

Szabó Zsófia

A metamorfózis dicsérete

18. századi színházi portréfestészet

Jelen tanulmányban néhány olyan kérdésre keressük a választ, amely egy, a 18. században virágzó képzőművészeti műfaj, a színházi portréfestészet témaköréhez kapcsolódik. Ez egy olyan specifikus műfaj, amely egyesíti a színházi előadások elemeit a portréfestéssel, azaz egy-egy ilyen festményen korabeli színészeket láthatunk egy meghatározott előadás valamely jelenetében. „*A legjobb színházi portrék egyszerre nyújtják egy drámai előadás látványát és a felismerhető hasonlóság bensőségességét. Ezek a képeken létező személyek és fiktív személyük forr egybe, hogy egyetlen képet formáljon. A híres színészeket és színésznőket olyan kontextusba helyezi, amely külön, speciális élvezetet jelent a néző számára – az előadásban való játékét.*” – vallja Geoffrey Ashton a Garrick Club gyűjteményéhez írott előszavában.¹

A színészek színházi alakítását rögzítő állóképekkel napjainkban főként fotódokumentáció, fotósorozat formájában találkozhatunk színházi tematikájú kiadványokban: ezek a fotográfiák sokat merítenek a véletlenből, amikor a színészi játék egy pillanatát folyamatából kiragadják. A 18. században e momentumok megörökítésének elsődleges médiumát a festmények, illetőleg a vásznak után készített metszetek jelentették, amelyek révén tovább életben tudták tartani a nézők emlékezetében a színházi előadás során látottakat. A médium jellegéből adódóan azonban egy színházi portré létrehozása gondos tervezést kívánt, a jelenet kiválasztásától a színházi kép érzékeltetésén át az előadók érzelm kifejezésének megragadásáig – a képzőművészeknek értő módon kellett

szelektálniuk a kínálgató lehetőségek közül. S főként azt a vonást nem hagyhatták figyelmen kívül, hogy az ismert és szeretett előadók arcvonásait – a portré műfaji követelményrendszernek megfelelően – valóságosan közvetítsék. A képi és szöveges források együttes vizsgálatával arra keressük a választ, hogy a mulandó pillanatokból összeálló színészi játék rögzítésének problematikájára a képzőművészet miként reflektált, s hogyan kísérelték meg ábrázolni azt, amit a színészi teljesítmények között a közönség és a kritika egyaránt nagyra értékelt: a színész színházi metamorfózisait.

Egy színházi előadás interpretációjának legnagyobb nehézségét értelemszerűen eseményművészet-jellege adja. A 17. századi színházi testbeszéd azonban korántsem volt olyan dinamikus, mint manapság. Az előadók mozgása még kódolt elemekből állt, amelynek rekonstrukciójához egy későbbi, 1727-ben Münchenben kiadott értekezés lehet segítségünkre. A Franciscus Lang jezsuita atya által írt *Dissertatio de actio scenica* azért lehet forrásértékű a 17. századi, elsősorban a francia színjátszás tekintetében, mert a jezsuita rendi és iskolaszínházak előadásainak a párizsi stílus képezte alapját Európa-szerte.² Lang e művében részletezi az előadókra vonatkozó szabályrendszert. A „helyénvaló” színházi mozgás kiindulópontja a *crux scenica* volt: a lábfejek derékszöget zártak be, a végtagok egymást ellenpontoszva mozogtak. A színésznek mindig a közönség felé kellett fordítani arcát és mellkasát beszéd közben, a játékosok nem takarhatták egymást, több szereplő esetén félkört alkotva helyezkedtek el a színházi padon. Minden meghatározott szcenárióhoz

adott gesztusjelek társultak, amelyek a néző számára egyértelművé tették a megjelenített érzelmi állapotot.³

Ahogy a színikritika fejlődésnek indult, a színházi előadásokat, s az előadók játékát egyre nagyobb érdeklődéssel fogadták a hozzáértők és a laikusok, s egyre több írás keletkezett a pantomim antikvitásban is elismert műfajáról, amelyekben a mimika és a test egészének beszédét elemezték. Ezeknek a diskurzusoknak a cicerói és quintilianusi szónoki előadásmódot elemző források képezték alapját, mely írások a közönség meggyőzéséhez használt mozdulatok szerepét emelték ki, s melyeket a cselekvés (*actio*) és a testbeszéd fontosságának alátámasztására sokszor idéztek a 18. században.⁴

A színpadi játékokban tehát a 18. század közepétől egyre nagyobb teret kapott az elevebb mozgásformációk használata, a mozdulatok oldottabbá, változatosabbá, s egyúttal gyorsabbakká váltak. Emígy az írások az energikusabb színpadi mozgás térhódításával a színművészetnek fontos megkülönböztető jegyét tették még hangsúlyosabbá: *átmenetiségét*. Angliában a 18. század első felében Jonathan Richardson írásában, az *An Essay on the Theory of Painting*ben húzott párhuzamot festészet és színház között.⁵ Richardson összevetésében azt hangsúlyozta, hogy a színház egyfajta „beszélő képet” nyújt nézőjének.⁶ A festészet és a költészet Leonardo által hangsúlyozott „érzékszervi” hiányosságait ily módon mindkét oldalról betölteni látszik a színpadi gyakorlat: a költészet mint *vak festészet* a színész testi jelenléte, mozgása és a színpadkép együttese révén képszerűen láthatóvá lesz. A festészet mint *néma*

költészet a látványon túl a színész segítségével megrezegtetheti hangszálait. Richardson azonban rávilágít arra a pontra, ami lehetetlenné teszi, hogy a festészet és költészet vitáját a színház végérvényesen feloldja: a tartósság kérdésére, amikor a színház átmeneti, múlandó jellegét hangsúlyozza. Diderot felfogásában ez a gondolat szintén visszaköszön, miként azt Mme Riccoboni hozzá írt levele szövegszerűen is alátámasztja: „*A színház olyan, akár egy kép; egy mozgásban levő kép, amelynek nincs időnk megvizsgálni a részleteit.*”⁷



1. Johann Zoffany

David Garrick mint Farmer, Mary Bradshaw (feleség),
Ann Heath és Edward Cape Everard (gyerekek)
D. Garrick *The Farmer's Return* című közjátékában,
1762. olaj vászon, 101,5 x 127 cm

A megfigyelések sok esetben aztán továbbnyúlnak a fenti megállapításokon, és annak problematikájába ütköznek, hogy a színész játékának pillanatnyisága miként rögzíthető egyáltalán. Amikor Johann Zoffany a 18. századi angol színpad leg-

fényesebb csillaga, David Garrick számára először készített színházi portrét (1. kép), egy korabeli újság így fogalmazott:

„...a vászon a legnagyobb pontossággal adja vissza a Drury Lane-ben előadott jelenetet. A festő teljes mértékben visszavisz bennünket képzeletben újra a színházba. [...] És látjuk a feleséget, a gyerekeket – ahogy a színpadon láttuk őket – rettegve és megdöbbenve; olyannyira nagy a hasonlóság a festő alkotta különböző alakok és azok között, akik a szerepeket játszották.”⁹



2. James McArdell Benjamin Wilson után
David Garrick mint Lear (Shakespeare: Lear), 1761
mezzotinto, 41,8 x 51,7 cm

Thomas Davies azonban már máshogy szemléli ezt, amikor Garrick Lear-alkítása (2. kép) kapcsán a következőket mondja:

„Azok, akiknek abban a páratlan élményben volt részük, hogy láthassák Mr. Garricket a

Lear királyban, a legőszintébben fogják kívánni, hogy játéka és előadasmódja bárcsak megörökíttethetnék. Egy [olyan művész, mint] Reynolds hűen le tud másolni egy tekintetet vagy egy attitűdöt. De mégis! ez így mégis tökéletlen ábrázolás lehet csupán.”⁹

Az effajta leírások nyilvánvalóan mindig annak kontextusában nyerik el értelmüket, hogy a dicsérrő szavakat az adott szerző éppen az előadásban fellépő színésznek, avagy a jelenetet illusztráló festőnek szánta-e, azaz a képet, illetve a színpadi alakítást tekintette kritikája, elemzése materiájának. A kiállítási beszámolóhoz a festmény jelenti az alapot, amelyhez a szöveg szerzőjét az előadáshoz való hasonlóság szempontrendszer motiválja. Thomas Davies mint David Garrick biográfusa, a színészi kvalitások oldaláról közelít, nem csoda tehát, ha számára a színpadi alakítás utánozhatatlan minőséget jelent. Azt azonban mindenképpen megvilágítja a „tökéletlen ábrázolás” felvetése, hogy a színész már nem pusztán eleme a színpadképnek, hanem annak fő alakítója, a szereplők dinamikus mozgása pedig már sokkal nehezebben ragadható meg a festészet nyelvén, mint annak előtte.

Teoretikai alapossággal Lessing határolta el egymástól a művészeti ágakat, amelyek mind más-más eszköztárral nyúlnak a kifejezendő témához. A *Laokoón*ban, amelyet a festészet és költészet elkülönítésének szentelt, sorra veszi a két művészeti ág lehetőségeit, leképezési módszereit. Amikor annak tárgyalásához ér, hogy Laokoón fájdalmat kifejező nyitott szája hogyan ábrázolható a képzőművészet és a költészet nyelvén – tesz egy lépést a színházi gyakorlat irányába. Felveti annak

kérdését, hogy a drámai költőre éppúgy érvényes-e az elbeszélő költőre vonatkozó szabályok, minthogy:

„A dráma a színész élő festészetét szolgálja, s talán éppen ezért szigorúbban kellene tartania magát a valóságos festészet törvényeihez.”¹⁰ Lessingnek ez a mondata Aaron Hill David Garrickhez írt 1749-es levelének gondolataival rokonítható, ahol a színészt egyenesen *élet-festőnek* (*life-painter*) titulálta.¹¹

Ahogy ez utóbbi két szerző retorikájából kiválgatjuk, a 18. század közepére már egyértelművé válik a distinkció, ami a színművészetet a többi művészeti ágtól elhatárolja: az élet, azaz a színész élő jelenléte. Ennek leképezhetetlenségét színészi és drámaírói oldalról David Garrick és George Colman *Clandestine Marriage* című darabjának prólógusában maguk a szerzők nyilvánítják ki:

„A festő bár halott, mégis elbűvöli a szemet, s míg Anglia él, híre sosem enyészhet el vele.

*De ő, ki magát óraszám a színpadon feszíti,
Jó, ha hírét fél emberöltőn át el nem veszíti.
Se toll, se irón a színészt meg nem menthetik,*

művészt s művészetét közös sírba temetik.”¹²

David Garrick ennek ellenére sem hagyta, hogy színpadi interakciói a semmibe vesszenek, olyannyira, hogy a legtöbbször megörökített személyek rangsorában a második volt az uralkodó után, a színpadi jelenlétét az utókorra hagyományozó alkotások mennyisége pedig messze felülmúlta a színésztársairól készült képek számát.¹³

Arról, hogy ezek az ábrázolások milyen mértékben tudták megragadni a színész „mozgásban levő képét”, avagy „élő festészetét”, némely eset-

ben a korabeli kritika, jelenetleírások vagy egyéni színházlátogatói beszámolók nyomán alkothattunk képet. E források dokumentumszerű kezelése – éppen az emlékezet viszonylagosságának okán – azonban nem minden esetben tartható. Ahogy számolnunk kell a színjátszásról és a színészekről szóló irodalmi források által megmutatott retorikával, amelyek a toposzok szintjén szólnak az előadókról, a róluk készült képeket sem kezelhetjük pusztán történeti dokumentációnak,¹⁴ sem csupán a festői invenció által létrehozott alkotásoknak.¹⁵ Nem csupán az egyes modellek és képzőművészek együttműködésének indíttatása rendkívül összetett, de a művészek habitusa, stílusa és a feldolgozás módja szinte minden esetben más konstellációban mutatkozik, így eltérő végeredményt szül.



3. Thomas Gainsborough
David Garrick, 1770
olaj, vászon, 75,6 cm x 63,2 cm

A mulandó pillanatokból összeálló színészi játék rögzítésének problematikájára a képzőművészet különböző módokon igyekezett megoldást találni: ennek egyik lehetőségét a színész presztízsének emelkedésével a magánportrék számának megnövekedése érzékelteti. Emellett egy ennél kifinomultabb utalási rendszerrel, a színészi foglalkozásra utaló attribútumokkal, allegorikus vonatkozásokkal a színész reprezentatív, hivatalos portréja is megszületett. Thomas Gainsborough Garrick-portréja, s az e kompozíció után Joseph Collyer által készített metszet jó példának kínálkozik, hogy e két stratégiát megfigyeljük. (3-4. kép) Gainsborough festményén a modell arcán halvány mosollyal, s hüvelykujját egy kis méretű kötet lapjai közé illesztve néz szembe nézőjével.



4. ifj. Joseph Collyer Thomas Gainsborough után
David Garrick, 1776
metszet, 17,2 cm x 12,4 cm

A Gainsborough-festmény alapján készített metszeten Joseph Collyer már ovális keretbe foglalta a színész arcképét, s alatta különféle, színjátszásra utaló tárgyakat helyezett el. A lap alján egy tör szalad át egy maszkon, alattuk pedig egy lant kapott helyet: a hangszer a művészetek pártfogójára, Apollónra utal, míg a maszk a komédia, a tör pedig a tragédia szimbólumaként értelmezhető. Ekként az egyszerű privátportré olyan attribútumokkal egészült ki, amely a foglalkozást jelzi, s egyúttal sokkal magasztosabb módon jellemzi modelljét, mint a műveltségre, színműírói tehetségére utaló könyvecske kezében.

A színházi portré műfaja a fentieknél összetettebb módon igyekszik összefoglalni a színészi munka legmeghatározóbb vonásait. A teljes körű jellemzéshez ugyanis szorosan hozzátartozik, hogy Thália papjai nemcsak arcvonásaikat adták a képekhez, hanem foglalkozásuknak, tehetségüknek és előadói kvalitásaiknak megnyilvánulását is, ami a színészi hivatás betöltésére alkalmassá tette őket. Az azonban ebben az összefüggésben szintűgy változó, hogy a festők mennyire másították meg az előadóművészek eredeti színpadi megjelenését annak érdekében, hogy egy nemesebb, kifinomultabb képet közvetítsenek modelljükről. Amennyiben a korabeli beszámolók előadóművészeket dicsérő, élethűségről zengő szavait tekintjük, feltehetnénk, hogy a realista megközelítés igényével fordultak a megrendelők a képzőművészekhez. Másfelől azt tapasztalhatjuk, hogy a külső megjelenés kérdése messze túlnő a hétköznapi realitás problematikáján. A tragédiák magasztos erkölcsi mondanivalójához a karakternek és ábrázolásának hasonlóképpen idomulnia

kellett. Az idealizálás ez esetben nem kizárólag a modell, azaz a színész mint személy vonásainak megnevesítését jelentheti, hanem a szerephez alkalmasabb külső használatát, amely a karakter jellemzéséhez „emeli fel” az előadó megjelenését. Kristine Hecker tanulmánya, amelyben a színészi előadásmód rekonstruálását tűzte ki célul az 1500-1700-as évek felfogásmódját illetően, a fentieket alátámasztó példákat hoz fel a három évszázad szöveges utalásai közül.¹⁶

A 16. századi beszédmódban a színész testi jelenlétének aspektusából külön kiemelt szempont volt a *hasonlóság*. Ez azonban nem arra vonatkozott, hogy a színész ténylegesen átélve szerepét a belső azonosulást mutassa meg nézőjének, és karakterével lelkiileg *hasonuljon*. Sokkal inkább a cinquecento szöveg- és látványközpontú színházának egy alkotóelemeként gondolkodtak a színészeiről, ami a festészetben kifejlődött decorum kérdéskörével rokon. Azaz a színésznek az eljátszott karakter társadalmi hierarchiában betöltött helyét alkatilag, megjelenésében kellett tükröznie. Amennyiben a színész egy király szerepét alakítja, a „*legszebbnek, legmagasabbnak, legnagyobb formátumúnak kell lennie*”, vallotta Angelo Ingegneri, a Teatro Olimpico nyitóelőadásának rendezője.¹⁷ Ha az előadó testalkata mégsem volt alkalmas arra, hogy tökéletes vizualizációját adja a karakternek, a kosztüm segíthette a „természet hibáinak” jótékony elfedését. A 16. században eképpen beszél a komikus és rendező Leone De' Sommi is, amikor kategorizálásában a komédia tárgykörében szintén szükséges adottságként beszél a szerelmes férfi karakteréhez tartozó szépségről vagy a katona típusához illő testes termetről.¹⁸ Az

1500-as években ez a látványközpontúság ösztönözte a színészi megjelenés megjótélését mint az udvari előadások pompájának részét, s az „igaz és természetes” előadásmód arra vonatkozott, hogy a színész „teste” szervesen illeszkedjék ebbe a dekoratív parádéba. Azonban elég beleolvasnunk néhány 18. századi kritikába, hogy megtapasztaljuk: a kritikusok továbbra is „nemes, méltóságteljes, fennkölt” megjelenésű tragikus színészekről és „bajos, virtuóz” komikusokról írnak.

Még Garrick idején is elvárás volt az effajta decorum-elv a színész és szerep viszonylatában: Charles Churchill *Rosciad* (1761) című verses pamfletjében, amelyben – Garrick kivételével – pellengérré állítja korának színészeit, hangot is ad ennek. A kellemes külső megjelenés azonban korántsem volt minden színész sajátja, sőt, bőven találunk példát a csúnya arcú, vagy épp aránytalan testalkatú előadóakra, akik természet adta adottságaik ellenére tündökölni tudtak koruk színpadán. Garrick esetében, aki alacsony termete miatt szintén nem tartozott a tökéletes alkatú előadók közé, ez visszatérő téma volt. Az ő játékának megjótélését azonban jelentős mértékben javította, hogy színészi játékával meglepően könnyedén el tudta fedtetni alkatának hiányosságait, s ez újabb okot szolgáltatott rajongóinak a dicséretre.¹⁹

Ezt a jellegzetességet figyelhetjük meg Johann Zoffany festményén is, amelyen Shakespeare *Macbeth*-jének törjelenetét örökítette meg Garrick és Hannah Pritchard előadásában. (5. kép) E momentum, azaz a Duncan meggyilkolása után önnön tettétől megrémült Macbeth és a higgadt önuralommal viselkedő Lady dialógusa adja a drámai cselekmény fordulópontját. Macbeth saját

tettét próbálja felfogni, amely rémálmokkal teli látomásban sejlik fel szeme előtt. A lélek vívódásának kulcsjelenete ez, amit Shakespeare olyan elemi erővel tudott ábrázolni, s amelynek Garrick a korabeli források szerint kiváló tolmácsolója volt a színpadi változatban.



5. Valentine Green Johann Zoffany után
Garrick mint Macbeth és Mrs. Pritchard
mint Lady Macbeth (Shakespeare: Macbeth),
1768 (publ. J. Boydell, 1776)
mezzotinto, 48,1 x 59,2 cm

A már idézett Thomas Davies így ír a színészek színpadi alakításáról:

„Garrick és Mrs. Pritchard alakításait a darab e háttorzongató jelenetében, úgy hiszem, nem lehet másnak ítélni, mint egyenrangúnak. Nem veszem külön e két előadót, hiszen mindkettejük érdemei páratlanok. A férfi lelki zavarodottsága és gyötrő rémülete csodás ellentétpárt alkot az asszony apátiájával, nyugodtságával, magabiztosságával. A jelenet elejét... rémítő suttogással adják elő. Tekintetük és mozgásuk tölti be a szavak

helyét. Hallani, amit mondanak, de beszédesebb a felkavarodott lelkiállapotuk, mely mozgásukban és viselkedésükben tükröződik... A sötét színezet, amellyel a színészek átítatják e kurta megszólalásokat, teszi a jelenetet háttorzongatóvá és félelmetessé a hallgató számára. Bámulatos kifejezését annak az őszinte rémületnek, amelyet Garrick érez, amikor véres kezeit mutatja, felfogni és leírni csak azok tudják, akik látták őt.”²⁰

A színészek gesztusa a két főszereplő karakterének és az adott drámai pillanat lelki összetevőinek hű lenyomatát adja Zoffany festményén: Garrick tekintete a távolba réved, arcán a rémület kifejezése ül, míg Lady Macbeth határozott cselekvőképességét Mrs. Pritchard szigorú vonásai közvetítik. A festő nagy hangsúlyt helyezett a testbeszéd hű közvetítésére, a kompozíció legfőbb szerkezeti elemét a két szereplő ellentétes irányú testtartása adja. A határozott, cselekvő Lady Macbeth mutatásra emelt karja ellenpontozza a gyilkos kezeit maga elé tartó Macbeth tétova mozdulatát. Lady Macbeth tartása jóval lendületesebb, kéztartása utasító, igyekszik férje fagyott kifejezését feloldani és cselekvésre bírni őt.²¹ Egyúttal Zoffany azt sem leplezte, hogy Garrick alacsonyabb partnerénél, mi több, az ábrázolt testtartás, a behajlított térdel hátralépő láb, ha lehet, még jobban felerősíti a különbséget annak ellenére, hogy Garrick magasított cipőt viselt a színpadon, hogy alkati hiányosságának mértékét csökkentse.²² Ez esetben azonban Garrick póza hangsúlyosabbá teszi a szereplők lelkiállapotának és jellemének hű illusztrációját, ahogy a zavarodott Macbeth a szó szoros értelmében eltöprel Lady Macbeth magabiztos figurája mellett.

A szerephez kívánatos testalkat, azaz a külső hasonlóság kérdésköre a 18. század közepétől a *belső hasonlóság* problematikájába futott bele. Ahogy Kristine Hecker rámutatott, a színész szereppel való viszonyának kérdésében a 18. században több forrásban utaltak arra az igényre, hogy a színész *mint személy* birtokolja az előadandó karakter jellegzetes jegyeit. Ezek között a komédiát illetően Manfredi kitételét idézi, mely szerint a második *Zannit* alakító színész természetének a színpadon kívül is vidámnak kell lenni.²³ Arra, hogy a színészek jellembeli vonásai az alakított szerepekkel korántsem kerültek mindenkinél közös nevezőre, a korszak nagy Harlequinje, Domenico Biancolelli, azaz *Dominique* esetét hozhatjuk példának még a 17. századból: róla terjedt a hír, hogy egész életében – ma úgy mondanánk – depressziós volt. Egy alkalommal az orvos, aki előtt páciense valódi kiléte felfedezetlen maradt, kedélye javítására azt javasolta neki, hogy nézze meg Dominique előadását, azaz saját magát a színpadon.²⁴ A tragédia oldaláról Pierre-Rémond de Sainte-Albine véleményét citálhatjuk az azonosulás kérdésében, aki szerint például a hőst játszó színésznek emelkedett léleknek (*une âme élevée*) kell lennie.²⁵ Ezzel a nézettel François Riccoboni polemizált, s e tárgykörben született állásfoglalását Diderot is leszögezte a *Színészparadoxon*-ban.²⁶

Denis Diderot írásaiiban egyaránt felleljük a festészetről és színházművészetről alkotott nézeteit, bár meg kell jegyeznünk, hogy a szerző eszméi nem feltétlenül képviselik a 18. század általánosan elfogadott gondolkodásmódját. Az 1767-es *Salons* szövegében, amikor egy abbéval folytatott

fiktív párbeszédben éppen a festmények mondanivalójának befogadásához szükséges nézői magatartásra igyekszik tanítani, egyszerre a színészi játékról vallott elképzelései között találjuk magunkat. Az eszmefuttatás abból az alapkérdésből indul ki: vajon az emberek miért lelik örömeiket olyan jelenetek szemlélésében, amelyek a valós életben tragikusak?

Diderot ekkor Charles-Antoine Coypel festményét, Adrienne Lecouvreur *Cornelia* szerepében ábrázoló pasztellképét idézi fel, amelyen a színésznői attitűd a szerző véleménye szerint kiválóan érzékelteti a kép nézőjének optimális viselkedésmódját. Diderot úgy gondolja, a nézőnek át kell élnie a látottakat, hogy közel kerüljön annak érzelmi töltetéhez, mindemellett azonban meg kell őriznie egy olyan távolságtartó magatartást, amely nem engedi, hogy az átélés fájdalommá, szenvedéssé változzon. Ennek megfelelően viselkedik szerinte egy jó színész is: úgy éli át szerepét, hogy közben nem hagyja magát a karakter által megélt érzelmi viharokba sodródni, beleveszni.²⁷ Diderot egyik írásában éppen David Garrick egy produkciója kapcsán, amelynek alkalmával a színész rövid időn belül megannyi érzelmi változás színlelésén ment végig, érvel ezen nézetei mellett: „*Ami most készülök elbeszélni, azt saját szememmel láttam. Garrick feje megjelenik egy ajtó két szárnya között, s arcán négy-öt másodperc leforgása alatt a kezdeti szilaj öröm kifejezését a mérsékelt öröme váltja, ezt a nyugalomé, a nyugalmat a meglepetés, a meglepetést meghökkenés, a meghökkenést bánat, a bánatot levertség, a levertséget ijedelem, az ijedelmet rémület, a rémületet kétségbeesés követi, majd ez utolsó fokozat-*

ról visszatér oda, ahonnan kiindult. Megférhetett-e lelkében az indulatok s érzelmek ilyen sokasága, annyi idő alatt, míg arcán tükröződtek? Nem hiszem, s nyilván ön sem hiszi. Ha megkérné e nagyhírű színészt, akiért egymagáért nem kevésbé érdemes egy angliai utat megkockáztatni, mint a régi Róma valamennyi emlékéért Itáliába utazni, ha, mondom, megkérné, hogy adja elő a cukrászinas jelenetét, eljátszaná, s ha nyomban ez után arra kérné, játssza Hamletet, eljátszaná azt is, egyaránt készen arra, hogy ha kell, földre pottyant pástétomai felett könnyezzen, ha kell, egy gyilkos tör útját kövesse a levegőben.”²⁸



6. Louis Carrogis, azaz Carmontelle
David Garrick, 1765
ceruza, akvarell, vöröskréta, gouache, 31,5 x 19 cm

Ennek a transzformációs képességnek vizuális lenyomata is őrzi Garrick tehetségét: Louis Carrogis, azaz Carmontelle rajza, melyen a színész kétszer jelenik meg, az egyik oldalról tragikus kifejezéssel látjuk, a szemközti ajtóból pedig saját komikus énje néz vissza rá. A művet *Macbeth* és *Abel Drugger találkozása* címen is szokták emlegetni,²⁹ amivel a Garrick pályafutását végigkísérő két híres alakításra utaltak: eszerint a Shakespeare-i hős és Ben Jonson *Az alkimista* című darabjának ostoba dohányárus figurája néz szembe egymással a kompozíción. (6. kép) Carmontelle rajzán a tragikus és komikus kifejezést kontextusából kiragadva, a teljes drámai szituáció nélkül figyelhetjük meg. Carmontelle e képével tehát nemcsak a színész kettős – komikus és tragikus színészi – tehetségét illusztrálja, hanem az előadó átváltozó képességére is reflektál.

Azok a bravúrok mindig is lenyűgözték nézőket, amikor a színész tanúbizonyosságot tett róla, hogy akár pillanatok alatt is képes más és más karakter bőrébe belebújni és elhíttetni annak realitását. Korai példája ennek Molière teljesítménye, amivel 1658 őszén a Napkirály szívébe is beopta magát. E lenyűgöző produkció saját bohózatának kettős főszerepéhez kötődött: e darabban egy ikerpár mindkét – az okos és az ostoba – tagját játszva egyszerre volt színen, technikailag az ablakon ki-beugrált, hogy a dialógus egyidejűségét biztosítsa.³⁰

A metamorfózis képességét Angelo Costantini esetében akként dicsérték, hogy alakjához a bármivé átváltozni képes *Próteusz* Homérosztól ismert figuráját kapcsolták. Próteusz személye általában véve is a dicséretetek egyik jellegzetes to-

poszavá nemesült a színészek játékát magasztaló szöveges és képi forrásokban. A próteuszi jelzőt a 18. századra a fiziognómia és a pathognómia szemszögéből egyaránt értelmezték, de idővel a változás gyorsaságát többre értékelték magánál a változásnál. A fiziognómiai átalakulás illusztrálásához jó példa Garrick esete, hiszen több anekdota maradt fenn arról, hogy mások helyett ült modellt egy-egy portréhoz, s a kész festmények meglepő hasonlatosságot mutattak azokkal, akiket a festők műhelyében pótolta.³¹

A pathognómiai áttűnésekre egy szintén legendává nemesült anekdota kínálkozik Garrick és Hogarth kapcsolatának történetéből, mely történet sikerét érzékletesen jelzi, hogy 1845-ben még mindig érvényes és ismert volt az angolok körében. R. Evan Sly ekkor adta ki 30 darabból álló, kézzel színezett litográfia-sorozatát, amelynek a *Garrick and Hogarth or the Artist Puzzled* címet adta. (7. kép) A kép alatt tüntette fel a készítő a két művész életének eme humoros, közös epizódját. Egy alkalommal Garrick modellt ült Hogarth-nak, s míg a festő szorgosan munkálkodott az arckép felvázolásán, a színész lassanként annyira megváltoztatta arckifejezését, hogy a készülő mű egyáltalán nem hasonlított rá. Hogarth új vázlatba kezdett, majd újabb és újabb kísérletek követték egymást, s csak számos próbálkozás után eszmélt rá trükkös kedvű barátja tréfájára. Ekkor nagy mérgében Garrick fejéhez vágta palettáját és ecsetjeit, s a színész nem menekülhetett a tarka színpompától, ami végül rajta landolt. A litográfus többek között Joshua Reynolds és Thomas Gainsborough festményeit, valamint számos metszetet használt fel, hogy Garrick harminc, kü-

lönböző arcát ábrázolja: természetesen teljesen eltérő mimikájakat válogatva a Hogarth vásznan készülő portré és a műteremben ülő modell arckifejezésének megjelenítéséhez.³²

Ezek az elbeszélések az előadóművészek dicsérete mellett újfent rávilágítanak a színészi játék, avagy a színész „mozgásban levő képének” leképezési problematikájára. Másfelől azt is megmutatják, hogy bár a színjátszás átmeneti, mulandó jellegét egyes szerzők mint e művészeti ág gyengeségét, hiányosságát tárgyalták, ennek az értelmezésnek a helyébe lassanként a mimika és a gesztusrendszer gyors és bravúros transzformációjának, azaz a színész metamorfózisának dicsérete lépett.



7. R. Evan Sly

Garrick and Hogarth or the Artist Puzzled, 1845
kézzel színezett litográfia, 27,5 x 35,8 cm

Képek:

1. Johann Zoffany

David Garrick mint Farmer, Mary Bradshaw (feleség), Ann Heath és Edward Cape Everard (gyerekek)

D. Garrick The Farmer's Return című közjátékában, 1762

olaj vászon, 101,5 x 127 cm

New Haven, YCBA, Paul Mellon Collection

2. James McArdell Benjamin Wilson után

David Garrick mint Lear (Shakespeare: Lear), 1761

mezzotinto, 41,8 x 51,7 cm

London, British Museum

3. Thomas Gainsborough

David Garrick, 1770

olaj, vászon, 75,6 cm x 63,2 cm

London, National Portrait Gallery

4. ifj. Joseph Collyer Thomas Gainsborough után

David Garrick, 1776

metszet, 17,2 cm x 12,4 cm

London, British Museum

5. Valentine Green Johann Zoffany után

Garrick mint Macbeth és Mrs. Pritchard mint Lady Macbeth (Shakespeare: Macbeth), 1768 (publ. J. Boydell, 1776)

mezzotinto, 48,1 x 59,2 cm

London, Victoria & Albert Museum

6. Louis Carrogis, azaz Carmontelle

David Garrick, 1765

ceruza, akvarell, vöröskréta, gouache, 31,5 x 19 cm

Chantilly, Musée Condé

7. R. Evan Sly

Garrick and Hogarth or the Artist Puzzled, 1845

kézzel színezett litográfia, 27,5 x 35,8 cm

London, Victoria & Albert Museum

Bibliográfia:

- Allen, Brian: *Francis Hayman*. New Haven & London: Yale University Press, 1987.
- Ashton, Geoffrey: *Pictures in the Garrick Club. A Catalogue of the paintings, drawings, watercolours and sculpture*. ed. Burnim, Kalman A. & Witton, Andres. London: Garrick Club, 1997.
- Burnim, Kalman A.: *David Garrick Director*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1961.
- Burnim, Kalman A.: *Looking upon His Like Again: Garrick and the Artist*. in: *British Theatre and Other Arts 1660-1800*. ed. Kenny, Shirley Strum. Washington: The Folger Library, 1984. pp. 182-218
- Davies, Thomas: *Dramatic Miscellanies: consisting of critical observations on several plays of Shakespeare*. Volume II., London, 1783.
- Diderot, Denis: *Színészparadoxon. A drámaköltészetéről*. Budapest: Magyar Helikon, 1966.
- Duchartre, Pierre Louis: *The Italian comedy: the improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits and masks of the illustrious characters of the commedia dell'arte*, New York: Dover Publications, 1966.
- Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoón vagy a festészet és a költészet hatáiról* in: *Gotthold Ephraim Lessing válogatott esztétikai írásai*. Válogatta és az utószót írta Balázs István. Budapest: Gondolat, 1982.
- Hecker, Kristine: 'La visione dell'attore dal Cinque al Settecento. Dall'Arte rappresentativa all'attore come artista creatore'. *Quaderni di Teatro*. Anno X, Nr. 37. Agosto 1987. pp. 95-122
- Hedgecock, Frank A.: *David Garrick and his French Friends*. London, 1912.
- Honti Katalin: *Színház. Típusok és alapfogalmak*. Budapest: Corvina, 2007. 92.
- Kovács Katalin: *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2004.
- Percival, Melissa: *The Appearance of Character. Physiognomy and Facial Expression in the Eighteenth-century France*, Leeds: W.S. Maney & Son Ltd 1999.
- Powell, Jocelyn: 'Dance and Drama in the Eighteenth Century: David Garrick and Jean Georges Noverre.' *Word & Image*. vol. 4. no. 3/4. July-December, 1988. pp. 678-691
- Richardson, Jonathan: *An Essay on the Theory of Painting*, 2nd ed., London, 1725.
- Sheriff, Mary D.: *Moved by Love. Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth Century France*. Chicago: University Press of Chicago, 2004.
- Webster, Mary: *Johann Zoffany 1733-1810*. London: National Portrait Gallery, 1976.
- West, Shearer: *The Image of the Actor: Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble*. London: Pinter Publishers, 1991.
- Wood, Gillen d'Arcy: *The Shock of the Real – Romanticism and Visual Culture 1760-1860*. New York: Palgrave, 2001.

Jegyzetek

- 1 Geoffrey Ashton: *Pictures in the Garrick Club. A Catalogue of the paintings, drawings, watercolours and sculpture.* ed. Burnim, Kalman A. & Witton, Andres. London: Garrick Club, 1997. XXIII.
- 2 Erika Fischer-Lichte: *A dráma története.* Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001. 262-263.
- 3 Fischer-Lichte 264-265.
- 4 Melissa Percival: *The Appearance of Character. Physiognomy and Facial Expression in the Eighteenth-century France,* Leeds: W.S. Maney & Son Ltd 1999. 132.
- 5 Brian Allen: *Francis Hayman.* New Haven & London: Yale University Press, 1987. 15.
- 6 Jonathan Richardson: *An Essay on the Theory of Painting,* 2nd ed., London, 1725. 4-5.
- 7 Idézi Kovács Katalin: *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei.* Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2004. 90.
- 8 Mary Webster: *Johann Zoffany 1733-1810.* London: National Portrait Gallery, 1976. cat. 10.
- 9 Thomas Davies: *Dramatic Miscellanies: consisting of critical observations on several plays of Shakespeare.* Volume II., London, 1783. 319.
- 10 Kiemelés tölem. Lessing: *Laokoön vagy a festészet és a költészet hatáiról* in: *Gotthold Ephraim Lessing válogatott esztétikai írásai.* Válogatta és az utószót írta Balázs István. Budapest: Gondolat, 1982. 209.
- 11 Allen 20.
- 12 A szerző fordítása. „*The painter’ dead, yet still he charms the eye, / While England lives, his fame can never die; / But he, who struts his hour upon the stage, / Can scarce protect his fame through half an age; / Nor pen nor pencil can the actor save; / The art and artist have one common grave.*” Idézi Shearer West: *The Image of the Actor: Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble.* London: Pinter Publishers, 1991. 1.
- 13 Wood, Gillen d’Arcy: *The Shock of the Real – Romanticism and Visual Culture 1760-1860.* New York: Palgrave, 2001. 36.
- 14 West 5.
- 15 Ezt gyakran a háttér elemzése egyértelműsítheti számunkra: számos esetben nyilvánvalóvá válik, hogy fiktív dekorációról van szó. Ashton XXIV.
- 16 Kristine Hecker: ‘La visione dell’attore dal Cinque al Settecento. Dall’Arte rappresentativa all’attore come artista creatore’. *Quaderni di Teatro.* Anno X, Nr. 37. Agosto 1987. pp. 95-122.
- 17 Hecker 100.
- 18 Hecker 103.
- 19 West 10-11., 12. sz. jegyzet
- 20 Idézi Kalman A. Burnim: *David Garrick Director.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1961. 113-114.
- 21 Jocelyn Powell: ‘Dance and Drama in the Eighteenth Century: David Garrick and Jean Georges Noverre.’ *Word & Image.* vol. 4. no. 3/4. July-December, 1988. 685.
- 22 Kalman A. Burnim: *Looking upon His Like Again: Garrick and the Artist* in: *British Theatre and Other Arts 1660-1800.* ed. Shirley Strum Kenny. Washington: The Folger Library, 1984. 201.
- 23 Hecker pp. 111-112.

- 24 Pierre Louis Duchartre: *The Italian comedy: the improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits and masks of the illustrious characters of the commedia dell'arte*, New York: Dover Publications, 1966. 154-155.
- 25 Hecker pp. 111-112.
- 26 Pierre-Rémond de Sainte-Albine és François Riccoboni eltérő nézeteit Diderot is megemlíti a Színészparadoxonban: „A *literátor az érzékenység pártján állt, Riccoboni az enyémen.*” Denis Diderot: *Színészparadoxon* in: Denis Diderot: *Színészparadoxon. A drámaköltészetéről*. Budapest: Magyar Helikon, 1966. 80.
- 27 Mary D. Sheriff: *Moved by Love. Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth Century France*. Chicago: University Press of Chicago, 2004. 80.
- 28 Diderot 38.
- 29 Frank A. Hedgecock: *David Garrick and his French Friends*. London, 1912. 229. (2. jegyzet)
- 30 Honti Katalin: *Színház – Típusok és alapfogalmak*. Budapest: Corvina, 2007. 92.
- 31 Az anekdoták úgy tartják, hogy volt egy úr, aki gyűlölt modellt ülni, azonban egy rokona képet rendelt róla. A festő műtermében Garrick helyettesítette a modellt, miután alaposan megfigyelte az urat. Egy másik elbeszélés szerint Henry Fielding képmásához is Garrick pózolt az író halála után Hogarth műtermében, s ez az arckép került Fielding műveinek poszthumusz kiadása elé. Percival 141.
- 32 R. Evan Sly: *Garrick and Hogarth or the Artist Puzzled*. Publikálva: London, 1845.