

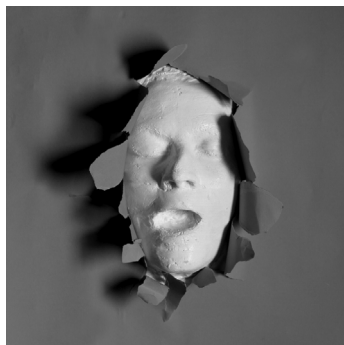
BARTHA KATALIN ÁGNES

TÁRSADALMI NORMA ÉS SZENVEDÉLY ÁLTAL VEZÉRELT SZÍNPADI JÁTÉK

A kémnő Prielle Kornélia

A 19. századi színházi nyelvet alapjában véve expresszívként szokás leírni, a performatív dimenzió visszahozhatatlannak, megragadása az idő múlása miatt legálábbis nehéznek tűnik. Minthogy az egykori szöveg és hang többnyire a szöveges médiumon keresztül szólítható meg, fokozottan az lehet a benyomása a korszakot nem kutatóknak, hogy a színház önálló médiumként való kezelése 20. századi invenció, és a mozgókép előtti, a 19. századi színpadi előadások test-hang, gesztus és beszéd összetevői erőteljesebben a szöveg paradigmájának vannak alárendelve.

Diana Taylor kiváló performance studies kutató szerint az általa tágan értelmezett performance-nak (a fogalomba a színdarabok előadása és a politikai tüntetések performancái egyaránt beleférnek) komoly tudástároló és -átadó funkciója van. Szerinte a megtestesült tudásrepertoárok, amelyek gesztusokban, beszélt nyelvben, mozgásban, táncban, énekben s egyéb performatív aktusokban adódnak tovább, tulajdonképpen az írott archívumokból nyerhető tudástároló és -átadó rendszerek kiegészítő alternatíváját jelentik. S ezzel tulajdonképpen a történeti folyamatok megragadhatóságának újraértelmezését javasolja. Eszerint a performance studies keretében a vizsgálat legitím fókusza ugyanolyan érvénnyel irányulhat a megtestesült tudások hordozóira (áthagyományozott gesztusokra, testesült gya-



...a prielle-i játék performatív aktusai nem pusztán a szöveg paradigmájának alárendelt jelentéstérként működtek, hanem autoreferenciális építőanyagként.

korlatokra), mint a historiográfiában előszeretettel és kizárólagosan használt írott kultúrára.¹

Mindezt megfontolva, a következőkben a gesztus-mimika, testmozgás és hangkezelés vonatkozásainak felfedését s egyben ezek módszertani gátjait egyszerre kívánom megmutatni Prielle Kornélia (1826–1906) színésznő² egyik konkrét szerepalkotása, a *Dora* (Victorien Sardou)³ című előadásbeli Zikka szerepe kapcsán. Játéka performatív dimenzióinak felfedése érdekében olyan kérdéseket járok körül, mint: milyen kontextusban jelenik meg a magyar színpadokon a kémnő? A *Dora* című előadás jelentéseit hogyan, milyen eszköztárral közvetítette a művésznő? Mit jelentett a prielle-i játékmód és játéktípus, és milyen nézői igényeket elégített ki?

A korabeli prielle-i játék és a *Dora* előadás aktualitása

■ A hetvenes-nyolcvanas évek színpadi drámairodalmát értékelve Ambrus Zoltán kritikus a modern női tragikák, „ideges hősnők” jelenlétét emeli ki: „A színpad egyszerre tele lesz azokkal a *modern tragikákkal, akiket* (nem tudom kinek pittoresque kifejezésével élek) *az elfolytott szenvedély kitörő füstje fojt meg.* A rejtegetett, de ki-kiáradó mély és heves indulatok, a conventió korlátozza szenvedély mindig ideges, soha sem pathetikus, de időnként tragikus magaslatra csapó hangjai dominálnak a színpadon. Amint ez az irodalom hódít, Prielle Cornélia lépést halad vele: új és mind becsesebb képességek fejlődnek ki benne.”⁴

Ez a színpadi irodalomban megragadott folyamat a kortárs társadalmat élénken foglalkoztató kérdésekhez kapcsolódik, és Prielle Kornélia életművében is egyre árnyaltabb és izgalmasabb kifejezéseket szül.

A romantikus színjátszói fordulat után, az Egressy Gábor és id. Lendvay Márton, Laborfalvi Róza és Lendvayné Hivatal Anikó generációját követő hivatásos magyar színjátszás nemzedékének játéka újfajta természetességigényt hozott, a valóság iránti fokozottabb igényt, amely a kor repertoárjának zömét képviselő polgári társadalmi drámák színpadra vitelének kortárs problémavilágából is eredt.

A fordulat egyik kulcsszereplője Prielle Kornélia mellett Szerdahelyi Kálmán színész, rendező volt (1829–1872), aki mind színpadi viselkedés és gesztus, mind a dikció tekintetében az eddig megszokottól eltérő, a hétköznapihoz közelítő természetesség híve volt.⁵

Prielle Kornélia és első s egyben harmadik férje, Szerdahelyi Kálmán a magyar színjátszás első nagy párosaként a Nemzeti Színházban az 1860–1872 közötti időszakban szinte valamennyi divatos francia társalgási színműben elsőprő sikert arat mind a közönség, mind pedig a kritikusok körében. A siker titka a színpadon még addig nem érzékelt új természetesség. Úgy tudták a mondatokat egymásnak feladni, olyan könnyed természetességgel, hogy az lenyűgözte még a kollégákat is.⁶ Rakodczay Pál színész és színházelmélet-író szerint Prielle az új francia társadalmi színművek s az ezek hatására íródott korabeli magyar drámák egyik fő alakja, a modern jellemkép leghűbb ábrázolója volt.⁷ Ambrus Zoltán éppen ennek az időszaknak a művésznőjéről állítja: „Az első azok között, akik a természetes dictio jogát kivívják a színpadnak. És ma, midőn a százéves magyar színészet ünnepét üljük, ezt a legnagyobb érdemét jó el nem felejtenünk. Mert ezzel löki el magától a magyar színészet az idegenutánzás primitív szerszámát, mellyel járni tanult. Prielle Cornélia a dictióban a legkitartóbb híve a természetnek. S veleszületett finom ízlése már akkor revelálja magát azzal, hogy egy-

szerre mesterévé lesz a művészi »mérséklet«-nek, melynek tudományát mások csak baktatva tanulják. Ő az, aki a legkevesebb eszközzel s a legbiztosabban hat.”⁸

Más mértékű közvetlenség, másfajta jelenlét jellemzi ezt az újfajta játéknyelvet, amelyet a nagy páros dolgoz ki: egy *megkonstruált természetesség*, mely elfedi, elfeledteti a próbákat, az otthoni gyakori összeolvasásokat, kísérletezést. Abba, hogy a közönség benne valódi franciásságot érzékelt, valamelyest francia színházi élményei is belejátszottak. 1870-ben több hónapon át férjével, Szerdahelyi Kálmánnal együtt járt párizsi színházak előadásaira.⁹

Franciaországban a második császárság (1852–1870) korát főként egyfajta kitagadott érdekelte, a kurtizán, s a *Kaméliás hölgy* után megható demimonde regények s színpadi adaptációik áradata indul meg. A magyar szellemi élet arcú-lata a hatvanas években a második császárság fényében úszó Párizs felé fordult. Ez a neoabszolutizmus kori berögződésként is magyarázható, elfordulás mindattól, ami német volt. Ha a korabeli magyar nyelvű napisajtót, folyóiratok hasábjait lapozzuk, állandóan szembeötlik a „Párizs” szó. Hírek Párizsból, III. Napóleonnól, politikájáról, udvaráról, a szépséges Eugénia császárnőről, a bálokról, a divatról, Offenbachról, a színházakról, az irodalomról, a kiállításokról, az operáról, az operett sikereiről, a remek mulatókról, a Jardin d’Hiver-ről, a kánkánról, az éjjeli életéről, a város fényéről és nyomoráról.¹⁰

A hetvenes évek polgári színművei a *Gauthier Margit*beli, hamisnak érzett érzelemhullám ellenhatására a romantikáról a realizmusra hangolnak át; Dumas fils mellett Augier polgári színművei egyben moralizáló műfajt képviselnek.¹¹

Victorien Sardou (1831–1908), a század egyik legsikeresebb darabírója, a scribe-i *pièce bient fait* folytatójaként a társadalom kitagadottjainak másfajta érvényesülési lehetőségeit is meglátja.¹² Sardou a 19. század hetvenes éveinek színpadán megjelenő új női foglalkozás alaptípusát teremti meg, mely még nem volt a magyar színpadon sem honos. Az új típus színpadi megtestesítője a higadt kémmőt, Zikka grófnőt alakító Prielle. Nemcsak Párizsban fogadták tetszéssel Sardou *Dora* című új drámáját, hanem Pesten is. Kevesebb mint fél év után Huszár Imre fordításában került színpadra.¹³ A *Vasárnap Újság* a siker egyik forrását a nők újszerű szerepkörben való bemutatásában látja: „az itteni közönség kíváncsian várta a darabot. S valóban nem ok nélkül. Sok van e darabban, ami meglep. Először is az, hogy egészen új nyomokon jár. [...] Sardou itt egy fajtát mutatja be a nőknek, kik politikai szereplő egyéniségeket vonnak hálójukba, s kifürkészvén azok titkait, híven megreferálják – jó pénzért. Egy szóval: kémek.”¹⁴

A darab témája több kortárs társadalmi problematikához, kérdéshez is kapcsolódott: megkérdőjelezése a rangot jelző címeknek; annak problematizálása, hogy a nemességgel, előkelőséggel tiszteletreméltóság is jár-e együtt, illetőleg hogy a pusztá ranggal pénz híján mit kezdhet egy cím nélküli nő s egy márkinő a férfiak által diktált világban.

A darabbeli főrangú köröket meglehetősen kétes származású haszonlesők hada veszi körül; Rio Zares márkiné, a Paraguay elnökévé lett spanyol grand özvegye és szép, fiatal lánya, Dora kilátástalan anyagi helyzetben vannak. Az első felvonás Nizzában, Rio Zares márkiné szállodai halljában zajlik, ahol felvonul, illetve említést nyer a darab minden fontos szereplője. Ez mintegy stílusosan a márkiné látogatóit jelző, hátrahagyott névjegyekhez fűzött megjegyzésekből bontakozik ki. Fávrolle képviselő szerint nehezen lehet egy tömegben az igazat a hamistól megkülönböztetni. Ezért kísérletet tesz, hogy a névjegyeket fedő sze-

mélyekről pontos információkat nyerjen a jelen levő Bariatni hercegnőtől, a képviselőház állandó látogatójától és André Mauriac diplomata ifjú nemes úrtól, egykori osztálytársától. Stramir János moldvai románról azt tudják, hogy nagy pénzben játszik, Miss Barnell Éváról, hogy chicagói és nagyon csinos, Van der Kraft báró az osztrák miniszter magántitkára, vidor agglegény, Zikka grófné pedig Mauriac Andrét ápolta a párizsi ostrom alatt. Miután megkérdőjeleződik minden látogató valós származása, a korabeli hétköznapi élet fontos ceremóniája és rítusa, a viselkedéskönyvekben is rögzített társasági érintkezés egyik alapja,¹⁵ a látogatási etikett működése is kétség tárgya lesz. Bariatni hercegnő meg is fogalmazza, hogy tulajdonképpen ilyen kételyekkel, aggályokkal szinte senkit nem lehet fogadni, elfogadni Párizs egyetlen előkelő házában sem.

Prielle eszköztára

■ A darab a bemutató jelenkorában, a porosz–francia háborút (1870) követő időszakban játszódik, amikor Franciaországban mindenki a vereség okainak kutatásával foglalkozott, s általánossá vált az a vélekedés, hogy a francia fegyverek szerencsétlenségét főként a kémek okozták. A darab hatásának egyik eleme a kortárs francia politikai helyzet igen összetett, kritikai élű bírálata. Úgy tűnik, a Rio Zares markinővel kapcsolatban levő rejtélyes egyéniségeknek mind politikai megbízatásuk van. Maga Rio Zares markinő is Van der Kraft báró révén az osztrák miniszter hálójába keveredik, aki meggyőzi, hogy némi pénzért rendszeresen tudósítsa a környezetében kifürkészhető titkos politikai ügyekről. A márkinő azonban általánosan semmitmondó, a báró által alig hasznavehető levél tudósításokat ír.

A báró azonban a márkinő leányát, Dorát véli olyan személyiségnek, aki befolyásos politikai egyéniségeket is képes lenne női bájainak köszönhetően magához vonzani. Dora azonban nemesen érző lélek, megvetéssel utasítja vissza Stramir János házassági ajánlatát, akit a hercegnő és a márkinő anyagi helyzetük helyrehozatala végett szervez be. Azonban nem is a férfi ostobasága, hanem ajánlata válik elfogadhatatlanná, amikor kiderül, hogy voltaképpen nős, s Dorát nem is feleségül óhajtja. A tervezett házasság Van der Kraft számításával is szembemegy, aki épp ezért Dora anyjának, a márkinőnek nagyobb fizetséget ígér, ha Párizsba költözik, s onnan vállal tudósítást.

Prielle Kornélia a profi kémnő, Zikka grófnő szerepét játssza, aki Van der Kraft megbízói köréből a leghosszabb ilyen jellegű tapasztalattal rendelkezik, s ő áll a darab bonyodalma mögött, hiszen úgy cselekszik, hogy minden jel egykori szerelme, André Mauriac menyasszonyát, Dorát keverje kémség gyanújába.

A Prielle által játszott Zikkának a darab folyamán három nagyobb jelenete van, az egyik egy fénykép elcsenéséhez, a másik egy fontos állami papír ellopásához, az utolsó pedig lelepleződéséhez kapcsolódik. Az előadások után megjelent kritikák hangsúlyozzák, hogy nemcsak az utolsó jelenetben excellál a művésznő, hanem az állami papír eltulajdonításának jelenetében is,¹⁶ azonban ezen megállapításon túl egyedül Rakodczay Pál leíró jellegű kritikája segít elképzelni, hogyan, milyen eszközökkel vihette színpadra a művésznő a kémnőt.

Mindkét elbirtoklás célját képező tárgynak a korabeli nyilvánosság-képzet és médiakultúrát jelző konnotációi vannak. A magyar származású Tekli Mihály¹⁷ Londonba száműzött magyar úr, aki szintén Dorának hódol, fényképet ajándékoz neki, amelyet Dora albumába helyez. A fénykép médiuma korabeli

tömegkulturális terméknek tekinthető, az albumban pedig reprezentatív szerepet kap, a valós kapcsolatok képi válogatása mutatja a Dorát övező hódolatot. Talán ez az egyik oka, hogy Zikka kicseni az albumból Tekli előnyös, szakáll nélküli fényképét, hiszen Dorához társítható, és a férfi ajánlását is magán viseli. A másik ok azonban az államvezetés titkos regisztereire is kötődik, a titkos megfigyelésekhez, amelyek az állampolgárok nézeteiről nyújtanak tájékoztatást. Ennek a titkosrendőrségnek nyújt szolgálatokat Zikka. A cselekményvezetést kevésbé érdekli ennek a szálnak az állambiztonsági szolgálatot érintő dimenziója, sokkal inkább az ilyen szolgálat kétes erkölcsi mibenléte kap hangsúlyt.

A magyar menekült fényképét Zikka a trieszti rendőrséghez küldi azzal a hírrel, hogy a fénykép modellje éppen elindult Nizzából, s Trieszten keresztül Korfuba utazik. Zikka tette, kémjelentése a III. felvonásban, Tekli újra felbukkanásával válik világossá a nézők számára, de nem úgy a szereplők számára. A Triesztben elfogott és az olaszországi börtönbe zárt Tekli kiszabadulása után közvetlenül Mauriac André Dorával kötött házasságát követően jelentkezik Andrénál, és kalandornak nevezi a márkinét és leányát, nem tudva azt, hogy Dora már nem szabad, s immár André felesége.

A másik lopást Van der Kraft megbízásából hajtja végre Zikka: Mauriac bezárt asztalfiókjából egy francia–olasz kereskedelmi szerződés tervezetét cseni el, amelyet ez nászútja alkalmából Olaszországba akar vinni. „Egy szélhámos, magyar grófnőnek tartott angol nő ez, a kiben voltak nemes hajlamok, de a társadalom ragálya megfosztja erkölcsi érzékétől. Az étellel való harcz, a tévesztett pálya bánatos tudata már kifárasztották. Így adja őt Prielle Kornélia. A világeért sem lépne ki e hangulatból, melyet mindvégig megtart. Mások talán egyéb szerepeikből koketteriát, pikánsságot vinnének bele, s még más mindent összevissza. Ő nem keveri össze szerepeit, s azok mint berámázott képek a képtárban külön, önmagukban léteznek. Inkább egy kisebbségnek akar tetszeni, avagy – senkinek.

Fásult, egykedvű ez a szélhámos asszony, bár a szédelgés, rosszaság második természete. Egykedvűen lapoz a hírlapok közt, vesz részt a társalgásban, esze meg másfelé jár – tán tévesztett múltján. Majdnem szánnivaló; de csakis majdnem”¹⁸ – állítja Rakodczay, aki itt a második felvonás első jelenetére utal, amelyben Van der Kraft és Zikka találkoznak a hercegnő versailles-i palotájának egyik fogadótermében. Kraft dicséri Dora vonzerejét, s egy tervére utal, egyúttal jelezvén Dora erkölcsi fölényét Zikka fölött.

„Zikka: Ismeri ön az én múltamat?

Kraft: Megvallom, csak úgy töredékesen. Tudom, hogy ön angol, tudom, hogy éppoly kevésbé magyar, mint grófné, – éppoly kevésbé grófné, mint férjes nő – és hogy sohase létezett se Zikli, se Zikka gróf... de ezenkívül...

Zikka: Nos aztán?

Kraft (*kezet csókol*): De ön tudhatja, kedves barátném, hogy egy hét alatt, ha akarom, kezeim közt lesz egész életrajza, a bécsi kancellária útján.”¹⁹

A szánnivalóság a dramaturgiai helyzetből adódik, amelyben a magabiztos Kraft az állambiztonsági szolgálat felsőbbrendűségével gögösen és elmarasztalón viszonyul a nőhöz és kiszolgáltatott helyzetéhez. Itt a paternalisztikus, lekezelő férfi szembeül egy blazírt egykedvű nővel, s megállapítják, hogy egyiküknek sem érdeke, hogy Dora és André házassága megvalósuljon.

Rakodczay az alak emocionális-széntimentális jegyeiről s ennek gesztualitásáról a következőképpen ír: „Érzelmi mozzanatok vonulnak át játékán, midőn elmeséli múltját. Mily igénytelenül, észrevétlen válik ki az epikai részlet játéka-

ból! Itt látjuk, mint kell elbeszéléseket a helyzetből folyókká tenni színpadon. Van der Kraftnak háttal ülve már elébb mindenképp éreztetve vele, hogy csak megtűri őt, kezd elbeszélésébe, kezei ölben. Észrevétlenül mereng így el, önmagához beszélve inkább (monológalkot alkalmazva a dialógbán). Lassan, önkénytelenül kel föl, s megy át a túlsó oldalra.²⁰

A vonatkozó rész a III. fv. 2. jelenetében ismét Zikka és Kraft kettőse, közvetlenül Dora és André menyegzője után André írószobájában vannak, s a következő párbeszéd hangzik el közöttük a szövegekönv szerint:

„Kraft: De, kedves gyermekem, csak nem hiheti, hogy e fiú önt nőül vette volna. Zikka (*keserűen*): Múltam miatt, nemde?

Kraft: Bizony, most, miután mindent tudok...

Zikka: Igen a rendőri értesítvényből... mindent, ami terhelő, de semmit, ami enyhítő reám nézve. Oh! Életem oly szörnyű, a legelső naptól kezdve. Szüleim közül csupán egy nőre emlékezem, ki mindig ittas volt, mihelyt jártam tudtam, koldulni küldött London utcáin, és kegyetlenül megvert, ha üres kézzel tértem haza. Ami atyámat illeti (*gondolatát egy taglejtéssel egészíti*)... Egy este hírül hozták, hogy anyám kettéhasította homlokát a kövezeten, és meghalt, az egészben az hatott meg leginkább, hogy ez este nem fognak megverni. Egy szomszéd fogadott magához. Ez megtanított lopni... s midőn aztán meguntam a szolgásgot, az éhséget, a nyomort, a mindenféle gyalázatot (*fölkel és a színpad közepére megy*) akkor elszöktem. [...] Végre Bécsbe jutottam (*egy székre ül*) [...] Ismét és mindig a börtön! Kétségbeesett, beteg, csaknem haldokló voltam; ekkor megkínáltak a szabadsággal, és fizetést is ígértek oly szolgálatok fejében, melyekről önmagának is van tudomása. Elfogadtam. (*A pamlaghoz támaszkodik, Krafthoz közel.*) Ez volt életem... ugye irtózatos?... [...] Oh, én nem vagyok jó! Ezt átengedem a boldog embereknek! Ők könnyen tehetik. Mióta a világon vagyok, mindig rosszul bántak velem... mindenki... Én is úgy akarok bánni mindenkivel... és főleg vele.²¹

A helyzet a korábban ismertetethez képest annyiban változik, hogy itt Kraft már a rendőrségi értesítés adatainak birtokában még fölényesebben és magabiztosan érezheti magát. A kiszolgáltatott nő itt önmaga vall sorsának alakulásáról. A londoni társadalom legaljáról felemelkedő tendenciát mutató női történet s annak sardou-i társadalomkritikája kétségtelenül érzékenyíti a nézőt e tipikusnak tetsző nagyvárosi alakokkal. Akár Wedekind 19. század végi Luluja színpadi előképének is tartható, kevésbé kíméletlen és cinikus éllel, megmaradva a polgári morál végső győzelmét hirdető szalondramái keretek között.

Rakodczayt itt az emlékező monológ dikciójának és a színpadi mozgásnak egymást kiegészítő viszonylata érdekli prielle-i kivitelezésben: „E helyzetváltogatást az az önmagának előlegezett diadalérzet indokolja, melyet Dóra megalázása fölött fog érezni, ki őt Moriac [!] szerelmétől megrobolta. (Mert Moriac [!] később az iratok eltüntetésével csakugyan a nejét, Dórát gyanúsítja). És aztán?... kérdezi száraz gúnnyal Van der Kraft. *Aztán?! – ismétli önkénytelen, az első szót tagot idegesen lökve, villanyos fejrángással kísérve, még mindig belé élve magát diadalába.* De Van der Kraft jelenléte kijózanítja, a bosszú lángja elhomályosul vonásain, karjai lehanyatlanak, szünetet tart, s tompa fásultsággal, mégis megható, szomorú, csendes hangon teszi hozzá: »*elmegyek egy szegletbe meghalni*«... Mily közjátékot teremtett itt azáltal, s mily meglepő fordulatot, hogy az »*aztán*«-t még az előbbi bosszúkitöréshez csatolta!²²

Van der Kraft itt bízta meg Zikkát, hogy szerezze meg a francia–olasz szerződést.

Amint feladatát véghez kell vinnie, Rakodczay szerint játéka megélénkül: „máris elemében érzi magát, s gyakorlott tolvajszemekkel fürkészi messziről (hogy az esetleg belépőnek fel ne tűnjék) az íróasztal zárait. Midőn aztán Dora anyja a kulcsokkal elhalad mellette, végtelen szeretetreméltóság alá rejti kémlelődését; ez csak annyiból áll, hogy közömbösen, a nő karpereczének szemlélését véve ürügyül, arra, hogy futólag a kívánatos kulcsra kancsáltsón. Ez oly gyorsan és igénytelenül történik, hogy a gonosz jellemelek színészei sokat tanulhatnak belőle. Mert az élet gázságai mind ily föltűnés nélküliek és gyanútlanok. Jellemző később az idegesség s ennek mégis az edzett tolvajtemperamentum által való fékezése, midőn az iratok közt keresgél; majd villámszerűen magára erőszakolt nyugalom.”²³

Az idegesség és a hirtelen magára erőszakolt nyugalom váltakozó emocionális megmutatását értékelte Rakodczay a diplomáciai iratok elcsenésének jelene-tében és az ötödik felvonásban is: „Ezt a macbethi tettetést új oldalról mutatja, midőn más alkalommal (V. fv.) megint az íróasztalon kutat, az ajtó nyílik, s hirtelen háttal ül az ajtónak, s újságot kezd olvasni.”²⁴ Itt hajnalosan Favrolle-hoz, Mauriac barátjához érkezik Zikka egy legyezős fedőtörténettel, valójában kikémlelendő, hogy milyen hatást váltott ki Tekli vádja (amely szerint Tekli Dorának ajánlott fotóját csakis Dora vagy az anyja juttathatta el a titkosrendőrségre), és az eltűnt diplomáciai iratok – amelyek Krafthoz kerültek – miatti gyanú szintén a márkinét s leányát hozzák gyanúba. Favrolle a park kulcsáért menve egy pillanatra magára hagyja Zikkát. Figyeljük a szövegekönyv instrukcióit, szövegét: „V. fv. 4. j. Zikka (*egyedül*): Semmit sem akar mondani, de azért mindent tudok. Sikerült! Szakadás történt köztök... a meghiúsult utazás. Maurillac ittléte ily kora reggeli órában. De mit fog most tenni? És kinek írhatott az imént? Neki? (*óvatosan kinyitja a portfeuille-t, és olvassa a mit André írt*) Nem... csupán egy cím (*olvas*) Bourienne úr, ügyvéd. Sanmartin utca 17. sz. Az ő ügyvéde... ez annyit jelent, hogy ő elutazik? De hová? Ah! Meg fogom tudni! És ahova megy oda, én is utána mehetek. (*Jönni hallja F-t, gyorsan becsukja a portfeuille-t, és egy hírlapot vesz kezébe*)

5. j. Zikka, Favrolle

Zikka (*vidáman*): Nos?

Favrolle (*meglepetve, hogy őt íróasztalánál találja*): Itt a kulcs, grófné, és használja tartózkodás nélkül. (*átadja*)

Zikka: Köszönöm.

Favrolle (*a kesztyű illatától meglepetve*): Milyen illat ez?

Zikka (*Favrolle orra elé tartja a kesztyűt*): A kesztyűm!

Favrolle: Felséges illat! Ezt még eddig nem ismertem.

Zikka: Japáni illatszer... King csi-lin a neve. (*szagolni hagyja kesztyűjét*)

Favrolle: Pompás!... de nagyon erős... vigyázzon!

Zikka: (*fölteszi kalapját*) Ah, a szabad levegőn! – azonnal visszahozom a kulcsot.

6 j. Favrolle egyedül (*állát dörgöli és utánanézi*): Határozottan egy szót se hiszek az egész legyező történetéből. De mi a manó hozhatta ide? És mit keresett az íróasztalon körül? Gyanakszom most mindenkire, aki nő. (*Az asztalon levő tárgyakat nézi*) Úgy látszott mintha újságot olvasott volna! Ezt! (*kezébe veszi a hírlapot*) Ezt is megmérgezte pokoli illatszerével. [...] (*Kiveszi a címet a portfeuille-ből*) Bourien ügyvéd, Sanmartin utca (*félbeszakítja az olvasást, s az orra alá tartja*). Ez is! Valóban! (*felkiált*) Ah! Tehát... (*egy eszmétől meglepve hir-*

telen kinyitja a p-t) Ah! Hát ezt akarta? Ezért volt a legyező, a kulcs, a különféle kérdések! Szép dolog! Ez is olyan jó madár!”²⁵

Rakodczay Pál Prielle Kornélia játékában a kibillent idegállapot megmutatásának képességét emeli ki: „Valóban a tragikai borzalomhoz jár közel játéka, mikor (V. fv.) tetten érik. Itt az ijedtség, a lélekjelenlét gyengülése úgy kihozzák sodrából, miképp azt hisszük, bele kell örülnie. Ebben adott művésznőnk nagy leleménnyel újat a szerephez. Mert a szerepben voltaképp csak annyi van, hogy Zikka végre törbe kerül. Ő ellenben a rendőri helyzetből pillanatra tragikai szánalmat teremt. Az öblös, inartikulált, bőszt szólások megkezdve meg abbahagyva, majd átcsapva erőltetett vidám társalgóhangba – a kapcsolódás, pillanatnyi félelmes hülyeség itt – egész más módon – éppúgy rémítgetnek a lelki katasztrófával, mint a 47. cikkben.²⁶ Mikor aztán Dóra nagylelkűen megbocsát Zikkának, s ő lopva kezét csókolva kisurran, szinte fellelékzünk. Ez elhatározás oly művészi, hogy szánalmat, megvetést és megkönnyebbülést érzünk a regényes kalandornő nyomorú sorsa iránt.”²⁷

A leírás szerint Prielle mozgása, gesztusai, mimikája, hangvilága és beszéde valami különleges megfigyelőre vallottak, aki nemcsak a fantáziáját hasznosítja, hanem akinek akár élő tapasztalata is lehetett hasonló helyzetről. A szenvedély hangjainak modulációi, melyek olykor belendülnek, monoton hadarásban mosódnak el, vagy félelmetes szünetekben akadnak fenn, az ijedelem és határozottság váltakozásának testi kifejezésével (az összerázkódás és szelíddé válás váltásaival) a józan ész és az észvesztés határait érzékeltette megrázóan.

A lelki katasztrófát, az észvesztés szimptomáit megmutató jelenetek liminalitása a deviáns és normális, a szokatlan és konvencionális játékba hozásával magának a játéknak eltérő stílusára reflektált: szerepek-szabályok időleges felfüggesztésére, egy olyan prielle-i játéknyelvre, amelyet a bécsi társulat színészei is megbámultak. Amint a *Hölgyek Lapja* írta: „Laube társulata is végignézte a művészi előadást. Ily művészi Zikka grófnőt (Prielle C.) és Dórát (Helvey L.) nem tudnak felmutatni.”²⁸

A szereposztást a *Vasárnapi Újság* röviden így őrizte meg: „A czimszerepet Helvei Laura k. a. játszotta, ki az utóbbi időben meglepő haladást tanúsított s a nemzeti színháznak rövid időn jelentékenyebb erői közé küzdte föl magát. Zikka grófnőt Prielle, Rio Zares marquisenét Paulainé asszonyok, Van der Kraftot Feleki, Maurillacot Nádai, Favrollet Bercsényi játszották jellemzően. A darabban előfordul egy magyar emigráns is, Tekly, kit Halmi játszott értelmesen. Általában e darab előadása az összevágóbbak egyike a nemzeti színpadon s vonzereje bizonnyal megmarad a melegebb idő beálltával is.”²⁹

A közös összezsírozódó játék mellett a *Borsszem Jankó* szellemes, *Törvénytárszéki tárgyalás* című előadás visszhangja hozható bizonyítékul arra, hogy a prielle-i játék performatív aktusai nem pusztán a szöveg paradigmájának alárendelt jelentéstérként működtek, hanem autoreferenciális építőanyagként.

„Zikka grófné, angol származású kalandornő állt vádlottképen a budapesti esküdtszék előtt. Lopási bűnnel volt terhelve, mely miatt Dora nevű ártatlan nőnek egész családi boldogsága kockán forgott. Ügyét mindenki elvesztettnek tartotta, de ügyvédje, Prielle oly remekül védte a bukott nő ügyét, hogy a megindult esküdtszék egyhangúlag fölmentette. Prielle védelőadása feledhetetlen marad.”³⁰

Bár nem ismerjük az írás szerzőjét, mégis erőteljesen kiolvasható belőle a prielle-i játéknyelv értékelése, amely nem egyszerűen a karakterek jó-rossz, erkölcsös-erkölcstelen mércéjével mér, hanem szempontja túlmutat ezen.

A „megindult esküdtszék” színházi közönség metaforája is voltaképpen ezt jelzi, hogy a történetbeli összetett értékek világában a színész nő eredeti, kreatív megcselekvő gesztusai nem a rosszat mentik fel, hanem játékmódja/ „védelő-adása” által felülírja az egyszerűsítő kettős mércét, s a szerepfigura igazát mutatja fel.

A színész nő játékmódja azokat a határokat bizonytalanította el, amelyekre a 19. századi állami intézmények biztos és jól elkülöníthető válaszokat adtak. A nőket és férfiakat külön-külön megítélő kettős erkölcsi mérce, a bukott nőkre ragasztott társadalmi stigma a 19. században az egyenlőtlenségen nyugvó hegemón társadalmi világnézet következménye, melynek célja a potenciálisan szubverzív női test felügyelése. A színház művészeti médiuma képes ezen egyenlőtlenségek felülírására. Rakodczay Pál elemzése, plasztikus leírásai Prielle játéknak a normatívtól eltérő voltára reflektáltak: egy olyan játéknyelvre, amely miközben a társadalmi elvárások és színpadi szabályok között egyensúlyoz,³¹ egyben át is lépi a biztonságot nyújtó szabályokat. A performativitás normáinak átalakításával a szalonszínész női szerepkörből való kitörést is érzékeljük az ál-Zikka grófnő kémnőjében, s egyben a Paulay-féle nemzeti színházi eszményi realizmusán túllépő s azt újraértelmező kísérletként is látjuk.

■ JEGYZETEK

1. Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, Durham and London, 2003.
2. Pályájáról átfogóan lásd Bartha Katalin Ágnes: *Hírnév, patriotizmus és színésznőség Magyarországon a tömegkultúra századában*. Irodalomismeret 2016. 2. sz. 58–81.
3. Bemutatója a pesti Nemzeti Színházban volt 1877. május 18-án.
4. Ambrus Zoltán: *Prielle Kornélia*. A Hét. Társadalmi irodalmi és művészeti közlöny 1890. 43. sz. 267–268.
5. A 19. századi magyar színjátszási módok változásainak kérdéséről az alkotói természetesség, valamint az új s újabb természetesség fogalmak mentén lásd Bartha Katalin Ágnes: *Nézői emlékezetek és a XIX. századi színpadi játék. Új s újabb természetesség*. Hungarológiai Közlemények 2021. 4. sz. 87–102.
6. Vö. Újházy Ede: *Régi színészekről*. Bródy Sándor előszavával. Nap Ujságvállalat, Bp., 1908. 94.
7. Rakodczay Pál: *Prielle Kornélia élete és művészete*. Singer és Wolfner Könyvkereskedése, Bp., 1891. 76.
8. Ambrus Zoltán: i. m. 267–268.
9. Külföldi színházlátogatásairól mindketten beszámolnak. Szerdahelyi sorozatban ír ezekről a Fővárosi Lapok 1870. április és májusi számaiban. A párizsi élményeiről lásd Szerdahelyi Kálmán: *Parisból. (Szerdahelyi Kálmán leveleiből)*. Fővárosi Lapok VII. évf. 1870. május 15. 104. sz., Uő: *A conservatorium és a theatre francais*. Fővárosi Lapok VII. évf. 1870. május 26. 113. sz. Prielle Kornélia is beszámolt párizsi színházi élményéről magánlevelezésben: Prielle Kornélia levele Zichy Antalhoz, 1870. május 17. OSZK, Kt.
10. Vö. Pukánszky Kádár Jolán: *A Budai Népszínház története*. Magyar Színházi Intézet, Bp., 1979. 113–114.
11. Vö. Szerb Antal: *A világirodalom története*. Magvető, Bp. 1941. 523.
12. A jól megcsinált darabokról s jellemzőikről lásd Gajdó Tamás: *Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei*. In: P. Müller Péter (szerk.): *A modern színház születése*. Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Bp., 2004. 213–217.
13. Ósbemutatója 1877. január 22-én volt a párizsi Vaudeville Színházban. Később a szerző átdolgozta, és *L’Espionne* (A kémnő) címmel a Renaissance Színház újította fel 1905. december 6-án. Lásd Bajomi Lázár Endre (szerk., vál., jegyz.): *Francia tükkör. Válogatás a 19. század magyar vonatkozású francia irodalmából*. Magvető, Bp., 1987. 644–645.
14. Vasárnapi Újság. 1877. június 3. 24. évf. 22. sz.
15. A látogatási etikettéről lásd Fábri Anna: *A művelt és udvarias ember. A társas viselkedés szabályai a magyar nyelvű életvezetési és illemtankönyvekben (1798–1935)*. Szöveggyűjtemény. Mágus, Bp. 2001. 125–150.
16. Fővárosi Lapok 1877. május 25. 118. szám

17. Bajomi Lázár szerint Tekli nevét és alakját Sardou (aki jóban volt a magyar emigránsokkal, eljárta azokra a bohém ebédekre, amelyeken részt vet Labiche, Dumas, Augier és a magyarügy fáradhatatlan sajtófőnöke, Szarvady Frigyes) Teleki Lászlóra emlékezve alkotta meg. Bajomi Lázár Endre: i. m. 645.
18. Rakodczay Pál: i. m. 182.
19. Victorien Sardou: *Dóra*. Vígjáték 5 fv., f. Huszár Imre, 19. századi kéziratos szövegek. Kolozsvári Állami Magyar Színház Dokumentációs Tára 608. II 1. 84–85.
20. Rakodczay Pál: i. m. 183.
21. Victorien Sardou: i. m. II. 2. 147–150.
22. Rakodczay Pál: i. m. 183.
23. Uo.
24. Uo.
25. Victorien Sardou: i. m. V. 278-282.
26. A 47. czik (Alphred Bellot) című előadásbeli Cora-szerep alakításának rekonstrukcióját lásd Bartha Katalin Ágnes: *Szenvedély által vezérelt kor- és kórkép a 19. századi színpadon*. In: *Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum-Egyesület I. szakosztályában. Certamen 9*. Szerk. Egved Emese – Pakó László. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2022. 109–132.
27. Rakodczay Pál: i. m. 184–185.
28. *Hölgyek Lapja* 1879. 20. sz.
29. *Vasárnapi Újság* 1877. 22. sz.
30. Borsszem Jankó 1877. 490. sz.
31. Prielle társadalmi szerepéről és megítéléséről lásd Bartha Katalin Ágnes: *Társas viszonyok és Prielle Kornélia (színészeletnőd, város és szállás összefüggéseiről)*. In: *Hortus Amicorum. Köszöntőkötet Egved Emese tiszteletére*. Szerk. Bartha Katalin Ágnes, Bíró Annamária, Demeter Zsuzsa, Tar Nóra Gabriella. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2017.157–166.

