

DEMCSÁK KATALIN

Ristori vita

A tévedés köz-játéka¹

Ristori Magyarországon

Ha az ember hibát követ el, két dolgot tehet: vagy letagadja hibáját, úgymond másra keni a dolgot, vagy egyszerűen nem beszél róla. Engedjék meg, hogy jelen esetben örömet fejezzem ki saját figyelmetlenségem miatt, és egy harmadik utat válasszak: az elkövetett hibát diszkurzusom egyik fontos alapköveként használjam.

A munkacíméből hiányzó kötőjel ugyanis kétértelművé teszi a vita szót, ami olaszul „életet” jelent, és ez a két értelem érdekes asszociációs sort tesz lehetővé. A Ristori-vita, immár kötőjellel, többek között arról az életről (vita-ról) folyt, amit egy idegen országból érkező színésznő Pesten, a Nemzeti színpadán élt, életet (vita-t) adván különböző tragédiák hősnőinek. Ám mielőtt erre sor kerülhetett volna, már vitát váltott ki, és ez az előélet, valamint a vendéjjáték utóélete igen figyelemre méltó terepe lehet a magyar színháztörténet-írásnak.

A Ristori-vita elsősorban az imént említett előélet része, hiszen a pesti vendéjjáték már egyértelmű és egybehangzó sikert aratott, nem adván tovább okot a vitára. Ez a vitába zárt (elő)élet elsősorban a korabeli sajtó hasábjain folyt, és valószínűleg ezért is, a valós megérkezés előtti virtuális megérkezés miatt is lett Ristori művészete még hosszú ideig fontos hivatkozási pont a magyar színészek számára.

„A mozgalom az élet jele, a nyugalom lassú halál.”² – írta Gyulai Pál a vita egyik utolsó darabjában, és ez a mondat – bár az eredeti szöveg kontextusában más a valódi értelme – elvezethet bennünket a Ristori-vita nagyobb kontextusban betöltött szerepéhez.

Egy színész vagy egy színésznő útját, turnéját két különböző szempontból vizsgálhatjuk, mesélhetjük el. Egyrészt a színész nézőpontjából, aki minden egyes utazással új területet hódít meg művészetével művészetének, tehát személyes érdekei vezérlik. Másrészt a vendéglátó nemzet értelmiségiei, művészei, színházi emberei szempontjából, akik másik történet szereplői, mögöttük másféle társadalom és kultúra áll, amelyre az adott utazás hatással lehet, de akár észrevétlen is maradhat. A történet ugyanaz, az elmesélés módja azonban (ezért maga a történet is) különbözik.

Egy-egy történet mögött újabb felfedezhető történetek rejteznek, amelyek csak a megfelelő kérdéseket várják, hogy egymással kapcsolatba léphessenek. Így a színháztörténész munkája egyrészt a hiper-modern irodalmár tevékenységéhez hasonlíthat, aki hipertexteket készít a számítógépén, ugyanakkor olyan szellemi labirintusok készítőjévé is válhat, amelyekben az előrejutás valódi értelmet kaphat.

Adelaide Ristori magyarországi útját mindkét nézőpontból szemlélhetjük, és a legegyszerűbb esetben úgy mesélhetjük el, mint a színésznő egyik turnéját a többi között. Ha azonban elsősorban a magyar színházi élet felől érkező kérdésekre koncentrálnunk, ez az egyéni utazás – ami Ristorinak talán egyszerű alkalom volt arra, hogy művészetének híret növelje³ – fontos adalékokkal szolgálhat a XIX. század második felében élt magyar színészek történetéhez. Tehát, mint az imént is mondtam, újabb történetek kerülhetnek a felszínre, amelyek aztán

¹ Előadásként elhangzott a MTA Színháztudományi Bizottságának és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének 6. „Magyar színház – Világszínház” címmel megrendezett konferenciáján, 2000. május 11-én.

² Gyulai Pál: Még egyszer Ristori. In: Gy.P.: *Dramaturgiai dolgozatok*. II. Bp., 1908. 197.

³ Erre vall az a tény, hogy szinte sehhol sem beszél különösebb részletességgel Budapestről.

a színészek művészetének (például a test használatának, a jelképezésnek, a színházi hatásnak) vizsgálatát, vagy akár a jelenleg is folyó (és valószínűleg örök) színi kritikáról folytatott vitát újabb nézőpontokkal gazdagíthatja.

Ristori útja a magyar színházművészet számára fontos esemény volt, mély nyomot hagyott maga után. De mielőtt ezeknek a nyomoknak a felderítésébe kezdenék, elmesélem röviden az utazás történetét. Viszont ez a történet, éppen a maga után hagyott nyomok miatt, és a vele kapcsolatban felmerülő kérdések okán (valamint a rendelkezésre álló idő rövidegért is) most fordítva kerül elő: először a valós megérkezést, majd az ezt megelőző „virtuális” megérkezést mesélem el.

A megérkezés előtti megérkezés

Adelaide Ristori 1856 novemberében érkezett Budapestre, ahol a Nemzeti Színházban hat különböző tragédiában lépett föl. A magyarok izgatottan várták érkezését. A napilapok tömve voltak a könyvesboltok hirdetéseivel, ahol az olasz színésznő és társulata által játszott drámák lenyomatait lehetett megvenni. Ugyanezen napilapok hasábjain a márkinő életrajzát és a német lapok kritikáit olvashatták a színházrajongók. Nagyon intenzív, várakozásteljes pillanat volt ez. „Mozgalmas” tehát, ami Gyulai szerint az élet jele. A „meteor” vendégszínház igazolta ezt az előzetes izgalmat: a pesti közönség Ristori a lábai előtt hevert, a kritikák szuperlatívuszokban beszéltek az olasz színésznő játékaról⁴.

Nyilvánvaló, hogy Ristori az egyik legismertebb és legünnepeltebb színésznő volt Európában, aki megérdemelte ezt a csodálatot és várakozást. Másrésztől azonban érdekes, hogy honfitársai, Tommaso Salvini és Ernesto Rossi nem váltottak ki ekkora lelkesedést, bár művészetük vetekedett a nagy színésznőével. Ennek magyarázata éppen abban a virtuális jelenléttben rejlik, annak a vitának köszönhető, amely Gyulai Pál tanulmánya körül bontakozott ki.

Gyulai 1855 novemberében látta Ristorit Berlinben Alfieri *Mirrájának* és Schiller *Stuart Máriajának* címszerepében, és erről hosszú tanulmányt közölt a Kemény Zsigmond által szerkesztett *Pesti Naplóban*⁵. Erre a tanulmányra egyrészt Jókai válaszolt egy rövidebb írásban, majd Egressy Gábor reagált rá a *Magyar Sajtó* hasábjain⁶. Gyulai mindkét írásra válaszolt, így alakult ki egyrészt a Gyulai-Jókai vita⁷, másrészt az Gyulai-Egressy vita. Az egyik igen rövid életű volt, a másik inkább pengeváltásnak, vagy méginkább egymás-mellébeszélésnek, kölcsönös sértegetés-sorozatnak tekinthető.

Mindkét polémiára jellemző, hogy a vitának Ristori művészete nem a témája, hanem oka, méginkább ürügye (pre-testo) volt. Olyan ürügy, ami alkalmat adhatott régebbi viták újjáélesztésére és a nemzeti drámairodalomról, a nemzeti színművészetről való gondolkodásra, a drámairodalom és a színpadra vitel közti kapcsolat átértelmezésére. Ristori tehát akaratlanul is mozgásba hozta a magyar színházi életet, vagyis másféle élettel töltötte meg.

Az idő rövidege miatt a továbbiakban csupán a Grande Attore, és elsősorban Ristori művészetéről, és ennek a művészetnek a nézővel, Gyulai Pállal való találkozásáról fogok beszélni, rámutatva azokra a lehetőségekre, melyek a Ristori-vita mögött húzódó történetek vizsgálatát a későbbiekben előre viheti.

A Grande Attore művészete

A Grande Attore, vagyis Nagy Színész nem olyan gyűjtőfogalom, mely egyes színészek tehetségére és ügyességére, tehát pozitív értékeire utal helytől és kortól függetlenül. Az olasz színháztörténet ezt a fogalmat egyetlen színész-generációval kapcsolatban használja, tehát néhány színész munkamódszerét, játékmódját jelöli vele⁸. Ebbe a generációba tartozik többek között Adelaide Ristori, Tommaso Salvini és Ernesto Rossi, akik mindannyian felléptek Magyarországon is.

⁴ Vö.: pl. a *Budapesti Visszhang* 1856. November 27-i számában közölt cikket, mely „eszményi meteoroknak” nevezi Ristorit.

⁵ *Signora Ristori*. In: Gyulai: i. m. 137–164.

⁶ Jókai Mór: Irodalom és művészet. In: *Jókai összes művei*. IV. (*Cikkek és beszédek*). Bp., Akadémiai, 1968. 171–175.; Egressy Gábor: *Levelek a színivilágból* VII. *Magyar Sajtó*, 1855. december 30.

⁷ Vö.: *Jókai összes művei*. ua. 694–698.

⁸ Vö.: Claudio Mellolesi – Ferdinando Taviani: *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*. Roma-Bari, Laterza, 1991.; Claudio Mellolesi: *Fondamenti del teatro italiano*. Firenze, Sansoni, 1984. 9–54.

A Grande Attore művészetének megalapozója az a deklamáció ellenes játékmód volt, amit első sorban Gustavo Modena, az első XIX. századi olasz színészpédagógus képviselt⁹. A deklamációt, a szövegmondásra építő játékmódot már nála is az ún. illusztratív játékmód váltja föl, a hangsúly a tettek-re, a mozgásra és a test használatára helyeződik. Az előadásokban a verbális szint egyre kisebb szerepet játszik, a szöveg mögötti tartalmak megformálására, meg-testesítésére törekszenek a színészek.

A Nagy Színészek ezt a modenai hagyományt tökéletesítik oly módon, hogy játékkuk megalkotásánál már az általános európai színházi kontextust tartják szem előtt, tehát tudatosan készülnek a más nemzetek közönségével való találkozásra. Az általuk használt illusztratív játékmóddal a színpadi tér érzelmi megtöltésére törekedtek: a testbeszéd, a mozgás-művészet került előtérbe. Ennek az mozgás-művészetnek az egyik legfontosabb alapja a plasztikus és ritmikus ellentétek létrehozása, amit a korabeli nézők „hirtelen átmenetnek” látnak, vagy több hangulat közötti hánykódásként olvasnak¹⁰. Ezek az ellentétek elsősorban a hangmoduláció és a gesztus között, a tekintet, a mozgás és a szöveg között, vagy gesztusok és ellengesztusok között feszülnek.

A Nagy Színészek számára a szerep és az alakítás, a megtestesítés az első, kinyilatkoztatják a figura primátusát a drámával szemben, tehát megkérdőjelezzik a szöveg iránti feltétlen hűséget. A színészi munka náluk nem a reprezentálásban áll, hanem a szövegből kiinduló teremtő dramaturgiából, éppen ezért az olasz színháztörténészek a Nagy Színészekkel kapcsolatban a színész dramaturgiájáról, sőt: költészetéről beszélnek¹¹. A színészek nem bemutatják, hanem felhasználják a szöveget, testi formában újraalkotják, és a figura belső életét is láthatóvá teszik képeken, vagy méginkább „szobron” keresztül¹².

Ristori művészetének legemlékezetesebb eleme az a transzfiguráció volt, ami egyetlen pillanat alatt ment végbe és első sorban testében történt meg.

Minden egyes szerepét más és más módon építette fel, így, mint idősebb Dumas mondja, minden új előadás alkalmával új arcát, tehetségének más oldalát mutatta meg a színész¹³. Testével és hangjával mozgásban lévő szobrokat alkotott, amelynek minden egyes részlete kapcsolatban állt a drámai eseményekkel, és a többiek játékával. Ez a megkomponált, eddig nem látott dimenziókat megnyitni képes játék magával ragadta a nézőket, nem csoda hát, hogy ez az eddig ismeretlen játékmód a magyar közönséget is meghódította.

Gyulai és Ristori találkozása

GYulai Pál berlini tanulmánya nem egyszerű kritika egy színészről: találhatunk benne egyrészt egy részletes, bár fragmentumokból álló leírást Ristori játékaról, másrészt egy hosszas fejtegetést a magyar színház és dráma helyzetéről. Nyilvánvaló, hogy ez a második téma az, ami körül a viták körvonalazódtak, és ami miatt Gyulait Jókai és Egressy is hazafiatlansággal vádolja meg.

Nálunk a színház ekkor még inkább nemzeti nyelvi kérdés volt, mintsem esztétikai probléma. A drámának – mint azt Jókai egy Keményhez írt magánlevelében írja – nem volt jó a helyzete, sem a drámaírókat, sem a színészeket nem ösztönözték a továbblépésre, sőt inkább akadályozták őket ebben¹⁴. A cenzúra, a szegénység, az opera kényszerű előnyben részesítése, a színvonalas drámairodalom hiánya azok az okok, melyekben Jókai a magyar színjátszás rossz helyzetét látja.

Érdekes, hogy éppen azokat az okokat sorolja fel az imént említett levelében, amelyből Itáliában a Nagy Színész művészete kifejlődött. Az olasz prózai színházat az opera túlsúlya, a szegénység, más látványosságok (tűznyelők, akrobaták, állatidomárok) színpadi jelenléte, az állandó megélhetésért folytatott küzdelem kényszerítette arra, hogy valami újat, jobbat, érdekesebbet találjanak ki a színészek, és ezt csak azzal az anyaggal tehették meg,

⁹ Meldolesi: i. m. 12–14.

¹⁰ Gyulai: i. m. 148. és 155.

¹¹ Meldolesi – Taviani: i. m. 135–168.

¹² A magyar kritikák gyakran említik Ristori alakjának szoborszerűségét. Vö.: *Budapesti Visszhang*, 1856. november 27., *Pesti Napló*, 1856. február 18.

¹³ Meldolesi – Taviani: i. m. 274.

¹⁴ Vö.: *Jókai összes művei*. ua. 695.

ami a rendelkezésükre állt: testükkel, hangjukkal, kreativitásukkal.

Mindemellett az sem elhanyagolható tény, hogy a kortárs drámák Olaszországban sem voltak túl magas színvonalúak¹⁵, vagy a dráma szövegének színrevitelére nem volt alkalmas a színjátszás módja. Manzoni tragédiáit például szinte soha sem játszották, míg a *Jegyesek* számos színházi adaptációban került bemutatásra¹⁶. Ezek a kevésbé sikerült darabok azonban a színészek egyéni dramaturgiai munkájával kiegészülve már sikereket hozhattak, ami a megélhetés egyik fontos kérdése.

A két nemzet színházának politikai és társadalmi háttere közötti hasonlóság vagy eltérés vizsgálata elvezethet bennünket a színházi formanyelvek, játékmódok közötti különbségekhez, hasonlóságokhoz is. Az egyik legérdekesebb és átgondolásra alkalmas különbség az, hogy Magyarországon a Nemzeti Színház az állam által fenntartott, biztos megélhetést nyújtó intézmény volt, míg az olasz társulatok kénytelenek voltak eltartani önmagukat, vándoroltak és szinte kizárólag bevételeikre támaszkodhattak. Egész Itália területén ebben az időben csupán két állandó színház működött: a La Reale Sarda és a modenai herceg színháza.

Visszatérve Gyulai tanulmányára, a továbbiakban arra a kérdésre helyezem a hangsúlyt, hogy milyen módon olvassa, értelmezi Gyulai a színész játékát. Melyek azok a játékelemek, amelyeket fontosnak tart rögzíteni? Nyilvánvaló, hogy ebből a leírásból nemcsak vagy nem elsősorban Ristori színészi játékáról kapunk képet, hanem inkább a néző látásmódjáról és elvárásairól. Az efféle dokumentumok többnyire az újat, a váratlant, a meglepőt rögzítik, tehát mindazt, ami – Ferdinando Taviani szavaival élve – kívül esik a dokumentum létrehozójának (jelen esetben a nézőnek) eddigi ismeretein, hiszen, mint ahogy az olasz kutató rámutat, a néző és a színész látásmódja alapvetően különbözik (mást keres a dolgok mélyén) és akkor tudja a nézőt felcsigázni az alkotó, ha valami újat mutat meg

neki¹⁷, és Ristori éppen az újdonságok megmutatásának művésze volt.

Gyulai szövegében leírja „elváráshorizontját”: „meghatódni” szeretne, a lelkesülést keresi és ennek a színészből kell kiindulnia: „Csak a lelkesülés tud előidézni lelkesülést, mert csak a lelkesülés a művészet forrása.” – írja¹⁸. Gyulai, a néző azt várja a színésztől, hogy lelkesültségét átadja neki is, de elsősorban ez az, amiből a mű megszülethet, mert élessé és áthatóvá teszi az észet, a szívet hittel és kitartással tölti meg, és ez a lelkesültség az, amiből a teremtés ereje és öröme származik. Cselekvő erő, írja a *Színészet iskolájában* Egressy¹⁹, és ez az, amit ő is elsősorban a test, a mozgás megfelelő használatában lát.

Gyulai szemében Ristori művészetére elsősorban a teremtés jellemző: az olasz színésznő nem a szavaknak ad életet, hanem a figuráknak, sőt: jóvá teszi vagy eltakarja a költő hibáit²⁰. A gesztusok, a mozdulatok együtt születnek az érzésekkel, és ezek pótolják a szavakat is. Ristori gyakran „mehúzza” a szöveget: ha lehet, tettekben fejezi ki azok tartalmát, mint Schiller *Stuart Mária* című tragédiájának utolsó jelenetében. A színpad számára az egész világ, és Gyulainak az a benyomása, mintha Ristori „nem is volna színésznő, mintha nem is játszanék, hanem élne, valóban érezné, amit játszik”²¹.

Ez a színpadi élet éppen azért tűnik valóságosnak, mert a megelevenített figurák egységes képet alkotnak. Ristori valódi lángész: forma-teremtése mindenre kiterjed, a legapróbb mozdulatok, hangmodulációk is pontos helyet kapnak a szerep egészében, és a váratlan, „eredeti és új” mozzanatok vagy megoldások természetesnek tűnnek ebben az anyagból kiinduló vagy születő formában. Ristori – mondhatnánk – valódi romantikus művész: organikus formák teremtője.

Erre az organikusságra az a legjellemzőbb, hogy elválaszthatatlanná tesz négy, egyébként legtöbbszőr szétválasztott, elkülönített dolgot. A tehetség és a tanulmány (felkészülés, alkotás), a lelkesülés

¹⁵ „Nincs drámai vagy tragikus költőnk.” – írja egy levelében Amalia Bettini. In: Meldolesi – Taviani: i. m. 223.

¹⁶ I. m. 97–98.

¹⁷ Ferdinando Taviani: *Visione dell'attore, visione dello spettatore*. In: Nicola Savarese (szerk.): *Anatomia del teatro*. Firenze, la casa Usher, 1983. 221–226.

¹⁸ Gyulai Pál: *Signora Ristori*. ua. 138. és 143.

¹⁹ Egressy Gábor: *A színészet iskolája*. Bp., 1889. 101.

²⁰ Gyulai: i. m. 140.

²¹ Uo. 142.

²² Uo. 154.

(ami valószínűleg a jelenlétet, természetességet takarja Gyulai szövegében) és a számítás (mesterkélt-ség) nála egyé válik, és talán ez az, ami Gyulait leginkább megragadja²².

Gyulai szövegét és Ristori alakításairól írt tanulmányait olvasva az embernek az a benyomása, mintha a néző és az alkotó látásmódja időnként egyé olvadna. Mintha ezt a két embert, aki ugyanarról ír, nem választaná el a színpadi függöny, mintha az alkotás és az interpretáció, pontosabban a színészi alkotó interpretáció és a befogadói újraalkotó interpretáció együtt létezne.

Stuart Mária színpadi megjelenésének leírása, és a figura megalkotásának leírása gyakran egybe esik. Az alkotó és a befogadó együtt él az előadásban, és ez annak a mozgásnak köszönhető, amit a színpadi élet látványa a néző elméjében – a lelkesültségnek köszönhetően – okoz: a mozgalom az élet jele, mondja Gyulai. Ez az élet azonban nem pusztán és álmos illúzió: éppen a váratlan, sosem látott képeknek, mozdulatoknak köszönhetően folyton felrázza a nézőt, ha tetszik elidegeníti. Claudio Meldolesi valószínűleg ezért beszél Ristorival kapcsolatban „hirtelen elidegenítésről”²³, azokról a váratlan pillanatokról, amikor a színésznő váratlanul teljes egészében átalakul a színen.

Nézzünk néhány konkrét példát! Ristori ezt a szerepet 19 éves korában kapta meg először: a tapasztalatlan színésznőnek nem volt választása: „tudnom kellett, hogyan játszam el” – írja²⁴. Nem lévén lehetősége az imitálásra, hosszas „tanulmányba” kezdett, ami nem volt szokás akkoriban az olasz színpadokon²⁵. Az első bemutatót a közönség hatalmas elismeréssel fogadta, a társulatvezető azonban nyíltan közölte az ifjú színésznővel: jobb lesz, ha tragédiában soha többet nem játszik. Ristori ekkor folytatta az „aprólékos, mély tanulmányt” elsősorban az arcjátékot, a színpadi viselkedést és a testtartást tartva a legfontosabbnak.

Stuart Mária esetében azok a szenvedések voltak az inspiráció forrásai, melyet ez a szép, és mé-

lyen vallásos, szerencsétlen és nemes királynő át-élt²⁶. Érdekes, hogy Gyulai is ezeket a jellemzőket emeli ki tanulmányában, mint ahogy azt is, hogy Ristori „a költői és történeti Máriát összeolvasztani igyekezett”²⁷. Ristori valóban folytatott történeti tanulmányokat Stuart Máriáról, éppen ezért a vallásos érzés igen fontos eleme lett az alakításnak.

Gyulai szerint az alakításban az „arcjáték a legbámulatosabb”, és ezt a 3. felvonás parkjelenetének néhány mozzanatában írja le²⁸. Ristori ezt a jelenetet szintén igen részletesen tárgyalja, mivel ez az egyik rész, ahol a királynő „átalakul”. A park mindkettőjük számára jelenvaló: „szabad lég, virágok illata” – írja Gyulai, „az üdítő levegő, amit abban a parkban lélegeztem be, ami arcomat simogatta, új erővel töltötte meg gyötrött testemet” – írja Ristori. Mindketten a pillanatnyi örömről írnak (az egyik láttatni akarja, a másik látja), majd Gyulai „csendes bánat, búskomoly ábránd” eluralkodásáról beszél, amikor „Mária magába szállva, mintegy imádkozva szavalja el azt a szép magánbeszédet”. Ristori „megnyugvásról, lágságról, lelki csüggedésről” ír²⁹. Ez a nyugalom teszi lehetővé a hirtelen átmenetet.

Erzsébet jövetelének hírére „Teljesen megváltoztam külsőmben, remegtem, mindenáron el akartam menni...” – írja Ristori³⁰. Gyulai kiemeli ezt az átmenetet, az iszonyat megjelenését: „reszket és sápadoz Paulet beszéde alatt, mennyi belküzdelmet fejez ki a Talbottal való jelenetben...” A hirtelen váltás, és az az erő, amivel a színésznő akkor is magára vonja a néző figyelmét, amikor nem ő beszél, Ristori és a többi Nagy Színész egyik legjellemzőbb „titka”. A folytonos jelenlét tudatos, ha tetszik mesterkélt mozzanatok, mozdulatok eredménye.

Az előadás utolsó jelenetével kapcsolatban Ristori azt írja, hogy a mártírságot kiemelendő „tiszteletet és csodálatot kellett sugallnom, mintha szent látomás lennék”³¹, és valóban: Gyulai szemében

²³ Meldolesi – Taviani: i. m. 267.

²⁴ Adelaide Ristori: *Ricordi e studi artistici*. Torino-Napoli, Roux, 1887. 148.

²⁵ Uo. 149.

²⁶ Uo. 145.

²⁷ Gyulai: i. m. 154.

²⁸ Uo. 155–57.

²⁹ Ristori: i. m. 152.

³⁰ Uo. 157.

³¹ Uo. 173.

³² Gyulai: i. m. 158–59.

Ristori térdelő szentté változik, a túlvilági boldogság rejtélyes derűjével³². Ez az a pillanat, amelyben Ristori önmagát már nem földi emberként akarja láttatni, és ez sikerül is neki.

A halálhoz vezető út Ristori játékában ellentétek táncán keresztül történik meg: a vallásos nyugalmat a borzalom váltja föl, amitől „csaknem összerogy, de egy felpillantás az égre és a kebléhez szorított feszület visszadják erejét”. A „vallásos fön séget” a szenvedély váltja föl Leicester megpillantásakor, ami újabb erővesztést okoz, majd ezt újabb megnyugvás követi, és így tovább³³.

Ristori teremtő művészete éppen a testiségében fogja meg az idegenajkú nézőt: a szöveg (amit ismerhet, érthet is), az arcjáték és a mozdulatok együtt fejezik ki a figura belső életét. Ez a tudatos jelképzés, a figura és az előadás aprólékos megkomponálása csak hosszas alkotómunka eredménye lehet. Talán éppen ez az elv vagy inkább etika, amit Ristorinak és Gyulai tanulmányának köszönhet a magyar színházművészet: a tanulás fontosságát, az egyre tudatosabbá váló alkotást.

Ez az az elv, amit Ristori valódi megérkezése után Jókai és Egressy is egyre gyakrabban hangoztat³⁴. Talán ez az az elv, ami elvezet a vita története mögött húzódó történetekhez. Ristori színpadi életének vitathatatlan érdemei, Gyulai egyéni elváráshorizontja, élménye él tovább ezekben a történetekben, amelyekben már más-más szereplők lépnek színre.

Például Egressy Gábor, aki a kölcsönös sértegetéseket feledve együtt dolgozik Gyulaival a Színi Tanoda megteremtésén. Vagy Bulyovszkyné, aki 1859-ben Gothában nagy sikerrel játssza idegen közönség előtt Shiller *Stuart Mária*ját. A többi nagy magyar színésznő és színész, aki szintén tudatosan készült az idegen nézőkkel való találkozásra. Vagy Salamon Ferenc, aki egyre kevésbé hisz a dráma iránti feltétlen hűség követelményében. Vagy minden egyes magyar színész, akinek játékáról érdemes gondolkodni és írni, mert független, alkotó munkát végez, és nem csupán funkcionális színész.

³³ Uo. 159.

³⁴ Jókai Kakas Márton XXIX. Levelében, 1856 november 30-án. In: Egressy: i. m.