

Bajza József és a magyar színészet romantikus stílusfordulata

1835. szeptember 28-án Pest vármegye megkezdte a régi Kerepesi úton a nemzet színházának felépítését. A feudális törvényhatóság, amely évtizedeken át küszködött a „fundus” (azaz színházépítésre szánt és gyűjtött összegek) megőrzésével és az „institutum” (vagyis a Pesten megforduló, arra érdemes színtársulatok) pártolásának dilemmájával, az építkezéssel és az országos közadakozás szervezésével kimerítette lehetőségeit;¹ a Nemzeti Színház szellemi felépítése nem lehetett a vezérvármegye feladata. Az idő azonban sürgetett. „A' játékszín' ügyén országos figyelem függ, érdemli a fáradságot, hogy róla hosszabban is beszéljünk” – írta Bajza József a *Dramaturgiai és logikai leczkék magyar színbírálok' számára* című tanulmányban a *Kritikai Lapok* VII. füzetében.² Megszólalásainak tehát ez volt első számú indítéka.

Ez a penzum azonban nehezebbnek ígérkezett, mint a nyelvkérdés más problémakörei. Amíg az 1830 végén megszerveződött Magyar Tudós Társaság azonnal hozzákezdhetett (szótár- és nyelvtanírással, helyesírási szabályzattal, tankönyvekkel) a lezárult nyelvi viták eredményeinek normatív összefoglalásához és a nyelvművelés napi feladataihoz, az irodalom terén pedig az *Aurora* sikeres évtizede és a diadalmasan megvívott „pörök” sora hitelesítette az „írói respublica” gondolatát, addig az immár harmadik nemzedékében tevékenykedő magyar vándorszínészet kétségkívüli mennyiségi gyarapodása az 1820-as években és az 1830-as esztendőök elején (gondoljunk Kolozsvár, Miskolc, Balatonfüred színházépítésére, a dunántúli színházi körzet kísérletére) nem járt automatikusan együtt hasonló kritikai fordulattal. A minőségi változás jelei – mint Kisfaludy Károly drámaírói sikerei, a *Bánk bán* kassai ősbemutatója 1833. február 15-én, Rossini operáinak kolozsvári kultusza – időben és térben még elszigetelten jelentkeztek.

Ahol sikerült egy országrész vagy több vármegye összefogásával és egyfajta kulturális érdekegyesítés keretében a magyar színészetet évekre marandandósítani (Kolozsvárott 1821-től, Kassán 1828-tól, a budai Várszínházban 1833-tól), a rendszeres játszás életre hívta a színikritika igényét: a *Kedveskedő* erdélyi bírálataiban (1824), a kassai *Nemzeti Játékszíni Tudósítás* 16 számában (1830/31), majd a *Szemlélő* rovatában (1836), Pesten a megszaporodott divatlapok (*Honművész*, *Rajzolatok*) színházi szemléjében.³ Hogy kritikáik mögött

nem álltak kikristályosodott elvek, az nemcsak szociológiai háttérük sokféleségével magyarázható, hanem legalább annyira a színházügy szerepének változásával. Solt Andor 1826-ra tette a felvilágosodás kori „morális színház” és a nemesi pártolás fejében művelt „patrióta színház” programjának kimerülését; a fordulatot ő Kölcsey Ferenc Körner-bírálatában és *Nemzeti hagyományok* című tanulmányában látta.⁴ Ezzel elméletben lezárult a színházról gondolkodásnak és írásnak – az irodalomból kölcsönvett jelzővel – „kazinczyánus” korszaka: amikor a buzdítás, a mozgósítás, mennyiségi gyarapítás szempontjai voltak a meghatározók. A gyakorlatban persze a színikritikusok még az 1830-as években is a korábbi elveket érvényesítették. Bajza nemcsak lassúnak látta a változást, hanem a *Rajzolatok*nál kimondott visszalépést észlelt, amikor az 1835-ös recenzió, az Őszinte Testvérek álneven írt Tóth Lőrinc helyét 1836-ra X. et Comp., azaz Hazucha Ferenc foglalta el. Megszólalásának ez volt a második oka.

Ahogy a magyar nyelv jogaiba lépett, úgy kerültek a célból eszközzé minősült nyelvi közegben egyre inkább előtérbe a különböző színházpolitikai elképzelések. Az „udvari színház” koncepciójának nem volt igazi talaja: jelen volt azonban a pártolásuk fejében látványos-szórakoztató műsort kívánó arisztokraták opera- és balettkedvelésében és néhány elemében Széchenyi István nemzeti színházi elképzeléseiben is.

A legkorábban és a legmarkánsabban a liberális álláspont fogalmazódott meg, mely a kulturális érdekegyesítés egyik legfontosabb nemzetnevelő intézményének tekintette a színházat. Ez (a német esztétika talaján és az Aurora-kör önfejlődése révén) előbb történt, minthogy a francia romantika hatása nálunk érvényesülhetett. Ami a színház verbális elemét illeti, Vörösmarty Mihály már 1826-ban, a *Salamon király* előfizetési felhívásában megfogalmazta a dráma primátusát a romantikus irodalmi műfajok értékhierarchiájában: „Nincs neme a’ költésnek, melly ennél elvenebben, ’s hatóbban nyomhassa ki az emberi, de kivált nemzeti lelket, és sajátosságokat...”⁵ Bajzánál pedig 1830-ban megjelent az irodalmi és a színi hatás egységének elve, amely a liberális-romantikus színházpolitikai gyakorlat alapfeltétele lett. A *Külföldi Játékszín* „Előbeszéd”-ében így fogalmazott: „A’ művek’ választásában fő figyelem a’ theatrumra lesz függesztve, ’s olly darabok, mellyeknek kevés játékszini hatások van, ha egyébiránt classicus művek is, vagy épen nem, vagy csak felette ritkán fognak a’ jelen gyűjteménybe fölvétetni...”⁶ A szándék nem maradt papíron: fordításaihoz Bajza valóban a korabeli drámaesztétika tűrészatárán mozogva választott darabokat. 1827 őszen lefordította a Kazinczytól csak „mázoló”-nak nevezett színpadi mesterember, August Kotzebue *A megholt unoka* című egyfelvonásosát (megjelent a *Felső Magyar Országgi Minervában*: 1830. I. 203–224. – jellemző módon álneven, mint Rejthényi László munkája) és a *Külföldi Játékszín* I. kötete közölte – Kazinczy Lessing-fordítása, az *Emilia Galotti* mellett – Ludwig Friedrich Schrö-

der német színész-író *A gyűrű* című vígjátékát. Mindkét átültetés magyarítás, azaz magyar nevekre és környezetbe átírása az eredetinek, ami természetes létformája volt az eredeti darabokban szűkölködő vándorszínészetnek, és amelyet – a vígjátékok vonatkozásában – Kazinczy is elfogadott.⁷

Ahhoz azonban, hogy német esztétikai forrásait Bajza alkotó módon, a megszüntetve megőrzés szellemében tudja kamatoztatni a magyar színészet javára,⁸ két problémát kellett még az 1820-as években önmaga számára megoldania. Az egyik a hozzá már csak személyiségvonásai miatt is a legközelebb állt Gotthold Ephraim Lessing romantikus átértékelése volt. Ebben a kérdésben elfogadta Toldy Ferenc 1823-as, levélbeli véleményét, amit 1830-ban, a Kazinczy-fordításhoz fűzött rövid Lessing-életrajzban már sajátjaként vallott: „...ő mű-philosophus nagyobb volt mint művész.”⁹ Ezzel összefüggésben, ugyanitt találjuk a megoldást a másik romantikus dilemmára, „hogy a’ kritikus a’ geniust eltörpíti”. Bajza válasza, már az eredetiség-program alapján: „Kritikának kelle előlépnie ‘s a’ pályatért az utánazás’ kórságaitól megtisztogatnia hogy ott eredetiség és sajátság foghassanak helyt.”¹⁰

Az Aurora fiataljainak körében, majd a Kisfaludy Károly halála utáni romantikus triász tagjai közül Bajza volt az egyetlen, akinek volt affinitása a színészi alkotás iránt, aki az előadást nemcsak nyelvi élményként fogadta be. 1826-ban a Pozsonyban látott német színészek játékát olyan hévvel elemezte Toldynak, hogy az nem is tartotta még barátját alkalmasnak a színikritikusi munkára.¹¹ Vitájuk olyan kérdések körül forgott, mint a nem-szövegkísérő, indulatkifejtő gesztusok használatának mértéke és módja, alkat és szerep egybeesése – ám mindezek mögött a *színészi eredetiség* ekkor még csak érintett kérdése rejlett. 1830-ban ennek, akár a drámaszövegtől független létjogosultságát már természetesnek fogadta el *A gyűrű*-magyarítást kísérő Schröder-életrajzban, amikor – Madame de Stäelt idézve – méltatta a színész Lear-alakítását: „...aluva hozatott-ki a’ színre ‘s már maga ez az agg kor’ és balszerencse’ álma könnyeket fakasztja a’ nézők szemeiből, holott még fel nem ébredett, ‘s fájdalomának egy szóval sem adta volt jeleit.”¹²

Nem meglepő tehát, hogy az 1830-as évek közepén éppen ő vállalkozott – a színikritikáról folyt vita keretében¹³ – a színészet romantikus normarendszerének meghatározására. Vörösmarty Mihály pedig, akiről korábban és másutt bizonyítani igyekeztünk, hogy a liberális színházprogramnak alárendelte az évtizedben egyéb szépirodalmi terveit, 1837 nyarán az *Athenaeum*-ban publikálta a magyar romantikus dramaturgia alapvetését, az *Elméleti töredékeket* és ennek – Solt Andorral egyetértve – költői változatát, az *Árpád ébredése* című egyfelvonásost, a Pesti Magyar Színház nyitódarabját.¹⁴

Ami az igazán érintett másik felet illeti, a budai Várszínházban 1833 júliusa óta folyamatosan játszott és 1835-ben a vándorszínészet újabb erőivel megszilárdított társulatban mindenki a leendő Nemzeti Színház alapító gárdáját látta. A színészképzés ügye azonban változatlanul megoldatlan volt.

Kolozsvárott 1819 óta a színház mellett működött ugyan zenei képzés (innen indult európai karrierjére Schodelné Klein Rozália), Kassán br. Berzeviczy Vince szándékozott színi iskolát indítani – mindezek ellenére a pályára lépő színészek vagy szüleiktől vagy idősebb pályatársaiktól leshették el a szakma fogásait. Budán a Magyar Tudós Társaság purizálta a társulat szövegpéldányait (Vörösmarty ilyen irányú tevékenységének nyomát 11 sűgópéldány őrzi); Megyeri Károly vezértag-rendező a próbák látogatására kötelezte fiatal kollégáit. Ez azonban nem volt elégséges: a személyi koncentráls felerősítette, a nézőtérrel is jól láthatóvá tette a vándorszínészek képzetlenségét, modorosságait. Amikor a vita kiobbant, még élt Széchenyi országgyűlési színházterve: a Duna-parti Nemzeti Színház megvalósulása esetén a Kerepesi úti épület „conservatorium” lett volna, azaz színészi és zenei képezde. Bajza megszólalásának ez lehetett a harmadik motívuma. Amikor azonban (1836. június 30-án) a *Dramaturgiai és logikai leczkék* megjelent, már tudni lehetett, hogy Pest vármegye színháza lesz az egyetlen lehetőség.

A romantika színpadi fordulata nálunk először a műsor zömét kitevő vígjátékok magyarított tucatfiguráiban jelentkezett, ahol előbb személyről elletett, parodizáló vonások, utóbb a vándorévek társadalmi tapasztalatai adtak nyersanyagot a vázlatosan megírt figurák egyénítésére. Kisfaludy Károly vígjátékai kétségkívül felgyorsították a folyamatot. Ezt követte a német közvetítéssel érkezett francia melodramák összetettebb, főleg negatív alakjainak ábrázolása, akiket már nem lehetett az érzékenyjátékok szenvedő-tűró vagy a vitézi játékok hősködő szerepeinek mintájára egyetlen vonással megjeleníteni. Új stílust ezért először a komikusok és az intrikusok kezdtek képviselni; így lett a stílusfordulat vezéregyénisége a magyar romantika ösztönös színpadi zsenije, a mindkét szerepkört ellátó Megyeri Károly. A francia nagyromantika megjelenése végül a romantikus tragédiák hősi szerepkörét is megváltoztatta. „...dikciójuk is rövidebb, szaggatottabb levén, az előadóknak is szükségképp el kellett azon egyhangú, comica pathostól térniök, mely különösen az előtt divatos német drámákban uralkodott. Itt az előadó nem jöhetett fokként a hangulatba, hanem abba többnyire bele kellett ugrania, aki kereste, már el is szalasztotta” – írta a pályáját Budán, 1834-ben segédszínészként kezdett Szigligeti Ede.¹⁵

A romantika eszménye az „átlényegülő” színész lett, aki képes túllépni fizikai adottságain, és ezzel a múltba utalja a korábbi „alkat = szerepkör” formulát. A játszott figura egyénítésének mikéntje adta a színészi alkotás eredetiségét. „Ő sohasem volt kétszer egy. Ő tökéletesen egyénített; s ritka színész tagadta meg tulajdon alanyiságát annyiszor és annyiféleképpen, mint Megyeri: éspedig nem csupán egy mozzanatra, hanem a felvett egyéni jellemet részletezve s a legapróbb árnyalatig megkülönböztetve” – jellemezte őt Szigligeti.¹⁶ A természet adta délceg termet és szép orgánum *önmagában* már nem volt elegendő. Sikerhez segítette, sőt a reformkori magyarság eszményképé-

vé tette az idősebb Lendvay Mártont, de nem menthette meg a képzetlen és tanulni nem hajlandó Bartha Jánost, az első Bánk bánt, aki jószerivel tíz év alatt hősszínészből a Nemzeti Színház alkoholista epizodistájává süllyedt. Ugyanakkor a kedvezőtlen adottságú Egressy Gábor folytonos önképzéssel Lendvay mellé emelkedhetett. A régi és az új színészi stílus a nézők 1835-ben szembesíthették, amikor fél éven belül láthatták a Várszínházban Egressy Gábort és a vándorévek harsány, színfalhasogató színészét, Pergő Celesztint a *Hamlet* címszerepében. Egressyt joggal bírálták itt-ott érzelgős szerepformálásáért; Pergő Celesztin viszont úgy játszotta a dán királyfit, hogy „annak valódi természetéről legkisebb fogalma sem volt, 's előadását bizonyos elv nem vezeté”.¹⁷ Bajza, említett tanulmányában, hasonlóan ítélt: „...az ő régente sokaktól csodált Hamletjében a' régi iskola szenvedhetetlen caricaturává fajult.”¹⁸

A vitázó felek (az egyik oldalon Bajza, a másikon a *Rajzolatok*, a *Honművész* és a *Szemlélő* ítései és szerkesztői) ebben egyetértettek; a tollcsata nem a régi és az új iskola hívei között folyt. A színikritikai szöveggyűjtemény birtokában ma már nyomon tudjuk követni, hogy a régi iskola modorosságait a divatlapok már 1833-ban kezdték leírni és kárhóztatni, amit azután vidéki tudósítók is átvettek. Az 1836-os vita azonban pontos – és egybevágó – definícióra is készítette őket. A *Honművész* kritikusa, Garay János a *Dramaturgiai füzet* IV. darabjában (*Honművész*, 1836. április 2.), Bajza pedig a *Kritikai Lapok* VII. füzetében adott meghatározást – az utóbbi arra is utalt, hogy írás közben olvasta Garay jellemzését. Bajza így foglalta össze az általa „síró-énekítő iskolá”-nak nevezett előadásmódot: „Énekelni kétképen szoktak; vagy úgy hogy minden egyes vers' első fele (hemistichiuma) magasabb, a' másik fele pedig mélyebb hangon mondatik és viszont, vagy pedig a' versek' páronként vétetnek 's az első emelkedett, a második súlyedő hangon, nem declamáltatik, hanem danoltatik előnkbe.” Ezzel a szöveg tartalmára és tagolására egyáltalán nem figyelő stílussal állította szembe a nyelv természetes időmértékét kizengető, a szöveget megértő és azt pontosan követő-visszaadó színpad-i előadásmódot: „A' verseket interpunctiókra kell felmondani 's a' beszéddel nem ott állani-meg, hol a' vers végződik...”¹⁹

Nem jutunk közelebb a vita lényegéhez akkor sem, ha az idézett esztétikai forrásokat vizsgáljuk. Lessing *Hamburgi dramaturgiája* 1824 óta Bajza kedvelt olvasmánya, tanulmányozását fordításának kísérletével is összekötötte. Mint ahogyan az első helyen szerepelt abban a kisdud tanulmányi bibliotékában is, amelyet Fáy András, a budai társulat társigazgatója ajándékozott együttesének; Egressy pedig egyenesen lemásolta magának, kiegészítve hiányos példányát, ezen tanult meg igazán németül. A mű közkedveltsége nem igényel részletes magyarázatot: a magyar Nemzeti Színház szellemi felépítésére készülők érthetően nyúltak ahhoz az alapmunkához, melyet szerzője 1767/68-ban a hamburgi városi színháznak német nemzeti teátrumává fej-

lesztése eszmei vezérfonalának szánt, és amelynek szerzőjét II. József Bécsbe szerette volna szerződtetni, amikor 1776-ban az udvari színházat „Hof- und Nationaltheater”-re minősítette. De közös a vitapartnerek többi forrása is: Johann Jakob Engel (*Ideen zu einer Mimik*), August Wilhelm Schlegel (*Dramaturgische Vorlesungen*), Ludwig Tieck (*Dramaturgische Blätter*) és Johann Wolfgang Goethe idevonható passzusai. Vagyis a polémia nem a német és francia romantika között folyt. Ezzel kapcsolatban jegyezzük meg, hogy a francia színpadi irodalom hazai térhódítása (előbb német átdolgozásokból, majd egyre inkább eredetiből fordítva) nem járt együtt automatikusan a francia színművészet jobb megismerésével; az első színházi szakember, aki értő szemmel elemzi majd párizsi nézőtéri tapasztalatait, Egressy Gábor lesz – de csak 1843/44-ben.

A romantikán belüli, azonos eszmei forrásokon nyugvó érvelések során Bajza háromfelé kívánt hatni: a színészekre, az „elv és ok nélkül” író, az idétlen magasztalás és a lekezelő humorizálás pólusai között mozgó kritikusokra és a rendszeres színházba járási szokásokkal rendelkező, azaz az előadást megtekintő és a kritikát is elolvasó közönségre. Végső célja a színészet egyenrangú, romantikus művészetként való elfogadtatása volt. (Ezért fogalmazott különösen élesen a színészek rovására élcelődő kritikusok ellen.) A színelőadásnak mint sajátos, csak időlegesen tárgyiasuló és ezért a kritikával utólag már nem szembesíthető műalkotásnak a leírását szó szerint a *Hamburgi dramaturgiából* vette át;²⁰ az addigi bírálatok egyoldalúságát pedig abban látta, hogy vagy irodalmi indíttatásúak voltak (amennyiben a játszott darabokat ismertették-elemezték) vagy működéstani szempontokat érvényesítettek (ha az igazgatás, a társulatszervezés problémáit feszegették). Nyilvánvaló, hogy mindkét esetben a felületen mozogtak. Megoldásul a teoretikus alkatú Bajza egyetlen megoldást látott, rendszeralkotást a színész alkotómunkája számára.

Miután ezt az alapállást *A magyar színészeti bírálókhöz, különösen X. et Comp. úrhoz* című cikkében (*Társalkodó*, 1836. március 5.) tisztázta, a divatlapokkal kibontakozott vita során állította fel rendszerét, a *Dramaturgiai és logikai leczkékben*, amelynek amorfabb szerkezete híven tükrözte a vita pillanatnyi állását, és amelynek megírását – a szöveg utalásai alapján – március 12. után kezdhette, és legkorábban április végén fedezte be. A módszert (az induktív, vita közbeni rendszeralkotást) és az ezzel járó formai keretet Bajza megint csak a *Hamburgi dramaturgiából* vette, megváltoztatva persze a megváltoztandókat: ott egyes előadások adtak alkalmat az általánosításra, itt kritikákból vett idézetek, amelyeket csupán olykor támogatott meg nézőtéri élmény. Sajátos módon erre a formára ösztönözte őt vitapartnere, Hazucha Ferenc is, aki felszólította: „...hozzon-fel ellenpéldákat töredékeinkből 's hozzon-fel okokat is, ekkor szólhatunk csak bővebben egymással.” (*Bajza urhoz a Jelenkor-Társalkodó 19dik számában megjelent beszédjére, Rajzolatok*, 1836. március 12.)

A cím viszont A. W. Schlegelé, akinek „Vorlesungen”-jeit Bajza a szövegben is „Leczkék”-kel fordította. A rendszer alapja Goethe *Szabályok színészeknek* című műve lett (*Regeln für Schauspieler*, 1803/1824).²¹ Bajza nem titkolta forrását: német eredetiben idézte a 91 §-ból álló gyűjtemény 35. tételét, amely – kombinálva Shakespeare tükör-metaforájával – a magyar színpadi romantikának is esztétikai alapelve lett: „Mindenekelőtt gondolja meg a színész, hogy nem elegendő utánózni a természetet, hanem eszményítve kell bemutatni, vagyis: egyesítenie kell játékában az igazat a széppel.” (Görög Lívia modern fordításában.) Goethétől származtak az egyes alfejezetek is, mint a „szóejtés”, a „felmondás (recitatio)”, a „szavalás (declamatio)”, a „testtartás”, a „kézbeszéd (chironomia)”, az „arcbeszéd (mimika)”, a „charakter felfogás és kifejezés”. Ekkori felfogása szerint viszont Bajza elhárította mindazt, amire nem talált mintát: „A mi ezeken kívül van, például: öltözködés, arcfestés, decoratiók, machinériák ’s tb. eff[lék]. az előadáshoz tartoznak ugyan, de nem a színművészethez...”

A felsorolt címszavak alá rendelte a *Rajzolatok*, jelesül X. et Comp. kritikáiból vett 25 idézetét, amelyek ellenében kifejtette saját álláspontját. Legfontosabb tételei a következők (a címszavak fenti sorrendjében): a színész ne használjon tájnyelvet; a hangzók helyes időtartamának kimondásával hagyja kizengeni a magyar nyelv természetes időmértékét. A „felmondás” és a „szavalás” (utóbbi – Goethe nyomán – emelt hangú színpadi beszédet és nem versmondást jelentett!) alkalmat adott a síró-énekítő iskola idézett definiálására, továbbá a színészek név szerinti besorolására. Telepi György komikus-színész, az új iskola prominense kapcsán újra szólt az eszményítés e részterületéről is: „Az ő beszéde a’ legértelmesebb vagy legalább egyike a’ legértelmesebbeknek, mert minden szótagot hallhatóan mond-ki, hangja meglehetősen területű [= terjedelmű], ’s erő van benne, de ezen erő néha nyerseséggé válik, ’s ezen nyerseség az, melly kívül áll a’ művészi recitatio’ határain.” A színészi szövegmondás számos tényezőtől függhet, „szindarab, karakter, helyzet, indulat, kor, nem szerint...” A „testtartás” címszó alatt Bajza – Goethe és Engel nyomán – az alapokig ásott le, hogy a vándorszínészeket beidegzett modorosságaiktól megóvjá. A színpadra merőleges testtengely semleges, és ez használandó járáskor; „ha ezen vonal hátra hajlik, kevélységet vagy bámulatot jelent; ha előre, restséget, lelki csüggedést, levertséget, alázatosságot”. A színész a színen diagonális vonalban érkezzen a sугólyuk felé, arcának háromnegyedét láthassa a néző; a mozdulatok kerekdedségét képzőművészeti alkotások tanulmányozásával és tánctanulással sajátítsa el a színész stb. Nem véletlen, hogy ezeknél a kérdéseknél Bajza ennyit időzött. A kortárs drámákban, az ún. társalgási darabokban mindennek tudása nélkül az előadás eltéveszthette hatását. Ne feledjük: korai fordításaiban Bajza, majd Vörösmarty – ő már eredetiben: *A fátyol titkai*, 1834 – ezt a színjátéktípust igyekezett meghonosítani. Márpedig egy ilyen darab jelenetében egyet-

len meghajlás (Bajza szavával: bókolat) bonyolult társadalmi és érzelmi viszonyokat képes kifejezni: igaz tiszteletet, udvariasságot, feszes szabálykövetést, netán műveletlenségből származó esetlenséget, idegenkedést szokatlan közegben stb. Mindenképpen javítandónak látta a magyar színészek kézbeszédét, s ehhez – Goethe nyomán – a kezdőknek a tükör előtti gyakorlást ajánlotta. A „charakter felfogás és kifejezés” alfejezetében Bajza nyolc kritikai szövegpéldán bizonyította, hogy e tárgyban a színikritikának különös gondossággal és részletes kifejtéssel kell állást foglalnia, hiszen egyetlen általános szabály kivételével (a színész „a” karaktereket híven, a’ költő’ értelmében tüntesse elő”) csak elemzés döntheti el, dramaturgiai vagy színészi hiba történt-e az adott helyen. Bajza elsőként ismerte el, hogy a művészetét mesterfokon gyakorló színésznek joga van az írói tévedést korigálnia. Kezdőnek persze ez nem ajánlható – még akkor sem, ha a karzati közönség színházba szoktatására játszott bohózatokban egy Megyeri Károlynak kell „aljas” szerepeket is alakítania.

A *Dramaturgiai és logikai leczkékben* Bajza még a kassai *Szemlélő* „Párttalan” álnévű kritikusanak és Garay Jánosnak, a *Honművész* rovatvezetőjének felelt, majd viszontválasszal élt a *Rajzolatoknak* és a *Honművésznek* (*Harmadszori szavam a’ Rajzolatok színbiráló compániájának, Társalkodó*, 1836. július 27.; *Befejező szó Garaynak*, uo., 1836. július 27.).²² Ezekben azonban rendszerét – amelyben, mint láttuk, a legáltalánosabb színházesztétikai elvektől a gyakorlat legapróbb részleteiig tallózott – már nem fejlesztette tovább. A vitában Garay önmagát nyilvánította győztesnek (*Literaturai nevezetesség, Honművész*, 1836. augusztus 4.). Solt Andor, aki 1971-ben újraértékelte a tollcsatát, szintén efelé húzott: „Irodalomtörténetírásunk azonban Bajzát jelentette ki a polémia abszolút győztesének.”²³ Most, a színikritikai szöveggyűjtemény birtokában, erre a kérdésre is pontos választ adhatunk.

A kassai *Szemlélő* „Párttalan”-ja szeptember 12-én Kántornéről, a síró-éneklő iskola nagy tragikájáról szólva Bajzát idézte, mint ahogyan ugyanezt tette a kolozsvári tudósító, Krizbay Miklós (*Szemlélő*, 1836. szeptember 19.). Akadt persze ellenvélemény is: a debreceni Hideger János szerint Bajza „halandó elmét haladó” igénnyel lépett fel (*Honművész*, október 20.) – mindez viszont nem akadályozta meg, hogy ő is Bajzát citálja (*Honművész*, szeptember 8. és október 20.). Az „F – n” álnévű kritikus úgy vélte, hogy a vitában „Párttalan” győzött az „annyi triumphust nyert gögös bajkonok” – ugyanakkor a Pergő Celesztin vezette társulat ungvári előadásáról maga is hasonló élességgel nyilatkozott (*Szemlélő*, szeptember 9.). Kétségtelen, hogy Bajza elérte célját: véleménye, elvei vezérfonallá lettek az általa bírált divatlapokban. És végül az apoteózis: a kassai német (!) színtársulat Caroline Börnstein magyar tárgyú vitézi játékának (*Die Mädchen von Siklós*) előadásában megjelenítette – Zsigmond király egyik aktualizált álmaként – Bajzát is a haza jelesei között (*Szemlélő*, 1836. október 10.).²⁴

A kiváltott hatás ellenére Bajza nem érezte úgy, hogy a színészet elvrendszerezésének kiépítése ezzel lezárult volna. (Mint ahogyan Vörösmarty is csak *Elméleti töredékek*nek nevezi majd dramaturgiai alapvetését.) 1837. július 26-án Pest vármegye színészeti választmánya Bajza Józsefet hívta meg a Pesti Magyar Színház igazgatójának. Hivatali ideje alatt nemcsak a teátrum működési szabályzata készült el, hanem 1838. február 1-jei ülésén a Kisfaludy Társaság is 25 arany pályadíjat tűzött ki egy színészeti kézikönyv megírására. A témakör kiszélesedett: „dramaturgia, poetica, nyelv, szavalás, mimica, costüm- és színmesterség köréből minden” – ami még akkor is figyelemre méltó, ha éppen e tematikus, immár minden színjátéktípusra kiterjedő gazdagság okozta a pályázat kudarcát. A megadott forrás jegyzék élén ezúttal is a *Hamburgi dramaturgia*, de szerepelt rajta Engel, Goethe, Tieck, Schlegel is; kiegészülve most már szcenikai szakirodalommal is.²⁵ A pályázat egyetlen eredménye az lett, hogy munkára buzdult Egressy Gábor, aki persze sokat változtatott – azonos forrásai ellenére – Bajza 1836-os rendszerén: a romantika gyakorlata több érzelmi hangsúlyt kívánt meg a szöveg mondásban és több nem-szövegkísérő gesztust a játékban, mint amennyit Lessing, Goethe és kora kecsességekvetelménye megengedett. Egressy mutatványát (*Színészeti studiumok. „Adatok’ tára a’ színészet’ könyvéhez” című kéziratból*) a romantikus triász folyóirata, az *Athenaeum* közölte (1841. július 18., 25., 27., 29.). Ebből lett végül *A színészet könyve* (Pest, 1866), a Színészeti Tanoda első mesterségtankönyve.

Bajza József vonzó tulajdonsága volt, hogy amikor egy vállalkozást, témát lezártak vagy folytathatatlanak ítélte, azt a nyilvánosság előtt is befejezte. Így járt el a *Kritikai Lapok*, utóbb színingazgatói megbízása és az *Atheaneum* ügyében is. Hiszen – amint az a *Dramaturgia és logikai leccék* utolsó mondatában olvasható: „Nem abban van érdem, hogy sok pályákat fussunk, hanem abban, hogy szerencsével, ki csak egyet futott is így [ti. keveset, de jót írva] meg, méltó a’ koszorúra.”

1 Pest vármegye és a Nemzeti Színház alapításának történetét legutóbb áttekintették: *Pest vármegye irodalmi élete (1790–1867)*, Bp., 2002 (Előmunkálatok Pest megye monográfiájához 3.), 90–150.

2 A Bajza-cikk: *Kritikai Lapok* VII. füzet, 1836. (a továbbiakban: KrL) 33–145. és *Bajza József összegyűjtött munkái*, sajtó alá rend. BADICS Ferenc, Bp., 1900, V., 15–67. Az utóbbi közlésben értelemzavaró sajtóhibát találván, idézeteink a KrL-ből származnak; adjuk azonban mindkét jelzetet. A tanulmány kritikátörténeti szerepéről l. FENYŐ István, *Válóságábrázolás és eszményítés 1830–1842*, Bp., 1990, 261–269.; színházelméleti funkciójáról

pedig BÉCSY Tamás írt: *Magyar színház történet 1790–1873*, főszerk. SZÉKELY György, Bp., 1990 (a továbbiakban: MSzT), 250–251. Az idézet: KrL 38. és Badics V., 18.

3 A korszak színház történeti képe: MSzT. Az itt nem jellemzett folyóiratokra: KÓKAY György (szerk.), *A magyar sajtó története I. 1705–1848*, Bp., 1979. Szöveggyűjteményül szolgálhat: *A magyar színikritika kezdetei 1790–1837*, I–III., Bp., 2000. (Fontes 16–18.) (A továbbiakban: Fontes + kötettség.) A Nemzeti Játékszíni Tudósítás ebben meg nem ismételt, hasonló kiadása: sajtó alá rend. ENYEDI Sándor, Bp., 1979. (Színház történeti könyvtár 10.)

4 *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei* (1772–1826), Bp., 1970. (Irodalomtörténeti könyvtár 24.)

5 *Vörösmarty Mihály összes művei*. Kritikai kiadás (a továbbiakban: VÖM) 7. *Drámák II.*, sajtó alá rend. BRISITS Frigyes, Bp., 1971, 331. Bajza barátja, Toldy Ferenc pesti ivén volt előfizetője a drámának: uo., 340.

6 *Külföldi Játékszín*, több tudósokkal kiadja Bajza, I. Pest 1830. [5.]

7 Schröder drámája 1810 óta szerepelt (LÁNG Ádám János fordításában) műsoron, Kotzebue darabjának ez volt az első magyartítása. A két Bajza-szöveg színpadra – ismereteink szerint – nem került.

8 Bajza forrásait a filológia már régen feltárta, vö. PFEIFER János, *Bajza esztétikai dolgozatai*, ItK, 1900, 287–321., PATAI József, *Bajza és Lessing*, EPhK, 1908, 39–41., 213., SZÜCSI József, *Bajza József*, Bp., 1914, 71–76.

9 Toldy véleménye: „Lessing a kritikában Genie, a költésben csak talentum...” *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése*, sajtó alá rend. ÖLTVÁNYI Ambrus, Bp., 1969, Fontes 9. 75. – a továbbiakban: BTLev. Bajzáé: *Külföldi Játékszín*, I., 102.

10 *Külföldi Játékszín*, I., 99–102.

11 BTLev 329.

12 *Külföldi Játékszín*, I., 214.

13 A vita menetét összefoglaltuk: Fontes 18. 1555–1557.

14 KERÉNYI Ferenc, *Vörösmarty Mihály és a játékszín gyakorlati kérdései* = „Ragyognak

tettei...” *Tanulmányok Vörösmartyról*, szerk. HORVÁTH Károly, LUKÁCSY Sándor és SZÖRÉNYI László, Székesfehérvár, 1975, 239–258. és *Vörösmarty színjátéktípusai a Csongor és Tünde után*, ItK, 1985, 665–674. *Az Elméleti töredékek*: VÖM 14., sajtó alá rend. SOLT Andor, Bp., 1969, 5–59., 286–337. *Az Árpád ébredése*: VÖM 10., *Drámák V.*, sajtó alá rend. FEHÉR Géza, Bp., 1971, 207–228.

15 *Magyar színészek életrajzai*, Bp., 1878, 89–90.

16 Uo., 25.

17 Tóth Lőrinc kritikája: *Hamlet Budán*, *Rajzolatok*, 1835. november 7. (Fontes 17. 772–773.)

18 KrL 65., Badics V. 35.

19 KrL 63., Badics V. 34.

20 PATAI, i. m., 355–357.

21 Modern magyar kiadása: *Goethe. Antik és modern. Antológia a művészetekről*, szerk. PÓK Lajos, Bp., 1981, 309–328.

22 A Badics-féle összkiadás itt helytelenül járt el, amikor a két utóbbi cikket is a tanulmány részeként közölte: V., 67–68.

23 *Első színikritikusaink*, ItK, 1971, 128–147. Az idézet: 129.

24 Az említés sorrendjében: Fontes 17. 1075., 1091., 1117., 1080., 1112., 1088.; Fontes 18. 1557.

25 *A Kisfaludy Társaság évlapjai I. 1836–1840*, Buda, 1841, 25–26.