

A Thália szimbolista színházesztétikája

Felvetése a Thália Társaság egy lehetséges szimbolista olvasatának Hevesi Sándor elméleti munkái alapján

2014.12.17

DCF 742

Tartalom

I.	Bevezetés.....	3
II.	A naturalista Thália rövid recepciótörténete	5
III.	Stíluspluralizmus a Tháliában	6
IV.	Realisztikus és idealisztikus valóság.....	8
V.	A naturalista elméletek vége	11
VI.	Színházak és színészek a Thália körül	16
VII.	A modern hellenizmus	19
VIII.	Fülep Lajos és Craig vonzáskörében.....	22
IX.	Eleonora Duse és az ideális színész	23
X.	Összegzés	26
	Bibliográfia.....	28

I. Bevezetés

1904. március 27-én¹ hívták össze a Thália Társaság alakuló gyűlését, ahol az akkor húsz éves Bánóczi Lászlót választották elnöknek, a két alelnök a tizenkilenc éves Lukács György és Benedek Marcell lett. Főrendezőnek, az egyetlen színházi tapasztalattal rendelkező tagot, a Nemzeti Színház segédrendezőjét, Hevesi Sándort kérték fel. A Tháliát azzal a céllal hozták létre, hogy a magyar színházművészetet bekapcsolják a kortárs európai áramlatokba. A társaság egyszerre volt színházi, műfordító és szellemi műhely, repertoárjában szerepelt Hauptmann, Ibsen, D’Annunzio és más olyan kortárs drámaírók, akik addig ismeretlenek voltak a hazai színpadokon. A színház négy éve állandó küzdelemmel telt megfelelő próbateremért és játszóhelyért. A Feld-gyerekszínházban, a Várszínházban, és a Folies Caprice színpadán is játszottak, az 1907/1908-as évadot már a Sándor-téri Intim színházban akarták kezdeni, de a megfelelő engedélyeket nem tudták beszerezni, így a Thália kiszorult Budapestről. Bánóczi még másfél évig próbálta összetartani a társulatot, rendezett, vidéki és munkáselőadásokat szervezett, de minden próbálkozása ellenére a tagok létszámának rohamos csökkenése a Thália megszűnéséhez vezetett. 1908. december 17-én került sor az utolsó bemutatóra, és 1909. január 28-án 142 előadás után a Thália Társaság végleg feloszlott.²

Ha a társaság programját röviden ismertetni kell, leggyakrabban André Antoine színháza, a Théâtre Libre és Otto Brahm berlini társulata, a Freie Bühne merül fel esteleges előképként. Antoine és Brahm a századforduló elejére megírják a naturalista színház alapszövegeit. Brahm 1890-ben pontosan meghatározza, mit jelent az új színházi stílus, a Freie Bühne manifesztuma a „jelenkor valóságát” követeli a színpadtól, az új színház tárgya „mindaz, ami élő, ami természet és ami társadalom”.³ A Thália legtöbbször ennek a programnak az örököseként értelmeződik, de a társaság nem egyszerűen saját létének jogán kapott helyet a színháztörténetben. Mint a független színházi mozgalmak hazai történetének origója, egyfajta narrativitást fenntartó szerepet is betölt, talán ez az oka annak, hogy a színház elsőre igen rövidnek tűnő saját narratíváját rendszerint alakulásának és felbomlásának kálváriája felől olvasták, míg a Thália mögött álló szellemi műhelyről viszonylag kevés szó esett. Természetesen nem azt akarom állítani, hogy a Tháliának ne létezne igen fontos irodalma, pusztán arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a Thália-irodalom és a Thália

¹A *Thália Társaság, 1904–1908. Levelek és dokumentumok* vál., jegyz. GÁBOR Éva, Bp., Magyar Színházi Intézet – MTA Lukács Archívum és Könyvtár, 1989, 10.

²KATONA Ferenc–DÉNES Tibor, *A Thália története (1904–1908)*, Budapest, Művelt Nép, 1954., 5-28.

³Otto BRAHM, *Manifesto of the Freie Bühne, 1890 = Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918*, szerk. Claude SCHUMACHER, Cambridge, Cambridge University Press, 158-159.

alkotóinak saját szövegei között egy olyan látens feszültség húzódik, melynek feloldása mindeztidáig nem történt meg. A következőkben a problémának csak egy szűk, az alcímben már megjelölt metszetét tárgyalom. Nem törekszem arra, hogy teljes képet adjak a Thália tagok művészeti elveiről, erre úgy vélem, a tanulmány sem formájában, sem volumenében nem lenne alkalmas, pusztán Hevesi négy tanulmányára koncentrálok. (A *Tanulmányok a realizmusról*⁴, 1903, *Új görög renaissance*⁵, 1904, *A színjátszás művészete*⁶, 1908, *Miért kellett a Thália?*⁷, 1934)

Közülük csak az utóbbi számít közvetlen Thália-dokumentumnak. Hevesi 1934-ben, a társaság alakulásának harmincadik évfordulója alkalmából beszédet tartott, *Miért kellett a Thália?* címmel. A szöveg felveti egy olyan olvasat lehetőségét, mely a megszokott, a Tháliát naturalista színházként kezelő szemlélet keretein belül nehezen értelmezhető. Hevesi felsorolja mindazon, a Tháliával szinkrón eseményeket, melyek szerint meghatározták az akkori színházművészetet, köztük van Wilde *Saloméja*, D’Annunzio *Holt városa*, Hauptmann verses drámái, Isadora Duncan, a japán színjátszás és Eleonora Duse. Már maga a névsor sem igazodik a Thália Hebbelt, Heijermant, Gorkijt és Ibsent szerepeltető repertoárjához, de az idézett listához kapcsolódó kulcsszavak, melyekkel Hevesi az új színházi törekvéseket jellemzi, különösen zavarba ejtőek, sem a „pátosz” sem a „klasszikus” jelzője nem integrálható problémamentesen a naturalista Thália eddig ismert fogalmába.⁸

A tanulmány elsődleges célja ezeknek a szavaknak az értelmezése Hevesi színházesztétikáján belül. A felsorolt források segítségével igyekszem továbbá bizonyítani, hogy a Hevesi-szövegekben megjelenő „klasszikus” nem egyszerűen egy mitológiai vagy történeti tematika alkalmazását jelentette, a fogalom része a Fülep Lajostól és Lukács Györgytől már ismert „neoklasszikus” felfogás is, mely nem tartalmi, hanem tisztán formai

⁴ Hevesi 1903-ban, a Magyar Szemlében tizenhárom részen keresztül (28-40. szám) közölt esszéket *Tanulmányok a realizmusról* cím alatt. A továbbiakban a sorozat egyes esszéire a következőképpen hivatkozom: [Hevesi 1903a-c] A hivatkozás pontos megjelölése a bibliográfiában található.

⁵ Hevesi 1904-ben három részes esszé-sorozatot közölt ezzel a címmel a Magyar szemlében (40-42. szám) *Új görög renaissance* címmel. A továbbiakban a sorozat egyes esszéire a következőképpen hivatkozom: [Hevesi 1904a-c] A hivatkozás pontos megjelölése a bibliográfiában található.

⁶ HEVESI Sándor, *A színjátszás művészete*, Bp., Stampfel-féle Könyvkiadó, 1908

⁷ UÓ., *Miért kellett a Thália = A Thália Társaság, 1904–1908. Levelek és dokumentumok vál.*, jegyz. GÁBOR Éva, Bp., Magyar Színházi Intézet – MTA Lukács Archívum és Könyvtár, 1989, 320-327.

⁸ Uo. 236. A *Miért kellett a Thália?* ezen bekezdését a hatodik fejezetben részletesebben tárgyalom. Az eredeti szövegkörnyezet a következő: „Wilde Saloméja, D’Annunzio Holt városa, Hauptmann verses darabjai, nemcsak új pátoszt kívántak, de új dekoratív megjelenést is, amelynek első hírnöke egy kaliforniai táncosnő volt, Isadora Duncan, aki nem csekély mértékben befolyásolta az orosz balettet is; impresszionista és szimbolista próbálkozások történtek, a japán színjátszás stilizált formája [...] már mind eleven hatás volt az európai színpadokon, s ami talán a legfrappánsabb volt a jelenségek között, maga Duse Eleonóra egy új pátosz és egy új stílus felé tört, olyan eltökélt szándékkal, hogy még a Kaméliás hölgyet is felstilizálta a legklasszikusabb és legköltőibb méretek [be].”

követelmény. Elve később a *Heidelbergi esztétikában* is megjelenik, e szerint „[m]inden klasszika azt jelenti, hogy [...] a transzcendentális művészi forma olyan magától értetődő erővel uralja a megformálást, hogy felszívja magába és felismerhetetlenné teszi saját dekorativitását”.⁹

Hevesi 1904 és 1908 között készülő tanulmányai, elsősorban a három szöveg, melyet kiválasztottam alapvető fontosságúnak bizonyultak az 1934-ben felvetődött kérdések vizsgálatakor. Ezen tapasztalat fényében, úgy vélem, Hevesi beszéde lehetőséget ad arra, hogy a színházzal egy időben születő, de látszólag függetlenül létező esszéit a Tháliával közös kontextusban vizsgáljam, és így rekonstruáljam Hevesi saját Thália-olvasatát, amely azonban csak metanarratívaként fogadható el, hiszen nem csak az 1934-es szöveg, de már az 1908-as *A színjátszás művészete* kötet is Hevesi Tháliában végzett konkrét munkájának lezárta után született.

A következőkben, tehát erre a négy szövegre koncentrálva próbálom minél több oldalról magyarázni, milyen motivációk húzódhattak a Thália naturalista olvasatának visszautasítása mögött, és bemutatom Hevesi pontosan milyen narratívát ajánlott helyette. Igyekszem szemléltetni, hogy a különböző időben adott, különböző magyarázatok egy egységes programba integrálhatók, mely szókészletét és programpontjait tekintve is beleillik a kortárs szimbolista diskurzusba. Nem kívánom azt állítani, hogy a Thália szimbolista műhely volt, pusztán annyit szeretnék bizonyítani, hogy Hevesi igyekezett egy lényegét tekintve szimbolista interpretációt adni a színháznak.

II. A naturalista Thália rövid recepciótörténete

A naturalizmus Hevesi szövegeiben jellemzően, mint egy már túlhaladott forma jelenik meg, melynek legnagyobb hozadéka a klasszicista színházi örökség lebontása, de „nem végső cél, nem befejezés”.¹⁰ Az ehhez hasonló mondatokat a Thália kortársai is gyakran figyelmen kívül hagyták. A *Hét* egyik munkatársa az első bemutató után már egyértelműen elhelyezi a színházat a kortárs törekvések között, mondván „egyforma azzal, amit az angol színművészetben Shaw, a franciában Antoine indított meg”.¹¹ Tehát a Tháliát naturalista színházként tárgyaló kritikák a színházzal egy idősek, de ekkor még nem lehet olyan

⁹ LUKÁCS György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika* = L. Gy., *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika – A regény elmélete*, Magvető kiadó, Budapest, 1975, 230

¹⁰ HEVESI, *A színjátszás... i. m.*, 153.

¹¹ A *Hét*, 1904. november 27., 771.

általánosító erejű kategorizálásról beszélni, mint amely ma jellemzi a színház irodalmát, és ez az interpretáció a következő években sem szilárdult meg. Galamb Sándor 1930-ban is vitatkozik a Tháliát naturalista színházként kezelőkkel, mondván, „nem külsőségeket egymásra aprózó naturalizmus, hanem a lényeget átélő és megnyilatkoztató stílus”¹² – jellemzi azt.

A társaság naturalista recepciótörténetének kulcsszövege viszonylag kései, Katona Ferenc és Dénes Tibor kötete 1954-ben született. Katona és Dénes az ötvenes évek realista színházi mozgalmainak hazai előzményeként kívánták bemutatni a Tháliát. A könyv felértékeli a szociáldemokratákkal közös együttműködést és a munkások előtt játszott előadások szerepét, ugyan ezek nem képezték az eredeti művészeti program szerves részét. Bánóczi László tudatos népnevelő szándékkal kezdeményezte a munkáselőadásokat, de a Tháliát elsősorban kényszerű helyzete vitte rá, hogy ilyen feladatokat vállaljon, mivel így, ha csak alkalmanként is, de játszóhelyhez juthatott a Pestről folyamatosan kiszoruló társulat.

A Thália-irodalom általában elfogadja az 54-es könyv álláspontját, érdekesebb ebből a szempontból, hogy a tagokról íródott monografikus munkák hogyan viszonyulnak a színházhoz. Mary Gluck és Lee Congdon Lukács-könyve, tekintettel a repertoár változatosságára, inkább a modern jelzőt ajánlja a színház tárgyalásakor.¹³ Hevesiről a legutóbbi, teljesség igényével dolgozó monográfia László Anna 1973-as, az életművet A-tól Z-ig precízen feldolgozó kötete. László Anna rögzíti, hogy Hevesi többször kritizálta a naturalizmust, de szerinte az elutasítás szigorúan egyes naturalista iskoláknak szól, míg a realizmust, mint egy jóval tágabb paradigmát nem érinti.¹⁴ Ezt a megoldást akár el is fogadhatnánk, ha nem maradt volna el a stíluspluralizmus, a természetesség és más kulcsszavak kontextualizálása a Hevesi szövegeken belül, melyek nélkül Hevesi programja nem hozzáférhető.

III. Stíluspluralizmus a Tháliában

A Thália működése alatt, tehát 1904 és 1908 között Hevesi számított a társaság legtermékenyebb alkotójának, a színházban bemutatott harmincöt előadásból huszonnégyet

¹² GALAMB Sándor, *Hevesi Sándor*, Pécs, Dunántúl könyvkiadó és Nyomda R. T., 1930 (Kortársak, 9.) 9.

¹³ Mary GLUCK, *Georg Lukács and his generation 1900-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, 62-64. és Lee CONGDON, *The young Lukács*, Chapel hill and London, The University of North Carolina Press, 1983, 16-19.

¹⁴ LÁSZLÓ Anna, *Hevesi Sándor*, Budapest, Gondolat, 1973, 47-51.

maga rendezett, két kötete jelent meg (*A Színháztudomány művészete, 1908, A rendezés története, 1908*) és rendszeresen publikált, elsősorban a Magyar Szemlében.

Lukács György és Márkus László¹⁵ publicisztikai írásival együtt, csak ez alatt az idő alatt több ezer oldalnyi szöveget írtak és jelentettettek meg a társaság tagjai, ennek ellenére a Tháliával közvetlen foglalkozó dokumentumokkal szinte alig számolhatunk. A színház kifelé irányuló kommunikációja igen határozatlan volt, de mindez még nem jelenti azt, hogy ne rendelkeztek volna programmal, sőt művészeti elveiket jól reprezentálja Márkus 1906-os cikke: „Nem csak egy új stílusról van itt szó, hanem nagyon sokféleről, minden írói egyéniség saját, külön stílusáról, amit a Thália emberei meg akarnak érteni [...] Kétféle úton közelednek céljuk felé: kész színészekkel a modern, a festőművészetet is felhasználó rendezőművészet vezetése alatt stílszerű és egységes ensembleket állítanak be, azonkívül a jelentkező műkedvelők közül kiválasztják a talentumokat és művészt nevelnek belőlük.”¹⁶

Márkus nem pusztán saját interpretációját adja, a következőkben reményeim szerint látható lesz, hogy a szöveg pontos összegzése Hevesi elképzeléseinek, közös célkitűzéseiket tehát 1906-ban megfogalmazták. A színpad egysége és a kortárs képzőművészet eredményeinek felhasználása mind olyan célok, melyek túlmutatnak a klasszikus naturalista elveken, viszont a programhoz akkor nem kapcsolódott egy olyan szókincs, mely megfelelően közvetítette volna ezt a tulajdonságát. Hevesi ragaszkodott ahhoz, hogy a Tháliával kapcsolatban a stíluspluralizmus fontosságát hangsúlyozza, ezzel azonban inkább elterelte a figyelmet a program konzisztens voltáról, ahelyett, hogy segítette volna annak megértését.

Hevesi 1908-ban megírja *A színháztudomány művészetét*, mely legtöbbször a Tháliában szerzett tapasztalatok összegzéseként értelmeződik, ugyan a benne foglaltakat zömében már az 1904-előtti munkái is tartalmazzák. A kötet *Stílus és színháztudomány* című, utolsó fejezete valamelyest vállalkozik arra a stílusorientációra, mely a Tháliával kapcsolatban elmaradt: „[A] naturalizmus a drámára nézve is csak átmeneti stádium volt, iskola, mert Ibsen, Maeterlinck, Hofmannsthal, Schnitzler, D’Annunzio, Shaw nem írtak naturalista drámákat, hanem ismét stilizálni kezdtek, s alig, hogy a színháztudomány újra megtanulta az alapelemeket, máris problémákkal, nagy feladatokkal találta magát szemben: elsősorban is a stílus

¹⁵ Katona Ferenc és Dénes Tibor kötete a színház dramaturgiaként jegyzi, két darabot fordított a Thália számára, Hebbel Mária Magdolnáját és D’Annunziótól A holt várost, utóbbi díszlettervét közösen készítette Márffy Ödönnel. A Tháliában végzett munkája mellett újságíróként és kritikusként tevékenykedett, rendszeresen jelentek meg recenziói A Hét képzőművészeti és színházi rovatában saját neve vagy Marco álnév alatt, a Magyar Szemlének és a Szerdának is munkatársa volt, 1908-ban egy időre felhagyott az újságírással miután a Magyar Színház főrendezője később főszcenikusa lett.

¹⁶ MÁRKUS László, *A Thália Társaság*, Magyar Szemle, 1906. január 4., 16.

kérdésével”.¹⁷ A gondolatmenet itt megszakadni látszik, Hevesi a szöveg folytatásában a klasszikus tragédiák előadhatóságáról kérdez: „Hogyan kell Shakespeare-t játszani, szabad-e a természetességet a tragédiában elejteni, lehet-e a hősöket valóságos embereknek ábrázolni stb.”¹⁸

Nem Ibsen vagy Maeterlinck, hanem ezek a kérdések adják majd a *Stílus és színjátás* fejezet fókuszait, mellyel a szöveg Thália felől történő olvashatósága azonnal megkérdőjeleződik, hiszen Shakespeare és a klasszikus tragédiák nem szerepeltek a repertoáron, míg azokról, akik valóban (Ibsen, D’Annunzio) köthetők a színházhoz *A színjátás művészete* nem szolgál rögtön felhasználható, explicit információkkal. Hevesi saját Thália-olvasata a források egymástól független vizsgálatával láthatóan nem érhető el. Mivel sosem manifestálódott, felállítása csak az egyéb szövegek vizsgálatán keresztül lehetséges. Szerencsére aktív publicisztikai tevékenységének köszönhetően, olyan mennyiségű forrásanyag áll a rendelkezésünkre, hogy érdemes kísérletet tenni lappangó válaszainak rekonstrukciójára.

IV. Realisztikus és idealisztikus valóság

Úgy vélem, a *nem naturalista Thália* problémája mindaddig megközelíthetetlen lesz, amíg a kutatás megmarad annál a kérdésnél, hogy Hevesi előadásainak világa mennyiben mondható stilizáltnak. Érvek mindkét oldalon felsorakoztathatók, a Tháliában történtek kísérletek egészen stilizált játékokra, de nem egy előadás feltehetően megmaradt a naturalizmus keretein belül. Mivel az előadásoknak lényegében nem létezik dokumentációja, csak nagy általánosságban lehet bármit is mondani a Thália színpadán történekekről.

Kétségtelen, hogy a naturalista színházak eredményeit Hevesi vezette be a magyar színházakba, a kortárs kritikák lelkesen üdvözltek a Thália fiatal színészeit, akik itthon addig nem látott természetességgel játszanak, összjátékuk kitűnő és őszinte megnyilatkozásaikkal hitelesítik az előadást.¹⁹ A színház három éven keresztül működött színiiskolaként is, melyet Hevesi irányított. Az iskolában folyt képzésről igen keveset lehet tudni. 1908-ban jelent meg *A színjátás művészete*, melyben Hevesi összefoglalja a helyes színpadi viselkedés szabályait. Nagymértékben támaszkodik a naturalisták egyik legfontosabb olvasmányára, a

¹⁷ HEVESI, *A Színjátás... i. m.*, 155.

¹⁸ *Uo.*, 155.

¹⁹ KATONA-DÉNES, *i. m.*, 47.

Színészparadoxonra. (Diderot szövege ekkor a hazai recepcióban igen friss forrásnak számított, Alexander Bernát 1895 és 1899 között adta ki magyar fordításban *Diderot válogatott filozófiai műveit*, saját *Diderot tanulmányaival* egybekötve.) A *színháztörténet művészete* szigorúan elméleti munka, Hevesi színészoktatásának konkrét módszertanára még következtetni is nehéz belőle. Saját oktatói gyakorlatáról ebből az időszakból nem maradt használható dokumentum, ha ugyan nem számítjuk annak Márkus megszólalását, aki röviden annyit közöl az iskoláról, hogy a Tháliában „a dráma gyökeres megértésére, a megértés alapján, a szerepek pszichológiai megkonstruálására tanítják”²⁰ a színészeket.

Messzemenő következtetéseket a Tháliában létrehozott színpadképekről sem lehet levonni. Csak elvétve engedhették meg maguknak, hogy a színpad bedíszletezésére²¹ nagyobb összeget költsenek, így a megvalósult munkák nem adnak támpontot arra vonatkozóan, hogy a stilizált terek létrehozása mennyiben fogható fel Hevesi koncepciózus törekvéseként. Néhány alkalommal ez a szándék egyértelműen kimutatható, de az előadásokról általában el lehetett mondani, hogy „a színpad kétségbeejtően szűk, és a díszletek irgalmatlanul kopottak”.²² Kevésbé a rendezői akarat, mint inkább a költségkeret határozta meg a látványt. Mivel festett kulisszákra alig költhettek, Hevesit, igazi színpadi Gesamtkunstwerk megvalósításában, legtöbbször csak a rendelkezésére álló világítástechnika tudatos használata segítette.

A kevés alkalmak egyike, amikor látványos színpadképet tudtak létrehozni, Hevesi *Holt város* rendezése. Hevesi, aki 1908 és 1931 között rendszeresen levelezik Gordon Craiggel, 1908-ban beszámol neki saját koncepciójáról: „A színművészet összefüggése a képzőművészetekkel [Magyarországon – a tanulmány szerzője] – szinte ismeretlen. Én magam végeztem néhány szerény kísérletet – utoljára D'Annunzio *Holt városával* – körülbelül olyan rendezésben, díszletekkel és mozgatással, ahogy azt Ön képzelte el!”²³ Kérdés, mire gondolhatott Hevesi, mikor azt írta, „ahogy azt ön képzelte el” hiszen arról nem lehet szó, hogy látott volna előadásokat, melyben Craig közreműködött. Egyedül Craig 1905-ben megjelent esszéjére (*The Art of the Theatre*)²⁴ és Craig rajzaira támaszkodhatott a *Holt város*

²⁰ MÁRKUS, i. m., 16.

²¹ Két díszletterv maradt fenn: Alma Tadema *A láthatatlan kormányos* című drámáját 1905. december 17-én mutatták be Gulácsy díszletével. D'Annunzio drámáját, a *Holt várost* 1907. március 24-én mutatták be Márffy díszletével.

²² Pesti Napló, 1906. december 9., 10.

²³ *Edward Gordon Craig és Hevesi Sándor levelezése (1908-1933)*, szerk. SZÉKELY György, Bp, Országos Színháztörténeti Múzeum és intézet, 1991, 16.

²⁴ Craig könyve, *The Art of the Theatre* címen 1905-ben először németül, majd angol nyelven, ugyanabban az évben, a Színház és Élet c. folyóirat hasábjain nagyrészt magyarul is megjelent. (forrás: SZÉKELY, i. m., 93., jegyzet)

rendezésekor. A kortárs kritikák egyetértenek abban, hogy Hevesi rendezésében a színpad akár egy festmény áll a nézők elé.²⁵ Valószínűleg ez, a színpad képszerű hatása – melyet Hevesi Márffy Ödön díszletén túl a világítás átgondolt használatával is segíthetett –, adta a Craiggel való rokonság alapját. Hevesi többször felhasználta a rendelkezésre álló világítástechnikát, hogy a színpad terét módosíthassa. Hauptmann *Elgáját* felső és alsó világítás nélkül játszotta a Thália, így a színpadra csak foltokban jutott fény, Heijermans *Reményének* előadásán pedig Hevesi lekapcsolta a rivaldavilágítást.²⁶ A rivalda elhagyásának ötlete egyértelműen Craigtól származott, a *Reményt* 1906. március 25-én mutatták be, Hevesi előző évben már olvasta Craig könyvét (*The Art of the Theatre*, 1905), ami hosszan foglalkozik a világítás térképző szerepével, és Craig a rivalda elhagyását javasolja benne a rendezőknek.²⁷

Bálint Lajos a Thália színésze, több anekdotikus hangvétellű kötetet írt, melyekben rendszerint előkerül Hevesi neve. Bálint, ahogy a tagok zöme, részt vett a Baross utcai asztaltársaság, a Balszélfogó gyűlésein, ahol „[á]llandó, élénk figyelem fogadta Hevesi megnyilatkozásait, aki valóságos szabadegyetemet tartott”.²⁸ Ezek a beszélgetések főpróbák lehettek Hevesi Magyar Szemlében, majd később a Szerdában közölt cikkeihez. Az igen terjedelmes anyagból, melyet Hevesi az évek során előadhatott, Bálint egy momentumot emel ki, mely lényegében megegyezik a már idézett Márkus szöveggel, e szerint Hevesi állítja „a színházban nem lehet ebbe az egységes formába [naturalizmus – t. sz.] kényszeríteni mindent, hanem minden írásműhöz a saját stílusában kell játékformát keresni.”²⁹ A stíluspluralizmus elve, melyet Hevesi bevezet, nem pusztán arra szolgált, hogy elhatárolja a Tháliát a naturalistáktól. A követelményt Hevesi Craig felé is megfogalmazza: „csak egy lényeges eltérésem van a könyvétől [*The Art of the Theatre* – t. sz.] s ez az a félelmem, hogy ő alapjában véve mindent egy - bár magában véve abszolút művészi – stílusra akar visszavinni. Én a stílek sokfélesége mellett vagyok”³⁰ – írja Fülep Lajosnak 1908-ban.

Fontos látni, mikor Hevesi visszautasította a naturalizmust, nem reális és stilizált színpadkép dialektikájában gondolkodott, hiszen mindkettőt egyformán alkalmazta a dramatikus szöveg stílusának megfelelően. Saját rendezői koncepcióját a dráma, mint az

²⁵ KATONA-DÉNES, i. m., 101.

²⁶ *Magyar színháztörténet 1873-1920*, szerk. GAJDÓ Tamás, Magyar Könyvklub - Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001, 695.

²⁷ Edward Gordon CRAIG, *The Art of the Theatre* = E. G. C., *On the Art of the Theatre*, London, William Heinemann Ltd., 1911., 162-164.

²⁸ BÁLINT Lajos, *Ecset és véső*, Budapest, Szépirodalmi könyvkiadó, 1973, 19.

²⁹ Uo. 19.

³⁰ *Hevesi Sándor levele Fülep Lajosnak, [1908. február 1. után]* = *Fülep Lajos Levelezés I. 1904-1919*, szerk. F CSANAK Dóra, Bp., MTA Művészettörténeti kutatócsoport, 1990, 93.

előadás elsődleges anyaga már eleve determinálta, és nem is szánt magának más feladatot, mint a valóság szigorú ábrázolását. Az itt ismertetett tömör módszertant mégsem lehet egyértelmű naturalista modellként leírni, mivel igen körülményesen használja a valóság fogalmát, egyes darabokhoz, ahogy ő fogalmaz, „realisztikus valóságot” rendel, másoknak viszont Hevesi szerint „idealisztikus valóság” a sajátja, melyben a „próza mozdulatnak” nincs helye.³¹ Az élet „valóságával” szemben, realisztikus és idealisztikus valóság kettőségének elvét követve, Hevesi a Tháliában is különféle mise-en-scène megoldásokkal élt, amennyire a színpad lehetőségei és a költségkeret engedték. A Thália színpada jóval több kérdést vet fel, mint amennyit a dolgozat tárgyal, de a tanulmány kijelölt tematikájához ragaszkodva a következőkben nem lesz szó konkrét előadásokról, sem azok szcenikai megoldásairól, viszont a színház gyakorlati munkájának minimális ismertetése nélkül, nem lehetett volna röviden szemléltetni, hogy az oly sokat hangsúlyozott stíluspluralizmusnak meg volt a saját helye és szerepe Hevesi gondolkodásában, és nem mond ellent annak az állításomnak, hogy Hevesi a Thália működése alatt egy alapelveiben koherens programot hozott létre.

V. A naturalista elméletek vége

A társaság alapításának harmincadik évfordulója lehetőséget adott a tagoknak, hogy megszólaljanak a Thália kapcsán. Hevesi az alkalmat arra használja, hogy sürgesse a Thália stílusa körül kialakult diskurzus alapoktól induló újragondolását. Hosszan tárgyalja a naturalisták eredményeit, a színház reformjának első kezdeményezői közé sorolja Antoine és Brahm színházát, mivel munkáik nyomán, Hevesi szerint, megjelent a modern színpadokon a „valódiság és hitelesség”³² igénye, de leszögezi, hogy „[a]mikor 30 évvel ezelőtt a Tháliát elindítottuk – 15 évvel az európai fejlődés megindulása után –, a naturalizmus már túlhaladott álláspont volt a nagy, művészi színpadokon.”³³

Túlzás volna állítani, hogy 1904-re a naturalista színház kifulladt, hiszen Reinhardt és Sztanyiszlavszkij is aktívan dolgozott ekkor. Hevesi kijelentése mégsem alaptalan, 1904-ben a naturalizmus, mint terminológia kezdett elavulttá válni és kiszorulni a közbeszédből. A

³¹ HEVESI 1903d, 448.

³² Uő., *Miért kellett... i. m.*, 321.

³³ Uo., 326.

század végén a naturalistákat és az impresszionistákat támadó, kritikus hangok felerősödtek.³⁴ 1893-ban, megelőzve a Nagybányai iskola alakulását Lyka Károly itthon is meghirdette a naturalizmus végét,³⁵ Lyka cikke természetesen, nem okozta a naturalizmus gyors sorvadását, tíz évvel később Lukácsnak is alkalmá nyílik bejelenteni a küszöbön álló stílusváltás lehetőségét: „[E]z [szimbolizmus – t. sz.] nem iskola, melyet néhány ember önkényesen megalapított: ez az idő követelménye. [...] ma a régen – három-négy évvel ezelőtt – diadalmas naturalizmust csak két nagy művész képviseli: Hauptmann a drámában és Uhde a festészetben. És diadalaik nekik sincsenek”³⁶ – írja, miután részt vett 1902-ben a Berliner Sezession Kiállításon, és örömmel tapasztalta a szimbolista alkotások túlsúlyát.

Az új diskurzus a képzőművészet területéről indult, de nem ragadt meg ott. Valerij Brjusov 1902-ben a Moszkvai Művész Színház programjával szemben megfogalmazza saját, szimbolista színházesztétikáját, angol fordításban „Unnecessary truth” címmel. Brjusov a szűfolt színpad tárgyi igazsága helyett, az előadás immanens, spirituális valóságát követeli a Moszkvai Művész Színháztól, Sztanyiszlavszkijt arra kényszerítve, hogy változtasson addigi kommunikációs stratégiáján és bevonja a szimbolista diskurzus elemeit. Sztanyiszlavszkij szembenézett a kritikával és a meiningeni hagyományokat követő színházban több változtatást eszközölt, 1904-ben Maeterlinck-t is bemutatott, de hasonlóan a kritikával illetett képzőművészekhez, nála sem lehet szimbolista váltásról beszélni, hiszen nem történt szerves újragondolása a programnak, Sztanyiszlavszkij nem tesz mást, mint szimbolista környezetből származó kulcsszavakat is felhasznál a már meglévő gondolatok közvetítésekor.³⁷

A képzőművészet területén játszódó vitákban is részt vett több olyan kritikus és publicista, akik megfogalmazták saját dráma- és színházesztétikájukat, köztük talán a legfontosabb maga Lukács és Arthur Symons, aki a *Yellow Book* szerkesztőjeként évekig közvetítette a francia szimbolisták eredményeit az angol közönség felé. Maga is hozzájárult az elavultnak bélyegzett impresszionista diskurzus lebontásához és Whistler festészetének új, szimbolista interpretációt ajánlott.³⁸ Symons képzőművészeti publikációinál is jelentősebbek a színházelméleti szövegei, Angliában elsők között üdvözölte Maeterlinck-t és Craiget, mint a

³⁴ A témáról bővebben: GOSZTONYI Ferenc, *Perifrázis „Kolorisztikus naturalizmus synthetikus alapon” = Ferenczy Károly (1862-1917) gyűjteményes kiállítása*, szerk. Borsos Judit, Bp, Magyar Nemzeti Galéria, 2011, 104.

³⁵ LYKA Károly, *Legújabb művészeti törekvések*, Athenaeum, 1893/ 2., 244-254. és 1983/3., 396-404.

³⁶ LUKÁCS György, *Berlin júliusban = Lukács György ifjúkori művei (1902-1918)*, szerk. Tímár Árpád, Budapest, Magvető kiadó, 1977, 17.

³⁷ A probléma megértésében segített: Rose WHYMAN, *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

³⁸ Bővebben a témáról olvasható: Lene ØSTERMARK-JOHANSEN, *Walter Pater and the Language of Sculpture*, Aldershot and Burlington, Ashgate, 2011, 175-177.

modern színpad legfrissebb alkotóit, fordítóként pedig D'Annunzio, Hoffmansthal és más kortársak drámáit ismertette meg a brit közönséggel.

A századelőn történt teoretikus váltás hatására, Hevesi feltehetően akkor sem nevezte volna a Tháliát naturalistának, ha tisztán átvette volna Antoine vagy Brahm színházi metódusát, de nem ez történt. Hevesi már egyetemi évei alatt találkozik a naturalista-szimbolista ellentéttel. Az 1903-as *Tanulmányok a realizmusról* is arról tanúskodik, hogy mindkét stílus eredményeit sikeresen elsajátította, és szervesen beépítette saját programjába. A tanulmányosorozat bevezető fejezete *A naiv és szentimentális költészetről* kritikája. Hevesit Schiller abból a szempontból foglalkoztatja, mennyiben hasznosítható a szöveg a kortárs stílus-vitákban. Naiv és szentimentális szigorú dichotómiájának tarthatatlanságáról gondolkodik, és történetileg megalapozatlannak ítéli Schiller megosztását: „[A]ki csak belepillantott a görög irodalomba, igen jól tudja, hogy az nagy és hosszú fejlődés gyümölcse [...] melyről nem lehet egyszerűen kijelenteni, hogy naiv.”³⁹ Schiller fogalmait elhagyva, később reális és ideális művészet vitájáról kezd beszélni, de a tanulmány lényegi állításait a formai változtatás nem befolyásolja. Hevesi a művészetek kettős természetét nem kérdőjelezi meg, de tagadja egy szigorú binális oppozíció létezését. Legfontosabb érve Schiller ellen a keresztény művészet inkarnáció ábrázolása, mivel „az istenember és az istenanya ábrázolásában [...] a legelevenebben és legszembeötlőbben nyilatkozik meg a törekvés, mely a legnagyobb realitást a legnagyobb eszményiséggel akarja összekapcsolni.”⁴⁰ Mindezek alapján a naturalizmust azzal vádolja, hogy hibásan benne ragadt a schilleri megosztottság állapotában, nem számol a művészet „ideális” vonatkozásaival, hanem megmarad a „természettudomány” és a „patológia” pozitivista eszközeinél.⁴¹ Hevesi naturalizmus kritikája ugyan csak ebben az 1903-as szövegben formálódik meg egészében, de jóval korábban, már 1894-ben bekapcsolódik a naturalista-szimbolista vitába. Az 1890-es években, Hevesi Alexander Bernáttal közösen megpróbál kidolgozni egy új művész profilt, amely válaszol Tainnek, a *Philosophie de l'art*-ban megfogalmazottakra. Hevesi és Alexander igyekeznek a műalkotást kivonni a milieu kényszerítő kategóriája alól, ezért Hevesi bevezeti az „alkotó erő”⁴² fogalmát, Alexander pedig egy évvel megelőzve őt, a „fantáziát”,⁴³ a kettő lényegében

³⁹ HEVESI 1903a, 329.

⁴⁰ HEVESI 1903b, 351.

⁴¹ HEVESI 1903e, 458.

⁴² HEVESI 1894a-c

⁴³ ALEXANDER Bernát, *A Fantázia = A. B. A művészet, Válogatott tanulmányok*, szerk. SZEMERE Samu, Budapest, Akadémiai kiadó, 1961 256-265. (Az eredeti dátum 1904, Bernát már 1892-ben az Athenaeum 1892/1. számában is közöl cikket *A művészeti Phantáziáról* címmel (104-125. oldal))

ugyanazt jelöli, és a műalkotás egyediségének biztosítékául szolgálnak, további hozadékok, hogy az alkotói folyamatot távol tartják a pozitivista magyarázatoktól.

Alexander Bernát nagyhatású tanára volt a Tudomány Egyetem Filozófia tanszékének, baráti viszonyt tartott fenn a fiatal Lukáccsal és körével, Lukács dráma tanulmányának Kisfaludy Társaságnál aratott sikerében is fontos szerepe volt.⁴⁴ (Lukács 1907-ben elnyerte a Kisfaludy Társaság *A drámaírás legfőbb irányainak ismertetése a század utolsó negyedében* címen meghirdetett pályázatát.) Fülep Lajos Nietzsche-fordítását, a *Tragédia születését* saját szerkesztésű sorozatában, a *Filozófiai Írók Tárában* jelentette meg. Személye a hazai színháztudomány szempontjából is fontos, színikritikusként és színházteoretikusként úgymond felvezette Hevesi számára az utat *A színjátszás művészetéhez*.

1898-as, *Művészet* című esszéjében Alexander tovább halad „fantáziát” tárgyaló tanulmánya nyomán, és a következő megállapítást teszi: „A mesterség pusztá utánzás, a művészet az élet utánzása”⁴⁵ nem egyéb, mint „emberalkotta élet.”⁴⁶ Arra a kérdésre, hogyan tesz szert önjogán a műalkotás „életre”, ha nem egy mimetikus processzus során, Alexander válaszában egyik fele szinte evidensen adódik: „A fantázia eleveníti meg a szemléletet”⁴⁷ és egyben kivezet a flaubert-i impassibilité köréből, a művésznek, e szerint, előre kell lépnie: „A mű nem személytelen. A költő, a festő hozzá tartozik a művéhez”.⁴⁸

Az egyénített megjelenítésen túl, az alkotó feladata továbbá a részek tökéletes egységbe szervezése. Alexander ezen állítása nem érte újdonságként a kortársakat, láthatóan Hildebrand 1893-as kötetét (*Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*) követi, olyannyira, hogy maga is Michelangelo példáján keresztül magyarázza a tökéletes szerkesztés elveit, akinek szobrain „a ruha nem dísz, élettelen takaró, hanem az eleven test része”.⁴⁹ Hevesinek nem feltétlen kellett Alexander Bernáttól értesülnie az alkotás valóságának és egységes szerkezetének kapcsolatáról. A körülötte megjelenő új, fiatal kritikus és képzőművész generáció tagjai, akik később a Nyolcak alakulásában is részt vettek, jól ismerték Hildebrand könyvét.⁵⁰ Köztük van Lukács, aki *Az utak elváltak* című esszéjében üdvözölte a Nyolcak Kernstok által meghirdetett programját, a fiatal Fülep Lajos, szintén Alexander Bernát

⁴⁴ CONGDON i. m., 24-25.

⁴⁵ ALEXANDER Bernát, *Művészet* = A. B. *A művészet, Válogatott tanulmányok*, szerk. SZEMERE Samu, Budapest, Akadémiai kiadó, 1961., 52.

⁴⁶ *Uo.* 52.

⁴⁷ *Uo.* 54.

⁴⁸ *Uo.* 52.

⁴⁹ *Uo.* 53.

⁵⁰ A nyolcak tagjai és Hildebrand kapcsolatáról bővebben: MARKÓJA Csilla, *A festő tapintata. A Nyolcak helye a magyar modernizmus történetében* = *A Nyolcak*, szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István, Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2010, 63-64.

tanítvány és maga Kernstok Károly. Részben belőlük szerveződött a Magyar Szemle és a Thália törzsasztala, a Balszélfogó, mely tagjának tudhatta még Rippl-Rónait, és 1906-ban, miután Firenzéből hazatért Márfy Ödön is csatlakozott. Az 1903-as, igen korai dátum inkább az előbbi lehetőséget erősíti, mely Alexandert Bernátot jelöli meg közvetítőként Hevesi és Hildebrand között, de Hevesi bármely forráshoz nyúlt is vissza, a *Tanulmányok a realizmusról* sorai megismétlik *A művészetben* megjelenő, mindkét követelményt. Hevesi megfogalmazásában, „a műalkotás realitása és elevensége [...] attól függ, hogy a reális jegyek szerves kapcsolatban vannak-e egymással”.⁵¹

A naturalizmussal és az impresszionizmussal szemben álló csoportok egyik visszatérő vádja, hogy ezek az iskolák megfeledkeznek a kompozícióról és az egység követelményéről. A naturalizmus „részletező”, az impresszionizmus „töredezett”, ezzel szemben Lukács és Hevesi lekerekített, önmagában teljes és zárt drámaszerkezetet vél ideálisnak, mely „stilizál, rövidít, hogy minél többet bírjon szűk keretei közé fogadni. Minden atomja szoros kapcsolatban az összes többi atommal [...] nincs benne véletlen ötlet, episode, Az első szónak az utolsó adja meg az értelmét”.⁵² Lukács most idézett, 1906-os esszéje, *A dráma formája*, szerkezetét tekintve igen precíz és rideg konstrukcióként gondolja el a drámát, mely egységessége folytán mégis olyan sikerrel leplezi szerkezetét, hogy tökéletes természetesség látszatát adja. Hevesi kevésbé szigorú, csak arra figyelmeztet, hogy „az egység törvénye az, amely mértéket és határt szab a részleteknek [...] A realizmus művészi marad mindaddig, amíg a részletek tarkaságában és sokaságában el nem vész azt egység.”⁵³ A naturalisták viszont mindezt figyelmen kívül hagyva „igen gyakran azt hitték, hogy egy alakot, személyt annál elevenebbé tesznek, mennél több adatot mondanak el róla”.⁵⁴

Ez a felvetés célzottan is megjelenik színikritikái között, Ermenete Zacconinak rója fel, hogy „huszonnégy órán belül megjátssza az agylágyulás egész evolúcióját.”⁵⁵ Zaconni a verista iskola vezető színésze, többször fellépett Budapesten. Repertoárján állandó helye volt Ibsen drámájának, a *Kísérteteknek*. Zaconni, Oswald szerepében a paralízis progressiva lefolyását orvostani hitelességgel adta elő, a kortárs kritikák szerint nem kétséges, hogy alapos kutatásokat végzett mielőtt megalkotta az előadást.⁵⁶ Hevesi szemszögéből ez

⁵¹ HEVESI 1903e, 459.

⁵² LUKÁCS György, *A dráma formája* = *Lukács György ifjúkori művei (1902-1918)*, szerk. Tímár Árpád, Bp., Magvető kiadó, 1977, 108.

⁵³ HEVESI 1903e, 459.

⁵⁴ *Uo.*, 459.

⁵⁵ HEVESI Sándor, *Ermenete Zacconi*, Magyar Szemle, 1897. december 19., 610.

⁵⁶ SCHUMAHER, i. m. 449.

pozitivisták túlzás: „A művésznek csak annyi reális jegyre van szüksége amennyi az eszmét vagy az alakot meg tudja eleveníteni”.⁵⁷

Mikor Hevesi 1905-ben olvassa Craig szövegét (*The Art of the Theatre*) a rendezői koncepció egységesítő szerepéről, már maga is elindult egy hasonló úton. Az egység követelménye programjának minden szintjén megjelenik, ugyan csak a színészi játék és a dráma szempontjából vizsgáltam, de a színpadképre is kiterjed, melynek tervezésétől Hevesi és Márkus Craighez hasonlóan, a színek tudatos megválasztását és tónusegységet vár. Érthető, hogy mikor Craig 1908-ban Fülep Lajos keresztül megkeresi Hevesit, Ő örömmel reagál, de visszautasítja azt az unikális státuszt, amelyben Fülep Craighat megjeleníti, mondván „[n]em hiszem azonban, hogy ő annyira magában álló, mint ön írja”.⁵⁸

VI. Színházak és színészek a Thália körül

László Anna szerint, Hevesi amikor „1905 tavaszán elindítja a Thália iskoláját, Sztanyiszlavszkij Művész színházának stúdiójára és némileg Antoine gyakorlatára gondol”.⁵⁹ Valószínűbb, hogy csak Craig hatására, jóval később kezdi foglalkoztatni Sztanyiszlavszkij módszere. Az általam vizsgált időszakig, tehát 1908-ig, Sztanyiszlavszkij neve nem kerül elő Hevesi szövegeiben és elég valószínűtlen, hogy Sztanyiszlavszkij művészeti elveit olyan részletekbe menően ismerhette volna, hogy saját iskoláját arra alapozza. Hevesi és Sztanyiszlavszkij kapcsolatának feltérképezését az is nehezíti, hogy nem lehet eldönteni, a Brjusovtól érkező kritikák hatására, a meiningeni rendszerből folyamatosan átalakuló program mely időpillanatára lehetett Hevesinek nagyobb rálátása. Mindenesre a két rendező első fontosabb érintkezését biztonsággal 1910-re lehet datálni, amikor Craig érdeklődésére Hevesi, aki láthatóan kevésbé informált, röviden annyit válaszol, hogy „Sztanyiszlavszkij még nem járt Budapesten, amit pedig megtehetne, mert a magyar lapokban úgy ünnepelték, mint Európa egyik legnagyobb mai színészét.”⁶⁰

A két alkotó gondolatközössége inkább az őket körülvevő igen hasonló szellemi környezetnek köszönhető, a kor színházi kultúrájának általános igényeit fogalmazzák meg, mikor a színész természetes színpadi jelenlétének megteremtését tűzik ki célként. Nem

⁵⁷ HEVESI 1903e, 459.

⁵⁸ Hevesi Sándor levele Fülep Lajosnak, [1908. február 1. után] = Fülep Lajos Levelezés I. 1904-1919, szerk. F CSANAK Dóra, Bp., MTA Művészettörténeti kutatócsoport, 1990, 92.

⁵⁹ LÁSZLÓ, i. m., 74.

⁶⁰ SZÉKELY, i. m., 55.

kívánom azt állítani, hogy Hevesi és Szatnyiszlavszkij munkáinak összevetése alaptalan volna, Hevesi maga is elismerte ezt a közösséget, és 1934-ben (*Miért kellett a Thália?*) említi is Stanyiszlavszkij *Sirály*-rendezését, melyet ő szintén a naturalizmuson túlmutató előadásnak tart, viszont igen valószínűtlennek tartom, hogy Hevesi 1904-ben a Moszkvai Művész Színházat követendő példának tekintette volna.

A Thália tagjai Pesten egyedülként, a modern színházi törekvésektől távol dolgoztak, Hevesi szimbolista színházzal nemigen találkozott, Appiat nem ismerte, 1906-ban a Théâtre de l'Oeuvre Budapestre érkezett, de ekkor Hevesi mutatkozott érdektelennek, legalábbis írásos nyoma nem maradt annak, hogy látta volna az előadást. A Budapesten folytatott munka mégsem jelentett tökéletes elszigeteltséget. A Vígszínház rendszeresen fogadott külföldi társulatokat. Brahm és Antoine is megfordult Pesten, előző 1901-ben a Deutsches Theater élén,⁶¹ Antoine pedig 1897-ben Marcelle Josset társulatával, ugyan nem mint rendező, hanem mint színész érkezett a Budapestre.⁶² Hevesi természetesen ismerte mindkettőjüket, a Freie Bühne, mint gazdasági szerkezeti modell jelentkezik is a Thália tagdíj-rendszerében, de Hevesi munkáját ekkor valóban befolyásoló színházi alkotókat, úgy vélem érdekesebb a Budapesten, épp úgy, mint Hevesi szövegeiben, gyakrabban megjelenő társulatok között keresni.

A Vígszínház rendszeres látogatói között legnagyobb számban az olasz utazótársulatok⁶³ képviseltették magukat, Max Reinhardt és a Kleines und Neues Theater is állandó vendég volt.⁶⁴ Reinhardt rendezései vegyes fogadtatásra találtak, a *Salome* és az *Elektra* egyértelmű elismerést váltott ki a Thália tagokból, de a *Szentivánéji álmot* és az *Éjjeli menedékhelyet* Hevesi inkább visszalépésnek tartotta. Márkus szerint az utóbbi elsősorban Kleines und Neues Theater előadásának okán került a Thália színpadára, a társaság ellenválasznak szánta, mivel szerintük Reinhardt „kiirtott a darabból minden szimbolikus elemet”.⁶⁵

Hevesi pozitív kritikáiban a legnagyobb súllyal Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, és Eleonora Duse szerepelnek. Mindhárman Gustavo Modena iskolájához kötődnek, aki az 1840-es években egy meghatározó, új, realista iskolát hozott létre, amely szintén a karakterek pszichológiai hitelességére fektette a hangsúlyt, de ellentétben a veristákkal és a francia vagy német naturalistákkal, repertoárjában jóval nagyobb szerepet játszottak a klasszikusok. Rossit

⁶¹ *Magyar színháztörténet 1873-1920*, szerk. GAJDÓ Tamás, Bp., Magyar Könyvklub - Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, 420.

⁶² *Uo.*, 430.

⁶³ *Uo.*, 424-446.

⁶⁴ *Uo.*, 421.

⁶⁵ MÁRKUS László, *Színház rovat*, A Hét, 1907. február 3. 76-77.

és Salvinit elsősorban Shakespeare színészként ismerte a közönség, Eleonora Duse más utat választott, legnagyobb sikereit Ibsen és D'Annunzio darabjaival érte el.⁶⁶ Garrick⁶⁷ mellett, Duse a leggyakrabban hivatkozott személy *A színjátszás művészetében*. Hevesi hosszan elemzi a játékát: „Idő folytán Duse egész játéktípusa átalakult, mondhatjuk azt is, hogy leszűrődött s egész művészetének súlypontja a detailok gazdagságáról teljesen áthelyeződött a lelki átélésre. Duse első korszakában a nagy mimikai gazdagság mögött, mint egy maszk mögött, egy finom lírikum lüktetéseit éreztük, ma már ezt a maszkot is elvetette, [...] redukált mimikai eszközökkel dolgozik. Egy másik rokon kifejezést használva, a színjátszásnak ezt a módját klasszikai stílusnak is lehet nevezni”,⁶⁸ lényegében „a klasszikai stílus nem egyéb, mint az életnek és az embernek legkomprimáltabb, legelvontabb, legleszűrtebb ábrázolása, tehát jóformán az a stílus, mely csak a legszükségesebb jelekkel dolgozik”.⁶⁹

A szöveg jelentőségét nem eredetisége adja, Alexander Bernát⁷⁰ és Márkus⁷¹ is megjegyezte már, hogy Duse kortársaitól eltérő, jóval redukáltabb nyelvvel kísérletezik a színpadon, Duse egyszerű játékának felfedezése tehát nem Hevesihez fűződik, a külföldi és hazai sajtó bevett fordulatait használja. Duse interpretációjának kiemelendő, több szempontból érdekes momentuma a „klasszikai stílus” fogalmának bevezetése, mely viszont már Hevesi saját találmánya.

A következőkben, reményeim szerint, látható lesz, hogy az egész tanulmány szempontjából releváns problémáról van szó, mivel, a harmincnégyben megfogalmazott beszéd (*Miért kellett a Thália?*) értelmezését is segíti Hevesi saját Duse-olvasatának részletekbe menő tisztázása. Ahogy a bevezetőben tárgyaltam, Hevesi 1934-ben felsorolja a Thália meghatározó kortársait, a listát Duse-val zárja: „[A] legfrappánsabb volt a jelenségek között, maga Duse Eleonora, aki egy új pátosz, egy új stílus felé tört, olyan eltökélt szándékkal, hogy még a Kaméliás hölgyet is felstilizálta a legklasszikusabb és legköltőibb méretekb[be].”⁷²

A Duse-ról mondottakon túl, ha nem is mindig explicit módon, de a beszéd más helyein is megjelenik valamilyen formában a „klasszika”. Hevesi további példái mind implikálják ezt a gondolatot, a görög tógát imitáló ruhákban fellépő Isadora Duncant, a

⁶⁶ SCHUMACHER, i. m. 431-442.

⁶⁷ David Garrick (1716-1779) angol színész, szenvedélyes játékról volt híres. A francia klasszicistákkal szemben elvetette a deklamáló stílust és leparancsolta az előkelő nézőket a színpadról, Diderot elismerését is elnyerte.

⁶⁸ HEVESI, *A színjátszás... i. m.*, 192.

⁶⁹ *Uo.*, 192.

⁷⁰ GAJDÓ, i. m., 427.

⁷¹ MÁRKUS László, *Színházi Krónika*. Suzanne Desprès, A Hét, 1906. január 28., 61.

⁷² HEVESI, *Miért kellett... i. m.*, 326.

kortársak épp olyan klasszikus előadónak gondolták, mint Duse-t. Hauptmann verses drámái inkább középkori keretet kaptak, de Wilde drámáját, a *Salomét* és a *Holt várost*, D'Annunzio tragédiáját, szintén az antik korba helyezték a szerzők. Utóbbit a Thália is bemutatta, de a repertoár nagyobb hányadát mindig polgári drámák adták, 1904 és 1908 között Heveit mégis láthatóan foglalkoztatja a „klasszikus” fogalma. Esszék sorában kerül elő, nem pusztán mint téma, hanem mint esztétikai követelmény.

VII. A modern hellenizmus

1904-ben Hevesinek három részes tanulmánysorozatát lehet olvasni a Magyar Szemlében *Új görög renaissance* címmel, melyben megkísérli általában tisztázni a klasszikus művészet fogalmát. Hevesi az angol szimbolisták – köztük Arthur Symon és Craig – által egyik legtöbbször hivatkozott esszéista szövegeit, Walter Horatio Pater görög esszéit hívja segítségül.⁷³

Dolgozatának másik fókusza, Arnold Böcklin festészete. Pater és Nietzsche mellett Böcklin legfontosabb támogatója, Jacob Burckhardt is részt vett a klasszicista görögségkép lebontásában, Böcklin az ő javaslatára költözött Olaszországba. A festő tanítványa, Rudolf Schick naplójából tudható, hogy Böcklin hosszan tanulmányozta Raffaello vatikáni freskóit, és a pompeii falképeket, különösen foglalkoztatták a római enkausztiák élénk színei, mivel attribútumok és allegóriák nélkül, közvetlenül a római mesterektől tanulva, saját útján, a színezés problémáján keresztül akart visszatérni az antik művészethez.⁷⁴ A Schick naplójában foglaltak nagyrészt hitelesek, de nem az adatkezelés pontossága teszi a szöveget igazán fontosá. Tartalmának értékét sokkal inkább az adja, hogy jól reprezentálja a kor Böcklin-kultuszának alapvetéseit, melyeket Hevesi is megismétel esszéjében. A klasszicisták, írja „témái és formai rokonságot kerestek ahelyett, hogy bele tudták volna élni magukat abba a kozmikus hangulatba [...] ilyen értelemben a korai renaissance-t leszámítva egyetlen festőt tudunk, aki a görög világot és a görög mítoszt a legelevenebben tudta ábrázolni, és ez a svájci

⁷³1895-ben Pater barátja és régebbi tanítványa Charles Lancelot Shadwell összegyűjtötte és kiadta Pater görög mitológiával és művészettel kapcsolatos esszéit *Greek Studies* címmel.

⁷⁴ Suzanne MARCHAND, *Arnold Böcklin and the Crisis of Neoclassicism in Germany = Germany at the Fin de Siecle: Culture, Politics, and Ideas*, szerk. Suzanne MARCHAND és David LINDENFELD, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2004, 143.

Böcklin Arnold.”⁷⁵ Böcklin, modern hellenizmus annyiban több Boileau gyakorlatánál, hogy „nem utánzott vagy eltanult modor, hanem a lehető legegényebb élmény.”⁷⁶

Hevesi cikkének lényegi állítása, hogy Burckhardt és Pater eredményei, egy újfajta művészet létrejöttéhez vezettek, melynek nem Böcklin az egyetlen képviselője. „Egy új görög áramlat előtt állunk, mely főképp a lírai és a drámai költészetben fog nagyobb hullámot verni.”⁷⁷ – írja, és két nevet emel ki, akiket szintén a modern hellenizmus képviselőjének tart, Hofmannsthal és D’Annunzio, utóbbit Hevesi 1934-ben is felsorolja, mint a Thália meghatározó kortársát. Hofmannsthal *Elektrája* nem szerepel Hevesi beszédében, helyette Reinhardt egy évvel korábbi rendezését, Wilde *Saloméját* említi.

A kor általános tapasztalata, hogy a „részletező” naturalista dráma és színház eleve nem számol a tragédia „idealisztikus valóságával”. Hevesi egyik korai naturalizmus-kritikájában ennél is szigorúbban fogalmaz: „A tragédiát megölték a naturalizmus és a pozitivizmus eszméi.”⁷⁸ „[M]inden cselekedetet az örökléstől és a pillanatnyi hatásoktól tettek függővé”⁷⁹ felszámolva a tragédia eleve determinált, „végzetességet”⁸⁰ hordozó alakjait. Az a drámairodalom, melyet Hofmannsthal és D’Annunzio is képvisel, Hevesi szerint alkalmas lehet a klasszikus tragédia kortárs színpadra állítására. Egy „új pátoszt”⁸¹ vezetnek be, „a görög extázist keresik, dionüszoszi hangulatokat tárnak föl”.⁸²

Hevesi egy valós irodalmi tendenciát ír le. A kortárs szimbolista diskurzus eleve predesztinálta, hogy az alkotóknak idővel viszonyulniuk kellett valamiképpen a klasszikus fogalmához. A drámaírók és színházak legtöbbje tehát problematizálja a tragédiát, mely kortárs színházelméletek sorában jelenik meg. Maeterlinck *Mindennapi tragédiája* 1896-os, Symonssnak 1903-ban *Nietzsche on Tragedy* címmel jelenik meg esszéje *Plays, Acting and Music* kötetében. Később hasonló úton indul el Paul Ernst is, akit a magyar közönség inkább csak Lukács *Modern Dráma* kötetéből ismerhetett, Ernst 1906-ban adja ki esszékötetét, *Der Weg zur Form* (angol fordításban *The Road to Form*) címmel.

Az antik tematika és az „új pátoszt” némileg magyarázza az modern hellenizmus fogalmát, de az *Új görög renaissance* további oldalai egy másik olvasatot is feltételeznek. Hevesi Pater *Dionüszosz tanulmányából* és a *Demeter és Perszephoné mítosza* című esszéjéből idéz hosszabban. Pater a különböző mítoszok és mitologikus alakok szimbolikus

⁷⁵ HEVESI 1904b, 347.

⁷⁶ HEVESI 1904c, 454.

⁷⁷ HEVESI 1904a, 338.

⁷⁸ Uő., *A modern és a klasszikus dráma*, Magyar szemle, 1894. szeptember 9., 423.

⁷⁹ Uo., 422.

⁸⁰ Uo., 422.

⁸¹ HEVESI *Miért kellett... i. m.*, 326.

⁸² HEVESI 1904a, 338.

tulajdonságait vizsgálja. Tézise szerint a Dionüszosz kultusz kezdetben egy lokális, törzsi, animista vallás volt, mely Dionüszoszt először csak a „a szőlőtőke lelkének”⁸³ tekintette, és személye csak idővel töltődött fel egyéb, különböző tartalmakkal. Kultusza „nem egyéb, mint a faimadás egyik fajtája [...] fejlődik abból az ösztönös, kozmikus hitből, hogy a fában és virágban élő lelkek lakoznak. Ez a naiv, gyönyörű hit, amely nélkül poézis nem képzelhető”.⁸⁴

Pater a mítoszok fejlődését három stádiumra osztva magyarázza. Az első, a természeti állapot, mikor a történet még nem rögzített, szájhagyomány útján terjedő amorf képződmény, melyet „a világ ösztönszerű, mitikus, primitív szemlélete”⁸⁵ generál. Követi az esztétikai stádium, mikor a művészet először teszi tárgyává a mítoszt, kanonizálva azt, végül pedig átlép az etikai stádiumba, mikor a benne megjelenő „alakok szimbólumokká magasodnak, mert roppant jellemző példák bizonyos erkölcsi és lelki tartalmakra”.⁸⁶ Pater szerint Giotto festészete az, ami később sikeresen felidézi a klasszika valós tartalmát, ezzel létrehozva egy valóban „eredeti” művészetet, de nem a ruskini értelemben, Giotto „tökéletes körének” anekdotája nem játszik szerepet a tanulmányban. Hevesi nem idézi őt, de Pater esszéjét jól értve Giotto eredetisége mellett azzal érvel, hogy képein megjelenik az a „mindent átható kozmikus gondolat, amelyben Demeter és Perszephoné legendája először keletkezett.”⁸⁷

Mivel alkotásaikban megvalósulnak az etikai stádium feltételei, Pater Giottót és a kora reneszánsz festőket szimbolistaként kezeli. Hevesi szó szerint idézi őt erről: „[B]előlük nem a puszta szimbolizmus beszél, hanem a művésznak sajátos és teljes fölolvadása és elmerülése azokban a dolgokban, amelyeket ábrázolni akar. Ilyen fölséges szimbolizmusra azonban csak egy rendkívüli ember képes, akiben mesterkéletlen egyszerűség lakozik, amelynél fogva minden dolgot betű szerint – au pied de la lettre – ragadja meg, összeolvasztja a kép esztétikai szépségével.”⁸⁸

Úgy vélem, a modern hellenizmus csak az „itáliai primitívek” felől érhető meg teljesen, Hevesi szerint Giotto és Hofmannsthal is egy „kozmos hangulat” megteremtésére törekszik. Hofmannsthal „újra megírta az Elektrát, [...] a mítoszi kornak oly erős átélésével, [...] hogy akadtak kritikusok, akik az ő darabját görögobbnek mondták Szophoklésznél, arra

⁸³ Uo. 346.

⁸⁴ HEVESI 1904b, 346.

⁸⁵ Uo. 347.

⁸⁶ Uo. 347.

⁸⁷ Uo. 347.

⁸⁸ Uo. 347. Az eredeti forrásban: „They seem to be something more than mere symbolism, and to be connected with some peculiarly sympathetic penetration, on the part of the artist, into the subjects he intended to depict. Symbolism intense as this, is the creation of a special temper, in which a certain simplicity, taking all things literally, au pied de la lettre, is united to a vivid pre-occupation with the aesthetic beauty of the image itself...” (Walter PATER, *Greek Studies, A Series of Essays*, szerk. Charles L Shadwell, London, Macmillan and CO., 1895, 98.)

való tekintettel, hogy Hofmannsthal alakjai primitívebbek és mitosziabbak, mint Szophoklészéi.”⁸⁹

A modern hellenizmus, amit Hevesi leír „nem egyéb, mint az érzések olynémű intenzitása, mely szinte a maga erejéből teremti újjá a régi görög szimbólumokat.”⁹⁰ Fontos látni, hogy itt nem a görög jelzón van a hangsúly, az új kategória színpadra léptetése nem pusztán egy kiszorulni látszó téma visszaintegrálása miatt érdekes. Walter Pater esszéinek tükrében érvényesnek látszik egy olyan olvasat is, mely szerint Hevesi Giotto és a görög mítosz „egyszerű” szimbolizmusát kívánja a színpadra alkalmazni. Hevesi nem elemzi részletesen Hofmannsthal vagy D’Annunzio drámáit, csak merőben hipotetikus feltételezéseink lehetnek arról, mit jelent a giottói egyszerűség a dráma szerkezetén belül, de a kortárs képzőművészeti diskurzus, melynek kontextusában Hofmannsthal megjelenik, Hevesi környezete számára is elfogadható párhuzamnak bizonyult. Lukács is tovább viszi a gondolatot, Hofmannsthal szimbolikus korszakának érzékletes leírását kapjuk tőle, melyben az író a „kortárs primitív” Cézanne-nal állítja párhuzamba, mivel, ahogy írja „a legvéletlenebb és legjelentéktelenebb dolgok – egy fa, egy bogár stb. – mély érzésekkel töltik meg és gazdag festői értéket lát már bennünk is.”⁹¹

VIII. Fülep Lajos és Craig vonzáskörében

A Giotto-kultusznak a kortársak között szép számmal akadtak követői Magyarországon is, köztük az egyik első és a modern-művészet kritika szempontjából legfontosabb név Fülep Lajos, aki Hevesi és Márkus közeli ismerőse és munkatársa volt a Magyar Szemlében és a Szerdában, valamint tagja volt a már említett Balszélfogó asztaltársaságnak is. Fülep 1906-ban Párizsba utazott, ahol a francia szimbolisták vezető lapja, a *Mercure de France* szerkesztőségéhez keresett kapcsolatot, ez a terve nem valósult meg, de a párizsi út nem volt teljesen felesleges, ott tartózkodásának hozadéka az a négy Cézanne cikk, mely a hazai Cézanne-recepcióban és Fülep saját munkáságán belül is meghatározó jelentőségű.⁹² Levelezésük bizonyítja, hogy a Balszélfogó tagjai Fülep távozása után sem szakítják meg vele a kapcsolatot, emellett rendszeresen küld haza cikkeket a Magyar Szemle és később a Szerda

⁸⁹ HEVESI 1904c, 355.

⁹⁰ *Uo.*, 355.

⁹¹ LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, Bp., Magvető kiadó, 1978, 485.

⁹² GOSZTONYI Ferenc, *A szimbolista Fülep (I.). A „primitív” Cézanne-tól a Magyar művészetig = "A feledés árja alól új földeket hódítok vissza". Írások Tímár Árpád tiszteletére*, szerk. BARDOLY István – JURECSKÓ László – SÜMEGI György, Budapest 2009, 64–80.

számára, és 1911-ben Hevesivel és Lukáccsal közösen elindítják a *Szellem* című periodikát, igaz a folyóirat csak két számot él meg.

Két kevésbé érdekes kritikán kívül, melyek távolról sem a legsikeresebb Thália előadásokról adtak hírt, Fülepet nem köti közvetlenül semmi a társulathoz. Mégis fontos szerepet játszott Hevesi munkájának alakulásában, hiszen 1908-ban ő közvetített Gordon Craig és Hevesi között. Fülep és Craig Firenzében ismerkedtek meg 1907-ben, Craig egy évvel előtte, Eleonora Duse hívására érkezett Olaszországba, hogy díszletet tervezzen Ibsen Rosmersholmjához.⁹³ Miután Fülep Cézanne-t kortárs Giottóként interpretálta Párizsban, Firenzébe költözött, ahol találkozhatott azoknak a reneszánsz mestereknek a munkáival, akiknek, ahogy Fülep fogalmaz „módjukban állt kifelé élni a saját idejükből, és beleélni magukat – amennyiben éppen lehető volt – más időkbe, római és görög időkbe.”⁹⁴

Fülep, mivel 1906 közepén már távozott Párizsba, a Thália eredményeiről csak részlegesen értesülhetett, de Hevesi saját színházesztétikáját annyira ismernie kellett, hogy lássa, az sokban korrelál saját művészeti elveivel. Hevesi hasonlóan jól informált a Giotto-kultuszról és annak kortárs művészeti vonatkozásairól, mint Fülep, és mindketten sikeresen szerveznek ebből a tudásból saját művészeti programot. Fülepnek aligha juthatott eszébe megemlíteni Hevesit Craignak, ha nem érzékeli Hevesi Balszélfogó körében tartott előadási, és Craig programjának hasonlóságát, de ha tudta is, hogy mindkét rendező a színpad reneszánszáért és az előadás egységéért küzd,⁹⁵ *Az új művészeti stílusban*, melyben saját, minden művészeti ágra kiterjedő programját prezentálja, egyedül Craiget említi, mint a jövő nagy stílusának színpadi alkotóját, aki olyan színházat akar, ahol „minden szervesen egy”.⁹⁶

IX. Eleonora Duse és az ideális színész

Az Új görög renaissance és az benne foglalt Giotto-olvasat, úgy vélem, Hevesi színészesztétikájának értelmezésekor is releváns. Hevesi a görög drámát nem számította a színháztörténet meghatározó pontjai közé. Nem a szövegek valamely specifikus tulajdonsága vezette erre, a görög színház egészéről hasonlóan gondolkodott. „A mai színészek elődjei nem

⁹³ 1905. december 11-én mutatták be Milánóban Leo Orlandini rendezésében, aki Johannes Rosmer szerepét is játszotta, Eleonora Duse Rebecca West szerepében lépett fel.

⁹⁴ FÜLEP Lajos, *Új művészet stílus = A művészet forradalmától a nagy forradalomig I. Cikkek, tanulmányok*, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1976, 491.

⁹⁵ Bővebben Craig színházelméletéről: FÖLDÉNYI F László, *A Halál és az Übermarionett, Edward Gordon Craig Über-marionett-elmélete*. Jelenkor, 55(2012), I., 41-48.

⁹⁶ FÜLEP i. m., 513.

a nagy antik színpad aktorai. Szophoklés és Euripidész színpadján az embert kivetkőztették természetes és emberi mivoltából, [...] A színészt tehát koturnusokra állították, s hogy hórihorgas ne legyen, kitömték, úgy, hogy nem mozoghatott rendesen és merőben konvencionális mozdulatokra volt szorítva.”⁹⁷ – írja *A színjátszás művészetében*. A színészet valódi prefiguráit a római pantomimusok és a törzsi ritusok előadói között találja meg. Olvassa Franz Boas és Andrew Lang kultúraszociológiai munkáit, különösen a pantomimszerű rituális előadások leírásai foglalkoztatják: „A színészi lélek melynek naiv és szilaj ritmusai ott lüktetnek az ausztráliai néptörzsek, az aleutok, a tűzföldiek az eszkimók és a busmanok kezdetleges mulatságaiban és mimikai előadásaiban: valamikor lelkes és mámoros dithyrambusokban ujjongott és tombolt a falusi Dionüszosz ünnepein, amikor a jókedvű táncos szüretelők szatírnak öltözve (...) ha csak pillanatokra is, más emberré váltak.”⁹⁸

Hevesi szövegeiben visszatérő, másik színházi előkép a játszó gyermek. Ezek a gondolatok szintén nem idegenek Alexander Bernáttól sem, de a gyermek fogalmának esztetizálása a szöveg keletkezésekor már széles körben elterjedt, a tudományos és művészeti diskurzusok is témájukká tették, felélénkültek a gyermekpszichológia kutatások, gyermekrajz kiállításokat szerveztek. (1907-ben Pécsen is megnyílt egy nemzetközi válogatású időszakos tárlat.)⁹⁹ Györfly Kálmán egy hosszan elhúzódó vitát is indított a rajzoktatásról 1903-ban, Györfly az iskolák mintakövetésen és precíz másoláson alapuló oktatási módszerét kritizálta, a vita a magyar művészetkritikát és magukat a festőket is megmozgatta, többek között Márkus és Márfly Ödön is részt vett benne.¹⁰⁰

Hevesi véletlenül sem gondolja, hogy a kortárs színészet számára a törzsi művészet vagy a gyermek közvetlen példa lehet, mikor ilyen fogalmakhoz nyúl, elsősorban a színészi átélés problémája foglalkoztatja. Az ösztönös előadás a szakképzett színész felé is elvárás, de önmagában még nem elégséges, ha a színész merőben ösztönösen játszik, az legkevesebb esetben vonja magával a természetesség illúzióját, mivel a színpad saját természettel rendelkezik, melyben realiztikus és idealisztikus valóság kettősségét kell érvényesíteni. Ez alapján Hevesi úgy ítéli, hiba az az elterjedt színházi gyakorlat, mely szerint „a shakespearei tragédiát éppen úgy kell játszani, mint a mai naturalista drámát, [...] itt egy tudatos vagy

⁹⁷ HEVESI, *A színjátszás... i. m.*, 13.

⁹⁸ Uő., *A színészi lélek útja*, Szerda, 1906 október 10., 62.

⁹⁹ RÉVÉSZ Emese, *Az iskola és a nyilvánosság. A Mintarajziskola és Rajztanárképző, valamint a Képzőművészeti Főiskola kiállításai = A mintarajztanodától a Képzőművészeti főiskoláig*, szerk. Szőke Annamária, Bp. Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002, 121.

¹⁰⁰ LYKA Károly, *Festészeti életünk a millenniumtól a második világháborúig*, Bp., Corvina, 1983, 25.

öntudatlan tévedéssel van dolgunk, mely abban áll, hogy a köztudat a természetesség és a köznapiság fogalmát rendesen azonosítja egymással.”¹⁰¹

Hevesi talán leggyakrabban használt kifejezése *A színjátszás művészetében* a természetesség. Akár a színészi játékról, akár a színpadképről beszél, ez alapvető követelményként jelenik meg. Hevesi a patetikus–dekklamáló stílussal szemben határozza meg a színészi természetességet, de láthatóan nem pozitivista szemlélet vezeti. A színpadon az a mozdulat természetes, ami „illúzió keltő”, vagyis nem mond ellent a színpad valóságának, melyet Hevesi a következőképpen értelmez: „Más az, ha azt mondjuk, hogy a színpad az élet, s más az, hogy a színpadon illúziót kell kelteni. Az élet, amelyre hivatkozni szoktak, [...] melyet az ember maga körül lát, nem meríti ki azt, amit a művészetben valóságnak nevezünk.”¹⁰²

Ez a logika érvényesül akkor is, mikor Hevesi Eleonora Duse-t elemzi. Szerinte Duse „egyszerű”, a patetikus–dekklamáló stílussal szemben egy inkább természetes, de a színpad „idealisztikus valóságát” szem előtt tartó játékstílust követ, ezzel lehetővé téve a tragédia újra-előadását. Amennyiben elfogadjuk, hogy a klasszikai stílus tartalmazza a klasszikus új, Walter Patertől kölcsönzött fogalmát is, akkor Duse természetes pátoszához szorosan hozzá kell, hogy tartozzon a Giotto felől értelmezett szimbolizmus is. A Giotto–Duse párhuzam megértését segíti, *A színjátszás művészetének* harmadik színész prefigurája, a pantomim előadó, aki rá van kényszerítve a hangsúlyos és kifejező mozdulatok használatára. Mindezek alapján Duse játéka, a saját, szabad olvasatom szerint, oly módon írható le, hogy Duse ösztönösen rátalál arra az egyszerű mozdulatra, mely nem pusztán kifejező, hanem szimbolikus jelentéssel bír az előadás egészére nézve.

Duse stílusát Walter Pater felől értelmezni nem túlzó olvasat, Hevesi 1906-os cikkében, *A színészi lélek útjában* maga is hasonlóan érvel, mikor a színészet történetét Walter Pater *Dionüszosz tanulmányának* segítségével magyarázza. Ezt a megközelítést erősítik még Márkus László az *Éjjeli menedékhelyről* és a *Nóráról* készült beszámolói. Ezek a szövegek megmutatják, hogy Hevesi tisztában volt a színész mozdulatának szimbolikus jelentőségével, és a Tháliában is igyekezett, hogy a színészi játékkal kidomborítsák a darabok esetleges szimbolikus tartalmait. Márkus cikkei nem alkalmasak arra, hogy bizonyítsák, az előadások szimbolista stílusban készültek, érdekességük inkább Márkus szóhasználatában fogható meg. Az *Éjjeli menedékhelyről* a következőképpen beszél: „[A]mint mindenki elment a színpadról az öreg Luka jött be, útra készen, azt a dalt dúdolván, amivel beköszöntött és úgy ment el

¹⁰¹ HEVESI, *A színjátszás... i. m.*, 171-172.

¹⁰² *Uo.*, 22.

lassan, puha hangtalan léptekkel, mint ahogy a szép álmok hagyják el az embert.”¹⁰³ Márkus szerint, ebben a jelnetben, Reinardt rendezésével ellentétben, sikeresen megjelent „Luka alakjának minden szimbolikus a vonatkozása”.¹⁰⁴ Nóra és Rank zárójelenetéről pedig, amint írja, „a szimbolikus mélységeket legkevésbé érzők is érezték, hogy ezekkel a szavakkal [Rank – t. sz.] életének minden halkán elsuhanó szépségeért mondott köszönetet Nórának.”¹⁰⁵

A klasszikai stílus valós, gyakorlati tartalmát az ilyen megszólalásokból nem lehet rekonstruálni. Bizonyos, hogy a naturalista játéknál jóval határozottabb színpadi jelenléte igényelt a színészeketől. Elsőre mégis különös, hogy Hevesi, ha ahogy állítottam, szimbolista narratívát kívánt felállítani a Tháliának, Duse-t választja példaként, míg megfélekedzik Suzanne Desprès-ről, akit Fülep Lajos¹⁰⁶ és Márkus már 1906-ban felfedez.¹⁰⁷ Desprès a Théâtre de l’ Oeuvre színésznőjeként a szimbolizmus központi figurája lett, és a stílusáról szóló kritikák ugyanazokat a készségeket dicsérték benne, mint Duse-ban.

Hevesi a francia szimbolista mozgalmakról, a német és angol törekvésekkel szemben igen kevés értesüléssel rendelkezett, így nem is választhatta Desprès-t saját esztétikájában főszereplőnek, de Duse személye is épp annyira legitimnek számított az angol szimbolisták körében, mint Desprès. Arthur Symons szintén Duse példáján magyarázza a tökéletes színészi játék ismérveit. 1903-ban *Plays, Acting and Music* címen és 1906-ban *Studies in Seven Arts* címen kiadott köteteiben külön fejezetet szán a színésznőnek. Nem állítom, hogy Hevesi közvetlenül Symons hatására írt Duse-ról, de ismerhette az angol kritikus nevét, aki részt vett *Yellow Book* szerkesztésében, és 1873-ban az előszavával jelent meg Walter Pater *The Renaissance* című munkája. Mindenesetre Hevesi amikor Duse-ról ír, akár tudatosan, akár szándékolatlanul Symonshoz csatlakozik.

X. Összegzés

„Furcsa, sőt érthetetlen lett volna, ha Thália mindezek tudatában egy dogmatikus naturalizmushoz ragaszkodott volna. Milyen távol állt tőle, bizonyítja már a műsora, mely a kezdet kezdetén fölvetette a Láthatatlan kormányos című angol egyfelvonásost, melynek díszletét Gulácsy Lajossal tervezte meg [...] bizonyítja D’Annunzio Holt városa és

¹⁰³ MÁRKUS László, A színházi hét, A Hét, 1907. Február 3., 76

¹⁰⁴ Uo., 77.

¹⁰⁵ UŐ., A színházi hét, A Hét, 1906. november 11., 754.

¹⁰⁶ FÜLEP Lajos, Suzanne Desprès = A művészet forradalmától a nagy forradalomig II. Cikkek, tanulmányok, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1976, 94-97.

¹⁰⁷ MÁRKUS László, Desprès, A Hét, 1906. január 28., 60-61.

Hauptmann Elgája, amelyek nemcsak díszletileg, de a játék stílusában is messzire elhagyták a naturalizmust. Ha ez nem volt kiáltóan feltűnő – annak csak az az oka, hogy nekünk, ellentétben a jóval szerencsésebb európai kollégáinkkal, két dolgot kellett *egyidejűleg*, nem mint azok csinálhatták – egymás után [...] A Thália eggyel maradt adós, hogy a klasszikus műsorok anyagán is továbbfejlessze a kor igényeiben rejlő színpadi játéktípust, de mulasztása nem jó szándékán és képességén múlt, hanem azon a szerencsétlen körülményen, hogy nem alakulhatott, nem fejlődhetett át színházzá. Pedig Shakespeare benne volt a programjában és Aiszkülosz darabja, a Perzsák már elő volt készítve a színpadra.”¹⁰⁸

A fenti idézet szintén 1934-ből származik. Látható, hogy a Thália igen keveset tudott megvalósítani abból a programból, melyet Hevesi ekkor neki tulajdonít, több klasszikus és szimbolista szerző, köztük Maeterlinck neve is gyakran felmerült a Thália négy éve során, de végül a rossz színpadtechnikai lehetőségek miatt Hevesi lemond ezekről az előadásokról. Az általa ajánlott „klasszikus” olvasat mégis elfogadható. Ha a színház repertoárját nem is lehet ennek a címkének megfeleltetni, Hildebrand és Walter Pater, a tanulmányban tárgyalt, reneszánsz művészetet újraolvasó munkái megalapoznak egy olyan álláspontot, amely a Hevesi-szövegek klasszikus fogalmát már tisztán formai követelményként fogadja el, mely tartalmazza az „egyszerűség” és „egység” elvét, de része az a „kozmikus hangulat” is, amellyel Hevesi Giotto szimbolizmusát magyarázza. A Hevesi-szövegek ilyen értelmezése, már inkább tűnik elfogadhatónak a Thália körülményeit tekintve, és magyarázza, hogyan jöhetett létre Hevesi szerint a Tháliában egy klasszikus színház.

Az a színházelmélet, melyet 1904 és 1908 között megfogalmaz és évekkel később majd a Thália programjaként megjelöl, nem csak a színház területén számítottak újdonságnak, Hevesi a magyar művészet-kritika meghatározó alakjaival, Alexander Bernáttal, Lukács Györggyel és Fülep Lajossal egy időben, egy koherens és korában a lehető legmodernebbnek számító színházesztétikát hozott létre.

¹⁰⁸ HEVESI, *Miért kellett... i. m.*, 326-327

Bibliográfia

A Thália Társaság és Hevesi Sándor főbb irodalma

- A Thália Társaság, 1904–1908. Levelek és dokumentumok vál., jegyz. GÁBOR Éva, Bp., Magyar Színházi Intézet – MTA Lukács Archívum és Könyvtár, 1989*
GALAMB Sándor, *Hevesi Sándor*, Pécs, Dunántúl könyvkiadó és Nyomda R. T., 1930. (Kortársak, 9.)
KATONA Ferenc – DÉNES Tibor, *A Thália története (1904–1908)*, Budapest, Művelt Nép, 1954.
LÁSZLÓ Anna, *Hevesi Sándor*, Budapest, Gondolat, 1973

Szakirodalom

- Lee CONGDON, *The young Lukács*, Chapel hill and London, The University of North Carolina Press, 1983
FÖLDÉNYI F László, *A Halál és az Übermarionett, Edward Gordon Craig Übermarionett-elmélete*. Jelenkor, 55(2012), I., 41-48.
Magyar színháztörténet 1873-1920, szerk. GAJDÓ Tamás, Magyar Könyvklub - Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001
GOSZTONYI Ferenc, *A szimbolista Fülep (I.). A „primitív” Cézanne-től a Magyar művészetig = "A feledés árja alól új földeket hódítok vissza". Írások Tímár Árpád tiszteletére*, szerk. BARDOLY István–JURECSKÓ László–SÜMEGI György, Budapest 2009, 64–80
GOSZTONYI Ferenc, *Perifrázis „Kolorisztikus naturalizmus synthetikus alapon” = Ferenczy Károly (1862-1917) gyűjteményes kiállítása*, szerk. Borsos Judit, Bp, Magyar Nemzeti Galéria, 2011, 102-109.
Mary GLUCK, *Georg Lukács and his generation 1900-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1985
LYKA Károly, *Festészeti életünk a milleniumtól a második világháborúig*, Bp., Corvina, 1983
Suzanne MARCHAND, *Arnold Böcklin and the Crisis of Neoclassicism in Germany = Germany at the Fin de Siecle: Culture, Politics, and Ideas*, szerk. Suzanne MARCHAND–David LINDENFELD, Baton Rouge, Luisiana State Junivresity Press, 2004, 129-166.
MARKÓJA Csilla, *A festő tapintata. A Nyolcak helye a magyar modernizmus történetében = A Nyolcak*, Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István, Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2010, 48-63.
Lene ØSTERMARK-JOHANSEN, *Walter Pater and the Language of Sculpture*, Aldershot and Burlington, Ashgate, 2011
RÉVÉSZ Emese, *Az iskola és a nyilvánosság. A Mintarajziskola és Rajztanárképző, valamint a Képzőművészeti Főiskola kiállításai =A mintarajztanodától a Képzőművészeti főiskoláig*, szek. Szőke Annamária, Bp. Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002, 113-151.
Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918, szerk. Claude SCHUMACHER, Cambridge, Cambridge University Press
Helen SHEEHY, *Eleonora Duse: A Biography*, New York , Alfred A. Knopf, 2003
Rose WHYMAN, *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence = Modern Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008

Forrásjegyzék

- ALEXANDER Bernát, *A művészet, Válogatott tanulmányok*, szerk., bev. SZEMERE Samu, Budapest, Akadémiai kiadó, 1961
- BÁLINT Lajos, *Ecset és véső*, Budapest, Szépirodalmi könyvkiadó, 1973
- Edward Gordon Craig és Hevesi Sándor levelezése (1908-1933), szerk. SZÉKELY György, Bp, Országos Színháztörténeti Múzeum és intézet, 1991
- Edward Gordon CRAIG, *The Art of the Theatre* = E. G. C., *On the Art of the Theatre*, London, William Heinemann Ltd., 1911
- Fülep Lajos *Levelezés I. 1904-1919*, szerk. F CSANAK Dóra, Bp., MTA Művészettörténeti kutatócsoport, 1990
- FÜLEP Lajos, *Új művészet stílus = A művészet forradalmától a nagy forradalomig I. Cikkek, tanulmányok*, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1976, 487-516.
- FÜLEP Lajos, *Suzanne Desprès = A művészet forradalmától a nagy forradalomig II. Cikkek, tanulmányok*, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1976, 94-97.
- Walter PATER, *Greek Studies, A Series of Essays*, szerk. Charles L Shadwell, London, Macmillan and CO., 1895
- LUKÁCS György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika = L.Gy. A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika – A regény elmélete*, Magvető kiadó, Budapest, 1975
- LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, Bp., Magvető kiadó, 1978
- LUKÁCS György, *Lukács György ifjúkori művek (1902-1918)*, szerk. Tímár Árpád, Bp, Magvető kiadó, 1977
- HEVESI Sándor: *A színjátszás művészete*, Bp, Stampfel-féle Könyvkiadó, 1908

Periodikában elérhető források

- A Hét, 1904. november 27., 771.
- HEVESI Sándor, *A modern és a klasszikus dráma*, Magyar szemle, 1894. szeptember 9., 422-423.
- HEVESI Sándor, *A színészi lélek útja*, Szerda, 1906. október 10., 62-67.
- HEVESI Sándor, *Emenete Zacconi*, Magyar Szemle, 1897. december 19., 609-610.
- LYKA Károly, *Legújabb művészeti törekvések*, Athenaeum, 1893/ 2., 244-254. és 1983/3., 396-404.
- MÁRKUS László, *Színház rovat*, A Hét, 1907. február 3. 76-77.
- MÁRKUS László, *Színházi Krónika. Suzanne Desprès*, A Hét, 1906. január 28., 60-61.
- MÁRKUS László, *A Thália Társaság*, Magyar Szemle, 1906. január 4., 16.
- MÁRKUS László, *Desprès*, A Hét, 1906. január 28., 60-61.
- Pesti Napló, 1906. december 9., 10.
- HEVESI, 1894a-c = HEVESI Sándor, *Élet és művészet I-III*.
- HEVESI 1894a = HEVESI Sándor, *Élet és művészet*, Magyar Szemle, 1894. október 7., 470-471.
- HEVESI 1894b = HEVESI Sándor, *Élet és művészet*, Magyar Szemle, 1894. október 14., 481-483.
- HEVESI 1894c = HEVESI Sándor, *Élet és művészet*, Magyar Szemle, 1894. október 21., 494-495.
- HEVESI, 1903a-e = HEVESI Sándor, *Tanulmányok a realizmusról*
- HEVESI 1903a = HEVESI Sándor, *Tanulmányok a realizmusról*, Magyar Szemle, 1903. július 12, 326-329.

HEVESI 1903b = HEVESI Sándor, *Tanulmányok a realizmusról*, Magyar Szemle, 1903. július 26., 350-352.

HEVESI 1903c = HEVESI Sándor, *Tanulmányok a realizmusról*, Magyar Szemle, 1903. augusztus 9., 374-376.

HEVESI 1903d = HEVESI Sándor, *Tanulmányok a realizmusról*, Magyar Szemle, 1903. szeptember 20., 446-449.

HEVESI 1903e = HEVESI Sándor, *Tanulmányok a realizmusról*, Magyar Szemle, 1903. szeptember 27., 458-463.

HEVESI 1904a-c= HEVESI Sándor, *Új görög renaissance* I-III.

HEVESI 1904a = HEVESI Sándor, *Új görög renaissance*, Magyar Szemle, 1904. október 2., 338-339

HEVESI 1904b = HEVESI Sándor, *Új görög renaissance*, Magyar Szemle, 1904. október 9. , 346-347.

HEVESI 1904c = HEVESI Sándor, *Új görög renaissance*, Magyar Szemle, 1904. október 16., 354-355