden alkalmat melly haszonnal kínálkozik, [...] tehát én is rábeszéltem magamat hogy NagyKároly után Debreczent Váradot és Aradot is megjárjam azon egy hó alatt, mit még kapni fogok, és October közepe táján úgy térjek haza, hogy családunk egész télére el legyen látva, mert ha ez utat Isten csakugyan meg tennem engedendi, ugy a télen meg sem mozdulok hazulról, hanem nyugalomba teszem magamat, és könyvem nyomtatásával fogok egyedül foglalkozni, ugy hogy a Martiusi vásárra elkészüljön; ki addig nem fog várakozni, annak vissza adom előfizetett pénzét.”⁸

Egressy tehát azt tervezte, hogy 1854 telén írja meg a színészeti könyvet. A következő adatunk 1856-ból van, ekkor a Greguss Ágosttal és a Gyulai Pállal folytatott polémiájában említi. A hagyatékban eddig nem találtam az 1850-es évekből a könyvírásra utaló feljegyzéseket, jegyzeteket, de talán rászben ebből az időszakból származnak azok a tanulmányok, amelyeket Egressy Ákos 1889-ben *A színészet iskolája* címmel kötetbe rendezve kiadott. Keletkezési idejük ugyan nem derül ki, de az 1854-es kiadási terven túl *A színészet könyvével* való szövegszintű egyezések is ezt támaszthatják alá. *A színészet könyve* egyik kéziratából viszont biztosan tudható, hogy az általunk ismert könyvet csak 1864 és 1866 között írta meg.

Nem ennek a dolgozatnak a tárgya, hogy az autográfokat és a nyomtatásban megjelent szövegverziót összehasonlítsa, s ez utóbbi esetleges revideálását elvégezze, most csupán a keletkezéstörténethez szükséges adatokat ismertetem. Az OSZK Kézirattára *A színészet könyve* két kéziratát őrzi: Quart. Hung. 1577 és Fol. Hung. 1558 jelzetek alatt. Több jel is arra utal, hogy a negyedív formájú, 526 oldalas autográf keletkezett korábban. Ez, amint Egressy feltűntette, 1864 és 1866 között íródott, saját kezű javításokat és betoldásokat tartalmaz. A nyomtatott szöveggel ellentétben nincsenek mottói, és fejezeteinek sorrendje

⁸ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Tiszaújlak, 1854. szeptember 3. = OSZK Kt., Levelestár, Egressy Gábor Egressy Gábornéhoz.

sem teljesen azonos a kiadott verzióéval. Az Egressy Ákos kéziratában olvasható és előszavával ellátott későbbi szövegváltozat tartalomjegyzéke és mottói viszont már pontosan egyeznek a megjelent könyvével, s a jóval letisztultabb kézírás is azt bizonyítja, hogy ez lehetett a kiadás alapja. Egressy Ákos feltehetően az apja által a piszkozatpéldányban tett revíziókat figyelembe véve a kiadás előtt átmásolta a szöveget. Problematikusnak valamelyest a végső címadás tűnik. A korábbiak vélt verzióján *A színészet könyve* cím szerepel, és a *Koszorúban* mutatványként közzétett részletek⁹ is ezen cím alatt jelentek meg (Egressy 1865). A letisztázott, Egressy Ákos-féle szöveg viszont *A színművészetről* címet viseli. Egressy Ákos a kéziratban maradt előszóban azt írja, hogy apja ugyan befejezte a munkát, de váratlan halála (1866) miatt a kiadást már neki kell intézni. Az 1854-es kiadási tervben szereplő cím (*Magyar színészet könyve*), Egressy saját kezű kézírata és a publikált részletek inkább arra utalnak, hogy a későbbi, végül elvetett címvariáns Egressy Ákostól származhat. A munkafolyamatot egyelőre ennél pontosabban nem tudjuk rekonstruálni, de a záró momentum megvan: *A színészet könyve* az 1849-ben és az 1850-ben írt levelekben felsorolt elméleti és szépirodalmi szövegek felhasználásával készült.

A levelekben szereplő, majd a könyvben is hivatkozott munkák arra vallanak, hogy Egressy a kortárs német nyelvű színésztörténeti és -elméleti irodalomról folyamatosan tájékozódott, azt jól ismerte. 1849-ben már megvoltak neki a „Theater lexikon”-ok (ez valószínűleg az 1839-ben megjelent, és a *Tudománytár* 1841-es repertóriumában is feltüntetett *Allgemeines Theater-Lexikon*), Emil Thürnagel 1836-ban kiadott *Theorie der Schauspielkunst* című színészeti könyve és a Carl Seydelmannról (1793–1843) írott monográfiák. Ez utóbbiak közül az egyik Theodor Röttscher *Seydelmann's Leben und Wirken* című könyve, ezt kaphatta Petőfitől; a másik pedig August Lewald *Seydelmann: Ein Erinnerungsbuch für seine Freunde* című munkája, ebben láthatók a Seydelmann különféle címszerepeiről készült litográfiák. Röttscher könyvei később kerültek hozzá: az 1843-as berlini kiadású *Das Schauspielwesen* többször utal, a másikat, a *Die Kunst der dramatischen Darstellung* címűt pedig csak említi. Továbbá hivatkozik még Cicero szónoklataira, Arisztotelész *Retorikájára*, a *Quintilianus utasítása az ékesszólásra* és a *Blair Hugo' retorikai és esztétikai leczkéi* című munkákra. Ezek adják az Általános részben tárgyalt fejezetek irodalmi hátterét.

Bécsy Tamás a színművészet művészetek között elfoglalt helyéről, a színészet fogalmáról és a színész természeti eszközeiről szóló részek kapcsán már rámutatott arra, hogy Egressynek szinte a mai terminusokkal egybevágóan sikerült a színészet fogalmát definiálni (Kerényi 1990, 437). Igaz, szerinte ezek a passzusok sokkal inkább Röttscher eszméinek követéséről tanúskodnak, mint Egressy „saját hivatása iránti elfogultságá”-ról (Kerényi 1990, 436). Ám hozzáteszi: Egressy

9 Köszönöm Hász-Fehér Katalinnak, hogy a cikksorozatra felhívta a figyelmemet.

azzal, hogy gondolatmenetét elméletileg is alátámasztotta, a kortárs hazai színház- és drámaelméleti vitákban először tudott hitelesen érvelni amellest, hogy a színpadon eljátszott drámát már önálló alkotásként kell értelmezni. Gyulai, Greguss, Salamon Ferenc hiába hangsúlyozták a színész egyéni művészetét, a színházi előadást nem tudták a dráma írott szövegétől elvonatkoztatni (Kerényi 1990, 439).

Bécsy koncepcióját legalább két ponton látom továbbgondolhatónak. Egressy Egressy elméletírói munkásságában a színművészet önállósulásának problematikája már *A színészet könyve* előtt kimutatható, s ennél jóval összetettebbnek tűnik. Egressy nemcsak a színész sajátos művészi mivoltát emeli ki, hanem gondosan ügyel arra is, hogy az 1850-es években a színészeket (1860-ban a *Magyar Színházi Lap*ban megjelent cikkében a színtársulathoz szerződöttet tekinti színésznek) már megkülönböztessék a dilettáns színjátszóktól. Sőt *A színészet könyvében* éppen azt tartja a Színi Tanoda egyik legfőbb erényének, hogy a „becsülettel végzett tanulók kezébe oly bizonyítványt is fog adni, mely által az állam maga emel válaszfalat egyfelől a művészet jogosult gyakornokai között, másfelől a мүkedvelők és naturalisták között” (Egressy 1866, 18). Másrészt érdemes figyelni arra, amit Egressy a Röttscher-könyvekkel kapcsolatban ír. A *Das Schauspielwesen*ből azt a passzust idézi és értelmezi, ahol Röttscher a színművészet egykorú negatív megítélését ismerteti, és a színészet művészi státuszáról ír (Egressy 1866, 11). Egressy a kommentárjában nem feltétlenül a német dramaturg eszméinek követéséről beszél, hanem azt hangsúlyozza, hogy a színművészet önálló diszciplínává válásáról vallott saját elképzelését Röttscher munkái megerősítik. A *Die Kunst der dramatischen Darstellung* pedig elmondása szerint már „kissé későn érkezett ugyan hozzám arra nézve hogy adatai előttem ujak legyenek; hanem épen jókor a végett, hogy meggyőződésemet igazolja” (Egressy 1866, 24). Ettől persze nem vonható kétségbe Röttscher koncepciójának követése, de talán észrevehető, hogy Egressy a saját szakmai felkészültségét is igyekszik bizonyítani. Sőt annak ellenére, hogy az eszmetörténeti kapcsolódások kijelölésével a törekvéseit valamelyest az európai színházelmülethez köti, egyszerre törekszik arra is, hogy *A színészet könyve* némileg elhatárolódjon az elméleti jellegű dramaturgiai írásoktól. Ismeri Goethe, Lessing és Tieck idevonatkozó dolgozatait, ám úgy véli, a színészképzés akkor lehet igazán hatékony, ha a tankönyvben a gyakorlati példák dominálnak, és nem a dramaturgiai elméletek (Egressy 1866, 15–16). Egressy képes objektíven, távolságtartással szemlélni a magyar színésztörténetet, s azt mondja, hogy a Pesti Magyar Színház megnyitása ugyan döntő jelentőséggel bírt, ám eddig a színészképzés hiányában keveseknek sikerült megfelelő szakmai felkészültséget szerezni, és ez valóban befolyásolta a színészekről alkotott képet. Felismeri a magyar színjátszás fejlődésének szükségességét: „a mai kor azt követeli, hogy a művészetet senki se gyakorolja

csupán vak ösztöne szerint, hanem kellő műveltséggel, alapos előkészülettel, önismerettel és öntudatos ihlettel” (Egressy 1866, 15).

Úgy gondolja, a kezdő színésznek azt kell elsősorban megtanulnia, hogy a drámai jellemet függetlenítsa a saját érzéseitől. Akkor lép a „művészet álláspontjára”, ha a spontaneitást sikerül kizárnia a szerepalakításából, de megőriz valamiféle természetességet, és a tudatosság ellenére sem lesz mesterkéltséget (Egressy 1866, 32–33). A gyakorlat tanítását a szupraszegmentumok magyarázatával kezdi. A hangsúlyozás megtanulására legalkalmasabbnak Petőfi, Arany és Vörösmarty verssorait tartja, de hoz példákat többek között Katona *Bánk bán*jából, Shakespeare *Hamlet*jéből, a *Julius Caesar*ból és a *Szentivánéji álomból* is. A különféle karakterek színpadi megjelenítésekor a vígjátékokat háttérbe szorítva, elsősorban a tragédiák jellem típusait tárgyalja, és főként a Shakespeare-drámákból vett jelenetekre támaszkodik. Így lett például a *vizionálás* megtanulásához példa Lear, Júlia és III. Richárd, a *látható szellem* mintaadója a Hamlet (ezt Seydelmann nyomán írja le) és a Macbeth. Az *őrületnél* Lear és Ophélia egy-egy jelenete, a különféle *haláltípusok* eljátszásánál Rómeó („a legszilárdabb akarattal hal meg” – Egressy 1866, 141) és Othello („a kit nem ezen kétségbeesés bir arra, hogy magát halállal büntesse, hanem a legtisztább eszmélet, melyet végül ismét visszanyert” – Egressy 1866, 142), a *gyűlöletnél* pedig *A velencei kalmárban* szereplő Shylock karaktere kerül sorra. A *tisztelet* verbális megjelenítésének tanításakor bővül a kör: ott Bánk bán II. Endrével és Posa márk Fülöp királlyal szemben tanúsított tiszteletadását értelmezi; a *képmutatásnál* pedig III. Richárdon és Jágón túl Tartuffe jellemét emeli ki.

Hogy melyik szerep eljátszása és tanítása között tudunk kongruenciát teremteni, az a színikritikák függvénye. A tankönyv kontextusában ugyan nincs jelentősége annak, hogy Egressy ezeket a szerepeket hányszor játszotta, a fellelhető színikritikák számát viszont ez határozza meg. Egyrészt tehát van némi aránytalanság, evidens, hogy a huszonötöször eljátszott *Hamletről* jóval több kritika szól, mint a kétszer előadott *III. Richárdról*. Másrészt számolnunk kell azzal is, hogy nem minden Shakespeare-alakításáról találunk olyan színikritikákat, amelyekből előadásmódjára következtetni lehet.

A színháztörténeti szakirodalom Egressy Hamlet-szerepének megformálásakor mintakövetésről beszél. A Hamletről írt ismertetése kapcsán Solt Andor és Kerényi mutatott rá Ludwig Tieck *Bemerkungen über einige Charakter im Hamlet, und über die Art, wie diese auf der Bühne dargestellt werden könnten* című írásának adaptálására. Solt az 1841. január 16-i, Egressy főszereplésével bemutatott Hamlet-előadásról írt Vörösmarty-kritika kapcsán hozza szóba a Tieck-szöveget. A kritikai kiadás jegyzetapparátusában Vörösmarty Hamlet-olvasatának eredetiségéről beszél, felmentve a költőt a külföldi elméletírók esetleges utánzásától. Ellenben azt írja: „Tieck »jeles észrevételeinek nyomán«

készült Egressy Gábor Hamlet ismertetése c. hosszú tanulmánya” (Vörösmarty 1969, 620). Kerényi aztán szövegszinten is összevetette Tieck és Egressy írását, s megállapította, hogy ahol Egressy jelzi, hogy Tieck nyomán halad, onnan egy meghatározott szakaszon a kisebb kihagyásoktól eltekintve a Tieck-tanulmány fordítását közli, később viszont már saját elképzelését írja le (Kerényi 1980, 177) – a bevezetőben idézett szövegrészre ez utóbbi vonatkozik. Az értelmezők a történetet itt lezárják. Elfelejtődnek, vagy nem kapnak hangsúlyt Egressy 1860-as visszaemlékezésének azon passzusai, miszerint másfél évig készült az 1839-es pesti Hamlet-bemutatóra, és hogy az 1835–1838 közötti vidéki és budai fellépéseit ekkor már nem említi a Hamlet-alkításai között (Egressy 1860, 1305). Kerényi szerint Egressy szándékosan nem emlékszik az 1839 előtti bemutatókra, „ezeket nem vallja magáénak” (Kerényi 1980, 172). Valószínűsíthető, hogy felejtése éppen az esettanulmány megírásához köthető, vagyis Tieck Hamlet-tanulmánya egyszerűen módosíthatta szerepfelfogását – a visszaemlékezésben maga Egressy is összekapcsolja a cikk megírását és első pesti Hamlet-beli fellépését (Egressy 1860, 1305). Az 1839-es dátum valamiféle folyamat kezdetére utalhat, úgy tűnik, ez az első pesti bemutató annak a Hamlet-alkításnak az alapjait vetette meg, amelyet 1860-ban is játszhatott. Az is nyilvánvaló, hogy a Tieck-szöveg csak elméleti síkon értelmezi a darab konfliktusait, és esetleges színpadi megjelenítésükről nem szól. Egressy színészi pályájának kontextusában tehát már nem annak lesz döntő szerepe, hogy Tieck elméletével azonosult, hanem hogy a darab 1839-es verbális megjelenítése már önálló koncepciójaként hagyományozódott. Ennek igazolására jó példa lehet Bajza 1841-ben és Greguss 1856-ban írt színikritikája Egressy Hamlet-alkításáról.

„Bajza: A híres magánbeszéd bizonyos panaszhangon, fájdalmas sóhajtozások között szavaltatott, mit nem látok a beszéd szellemében motiválva. Én legalkalmasabbnak tartom e monolog egyszerű értelmes elmondását *merengő elmélkedés hangján*, melybe semmi pathetikusnak, semmi fájdalmasnak nem szabad vegyülni.” (Bajza 1900, 308)

„Greguss: A jelenet Ophéliával játéka fénypontja szokott lenni, s az volt ma is; de éppen e fénypontot szembe szökő hiba előzi meg a »lenni vagy nem lenni« megkezdése előtt. Hamletben öngyilkolási gondolatok forrongnak; a létet megunta, szeretne meghalni. Elmerül az élet és halál közti válogatásban. De kételyei támadnak: nem illőbb-e az emberi lélekhez elviselni az élet bajait mint a halálban keresni menekvést? s a halál maga nem-létet biztosít-e az elcsüggedt, a megsemmisülés után vágyakodó embernek? A hangulat mely ekkor Hamletben uralkodik *a csüggettség, elmerülés, kételgés hangulata*; s e hangulatot legkevésbé sem fejezi ki a sebes föl- és alájárás melylyel Egressy a híres magánbeszéd elmondásához készült.” (Greguss 1872, 153)

A két idézet egy ponton egybevág: Hamlet monológia *merengő elmélkedés, elmerülés, kételgés*. Bajza monoton szónoklatot, Greguss higgadt testbeszédet várt. Végtelennek tűnő játék lenne, ha érveket és ellenérveket sorakoztatnánk

fel a monológ lehetséges előadásáról – számunkra most a két dátum és Egressy értelmezése érdekes. A két szereplés között tizenöt év telt el; Egressy úgy kezdte a monológot, hogy nyugtalanul járt a színpadon, majd pedig meg-megszakítva, hangjának tónusát változtatva elmondta a magánbeszédet. Azt persze nem tudhatjuk, hogy minden előadást pontosan ugyanezekkel a gesztusokkal adott-e, de az biztos, hogy szerepértelmezésén nem változtatott, vagyis másfél évtized után sem mondta nyugalmas testhelyzetből elmélkedést imitálva a monológot. 1856-ban egyébként két egymást követő előadásban is *sebes járás* közepette szavalta ezt a részletet, Vajda János ugyanis Gregusshoz hasonlóan szintén ezt kifogásolja, sőt tőle azt is megtudjuk, hogy ez egy rögzült elem lehetett Egressy játékában, mert „általában mindenki rosszalja” (Vajda 2000, 176). A véleményekből *A színészet könyvében* rögzített előadásmódot lehet sejteni. Érdekes, hogy bár Greguss Hamlet élet-halál harcát csüggedtségnek tekinti, metaforikája mégis Egressyéhez hasonló:

„Hamlet magánbeszéde [...] korán sem pusztá elmélkedés, mint sokan hiszik; hanem valóságos élet-halál harcz, a szív és ész között; vagyis: a »vérszínű elszántság« tusája, szemben a »fontolgatással«. [...] gyötrelmes tünődésnek kedélyhangjaiban fejezte ki magát [...]. Magánbeszédben egy-egy ötlet jelenik meg, mely kedélyünkre villanyos hatást gyakorol; önérzetünk mintegy felszökik, majd egy újabb gondolat fejlődik ki, mint szörnyű balsejtelem, mely lesujt és rettegsbe hoz [...]. Kifejezésünkben s *testileg szintugy saját színét és alakját látassa.*” (Egressy 1866, 197–198)

Egressy tehát már 1841-ben és 1856-ban is azzal a színpadi megjelenítéssel élhetett, amit a későbbiekben tanított.

Kevésbé segítenek a színikritikák *Hamlet* többi jelenetének felelevenítésében. Vörösmarty ugyan jó érzékkel választotta ki a legkülönfélébb előadásmódot igénylő részleteket (Hamletnek anyjával, Poloniusszal, Ophéliával, atyja szellemével játszott jelenetét és a nagymonológot), ám amikor Egressy játékának értékelésére rátért, csak a nagymonológrol írt röviden (Vörösmarty 1969, 226). Pedig Egressy a szereptanulásról szóló fejezetben ugyanezeknek a momentumoknak a fontosságát emelte ki, és aprólékosan, a színpadi mozgástól a testbeszédén keresztül a megszólalás hangjáig leírta előadásmódjukat (Egressy 1866, 179–182). Felidézésük nehézségét a Vörösmartyéhoz hasonló kritikusi szüksézszerűség okozza. Az Ophéliával való jelenetét például hiába dicsérik a legtöbben, csak azt ismétlik: Ophéliával játéka előadásának fénypontja volt. Valamelyest többet sejtet a *Hölgyfutárban* 1860. január 17-én megjelent kritika: „[...] ez vala mai előadásának fénypontja, midőn földult kedélyvilágának minden titkos redőjét föltárva láttuk”. Az észrevétel azt sugallja, hogy ebben a jelenetben Egressy érzékletesen visszaadta Hamlet kedélyállapotának hullámozását, és itt egyszerre került színre karakterének sokoldalúsága. Az viszont már csak *A színészet könyvéből* derül ki, hogy az Ophéliára kérdően meredő Hamletet hogyan váltja fel egy szűrő szemű, kezét összecsapó, „majd a legmélyebb

fájdalommal, de egyszersmind keserü gúnnyal” megszólaló Hamlet (Egressy 1866, 182).

Egészen más kritikusi attitűdöt képvisel Petőfi a III. Richárd-előadásról 1847-ben írt színikritikájában. A szakirodalom leginkább a kritika első részére, a Shakespeare-ről szóló passzusra figyel, a Shakespeare-kultusz és -receptió felől olvassa a szöveget, és kevésbé értékeli színikritikai minőségben. Igaz persze, hogy az „Egressy Gábor III. Richardból oly alakot teremtett, amelyet vártunk tőle, amelyet csak tőle várhattunk. Nem szükség Egressy helyét kimutatnom a magyar színészek közt, [...] s szót sem érdemel egypár bangó, ki még most is el akarja tőle disputálni az elsőséget” (Petőfi 1974, 263) kijelentések nem kínálják automatikusan ez utóbbi referenciát. Első olvasatra a védelmező és ironikus szavak nyílt konfrontációknak, a könnyednek tűnő hangnem jó baráti bókolásnak, az idősebb barát iránti tiszteletadásnak tétélezhető. Kerényi úgy látja, Petőfi szembeszállt az Egressy szerepfelfogását támadó kritikusokkal, és az álommonológrol írott tetszésében valamelyest a királyellenesség sejlik fel (Kerényi 2008, 88). A szöveg tehát olyan regiszterekben értelmeződik, ahol nem a színikritikai volta fontos. Ha nem a nyelvi megformáltságra figyelünk, hanem Petőfi módszertanára, ezt látjuk: egyszerre mutatja be referenciális olvasatát (hol helyezkedik el a tragédia Shakespeare életművében, melyik a jól sikerült jelenete) és nézői elvárását, benyomását. Ez a színikritikusi pozíció gyakori, mégsem mondható, hogy a szöveg a reformkori színbírálatok kontextusába belesimul. Részletes, rendesen megírt kritikának tekinthető, kiemelt helyzete abból fakadhat, hogy tüzetesen jellemzi a színészi játékot, és így pontosan tájékoztatja az olvasókat a látottakról. Ha összeolvassuk Egressy *A színészet könyvében* III. Richárdról írt szerepfelfogásával, észrevehetjük azokat a sajátosságokat, amelyek kimozdíthatják eddigi kontextusaiból.

Petőfi két momentumot emel ki Egressy játékából: III. Richárd kétarcúságát és az álommonológot. Egressy *A színészet könyvében* éppen *Az álom*, *A képmutatás* és az *Egyénítés* (a hang a beszéd tartalmát fejezze ki) című fejezetekben hozza példának III. Richárdot. Petőfi a darabot 1847-ben láthatta először a Nemzeti Színházban; Pesten ekkor mutatták be másodszor. (Először 1843-ban Lendvay Márton főszereplésével adták).

„Petőfi: Rettenetes arc apró mosolygó szemeivel s nagy éhes szájával. [...] Valóságos anakonda-nézés, mely odaédesgeti a madarat a kígyó torkába. [...] S ez csak az arc és a néma mosoly; hát mikor nevet, milyen nem-emberi hang ez! mintha rozsdás ajtó csikorogna vagy mintha tigris köszörülne gégéjét [...]. Beszéde töredezett, szaggatott, egyenként dobálja ki a szavakat [...]” (Petőfi 1974, 264)

„Egressy: A képmutatás abban áll, hogy az ember valódi érzelmét, mely szavával ellenkezik, eltitkolja, s azt, a mit kívülről mutat, őszintének, valódinak adja ki. [...] A vigyázatlan pillanatokban a szót meg fogják hazudtolni a szemek és az ajkak. [...] III. Richárd hangjából és mozgásából a szenvedély egész erejének kell szóllani, hogy Annát rábeszélhesen és

megnyerhesse; és ezen nyilatkozásnak a tiszta és mély valóságtól mégis különböznie kell.” (Egressy 1866, 152–153)

A párhuzam elsősorban nem azért érdekes, mert Petőfi felismeri, hogy a képmutatás megjelenítésében az arcjáték kulcsfontosságú, és megállapítja, hogy a tekintetek már egymagában jelezni kell a színlelést, amit a nevetés és a megszólalás csak fokozhat, hanem mert a metaforákkal pontosan érzékelteti, felidézhetővé teszi Egressy mimikáját. Egressy a tankönyvben éppen ezekre a mozzanatokra helyezi a hangsúlyt, vagyis a szemek, az ajkak, a testbeszéd és a megszólalás összjátékát tekinti fontosnak a képmutatás színrevitelében.

Az álommonológ a darab egyik sarkpontja. Dramaturgiailag érthető Petőfi válaszára, hiszen a jelenet kitüntetett helyen van, látványos előadásmódot igényel.

„Petőfi: Kíváncsi voltam az utósó felvonásnak azon jelenésére, melyben Richárd a szellemek megjelenése után álmából fölriad; [...] Egressy [...] amint az ágyból fölugrott, elesett s néhány lépésnyire csúszott, s belekapaszkodott egy székre, mintha az élőlény lett volna, mely őt ótalmazza. Itt félig feke mondta vagy inkább suttogta el a magánybeszédet elfagyó lélekzettel.” (Petőfi 1974, 264)

„Egressy: [A visio] lehet egy borzasztó lelki viharok utórezgése is. Ilyen a III. Richard jelenete, álma után. [...] Van [...] bizonyos álomszerű állapot, midőn a lélek, emlékeibe annyira elsüllyedt, hogy magát és környezetét elfeledi, s egyedül tárgyával foglalkozván, ébren látszik álmodni. [...] Ilyenkor a test helyzete azt fejezte ki, hogy az ember egészen magába merült, eszmélete befelé fordult. [...] Ilyenkor a beszédben bizonyos sötét alaphang vonul végig [...]”. (Egressy 1866, 134–135)

Petőfi vizuálisan jeleníti meg mindazt, amit Egressy az álommal, a vízióval kapcsolatban definiál. Lépésről lépésre felidézi a jelenetet, az általa tébolygással, botorkálással jelzett képsor Egressy megfogalmazásában az önuralom elvesztésével, az öntudatlan állapottal azonos, a félig feke mondott monológ *A színészet könyvében* a magával meghasonlott lélek testhelyzete, a suttogás pedig az a sötét alaphang, amely az álomszerűséget sugallja. A két példából kiderül: Petőfi nem pusztán véleményt mond az előadásról, hanem a tudatosan átgondolt színészi játékot kommentálja az olvasóközönségnek. Egy színkritika alapján természetesen nem lehet messzemenő következtetéseket levonni, de abból, hogy a némi színészi tapasztalattal rendelkező Petőfi 1839-ben, majd későbbi pesti tartózkodásai alatt a legkülönfélébb szerepekben látta Egressyt fellépni (Kerényi 2008, 56), annyi talán sejthető, hogy jól sikerült kritikájában az előzetes benyomásoknak szerepe lehetett. Az aprólékos leírásból úgy tűnik, nemcsak megértette Egressy szerepértelmezését, hanem pontosan tudta azt is, hogy melyik színészi gesztus milyen viselkedést takar.

Egressy felől nézve pedig: a szövegek összecsengése egyértelműen azt igazolja, hogy a színész éppen úgy tanítja ezt a karaktert, ahogy húsz évvel korábban játszotta. A kontextus talán arra is rámutat, hogy ez a szerepértelmezés, vagyis

a minden mozdulatában szörnyetegnek ábrázolt király, nemcsak az egyes Shakespeare-drámákhoz kötött politikai ideológiát közvetítő színházprogram része (Kerényi 1981, 383), hanem bizonyos elemeivel a színészmesterség tanításának mintadarabja is.

A színikritikusok a *Lear király* esetében szintén az összjátékra koncentráltak, vagyis arra, hogy a színésznek mennyire sikerült Lear feszültségekkel teli karakterét megvalósítania. A *Hölgyfutár* kritikusa 1860-ban ezt írja:

„Egressy a zsémbet, a haragot, a megdöbbenést, az átkot, a kétségbeesést, mely legmagasabb fokán egyet kacag, a tébolyt is igaztalanságának fájdalmas megbánását a végjelenetben egyenlő teljes erővel s mégis művészi változatossággal fejezé ki. [...] Mi az összhangot illeti, Egressy a későbbi jelenetekben nem volt oly öreg Lear, mint a legelsőben, hol elgyöngült, aggot kora indokolja leginkább.” (*Hölgyfutár*, 1860. október 18.)

Noha nem ért egyet Lear megfiatalításával, jó észrevétele, hogy Egressy alakítását Lear életkorának megjelenítéséhez kapcsolja. Ezzel a színész rendkívül tudatos játékára figyel fel – *A színészet könyvében* ugyanis Egressy az életkor színrevitelének tanításakor éppen a Leart hozza példának:

„Hol az őszkort a sorssal látjuk harcolni életre-halálra: ott sem egy tehetetlen összeroncsolt embert akarunk szánni, ki reszkető fejét gyáván nyújtja oda bakójának; hanem oly szellemet akarunk bámulni, mely hős erővel tölti be az alakot, s ennek még ily korban is erélyt és ellenálló dacot kölcsönöz. Ilyen a *Lear* alakja, mely a hősi hajdankornak nagyszerű romjait mutatja. Ez ősznek hangjában tartásában és mozgásában életének egykori hőszaka mintegy folytatva van. A méltóság önérzete, a gyalázatos bántalmakkal szemben, lelkének bizonyos rugalmasságot kölcsönöz, és ekkor hangja egy távol menydörgése [...]. Az összemarczangolt kedély itt-ott megtört hangokon szól ugyan, de a melyek nem gyáva sopánkodás hangjai, hanem egy szétzuzott szívé, mely magát görcsösen szedi össze, ujra meg ujra.” (Egressy 1866, 130)

A történethez persze hozzátartozik az is, hogy a bíráló Egressy játékát jól ismerő befogadóként pozicionálja magát, aki előre fel van készülve a tudatos, megtervezett színészi játékra: „A vén Leart Egressy mindig művész alkotással szokta ábrázolni. Látszik, hogy szerepe minden kis részét gondosan át meg át buverálta, és igen jól tudja, hogy az indulatok különféle hangjait hogyan és mikor kell használni” (*Hölgyfutár*, 1860. október 18). Hasonló kritikusai státuszt mond magáénak Vajda János is. Egressy Lear-alakításáról csak akkor ír részletesebben, amikor Ira Aldridge 1858-as pesti előadásorozatáról való beszámolójában a két színész eltérő szerepértelmezését összehasonlítja:

„Mivel a mi Egressink is igen szép Lear, kikerülhetetlenül ama különbség ötlík elénk, mely a két művész felfogása között van, s mindjárt is azt mondhatjuk, hogy Egressy inkább szép, Aldridge inkább igaz Lear. Egressi egy költőibb, szinte mythologiai alak, a teljes királyi fenség romaival, patheticus tagjátékkal; a makacs szeszélyeskedés, hatalmaskodás inkább Learje természetéből, mint a helyzet kényszerűségéből látszik folyni, s ennél fogva az ő

Learje kevésbé szivethasgatólag résztvetgerjesztő. De azért Egressi nem kevésbé egységes e nagy szerepben [...]” (Vajda 2000, 300)

A két kritikus kétségkívül Egressy szerepfelfogását tükrözi. Mindketten úgy látják, hogy a különféle hangulatok együttes dominanciájával Egressynek sikerült Lear szélsőségek közt mozgó jellemét adni, s igaz, hogy a sokszor ellentétes kedélyállapotok felismerhetőek és jól elkülöníthetőek voltak egymástól, a játék mégsem volt szaggatott. Vajda még Egressy szerepfelfogásának legfőbb ismervét is megértette: a *romjaiban heverő* Leart is fenséges, méltóságát megőrző királyként kell ábrázolni.

Egressy a Shakespeare-drámák tananyagga formálásával a magyarországi Shakespeare-recepció sajátos aspektusát teremtette meg. Ebben a gesztusban egyaránt szerepe lehetett annak a meggyőződésnek, hogy Shakespeare összetett karaktereinek eljátszása igazi kihívás, megmérettetés a színész számára, és annak az Egressytől sem távol álló törekvésnek, hogy Shakespeare leginkább színházi előadásokkal népszerűsíthető. Ez utóbbi esetben a könyv azt sugallhatja: a feladat folytatása a jövő színészeire vár. A tananyag kiválasztása azonban nemcsak Egressy értékrendjét tükrözheti, hanem a kezdő színészekkel szembeni elvárásokat is, vagyis azoknak a szépirodalmi műveknek az ismeretét, amelyre a színészképzés az első években épülhetett. Igaz, *A színészet könyve* recepciótörténetéről nagyon keveset tudunk, a szakirodalom egyedül Paulay Ede 1871-ben kiadott színészeti könyvében kimutatható hatására figyelmeztet (Rakodczay 1884, III; Gajdó 2001, 390). Rakodczaynál azonban a befogadás érdekes leképződése fedezhető fel. Egressy szerepértelmezéseit helyeselve, a következőképpen korrigálta a színikritikákat:

„»E szerep (Hamlet) nem igen illet neki, ő, mindenben oly határozott, a dán királyfi tétováját nem bírta híven tükrözhetni s inkább nyugtalankodott, mint csüggedezett. [...]« [Greguss-kritika] [...] Hamlet [...] mintha valami jót mulasztana, szemére hányják, hogy habozik. Holott Hamlet művelt, keresztény, ki csak a pillanat hevében tudna gyilkolni, nemes felháborodásban, de nem lesbe állva. Nagy erkölcsi erő gátolja, hogy leszúrja Claudiust, nem gyávaság. [...] Hamlet kapva kap tehát minden ürügyön, melylyel a boszut, mely nem lehet más mint gyilkosság, elodázhajta. Hogy volna ez gyávaság olyan szenvedélyes temperamentumú, bátor embernél, mint Hamlet?» (Rakodczay 1911, II, 71–72).

A monográfia kontextusában a védelmező szavak a pozitivista életrajzok toposzának tűnnek, ám Rakodczay pályafutásának ismeretében más a helyzet. Rakodczay ugyanis nem pusztán Egressy életrajzírója volt, hanem színész, színházi szakíró és színészetelméleti könyvek írója is. 1896-ig három színészeti könyvet adott ki. Ezek nyilván már alaposabbak és részletesebbek Egressy könyvénel, mégis érdemes figyelni arra, hogy Rakodczay *A színészet rendszere* (1884) című munkájának bevezetőjében kiindulópontnak *A színészet könyvét* nevezi meg

(Rakodczay 1884, I, VIII–IX). A színikritikákhoz írt cáfolatai így egyszerre tükrözhetik egyéni szerepfelfogását és Egressy eszméinek követését. Példája azt mutathatja, hogy felnőtt egy Egressy könyvén nevelkedett színészgeneráció.

A színikritikusok szubjektivitása és az előadás alkalmisága mind olyan tényezők, amelyeket egy színészi játékot felidézni igyekvő dolgozat esetében figyelembe kell vennünk. Arra, hogy két egyforma színházi előadás nem létezik, már Egressy Gábor figyelmeztet *A színészet könyvében* (Egressy 1866, 5), az európai kultúrtörténeti szakirodalomban pedig ehhez kapcsolódóan az egyik kedvelt hivatkozási alap az aura-fogalmat bevezető Walter Benjamin *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című tanulmánya lett. Ezeket elfogadva mégis úgy gondolom, a tanulmányban követett koncepció, vagyis annak körüljárása, hogy *A színészet könyve* Egressy több évtizedes színpadi gyakorlatának lenyomataként (is) olvasható, túlmutat ezen a kontextuson. Hiszen az elmélet és a gyakorlat viszonyának szoros összefonódása, hagyományozódása nem egy konkrét színházi előadáshoz köthető, hanem Egressy színészi pályájának autoritását fejezi ki. Egykorú leírásokból tudjuk, hogy Egressyt fizikai adottságai miatt nem tartották színészi ideálnak (Lendvay Mártonról éppen az ellenkezőjét mondták). Ám annak dacára, hogy termete meglehetősen alacsony volt, és gyenge tüdeje miatt hangproblémákkal küzdött, az egyik legtehetségesebb színészként említik. Sikerét az a színikritikusok által is felismert tudatos színészi játék adhatta, amelyet a folyamatos önképzéssel és a kortárs színészetelméleti irodalom ismeretével sajátított el. Színészi gyakorlatából és elméletírói munkásságából úgy tűnik, pályáját végig ez a metodika jellemzi. A színészeti könyv megírásával pedig eljut ahhoz a fázisig, amelyet a külföldi szakirodalom a Színi Tanoda kapcsán a színészet professzionalizációjának egyik feltételeként határoz meg. Egressy Gábor a 19. század vége felé kibontakozni látszó modern színészi játék magyarországi alapjait rakta le.

* * *

Egressy 1865. január 25-én a Kisfaludy Társaság gyűlésén részletet olvasott fel *A színészet könyvéből* (Egressy 1865, 121 – a címhez csatolt szerkesztői megjegyzés). Elkészült az a pályamű, amelyet 1838 óta vártak. A színészeti tankönyv az akkori kiírás minden kritériumának megfelel: a kezdő színész megkapja a szükséges ismereteket a „dramaturgia, poetica, nyelv, szavalás, mimica, costüm- és színmesterség köréből” (A Kisfaludy-Társaság évlapjai 1841, 25) – Egressy felelt a kérdésre.

A felolvasás azonban ma már inkább csak szimbolikus gesztusnak tűnik, a könyv belső borítóján olvasható ajánlás ugyanis olyan hátszelet sejtet, amelyet Egressy korábban hiányolt: „A Nemzeti Színház ügyével foglalkozó országos bizottságnak mély tisztelettel, a szerző.”

Hivatkozások

- A *Kisfaludy-Társaság évlapjai* (1841). Budán: A M. Kir. Egyetem Betűivel.
- Bajza József (1900). *Bajza József összegyűjtött munkái, 5. Dramaturgiai írások.* (s. a. r. Badics Ferenc.) Budapest: Franklin-Társulat.
- Bartha Katalin Ágnes (2010) *Shakespeare Erdélyben. (XIX. századi magyar nyelvű recepció).* Budapest: Argumentum.
- Dávidházi Péter (1989) „Isten másodszületője”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza.* Budapest: Gondolat.
- Egressy Gábor (1839. november 3.) Hamlet ismertetése. *Athenaeum* 1839. 3. év, 36. sz.
- Egressy Gábor (1839. november 17.) Hamlet ismertetése. *Athenaeum* 1839. 3. év, 40. sz.
- Egressy Gábor (1841. július 18.) Színészeti studiumok I. Szereptanulási methodica. *Athenaeum* 1841. 5. évf., 8. sz.
- Egressy Gábor (1842) *Párbeszéd Szebeklébi és Egressy Gábor között színészeti dolgokról.* Budán: A Magy. Kir. Egyetem Betűivel.
- Egressy Gábor (1848. február 20.) Indítvány a szellemhonosítás ügyében. *Életképek* 1848. 8. sz.
- Egressy Gábor (1860. december 20.) Színészetünk történetéhez. *Hölgyfutár* 1860. 11. évf., 152. sz.
- Egressy Gábor (1865. február 5.) A színészet könyvéből. *Koszorú* 1865. 3. évf., 6. sz.
- Egressy Gábor (1864–1866) *A színészet könyve* (kézirat). OSZK Kt. Quart. Hung. 1577.
- Egressy Gábor, [Egressy Ákos] [1866]. *A színművészetről* (kézirat). OSZK Kt. Fol. Hung. 1558.
- Egressy Gábor (1866). *A színészet könyve.* Pesten: Nyomatott Emich Gusztáv Magy. Akad. Nyomdásznál.
- Egressy Gábor (1867). Színház és nemzet. In: *Egressy Galambos Gábor emléke.* Saját műveiből siremléke javára rendezték fiai. Pest: Nyomatott Emich Gusztáv Magy. Akad. Nyomdásznál.
- Egressy Gábor (1889). *A színészet iskolája.* A szerző hátrahagyott dolgozataiból egybegyűjté és kiadja Egressy Ákos. Budapest: Nyomatta Hornyánszky Viktor.
- Gajdó Tamás (szerk.) (2001). *Magyar színháztörténet 1873–1920.* Budapest: Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.
- Greguss Ágost (1872). *Greguss Ágost Tanulmányai, II, Szini bírálatok – vegyes cikkek.* Pest: Kiadja Ráth Mór.
- Hajdu Algernon László (1944). *A Nemzeti Színház műsorlexikona, I.* Budapest. A kiadvány a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményében BQ 792/796 jelzet alatt érhető el.
- Hölgyfutár (1854. február 4.) Hirharang. *Hölgyfutár* 1854. 5. évf., 28. sz., 111.
- Hölgyfutár (1854. november 8.) [Egressy Gábor tisztelettel értesíti...]. *Hölgyfutár* 1854. 5. évf., 242. sz., 980.
- Hölgyfutár (1860. január 17.) [Jan. 13. „Hamlet” – Shakespeare-től, Egressy Gábor első föllépte]. *Hölgyfutár* 1860. 11. évf., 7. sz., 56.

- Hölgyfutár (1860. október 18.) [Okt. 15. „Lear király”]. *Hölgyfutár* 1860. 11. évf., 125. sz., 999–1000.
- Kerényi Ferenc (s. a. r.) (1980). *Egressy Gábor válogatott cikkei /1838–1848/*. Budapest: Magyar Színházi Intézet.
- Kerényi Ferenc (1981). *A régi magyar színpadon 1790–1849*, Budapest: Magvető.
- Kerényi Ferenc (szerk.) (1990). *Magyar színháztörténet 1790–1873*. Budapest: Akadémiai.
- Kerényi Ferenc (2008). *Petőfi Sándor élete és költészete*. Budapest: Osiris.
- Molnár László (s. a. r.) (1908). *Egressy Gábor és kortársai. Levelek Egressy Gáborhoz (1838–1865)*. Budapest: Színészegyesület.
- Pesti Napló (1854. február 4.) Fővárosi és vidéki ujdonságok. *Pesti Napló* 1854. 5. évf., 28. sz., 1170.
- Petőfi Sándor (1974). *Petőfi Sándor összes prózai művei és levelezése*. (s. a. r. Martinkó András). Budapest: Szépirodalmi.
- Pukánszky Kádár Jolán (1940). *A Nemzeti Színház százéves története, I*. Budapest: Kiadja a Magyar Történelmi Társulat.
- Rakodczay Pál (1884). *A színészet rendszere*. Budapest: ny. n.
- Rakodczay Pál (1911). *Egressy Gábor és kora I–II*. Budapest: Singer és Wolfner.
- Tanítókönyv, fn. (1874). In: Czuczor Gergely, Fogarasi János. *A magyar nyelv szótára, VI*. Budapest: Kiadja és nyomtatja az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-Társulat.
- Tudománytár repertórium (1841) Hozzáférés: 2012. április 14. Elérhető: <http://mek.niif.hu/00000/00038/html/1841.htm>
- Vajda János (2000). *Vajda János Összes művei, 11. Színbírálatok és színházi tárgyú glosszák*. (s. a. r. Bene Kálmán). Budapest: Orpheusz.
- Vörösmarty Mihály (1969) *Vörösmarty Mihály Összes művei, 14. Dramaturgiai lapok (Elméleti töredékek, Színbírálatok)*. (s. a. r. Solt Andor). Budapest: Akadémiai.