

módon inkább a más szakmák jövedelmeivel való összehasonlításban vezethettek következtetésekre.

Az írói tevékenységből származó kereslet, más szabad pályák jövedelmezéséhez hasonlóan, rendszertelen és sok esetben kiszámíthatatlan volt.⁹⁴ Beniczkyné e véletlenszerűséget tulajdonképpen a Singer és Wolfner kiadócéggel kötött hosszútávú meg egyezései révén kerülte el. A szabad pálya természetéből adódó hátrányokat nem kiegészítő foglalkozás vállalásával oldotta meg (mint ahogy azt a korszak több írónője az újságírás vagy szerkesztés révén tette), hanem a Singer és Wolfnerrel kötött, szigorú, pontosan körülhatárolt feltételekhez kötött, eltervezett szerződésekkel. Korabeli népszerűsége a kiadóval való ilyeszerű megállapodásai nélkül elképzelhetetlen lett volna.

Beniczkyné íróként a korszakban páratlanul magas jövedelemre tudott szert tenni, akárcsak férfi pályatársa, Jókai Mór. Fontos hangsúlyozni ugyanakkor, hogy mindketten prózairodalommal szereztek ezt a jövedelmet. Költőként a század második felében hasonló teljesítményű pályakép megvalósítása már lehetetlennek bizonyult. Beniczkyné és kiadója jól érzékelték a mindaddig fennálló piaci űrt (a magyar nyelvű és szerzőségű női regények hiányát), és ezt igyekeztek betölteni. A piaci kereslethez igazított szövegprodukciónak ugyanakkor vitatott megítéléseket hordozott magában: egyrészt a siker záloga, másrészt pedig az esztétikai típusú érvelések örökös negatív célpontja volt.

Mindazonáltal, íróként példája azt bizonyítja, hogy a 19. század második felében nőként is lehetőség volt már írásból egy középosztálybeli jövedelem megteremtésére, még akkor is, ha Beniczkyné házassága(i) révén nem feltétlenül volt erre rászorulva. Férjes asszonyként való írói aktivitása, népszerűsége és anyagi sikere ugyanakkor azt bizonyítja, hogy a szakmai karrier és a családanyai szerep együttesére épülő házasságmodell a korszakban, Gyulai Pál vérszjósatai ellenére, reális lehetőségként kínálkozott, sőt mi több, megvalósítható volt, még ha mindennek nem is Beniczkyné Bajza Lenke lett korabeli reprezentatív példája, hanem kortársa, Gyarmathy Zsigáné.

IMRE ZOLTÁN

Helyettesítés, mediatizáció és színház

Ira Aldridge 1853-as pesti vendégjátéka

Most már nemcsak a gondolat repül villámszárnyakon, hanem az ember is. A szintoly sebes, mint könnyű és olcsó közlekedés, az emberiséget mintegy mobilizálván: egyetemes és folytonos népvándorlást idéz elő. Többé helyünk-ből sem kell kimozdulnunk a végett, hogy színről színre láthassuk ama messze világrészekben lakó népeket, kikről eddig csupán a dajkamesék és krónikák után voltak némi homályos sejtelmek: hanem e népek maguk keresnek föl bennünket saját fészükben. Csodálatos tarka csoportok vonulnak el koronként szemünk előtt, minden részéből a világnak. Mi a föld kerekességén jó, nagy és szép: mindaz becsületének ismeri meglátogatni e hazát. Csapatostul jön az olasz, francia, néger és angol, és asztalunkra tárja hona földének isteni terményeit.¹

A Nemzeti Színház színész-rendezője, Egressy Gábor valószínűleg nem a történeti migrációra utalt, hanem arra a folyamatra, miszerint ekkoriban különböző nemzeti-ségek képviselői egyre növekvő számban jelentek meg Kelet-Európa színházi és nem színházi színpadain. Mindezek kifejtésére pedig a fekete amerikai-brit színész, Ira Aldridge 1853-as pesti vendégszereplése adott alkalmat, amikor Othellót és Mungot, *A lakat* (*The Padlock*) című Isaac Bickerstaff-darab főszerepét játszotta.² Aldridge-ot és angol társulatát a pesti közönség és a vezető értelmiségiek örömmel fogadták. Ezzel egy időben ugyanakkor az osztrák titkosrendőrség is figyeltette, majd udvariasan felszólította, hogy talán mégis jobb lenne, ha elhagyná a várost.³ Tanulmányomban Aldridge pesti látogatását a helyettesítés (Joseph Roach) és a mediatizáció (Christopher Balme) fogalmain keresztül vizsgálom, s arra vagyok kíváncsi, hogy mit jelenthetett a kortársak számára Aldridge látogatása.⁴

Aldridge 1853-as pesti látogatása – helyettesítés

Aldridge számos sikeres turnét lebonyolított, s 1852 és 1867 között olyan – akkoriban egymástól még igen távolinak számító – helyekre jutott el, mint Stockholm,

¹ EGRESSY Gábor, *Néger színész. Othello* [1853] = *Egressy Galambos Gábor emléke*, Ernich Gusztáv, Pest, 1867.

² Az eredetileg két estére szóló meghívást, a nagy sikerre való tekintettel a Nemzeti Színház vezetése meghosszabbította, így Aldridge három másik Shakespeare alakot is eljátszott: *A velencei kalmárból* Shylockot, valamint a *Macbeth* és a *III. Richard* címszerepeit. Ugyanezekkel az előadásokkal 1853 őszén is vendégszerepelt Pesten. Aldridge következő vendégjátékára azonban a pesti közönségnek még öt évet kellett várnia.

³ A Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárában megtalálható az 1853-as Aldridge-megfigyelés anyagának egy része, bár az 1858-as anyagok között. Lásd MNL OL, D 118 1858: 491.

⁴ Ezúton szeretném megköszönni Bernth Lindfors és Szilágyi Márton segítségét.

⁹⁴ Vö. Szívós Erikának a képzőművészek anyagi helyzetével kapcsolatos meglátásaival: Szívós, *I. m.*, 70–102.



Aldridge turnéinak állomáshelyei

Marseille, Riga, Tallinn, Szentpétervár, Moszkva, Szevasztopol, Konstantinápoly, Zágráb, Belgrád, Pest vagy éppen Odessza. Bár a szabadidős turizmus ekkoriban vette kezdetét, még nem létezett az európai kontinentet behálózó vasúthálózat, különösen nem a keleti régiókban.⁵ A korszakban a lehetséges utazási eszközök és az úthálózat színvonala így alapvetően meghatározta Aldridge turnéinak megtervezését és utazásainak lehetséges irányát és lebonyolítását. Nem meglepő tehát, hogy kontinentális turnéi során elsősorban a középkorban kiépült kereskedelmi útvonalakat használta.⁶

Aldridge 1853-as pesti látogatása is egy hosszabb európai turné egyik állomását képezte, melynek során Aldridge és társulata nagyobb német városokon (Frankfurt, Köln, Berlin stb.) keresztül, majd Zürich, Poznan, Bécs, Prága és Pozsony érintésével érte el Pestet. A pesti vendéjáték kétségtelenül komplex politikai, ideológia, történeti

⁵ Utazásai során Aldridge „számos utazási formát használt: lovaskocsit, ló vontatta szánt, vonatot, folyami hajót és gőzhajót”. Owen MORTIMER, *Speak of Me as I Am. The Story of Ira Aldridge*, k. n., Wangaratta, 1995, 106. Ahol csak lehetséges volt, Aldridge a legújabb technikai invenciókat részesítette előnyben. Így az ebben az időben még a leggyorsabbnak és legkényelmesebbnek számító gőzhajót, de ahol rendelkezésre állt, természetesen, vonattal utazott.

⁶ Oroszország felé tartó útján, 1854 júniusában például „az Orosz Birodalomban a 16. és 17. század folyamán fellépő angol vándortársulatok útvonalát követte” (Krzysztof SAWALA, „Othello's Occupation's Gone!”. *The African Roscius in Poland = Ira Aldridge. The African Roscius*, szerk. Bernth LINDFORS, University of Rochester Press, Rochester, 2010, 251.). Az útvonal Danzig (Gdańsk), Elbing (Elbąg) és Königsberg (Królewiec) városait érintette, amelyek egykor forgalmas kikötők, valamint Lengyelország és Anglia közötti fontos kereskedelmi centrumok voltak. Lásd részletes útitervét: Herbert MARSHALL – Mildred STOCK, *Ira Aldridge. The Negro Tragedian*, Southern Illinois UP, London–Amsterdam, 1968.; MORTIMER, I. m.; Martin HOYLES, *Ira Aldridge: Celebrated 19th Century Actor*, Hansib, Hertfordshire, 2008.

és kulturális kontextusban valósult meg. Mint ismeretes, 1849-ben Magyarország alulmaradt a Habsburg Monarchiával szemben vívott szabadságharcban, s időszakunkban Ferenc József neoabszolutisztikus rendszerének kiépítése zajlott. Magyarország a Monarchia szerves részévé vált, területét katonai régiókra osztották, s 1852-ben a közigazgatás hivatalos nyelvét a németet tették. Bár a fő politikai irányvonalat a bécsi centralizáció adta, s a hivatalos propaganda az egyesített Habsburg állam mítoszát hirdette, a Monarchia megmaradt „soknemzetiségű és sokfélekezetű országnak”.⁷

A polgári reformok (a törvény előtti egyenlőség, a jobbágyi függéstől való mentesség, polgári- és büntetőtörvénykönyv bevezetése stb.) ellenére, „szigorúan felülről vezérelt, tekintélyuralmi igazgatás volt ez. [...] Az »idegen« intézmények testesítették meg [...] az ország erőszakos meghódításának elővédjeit a magyar lakosság szemében”.⁸ Amint arra Wolfram Siemann rámutatott, „az osztrák titkosszolgálat gondoskodott arról, hogy a felügyelet nyomasztó élménye a társadalom széles és mélyrétegeiben általánosan elterjedjen”.⁹ A szabadságharcban részt vettek vonatkozó retorziók mellett, ez a lakosságra nehezedő általános nyomás határozta meg a Bach-korszak rendőrállami karakterét, amint azt a népesség a mindennapok szintjén elementárisan megélhette.¹⁰

Bár kétségtelenül csábító, hogy „a császári rendőrség kontra „magyarországi társadalom” értelmezési keretben”¹¹ tárgyaljuk a korszakot, a legfrissebb kutatások szerint a helyzet ennél jóval bonyolultabbnak mutatkozott. Amint azt Deák Ágnes a Bach-korszakbeli államrendőrségről írott könyvében kimutatta, annak ellenére, hogy „az államrendőrség szervei Magyarországon – ahogy 1860–1861-ben, úgy 1867-ben is – [...] eltűntették a besúgóhálózat működtetéséről árulkodó legfontosabb iratokat”, megállapítható, hogy „a korabeli közvélemény vélekedéseihez viszonyítva a rendőri hatóságok meglepően kevés informátort (ügynököt és levelezőt) alkalmaztak”. Mindez pedig azt jelenti, hogy „az államrendőrségi információs hálózatnak szerves részét alkották a spontán feljelentések”, azaz „a társadalom nem elhanyagolható számú tagjának a császári hatóságokkal való együttműködési készsége és kollaborálására volt szükséges”. Ebben a kétségtelenül bonyolult és ellentmondásos történeti, politikai és ideológiai szituációban a hatalommal nem rokonszenvezők

⁷ DEÁK Ágnes, *Polgári átalakulás és neoabszolutizmus 1849–1867*, Kossuth, Budapest, 2009, 23.

⁸ Uo., 45.

⁹ Wolfram SIEMANN, *Kémek a szabadságharc ellen. Államrendőrségi elnyomás az 1848-49-es forradalom után a Habsburg Monarchiában = A forradalom után. Vereség vagy győzelem?*, szerk. CsÉVE Anna, PIM, Budapest, 2001, 33.

¹⁰ A szabadságharc résztvevőit a halálos ítéletektől a bebörtönözésekig terjedő retorziók érték. A büntetések elől számosan kényszerültek Törökországba, Angliába, olasz területekre vagy az Egyesült Államokba emigrálni. „Johann Kempen 1852. április 17-én utasította a csendőrparancsnokokat, hogy készítsenek listát a területükön található gyanús, illetve gyanús hírben álló személyekről, s helyezték azokat feltűnésmentes megfigyelés alá. [...] Egy 1857 elején készült feljegyzés szerint 1856 végéig az egész birodalomban körülbelül tizenötezer személy került nyilvántartásba mint politikailag kompromittált, ennek valamivel kevesebb mint egyharmada a magyar korona országaiból”. DEÁK Ágnes, *„Zsándáros és policzajos idők”. Államrendőrség Magyarországon. 1849–1867*, Osiris, Budapest, 2015, 205.; 207. Lásd még K. LENGYEL Zolt, *Neoabszolutizmus vagy önkényuralom? Megjegyzések a magyarországi Bach-korszak újabb historiográfiájához*, Aetas 2008/3., 237–255.

¹¹ DEÁK, „Zsándáros és policzajos idők”, 581. A következő idézetek is innen.

véleményük burkolt formában történő kifejezésére úgynevezett helyettesítő médiumokat kerestek.¹²

Ez a taktika részét képezi annak a szélesebb spektrumot átfogó stratégiának, amelyről az amerikai kultúrtörténész, Joseph Roach az emlékezet, a kulturális performanszok és a helyettesítés (*surrogation*) közötti kapcsolatot vizsgálva a *Cities of the Dead* című könyvében azt állította, hogy „a közösség életében a helyettesítés folyamata sohasem kezdődik el vagy ér véget. Éppen ellenkezőleg, mindig folyamatban van, amikor a társadalom szövetét alkotó viszonyhálózatokban tényleges vagy akként észlelt üresedések [*vacancies*] keletkeznek. A halál vagy más típusú távozás [*departure*] vesztesége által létrejött űrt [*cavity*], [...] a túlélők megfelelő helyettesítőkkel [*alternates*] igyekeznek kitölteni.”¹³ A közösség tagjainak tehát elő kell állítaniuk, meg kell cselekedniük, létre kell hozniuk a helyettesítő médiumokat azokból az elemekből, amelyek az adott történeti szituációban a rendelkezésükre állnak. A helyettesítés tehát performatív aktus, hiszen az adott kulturális elemmel interakcióba lépő kulturális performansznak ki kell töltenie a veszteség által okozott űrt. Egyúttal „olyan csalóka entitás helyére áll, amely nem ő, hanem valami más, de amellyel kapcsolatban hiábavalóan arra kell törekednie, hogy egyszerre megtestesítse és helyettesítse”.¹⁴

Aldridge látogatásának idején a nyílt szembenállás helyett teljes társadalmi csoportok választották az ún. „passzív ellenállást”. Bár Roach lényegesen szélesebb körét írta le a helyettesítésnek, ez a taktika is a helyettesítés elvén működött, s az „idegen” hatalom rendeleteinek, nyelvhasználati reformjainak, törvényeinek és adózási sza-

¹² A helyzet bonyolultságát jól szemlélteti, hogy az ellenállás és a kollaborálás esetenként egyazon egyénben öltött testet. A tanulmányomban gyakran idézett Egressy Gábor például Törökországból tért vissza 1850 szeptemberében. A hadbírótság ugyan kormánybiztosi tevékenysége miatt 1851 januárjában „kötél általi halálra ítélte, de 1851 szeptemberében uralkodói kegyelmet kapott (a vagyonekobzás fenntartása mellett), s egyetlen napot sem kellett börtönben töltenie, szabadlábban várhatta ki az eljárás végét”. (DEÁK, „Zsandáros és policzájós idők”, 371.) Mindez pedig azért történhetett, mert mint azt Bach a minisztertanács 1851. július 16-i ülésén kijelentette, „Egressy »a törvényes kormányunk teljesített [törökországi] szolgálattal vétsége megbánásának olyan jelét adta, hogy méltónak találattik arra, hogy az uralkodó kegyelmébe ajánlják.” (Uo., 132.) Egressy ugyan egészen 1860 elejéig nem térhetett vissza a színpadra, de rendezői állását a Nemzeti Színházban visszakapta. „Nem tudunk itthoni ügynöki alkalmazásáról, de annak maradt nyoma [...], hogy az eseti érintkezés a hazatéréssel nem szűnt meg.” (Uo., 372.) Lásd még FRANK Tibor, *Egy emigráns alakváltozásai. Zerffi Gusztáv pályaképe 1820–1892*, Akadémiai, Budapest, 1985, 69–70.; 238–240.; 243–244.; 247–248.; illetve GONDA György, „...Egressy Gábor színész és Kossuth kormánybiztosa”. *Egy év eseménytörténete – emigráció után*, Aetas 2006/4., 115–126. Bővebben az államrendőrségről és a besúgólistákról lásd még SEIMANN, I. m., DEÁK Ágnes, *Besúgólisták a neoabszolutizmus korából*, Aetas 2006/4., 21–44.; DEÁK, „Zsandáros és policzájós idők”. Egressy egyéb tevékenységéről pedig SZANYISZLÓ Lilla, *A jámbor pesti színész és a rest korhelyek. Egressy Gábor bosszankodásai és javaslatai a vidéki színjátszók pallérozására*, ItK 2013/5., 530–559.; SZANYISZLÓ Lilla, *Egressy Gábor színi tanodai tanársága és a magyar színészképzés hivatásosodása*, ItK 2014/3., 325–352.; PARAIZS Júlia, „Táblabírói jellemű lecczék”. *Egressy Gábor és Kossuth Lajos vitája az 1842-es Coriolanus-bemutató tükrében*, ItK 2015/1., 108–137.; RAJNAI Edit, „A színészet hivatásához képezésén...” *Egressy Gábor színházprogramja (1846)*, ItK 2015/1., 138–153.

¹³ JOSEPH ROACH, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia UP, New York, 1996, 3.

¹⁴ Uo. A szakirodalomban az üres helyek terminológia nem ismeretlen lásd WOLFGANG ISER, *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete*, ford. HÁRS Endre = *Testes könyv*, I., szerk. KISS Attila Atilla – KOVÁCS SÁNDOR s. k. – ODORICS Ferenc, Ictus – JÁTE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1996, 241–264.; ANNE UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1977.

bályainak elutasítását és helyettesítéssel való kijátszását foglalta magába. Az ellenállás formái között szerepeltek a nyilvános helyeken történő kisebb-nagyobb demonstrációk,¹⁵ de viszonylag kevés esetben történt, hogy valaki a fegyveres ellenállást választotta, vagy titkos politikai szervezetet hozott létre.¹⁶ Mindeközben a nyilvános helyeken és intézményekben a megnyilvánulásokat szigorúan ellenőrizték, „szigorúan tiltott volt a politikai szervezkedés minden formája, s a korabeli sajtóviszonyok sem tették lehetővé a szabad véleménynyilvánítást”.¹⁷

A nyilvánosság intézményeinek és médiumainak ellenőrzése következtében, a művészet, főleg az irodalom és a színház, a Bach-korszakban speciális szerepet töltött be. „Az 1849 utáni időszakban a politikai cselekvés tere átmenetileg bezárult a magyar értelmiségi-politikai elit előtt, s ezzel párhuzamosan a kultúra, a művelődés terepe még a korábbiakhoz képest is felértékelődött”.¹⁸ Felfigyelt erre a bécsi kormányzat is, ezért már az 1850-es évek elején hatalmi eszközökkel tartotta ellenőrzés alatt a kultúra különböző területeit. A színházak, színtársulatok működési feltételeit például a Bach által kiadott, s 1850. november 25-től érvényben lévő belügyminisztériumi rendelet (*Theaterordnung*) és a hozzá csatolt kilencparagrafusos utasítás (*Instruktion*) szabályozta.¹⁹ Ezeknek az értelmében, mint azt Bartha Katalin Ágnes kifejtette,

minden új bemutató előadáshoz az adott tartomány vezetőjének engedélye kellett, kivételt képeztek a Bécsben már előadott darabok. Az előadásokból minden olyan vonatkozást száműzni kellett, amely sérthette a császári házat és az államrendet, „mi a létező időviszonyok szerint a közcsend és rendet illető tekintetekkel ellenkezik, a nemzetiségek, társasági osztályok, s vallástársulatok között gyűlölséget, vagy az előadás közben zavargásokat képes előidézni”. Papi öltönyök, osztrák katonai és hivatali egyenruhák színpadi használata tilos volt. [...] A helyi rendőri hatóságok hatáskörébe tartozott az egyes előadások felügyelete, azok

¹⁵ Példaként említhető a cenzúra által tiltott dalok éneklése, vagy versek elszavalása, de még az öltözködés és a divatot is felhasználták erre a célra (kórszakáll vagy Kossuth-karkötő többek közt). Az ellenállás lehetőségeiről lásd DEÁK Ágnes, *Pest-Buda utcáin egy rendőrinformátor nyomában 1849–1850 = Milyen nemzetet, kinek és hogyan? Tanulmányok Magyarország történelméről 1780–1948*, szerk. DOBSZAY Tamás – ERDŐDY Gábor – MANHERCZ Orsolya, ELTE BTK, Budapest, 2012, 31–42.; DEÁK, „Zsandáros és policzájós idők”, 550–572.

¹⁶ Példaként Libényi János, a Bécsben dolgozó szabólegény hozható fel, aki pár héttel Aldridge érkezése előtt, 1853. február 18-án, megkísérelte meggyilkolni Ferenc Józsefet. Kísérlete sikertelennek bizonyult, a helyszínen elfogták, elítélték és pár hétre rá kivégezték. Podmaniczky Frigyes 1853. február 18-án a következőt írta a naplójába Libényiről: „egy őrzőgő suhancz orgyilkossági szándékból nyakszírt szúrja [Ferenc Józsefet]; az ejtett seb nem veszélyes ugyan. [...] az orgyilkos neve Libényi, székesfehérvári eredetű, foglalkozására nézve szabó legény.” (PODMANICZKY Frigyes, *Naplótöredékek*, IV., *Férfikorom 1850–1875*, OSZK Kt, Quart. Hung 1297., 21.) Vagy Makk József említhető még például, aki megpróbált forradalmi csoportot szervezni, de felfedezték, börtönbe zárták és végül őt is kivégezték. Lásd DEÁK Ágnes, *Társadalmi ellenállási stratégiák Magyarországon az abszolutista kormányzat ellen 1851-1852-ben*, Aetas 1995/2., 27–28.

¹⁷ DEÁK, *Polgári átalakulás és neoabszolutizmus*, 62.

¹⁸ DEÁK Ágnes, *Fülbemészó olvasatok, avagy hogyan olvas irodalmat egy rendőrbesúgó*, Holmi 2000/7., 922.

¹⁹ A rendeletek magyar nyelvű változatait lásd LÁM Frigyes, *Győri adalékok a cenzúrához és a Bánk bán történetéhez*, ItK 1926/1–2., 87–88.

pedig jogosultak voltak az egyes előadásokat megtiltani, már megkezdett előadásokat is felfüggeszteni.²⁰

A színházakat sújtó szigorú felügyelet következtében, a színház helyettesítő médiummá vált, mely a nyelven és a színpadon előadott történeteken keresztül a nemzeti emlékezet és identitás továbbvivőjének mutatkozott. Mint arra Kerényi Ferenc felhívta a figyelmet, „a magyar irodalom [és a számos nemzeti közintézmény, mint a pesti Nemzeti Színház] – akár Kazinczy idején – pótolta, helyettesítette a politika hiányzó intézményeit”.²¹ A színház ezáltal olyan üres helyként tétéleződött, ahol a közelmúlt történései miatt mutatkozó űrök, rések, illetve hiányok alternatívákkal voltak kitölthetők.

Ennek következtében a Nemzeti Színház is „csatalakozott a passzív ellenálláshoz”,²² annak ellenére, hogy közjogi helyzete alapvetően megváltozott. Már nem Pest

²⁰ BARTHA Katalin Ágnes, *Neoabszolutizmus és színházi kultúra. Cenzúra, színpadi dramaturgia és Shylock-alkítás = A látható jelentés. Színház- és filmtudományi írások*, szerk. EGYED Emese, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2012, 133–134. (Az idézet: Magyarországot illető országos törvény- és kormánylap [2] 1851/28., 139.) A rendőri hatóságok ügyeltek nemcsak az engedélyezett darabok előírásoknak megfelelő adaptálására, hanem a közönség és a színészek megfigyelésére is. „A színészek politikai rögtönzéseinek büntetése Albrecht Friedrich Rudolf főherceg főkormányzónak, a cenzúra legfelsőbb irányítójának 1852. március 2-án kelt parancsa értelmében a hadbíróóság ítélkezése alá tartozott” (Uo., 134.). Ahogyan Berzeviczy Albert a kor színházi cenzúrájáról megjegyezte: „Bach 1850 novemberében kibocsátott »színházi rendtartás« egészen rendőri eszmekörben mozog. Minden színpadi előadást helytartósági engedélyhez köt, s az igazgató súlyos, ötszáz forintig terjedő bírság, sőt esetenkénti fogházbüntetés terhe mellett felelőssé teszi a bejelentett és engedélyezett darab szövegéhez való ragaszkodásért; a fővárosban engedélyezett színmű az ország más helyein is előadható. A megadott engedély azonban közrendészeti okokból bármikor visszavonható. A helyi hatóság ügyel e rendelet megtartására és arra, hogy az előadások a közillendőségbe ne ütközzenek s általuk a közrend és nyugalom meg ne zavartassék; ebből a szempontból a helyi közbiztonsági hatóság az előadást be is tilthatja, félbe is szakíthatja, sőt az épületet kiüríttetheti és bezárathatja. Megütközést keltő eltérések és rögtönzések külön rendbüntetés alá esnek. A rendőri hatóság jogosítva van a főpróbákon megjelenni s a jelenetézést, öltözékeket, tánczokat és csoportosításokat is ellenőrizni; a kiadott utasítás magyarázta meg, hogy mi tiltandó meg s meghatározásában oly messze ment, hogy – habár szakértők meghallgatását javasolta – az engedélyezés és tilalom tulajdonképpen egészen az eljáró rendőri közeg önkényétől függött. Így például az elősorolás szerint eltiltandó minden, a mi a büntetőtörvénykönyvbe ütközik, a mi az uralkodóhoz és az »alkotmány« iránti lojalitással össze nem fér, mindaz, a mi »az idő szerinti közviszonyok« között a köznyugalom és rendet, a nemzetiségek, osztályok és felekezetek békéjét zavarhatná vagy zavarásokra és tüntetésekre adhatna alkalmat; továbbá a közillemet, szemérmet, erkölcsöt és vallást sérti s mindaz, a mi még élő személyeket vagy »a magánélet tudvalevő viszonyait« viszi színpadra. Minden egyén a kezelők tapintatára volt bízva, a kiknek pedig rendszeren gyorsan kellett határozniuk. (Allgem. Reichs-Ges. u. Reg.-Bl. 1850). [...] [O]lyan színdarabok, a melyek valami tekintetben a politikát érintik, vagy a melyekben katonaság szerepel vagy katonai vonatkozások vannak, csak a hadtestparancsnokság hozzájárulásával [...] engedélyeztetnek. Erre való figyelemmel az előadásokon nemcsak egy rendőrtisztviselőnek, hanem egy ügyeletes katonatisztnak is jelen kellett lennie” BERZEVICZY Albert, *Az abszolutizmus kora Magyarországon*, k. n., Budapest, 1922, 236–237. Lásd még LÁM, I. m.; DEÁK, *Polgári átalakulás és neoabszolutizmus*, 59.

²¹ KERÉNYI Ferenc, „Szólnom kisebbség, bűn a hallgatás”. *Az irodalmi élet néhány kérdése az abszolutizmus korában*, Békés Megyei Levéltár, Gyula, 2005, 57.

²² Uo., 58. Ennek egyértelmű gesztusaiként tartotta számon Kerényi, hogy már 1849. augusztus 18-án „Fáncsy Lajos, a színház színész-rendezője merész prológot mondott az előadás előtt. Annyi áldást kért a császári születésnapon Ferenc József fejére, »amennyi üdvet őfelsége az annyi viszályok által

megye és nem is a szünetelő országgyűlés, hanem a budai helytartóság önálló fennhatósága alá tartozott. Miközben a társulat egy része továbbra is színpadon maradhatott, a szabadságharcban szerepet vállaló színészeket eltiltották a nyilvános szerepléstől. „Noha a színház sem kerülhetett el számos megalázó intézkedést (a magyar címer eltávolításán, a nemzeti színek használatának eltiltásán és a szigorú, előzetes cenzúrán át a karzati tüntetés botozással való büntetéséig), játéknylve megmaradt kizárólag magyarnak [...] és nem lett belőle udvari teátrum”.²³ Mindenesetre a színház a hatalmi politika küzdőterévé változott, hiszen az egyik legjelentősebb, tömegek véleményét és világlátását befolyásoló, társadalmi és kulturális intézményről volt szó.²⁴ A pesti Nemzeti Színházba járni tehát „mintegy politikai állásfoglalásnak számított. A rendőrségi jelentések tele voltak az előadásokon történt nemzeti szellemű demonstrációk híreivel: a szándékos és félreérthetetlen színpadi bakik és áthallások történeteivel, nyílt demonstrációkkal: dörgő tapssal és füttyszókkal”.²⁵ Ezzel egy időben a Pesten és a Monarchia más területein működött osztrák közigazgatás titokban, adminisztratíván és anyagilag támogatta a német nyelvű színházakat és társulatokat.²⁶

Aldridge 1853-as pesti látogatása tehát ebben a politikailag „veszélyes”, kulturálisan pedig heterogén kontextusban valósult meg, s tanulmányomban arra szeretnék rámutatni, ahogy Aldridge előadásainak fogadtatásán és a látogatását övező tevékenységeken keresztül a helyettesítés (*surrogation*) folyamata működésbe lépett.

Aldridge mint mediatizált tapasztalat

Aldridge nem a semmiből termelt hirtelen a Nemzeti Színház színpadán: valós jelenlétét jóval megelőzte mediatizált jelenléte.²⁷ Ha igaz, hogy „a kultúrát alapvetően

hányatott, szegény magyar nemzetre hoz». Tíz nap múlva, a Julius Haynau tiszteletére rendezett díszelőadáson a *Nabucco* c. Verdi-operában pedig elhangzott a babiloni fogságba hurcolt zsidó nép híres szabadsághőrova”. Uo.

²³ Uo., 61.

²⁴ A német és a magyar színház korabeli viszonyát jól érzékelteti egy német újságírónak, Samuel Rosenthalnak az 1850 márciusából származó leírása: „Minél jobban hanyatlik a német színház, annál észrevehetőbben és gyorsabban emelkedik a magyar; tekintélyes országos segélyben részesül, s a szeparatista propaganda és a fanatikus németgyűlölet egyaránt az ő oldalán áll. Még a közömbösök nagy serege is kénytelen előbb-utóbb valamelyik színházat előnyben részesíteni, még pedig azt, amelyik adott között nagyobb művészi élvezetet nyújthat. Kivált az opera az a műfaj, amely a német hallgató számára is élvezhető, és ami a magyaroknál sokkal jobb, mint az elnyomott német színházban. A magyar színház ma fokozottan az, ami hajdan a német volt: az egész társadalmi élet középpontja, a főnemesség, a művelt társaság, a külföldiek és a vidékről felránduló találkozóhelye” Idézi MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, *A főváros színházi életének megmagyarosodása 1843–1878*, Tanulmányok Budapest múltjából (15) 1963, 453.

²⁵ DEÁK, *Polgári átalakulás és neoabszolutizmus*, 59. Az osztrák titkosrendőrség a Nemzeti Színházból is rendelkezett ismeretekkel, hiszen Joseph Protmann, pesti rendőrfőnök ügynökei között találhatjuk Pálffy Teréziát, aki a színházban volt jegyzető. (DEÁK, „Zsándáros és policzajos idők”, 259.) Sajnos nem rendelkezünk teljes listával az ügynökhálózatról. (Uo., 123–200.)

²⁶ Lásd MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR, I. m., 461–462.

²⁷ Pesti látogatását Bécsből készítette elő, hiszen amikor 1852 végén Bécsben vendégszerepelt, megbízta a Carl Theater igazgatóját, Carl Herrmann pesti turnéjának megszervezésével. Herrmann azonnal „levelet küldött Festetics Leónak, a pesti Nemzeti Színház igazgatójának egy lehetséges pesti vendégjátékot illetően”. (Bernth LINDFORS, *Ira Aldridge. Performing Shakespeare in Europe 1852–1855*,

meghatározza az adott korszakra jellemző média”,²⁸ akkor a 19. századi színháznezők horizontját is alapvetően meghatározta a számukra elérhető média. A korszak lehetséges médiumaiból álló, heterogén médiatáj formálta tehát a színház nézőinek értelmezői stratégiáit, s e médiatájban megjelent imidzsek nem maradtak a színház falain kívül, hiszen a közönség magával vitte őket a színházba.

Ebből a szempontból releváns Christopher Balme azon állítása, miszerint „jóval az úgynevezett újmédia feltalálása előtt, a színház technológiai médiumként működött, párbeszédben más médiumokkal”.²⁹ Balme kijelentése egyaránt vonatkozik a technológiai médiumokra (forgószínpad, elektronikus világítás stb.), azaz az adott korszak technikai invencióira, valamint arra a médiára (újság, televízió, rádió stb.), amely az adott korszakban a színházzal párhuzamosan létezik. S mindkettő – technológiai médiumok és a média – kiterjeszti befolyását arra vonatkozóan, hogy a színházba eljutó néző hogyan tapasztalja meg a környezetét. Aldridge nem a színpadra állításaiban megjelenített technikai inventárról lett híres, mint például a későbbiekben többször is Budapestre látogató meiningeni udvari színház. Ellenben turnézó színészként szinte rá volt kényszerítve arra a taktikára, hogy a korszak elérhető

University of Rochester Press, Rochester, 2013, 101.) Bár általában Aldridge maga szervezte látogatásait, ebben az esetben Herrmannra hárult a turné szervezésének felelőssége. Ő felelt a szerződésekért, az idő, a helyszín és az anyagiak intézésért, a sajtóért, s mindezért általában a turné teljes bevételének fele járt neki (lásd *Uo.*, 102.). Később is, bár alapvetően még mindig maga szervezte látogatásait, időnként különféle segítőkkel kísérletezett. Így fogadta fel a német színházi lap, a *Leipziger Theaterchronik* szerkesztőjét és kiadóját, Dr. Victor Kölbelt ügynökének és európai képviselőjének. Máskor a régió belüli helyi színházársulatok vezetőivel egyezkedett további vendégszereplésekkel kapcsolatban. 1866-ban például a lengyel színész-igazgató, Anastazy Trapszo hívta meg lublini vendégszereplőre. A lublini előadásokat követően pedig már Trapszo vitte vidéki turnéra, melynek során különböző lengyel városokat látogattak meg (lásd *SAWALA, I. m.*). Nikola Batušić említi cikkében Aldridge zágrábi látogatásával kapcsolatban, hogy 1853-ban Karl Folness volt a német színházi társulat vezetője, amelyik Kassáról érkezett Zágrába. Aldridge útközben csatlakozott hozzájuk, majd együtt utaztak és játszottak tovább a régió különféle városában, mint Ljubjana, Maribor, vagy Zágráb. De hogy klasszikus szerepeiket kötdő sajtó értelmezésének még nagyobb hatása legyen, és kevesebb munkába kerüljön számára és a helyi társulatok számára, hogy színpadra állítsák a művet, Aldridge „egy kisebb színházi társulatot hozott létre”. (Nikola BATUŠIĆ, *The First American on the Zagreb Stage = Ira Aldridge. The African Roscius*, szerk. Bernth LINDFORS, University of Rochester Press, Rochester, 2010, 216.) Ennek eredményeképpen 1853. november 9–12. között Aldridge az *Othello*, *Macbeth* és *A velencei kalmár* című darabokból álló sztenderd repertoárját angolul adta elő, míg „a mellé szegődött két színész, Karl Remay [Rémy Károly] és Folness németül játszott”. (*Uo.*, 217.) Máskor a helyzet még bonyolultabb volt, mivel Aldridge angolul, Rémy németül, a helyi társulat pedig vagy németül, vagy a helyi nyelven játszott szerepeit. Aldridge levelei azt mutatják, hogy nemcsak színészként és színházi emberként működött, hanem üzletemberként is. Turnéinak szervezésekor azonban nagy rugalmasságot mutatott a szervezést és a lehetséges segítőköt illetően. Rendes gyakorlatként általában nagyobb városok színházigazgatóival kötött előszerződést (Bécs, Pest stb.), de az útjába eső kisebb városokban, a váratlanul felbukkanó ajánlatokat is szívesen fogadta. Először a színházigazgatóknak írt, aztán, amennyiben pozitív válasz érkezett, elküldte a sajtóanyagait (önéletrajzát, portréit, kritikáit stb.), sőt még korábbi vendégszereplésének színlapjait is. Később, amikor már egyedül utazott, s a helyi színházalattal együtt lépett fel, előre el kellett küldenie a sugópéldányait is, hogy mire odaér, a társulat már betanulja a megfelelő szövegváltozatot. Mindeközben természetesen a helyi színházigazgatók kapcsolatait és összeköttetéseit is igyekezett felhasználni.

²⁸ DESSEWFFY Tibor, *Bevezetés a jelenbe*, Tankönyvkiadó, Budapest, 2004, 76.

²⁹ Christopher BALME, *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (1) 2004, 17.

médiájával, azaz más médiumokkal párbeszédben és más médiumok felhasználásán keresztül működjön.

A közönség tapasztalatának medialisálásához, Aldridge számos médiumot alkalmazott, így állítva – színházon belül és kívül – színpadra önmagát. Mint azt később látni fogjuk, a média terében történt színpadra állításaiban előszeretettel élt színházon kívüli tevékenységeinek ismertetésével, annak érdekében, hogy színházon belüli hatását befolyásolja. Az 1850-es évek médiumai azonban még nem voltak az egész világra kiterjedőek és azonnaliak. Így Aldridge megjelenítéseit sem lehetett ellenőrizni. Ennek következtében Aldridge tulajdonképpen úgy alakíthatta önreprezentációját, ahogyan neki tetszett, felhasználva és ki is játszva a korszakban használatos európai fekete-sztereotípiákat. Aldridge önreprezentációja tehát – Baudrillard kifejezésével élve – egyfajta szimulákrumként jelent meg a médiumok színpadán és a médiaforgasztók képzeletében.³⁰ Az Aldridge-szimulákrum pedig valódi jelenlétét szimulálta jóval azelőtt, hogy ténylegesen megjelent volna maga valóságában a színpadon, illetve a színpadon kívül. Pontosabban olyan űrt (*cavity*) szimulált, amelyet ki kellett majd töltenie.³¹

A korszak politikai és kulturális környezetében Aldridge-ot pesti megjelenésekor egy távoli és egzotikus földrésről érkezett idegenként (*Other*) szemlélték.³² Tették ezt annak ellenére, hogy Aldridge látogatásának időszakára a feketék (kelet-)európai reprezentációja jelentős változáson ment keresztül. A 18. században, amint arra Erich Sommerauer felhívta a figyelmet, „divatossá vált az európai arisztokrácia körében, hogy női vagy férfi szolgát tartsanak, ami a gazdagság, a kifinomultság és a luxus jeleként kezeltek”.³³ Így a feketék tipikus reprezentációja gyakran a szolgaként alkalmazott,

³⁰ Lásd Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv*, I., 161–193. Itt eltértem Baudrillard fogalomhasználatától, hiszen nála a kifejezés arra jelenségre utal, amelynek a referense már nem létezik. Aldridge maga vált referenssé, kitöltve és nem is kitöltve a médiumok által létrehozott helyet.

³¹ Erről a működésről árulkodik a Szépirodalmi Lapok egyik tudósítása Aldridge bécsi vendégszerepléséről, azt állítva, hogy „a németországi kritikák után benne rendkívüli természeti adományt, oly eredetiséget sejtettünk, melyet másnak utánozni nem szabad; rendkívülit vártunk, [...] de ebben csalódtunk. Ő több mint vártuk, ő művész; ő saját hatalmában van” J... *Bécsi level*, Szépirodalmi Lapok 1853. március 6., 290.

³² Mint azt Egressy tette például, aki úgy jellemezte őt, mint akinek „művészetében tökéletesen képviselve volt azon afrikai faj, melyről eddig csak homályos sejtelmünk volt”, s úgy látta őt „mint egy üstökös, mely látókörünkön megjelent, hogy nemsokára ismét végképen eltűnjék”. (EGRESSY, *I. m.*, 156.; 155.) A Divatcsarnok még Aldridge 1858-as látogatása alkalmával is hasonlóképpen vélekedett: „Ira Aldridge hatása rendkívüli. [...] Kétségkívül igazság marad, hogy Aldridge az egyedüli lény, ki még a szenvedélyek ösvilági erejével bír.” *Divatcsarnok* 1858. február 16., 110.

³³ Erich SOMMERAUER, *Angelo Soliman (ca. 1720/21–1796, Vienna)*, 2010, http://www.afrikanistik.at/personen/soliman_angelo.htm Ezek közül néhánynak sikerült a szolga státuszából kilépni, sőt egyesek még jelentős karriert is befutottak, úgymint a filozófus Amo Ghánából, vagy az Észak-Kamerunból származó, Hannibal, aki később mérnök lett, majd Reval (Tallin) polgármestere, Puskin ük-nagyapja, avagy éppen Bécsben Angelo Soliman, aki szintén inasként kezdte, majd a bécsi szellemi élet egyik tagjaként, II. József barátjaként és szabadkőművesként fejezte be pályafutását. Ennek ellenére a korszaknak a feketék iránti furcsa hozzáállását jól mutatja, hogy Soliman halála után (1796) tíz évig kitömve állt egy üvegdobozban a K. K. Naturalienkabinettben, „később pedig egzotikus díszletben kitömött vadállatokkal és egy afrikai kislánnyal, valamint a Schönbrunni Állatkert szintén kitömött állatgondozójával, az afrikai származású, Hammerrel együtt”. (*Uo.*) Lásd még Philipp Blom, Veronica Buckley és Walter Sauer írásait az alábbi kötetben: *Angelo Soliman, ein Afrikaner in Wien*, szerk. Philipp Blom – Wolfgang Kos, Wien Museum – Christian Brandstätter Verlag, Wien, 2011, 81–95.

ám nemesi származású, szülőhelyükről gyerekkorukban elszakított figuraként jelent meg. Az európai képzelet számára Afrika ekkor, de még a 19. század során is, „az európai legendák és feltételezések által létrehozott mitikus világgént” tétéleződött,³⁴ amelynek fekete szereplői gyakran félelmetes idegenként jelenítődtek meg, nem állva távol „a rasszista diszkriminációtól” sem.³⁵

A felvilágosodás idején a félelmetes idegen mellett azonban megjelentek a feketéket a nemes vadember sztereotípiába illeszkedő ábrázolásai.³⁶ Mint azt Kerény Ferenc Kuthy Lajos *Fehér és fekete* című drámájának³⁷ Nemzeti Színház-beli bemutatója (1839. február 19.) kapcsán kifejtette, a fekete-kérdésnek és „általában a gyarmatosításnak nagy felvilágosodáskori színpadi hagyománya van nálunk is, amely a természeti népek erkölcsi fölényét mutatja be a hódítók ellenében”.³⁸ A téma később az egész emberiségre kiterjesztendő humanista egyenlőségeszmény felfogásban szerepelt, így például Vörösmarty-nál is, aki az 1844-es *Gondolatok a könyvtárban* című versében hasonló felfogásban írt róla. Az 1850-es években pedig a feketék reprezentációja már az amerikai rabszolga-felszabadítási mozgalommal kapcsolódott össze. Így ábrázolta Harriet Beecher Stowe híres regénye, a *Tamás bátya kunyhója* is, amely Pesten különösen népszerűnek mutatkozott. Bár a regény 1852-ben jelent meg angolul, magyar

³⁴ Philipp Blom, *Solimans Körper, Angelos Geist. Anmerkungen zu Erschließung eines Einzelschicksals = Angelo Soliman*, 14. A szerző jegyezte meg Angelo Solimannal kapcsolatban, hogy „a 18. században csak kevés fekete élt Bécsben – körülbelül negyvenet dokumentáltak –, s nagy részük fiatalon halt meg. Egy afrikai ritka látványnak számított. Aki ismert »mórokat«, legendákból, a karácsonyi jászolból (harmadik király), vagy házhomlokzatok és oltárképek mellékszereplőiként, mint ornamentumokat ismerte”. Uo., 17.

³⁵ Uo., 18. Ezeknek a kliséknek a példaként említette Blom Mozart operáinak – *Szöktetés a szerájból*, *A varázsfuvola* – fekete szereplőit: „a sóvár eunuchot, Selimet, illetve a kéjvágyó Monostatost”. Uo.

³⁶ Ilyen félelmetes idegen ábrázolást találhatunk Jósika Miklós *A könnyelműek* című regényében is (1836). A regény egyik főszereplője a fekete Motabu, aki miután megtudja, hogy felsége Azala megcsalja őt Serédi Ivánnal, megöli a nőt, majd saját házukat is felgyújtja. Aztán Pierre álnéven elszegődik Serédihez szolgának, de csak azért, hogy Serédin is bosszút álljon. Egy éjszaka Serédit egy barlangba csalja, megkötözi, majd a házba visszatérve, magát Serédinek kiadva, Serédi feleségével, a szintén fekete, Idalival tölti az éjszakát. Végül Serédivel pisztolypárbajt vívnak, amely Motabu halálával végződik. Bosszúja azonban így is teljesül, mert Idali az együtt töltött éjszaka következményeként leánygyermeket szül.

³⁷ Kuthy a 17. század végén, spanyol környezetben játszotta melodrájájának cselekményét, melynek főszereplője Vatáb, a fekete rabszolga. „Vatáb erkölcsi fölénye minden szereplőt felülhalad. Ugyanakkor Don Cabrera, a származására és államtanácsosi rangjára büszke spanyol grand fősvény és könyörtelen; Floreschi, a szökött francia márk csak szavakban szól hazájáról, egyébként tönkretett család, öngyilkos lány, kicsalt pénz jelzi útját. Sőt a nemeslelkű Estiva, a női főszereplő sem ér fel a néger rabszolgál: hűséges szerelme jutalmául Vatáb csak egyetlen csókot kér tőle, utána visszalép a méltatlan vágytárs, Floreschi javára és hazatér Guineába”. KERÉNYI Ferenc, *A radikális színházi program és a közönség a Pesti Magyar Színházban 1838–1840*, It (58) 1976/1., 165–181.; itt 175.

³⁸ Uo., 174. Az erkölcsileg nemes vadember/idegen alapfogalom a korszak legnépszerűbb színpadi szerzőjénél, August Kotzebue-nál is megmarad. A *Die Sonnenjungfrau* (Stadttheater, Pest, 1812. április 30.) és a *Die Spanier in Peru, oder Rollas Tod* (Stadttheater, Pest, 1812–1835 hatszor) című érzelempjátékai-ban „folytatólagos cselekményben emeli az inkákat Pizarro spanyoljai fölé. [Karl von] Eckhartshausen énekesjátékában is (*Inkle und Yariko*) az inka lány váltja ki a nézői együttérzést, kétszeresen mentve meg szerelmese, a hajótörést szenvedett angol kereskedő életét, míg az „hálából” a tőle terhes leányt lelkifurdalás nélkül adja el rabszolgának. A címről említett három játékdarab a reformkor nagy színházi sikerei közé tartozott, a két Kotzebue-művet még az 1830-as években, a budai Várszínházban is játszották” Uo.

fordítása a következő évben elérhetővé vált, s olyan nagy volt iránta az érdeklődés, hogy a Pesti Napló folytatásban közölte a regény kivonatát. A könyvváltozat kiadása előtt pedig a napilapokban különböző cikkek jelentek meg, amelyek részletesen beszámoltak az amerikai rabszolga-felszabadítási (abolicionista) mozgalomról.³⁹

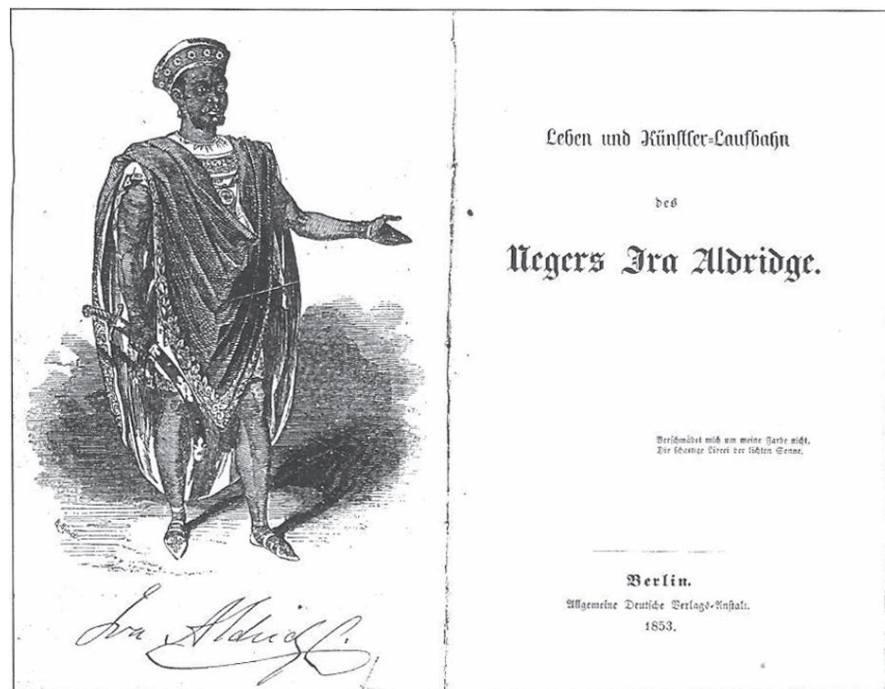
Pesten a regény helyettesítő médiumként való olvasását, s politikai áthallásait felerősítette, a fordítón, Irinyi Józsefen kívül,⁴⁰ hogy utalásokat tartalmazott az 1848–49-es magyar szabadságharcra vonatkozóan. Így a regény a szabadságharcot az abolicionista mozgalom számára követendő példaként jelenítette meg. Bár a cenzúra utasítására ki kellett hagyni ezeket az utalásokat, az olvasók a szóbeszéd alapján értesülhettek az üres helyekről (*cavities*), melyeket aztán képzeletben akár ki is tölthettek.⁴¹ Következésképp Aldridge valós jelenlétét, saját tevékenységén kívül, már előre színpadra állította egy másik médium: amikor Aldridge Pestre érkezett *Tamás bátya* előkészítette a szabadság képviselőjeként és az elnyomással szembenállóként való értelmezhetőségét, amit természetesen a néző vitt magával a színházba.⁴² Erre utalt

³⁹ A Pesti Naplóban 1852. november 18-án megjelent cikk például így írt Beecher Stowe regényéről. „Vannak elvkérdések, melyeknek vakító fényű s ellenállhatatlan erejű igazsága előtt minden szűkkeblű anyagi érdeknek el kell hallgatni, s meg kell hunyázkodni. Ilyen elvkérdés a néger rabszolgák felszabadítása Amerikában. Roppant gyalázat az emberiségre, hogy magát polgárisult keresztyének nevező nép és államszövetség közepett százezrekkel – őket minden emberi jogtól megfosztva, legbaromibb önkény martalékaul adva – nyíltan s tisztán mint dolog- és árucikkkel bánják. Pedig ez történik észak-amerikában”. *Tamás bátya kunyhója, vagy négerélet az amerikai rabszolgatartó államokban*, Pesti Napló 1852. november 18., 1.

⁴⁰ Irinyi egyike volt „az 1848. évi 12 pont összeállítóinak” (Dörgő Tibor, *A Tamás bátya kunyhója fogadtatása Magyarországon*, ItK 1999/1–2., 93.), 1850-ben külföldre történő szökési kísérleténél elfogták, a hadbírósg kötel általi halálra ítélte, de Haynau megsemmisítette az ítéletet (lásd KERÉNYI, „Szólom kisebbség, bűn a hallgatás”, 17.). A regény megjelenésekor Irinyi huszonhárom oldalas bevezetőt írt, amelyben „ismertette a rabszolga-felszabadító mozgalom történetét” (Dörgő, I. m., 94).

⁴¹ Hasonló folyamatra hívta fel a figyelmet Lám Frigyes a *Bánk bán* 1858-as előadásával kapcsolatban. A cenzúra rendelkezése értelmében az előadásban tilos volt Gertrudis halálát ábrázolni, s Tiborc panasza sem lehetett hallani, így „a rendezel által elrontott szöveggel adták ezentúl [1858 után egészen 1868. szeptember 22-ig] a tragédiát. [...] Hogy a travesztált darab mégis tetszett a közönségnek, az bizonyítéka annak, hogy [...] a tanult néző hozzáképzelte a hiányos részeket is”. LÁM, I. m., 99.

⁴² A Győrben tartott premier után, a pesti Nemzeti Színház a regény színpadi adaptációját csak 1853. május 7-én, Aldridge látogatása után, mutatta be. A pesti adaptáció Dumanoir és D’Ennery nyolc felvonásos, francia változatán alapult, amely akkoriban nagyon népszerű volt a kontinensen, s először 1853. január 18-án játszották a párizsi Ambigu-Comique Théâtre-ben. Pesten a kéziratot be kellett nyújtani a rendőrségnek, de végül megadták az engedélyt. Az adaptáció a regény látványos elemeire fókuszált, mint Elisa szökése a jeges folyón keresztül, valamint üldözésük, és mellőzte a rabszolgaságról szóló hosszú fejtegetéseket. Bár a színpadi verzióból is kimaradtak a magyar forradalomról szóló utalások, még így is lehetőség mutatkozott az áthallásos helyettesítésre. Amikor Shelby eladta Tomot például, Tom azt mondja, hogy „Kénytelen volt eladni, vagy mindnyájunkat adnak el. Nem jobb-e, hogy csak magam legyek áldozat? [...] Az igaz, hogy én csak rabszolga vagyok, de hála neked Isten – bennem is égt a becsület szikrája!” (DUMANOIR – Adolphe D’ENNERY, *Tamás bátya kunyhója*, 1853., OSZK Színház-történeti Társ, T 79, 70.) A másik fontos változtatás a darab vége volt. Az utolsó jelenetben, amikor George lelővi a rabszolga-kereskedő Harrist, Elisa felkiált: „De Tomot, a szegény Tomot meggyilkolták! A szöveggönyv színpadi instrukciói szerint: „Tom megjelenik, alig áll a lábán”. (Uo., 114.) A súlyosan sebesült Tamás bátya „térdre esik Harris mellé”, majd úgy kiáll fel: „Istenem! Bocsáss meg neki!” (Uo.) S az egész előadás Bird mondatával ér véget: „Csak mindenesetre szükség lesz némi... némi változást törvénybe iktatni”. (Uo.) A kortárs magyar néző azonban 1849 után „a rabszolgák helyzetét [...] saját helyzetével hozta összefüggésbe” (DÖRGŐ, I. m.), s így a *Tamás bátya kunyhójának* előadása szintén értelmezhetővé vált



Aldridge német nyelvű önéletrajzának első oldalai, 1853.

Egressy, aki a tanulmány elején idézett írásában, „sötét fajának fényes szellemű prófétajának”⁴³ nevezte Aldridge-ot, a szabad afrikai tökéletes reprezentációjaként láttatta, aki, mint írta, „mintha „Tamás bátyát épen előfutáraul küldötte volna hozzánk, hogy ez az ő számára helyet készítsen szíveinkben”.⁴⁴ Íme, ismét egy kitöltésre váró űr/hely.

A *Tamás bátya* mellett, az Aldridge-szimulákrum létrehozásához a másik fontos médium Aldridge önéletrajza volt. Bár eredetileg angolul íródott, német fordítása, a *Leben und Kunstler Laufbahn des Negers Ira Aldridge* már 1853 elején, jóval Aldridge érkezése előtt megjelent, s az újsághirdetések tanúsága szerint, Pesten is kapható volt. Az önéletírások és a színháztörténet közti kapcsolatot elemezve jegyezte meg az amerikai színháztörténész, Thomas Postlewait, hogy a színészek önéletrajza „mint minden előadás [*performance*], a felismerésért, az elismerésért, a szeretetért

passzív ellenállásként. Az előadás pozitív végkifejlete pedig megadta annak lehetőségét, hogy a küzdelem, Tamáséhoz hasonlóan, egy nap megnyerhető. „Három és fél évvel a magyar szabadságharc leverése után, az önkényuralom idején a rabszolgák felszabadítását szorgalmazó, érzelem gazdag mű a magyar szívekben sokszoros visszhangot kelthetett”. (Uo.) A *Tamás bátya kunyhója* népszerű darab lett a magyar nyelvű városokban, mivel az utazótársulatok is sok helyen játszották a következő évtizedben. Kolozsváron például szintén bemutatták 1853. június 4-én. Ez a változat a pesti bemutatót követte, kivéve a végét. Itt az előadás a regényhez hasonlóan, Tamás bátya halálával végződött (lásd DUMANNOIR – Adolphe D'ENNER, *Tamás bátya kunyhója*, 1853., OSZK Színháztörténeti Tár, MM 4893). Kevés bizonyítékot lehet találni azzal kapcsolatban, hogy az utazótársulatok melyik változatot használták, de még így is, szinte biztosra vehető, hogy Tamás bátya történetét jól ismerték a régióban.

⁴³ EGRESSY, I. m., 169.

⁴⁴ Uo., 156.

ért való folyamodás/könyörgés [*appeal*].⁴⁵ Ennek eredményeképpen az önéletrajz nyilvános színpadra állításnak tekinthető: az én nyilvános színpadra állítása mások, az idegenek és ismeretlenek, azaz a lehetséges közönség számára.

Aldridge szokatlan módját választotta a színpadra állításnak. Önéletrajzában az elbeszélő nem ő maga, aki egyes szám első személyben mondaná el élettörténetét, hanem egy fehér (embert képviselő) hang, aki Aldridge-ról végig egyes szám harmadik személyben beszél, „afrikai Rosciusnak” nevezve őt,⁴⁶ és egy meglehetősen regényes élettörténetet mutat be Aldridge afrikai őseitől kezdve az 1850-es évekig. Eszerint Aldridge Afrikában született, a Fulah törzs vezetőjének fiaként. Apja azonban a polgárháború következtében elvesztette a hatalmát, s a család, egy keresztény misszionárius segítségével az Egyesült Államokba menekült, s New Yorkban telepedett le. Bár Amerikában Aldridge szabad emberként élt, mivel a színészi pálya a feketék előtt ekkor még el volt zárva, „az afrikai Roscius Angliába ment”,⁴⁷ ahol a glasgow-i egyetemen teológiát tanult. Később már színészként mutatkozott be, nagy sikerrel, 1833-ban pedig „négy estén keresztül játszott a londoni Covent Garden Theatre-ben”,⁴⁸ majd végigturnézta Nagy-Britanniát, ahol még nagyobb elismerést aratott. A *Leben* elbeszélője beszámolt arról is, hogy Aldridge 1852-ben kezdte meg első kontinentális turnéját, amelynek során sikert sikerre halmozott, s a nagyszerű kritikák mellett, különböző európai uralkodók látták el magas rangú kitüntetésekkel.⁴⁹ Mindezek mellett, a *Leben* Aldridge magánéletéről is tartalmazott információkat, arra utalva, hogy a nemesi elődökkel rendelkező „afrikai Rosciust” az angol felsőbb körök is befogadták, hiszen „a jó férj szerepét töltötte be egy tisztelet által övezett és kivételes képességű angol úrinő mellett”,⁵⁰ aki „a brit Parlament egyik tagjának, Berks megye magas rangú képviselőjének volt törvényes lánya”.⁵¹

⁴⁵ Thomas POSTLEWAIT, *Autobiography and Theatre History = Interpreting the Theatrical Past*, szerk. Thomas POSTLEWAIT – Bruce A. McCONACHIE, University of Iowa Press, Iowa City, 1989, 259.

⁴⁶ *Leben und Künstler Laufbahn des Negers Ira Aldridge*, Allgemeine Deutsche Verlag, Berlin, 1853, 11. (A továbbiakban: *Leben*.)

⁴⁷ Uo., 16.

⁴⁸ Uo., 21.

⁴⁹ Aldridge különféle kitüntetésekkel kapott kiválósága elismeréseként és különféle tiszteletbeli tagságokat ajánlottak neki. IV. Frigyes porosz király például az Első Fokozatú Művészeti és Tudományos Porosz Arany Medált adta át neki 1853. január 25-én. 1858-ban a szász-meiningeni herceg adományozott neki Arany Rendet, és Chavalier Ira Aldridge-nak, Szászország lovagjának hívhatta magát. A *Leben* szerint, 1853-ban Bécsben történt, hogy a fiatal osztrák császár, Ferenc József, megnézve Aldridge játékát, Ferdinánd-renddel tüntette ki (lásd MARSHALL–STOCK, I. m., 185). Christine Sulzbacher azonban erősen megkérdőjelezte ez utóbbi információt, úgy érvelve, hogy egyrészt nem létezett „Ferdinánd-rend”, valamint nagyon valószínűtlen, hogy Ferenc József láthatta Aldridge vendégszereplését: „kutatásaim szerint Ira Aldridge nem szerepel a Habsburg Ház által adományozott rendek összesítőjében.” (Christine SULZBACHER, *Die Gastspiele des afroamerikanischen Schauspielers Ira Aldridge in Österreich*, Wiener Geschichtsblätter 2004/2., 29.) Ezen címek mellett Aldridge megkapta a svájci Fehér Keresztet (1854), tagja volt a Magyar Nemzeti Drámai Konzervatóriumnak (1858), valamint a rigai Orosz Hoffversamlungnak (1859), és a Saint-Domingue-i Köztársasági (Haiti) Hadsereg tiszteletbeli kapitánya címmel is rendelkezett (1828). Aldridge további elismeréseihez lásd MARSHALL–STOCK, I. m.; valamint MORTIMER, I. m., 124.

⁵⁰ *Leben*, 17.

⁵¹ Uo.



Aldridge mint Othello

Bár a közelmúltbeli kutatások már rámutattak Aldridge életrajzának fabrikált részleteire,⁵² a kortárs európai közönség számára az „afrikai Roscius” élettörténete a nemesi származású (tulajdonképp herceg/királyfi), de elűzött, lealacsonyított, ám tehetséges és jó képességű „self-made-man” narratívájaként képződött meg, aki már keresztény nevelésben, felsőfokú oktatásban részesült, maximális mértékben beilleszkedve az európai kultúrába és a brit társadalomba. Ennek következtében Aldridge önéletrajza egyrészt épített a korszak feketékről szóló sztereotípiáira (nemesi származás, hányatott életút, siker stb.),⁵³ másrészt pedig, mint ahogy azt Krystyna K.

⁵² Lásd LINDFORS, *Ira Aldridge*.

⁵³ Ezek a sztereotípiák Jósika Miklós *A könnyelműek* (1836) című regényében is megjelentek. Fried István tanulmányában Jósika regényének és Hugo Bug Jargaljának az összehasonlítása kapcsán utalt ezekre a sémákra: „A Bug Jargal nemeslelkű fekete hőse csak az egyik fekete szereplő a sok közül, míg *A könnyelműek* Motabuja a fekete férfiszereplő; hogy mindkettő magas, erőteljes, királyi származék, rabszolgasorsban élt, sok gyalázat érte: a korszak sémái közé tartozik, mint ahogy a feketék helyzete Amerikában szintén a korszak emberbaráti nézeteiben kap elítélő megjegyzéseket (a magyar irodalomban egészen Vörösmarty Mihályig).” FRIED István, *A könnyelműek. Jósika Miklós regényének értelmezése*, ITK 1990/5–6., 649–650.

Courtney kiemelte, „kitalált [invented] családtörténete és magánélete elősegítette fel-felé tartó társadalmi mobilitását, s a legnagyobb presztízsű kontinentális színházakba hívták játszani, és nem pusztán a közemberek részesítették csodálatukban, hanem a társadalmi és kulturális elit is.”⁵⁴

Életrajza mellett, Aldridge tőkét kovácsolt a vizuális információk erejéből is. Ezen az ábrázolásokon, csakúgy, mint a színpadon, gyakran jelent meg egyik kedvenc szerepében, Othellóként. Portréja fekete férfiként, valamint professzionális színészként és művészként jelenítette meg őt, egy jól ismert Shakespeare-szerepben. Azáltal, hogy Othellóként ábrázolta magát, s mindehhez hozzátéve afrikai eredetéről fabrikált információkat, Aldridge tudatosan játszott a fekete afrikai európai sztereotípiájával. Amint azt életrajzírója, Berth Lindfors kifejtette, „azáltal, hogy afrikainak tette magát, még több néző figyelmét irányíthatta előadásaira, majd meglephette őket intelligenciájával, kifinomult ízlésével és különleges képességeivel, így bizonyítva, hogy a feketék nem alárendeltek a fehérekkel szemben.”⁵⁵ Aldridge szerepet játszott azáltal, hogy szerepet játszott; borszínét, etnikumát egzotikus utalásokkal látva el. A kontinentális Európa nézőközönsége szemében így az eszményi idegenként, a tökéletes(en európaizálódott) vademberként jelent meg, Shakespeare *Othellójában* pedig minden idők leghitelesebb, legigazibb, valódi afrikai „mór” bennszülöttként.⁵⁶ Fekete férfiként és állítólagos őshonos afrikaiként egzotikumnak tekinthették, akit ebben a korszakban még viszonylag ritkán, vagy egyáltalán nem lehetett látni Kelet-Európa színházaiban.⁵⁷

Aldridge pesti bemutatkozása olyan visszatérő mintát követett, amely jól nyomon követhető kontinentális turnéi során.⁵⁸ Ahogyan arra Courtney rámutatott, „míg

⁵⁴ Krystyna KUJAWIŃSKA COURTNEY, *Ira Aldridge (1807–1867). From „Playing the African Prince” to Becoming „The Great Interpreter of the Ever-Living Shakespeare” = Ira Aldridge (1807–1867). The Greatest Shakespeare Tragedian on the Bicentennial Anniversary of his Birth*, szerk. Krystyna KUJAWIŃSKA COURTNEY – Maria ŁUKOWSKA, Peter Lang, Frankfurt, 2009, 25.

⁵⁵ LINDFORS, *Ira Aldridge*, 89.

⁵⁶ Aldridge erős színpadi hatása ellenére természetesen volt olyan józan néző, aki nem keverte össze őt egy „igazi fekete mórral”. Giergl Henrik, üvegműves a következőt írta naplójába az *Othello* megtekintése után: „tegnap este színházban voltam, a híres mór színész, Ira Aldridge lépett fel az Othelloban, remek volt. Kár, hogy egy szót sem értettem az egészből, mert angol, és saját angol szintársulatával utazik. [...] Ő sem igazi fekete mór, csak barna a bőre, és a fulahi népből, királyi vérből származik”. *Egy pesti polgár Európában. Giergl Henrik üvegműves önéletrajza, utijegyzetei és naplói 1845–1865*, ford. GYÖRGYI Gézáné ZÁMOR Magda – GELLEY Andor – ZIMÁNYI Magdolna, Books in Print, Budapest, 2000, 316.

⁵⁷ Ahogyan azt Katarzyna Kwapisz Williams és Evan Williams megjegyezte Aldridge wrocławai látogatásával kapcsolatban: „a feketék nem voltak olyan gyakoriak a kontinensen, mint Angliában vagy Amerikában, s mindez Aldridge-ot újdonsággá és különlegességgé tette egy sor különböző etnikumú ember előtt.” (Katarzyna Kwapisz WILLIAMS – Evan WILLIAMS, *Ira Aldridge, Multiculturalism and the Theatre of Mid-Nineteenth Century Wrocław = Ira Aldridge*, 60.) Aldridge gyakran jelent meg multikulturális és multi-etnikumú közönség előtt, kiknek értelmezési módjai lényegesen különböztek egymástól. Lásd még Agata DĄBROWSKA, *In Defence of „Otherness”. Ira Aldridge as Shylock in Poland from 1853 to 1867 = Ira Aldridge*, 91–101.

⁵⁸ Arra, hogy ezt a taktikát kell alkalmaznia, Aldridge már kontinentális turnéjának első állomásán rájött. Várakozásaival ellentétben, az 1852-es brüsszeli vendégjátéka pénzügyi katasztrófával végződött. Othellóként való első fellépése csak húsz nézőt, főleg angolokat vonzott, s két nappal később, „amikor társulatával második alkalommal próbálták meg Edward Young melodramáját, *A bosszút* [The

színészi tehetsége és szakmaisága megbabonázta a színházszeretőket egyik országról a másikra, fekete testének fizikai jelenléte nem pusztán elragadtatást váltott ki, hanem vitákat is a fajjal [*race*] és a mássággal kapcsolatban”.⁵⁹ Habár sem ő, sem szülei nem Afrikában születtek, Aldridge mindebből jól kigondolt és remekül hangszerelt színpadra állításként kovácsolt tőkét. Kontinentális turnéja alatt azáltal, hogy „afrikaiként” népszerűsítette magát, Aldridge „Afrika, a Fekete Kontinens képviselőjévé, majd később majdnem élő metaforájává vált”.⁶⁰ Szakmai nevének („afrikai Roscius”) kiválasztása pedig egyszerre idézte fel a borszínéből vizuálisan is egyértelműen megmutató idegenségét; utalt Afrikára és az onnan Amerikába hurcolt millióik – a Pesten Tamás bátya által már előzetesen megjelentetett rabszolgák – sorsára; valamint a közönség eszébe juttathatta Quintus Roscius Gallust, a híres római színészt, aki rabszolgából színészi sikerei, összeköttetései és az így szerzett vagyonán keresztül szabad emberré válhatott. Névválasztása tehát egyszerre volt helykijelölési stratégia, valamint a társadalmi mobilitást hangsúlyozó és a szabadság iránti vágyat megtesztítő program.⁶¹

A *Tamás bátya* népszerűségén, az életrajzán és a képeken kívül, Aldridge előzetes színpadra állításában jelentős szerepet játszott a lokális média is azáltal, hogy más

Revenge] eljárszani, senki sem jött el, a színház pedig zárva maradt”. (LINDFORS, *Ira Aldridge*, 23.) A pénzügyi fiaskó ellenére, Aldridge jó kritikákat kapott. A turné folytatása szempontjából tehát alapvetően fontos volt számára, hogy a brüsszeli pozitív kritikái fogadtatás híre terjedjen el a környező országokban (a színházi) sajtó nemzetközi hálózatán keresztül. „Mind a *Deutsche Theater-Zeitung*, mind az *Allgemeine Theater-Chronik* híradásai Aldridge színészi erejét emelték ki, s úgy állították őt be, mint aki »új bizonyítékkal szolgál arra vonatkozóan [...], hogy a fekete faj semmilyen értelemben sem szenved hiányt intellektuális képességekben és tehetségben.«” (Uo., 23.) Aldridge tehát már 1852-ben felismerte, hogy a médiára kell támaszkodnia és látogatásait – lehetőleg pozitív hírveréssel – elő kell készítenie. Aldridge kontinentális vendégjátékairól írott könyvében Bernth Lindfors részletesen ismertette, ahogy Aldridge Brüsszel után, az Elberfeldben tett következő látogatását már jó alaposan előkészítette. „Pár nappal azelőtt, hogy Aldridge Elberfeldben megjelent, az egyik helyi lap hosszan ismertette életét, beszámolva szülőföldjéről, Észak-Amerikában töltött gyerekkoráról, s Nagy Britanniába való emigrációjáról. Majd említtette a Glasgowi Egyetemen végzett teológiai tanulmányait, londoni színházi bemutatkozását, illetve egy brit parlamenti képviselő lányával kötött házasságát. Végül pedig hosszasan beszámolt a brit színházakban aratott zajos sikereiről”. (Uo., 39.) A közönségnek való bemutatkozás ezen módját később sémászerűen vették át az Aldridge által meglátogatott kisebb-nagyobb városok hírlapjai és magazinjai.

⁵⁹ KUJAWIŃSKA COURTNEY, *I. m.*, 22.

⁶⁰ Uo., 22.

⁶¹ Quintus Roscius Gallus híres római színész, aki korábban Lavíniában volt rabszolga. A Roscius nevet korábbi gazdájától örökölte szolgálatának fejében. Később olyan sikeressé vált, hogy megválthatta a szabadságát. Olyan népszerű volt, hogy Cicero órákat vett tőle, Catullus írt róla, Sulla pedig aranygyűrűvel, a lovagrend jelvényével ábrázolta őt, ami jelentős elismerés volt, hiszen egy akkoriban még lenézett mesterséget, a színészetet gyakorolta. A reneszánszra azonban Roscius a színházi kiválóság paradigmájává vált. Az angolszász világban David Garrick volt az első „angol Roscius”. Ahogyan Lindfors megjegyezte, a következő „Mr. Betty volt »fiatal Rosciusként«, és eztán a név a színházban az életkorral kapcsolódott össze. Egy hétéves gyermeket, Master Grossmitht a színpadon az »ünnepelet gyermek Rosciusként« mutattak be, Miss Lee Sugyt, egy másik gyerek tehetséget pedig a »fiatal Rosciaként«. Hamar megjelent a skót, ír, walesi, majd számos amerikai Roscius és Roscia, ideértve a Kentucky Rosciust is”. Bernth LINDFORS, „*Mislike Me Not for My Complexion...*”. *Ira Aldridge in Whiteface*, *African American Review* 1999/2., 347. Azáltal, hogy önmagát Rosciusnak nevezte, Aldridge emlékeztette közönségét a rabszolgából lett szabad emberre, a sikeres karrierre, valamint színpadi kiválóságára.

városokban megvalósult korábbi látogatásairól és társasági megjelenéseiről szóló tudósításokat közölt. Érdemes nyomon követnünk az Aldridge-szimulákrum pesti kiépülését. A Hölgyfutár említette őt először még 1852. októberében, tehát majdnem fél évvel tényleges megjelenése előtt. A hír arról tudósított, hogy „a híres afrikai színész Aldridge nemsokára Bécsbe érkezik egy angol társasággal. Mint játszhatja Shakespeare Othelloját! Mennyi élethűséggel!”.⁶² Egy hónappal később, de még mindig 1852-ben, a Magyar Hírlap már arról a „hallomásról” tudott, miszerint „a híres néger színész műutazásában fővárosunkat is meglátogandja, már csak jövetelének hírére is sokan tanulnak angolul, hátha valóban megtörténik, angol előadásait hanyak – nem fogják érteni”.⁶³

Két hónappal Pestre érkezése előtt, 1853 januárjában a Budapesti Visszhang megint arról írt, hogy „Ira Aldridge fekete színész Berlinben vendégszerepel és nagy tetszést aratott. Berlinből írják, hogy Pestet is körútjába ejti”.⁶⁴ Aztán egy héttel később egy másik tudósítás már azt állította, hogy Aldridge „oda hagyta Berlint s Bécsbe utazott. Hogyha netán hozzánk is eljöne, szükség tudni, miképp ő nem valami potom szerencsen, sőt inkább igen előkelő úri ember”.⁶⁵ A tudósítás, megerősítve ezzel Aldridge elit státuszát, nemesi és reprezentatív voltát, hozzátette még azt az információt is, miszerint a színészt „a sz.-domingói fekete köztársaság még 1838-ban a »főkapitány, s az elnök rendkívüli követe« rangjával ruházta fel”.⁶⁶ Ennek a hangsúlyozása azért lehetett a pesti közönség számára fontos, mert egyrészt akkoriban Haiti volt az első feketék vezette szabad köztársaság, miután az 1791-ben kivívták függetlenségüket a franciáktól. Másrészt pedig azért, mert Victor Hugónak Európa szerte, így nálunk is ismert regénye a *Bug Jargal* (1820, 1826, magyarul 1837) is ezt a felkelést ábrázolta.⁶⁷ Következésképp a kortársak számára a történet ismert lehetett, Aldridge pedig ezen történeten keresztül is összefüggésbe hozható lett a feketék által vívott szabadság/egyenlőségi harccal.

Másfél hónappal később, 1853. március 5-én, a Pesti Napló már arról tudósított, hogy „Aldridge bennünket is meg fog majd látogatni”.⁶⁸ Aldridge alakját pedig összekötötte Tamás bátyával, azt állítva, hogy Aldridge megjelenése „azokat foglalkoztatja, kik „Tamás bátyja kunyhója” olvasása után annyira megkedvelték a feketéket”.⁶⁹ A következő napon, 1853. március 6-án, a Szépirodalmi Lapok jelentette, bécsi forrásokra hivatkozva, hogy Aldridge „Pestet is meglátogatandja. Még nem tudhatni, vajon a nemzeti vagy a német színpadon fog-e föllépni?”⁷⁰ S ugyanebben a számban szerepelt egy hosszabb tudósítás is Aldridge bécsi vendégjátékáról, amely azt állította, fokozva

⁶² Hölgyfutár 1852. október 6., 922.

⁶³ Magyar Hírlap 1852. november 13., 2.

⁶⁴ Budapesti Visszhang 1853. január 16., 2.

⁶⁵ Budapesti Visszhang 1853. január 27., 3.

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ Lásd Kathrine M. BONIN, *Signs of Origin. Victor Hugo's Bug-Jargal*, *Nineteenth-Century French Studies* 2008/3–4., 193–204.

⁶⁸ Pesti Napló 1853. március 5., 4.

⁶⁹ Uo.

⁷⁰ Szépirodalmi Lapok 1853. március 6., 297.

ezzel is az elvárásokat, hogy „a németországi kritikák után benne rendkívüli természeti adományt, oly eredetiséget sejtettünk, melyet másnak utánózni nem szabad; rendkívülit vártunk, [...] de ebben csalódtunk. Ő több mint vártuk, ő művész; ő saját hatalmában van”.⁷¹

Aztán pár nappal később, 1853. március 10-én, amikor Aldridge vendéjátékának híre már valóban beszédtemává vált Pesten, a Nemzeti Színház titkára, Szigligeti Ede jelentette be, a Szépirodalmi Lapokban pár nappal korábban megfogalmazott kérdésre válaszolva, hogy „a nemzeti színház igazgatósága örömmel értesíti a t. Közönséget: miszerint Ira Aldridge, világhírű színművésszel sikerült két előadásra szerződnie, ki e folyó hó végén társaságával angol nyelven Othello és Macbeth Shakespeare-i művekben fog föllépni”.⁷² Szigligeti arra is emlékeztette a közönséget, hogy „a nevezett művész, egyéb szerződési viszonyainál fogva, kétszernél többször egyáltalán nem foghat föllépni”,⁷³ tehát jobban teszik, ha jegyeiket mielőbb megváltják, nehogy lemaradjanak az eseményről.⁷⁴

Szigligeti bejelentése után még sűrűbben jelentek meg az Aldridge-dzsel foglalkozó írások. A Szépirodalmi Lapok következő száma már „afrikai Rosciusként” köszöntötte őt, és arról tudósított, hogy „valódi háborút idézett elő a berlini ítések között”.⁷⁵ A cikk a kritikusokat két csoportra osztva jelentette ki, hogy „a közönség és az ifjabb ítései iskola teljesen elismeri a híres néger tehetség- és művészetét, míg a vénebb dramaturgok kárhóztató ítéletet mondanak fölötte s a széptan nevében tiltakoznak az afrikai barbárság betörései ellen”.⁷⁶ Ezek az írások tehát nemcsak híres színészként és jelentős művészként utaltak Aldridge-ra, hanem, gyakran *Tamás bátyára* hivatkozva, a feketék képviselőjeként is színpadra állították.⁷⁷

Az addig megjelent fragmentumokat egyesítve, az Aldridge-szimulákrum egységes képzetét erősítette meg a Szépirodalmi Lapok 1853. március 24-én megjelent cikke, amely Aldridge Nemzeti Színházban való fellépése előtt pár nappal látott napvilágot. Természetesen már csak „Afrikai Rosciusként” említve őt, a cikk szerzője, Gyulai Pál úgy írt róla, mint „az egyetlen Othello, miképp Aldridge-t Európában nevezik”; mint „szellemi emelkedésre képtelennek tartott népfaj képviselője”; és mint „nagy színészek közé tartozót”.⁷⁸ Megemlítette még, hogy „fejedelmi sarj”, aki „keresz-

⁷¹ J..., *Bécsi level*, Szépirodalmi Lapok 1853. március 6., 290.

⁷² SZIGLIGETI Ede, [C. n.], Szépirodalmi Lapok 1853. március 10., 314.

⁷³ Uo.

⁷⁴ Úgy tűnik azonban, hogy Aldridge okult pár hónappal korábbi krakkói tapasztalataiból, amikor a város német színházban való fellépéséről elmaradtak a lengyelek, s neki pedig, hogy a bukást elkerülje, fel kellett bontania a szerződését, majd az éj leple alatt, csendben elhagyta a várost. Lásd Olga MASTELA, *Ira Aldridge in Cracow (1854 and 1858)*. A *Different Reception = Ira Aldridge*, 65–75.

⁷⁵ Szépirodalmi Lapok 1853. március 13., 330.

⁷⁶ Uo.

⁷⁷ Így tett a Szépirodalmi Lapok is: „midőn Aldridge-t megtámadói ellenében védjük, nemcsak egy művésznek, hanem egy népfajnak szolgáltunk igazságot, melyre évezredek óta azon előítélet nehezül, hogy magasabb szellemi fogékonyságra képtelen.” (Szépirodalmi Lapok 1853. március 13., 331.) Később ezt a feltételezést ismét megerősítették, amikor a Hölgyfutár humoros cikke megemlítette, hogy „Gazsi bátyánk pár nap előtt még azt gondolta, hogy Ira Aldridge a híres – Tamás bátya!” (Hölgyfutár 1853. március 30., 240.)

⁷⁸ GYULAI Pál, *Ira Aldridge*, Szépirodalmi Lapok 1853. március 24., 371–372.

tény nevelést” kapott, majd „kilenc évig élt rejtőzködve élt”, és „a glasgowi egyetemen másfél évet töltött”. Majd részletes ismertetést adott vidéki turnéinak népszerűségéről, különböző szerepeiről (Oronoki, Gambia, Zarambo), s aztán a londoni Covent Gardenben való sikeres fellépéséről írt. Gyulai arra is felhívta a figyelmet, hogy Aldridge „Othello szerepét nem csak a színpadon játssza, hanem az életben is”, hiszen felesége „egy köztisztviselői férfit és parlamenti tag leánya”.⁷⁹ Majd azzal fejezte be írását, hogy „mi igaz és mi nem azon magasztalás- és ócsárlásokból, miket [...] futólag érintünk, a jövő héten tanúi lehetünk”.⁸⁰ Gyulai tehát teljes mértékben követte a *Leben* által létrehozott szimulákrumot, s Gyulai társadalmi presztízse és kulturális befolyása így az igazság megjelenéseként hitelesítette az Aldridge által fabrikált ön-reprezentációt.

Amellett, hogy a feketék reprezentációjaként állították őt színpadra, Aldridge-nak helyettesítő médiumként való értelmezésére adott lehetőséget egy másik cikk, amely Aldridge pesti vendégszereplésének napján, 1853. március 29-én, jelent meg. A cikket az Inokai Csalán álneven író, a szabadságharcban tevékenyen részt vállaló, majd német nyelvterületen, illetve Angliában élő Bulyovszky Gyula⁸¹ írta, s Berlinből küldte a Budapesti Hírlapnak. Inokai a következő szavakkal jelentette be Aldridge vendéjátékát: „E néger művész élő bizonyága egy megvetett, lealacsonyított, emberi jogaitól megfosztott faj szellemi képességeinek, s hatásban egy hatalmas oldaldarabja Beecher Stowe asszony világhírű regényének, melyről méltán mondhatni, hogy az emberiségi elvek győzelmére és a négerfaj felszabadítására egy egész hadsereget állított az abolitionisták zászlaja alá!”⁸² Inokai cikke Aldridge-ot az abolitionista mozgalomhoz és annak reprezentációjához, Beecher Stowe *Tamás bátya kunyhója* című regényéhez kötötte, majd Aldridge színpadi és színpadon kívüli európai sikereivel (szerepek és kitüntetések) folytatatta, végül pedig a *Leben* által leírt történethez igazodva adta meg rövid életrajzát.⁸³ Inokai végül azzal a feltételezéssel zárta tudósítását, hogy

⁷⁹ Uo., 372.

⁸⁰ Uo., 373. Ugyanakkor Aldridge látogatását a pesti német nyelvű médiumok is bejelentették. A Pester Post hosszú cikket közölt közelgő látogatásáról, ugyanazt a mintát követve, mint a magyar média. Pester Post 1853. március 31., 1–2.

⁸¹ Bulyovszky a Pesten kitört forradalom kezdetén az események egyik főszereplője, a pesti ifjúság egyik vezetője volt. Jókai Mórral a *Tizenkét Pont* első változatának összeállítója, majd a Pest város tanácsával tárgyaló hatfős bizottság tagja, később részt vett az Ellenzéki Kör gyűlésein és szerepet vállalt a Közcseudi Bizortmányban is. A szabadságharc idején a Belügyminisztérium (BM) tisztviselője, majd annak bukása után évekig Németországban és Angliában élt; felesége, Bulyovszkyné Szilágyi Lilla nagy sikert aratott a boroszlói, a hamburgi és a weimari színpadokon. Hazatérése után nem vállalt állást, kizárólag irodalommal foglalkozott. Az is igaz viszont, hogy szintén ő volt az, aki Szilágyi Ferencnek, a hivatalos kormánylap, a Budapesti Hírlap szerkesztőjének az utasítására, Érhalmi Gerő álneven, „a császárhimnusz, a *Gotterhalte* 1854 tavaszán jóváhagyott szövegét magyarra fordította”. KERÉNYI, „Szólom kisebbség, bűn a hallgatás”, 29.

⁸² INOKAI Csalán, *Ira Aldridge*, Budapesti Hírlap 1853. március 29., 365.

⁸³ Inokai is azt állította, hogy „diadalainak tetőpontja volt, midőn a Covent Garden színházban Othellóban lépe föl, s művészi hírét megalapította.” (Uo., 366.) Gyulaihoz hasonlóan, Inokai sem tudhatott arról, vagy ha igen nem árulta el, hogy Aldridge lesújtó kritikákat kapott a Covent Garden-beli szereplése után, ami azt eredményezte, hogy idő előtt kellett félbehagynia vendéjátékát, s ismét vidéken turnézni. (Lásd Hazel WATERS, *Racism on the Victorian Stage. Representation of Slavery and the Black Character*, Cambridge UP, Cambridge, 2007.) Aldridge színpadi karrierjét Nagy-Britanniában, amint

„a bőr színe nem lehet akadály, hogy az ember lelki tulajdonait egyformán ne művelhesse s szellem és erkölcsi kifejlődését egyformán ne eszközölhesse”.⁸⁴ Ennek eredményeként Inokai egyrészt ugyanazt a történetet tárta a pesti közönség elé, mint amit a *Leben* alapján Gyulai is színpadra állított; másrészt azt állította, hogy az idegen elnyomás nem állhat a szellemi és erkölcsi nemesedés útjába; harmadrészt pedig Aldridge-nak helyettesítő médiumként való értelmezését is előkészítette, miszerint a børszínből vagy bármilyen más okból adódó kirekesztés és elnyomást könnyen lehetett a veszített szabadságharcból következő osztrák elnyomással helyettesíteni.

A pesti közönség számára nem lehettek ismeretlenek a feketéket övező bonyodalmak, már csak azért sem, mert a pesti magyar sajtó szinte napi szinten kommentálta az amerikai rabszolgáság és a faji megkülönböztetés problémáit. Ezek a témák azért lehettek végtelenül népszerűek, mivel a magyar olvasó/közönség tökéletesen érthette és teljesen azonosulhatott a rabszolgasorba kényszerített amerikai feketék nehézségeivel. A pesti médiatájban így válhatott az elnyomott afro-amerikaiak egyik képviselőjévé immáron Aldridge. Ahogyan Krzysztof Sawala megjegyezte a magyarhoz nagyon hasonló lengyel helyzettel kapcsolatban, „ahogyan a legendás afrikai herceg felemelkedett az elnyomott amerikai rabszolgák közül, Aldridge a lengyelek számára saját nemzeti öntudatuk és a felszabadításukért folytatott harcuk megtestesítőjévé vált”.⁸⁵ Aldridge-ra tehát a szabadság és függetlenség szimbolikus képmásaként tekinthettek, mind személyes, mind társadalmi szinten egyaránt. Amint arra Fánccsy Lajos, a Nemzeti Színház színész-rendezője az Aldridge számára készített emlékalbumban rámutatott: „Eljöttél, lángkeble Te alázott fajodnak, hogy hirdesd: miszerint a szellem mindig szabad marad”.⁸⁶ Ennek eredményeként a pesti közönség a passzív ellenállás egyik lehetséges emlékeztetőjeként és emlékezhelyeként láthatta őt. A tudatos mediatisztika eredményeként pedig, amikor Aldridge 1853 márciusában a pesti Nemzeti Színházban fellépett, az Aldridge-szimulákrum már előkészítette számára azt a helyet, amelyet ki kellett töltenie.

Aldridge mint Othello

Aldridge Pestre angol nyelvű társulatával érkezett és látogatását, mint mindig, kedvenc szerepével, az Othellóval kezdte, melyet feloldásként *A' lakat* című komédia

Kujawińska Courtney megjegyezte, „fővárosi elutasítás és vidéki elfogadás jellemezte.” (Krystyna KUJAWIŃSKA COURTNEY, *Ira Aldridge. European Shakespeare Tragedian = The Globalization of Shakespeare in the 19th Century*, szerk. Krystyna KUJAWIŃSKA COURTNEY – John M. MERCER, Edwin Mellen, Lewiston, 2003, 121.) A West Enden mindössze három alkalommal játszott, miközben Londonon kívüli turnéi folyamatos sikernek számítottak. Aldridge ellentmondó brit karrierjéről, megítélésének rasszista felhangjairól lásd még: LINDFORS, „*Mislike Me Not for My Complexion...*”; Bernth LINDFORS, *Ira Aldridge London's Debut*, Theatre Notebook 2006/1., 30–44.; Bernth LINDFORS, *Ira Aldridge at Covent Garden, April 1833*, Theatre Notebook 2007/3., 144–169.; WATERS, *I. m.*, 58–88.; örökségéről lásd Brian Russell ROBERTS, *A London Legacy of Ira Aldridge. Henry Francis Dawning and the Paratheatrical Poetics of Plot and Cast(s)*, Modern Drama 2012/3., 386–406.

⁸⁴ INOKAI, *I. m.*, 366.

⁸⁵ SAWALA, *I. m.*, 250.

⁸⁶ FÁNCCSY Lajos, [C. n.], *Hölgyfutár* 1853. április 9., 267.

követett (1853. március 29.). A pesti színpadokon nem számított újdonságnak sem a fekete rabszolga témájának ábrázolása, sem a külföldi színtársulatok vendégszereplései, sem pedig Shakespeare tragédiája, az *Othello*. A pesti Stadttheater (Pesti Német Színház) már megnyitásának évében, 1812-ben sikerrel játszotta August Kotzebue *Die Negers* című darabját, a Nemzeti Színház pedig Kuthy Lajos fentebb említett *Fehér és fekete* (1839) című művét, s ezek mellett más előadások is folyamatosan színpadra állították a témát.⁸⁷ Aldridge látogatása idején pedig, mint arra fentebb *A Tamás bátya* kapcsán már utaltam, az amerikai abolícionista mozgalommal kapcsolatos hírek, folytonosan fenntartották a téma iránti érdeklődést.

A vendégjátékok rendszere sem volt ismeretlen. Már az 1800-as évek elejétől kibontakozott az a tendencia, miszerint „nagy számú vendégjáték érkezett Pestre, főleg német nyelvterületről, különösen pedig a bécsi Burgtheaterből”.⁸⁸ Amellett, hogy repertoáron tartották Shakespeare-t, más klasszikusokat, valamint a kortárs német nyelvű drámákat, tulajdonképpen a pesti Stadttheaterben fellépett, német nyelvterületről érkezett színészek és társulatok teremtették meg a vendégjátékok rendszerének mintáját. A Pesti Magyar (1840-től Nemzeti) Színház viszont már az 1840-es évektől átvette ezt a gyakorlatot európai színházi sztárok meghívásával.⁸⁹

Az 1850-es években is folytatódott ez a tendencia, így például először a lengyel énekesnő Luisa Lesniewska, majd csaknem fél évig a francia származású énekesnő, Anne La Grange vendégszerepelt a Nemzeti Színházban. A következő évben pedig a svéd balett-táncos, Lucille Grahn, majd a spanyol táncosnő, Pepita de Olivia is

⁸⁷ Így például Kratter átdolgozása, a *Die Neger auf Curassao oder Der Mohrenkönig* (1827), amit háromszor játszottak 1827. március 3-a és 1830. szeptember 28-a között a pesti Stadttheaterben, és kétszer (1829. május 9. és 1839. május 25.) a Buda Deutsches Theater. Valamint a következő darabok szerepeltek még a Nemzeti Színház, a Stadttheater, a Várszínház, illetve a Budai Nyári Színpad műsorán: Fouqué de la Motte, *Arnulph der Schwarze oder Verbrechen und Busse* (1822); ismeretlen szerző, *Die Negersklaven* (1828); Auffenberg, *Die schwarze Fritz* (1829); Fridrich Hopp, *Das schwarze Kind* (1830); Meisl, *Die schwarze Frau* (1831); August Anicet-Bourgeois művének Weil-féle átdolgozása, *Die schwarze Doktor* (1846).

⁸⁸ KÁDÁR Jolán, *A budai és pesti német színészet története 1812-ig*, k. n., Budapest, 1914, 85. 1812 és 1847 között majdnem ötven vendégprodukció szerepelt Pesten, főleg német nyelvű nagyvárosokból, mint Bécs, Karlsruhe és Berlin. (Lásd KÁDÁR Jolán, *Német Shakespeare-előadások Pesten és Budán, 1812–1847*, Magyar Shakespeare Társaság, 1918, 21–90.; 88–89.) Ennek eredményeképpen, „a német színház hozza először közönségünkhöz Shakespeare darabjait, a német klasszikusok közül állandóan színen tartja Lessinget és Schillert és megismerteti és megszeretteti közönségünkkel az operazene legkiválóbb képviselőit, az olasz opera mestereitől Haydn, Mozart és Cherubiniig. Közönséget nevel a magyar színészet számára, megvívja helyette a rendszeres darabok harcát a rögtönzésekkel szemben, műsor tekintetében mintája, Shakespeare és a német klasszikusok közvetítője”. KÁDÁR, *A budai és pesti német színészet története 1812-ig*, 86.

⁸⁹ Mint arra Kerényi Ferenc felhívta a figyelmet: „Ahogyan a Nemzeti Színház – Franz Holding bécsi ügynökségén keresztül – egyre inkább kapcsolatba került az európai színházi élettel, úgy nőtt a vendégszereplők száma. [...] A három évad vendégművészeinek zöme zenész volt (énekes, hangszervirtuóz, zeneszerző) vagy balett-táncos. Névsoruk – a teljesség igénye nélkül is – rendkívül imponáns: Hector Berlioz és Otto Nicolai zeneszerzők, Liszt Ferenc, Sigismund Thalberg és Alexandre Dreyschöck zongoraművészek, Marietta Alboni alténekesnő, Pasquale Borri, Augusta Maywood, Fanny Cerrito, Antonio Guerra táncművészek a legismertebb nevek. De helyet adott a színház a külföldet járó magyar együttesek és szólisták fellépőinek is”. KERÉNYI Ferenc, *A Nemzeti Színház és közönsége 1845–1848*, ItK 1980/4., 438.

a francia tragika, Rachel lépett fel.⁹⁰ Aldridge után pedig, 1856-ban, az olasz hősnő, Adelaide Ristori látogatott a Nemzeti Színházba, kedvenc repertoárjában olyan tragikus női szerepekben lépve fel, mint Médea, Stuart Mária, Lady Macbeth, Phaedra és Francesca de Rimini.⁹¹ Ezzel párhuzamosan, a Stadttheater 1847-es leégése után, az Újvásártéren (mai Erzsébet tér) 1853-ban megnyitott, új német színház, az Interimstheater bérlője Theodor Witte is vendégül látott külföldi sztárokat: „operát adott Ernstné Kaiser Josefa, Kreuzer kisasszony, bécsi udvari énekesnő és a frankfurti Beck, majd a bajor Hasselt-Barth és a bécsi Wolf vendégszereplésével, [ő is] meghívta Jenny Lindet, a »svéd csalogányt«, és Pepita de Oliviat, drámát hozott színre Hendrichs, a Devrientek és Dawison, bohózatot Nestroy vendégfelléptével”.⁹² Mindez pedig azt jelentette, hogy a korszak pesti színháznézői szokásaira hatással lehettek nemcsak a német nyelvű, hanem az európai – olasz, francia, angol, és más – színházi tendenciák is.

Az *Othello* pedig már jóval Aldridge látogatása előtt egyike volt az egyik legnépszerűbb vendéglőadásoknak.⁹³ Mindez pedig azért volt lehetséges, mert a pesti közönség a történetet már jól ismerte, hiszen a német társulat a pesti Rondellában már 1786-ban bemutatta az *Othello, der Mohr von Venediget*, igaz, hogy a Schröder-féle átdolgozásban.⁹⁴ Mi több, az *Othellót* Rossini operaváltozatában is játszották a városban, s „Rossini Othellojával szemben a velencei mórnak Shakespeare megírta története eltűnik a színpadról”.⁹⁵ Míg 1783 és 1847 között Shakespeare *Othello*jának előadására

⁹⁰ A kritikák a sikerei csúcán lévő Rachel szövegmondásának tisztaságát és árnyalatainak gazdagságát, az elegáns, könnyed mozgást, a szenvedélyek széles skáláján mozgó érzelmi kifejezést emelték ki. Rachel Corneille Horace, Racine Phaedra, Scribe–Legouvé Adrienne Lecouvreur, idősb Alexandre Dumas Az özvegy férje, Molière Kényeskedők és Civakodó szerelmesek, Pierre Antoine Lebrun Stuart Mária, Victor Hugo Angelo című drámákban lépett fel. A vendéjátékokról lásd KERÉNYI Ferenc, *A színház mint társaséleti szintér a 19. századi Budapesten*, Budapesti Negyed 2004/4., 67–89.

⁹¹ Ristori szintén kihasználta a médiát nyilvános imidzsének felépítéséhez, csakúgy ahogy Aldridge tette előtte. Ahogy a Vasárnapi Ujság megjegyezte, Ristori „Bécsben tizenkét előadásra szerződött; vendégszereplését jövő hó 18-án vagy 20-án fogja megkezdeni. Egyébiránt a bécsiieknek lesz mit irigyelni tőlünk. Ira Aldridge, mint mondják, már megérkezett s néhányszor fel fog lépni nemzeti színpadunkon. Sőt még az is megtörténhetik, hogy Ristori is, mivel olly közel lesz hozzánk, meg fogja nyerni az igazgatóság néhány előadásra”. Ö. B., *Ristori Bécsben*, Vasárnapi Ujság 1958. március 7.

⁹² MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR, I. m., 461.

⁹³ Az *Othellót* többször játszották vendéjátékként Pesten: Pozsonyból érkező Teuber kb. 1800-ban; Bécsből Heinrich Lange 1808-ban, 1812-ben és 1813-ban; szintén Bécsből Henrich Anschütz 1826-ban és 1837-ben; Berlinből Moritz Rott 1828-ban, 1840-ben és 1845-ben; Bécsből pedig Ludwig Dessoir 1851-ben. KÁDÁR, *Német Shakespeare-előadások*, 89.

⁹⁴ KÁDÁR Jolán, *Shakespeare drámái a magyarországi német színpadokon 1812-ig*, Magyar Shakespeare Társ 1916, 89. Bár 1786 és 1789 között csak kétszer játszották (KÁDÁR, *A budai és pesti német színház története 1812-ig*, 39.), ezen felül másik kilenc előadást jegyeztek fel 1793 és 1812 között. Összehasonlításként a pesti Stadttheater más Shakespeare-produkcióival: 1773 és 1812 között a *Der Kaufmann von Venedig* volt a legnépszerűbb ötven előadással, ezt a *Hamlet* követte másodikként húsz; a *König Lear* és a *Gassner der Zweite* harmadik tizennégy-tizennégy, a *Romeo und Julie* pedig a negyedik tizenkét előadással. (KÁDÁR, *Shakespeare drámái*, 111.). 1812 és 1847 között a *Hamlet* lett a legnépszerűbb Shakespeare-darab (38), utána következett a *König Lear* (21), aztán a *Romeo und Julie* (15), majd a *Macbeth* (12), végül pedig a *Der Kaufmann* (11). Lásd KÁDÁR, *Német Shakespeare-előadások*, 90.

⁹⁵ KÁDÁR Jolán, *A pesti és budai német színház története 1812–1847*, k. n., Budapest, 1923, 37–38.

huszonegyszer került sor, valamint hét vendéjátékon szerepelt, addig ugyanebben az időszakban Rossini operája majdnem nyolcvan előadást ért meg.⁹⁶

Othello története olyan népszerűnek mutatkozott, hogy a paródiái is megjelentek. Meisl darabját, az *Othello, der Mohr in Wien*, amely a *Parodie mit Gesang* alcímet viselte, már 1819-ben játszották a pesti Stadttheaterben.⁹⁷ A Pesti Magyar Színházban pedig jóval azelőtt szerepelt bohózatként, Gvadányi József *A peleskei nótárius* című népszerű regényének Gaál József által készített színpadi változatában (1838), hogy Shakespeare vagy Rossini verziói elérték volna a magyar színpadot.⁹⁸ A Nemzeti Színház csak négy évvel Gaál adaptációjának bemutatása után, 1842-ben mutatta be az *Othellót*, ekkor azonban Shakespeare és Rossini változatai egyszerre szerepeltek a repertoáron. Rossini három felvonásos „szomorú operájának” premierjét⁹⁹ 1842. április 26-án tartották. Shakespeare öt felvonásos „szomorújátékát”¹⁰⁰ azonban csak fél évvel a Rossini-bemutató után, 1842. november 10-én állították színpadra. Shakespeare szövegének viszont két magyar fordítása is létezett: az első Vajda Péteré,¹⁰¹ majd ugyanebben az évben egy másik fordítás is megjelent, Gondol Dánieltől.¹⁰² Amikor a Nemzeti Színházban végül Vajda fordításában színpadra került, a fordítás minőségéről, szó- és kifejezés-használatáról kerekedett vita. Végül Vajda „nyilatkozatot tett közzé, melyben ígéri, hogy ezután *Othello*-fordítása »kitisztítva jövend a színpadunkra»,¹⁰³ s a második előadáson a színlap valóban úgy hirdette az előadást, hogy az „módosított fordításban”¹⁰⁴ valósult meg. Mindenesetre a Nemzeti Színház Gaál parodisztikus adaptációján kívül, két különböző *Othello*-fordítással rendelkezett, s mindezen felül Rossini operáját is játszották, sőt jóval a Shakespeare-darab előtt mutatták be.¹⁰⁵

⁹⁶ Uo., 161. Lásd még KÁDÁR, *Német Shakespeare-előadások*; Wolfgang BINAL, *Deutschsprachiges Theater in Budapest*, Böhlau, Wien–Köln–Graz, 1972.

⁹⁷ KÁDÁR, *A pesti és budai német színház története 1812–1847*, 161.

⁹⁸ A főszereplő, Zajtay, vidéki birtokáról üzleti ügyben Pestre utazik. A fáradtságos ügyintézés után, mivel még sosem volt színházban, elmegy a Pesti Magyar Színházba, s megnézi az *Othello* esti előadását. Az előadás vége felé, azonban, amikor *Othello* éppen megpróbálja megfojtani Desdemonát, Zajtay, hogy megmentse a nő életét, a színpadra ront, félbeszakítva ezzel a jelenetet. Miközben a színészek és a közönség Zajtayval veszekednek, ő sértetten elhagyja a színházat. Gaál adaptációja olyan közkedvelt volt, hogy a bemutató évadában több mint tízszer játszották (1838. október 8. és 1839. májusa között), a következő évben pedig, még nagyobb sikert aratva, könyv alakban is megjelent. Lásd GAÁL József, *Peleskei nótárius, bohózat három szakaszban és négy felvonásban*, OSZK Színház-történeti Társ, P 35.

⁹⁹ ROSSINI, *Othello, a Velencei Szerecsen*, OSZK Színház-történeti Társ, MM 13.855.

¹⁰⁰ WILLIAM SHAKESPEARE, *Othello*, OSZK Színház-történeti Társ, N.Sz. 0.35.

¹⁰¹ Uo.

¹⁰² WILLIAM SHAKESPEARE, *Othello*, OSZK Színház-történeti Társ, M.M. 5020. Mindkét fordítás Shakespeare-t jelölte meg forrásként. A fordítók azért tarthatták fontosnak, hogy Shakespeare angol nyelvű szövegére utaljanak, mert még Gaál Peleskei-verziója is parodizálta a német adaptációk felhasználásának gyakori szokását: Zajtay a színház előtt a színlapot böngészve mondja, hogy „*Othello*, szerecsen”, „Schlegel után németből fordította Lendvay Márton”. GAÁL, *Peleskei*, 74.

¹⁰³ BAYER József, *Shakespeare drámái hazánkban*, Franklin, Budapest, 1909, 380.

¹⁰⁴ Uo., 385.

¹⁰⁵ Az első magyar nyelvű *Othello*-előadásra Kolozsvárra került sor 1794. március 24-én. Néhány évvel később a Kelemen László vezette, első magyar hivatásos színházi társulat is játszotta, 1795. június 3-án, a Schröder-adaptáció alapján. A 19. század első felében az *Othello* nemcsak Pesten, hanem vidéken is megjelent (Kolozsvár 1805, 1812; Székesfehérvár 1822; Kassa 1830, 1835).

Az *Othello* presztízst jól mutatja, hogy a címszerep a Nemzeti Színház vezető színészeinek vetélkedési területévé vált. A Vajda-fordítás bemutatóján még Lendvay Márton alakította, aki „Othello jellemének nemességére fektetvén a fősúlyt, még dühében is nemességével mérsékelte magát”.¹⁰⁶ Két évvel később, 1844. április 13-án, azonban Egressy Gábor választotta ezt a szerepet magának jutalomjátékként. Egressynek olyan sikere lett, hogy a pesti közönség immáron őt tekintette az igazi Othello megformálójának.¹⁰⁷ Egressyt azonban 1849 után, a szabadságharcban való részvétele miatt a színpadtól eltiltották, s csak operarendezőként működhetett, így Othello szerepe visszakerült Lendvayhoz. Mindezek eredményeképpen az 1850-es évekbe a velencei mór történetét különböző verziókban ismerhette meg a pesti közönség, s Aldridge társulatának előadásakor nem okozhatott gondot a történet követése, még a többség számára valószínűleg ismeretlen, angol nyelven sem.

A kritikák beszámolóiból úgy tűnik, hogy Aldridge megfelelt az előzetes elvárásoknak, sikeresen töltve ki az Aldridge-szimulákrum által előkészített helyet, és Othellójával zajos sikert aratott.¹⁰⁸ Bár ismerünk olyan helyzeteket, amelyekben Aldridge-nak meg kellett küzdenie a helyi viszonyokkal, sőt még a helyi társulat színészeinek intrikáival is,¹⁰⁹ az előadásról kritikát író Egressy nem így tett. Miután Aldridge-ot az előzetes elvárásokhoz igazodva úgy jellemezte, mint akinek „művészetében tökéletesen képviselve volt azon afrikai faj, melyről eddig csak homályos sejtelmünk volt”,¹¹⁰ részletesen leírta, szinte ritkaságként festve le őt, mint valaki olyat, aki annyira idegen, annyira más, hogy még hétköznapi tulajdonságai is alapos ismeretetésre tartanak igényt. „Középtermes, nemes tartás, izmos testalkat, nem egészen fekete bőrszín, fekete gyapjúhaj, barna-sárga szemek, tompa orr, néger metszetű ajkák, gömbölyű arc, mozgékony arcizmok, magas homlok, széles vállak, domború mell, nagy terjedelmű, erős, csengő hang, mely a barbár hangzású angol nyelvet valódi zenévé nemesíti, s mely a színművészet minden kifejezéseire képesítve van”.¹¹¹ Hangszíne mellett, Egressyt leginkább Aldridge fizikai tulajdonságai, azaz külső megjelenése érdekelte. Mindezt pedig azért találta fontosnak rögzíteni, mert úgy látta őt „mint egy üstököszt, mely látóköriünkön megjelent, hogy nemsokára ismét végképen eltűnjék”.¹¹²

¹⁰⁶ BAYER, I. m., 385.

¹⁰⁷ Egressy 1842 és 1848 között nyolc alkalommal játszotta a szerepet.

¹⁰⁸ Ahogyan P. A. kritikájában írta: „reggeli hét órától fogva valódi ostromnak volt kitéve a színház pénztára. Boldog volt, a ki jegyet kaphatott, bár minő életveszéllyel volt is összekötve annak megnyerése, sőt boldog volt az is, a ki jegyet nem kapott ugyan, de a nap későbbi óráiban drága pénzen vásárolta meg az üzérkedők seregétől egy vagy más zártszéket”. P. A., *Ira Aldridge Pesten*, Szépirodalmi Lapok 1853. március 27., 405.

¹⁰⁹ Marshall és Stock Aldridge-ről szóló életrajzában található az a történet, amelyben A. N. Mochalova, aki Odesszában játszotta Desdemonát Aldridge partnereként, az egyik előadás utolsó jelenetéről mesélt, amit az egyik féltékeny színésztárs úgy próbált tönkretenni, hogy a jelenet közben elfűrészelte alatta az ágyat. (Lásd MARSHALL–STOCK, I. m., 278–279.) Emellett olyan pletykák is terjedtek Aldridge-ről, miszerint „veszélyes vele együtt játszani, különösen a színésznők számára, mivel vad természete nem pusztán az idegeiket veszélyezteti, de gyakran még tulajdon életüket is”. (Uo., 268.) A helyi újságok karikatúrákat jelentettek meg „vad természetéről” és viccek túlozták el extrém erejét és szokásait.

¹¹⁰ EGRESSY, I. m., 156.

¹¹¹ Uo., 158.

¹¹² Uo., 155.

Egressy tehát idegenként, szinte földönkívüliként, azaz a Másik tökéletes reprezentációjaként kezelte őt.

Ebben a tekintetben Egressy nem volt kivétel, hiszen majdnem az összes kritika Aldridge fizikai jellemzőinek részletes leírását tartalmazta.¹¹³ Ez pedig abból következhetett, hogy mivel a velencei mór története ismert volt, Aldridge pedig külsőleg is láthatóan másnak és idegennek tűnhetett, a kritika és a közönség figyelme a főszereplő testére és fizikai jellemzőire irányult. Mindehhez hozzájárult Aldridge előadásmódja is, ami ahhoz a stílushoz tartozott, amelyet a korszak utazó sztárjai is használtak, s közülük is talán legpregnansabban Adelaide Ristori képviselt.

Ristori 1856-as pesti látogatásáról írva Demcsák Katalin amellet érvelt, hogy az ún. „Grande Attrice”,¹¹⁴ vagyis Nagy Színészek – többek között Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi – játéku megalkotásánál az európai színházi kontextust tartották szem előtt, s „az általuk használt illusztratív játékmóddal a színpadi tér érzelmi megtöltésére törekedtek: a testbeszéd, a mozgás-művészet került előtérbe”. Játékukban „nem bemutatják, hanem felhasználják a szöveget, testi formában újraalkotják, és a figura belső életét is láthatóvá teszik képeken, vagy még inkább szobrokon keresztül”. A színész így „testével és hangjával mozgásban lévő szobrokat alkotott, amelyeknek minden egyes részlete kapcsolatban állt a drámai eseményekkel és a többiek játékaival”. A különféle szoborszerű pózokból álló stílus a színész által demonstrálni kívánt érzelmi állapotokhoz kapcsolódott, s „éppen testiségében fogta meg az idegen ajkú nézőt: a szöveg (amit ismerhet, érthet is), az arcjáték és a mozdulatok együtt fejezték ki a figura belső életét”.

Az *Othellóról* írott kritikájában, Büky Gyula a Budapesti Hírlapban a fentiekhez nagyon hasonlóképpen jellemezte Aldridge játékát, miszerint „plasztikájában nem látni a keresett szépet, taglejtéseiben nem a szabályszerű hullámvonalakat, mélyebb dramaturgia az, mely mozdulatait vezérli: a lélek különféle mozzanata, a vér, szóval a belső végrehajtó hatalom, s e felett áll aztán mintegy művészeti ellenörképpen az igazság ikertestvére, az esztétikai szépnek érzülete s a költészet”.¹¹⁵ A Büky által említett „esztétikai szépség” mellett, a Pesti Napló kritikusa is azt jegyezte meg, hogy Aldridge játékstílusa a képzőművészetéhez, azon belül is a szobrászathoz volt hasonlatos. „A mi taglejtését illeti, ennek jellemét leghűbben úgy gondolom magyarázhatni, ha azt mondom, hogy szobrászati: minden mozdulata egy-egy festészeti attitude”.¹¹⁶ Greguss Ágoston szintén arra hívta fel a figyelmet, hogy „mozdulatai festészetnek és szobrászatnak szolgálhat tanulmányul, minden mozzanata egy-egy

¹¹³ Büky Gyula például a következőt írta: „középnagyságú, erőteljes férfiú, tömör, széles vállal, kidomborult mellel, de hízásra hajló termete első pillanatra kellemetlenül érinti a sugár „Othellokhoz” szokott szemeket”. БҮКҮ [BÜKY] Gyula, [C. n.], Budapesti Hírlap 1853. április 7., 373.

¹¹⁴ Mint azt Demcsák kifejtette, „a Grand Attore, vagyis Nagy Színész [...] fogalmát az olasz színház történet egyetlen színészgenerációval kapcsolatban használja, tehát néhány színész munkamódszerét, játékmódját jelöli vele. Ebbe a generációba tartozik többek között Adelaide Ristori, Tommaso Salvini és Ernesto Rossi, akik mindannyian felléptek Magyarországon” DEMCSÁK Katalin, *Ristori vita. A tévedés köz-játéka*, Theatron 2000/2., 4. A következő idézetek: 5.; 8.

¹¹⁵ БҮКҮ, I. m., 372.

¹¹⁶ Pesti Napló 1853. április 12., 4.

szobormű. Ő a szenvedélyek szobrása”.¹¹⁷ Salamon Ferenc pedig a hang és a testtartás fontosságát összegezve emelte ki, hogy Aldridge „erőtéljes, szép hanggal van megáldva. [...] A másik, miben Aldridge kitűnő, az erőtéljes mindent kifejező mozdulatok és testtartás”.¹¹⁸

A fenti vélemények szerint, Aldridge előadásmódjának meghatározó elemei tehát elsősorban a test és a mozdulat, valamint a hang. Következésképp Aldridge előadásmódja, csakúgy, mint Ristorié, „Grand Attore művészetéhez” tartozott, amely a szöveget és a nyelvet háttérbe, míg a testet és a mozdulatokat helyezte előtérbe, hiszen az érzelmi állapotokat a megfelelő fizikai pózokon és a hangmoduláció változásain keresztül mutatta meg. Ennek a játéktílusnak a népszerűsége valószínűleg azzal állhatott összefüggésben, hogy egyrészt a közönség csak részben vagy egyáltalán nem értette a szöveget, így az ismerős történet a testen, az érzelmi állapotokat tükröző mozdulatokon és hangmodulációkon keresztül bontakozhatott ki. Másrészt pedig összefüggésben lehetett azzal a jelenséggel is, hogy a kortárs médiumok csak képek és rajzok közlésére voltak alkalmasak, s a közönség mediális tapasztalatát, s így elvárásait is, állóképek, valamint kimerevített szobrászati és festészeti jelenetek/csoportozatok befogadása alakította és szabályozta. Aldridge esetében tehát a fizikai megjelenés idegensége, az előadásmód fizikai és plasztikus jellege, valamint a nézők befogadói attitűdje egymást erősítve kapcsolódhatott össze.

Annak érdekében, hogy a közönségre gyakorolt hatást a vizualitáson keresztül még inkább hangsúlyozza, Aldridge mindig nagyon körültekintően választotta ki a Desdemonát alakító színésznőt. 1853-ban, első pesti vendéjátékán, Desdemonát a húszas éveiben járó, Mrs. Luisa Stanton játszotta.¹¹⁹ A kritikák Stantoné fehérbőrű, vékony, elegáns hölgyként írták le, akinek azonban voltak hiányosságai a színjátszás terén.¹²⁰ Aldridge-ot valószínűleg nem a színésznő játéktudása, hanem elsősorban külső megjelenése érdekelte. A fizikai jellemzők fontosságát mutatja, hogy pár hónappal később, miután feloszlatta angol társulatát, Aldridge kisebb magyar városokba látogatott, s ekkor már Felekyné Munkácsy Flórával játszott együtt. Felekyné ekkoriban tizenhét éves, fiatal hölgy volt, s szerepköre szerint ártatlan lányokat, ún. drámai szendéket, naivakat, majd romantikus-érzelmes lányszerepeket jelenített meg, amelyekben „szépsége mindenkit lenyűgözött”.¹²¹ Felekyné szintén, magas, vékony és feltűnően tetszetős volt, sápadt arccal és hosszú, szőke, göndör hajjal.

A két kiemelt példa jól szemlélteti, hogy Aldridge tudatosan választott fiatal, ártatlan kinézetű, fehér Desdemonákat. Pontosan azért, mert „az afrikai Othello

¹¹⁷ GREGUSS Ágost, *Shakespeare Othelloja Ira Aldridge fölléptén [1853]* = Uő., *Tanulmányok*, Ráth Mór, Budapest, 1880, 3–4.

¹¹⁸ SALAMON Ferenc, *Ira Aldridge vendégszereplései [1858]* = Uő., *Dramaturgia dolgozatok*, II., Franklin, Budapest, 93.

¹¹⁹ Férje, Mr Stanton Jágóként szerepelt az előadásban.

¹²⁰ Lindfors Luisa Stantonnal kapcsolatban megjegyezte, hogy „Mrs. Stanton korábbi színészi tapasztalatáról semmit sem tudunk, és lehetséges, hogy nem is volt neki. Férjével 1847-ben házasodtak össze, amikor tizenhat éves volt, és nincs arról adat, hogy játszott volna azokban a darabokban és színházakban, ahol a férje fellépett, és bizonyíték sincs arra, hogy más színpadon fellépett volna. Színészi debütálása valószínűleg csak azután történt meg, hogy ő és férje Ira Aldridge-dzsel utaztak”. LINDFORS, *Ira Aldridge*, 18.

¹²¹ *Magyar Színházművészeti Lexikon*, <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz15/522.html>

**IRA ALDRIDGE ur szerencsen színművész
utolsó vendéjátéka.**

BÉRLET **SZÜNET.**

Győr-városi színház.

Vasárnap October hó 16-án 1853, Latabár Endre igazgatása alatti színész-társulat által adatik,

IRA ALDRIDGE UR UTOLSÓ VENDÉJÁTÉKAUL
Közkívánatra:

O T H E L L O.

Szomorújáték 5 felvonásban. Irta Shakspeare, színe alkalmazta Rémy Károly,
IRA ALDRIDGE ur előadásának rendezője.

S Z E M É L Y E K:

Velecei dugo - - - - -	Hódi.	Casio, hadagya - - - - -
Brabantio, tanácsnok - - - - -	Beramy.	Jago, társulatirya - - - - -
Flavius - - - - -	Troch Mikló.	Bodrigy, velecei szomsz. - - - - -
Graciano, Brabantio testvére - - - - -	Zsakovolyi.	Montano, ciprusi kormányzó - - - - -
Lindfors, rokona - - - - -	Sipos.	Hademena, Brabantio leánya - - - - -
Othello, moor - - - - -	IRA ALDRIDGE.	Enilia, Jago seje - - - - -

Tiszteb. szomsz. kizárva

Ezt követi:

A' LAKAT (THE PADLOCK).

Vigjáték 1 felvonásban négy dalokkal. Irta Birkostoff, fordította Csepregi.

S Z E M É L Y E K:

Don Diego - - - - -	Don.	Kondoni Ida.
Leander - - - - -	Németh.	IRA ALDRIDGE.
	Leonora, Diego meka leánya - - - - -	
	Mungo, szerencsen szolgá - - - - -	

IRA ALDRIDGE ur világhíri szerencsen színművész, a' fenn jelölt szerepben mind vendég utolján lépnd fel.

Helyek ára pengő pénzben:

9-ik számú páholy: **6 ft.** — 7. 8. 10. 11. és 18. számú páholy: **5 ft.** — Oldal páholy: **4 ft.** —
Zárszékek: **1 ft.** — Földszint: **40 kr.** — Karzat: **20 kr.**

Páholy és zárszékek jegyek előre válthatók reggeli 9 órától 12-ig, délutáni 3-tól 5-ig a' színházi irodában.

Tisztelettel kéretnek a' t. ez. bérlek helyek megtárasása fölél 12 óráig rendelkezni, ellenben másoknak adstnak ki.

Kezdete pontban 7 órakor.

Amennyi óra kinyitvásiidőre kijár. Képek Borsák által rajzolt.

Aldridge győri vendéjátékának plakátja, 1853

feketesége és az európai Desdemona fehérsége közti ellentét, amelyet Aldridge hangsúlyozott előadásában, nemcsak erős színházi képpé, hanem szinte egyik hatáskeltő elemévé is vált”.¹²² Ennek eredményeképp a színészi előadásmód szobrászati jellegéhez társulva, a különböző borszínek a vizualitáson keresztül különböző társadalmi, történelmi és ideológia kontextusokat és sztereotípiákat idéztek meg. A fehér, európai, ártatlan kinézetű fiatal nő imázsával szemben, Aldridge megjelenése tehát tudatosan játszotta ki a közönség képzeletében létező „néger” sztereotípiát, miszerint általában „barbár szupermenként” tekintettek rá.¹²³

¹²² KUJAWIŃSKA COURTNEY, *Ira Aldridge*, 26.

¹²³ Uő., 28. A helyi Desdemónának ugyancsak aggasztó történeteket terjesztették arról, hogy milyen veszélyes is Aldridge-dzsel együtt lenni a színpadon. Lásd MARSHALL-STOCK, *I. m.*, 268–270.

A kritikusok a bemutatkozó este második felében előadott Mungóban (*A' lakat*) is a fekete-reprezentáció megformálását dicsérték.¹²⁴ Korábban említett kritikájában Egressy például azt írta, hogy „ez bevégzett mesterműve volt e nemben az egyéni ábrázolatnak, s hogy ez egyéni alakban egész fajtát láttuk a négerék elnyomott milliói-nak”.¹²⁵ A *néger* kifejezésnek sem Egressy, sem más magyar újságíró szóhasználatában nem volt pejoratív értelme. Sőt inkább az ellenkezője történt. Míg Beecher Stowe a magyar szabadságharcot állította példaként a „néger milliók” elé, addig ezek az írások, Egressyvel egyetemben, Othellón és Mungón keresztül Aldridge-ot „az elnyomott milliók” képviselőjeként láttatták. Ebből a kortárs olvasó/néző pedig, továbbjávva a helyettesítés játékát, könnyen arra a következtetésre juthatott, hogy az osztrák uralom alatt élők sorsa hasonló „az elnyomott néger milliók” sorsához. Természetesen ezt Egressy nyíltan nem írhatta le, mivel a cenzorok még publikáció előtt visszavonatták volna a lapszámot, így népszerű és látványos helyettes(ités)t kellett találnia.¹²⁶ A bemutatkozó estéről megjelent írások tehát Aldridge-ot egyrészt a „Grand Attore”, a nagy színész, másrészt pedig a helyettesítő médium értelmezői keretében állították immáron a pesti közönség elé.

Bár az eredeti tervek szerint csak két estét játszott volna, sikerének köszönhetően meghosszabbították a szerződését hat estére, amely így végül két hétnél is tovább tartott. Az *Othello* és *A' lakat* megismétlésén túl, még három másik Shakespeare-tragédiát is eljátszott: a *Machbeth*-et,¹²⁷ a *III. Richárd*-ot¹²⁸ és a *Velencei kalmárt* (Shylock),¹²⁹ amelyeknél már a Nemzeti Színház társulata kísérte.

¹²⁴ Isaac Bickerstaff vígjátéka újnak számított a pesti közönség számára, mivel a Nemzeti Színház csupán 1853. augusztus 30-án, több hónappal Aldridge látogatása után játszotta. Az Aldridge-előadás szövegkönyve (OSZK Színháztörténeti Tár, L79) részben angolul van (Mungo), részben pedig magyarul (Don Diego, Leander, Leonora, Diego unokahúga). A történet a romantikus vígjátékok mintáját követi: Don Diego az öreg nemes házában bezárva tartja a fiatal és csinos unokahúgát, Leonorát, mivel feleségül akarja venni. A fiatal Leander azonban beleszeret Leonorába és a lány is viszontszereti. Egyik éjjel, mikor Don Diego elhagyja a házat, hatalmas lakatot tesz a kapura, annak megakadályozása végett, hogy bárki is beléphessen a házba. Leonardo a részeg Mungo segítségével mégis bejut és megszojteti Leonorát. Bár a „szaracén szolgálot”, Mungot alaposan összeveri a hazatérő Don Diego, miközben Mungo számos dalt elénekelve szegényes körülményeiről, ideáiról és álmairól, erkölcsi dicsőséget arat.

¹²⁵ EGRESSY, I. m., 161.

¹²⁶ P. A. kritikája még explicitebb formában fogalmazta meg ezt az értelmezést: „Láttam egy elnyomott, megvetett faj képviselőjét, nemes, magas emberi méltóságában, diadalt aratva a polgárisultság erényei, a művészet hatalma által” P. A., I. m., 405.

¹²⁷ A *Machbeth* 1843-ban fordította le magyarra németből Egressy Gábor. A Nemzeti Színház 1844. augusztus 19-én mutatta be. Még mindig megtalálható Aldridge 1853. március 31-i vendéglőadásának súgókönyve. Mivel Aldridge a Nemzeti Színház magyar társulatával játszotta az előadást, a súgó példány kétnyelvű. Aldridge szerepe (*Macbeth*) angolul van, míg a többi magyarul. A súgó példány a „Tumberland kiadást” követi és valószínűleg ezt a példányt küldte Aldridge a magyar társulatnak. Ha összehasonlítjuk a magyar játékhagyományban használt változattal, felfedezhetjük, hogy megváltoztak a jelenelek, illetve ki is vágta belőlük, főleg azokból a jelenetekből, amelyek nem tartoztak a címszereplőhöz, *Macbeth*hez. Míg a magyar változatban (William SHAKESPEARE, *Macbeth*, 1843, OSZK Színháztörténeti Tár, N.Sz.M. 81.) a játék azzal kezdődik, hogy a boszorkányok találkoznak *Macbeth*tel és Banquóval, Aldridge változatában nem az elején találkoznak, csak később. Egy másik változtatás, hogy Banquo halála a színpadon kívül történik (William SHAKESPEARE, *Macbeth*, 1853, OSZK Színháztörténeti Tár, N.Sz.M. 115.). A *Macbeth* Verdi operaváltozatában is elérhető volt, amelyet 1848. február 26-án mutattak be: „opera négy felvonásban, zenéjét szerezte Verdi, olaszból fordította Egressy Béni 1847-ben”. Giuseppe VERDI, *Macbet* [sic], 1847, OSZK Színháztörténeti Tár, MM 13.799.

Mint látjuk, Aldridge repertoárján, az Othellohoz és Mungóhoz hasonlóan, tehát nagy szerepekben megtestesülő *outcastok*, az adott társadalomban idegennek és/vagy kívülállóknak tételezett színpadi alakok szerepeltek. A kritikák tanúsága szerint pedig az Othello kapcsán fentebb elemzett értelmezői keret határozta meg ezeknek az előadásoknak értelmezéseit is. Még akkor is, amikor Shylockként például európai arcot öltött, horgas fehér orral, fehér bőrrel, félig kopaszon jelent meg a színpadon. Mint azt Bartha Katalin Ágnes megállapította, „Shylockjában a korabeli magyar közönség hangsúlyozottan érzekelte az afrikai nép elnyomatottságának beépítését az előadásba”.¹³⁰ Pontosán azért, mert „bár az 1850-es években még igen alacsony számú zsidó lakossága volt Magyarországnak, a nézőközönség az elnyomó Habsburg kormányzás nyúge alatt megélt jogtiprás ismert helyzetét tekintve igen könnyen tudott azonosulni az emberi jogaitól megfosztott főszereplő helyzetével”.¹³¹ Így még a fekete Aldridge által megtestesített fehér Shylock is olyan helyet kínált fel, amit a néző tölthetett ki saját sorsára, helyzetére és vágyaira vonatkozó utalásokkal.

Mindezek következtében Aldridge olyan népszerűségnek örvendett Pesten, hogy 1853 teljes nyarat Pesten töltötte, majd rövid látogatást tett vidéken is. Vendégszerepelt Székesfehérvárott, Győrött, Kassán és más városokban, mielőtt újonnan alapított kis társulatával továbbutazott a Habsburg Monarchia déli régiói felé.¹³²

¹²⁸ A *III. Richárd* szintén szerepelt a Nemzeti Színházban, „angolból” (William SHAKESPEARE, *Harmadik Richárd Király*, 1839, OSZK Színháztörténeti Tár, H68.) fordították 1839-ben és 1843. április 1-én mutatták be. Ezt a verziót 1847-ben újrarendítette Vajda Péter és Egressy Gábor, és 1847. február 13-án mutatták be átdolgozott előadását (William SHAKESPEARE, *Harmadik Richárd Király*, 1839, OSZK Színháztörténeti Tár, H85).

¹²⁹ A *Velencei kalmárt* 1839-ben fordították magyarra és a Nemzeti Színház ugyanabban az évben mutatta be négy felvonásban, három különböző színhellyel: egy velencei utcával, egy belmonti szobával és a negyedik felvonásra egy velencei tárgyalóteremmel, ahonnan Shylock vesztésként távozott (William SHAKESPEARE, *Velencei kalmár*, OSZK Színháztörténeti Tár, MM 243.). Mint azt Kádár Jolán kifejtette, „a régi magyar színpadon használt Shakespeare-fordítások mind német átdolgozásokon alapulnak, még pedig ugyanazokon, melyek a hazai német színpadokon használatosak voltak. A német színeszt Shakespeare-kultusza hazánkban kezdetben sem helyi jellegű, mert nem helyhez kötött maga a színeszt sem. A terjedés útvonala ugyanaz, mint a vándorlásé: Pozsony – Pest – Temesvár – Nagyszében. Az északi irányba való terjedés későbbi is kisebb jelentőségű, főállomása Kassa”. KÁDÁR, *Shakespeare drámái*, 66.

¹³⁰ BARTHA, I. m., 148. Bartha kifejezését azért értheti némi kritika, hiszen olyan, hogy „afrikai nép” nincs, nem is volt, és nem is lesz, hiszen Afrika egy kontinens, ahol sok és különböző nép/nemzet él. Érthetőbb lett volna, ha egyszerűen a kortársak által feketéknek nevezett entitást használt volna.

¹³¹ Uo., 150.

¹³² Aldridge kis társulatának sorsa fontos adalékokkal szolgál a korszak utazó sztárjainak működéséhez. Aldridge 1853-ban karlsbadi (Karlov Vary) vendéjátéka idején megismerkedett egy magyarul és németül egyaránt jól beszélő színésszel, Rémay Károllyal (Karl Remay), aki ekkor a város német társulatánál dolgozott. Aldridge több hónapon át alkalmazta Rémayt színészként, színpadmesterként, fordítóként és menedzserként. Rémay segítségével és helyismeretével Aldridge-nak sikerült kisebb magyar nyelvű városokban (Győr, Székesfehérvár, Kassa stb.) és a Habsburg Monarchia déli régiójában (Zágráb, Ljubljana, Belgrád stb.) is vendéjátékokat szerveznie. Rémay jelenléte kétségtelenül előnyösnek mutatkozott, de bizonyos szempontból problémát is jelentett Aldridge számára. Az 1848-as forradalomban való részvételéért halálra ítélt, majd kegyelemben részesített Rémay mindenképpen gyanús elemnek számított az osztrák hatóságok szemében. Ahogy a kassai rendőrség vezetője, Wilhelm Marx kijelentette rendőrségi jelentésében, „a Londonból érkezett afrikai színész, Ira Aldridge gyanút keltett itt [...], Kossuth közismert támogatóival való feltűnő érintkezései miatt”. (Idézi LINDFORS, *Ira Aldridge*,

Aldridge mint közszereplő

Aldridge nemcsak színházi emberként, hanem férfiként és közszereplőként is népszerű volt Pesten.¹³³ Hírességként tekintettek rá és tetteiről újságok és magazinok tudósítottak. Már első előadása után, bankettet adtak számára az akkori Pest egyik legdivatosabb szállodájában, a Hotel Európában. A vendégek a magyar arisztokrácia soraiból, az értelmiség vezető alakjai közül kerültek ki.¹³⁴ A következő napon újságok és magazinok tudósítottak az estről, hangsúlyozva, hogy Aldridge „beszélgetés közben többször tetszését nyilvánítá a magyar szokások, vendégszeretet, magyar táncz, népdal és zene iránt”.¹³⁵ A rákövetkező napon még nagyobb bankettet adtak tiszteletére, amelyen „irodalom és művészetpártolók, írók és művészek”, arisztokraták és értelmiségiek vettek részt, „hatvannál is többen”.¹³⁶

A bankettekén túl magánesteket is tartottak Aldridge tiszteletére Forray báró villájában és Barabás Miklós festő hatalmas házában. Míg a Pesti Napló csak azt jegyezte meg, hogy Aldridge „a tisztelet, a közmegebecsülés, és kitüntetések tárgya volt”,¹³⁷ addig a Hölgyfutár már úgy tudósított az estről, mintha egy Aldridge körül összpontosuló vallási szertartásról lett volna szó: „Az összegyűlt tisztelők közérzetét

161.) Marx gyanúját az válthatta ki, hogy 1853-ban Kossuth ideiglenesen Londonban tartózkodott, ahol Magyarország számára próbált sajtótámogatást és fegyvereket szerezni. A tény, hogy Aldridge Londonból érkezett és együttműködött a forradalom egyik egykori támogatójával éppen elég indokot szolgáltatott a rendőrség számára, hogy Aldridge-ot veszélyes kémként azonosítsa. Amint azt a jelentések is megerősítik, Aldridge-ot az osztrák titkosrendőrség ügynökként kezelte és mozgását éppen ezért a Monarchia területén végig ellenőrzés alatt tartotta. Ennek ellenére, az Aldridge és Rémay közötti együttműködés produktívnak tekinthető, hiszen Rémay olyan lokális tudást biztosított Aldridge számára, amelynek következtében olyan területeket is fel tudott keresni, amelyeket egyébként valószínűleg sohasem tudott volna meglátogatni. „Ám Aldridge Rémayval való együttműködése a fekete színészt a gyanú felhőjébe burkolta, mely végső soron megakadályozta abban, hogy Aldridge vendégszereplését a Habsburg Monarchia egész területére kiterjessze.” (Uo., 170.) Aldridge erről panaszkodott egy ismeretlenhez, valószínűleg az újság szerkesztőjéhez írt levelében: „Kedves Uram, újságjában egy cikk jelent meg, amely arra utalt, mintha én egy demokratikus párt ügynöke (agent) lennék. Mivel a cikket aztán sokszorosították, nagyon kellemetlenül érintett, s csak egyetlen példát engedjen említenem: Krakkóba szóló szerződéssel rendelkeztem, de miután a cikk megjelent, a rendőrség értesítette a színház igazgatóját, hogy nem teszik számomra lehetővé a város felkeresését. Őszintén hozzá kell tennem, hogy soha életemben sem közvetve, sem közvetlenül nem voltam semmilyen politikai párt tagja sem itt, sem más országban.” (Ira Aldridge levele ismeretlenhez, 1854. december, 28. OSZK Kt, Anal. 149.) Valószínűleg ez lehetett az oka annak, hogy Aldridge csak 1858-ban jöhetett vissza Pestre ugyanazzal a repertoárral, kivéve, hogy a *Lear királyt* játszotta Shylock helyett. Látogatása 1858. február 10-e és március 1-je közé esett.

¹³³ Az OSZK Kézirattárában őrzött levelek tanúsága szerint számos pesti hölgy szívét érintette meg Aldridge látogatása, annak ellenére, hogy Aldridge a feleségével és a kislívával érkezett. Volt köztük olyan is, aki csak Aldridge miatt kezdett angolul tanulni, s volt, aki még az Angliába költözést is elviselte volna, hogy láthassa a szeretett férfit. A különböző nemzetiségű hölgyhódolók Aldridge-hoz írott leveleit lásd Cyril Bruyn ANDREWS, *A Garland of Love Letters = Ira Aldridge. The African Roscius*, 79–93; LINDFORS, *Ira Aldridge*, 136–154.

¹³⁴ Köztük volt báró Festetics Leó, a Nemzeti Színház intendánsa, a színház társulatának tagjai, valamint más fontos személyiségek.

¹³⁵ -g, *Lakoma Ira Aldridge tiszteletére*, Szépirodalmi Lapok 1853. április 7., 434.

¹³⁶ Szépirodalmi Lapok 1853. április 10., 468–469.; itt 468.

¹³⁷ Pesti Napló 1853. március 5., 4.

Tasner úr volt szíves tolmácsolni, valamint azt is, mit erre a mélyen meghatott nagy művész felet, kit beszéde alatt a jelenlévők úgy körülfogtak, mintha az egész gyülekezet egy ölelő karrá vált volna; háromszoros éljen hangzott erre, mely a pezsgődurrogással egybeolvadt, s két banda által ráhúzott tus sem tudott felülmúlni”.¹³⁸ A kortársak tiszteletét még jobban kiemelendő, a banketten Aldridge-ot megajándékozták egy albummal, melynek „bíbor borítékán arany betűkkel írva ez áll: Ira Aldridge tiszteelői”.¹³⁹ Az albuma rövid magyar és angol nyelvű versek kerültek, amelyek Aldridge kiemelkedő képességeit hangsúlyozták és tele voltak a helyettesítés játékából fakadó áthallásokkal.

Szilágyi Virgil újságíró és ügyvéd például azt jegyezte meg, hogy „idegenként jöttél, mint polgártárs távozol tőlünk”.¹⁴⁰ Vas Gereben az 1850-es évek egyik legnépszerűbb novellaírója azt emelte ki, hogy „sírunk mi már régen Mungo! És mikor megnevetettél, örömkömben ugyan, de csak mégis – sírunk!”.¹⁴¹ Bulyovszky Gyula pedig teleshichonnal ötvözött akrosztichonnal üdvözölte Aldridge művészetét:

Igazság nagy művészeted alapja
Repkényt ez fon halántékid körül
Afrikától nyert szenvedélyt szíved
A hol carniolt terem a napsugár
Lánczokba vert néped fohásza
Dagasztják nagy sikerre kebeled
Rá gondolsz, ha szemedben könny remeg
Imáidban buzgón könyörgesz értte
Dúlt arcod az ő buját tükrözi
Gyönyört neked csak egy adhatna már
Egy fölmentett népfajnak szózata!¹⁴²

Balázs Sándor író-szerkesztő pedig azt írta, hogy „azon fajnak vagy gyermeke, melytől olly soká megtagadák az emberséget, s utra keltél megismertetni a világgal a szív, a lélek legrejtettebb mozzanatait. Születtél volna korábban, szegény népedre hamarabb ütött volna a megváltás órája”.¹⁴³ E sorok írói Aldridge-ra egyrészt hősként tekintettek, másrészt szakrális szereppel ruházták fel, népének megváltójaként látatva őt, harmadrészt pedig olyan helyettesítésként, amelyen keresztül saját sanyarú helyzetükről, kívánságaikról és ideáljaikról beszélhettek.¹⁴⁴ Mindenesetre Vas megnyil-

¹³⁸ Hölgyfutár 1853. április 6., 260.

¹³⁹ Uo.

¹⁴⁰ SZILÁGYI Virgil, [C. n.], Hölgyfutár 1853. április 9., 267.

¹⁴¹ Vas Gereben, [C. n.], Hölgyfutár 1853. április 9., 267.

¹⁴² BULYOVSZKY Gyula, [C. n.], Hölgyfutár 1853. április 9., 267.

¹⁴³ BALÁZS Sándor, [C. n.], Hölgyfutár 1853. április 9., 267.

¹⁴⁴ A különféle társadalmi elfoglaltságok mellett Aldridge nagyon ügyelt arra, hogy a médiát saját publicitására használja fel. A Divatcsarnok megemlékezett egy esetről, amikor „Ira Aldridge úr a Duna-parton sétálván, közelében egy kis gyermeket látott a száguldó lovak s kocsi alá kerülni. A számos nézők különféle indulatrohamok közt tétlenül bámulák a szerencsétlen esetet; míg a mi t. művészdélgünk



Barabás Miklós rajza Aldridge-ról, 1853

vánulása azt is érzékeltette, hogy a kortársak tudták: Aldridge bármilyen jó helyettesítő, mégiscsak helyettesítő, s nem töltheti ki teljes mértékben az űrt.

Aldridge megváltozott státuszát jól tükrözte az a gesztusa, hogy pesti látogatása idején, érkezettnek látta az időt egy másik vizuális reprezentáció elkészíttetésére. A jól ismert magyar portréfestő, Barabás Miklós nem „afrikai szerecsenként”, hanem tökéletes úriemberként, divatos európai öltözetben, kezében könyvet tartva állította őt színpadra. Ez a reprezentáció azt a benyomást keltette, hogy Aldridge nem csupán a tanult, nemes vadember, hanem a tökéletesen civilizált és nyugatvá lett Másik. Egyszerre lett a „feketé” intelligenciájának és a nyugati civilizáció feltételezett és elvárt felsőbbrendűségének élő bizonyítéka. Attól a tényről eltekintve, hogy afrikai

villámsebese ott terem a gyermeknél, azt karjára fogja s vele a legközelebbi sebészhez siet segélyért. Wohl sebész urhoz vivé őt, ki azt megvizsgálván, a művész nagy örömeire, sérelmeit veszélyteleneknek nyilvánítja. Hála az emberi szép érzelmekben is oly dúskeblű művésznek.” (Divatcarnok 1853. április 10., 58.). Az eset után Aldridge-ot még a szegények megmentőjeként is ünnepelték.

származása elsősorban népszerűségi célokra szóló kitaláció volt, Aldridge ezen reprezentációja azt sugallta, hogy a feketék európaiként, az európai civilizáció értékszemléletét és felsőbbrendűségét elfogadva válhatnak befogadottá, különösen, ha európai-zalódásukat egy másik európai, Shakespeare gényusa egyengeti.

Következtetések

Aldridge pesti látogatása hatalmas pénzügyi, üzleti, színházi és kulturális siker volt. Színházi és színházon kívüli népszerűségét nemcsak nálunk, hanem Európa-szerte ünnepelték. Az intenzív és széleskörű érdeklődés, a hosszú turnék, sőt még a negatív és félelmetes híresztelések eredményeképpen Aldridge rövid időn belül hihetetlenül népszerűvé vált a kontinensen. Kontinentális turnéja kezdetén, 1852-ben Aldridge még angol nyelvű társulatával utazott, 1853 elejétől azonban, Aldridge már egyedül turnézott.¹⁴⁵ Bár igaz, hogy pesti látogatása során „csupán afrikaiként is a figyelem középpontjába került volna”,¹⁴⁶ s az is igaz, hogy „a Beecher-Stowe regény és a hozzájuk eljutott amerikai hírek az abolitionista mozgalomról árnyalták megítélését”,¹⁴⁷ a helyzet ennél jóval összetettebbnek mutatkozott. Mégpedig azért, mert Aldridge valós megjelenése nem törölte el az Aldridge-szimulákrumot. Éppen ellenkezőleg, összeolvadt vele, kitöltve saját helyét, viszont teret kínálva újabb helyettesítéseknek: így nemzetközi hírességként, kiváló színészként, elsőrangú férfiként, a self-made-man prototípusaként, egy másik népcsoport képviselőjeként, szabadságharcosként, sikeres színházi és shakespeare-i jelenségként testesülhetett meg.

A pesti médiatájban tehát Aldridge afrikai, egzotikus, de civilizált, fekete hercegként állítódott színpadra, az abolitionista mozgalomhoz köthető kapcsolatokkal. A tudósítások és kritikák pedig Aldridge-ot az elnyomottakért és kizsájtottakért küzdő szabadságharcosként láttatták, aminek következtében, színházon belül és kívül, a pesti/vidéki közönség számára saját szabadságuk és függetlenségük helyettesítőjeként is megjelenhetett. Az idegen hatalom elnyomó intézkedései és a szabadságharc veszteségeinek súlya alatt élők tehát Aldridge megtestesülésein keresztül is létrehozhatták és színpadra állíthatták vágyaikat, lehetőségeiket, s problémáikat, azaz önmagukat. Ehhez pedig, úgy tűnik, tökéletesnek mutatkozott egyrészt a másságot, az idegenséget minden szempontból felmutató, másrészt pedig az európai civilizáltságot bemutató, fekete afro-amerikai színész vendégjátéka a nemzet színpadán.¹⁴⁸

¹⁴⁵ „Szerepeit angolul adta elő, a helyi társulatokkal együttműködve, akik pedig saját anyanyelvükön játszották a többi szerepet”. (MARSHALL–STOCK, *I. m.*, 177.) Amikor 1866-ban ellátogatott Konstantinápolyba, a helyzet még bonyolultabb volt. Ott az *Othellót* ugyanis egy francia társulattal játszotta. A társulat tagjai szerepeiket franciául adták elő, míg ő saját sorait angolul mondta, olyan közönség előtt, ahol franciák, törökök, angolok, sőt még más nációk is voltak, teljesen eltérő nyelvi kompetenciákkal és kulturális szokásokkal.

¹⁴⁶ KICSINDI Edina, *Esettanulmány 1853-ból. Beecher-Stowe, Ira Aldridge és a „magyar média” = Harambee. Tanulmányok Füssi Nagy Géza 60. születésnapjára*, szerk. SEBESTYÉN Éva – SZOMBATHY Zoltán – TARRÓSY István, Publikon Kv. – ELTE BTK Afrikánisztikai Oktatási Program, Pécs[– Budapest], 2006, 222.

¹⁴⁷ Uo.

¹⁴⁸ Lásd a hasonló politikai helyzetet az akkor nem létező Lengyelország lengyel városaiban, amikor például Aldridge Krakába látogatott 1854-ben és 1858-ban: MASTELA, *I. m.*, 65–75.

A pesti közönség így akár „saját emlékezetének gondnokaként”¹⁴⁹ is láthatta Aldridge-ot. Sikere Magyarországon és Kelet-Európa más részein ahhoz a jelenséghez kapcsolódott, amelyet Homi K. Bhabha koloniális mimikrinek nevezett, s úgy határozott meg, hogy „majdnem ugyanaz, de nem teljesen”.¹⁵⁰ Aldridge meghívásával a Nemzeti Színház a német nyelvű színházak évtizedes gyakorlatát követte, amelyek elsősorban német nyelvű színészeket és társulatokat invitáltak színpadjaikra. Ennek eredményeképpen a Nemzeti Színház a kolonizáló hatalom egyik népszerű eszközét használta arra, hogy gondolatokat, kétségeket és lehetőségeket vessen fel saját nemzetéről a saját nemzete számára – majdnem ugyanazon a módon, de különböző hangsúlyokkal és eredményekkel.

Ezzel párhuzamosan és ennek eredményeképpen alakult ki Aldridge azon megítélése, miszerint „bár nyíltan soha sem vett részt politikai aktivitásban [...], Aldridge-ot mégis egyre inkább úgy látták a kontinentális Európában, mint a rabszolgaság és a faji előítélet ellenes szimbólumot”.¹⁵¹ S nem csak úgy tekintettek rá, mint akit csak afro-amerikaiak követhetnek, hanem mint akit azok a (főleg kelet-európai) közösségek is, akik szintén idegen elnyomás alatt éltek. Ez volt annak az oka, amiért Aldridge gyanúba keveredett kémként és ügynökként az osztrák (és később az orosz) hatóságok szemében. Pontosan a politikai szempontok alapján történő, áthallásos helyettesítés különböztette meg Aldridge vendégszereplését a többi, ez időben Európában turnézó színházi sztár vendégjátékától.

Aldridge-re olyan helyettesítésként tekinthettek, aki egy egész kontinens, Afrika, és a kontinentst benépesítő feketék helyett állhat. Erre utalt a tanulmányban már többször idézett kritikájában Egressy, aki a következő szavakkal szólította meg Aldridge-ot: „mivel Isten kedvelteit szokta büntetni: a szegény Afrikát választotta a gyötrelém tüzéire, hogy a legmagasb, legnemesb polczra emelje azon országban, melyet fel fog állítani, midőn a többiek mind megsemmisültek; »mert az első utolsó lesznek, az utolsó pedig első«”.¹⁵² Ebben a kontextusban pedig Afrikát a pesti közönség könnyen felcserélhette az éppen csak a képzelet helyeként létező Magyarországgal. Így a kortársak számára Aldridge nemcsak Afrikát, a feketéket reprezentálhatta, hanem rajta keresztül az itt idegen elnyomás alatt élő társadalmi csoportok is beszélhettek saját helyzetükről, kívánságaikról és vágyaikról. Ennek eredményként „a szabadságért és egyenlőségért folytatott fekete rabszolga-felszabadítási küzdelmet Magyarországon [Lengyelországban, Szerbiában és Kelet-Európa más helyein] úgy tekintették, mint saját küzdelmük helyettesítőjét és metaforáját”.¹⁵³

¹⁴⁹ ROACH, I. m., 77.

¹⁵⁰ HOMI K. BHABHA, *Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse = The Location of Culture*, Routledge, London – New York, 2004, 128.

¹⁵¹ KUJAWIŃSKA COURTNEY, *Ira Aldridge*, 32.

¹⁵² EGRESSY, I. m., 170.

¹⁵³ WATERS, I. m., 127. Krzysztof Sawala Aldridge lengyel látogatásaival kapcsolatban mutatott rá arra, hogy „az 1840-es évek forradalmi mozgalmi, amelyek a Nemzetek Tavaszában (1848) kulminálódtak, azt eredményezték, hogy kissé enyhült a Lengyelország feloszlátását célzó erők szorítása. Ezzel egy időben a lengyelek közötti patriotá érzelmek is megújultak, amihez a fekete színész előadásai – akivel, mint egy elnyomott osztály képviselőjével, a lengyelek együtt tudtak érezni – pompás táplálékul szolgáltak” SAWALA, I. m., 244.

Aldridge európai turnéi arra a jelenségre is felhívják a figyelmet, miszerint az utazó társulatok jelenléte általános szokásként élt Európa szerte. Az európai színház története már a 16. századtól „az angol, [...] az olasz és a német nyelvű utazó társulatok vendégszerepléséről nevezetes”.¹⁵⁴ A 19. század második felében ez a folyamat csak fokozódott, s Aldridge olyan kortárs európai (vagy inkább nemzetközi) turnézó sztárok sorába illeszthető, mint Rachel, Ristori, később pedig Salvini, Rossi, Sarah Bernhardt és sokan mások. Fennmaradt levelei pedig bizonyítják, hogy Aldridge is ki akart lépni az európai határok közül, s valószínűleg folytatta volna turnéit a világ-színház színházain, ha 1867-es Łodzban (Lengyelország) történt hirtelen halála meg nem akadályozza ebben.

S visszatérve a tanulmány elején idézett Egressyhez: Anne La Grange, Pepita de Olivia, Aldridge, Rachel, Ristori, majd később Rossi, Salvini, Sarah Bernhardt, vagy éppen a mára elfeledett német vendégszínészek és társulatok arra az Egressy által „népvándorlásnak” nevezett jelenségre utalnak, miszerint az európai színházi életet a 19. században is, de szinte az ókori görögségtől kezdve, behálózta az egymással kapcsolatba lépő (színházi) kultúrák. Bár a színház lokális jelenség, hiszen adott térben és időben bontakozik ki, mindig is különböző kultúrák, világ- és értékszempontok találkozásának a színtere volt, van és (remélem) lesz. Az 1850-es évekből Pest is alapvetően többnyelvű és multikulturális városnak számított, ahol német nyelvűek, magyarok, szerbek, bolgárok, szlovákok és más nemzetiségek éltek együtt. A Nemzeti Színház mellett más magyar és német nyelvű színházi intézmények léteztek Pesten, amelyeknek a műsorai a könnyű szórakoztatástól a komoly tragédiáig tartó palettán mozogtak.¹⁵⁵ S ahogyan arra Kádár Jolán a Stadttheater közönségével kapcsolatban rámutatott: „a német és magyar színházaknak kb. ugyanegy volt a közönsége. Nem kell azt gondolnunk, hogy a budai és pesti német polgárság volt német színházainknak kizárólagos közönsége. Ellenkezőleg, mint a bérlők névsorából kitűnik, a magyar főnemesség szolgáltatta a színházlátogatók zömét”.¹⁵⁶ S ugyanez elmondható a Pesti Magyar (később Nemzeti) Színház közönségére is.¹⁵⁷ A nyelvi

¹⁵⁴ KUJAWIŃSKA COURTNEY, *Ira Aldridge*, 118.

¹⁵⁵ Bár az 1812-ben megnyitott, háromezer-ötszáz férőhelyes Stadttheater az 1847-es tűzvészben elpusztult, a német társulat egy jóval kisebb, de a város középpontjában az Újvásártéren (mai Erzsébet tér) állt faépületbe, a Noth-Theaterbe (1847–1849), majd amikor az 1849-ben, Pest bombázásakor találatot kapott és leégett, a helyén épített Interimstheaterbe (1853–1870) költözött. A többé-kevésbé állandó társulattal rendelkező németnyelvű színház az egész várost, azaz a németül valamelyest tudó lakosokat szolgálta. A pesti német színházokról lásd MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR, I. m.

¹⁵⁶ KÁDÁR, *A budai és pesti német színészet története 1812-ig*, 6. Ugyanerre jutott Mályuszné Császár Edit is, aki a következőt írta: „Virágkorában a pesti német színház nemcsak a zömében németül beszélő arisztokrácia látogatta, nemcsak a német ajkú fővárosi lakosság, akinek a számára készült – végtére is, a város színháza volt, a napóleoni háborúk kereskedelmi forgalmának polgári hasznából épült -, hanem a művelődésre szomjas magyar értelmiség és a vidékről felránduló birtokos nemes is”. MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR, I. m., 458.

¹⁵⁷ Kerényi Ferenc fejtette ki a Noth-Theater bérlőivel kapcsolatban, hogy bár „a részvényesek között magyar arisztokrata és nemes elvétve található, a pesti nagypolgárság ismert nevei (Wodianer, Valero, Sina, Heckenast) annál inkább. Az elkülönülés ekkor sem vált teljessé, hiszen a burzsoázia másik hányada a Nemzeti Színház páholybérlője volt”. (KERÉNYI, *A színház mint társaséleti színtér*). Már korábban is, 1833–1837 között, amikor a magyar társulat a budai Várszínházban játszott a bérlők

alapon való elkülönülés tehát nem lehetett teljes, mivel a városban működő német és magyar színházaknak, a biztonságos, vagy egyáltalán, a működés érdekében, építeniük kellett a német, illetve a magyar anyanyelvűekre, valamint a németül, illetve magyarul valamelyest is tudókra.

Mindez pedig azt jelenti, hogy a különböző kultúrával rendelkező idegenek és helyiek mind a színpadon, mind a nézőtérén folyamatos kulturális keveredésben (hibridizáció) léteztek. Ahogyan Katarzyna Kwapisz Williams és Evan Williams megjegyezte Aldridge wrocławai látogatásával kapcsolatban: „a feketék nem voltak olyan gyakoriak a kontinensen, mint Angliában vagy Amerikában, s mindez Aldridge-et újdonsággá és különlegességgé tette, még akkor is, amikor egy sor különböző etnicitású ember előtt lépett fel, bár azok bőrszíne inkább csak tónusában, s nem alapszínében különbözött”.¹⁵⁸ Aldridge tehát gyakran jelent meg multikulturális és multiethnikumú közönség előtt, akik bár egy helyen (Pesten például) éltek, kultúrájuk és értelmezési módjaik tekintetében lényegesen különböztek egymástól. Ennek következtében pedig nagyon úgy tűnik, hogy érdemes lenne kultúrák együttéléséről, keveredéséről és kapcsolódásáról beszélnünk, különösen a kelet-európai régióval kapcsolatban. Ami azt is jelenti, hogy a nemzeti paradigmában gondolkodó (színház)-történet-írás alapvetéseit, azaz a nyelvi és/vagy területi szempontból kizáró elveken működő (színház)történet-írást újra kellene gondolnunk az interkulturalitás alapvetései alapján.¹⁵⁹

Médiumok színpada

A technológia és intermedialitás színrevitelei*

Gondolatmenetem kiindulópontja az a felvetés, hogy a színházi előadás a különféle médiumok integrációján keresztül képes színpadra állítani és felmutatni az emberi érzékelés változatos módozatait, valamint e módozatokban tapasztalható változásokat, illetve azok sajátosságait. Következésképpen, a színház mediális gyűjtőhelyként alapvető szerepet játszik a technológiák által újrakeretezett emberi észlelés érzékennyé tételében, felfrissítésében, s a néző érzékelő testként való öntudatra ébresztésében. Mindennek fényében jelen tanulmány elsősorban a színház, a technológia és az intermedialitás fogalmainak egymáshoz való, releváns kapcsolódási pontjainak feltárására vállalkozik, ami elvezethet az intermedialis dramaturgián alapuló előadások egy lehetséges, produktív értelmezési horizontjához is.

A technológiai-digitális médiumok és az általuk tudatosuló észlelési mechanizmusok kortárs színházi gyakorlatba való integrálódása jelzi a színházat körülvevő társadalmi-kulturális-történeti környezet érzékelésében bekövetkezett módosulásokat. A színház ezen új technológiák mentén módosuló medialitását így valami olyanként ragadhatjuk meg, amelyik a kognitív stratégiák térbeli elrendezésével – egyfajta McLuhan paradimából szemlélve¹ – az ember mentális terét terjeszti ki. Ez a mentális tér pedig folyamatosan újrakonstruálódik azáltal, ahogyan a nézők a különféle, őket körülvevő médiumokat érzékelik.² Ennek megfelelően, a folyamat, amely során a technológiai médiumok a teatralitás és színház fogalmi kereteinek változatos aspektusaira képesek rámutatni, azzal összefüggésben válik a vizsgálat tárgyává, hogy az intermedialitás jelensége elsősorban a komplex médiakörnyezetből érkező néző érzékelési és észlelési folyamataiban ragadható meg.

összetétele nemcsak magyar nyelvűekből állt: az arisztokrata páholybélők (17) mellett, „a hivatalviselők bérelt helye nagyjában-egészében megfelel a ranglétrának. Szám szerint a kormányszervek (a Helytartótanács, a kamara és a Generalkommando) tisztviselői kara vezet 114 bérlővel”. (KERÉNYI Ferenc, *A budai Várszínház béreltes közönsége 1834–1835*, ItK 1977/3., 365.) A Pesti Magyar Színház megnyitása után (1837) is hasonló volt a helyzet, hiszen a páholyokat „zömmel születési arisztokraták és a kormányzati hivatalok vezető tisztségviselői foglalták el őket (KERÉNYI, *A Nemzeti Színház*, 435). Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy még 1870 táján is „a három város [Buda, Pest, Ó-Buda] népességének mindössze 46 százaléka volt magyar anyanyelvű”. KERÉNYI, *A színház mint társaséleti színtér*.

¹⁵⁸ WILLIAMS–WILLIAMS, *I. m.*, 60.

¹⁵⁹ A hazánkba látogató külföldi vendégjátékokról lásd STAUD Géza, *Külföldi hatások a magyar színházszásban, rendezésben és dramaturgiában = Élő dramaturgia*, szerk. GYÁRFÁS Miklós, Magvető, Budapest, 1965, 91–113.; *Harminc év vendégjátékai. 1945–1975*, összeáll., szerk. ALPÁR Ágnes, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1963, 91–113.

* A tanulmány elkészítését a DAAD fiatal kutatói ösztöndíja segítette.

¹ Marshall McLuhan kanadai médiateoretikus a különféle technikai médiumokat az emberi test és érzékek kiterjesztéseiként írta le, amelyek magukba olvasztják a különféle emberi szervek vagy idegrendszeri területek funkcióit, mint ahogyan például a kamera magába olvasztotta és kiterjesztette a szem funkcióját. (Lásd Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT, Boston, 1994.) McLuhan téziseinek a médiatudományok szociokulturális perspektívájából észlelhető hiányai ugyanakkor épp abból fakadnak, hogy a médiumok hatásait az univerzálisként tételezett emberi érzékszervek pusztán fizikai eseményeiként vizsgálja. (Ehhez lásd Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, Routledge, New York, 121–139.)

² Vö. Peter BOENISCH, *Aesthetic Art to Aesthetic Act. Theatre, Media, Intermedial Performance = Intermediality in Theatre and Performance*, szerk. Freda CHAPPLE – Chiel KATTENBELT, Rodopi, Amsterdam – New York, 2006, 113.