

SZABÓ ZSÓFIA

ÉLŐ FESTMÉNY, BESZÉLŐ KÉP
Színházi portréfestészet a 18. századi Európában

Jelen tanulmány a szövegtől a scenikáig vezető út állomásainak sorában – a 18. századi színházi jelenetek, illetve a *színházi portré* műfajának vizsgálata mentén – a színpad „eleven összetevőjére”, a színész figurájára fókuszál. A színházi portré műfajának különlegessége, hogy a festők, grafikusok e műveken a korszak előadóművészeinek arcvonásait egy-egy színpadi jelenetbe ágyazva, az ábrázolt szerephez járuló gesztusrendszerrel örökítették meg. E képtípus példái ily módon nem csupán a művészettörténet nézőpontjából jelentenek izgalmas és sokrétű kutatási anyagot, hanem a színháztörténet, s ezen belül a színházi ikonográfia, a drámaszövegek és a színpadi megvalósítás aspektusából is fontos adalékokkal szolgálnak.

Tanulmányomban néhány képzőművészeti alkotás bemutatásával az interdiszciplináris kutatómunka e területen kínálkozó lehetőségeit és eredményeit szeretném illusztrálni. A kor gazdag képzőművészeti anyagából választott alkotások *David Garrick* (1717–1779), a 18. század egy olyan univerzális színházi embere köré csoportosulnak, aki színész, teoretikus művek és színdarabok szerzője, valamint színházigazgató volt egy személyben. E sokrétű tevékenységi körből adódóan Garrick a színrevitel folyamatának csaknem minden stációját végigkövette: a drámai szövegeket a kor ízléséhez szabta, figyelemmel kísérte a színpadképi elemek összhangját, a színészmesterség elméleti és gyakorlati oldala egyaránt foglalkoztatta.

David Garrick Tragédia és Komédia között

Az angol színjátszás történetében az 1690–1741 közötti időszakban még a tradicionális gesztusok és hangszín uralta a színpadot,¹ ezt váltotta fel a David Garrick és Charles Macklin reformtevékenysége nyomán megvalósuló imitativ színjátszás korszaka (romantikus realizmus), amely 1776-ig jellemezte a játékstílust Angliában.²

David Garrick színészi játékának újszerűségével hódította meg az angol színpadot: előadásmódja eltávolodott a recitáló szövegmondástól, a kötött gesztusrendszert természetesebb, intenzívebb mozgással váltotta fel. Színpadi alakításainak realitása valós megfigyeléseken alapult, a mindennapi életből ellesett

1 DOWNER 1943, 1007.

2 CAMPBELL 1917, 163.

típusok, viselkedési formák adaptálásával nyugózta le közönségét.³ A színészi test és a színpadi mozgás elsősorban Garrick tevékenysége nyomán került a színjátszáselméletek fókuszába,⁴ a festészeti teóriák 'szenvedély' fogalmának retorikáját követve fordultak a fiziognómia és a pathognómia színházi értelmezése felé. Garrick érzelemábrázolásának erejét a pantomimszerű, árnyalt mozdulatok és az eleven arcjáték adta, s ezek révén képes volt ugyanazzal a hitelességgel színpadra vinni a komikus Harlekint, mint Shakespeare legnagyobb tragikus hőseit.

A tragédia és komédia szembeállítása a 18. századi színjátszás elméletében – az arisztotelészi alapokat követő – ellentétekre épült: a tragédia független egyéniségeket mutat meg és a nemes karakterek tartománya, míg a komédia az általános megjelenítését célozza, és közönséges jellemeket ábrázol. Az előbbi az erény terri-tóriuma, a realiztikusabb komikus műfajok a bűn területére csábítanak.⁵

Ez az oppozíció lehetett Sir Joshua Reynolds *David Garrick Tragédia és Komédia* között című festményének egyik kiindulópontja, amikor a *Herkules a választúton*-téma nagy ikonográfiai múltra visszatekintő kompozíciós formuláját választotta keretként a színész megörökítéséhez.⁶ (1. kép)



1. kép: Joshua Reynolds: *David Garrick Tragédia és Komédia között*, 1761

3 AUBURN 2004, 148.

4 SECHELSKI 1996, 377.

5 WEST 1991, 91.

6 A történet képi interpretációit 1930-ban Erwin Panofsky foglalta össze (PANOFSKY, Erwin, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig/Berlin, B.G. Teubner, 1930.).

Az eredeti történetben Herkules kalandokkal teli vándorlásai során egyszer egy keresztútra tévedt: a visszafogott, szigorú Erényt és a kacér Élvezetet megszemélyesítő nőalakok csábították az elágazásnál; Herkules végül az Erény szavaira hallgatott, s az ő általa vezérelt útra tért. A mítoszt Prodikosztól ismerjük, Xenophón *Memorabiliájában* jelent meg először; a festőt emellett Ovidius *Amores* című művének egy epizódja, s a nagy hatású angol szerző, Lord Shaftesbury *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* című műve inspirálhatta.⁷

Reynolds festményének középpontjában jelenik meg a színész David Garrick, egyik oldalán a lepelbe burkolózott, szigorú és patetikus gesztusokkal ábrázolt *Tragédia* áll, a másikon a bájos mosollyal hívogató, leder és pajkos *Komédia* húzza maga felé a színészt. A prodikoszi alakok Reynoldsnál a modell személyiségéhez idomulva átlényegültek: a komoly *Tragédia* és a könnyed *Komédia* csatája ez, s közöttük a főhős, David Garrick, aki dönteni készül a két műfaj között. A színész testével a *Komédia* alakja felé fordul, s mosolygó arccal tekint vissza az energikus kartartásával beszédet érzékeltető *Tragédia* heroikus figurája felé. Elhatározása talán a *Komédia* felé viszi, ám ha a korabeli kritikákat olvassuk Garrick színpadi játékáról, az írások műfajtól függetlenül magasztalják színészi képességeit. Reynolds festői megközelítésében tehát a herkulesi vívódás a színész műfajok közti ingadozásának ábrázolásává, s mivel a döntés valódi súlyát nélkülözi, egyfajta paródiává változott.

A Reynolds komponálásmódjában rejlő szellemes játékosság több képzőművészt inspirált arra, hogy a híres modell természetét hasonló „válasz-utak” mentén jellemezze. Ezek sorából emelhetjük ki Matthew Darly karikatúráját, amely Sir Nicholas Nipclose *The Theatres* (1772) című írásának címlapját díszítette. (2. kép)

7 POSTLE 1995, 21, 25.



2. kép: Matthew Darly: Sir Nicholas Nipclose The Theatres
c. művének címlapja, 1772

Az alkotó fantáziadúsan egészítette ki azt a miliőt, amiben Garrick ténylegesen mozgott, amikor az allegorikus figurák mellé a színházi praxis alakjait is beemelte kompozíciójára. Míg a színjátszás műzsáit megtestesítő nőalakokat Garrick jobbán egymás mellett helyezte el, balján a színházigazgatói feladatokra utaló szabót, a díszletest, a drámaírókat sorakoztatta fel. A drámai szövegekbe olykor igencsak agresszíven beavatkozó Garrick szerzői, illetve adaptációkat jegyző énjét illusztrálja, hogy a lába alatti papirosokon színdarabírók nevei (Shakespeare, B. Jonson, Rowe) tűnnek elő.⁸

Gerald Berkowitz szavai érzékletesen írják le Garrick természetének ezt az aspektusát: „A kulcs ahhoz, hogy ezeket a darabokat megfelelő módon értsük és helyesen ítéljük meg, hogy Garrick, a szerző mindig is Garrick, az igazgató szolgálja volt.”⁹ Garrick 1747-ben lett a londoni Drury Lane igazgatója, modern fogalmakkal élve művészeti és pénzügyi vezetője, menedzsere. Ahogy arra a bevezetőben utaltam, ez a tevékenységi kör a drámai szövegek

8 WOOD 2001, 42.

9 HOLLAND 1996, 53.

kiválasztásától, átírásától a kosztümök, a díszlet és a színpadi világítás reformjáig bezárólag a színrevitel folyamatának csaknem teljes kontrollálására kiterjedt. Ilyen értelemben a színész Garrick ugyancsak a színigazgató Garrick szolgája volt. Sokrétű feladatköre azonban, ha hihetünk a memoárok magasztaló dicséreteinek, valamint a pénzügyi számadatoknak, úgy tűnik, nem vált kárára: a Drury Lane színháza Garrick igazgatása alatt ugyanis szerfelett jövedelmező vállalkozásnak bizonyult.¹⁰

Bár Darly metszete e szerteágazó színházi ténykedés megosztó jellegének hangsúlyozásával ironikusan jellemezte modelljét, a tények azt sugallják: Garrick képes volt figyelmét a színpadi hatáskeltés minden szintjére kiterjeszteni, hogy a korabeli közönség ízlésének megfeleljen.

Macbeth és Abel Drugger találkozása

Első pillantásra úgy tűnhet, hogy a francia művész, Carmontelle ugyancsak Garrick egymással versengő képességeire reflektált festményén: kompozíciója nélkülözi a mellékalakokat, ám ehelyett magát a színészt kettőzte meg ábrázolásán. (3. kép) Balra a tragikus hőst alakító Garrick légiés, mégis méltóságteljes tartását emelte ki, míg a szemközti ajtóból komikus gesztusrendszerben ábrázolt mása úgy tekint fel rá, mintha csak önmaga patetikus kifejezésén mosolyogna.

10 AUBURN 2004, 150.



3. kép: Carmontelle: *David Garrick*, 1765

Garrick európai körútja során több városban varázsoltta el közönségét mesterségbeli tudásának és transzformációs képességének prezentálásával: e fellépésein partnerek nélkül, némán, csupán gesztusokkal és arcjátékkal ábrázolta színpadi hőseit. Carmontelle műve 1765 tavaszán, Garrick franciaországi látogatása során egy ilyen produkció inspirációjára készülhetett, s feltehetjük, a festő szándéka a színész műfajokon átívelő tehetségének illusztrálására irányult.¹¹

Denis Diderot színészmesterségről alkotott nézeteit, amelyet *Színészparadoxon* című művében fogalmazott meg, jelentősen befolyásolta Garrick játéka.¹² Diderot elmélete szerint a színészi munka során az előadó úgy éli át a szerepét, hogy mindeközben fenntart egy távolságot, amely nem engedi a szerep kívánta érzelmi állapotban elveszni. Diderot csodálattal teli hangon idézi meg azt a némajátékot, ami tézisei alapjául és bizonyítékaul szolgált:

„Amit most készülök elbeszélni, azt saját szememmel láttam. Garrick feje megjelenik egy ajtó két szárnya között, s arcán négy-öt másodperc leforgása alatt a kezdeti szilaj öröm kifejezését a mérsékelt öröme váltja, ezt a nyugalomé, a nyugalmat a meglepetés, a meglepetést meghökkenés, a meghökkenést bánat, a bánatot levertség, a levertséget ijedelem, az ijedelmet rémület, a rémületet kétségbeesés követi, majd ez utolsó fokozatról visszatér oda, ahonnan kiindult. Megférhetett-e lelkében az indulatok s érzelmek ilyen sokasága, annyi idő alatt, míg arcán tükröződtek? Nem hiszem, s nyilván ön sem hiszi. Ha megkérné e nagyhírű színészt, akiért egymagáért nem kevésbé érdemes egy angliai utat megkockáztatni, mint a régi Róma valamenyny emlékéért Itáliába utazni, ha, mondom, megkérné, hogy adja elő a cukrászinas jelenetét, eljátszaná, s ha nyomban ez után arra kéré, játssza Hamletet, eljátszaná azt is, egyaránt készen arra, hogy ha kell, földre pottyant pástétomai felett könnyezzen, ha kell, egy gyilkos tör útját kövesse a levegőben.”¹³

11 HEDGCOCK 1912, 179, 229.

12 Benedek András utószava. DIDEROT 1966, 255–256.

13 DIDEROT 1966, 38.

A „gyilkos tör útját” követő *Macbeth*-et a színész gyakran választotta tragikus pantomim-bemutatóihoz, így az sem lehet véletlen, hogy Carmontelle festményét *Macbeth és Abel Drugger találkozása* címen is szokták emlegetni.¹⁴ A királygyilkos shakespeare-i hős figurájánál ma már kevésbé csenghet ismerősen *Abel Drugger* neve; Ben Jonson *Az alkímista* című darabjának ostoba dohányárusa azonban Garrick pályájának egyik legsikeresebb komikus alakítása volt.

A fent említetteken túl e két fiktív szereplő nemcsak a Drury Lane színpadán, a némajátékok során, vagy Carmontelle ecsetjének köszönhetően kapcsolódott össze David Garrick életében. Amikor 1744-ben *Macbeth* szerepében debütált, még a bemutató előtt névtelenül publikálta *An Essay on Acting: in which will be consider'd the mimical behaviour of a certain faulty actor, and the laudableness of such unmannerly, as well as inhumane proceedings. To which will be added, A short criticism on his acting Macbeth* című írását. Eredeti célja az lehetett, hogy leendő bírálóinak kritikus megjegyzéseit megelőzve alkosson (és formáljon) véleményt saját alakításáról. Színjátszásról vallott általános nézeteinek, valamint a tragikus és komikus szenvedélyábrázolás különbségeinek illusztrálására a *Macbeth* törjelenetét és *Abel Drugger* egy komikus jelenetét vette alapul, s vezette végig szövegében. Ezek a különleges és népszerű színpadi momentumok helyet követeltek maguknak a festők vásznain, rajzokon, metszeteken, s egyéb szöveges források is megemlékeznek róluk, amik további vizsgálatainkhoz segítséget nyújtanak.

Macbeth

Az a *Macbeth*, amit Garrick adaptációja szerint vittek színre a 18. században, csak részlegesen követi a ma ismert szöveget: a 269 sornyi kihagyás és a változtatások ellenére mégis az egyik legpontosabb színpadi adaptációja volt Shakespeare darabjának első bemutatója óta. A drámát sokáig William Davenant dalbetétekkel feldúsított változata nyomán játszották, mely az eredetinek szerkezeti vezérfonalát követte csupán. Garrick átírata bizonyos részeket megőrzött Davenant szövegéből; ahol Shakespeare sorait homályosnak tartotta, magyarázó passzusokat iktatott be, s hosszú haldokló beszédet

14 HEDGCOCK 1912, 229.

komponált Macbethnek. 1744 és 1776 között 96 alkalommal játszották ezt a feldolgozást, a londoni Drury Lane egyik legnépszerűbb tragédiájaként jegyzi a színháztörténet.¹⁵

A híres tőrjelenet Garrick analízisében a „tökéletes királygyilkos képét” testesíti meg: a *Duncan* meggyilkolása után saját tettétől megrémült *Macbeth*-nek – mintha végtagjai elváltak volna testétől, teste pedig lelkétől –, mozgó szoborként kell viselkednie: nyelve elnémul, szemei beszélnek, füle nem felesége hangjaira, hanem a képzelete teremtette zajokra figyel.¹⁶ Arról, hogy elméleti alapvetéseit a színpadon miként tudta megvalósítani, két fontos forrás, Johann Zoffany festménye és Thomas Davies visszaemlékezése adhat némi fogódzót számunkra. Davies így idézi fel a színházban látottakat:

„Garrick és Mrs. Pritchard alakításait a darab e hátborzongató jelenetében, úgy hiszem, nem lehet másnak ítélni, mint egyenrangúnak. Nem veszem külön e két előadót, hiszen mindkettejük érdemei páratlanok. A férfi lelki zavarodottsága és gyötrő rémülete csodás ellentétpárt alkot az asszony apátiájával, nyugodtságával, magabiztosságával. A jelenet elejét... rémítő suttogással adják elő. Tekintetük és mozgásuk tölti be a szavak helyét. Hallani, amit mondanak, de beszédesebb a felkavarodott lelkiállapotuk, mely mozgásukban és viselkedésükben tükröződik... A sötét színezet, amellyel a színészek átítatják e kurtá megszólalásokat, teszi a jelenetet hátborzongatóvá és félelmetessé a hallgató számára. Bámulatossá kifejezését annak az őszinte rémületnek, amelyet Garrick érez, amikor véres kezeit mutatja, felfogni és leírni csak azok tudják, akik látták őt.”¹⁷

15 BURNIM 1961, 103–104.

16 GARRICK 1744, 9.

17 DAVIES 1784, 93–94.



4. kép: Johann Zoffany: *David Garrick mint Macbeth és Mrs. Pritchard mint Lady Macbeth*, 1768

A színészi mimika és gesztusrendszer festői dokumentációját Johann Zoffany festményén nyílik módunk tanulmányozni. (4. kép) A kompozíció érzékletesen jelenik meg a két színen lévő szereplő ellentétes karaktere, ami főként egymást ellenpontoszó mozdulatukban érhető tetten. A Garrick arcán megjelenő „őszinte rémületet” az összevont szemöldök, a félig nyitott száj és a meredt tekintet, szoborszerűségét a pózba fagyott, kissé mesterkéltné tartás közvetíti. A Lady Macbeth-et alakító Mrs. Pritchard magabiztos, cselekvésre képes gesztusát az irányt mutató kar határozottsága, törököt erővel markoló jobbjá és szigorú arckifejezése érzékelteti.

Garrick saját játékaról írt kritikájával nem tudta megakadályozni, hogy bírálói ne kifogásolják egy-egy színházi fogását, amit az érzelemábrázolás érzékletesebbé tételéhez használt a színpadon. A színháztörténeti források beszámolnak arról, hogy a gyilkosság utáni pillanatok riadalmának megjelenítéséhez arcát fehér festékkel kente be a színpad mögött, hogy sápadtabbnak tűnjön. Másutt arról írnak, hogy parókáját félrecsúsztatta fején, sőt eleinte kabátját és mellényét kigombolva jelent meg a színen, hogy ziláltabb, zaklatottabb hatást keltsen. Ez utóbbi miatt több kritikus bírálta, így a későbbiekben eltekintett a látvány illetően fokozásától.¹⁸

Garrick esszéjében pár tanács szerepel csak a kosztümre vonatkozóan, s közülük a legérdekesebb, hogy parafa talpú cipő viselését javasolja *Macbeth* alakításához, hogy járása olyanná váljon, mintha lába alig érintené a talajt. Garrick jól ismerte hiányosságait is, erre utal kritikájában, amikor királyhoz nem illő alkatát említi – a színész alacsony termetét Zoffany festménye sem leplezi.¹⁹ Játékával azonban feledtetni tudta a színpad decorumához nem minden esetben igazodó testi adottságait, s ezt méltatói előszeretettel fordították javára.

Abel Drugger

Ben Jonson 1610-ben bemutatott *Az alkímista* című vígjátéka középpontjában két szélhámos, *Subtle* és *Face* áll, akik az alkímia és az asztrológia beavatott szakértőinek adják ki magukat, hogy áldozataik hiszékenységét, nagyravágyását, kapzsiságát kihasználva jussanak vagyonhoz. *Abel Drugger*, az együgyű dohányárus alakját az áldozatok körében találjuk, boltja cégérének megalkotásához kér asztrológiai segítséget a két csalótól; Jonson eredeti szövegében figurája nem tűnik ki különösebben a becsapottak sorából.²⁰

Amikor 1743-ban Garrick újradolgozta Jonson vígjátékát, és Drugger szerepét magának választotta, a komédia történetében is új fejezetet nyitott. Adaptációjában jelentősen megkurtította az eredeti sorok számát, ám néhány olyan jelenettel toldotta meg a cselekményt, amellyel *Abel*

18 BURNIM 1961, 113.

19 GARRICK 1744, 9., 14.

20 JONSON 1974.

Drugger figuráját a darab egyik legkomikusabb szereplőjévé avatta.²¹ A sikert természetesen Garrick sokat méltatott alakítása garantálta, nem csoda, hogy 1776-os visszavonulásáig több mint 80 alkalommal bújt a naiv dohányáros bőrébe. Színészi játékának természetességét főként azért dicsérték, mert grimaszolás és bandzsítás nélkül is képes volt híven jellemezni karakterét, ami a szerep korábbi alakítója, Theophilus Cibber előadásmódja ellenében nyerhet értelmet.²²

A Garrick-adaptációnak több, szöveges források által kiemelkedően mulatságosként jegyzett pillanata volt, s ezek némelyike a képzőművészeket is alkotásra sarkallta. Garrick saját írásában például azt a folyamatot elemzi lépésről lépésre, amikor Abel véletlenül összetör egy vizeletvizsgálathoz használt poharat, amit felbecsülhetetlen értékű tárgynak vél. A szerző szemléletesen taglalja, ahogy a megszeppent dohányáros aggodalma, szégyene és büntetéstől való félelme a test fizikai szintjén realizálódik: a pótolhatatlan veszteségűnek hitt tárgytól először elfordítja a fejét, ajka lebiggyed, majd feje az összetört pohár irányába hanyatlik le. A felsőtestben végbemenő változás aztán átterjed az alsó testtájakra, lábfejei kifordulnak, a reszketés végül kimozdítja térdeit, ami ujjainak nyugtalan remegésével együttesen *„a groteszk rettegés legtökéletesebb zsánerjelenetét eredményezi, ahogy egy holland zsánerfestő elképzelheti.”*²³

21 WEST 1991, 141.

22 DAVIES 1784, 66–67.; BURNIM 1984, 205.

23 GARRICK 1744, 7–8.

A képzőművészet eszköztára bajosan közvetítheti a fentiekben felvázolt mozdulatsorban rejlő komikumot, így csak bizonytalanul kapcsolhatjuk e jelenethez Johann Zoffany-nak azt a vázlatát, amelyen a színész két különböző testtartásban került megörökítésre. (5. kép)



5. kép: Johann Zoffany: *David Garrick mint Abel Drugger*, vázlat, 1769-70 k.

Itt jegyezzük meg, hogy a vígjátékok esetében nehezebb lehetett a festők, grafikusok számára olyan jeleneteket választani, amelyek a tragikus szenvedélyek ábrázolásához hasonló erővel tudták érzékeltetni az előadások kacagtató pillanatait.

Visszatérve Zoffany vázlatára, szolgálhatott ez a tanulmány a művész azon festményének előkészítőjeként is, ami a darab egy másik jelenetében enged bepillantást. (6. kép)



6. kép: Johann Zoffany: *David Garrick mint Abel Drugger, Edmund Burton mint Subtle és John Palmer mint Face* (B. Jonson: *The Alchemist*), 1770

A kép háttérében a csaló *Subtle* és cinkosa, *Face* figyelő mosolyogva az előtérben álló, s a svindlerektől kapott asztrológiai jóslat nyomán megmámorosodott, sugárzó arcú *Abelt*. A jelenet értelmezéséhez Georg Lichtenberg szövegét hívhatjuk segítségül:

„Amikor az asztrológusok kibetűzik a csillagokból az Abel Drugger nevet, hogy ezentúl nagy ember lesz, a szegény, hiszékeny teremtés őszinte örömmel mondja: „*Ez az én nevem.*” Garrick úgy tesz, mint aki megtartja magának örömét, mivel nem lenne ildomos, ha ez a boldogság mindenki előtt kitörne belőle. Így félrefordul, örömét pár pillanatig magához szorítja, így valóban megjelennek szeme körül azok a vörös karikák, amelyek gyakran társulnak nagy boldogsághoz, legalábbis amikor erőszakkal elfojtják, és azt mondja magának: „*Ez az én nevem.*” E józan visszafogottság leírhatatlan hatást kelt, így aztán nem pusztán egy tökfilkónak látjuk, akit becsaptak, hanem egy ennél is nevetségesebb teremtménynek, akiről lerí, hogy titkos győztesnek és a szélhámosok királyának gondolja magát.”²⁴

24 WEST 1991, 141.

A darab harmadik, sokat idézett momentuma *Abel Drugger* verekedés-jelenete, amit többek között James Roberts rajzán figyelhetünk meg. (7. kép)



7. kép: James Roberts: *David Garrick mint Abel Drugger*, 1777

A Garrick tehetségét méltatók e momentum kapcsán sem fukarkodtak a dicsérettel: színpadi imitációját Jack Broughton mozdulataival rokonították, aki a kor leghíresebb ökölvívó bajnoka volt.²⁵

A fentiek tükrében *Az alkimista* recepciótörténete ékesen példázza azt fordulatot, amit a színészi játéklehetőségek mentén újraírt drámai szöveg jelent. Garrick újszerű megközelítése nyomán *Abel Drugger* a darab egyik legnépszerűbb szereplőjévé vált, amit mi sem bizonyít jobban, hogy a komédia 18. század végi kiadásainak címlapjain nem a főszereplő csalókat, hanem a dohányárust alakító színészt örökítették meg.²⁶ Mi több, 1770-ben Francis Gentleman egy egész közjátékot (*The Tobacconist*) szentelt *Abel Drugger* karakterének,²⁷ a mellékszereplő tehát kivált Jonson vígjátékából, és önálló helyet követelt magának a dráma és a színház, közvetve pedig a képzőművészet történetében is.

Élő festmény, beszélő kép

A 18. század a *népszerű színház* kora volt, s ez nemcsak a színművek sikerén alapult; az előadók rajongás tárgyáivá váltak, ismertségük fokozását pedig azok a festmények és metszetek segítették, amelyek legsikeresebb színpadi alakításaikban őrizték meg vonásaikat.

A színház és a festészet összevetése számos korabeli forrás témájául kínálta magát. A 18. század első felében Jonathan Richardson az *An Essay on the Theory of Painting* című tanulmányában elemezte a művészeti ágak hasonlóságait és különbségeit. Richardson nézete szerint a színház „beszélő képet” nyújt nézőjének; elemzésében azonban rögvest rávilágít arra a tényezőre, ami a legjelentősebb különbséget jelenti a festészethez képest, amikor e „beszélő képek” átmeneti, mulandó vonását hangsúlyozza.²⁸

25 BURNIM 1961, 56.

26 Dodd mint *Abel Drugger*, Bell's British Theatre, vol. 16.; Bell 1791-es British Library címlapján *Drugger* és az asztrológusnak öltözött *Subtle*.

27 F. H. Mares bevezetője. JONSON 1979, lxix.

28 RICHARDSON 1725, 4–5.

Az Aaron Hill által egyenesen *élet-festőnek (life-painter)*²⁹ titulált Garrick az 1760-as évektől kezdve maga gondoskodott róla, hogy színpadi játéka legalább részlegesen megörökíttessék az utókor számára. A festők és grafikusok pedig örömmel ábrázolták a kor angol színpadának legnagyobb csillagát, bízván abban, hogy a híres modell népszerűsége nyomán biztosíthatják saját reputációjukat, s megélhetésüket.

Nem csoda, hogy Garrick a legtöbbször megörökített személyek rangsorában a másodikként követte az uralkodót,³⁰ de az ő színészi tehetségén és önmenedzselési képességén nyugodott a színházi portré műfajának széleskörű elterjedése is. Ennek köszönhetően a festmények és metszetek kompozíciói hamarosan a legkülönbélebb felületeken hirdették előadás-módjának meggyőző mivoltát. Kártyalapokon, étkészleteken, burnótos szelencén, teás és szépségflastromos dobozokon, legyezőkön, fiókos szekrények fogantyúin vagy épp faldekorációnak használt csempéken bukkantak fel a kor előadóművészei.³¹

A színészi munka illékonyága az önnön népszerűségéért oly sokat tevékenykedő Garrick számára nyilvánvaló lehetett, s nemcsak azért, mert jól ismerte Shakespeare *Macbeth* szájába adott szavait:

„Az élet csak egy tűnő árny, csak egy
Szegény ripacs, aki egy óra hosszat
Dúl-fúl, és elnémul: egy félkegyelmű
Meséje, zengő tombolás, de semmi
Értelme nincs.”³²

29 ALLEN 1987, 20.

30 WOOD 2001, 36.

31 HALSBAND 1984, 169.

32 Szabó Lőrinc fordítása, V. felvonás, 5. szín, SHAKESPEARE 1988, 827.

Garrick érzékelt a shakespeare-i halálmetafora súlyát. George Colmannel közösen jegyzett darabjának prológusában a festői és a színészi tevékenység maradandósága közötti különbségről így ír:

„Halott a festő, mégis szemet igéz,
Míg Anglia él, híre el nem enyész.
De ő, ki egy órára lép csak színre,
Fél életen át, ha fennmarad híre.
Se toll, se irón fel nem szabadíthatja:
Színész és játéka – közös sírnak rabja.”³³

A képzőművészet a maga eszköztárával mégis megkísérelt néhányat rögzíteni a színészi játék tünékeny momentumaiból, még ha e festmények, metszetek vagy épp tárgyak a 18. század teátrumi világának csupán szubjektív szempontrendszer követő, művészien megkomponált festői lenyomataiként maradtak is fenn. Mégsem kevésbé hiteles dokumentációi egy kor színházi gondolkodásmódjának, s egy ízig-vérig színházi ember folyton változó, de mindmáig eleven arcának.

33 A szerző fordítása. „*The painter' dead, yet still he charms the eye, / While England lives, his fame can never die; / But he, who struts his hour upon the stage, / Can scarce protect his fame through half an age; / Nor pen nor pencil can the actor save; / The art and artist have one common grave.*” WEST 1991, 1.

Képjegyzék

1. Joshua Reynolds:

David Garrick Tragédia és Komédia között, 1761

olaj, vászon, 148 x 183 cm, Waddesdon Manor, Rothschild Collection

2. Matthew Darly:

Sir Nicholas Nipclose *The Theatres* c. művének címlapja, 1772

rézkarca, 13,2 x 14,5 cm, London, British Museum

3. Carmontelle:

David Garrick, 1765

ceruza, akvarell, vöröskréta, gouache, 31,5 x 19 cm, Chantilly, Musée Condé

4. Johann Zoffany:

David Garrick mint Macbeth és Mrs. Pritchard mint Lady Macbeth, 1768

olaj, vászon, 102 x 127,5 cm, London, Garrick Club

5. Johann Zoffany:

David Garrick mint Abel Drugger, vázlat, 1769-70 k.

olaj, vászon, 33 x 38 cm, Ashmoleum Museum, University of Oxford

6. Johann Zoffany:

David Garrick mint Abel Drugger, Edmund Burton mint Subtle és John Palmer mint Face (B. Jonson: *The Alchemist*), 1770

olaj, vászon, 104 x 99 cm, Magángyűjtemény

7. James Roberts:

David Garrick mint Abel Drugger, 1777

rajz, 10,3 x 7,6 cm, London, British Museum