

# SCHIMBĂRI ÎN TEATRU. ANTECEDENTELE DRAMEI MODERNE<sup>1</sup>

*Asztalos Veronka Örsike*

DOI 10.46522/CT.2024.01.02

## **Abstract**

*Changes in Theatre: The Antecedents of Modern Drama*

This paper examines two works by Norwegian playwright Bjørnstjerne Bjørnson, presented in the 19<sup>th</sup> century, through the lens of some key principles typical in Hungarian discourse on modern drama. *The Bankrupt* was first performed on the Hungarian stage in 1876, followed by *Leonarda* in 1879. Reports and reviews of these performances indicate that questions surrounding epic dramatic structure and the individualized acting style of the actors were raised early on in connection with these translated works, despite the fact that the entertainment value of the plays remained the primary focus at the time.

## **Keywords:**

*history of Hungarian theatre; Bjørnstjerne Bjørnson; modern drama; theoretical approaches; changes in acting*



1. Acest articol este o versiune extinsă și tradusă din limba maghiară a conferinței susținute pe 9 noiembrie 2023, în cadrul seriei de evenimente „Conferințele ICTM“, și reprezintă o variantă prescurtată a unui capitol din teza mea de doctorat. Textul și citatele sunt traduceri realizate de mine [A. V. Ö.].

Considerăm un fapt că există dramă modernă. Folosim adesea acest termen și, când o facem, ne gândim în special la operele lui Ibsen, Cehov și Strindberg. Apariția acesteia ca formă literară este plasată în principal în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Teoreticianul György Lukács a pus, în 1911, întrebări esențiale privind existența categoriei: „există dramă modernă? Dacă da, cum a apărut? Care este stilul său?”<sup>2</sup>. Actualitatea întrebărilor sale retorice se reflectă în faptul că, la începutul secolului XX, nu era încă limpede dacă denumirea unei noi specii literare ar putea contribui la înțelegerea operelor care se abăteau de la tradițiile dramatice anterioare. Lukács a încercat să contureze istoria acestei schimbări și nu este de neglijat faptul că, la baza reflecțiilor sale teoretice, a stat experiența practică acumulată în calitate de manager, traducător și regizor al celebrei Companii Thália, între 1904 și 1907<sup>3</sup>. Conform lui Lukács, dacă acceptăm existența unei categorii care poate fi definită drept dramă modernă – în sensul în care aceasta reprezintă o formă prin care problemele existențiale cauzate de apariția societății moderne pot fi exprimate –, atunci trebuie să recunoaștem și că această formă s-a distanțat treptat de operele literare anterioare, care nu pot fi descrise drept moderne.

Lukács a examinat drama modernă dintr-un punct de vedere literar și a menționat doar că analiza impactului pieselor jucate este importantă din perspectiva sociologiei literare<sup>4</sup>. Dar ce putem învăța despre dezvoltarea dramei moderne dacă încercăm să explorăm problemele care au apărut în timpul reprezentății unei piese de teatru și al publicării acesteia ca text, în peisajul criticii contemporane? Conform definiției lui Tamás Gajdó, un spectacol de teatru



2. György Lukács, *A modern dráma fejlődésének története*, ediția a II-a, Budapest, Magvető, 1978, p. 17. Cartea a fost publicată pentru prima oară în 1911.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*, pp. 20-21.

5. Tamás Gajdó, *Színháztörténeti metszetek a 19. század végétől a 20. század közepéig*, Jyväskylä, University Of Jyväskylä, 2008, p. 7.

este o „creație colectivă unică, irepetabilă și imposibil de reconstituit”<sup>5</sup>; prin urmare, cronicile scrise despre acesta – în principal în secolul al XIX-lea și publicate în presă – nu sunt, prin ele însele, adecvate pentru reconstituirea spectacolului sau pentru formularea unor concluzii de amploare, deoarece nu au fost realizate pentru a analiza și a înregistra componentele performanței teatrale<sup>6</sup>. Ținând cont de avertismentul său, consider totuși că este instructiv să mă bazez pe aceste texte pentru analiza de față, deoarece cred că jocul actorilor și presuposițiile dramatice din secolul al XIX-lea pot fi conturate, chiar și în linii mari, prin intermediul lor.

O examinare mai profundă a terminologiei dramei moderne ne poate convinge că, nici în secolul al XIX-lea, nici în secolul al XX-lea, nu era pe deplin clar ce ar trebui să înțelegem exact prin acest termen. Știm bine că modernitatea textului dramatic nu implică neapărat și modernitatea jocului actoricesc prin care piesa este interpretată<sup>7</sup> – ceea ce nu este deloc surprinzător, având în vedere că spectacolele necesită de obicei un text dramatic scurtat și modificat. În același timp, modul în care viziunea schimbată asupra lumii (inerentă textelor dramatice) a contribuit la reînnoirea treptată a spectacolului teatral în a doua jumătate a secolului al XIX-lea rămâne un aspect mai puțin cercetat până în prezent. Având în vedere toate acestea, în cele ce urmează, voi analiza textele și circumstanțele punerii în scenă a două opere ale dramaturgului norvegian Bjørnstjerne Bjørnson – *Un faliment* și *Leonarda* – și voi susține că aceste opere literare norvegiene traduse au jucat un rol important în discursul despre dramaturgia și teatrul modern înainte de premierele maghiare ale operelor lui Henrik Ibsen.

\*

◇

6. *Ibidem*, p. 11.

7. Inclusiv progresele tehnologice au avut un rol important în apariția noilor idei în teatru; vezi: Tamás Gajdó, „Rendezőnek hívták, s ügyelőt értettek alatta”, în: Tamás Gajdó (ed.), *A modern színpad. Rendezői törekvések a 20. század elején Magyarországon*, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2014, p. 12.

Ca prim pas, este esențial să clarificăm termenul de „dramă modernă“. Lexiconul maghiar de artă teatrală din 1929, editat de Aladár Schöpflin, considera drama ca fiind a treia categorie de „poezie“, alături de cea epică și cea lirică, în care intriga rezultată din ciocnirea voințelor personajelor este prezentată sub formă de monolog sau dialog. Deși drama veche era caracterizată prin formă versificată, începând cu secolul al XIX-lea, forma în proză a devenit predominantă, deoarece, în cuvintele lui Aladár Schöpflin, „spiritul literaturii moderne nu tolerează respectarea strictă a regulilor care predominau odinioară în dezvoltarea speciilor și îi permite scriitorului mai multă libertate, astfel încât astăzi legile dramei sunt valabile doar în mod general“<sup>8</sup>. Patrice Pavis, la rândul său, a atras atenția, în *Dicționar de teatru*, asupra inovațiilor care distrug forma și a regulilor de compoziție contradictorii ale operelor dramatice moderne. Potrivit opiniei sale, descrierea normativă a principiului structural a devenit din ce în ce mai dificilă<sup>9</sup>. Mai mult decât atât, potrivit lui Péter P. Müller, drama modernă nu poate fi înțeleasă teoretic cu aceeași completitudine ca drama dinaintea modernității, deoarece aceasta „își anulează și revocă constant propriile regularități“<sup>10</sup>. Lexiconul maghiar de artă teatrală din 1994 definea drama, în sens primar, ca gen literar și făcea referire la schimbarea semnificației sale de-a lungul timpului: în vremea lui Aristotel, drama era doar o categorie generală a tragediei și comediei, în timp ce, din secolul al XVIII-lea, a început să denumească o operă cu o intrigă serioasă, iar din secolul al XIX-lea a devenit termenul pentru „drama de gen mediu“ (*középfajú dráma*), care



8. Aladár Schöpflin (ed.), *Magyar színművészeti lexikon*, vol. 1, Budapest, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929, p. 375.

9. Patrice Pavis, *Színházi szótár*, trad. Adrienn Gulyás, Zsófia Molnár, Enikő Sepsi, Zsófia Rideg, Budapest, L'Harmattan, 2006, p. 98.

10. Péter P. Müller, „Utószó: A megrendült modernség drámaelmélete“, în: Peter Szondi, *A modern dráma elmélete*, traducător Miklós Almási, postfață de Péter P. Müller, Budapest, Osiris, 2002, p. 174.

11. György Székely (ed.), *Magyar színházművészeti lexikon*, Budapest, Akadémiai, 1994, p. 173.

a înlocuit tragedia clasică. În prezent, practic orice operă scrisă pentru teatru este denumită dramă<sup>11</sup>. În volumele discutate anterior, termenul „dramă modernă“ nu apare, ceea ce sugerează că acest concept nu se referă la ceva nou și complet independent nici în zilele noastre, ci mai degrabă semnaleză apariția unui nou tip de tradiție dramatică.

În cea mai mare parte, lucrările de istorie și teorie dramatică leagă dezvoltarea dramaturgiei moderne de anumiți scriitori și de diverse caracteristici și mijloace literare. De exemplu, istoricul american de teatru David Krasner corelează nașterea dramei moderne cu îndepărtarea de public și cu întoarcerea personajelor unele către altele<sup>12</sup>. În opinia sa, drama modernă aduce pe scenă lupta pentru împlinire personală și libertate, iar intimitatea dintre personaje – căreia și Lukács i-a acordat o atenție deosebită<sup>13</sup> – este marcată de apariția celui de-al patrulea perete: în locul discursului declamativ, se pune accent pe reprezentarea intimității, iar tăcerea, pauzele, lipsa de articulație și sentimentele de anxietate, înstrăinare și așteptare dobândesc un rol prominent<sup>14</sup>. Din lucrarea lui Lukács despre istoria dramei reiese că două aspecte păreau evidente la începutul secolului al XX-lea: deși existau dovezi ale prezenței dramei moderne (piese care erau deja reprezentate pe scenă), termenul „modern“ era încă tratat cu rezerve<sup>15</sup>. Prima afirmație decurge direct din teoria sa conform căreia schimbările economice și culturale, precum și percepția modificată asupra vieții generează forme artistice noi, inevitabil diferite de cele anterioare<sup>16</sup>. În acest sens, pentru Lukács, termenul „modern“ se referea atât la modernitatea socială și la noua viziune asupra lumii, precum și la experiența creată



12. David Krasner, „Introduction“, în: David Krasner, *A History of Modern Drama*, vol. 1., (s.l.), Wiley-Blackwell, 2012, p. 4.

13. Vezi: György Lukács, *A modern dráma fejlődésének története*, ed. cit.

14. David Krasner, „Introduction“, art. cit., p. 1.

15. György Lukács, *A modern dráma fejlődésének története*, ed. cit., p. 21; pp. 142-143.

16. *Ibidem*.

ca urmare a acesteia și la un mod diferit de creație, exprimat prin artă. Așadar, conform interpretării sale, drama modernă reprezintă o nouă tradiție, despre care este dificil să se spună ceva cu certitudine, deoarece momentul observării și al descrierii este prea timpuriu pentru o interpretare cuprinzătoare a fenomenului<sup>17</sup>.

Potrivit lui Lukács, drama modernă este drama burgheziei, care „nu se naște din sentimente mistice sau religioase“. Intriga sa este caracterizată de schimbări interne, subtile, abia vizibile, și nu de un impact direct și puternic asupra simțurilor<sup>18</sup>. Drama modernă este prima care se manifestă într-un mod inversat: noua experiență a existenței provocată de societatea modernă, reflectată în textele dramatice, presupune noi modalități de spectacol. Deși, în general, „mai întâi a fost teatrul și abia apoi drama“ și „drama a crescut din scenă, ca să spunem așa“, în cazul noii drame moderne „mai întâi este drama și abia apoi scena“ – astfel, scena și spectacolul teatral sunt adaptate în funcție de cerințele teoriei dramei<sup>19</sup>. Lukács a corelat fenomenul pieselor de teatru care devin din ce în ce mai exclusiviste, mai dificil de înțeles și care solicită tot mai mult publicul, cu intelectualizarea culturală. El credea că valorile în schimbare puneau sub semnul întrebării certitudinea a ceea ce poate constitui un destin tragic<sup>20</sup>. Lukács și-a considerat teza drept un experiment destinat să contureze, în linii mari, schimbarea istorică a unei specii literare<sup>21</sup>. El a definit materialul dramatic prin prisma relației dintre etică și estetică, afirmând că „atâta timp cât tragedia nu devenea problematică din punct de vedere etic, nici în interior, nici în exterior, era firesc ca aranjamentul să fie estetic. Dintr-un anumit început nu poate rezulta decât un anumit sfârșit; astfel, dacă aranjamentul etic este stabilit de la început, acesta devine o presupuziție comună atât pentru



17. *Ibidem*, pp. 142-143.

18. *Ibidem*, pp. 64-65.

19. *Ibidem*, p. 65.

20. *Ibidem*, p. 74; p. 127.

21. *Ibidem*, p. 21.

scriitor, cât și pentru publicul său. De îndată ce etica nu mai este explicită, relația etică trebuie stabilită în cadrul dramei, adică dintr-o perspectivă estetică; totuși, etica trebuie să fie plasată în centrul experienței, servind drept piatră de temelie a compoziției artistice<sup>22</sup>. Citatul sugerează că Lukács înțelegea drama în primul rând ca fiind echivalentă cu *tragedia* epocii moderne și că, prin conceptul de dramă modernă, explora posibilitățile de manifestare a tragediei în contextul contemporan. Conștientizarea acestui aspect conferă o altă nuanță concluziilor sale: autenticitatea stilistică revendicată de noua formă ar fi putut deveni o problemă pentru Lukács, deoarece aceasta a înlocuit tradiția anterioară – la care nu se mai poate reveni.

Conceptul de criză a dramei moderne influențează, până în prezent, analiza operelor scrise la sfârșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea<sup>23</sup>. Consolidarea acestei idei poate fi atribuită, printre altele, monografiei mult citate a lui Peter Szondi, care, analizând operele lui Ibsen, Cehov, Strindberg, Maeterlinck și Hauptmann, a susținut că genul dramatic a suferit o schimbare fundamentală la începutul secolului XX<sup>24</sup>. Conform teoriei sale, așa-numita epicizare este evidentă în opera acestor scriitori; el considera că principala trăsătură a dramei moderne constă în preluarea caracteristicilor și procedurilor literare epice<sup>25</sup>. *Moartea tragediei* de George Steiner plasează însă problema dramei moderne într-o altă perspectivă<sup>26</sup>. Ipoteza lui Steiner este că, în timp ce viziunea greacă permitea crearea eroilor tragici din cauza destinului imprevizibil și a pedepsei disproporționate, imaginea unui Dumnezeu just în



22. *Ibidem*, p. 133.

23. Despre criza dramei moderne și, în special, despre aspectele specifice maghiare, vezi: Béla Vilcsek, „A dráma válsága – a válság drámája. A drámairó Babits“, în: *Új Forrás*, nr. 2, 2005, pp. 44-56.

24. Peter Szondi, *A modern dráma elmélete*, trad. Miklós Almási, postfață de Péter P. Müller, Budapest, Osiris, 2002.

25. Péter P. Müller, „Utószó: A megrendült modernség drámaelmélete“, art. cit., p. 175.

26. George Steiner, *A tragédia halála*, trad. Tibor Szilágyi, postfață de Miklós Almási, Budapest, Európa, 1971.

credița iudeo-creștină exclude aproape complet această posibilitate. Potrivit lui Steiner, diferența dintre tragedie și așa-numita „drama serioasă” constă în faptul că, în timp ce forțele care zdrobesc eroul tragic sunt inexplicabile, inevitabile și ireversibile, cauzele nenorocirilor din drama serioasă sunt temporare, iar conflictele pot fi rezolvate prin mijloace tehnice sau sociale<sup>27</sup>. În timp ce tragedia este iremediabilă, tensiunile din drama serioasă ar putea fi, în cele din urmă, rezolvate. În interpretarea sa, drama modernă reprezintă o combinație a celor două. Steiner are dreptate când afirmă că „abia găsim un poet sau romancier din secolul al XIX-lea ale cărui lucrări sau proiecte să nu includă mirajul dramei”<sup>28</sup>. Dificultatea scrierii dramei constă în faptul că, pentru un raționalist și un adept al metafizicii nereligioase, tragedia bazată pe un destin imprevizibil este depășită<sup>29</sup>; în societatea modernă, scrierea unei tragedii în tradiția greacă a devenit imposibilă. Pe lângă tragedie și drama serioasă, Steiner a menționat și un al treilea caz, denumit „cvasi-tragedie”. În aceste opere, tonul tragic maschează doar faptul că drama nu crede în finalitatea răului – se încheie cu pocăință și iertare, astfel încât în acest caz putem vorbi de melodrame<sup>30</sup>.

La fel ca Szondi, Steiner a analizat ascensiunea prozei în operele dramatice. Plecând de la premisa că, multă vreme, „intriga avea o amploare tragică doar dacă implica personalități de rang înalt și se desfășura în fața publicului”, s-a observat că această situație s-a schimbat odată cu ascensiunea clasei de mijloc, deoarece centrul de greutate al preocupărilor umane s-a mutat de la viața publică la cea privată<sup>31</sup>. Pe măsură ce factorii economici au devenit predominanți în societate începând cu secolul al XVI-lea, conceptul de tragedie s-a extins „pentru a include ruina materială și resentimentele financiare ale clasei de mijloc”<sup>32</sup>.



27. *Ibidem*, p. 13.

28. *Ibidem*, p. 115.

29. *Ibidem*, p. 176.

30. *Ibidem*, p. 124.

31. *Ibidem*, pp. 177-178.

32. *Ibidem*, p. 238.



Astfel, de la sfârșitul secolului al XVII-lea, ca urmare a relaxării sistemului de clase, a apărut un public nou, anorganic, al cărui mod de gândire nu mai era determinat exclusiv de creștinism și de mitologia clasică<sup>33</sup>. Dar Steiner a considerat, de asemenea, că „tragedia în proză“ reprezenta o idee distinctivă a modernității, care, odată ce a câștigat teren, s-a dovedit potrivită pentru exprimarea tragediei private nu sub formă de dramă, ci în roman<sup>34</sup>. El a corelat criza dramaturgiei cu separarea teatrului de literatură. În opinia sa, de la Racine încoace, „dramaturgii și criticii dramatici serioși au fost în continuă căutare a publicului lor“, iar până la sfârșitul secolului al XIX-lea, diferența dintre teatrul comercial și expresia poetică ajunsese evidentă, „vocea poeziei devenind prea intimă pentru a se impune în cel mai public loc din lume – teatrul modern“<sup>35</sup>.

Teoria lui Steiner poate, de asemenea, să ne ajute în interpretarea lucrării *Teoria dramei și a teatrului la sfârșitul secolului al XIX-lea* de Tamás Bécsy. În acest text, autorul observă fenomenul ciudat că, începând din 1872, teoria dramatică maghiară a manifestat un interes deosebit pentru studiul tragediei, deși drama maghiară era reprezentată în principal de piese folclorice și de „operele lui Gergely Csiky, Ede Szigligeti și Árpád Berczik, care nu pot fi considerate tragedii în adevăratul sens al cuvântului“<sup>36</sup>. Este posibil ca această examinare să fi fost influențată și de ascensiunea dramelor „de gen mediu“, care a evidențiat și mai mult lipsa unei tragedii



33. *Ibidem*, pp. 178-179.

34. *Ibidem*, p. 216.

35. *Ibidem*, p. 279.

36. Tamás Bécsy, „Dráma- és színházelmélet a századvégén“, în: Tamás, Gajdó (ed.), *Magyar színháztörténet 1873-1920*, Budapest, Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, p. 333.

37. Succesul lui Ede Paulay în punerea în scenă a două opere dramatice maghiare reprezentative – *Csongor și Tünde* (1 decembrie 1879) și *Tragedia omului* (21 septembrie 1883, Teatrul Național din Budapesta) – ar putea fi legat de căutarea dramei moderne din acea perioadă. Vezi: Algernon László Hajdu (ed.), *A Nemzeti Színház műsorlexikona: 1837-től 1941-ig*, prefață de Emil Haraszti, Budapest, (s.n.), 1944, p. 58, p. 63.

maghiare moderne, „originale“ și „valoroase“, care să poată fi prezentată pe scenă<sup>37</sup>. Numărul încercărilor de a scrie dramă maghiară poate fi, așadar, corelat cu aceeași întrebare. În discursul său inaugural de la Societatea Kisfaludy, susținut pe 28 noiembrie 1883 și intitulat *Literatura noastră dramatică de la deschiderea Teatrului Național încoace*, directorul Teatrului Național din acea perioadă, Ede Paulay, a încercat să demonstreze că literatura maghiară s-a îmbogățit cu opere dramatice, în ciuda condițiilor nefavorabile de la Teatrul Național, contrazicând astfel afirmația frecvent întâlnită că scriitorii maghiari nu ar produce drame<sup>38</sup>.

Tensiunea legată de căutarea dramei moderne în secolul al XIX-lea poate fi atribuită faptului că termenul a fost utilizat în mod diferit și nu a fost clar definit până în secolul al XX-lea. „Drama de gen mediu“ (*középfajú dráma*), „piesa de teatru“ (*színmű*)<sup>39</sup> sau chiar „piesa tristă“ (*szomorújáték*)<sup>40</sup> – un termen adesea folosit în acea perioadă – ar putea fi considerată o dramă modernă, datorită formei în proză și reprezentării problemelor și personajelor din clasa de mijloc. Cu toate acestea, caracterul lor distractiv a împiedicat această interpretare.

Termenul „dramă modernă“ a fost folosit în a doua jumătate a secolului al XIX-lea pentru a descrie o operă literară subversivă și critică din punct de vedere social, capabilă să înlocuiască tragedia tradițională. Scopul principal al acestei drame nu era acela de a distra publicul, deși textul dramatic era considerat destinat scenei. Din motive



38. Ede Paulay, „Drámairodalmunk a nemzeti színház megnyitása óta“, în: *Kisfaludy Társaság Évlapjai*, vol. 19., Budapest, Franklin Társulat, 1885, pp. 322-351.

39. Și în acest caz, este util să avem în vedere definițiile din următoarele surse: Aladár Schöpflin, (ed.), *Magyar színművészeti lexikon*, vol. 4, Budapest, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1931, p. 297; György Székely (ed.), *Magyar színházművészeti lexikon*, ed. cit., p. 764. În acest context, este deosebit de importantă consultarea lucrării lui Patrice Pavis, *Színházi szótár*, ed. cit., pp. 94-103.

40. Sensul secundar al cuvântului „szomorújáték“ se referă la tragedia burgheză din secolele XVIII și XIX, însă termenul este mai puțin utilizat în cazul operelor dramatice scrise în proză, vezi: Aladár Schöpflin (ed.), *Magyar színművészeti lexikon*, ed. cit., 1929, p. 374.

financiare, teatrele doreau opere care să fie populare, să aibă succes și să atragă atenția publicului. În acest context, două afirmații ale lui Tamás Gajdó sunt deosebit de relevante: pe de o parte, el subliniază că „cea mai izbitoare contradicție în arta teatrală contemporană a fost aceea că opera literară jucată în teatru, drama, a fost definită în mod diferit de politica literară, de criticii de teatru și criticii literari, precum și de public. Dramaturgii și directorii de teatru au încercat să satisfacă una sau alta dintre aceste definiții, dar a fost aproape imposibil să se țină cont de așteptările tuturor celor trei”.<sup>41</sup> În cazul dramei moderne, această multiplicitate de definiții și nevoia de conformare au mascat ambiguitatea termenului. Dacă nu sunt evidente criteriile după care clasificăm o specie literară, nu este clar ce ne putem aștepta de la aceasta. Pe de altă parte, Gajdó a subliniat că, în teatru, spectatorii „voiau să-și vadă împlinite dorințele neîmplinite“, „nu erau interesați de umanitate și de propriile preocupări cotidiene, de conștiință și emoții“, „voiau ceva frumos sau amuzant“ și „respingeau autocompătımirea excesivă“, așa cum se regăsea, de exemplu, în operele lui Strindberg<sup>42</sup>.

Având în vedere toate acestea, nu mai este surprinzător că, atunci când cercetăm sursele din secolul al XIX-lea, observăm că „operele franceze“ (adică cele scrise după modelul așa-numitelor „piese bine făcute“) au fost întâmpinate cu obiecții de către criticii literari ai vremii<sup>43</sup>. Această orientare



41. Tamás Gajdó, „Rendezőnek hívták, s ügyelőt értettek alatta“, art. cit., p. 16.

42. Tamás Gajdó, „Színházi kísérletek a 20. század elején“, în: Tamás Gajdó, (ed.), *A modern színpad. Rendezői törekvések a 20. század elején Magyarországon*, ed. cit., p. 296.

43. Un aspect important este că, după Războiul de Independență din Ungaria (1848-1849), tragedia germană a dispărut de pe scenă, fiind considerată „un produs serios al spiritului lumii dușmane“, și a fost înlocuită de produsele culturale franceze. Pentru detalii, vezi: Edit Mályuszné Császár, *Egy színészházaspár élete. Szerdahelyi Kálmán és Prielle Kornélia*, Budapest, „Művelt Nép“ Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1956, p. 49, pentru informații despre apariția dramei burgheze franceze, vezi: *ibidem*, p. 70.

este atribuită lui Eugène Scribe, dar a influențat, de asemenea, operele lui Alexandre Dumas fiul, precum și lucrările lui Émile Augier, Victorien Sardou și Georges Feydeau<sup>44</sup>. Scopul principal al acestor piese era de a distra publicul. Conform criticului francez Francisque Sarcey, ele erau preocupate exclusiv de efectul pe care îl aveau asupra spectatorilor, fără a ține cont dacă piesa era o capodoperă sau doar o lucrare populară<sup>45</sup>. Tehnica „piesei bine făcute“ a influențat structura comediilor, a operetelor și a dramelor serioase sau de actualitate socială<sup>46</sup>.

Conform lui Stephen Stanton, trăsăturile esențiale ale unei „piese bine făcute“ sunt următoarele: intrigă bazată pe un secret cunoscut de public, dar necunoscut pentru anumite personaje, care culminează într-o scenă finală în care protagonistul, de obicei simpatizat de public, este demascat, restabilindu-se astfel ordinea morală. Schimbarea destinului protagonistului este marcată de scene de suspans și răsturnări neașteptate. Scena finală dezvăluie atât punctele forte, cât și slăbiciunile protagonistului. Problemele sunt rezolvate printr-o neînțelegere care pregătește finalul. În general, acțiunea este logică și cauzală, iar motivațiile personajelor sunt clar raționale<sup>47</sup>. Patrice Pavis a subliniat că intrigile acestor piese sunt perfect structurate din punct de vedere logic. Scopul lor este de a crea iluzia identificării și a realității, iar fundamentul tehnic al pieselor constă în legătura continuă și strânsă a



44. Tamás Bécsy, „Stílusirányzatok az európai színházművészetben“, în: Tamás Gajdó (ed.), *Magyar színháztörténet 1873-1920*, ed. cit., p. 458. Peter Szondi a descris *pièce bien faite* ca o exterioritate rămasă din drama clasică. Vezi: Peter Szondi, *A modern dráma elmélete*, ed. cit., p. 24.

45. Tamás Bécsy, „Stílusirányzatok az európai színházművészetben“, art. cit., p. 459.

46. Tamás Bécsy, „Dráma- és színházművészet a századfordulón és a 20. század elején“, în: István Kollega Tarsoly (ed.), *Magyarország a XX. században. Kultúra, művészet, sport és szórakozás*, Szekszárd, Babits, 1998, p. 235.

47. Stephen Stanton, „The Well-Made Play and the Modern Theatre“, în: Stephen Stanton, *Camille and Other Plays*, New York, Hill & Wang, 1957, pp. XII-XIII, apud: David Krasner, „Trauma Drama“, în: David Krasner, *A History of Modern Drama*, ed. cit, p. 35.

motivațiilor intrigii. Această structură are rolul de a menține tensiunea și atenția spectatorului, pentru ca, în final, totul să se încheie într-o notă de pace<sup>48</sup>. Ede Szigligeti și Gergely Csiky sunt adesea menționați<sup>49</sup> printre reprezentanții maghiari ai piesei bine făcute, fiind cei care au adaptat cu succes acest tip de piese distractive cerințelor locale.

Aceste opere – iubite de public, dar condamnate de critici – au reînviat constant dilema legată de efectul teatral și poetic (sau artistic). Andor Solt a rezumat această situație afirmând că natura literaturii dramatice maghiare s-a schimbat radical începând cu epoca reformei. Pe măsură ce efectul teatral a devenit principalul aspect al pieselor de teatru, conceptele de scop și mijloace s-au confundat, iar utilitatea practică a fost considerată o măsură estetică. Astfel, succesul de public a început să fie evaluat ca o judecată de valoare literară. Chiar dacă disputa dintre adepții efectului teatral și cei ai poeziei continua să fie intensă, bătălia fusese, de fapt, de mult timp decisă. Reprezentanții literaturii pure erau, în realitate, nepuțincoși în fața acestor schimbări<sup>50</sup>.

Problema a fost reluată în discursul teatrului maghiar în principal în contextul dramelor romantice franceze și al pieselor lui Shakespeare. În secolul al XIX-lea, teatrul putea îndeplini simultan rolul de mijloc de consolidare națională, forță socială și școală de fapte istorice<sup>51</sup>. În acest context, Teatrul Maghiar din Pesta (denumit Teatrul Național din 1840), deschis în 1837, a ocupat întotdeauna o poziție proeminentă. Acest lucru se datorează nu doar istoriei sale eroice și rolului său în construirea națiunii, ci și pieselor pe care le prezenta, care serveau drept exemple pentru societate. Potrivit lui Imre Zoltán, contemporanii considerau Teatrul Național un loc potrivit pentru desfășurarea spectacolelor culturale, prin



48. Patrice Pavis, *Színházi szótár*, ed. cit., p. 212.

49. György Székely (ed.), *Magyar színházművészeti lexikon*, ed. cit., p. 341.

50. Andor Solt, „A színszerűség uralma drámairodalmunkban“, în: *Irodalomtörténeti Közlemények*, nr. 1, 1939, p. 22.

51. Klára Széles, „Henszlmann Imre – Bajza József vitája“, în: *Irodalomtörténet*, nr. 1, 1976, p. 37.

intermediul cărora măreția, mândria și independența dorită a națiunii puteau fi exprimate nu doar pe scenă, ci și în afara acesteia<sup>52</sup>. Astfel, orice critică la adresa Teatrului Național și a pieselor jucate acolo devenea, metonimic, o problemă de interes comunitar. De aceea, în discuțiile despre Teatrul Național și repertoriul său, a devenit esențial să nu se prezinte doar opere superficiale de divertisment, ci și lucrări care, prin „valoarea lor intrinsecă” și mijloacele artistice, să stimuleze publicul să reflecteze și să învețe. Din acest motiv, criticii doreau să vadă pe scenă nu doar drame traduse, ci și creații originale, moderne, scrise în limba maghiară.

Deși problema efectului teatral și poetic îi preocupase pe scriitorii încă dinaintea<sup>53</sup>, dezbaterea dintre József Bajza și Imre Henszlmann din anii 1840 a devenit un exemplu simbolic<sup>54</sup>. În timp ce József Bajza, în calitate de director de teatru, avea o perspectivă pragmatică, recunoscând necesitatea de a pune în scenă piese care să fie pe placul publicului – spectacolele captivante și ușor de înțeles atrăgeau spectatori<sup>55</sup> –, Imre Henszlmann a adoptat un punct de vedere mai detașat,



52. Zoltán Imre, „Inter- és intrakulturalitás, mimikri és színház. Az Árpád ébredése és a Belizár a Pesti Magyar Színház megnyitását, 1837”, în: Zoltán Imre, *Az idegen színpadra állításai. A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*, Budapest, Ráció, 2018, p. 34.

53. Vezi: Ferenc Kerényi, „Bajza József és a magyar színészet romantikus stílusfordulata”, în: *Irodalomtörténet*, nr. 4, 2003, p. 530.

54. Bálint Magyar, „A francia romantika, Bajza és Henszlmann”, în: Rezső Gálos (ed.), *Irodalomtörténeti dolgozatok Császár Elemér hatvanadik születésnapjára*, Budapest, 1934, pp. 167-182; Klára Széles, „Henszlmann Imre – Bajza József vitája”, art. cit.; János Korompay H., „Vitája Bajzával”, în: János Korompay H., *A „jellemzetes” irodalom jegyében. Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Budapest, Akadémiai, 1998, pp. 112-142. Pentru continuarea dezbaterii vezi: Anna Tamás, „Az átmeneti időszakban”, în: Anna Tamás, *Az Életképek (1846-1848)*, Budapest, Akadémiai, 1970, pp. 75-85.

55. De asemenea, știm că a jucat un rol central în primii ani a Teatrului Maghiar din Pesta (Pesti Magyar Színház); vezi: Lilla Szalisznyó (ed., prefață), *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből. Bajza József színiigazgatói működése* (ediție critică), Budapest, Ráció, 2021.

subliniind lipsa pieselor de teatru de calitate din punct de vedere literar. Principiile concepției lui Henszlmann despre dramaturgie au fost ocazional reflectate în criticile lui Bajza<sup>56</sup>, deci dezbateră, care a evidențiat și un decalaj între generații<sup>57</sup>, nu a opus, de fapt, două puncte de vedere complet contradictorii. Deși Henszlmann a favorizat concepția lui Jean Paul despre esența dramei, conform căreia caracterul este sursa acțiunii, iar Bajza, la fel ca Herder, a susținut ideea că acțiunea decurge din caracter, polemica dintre cei doi a fost, în cuvintele lui János Korompay H., „un conflict de poziții cu privire la aspectele teoretice și practice ale reprezentării individului sau idealului și la primatul intrigii sau al caracterului”<sup>58</sup>. Dezbateră este deosebit de importantă, deoarece cei doi teoreticieni literari au subliniat chiar scopul teatrului maghiar și al pieselor care ar trebui, în mod ideal, prezentate.

Gyula Haraszthy a remarcat că problema efectului teatral și poetic era profund înrădăcinată în scrierile care analizau relația dintre teatru și dramă în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Această problemă nu era limitată doar la judecări estetice; cucerirea idealului național și vocația națională asociate scenei au jucat un rol important în dezbateri. În plus, ideea de a întări legătura cu publicul era impregnată de sentimentul național<sup>59</sup>. Astfel, efectul teatral putea să se refere



56. János Korompay H., „Vitája Bajzával”, art. cit., p. 139. Haraszthy a atras atenția și asupra deschiderii lui Bajza, vezi: Gyula Haraszthy, „Irodalomelméleti kérdések a mult század második negyedében. Második közlemény”, în: *Budapesti Szemle*, nr. 660, vol. 227, 1932, p. 194; privind poziția sa în cadrul dezbaterii, vezi: pp. 194-195.

57. Klára Széles, „Henszlmann Imre – Bajza József vitája”, art. cit., pp. 46-47. Despre dezbateră și rolul lui Bajza, vezi: Ferenc Kerényi, „Bajza József és a színház (Elmélet és gyakorlat)”, în: *Palócföld*, nr. 5, 2004, pp. 581-588.

58. János Korompay H., „Vitája Bajzával”, art. cit., p. 112. Gyula Haraszthy a corelat dualitatea ireconciliabilă între efectul teatral și cel poetic cu lucrările lui Sándor Vachott; vezi: Gyula Haraszthy, „Irodalomelméleti kérdések a mult század második negyedében. Második közlemény”, art. cit., p. 192.

59. Gyula Haraszthy, „Irodalomelméleti kérdések a mult század második negyedében. Második közlemény”, art. cit., pp. 183-186.

atât la divertismentul oferit de teatru și de operele prezentate, realizat prin tehnici accesibile și ușor de înțeles, cât și la structura organică a operei literare. Această caracteristică din urmă, esențială pentru operele scrise pentru scenă, contribuie la crearea unui efect artistic autentic<sup>60</sup>.

\*

Efectul teatral al dramelor bine structurate ale lui Bjørnson, care aplică soluțiile structurale ale pieselor *bien faites*, a contribuit semnificativ la popularitatea operelor sale. Datorită acestei ușurințe de receptare, piesa *Un faliment*, publicată în 1875<sup>61</sup>, a fost jucată pentru prima dată în limba maghiară la Cluj, pe 19 februarie 1876, folosind traducerea realizată de Béla Bercsényi, actor al Teatrului Național din Budapesta. Inițial, piesa urma să fie prezentată pentru prima dată la teatrul din Budapesta, însă, din cauza îmbolnăvirii actorului Imre Nagy, premiera a fost amânată. Astfel, publicul din capitală a avut ocazia să vizioneze piesa abia pe 23 februarie 1876, la Teatrul Național. Faptul că aceasta fusese deja jucată la Stadttheater din Viena în 1875 a contribuit probabil la premiera sa timpurie. Potrivit cronicilor, piesa în patru acte – care se concentrează pe falimentul întreprinderii protagonistului Tjälde și pe eșecul său moral – a fost un succes răsunător<sup>62</sup>.

În timp ce unii critici au considerat că punctul slab al acestei drame constă în faptul că nu este la fel de „eficace” precum operele franceze – personajele fiind greu de înțeles, intrigii lipsindu-i complicațiile interesante și intrigile secundare nereușind să avanseze evenimentele –, alții au apreciat

◇

60. *Ibidem*, p. 200.

61. Francis Bull, *Inledning*, în: Bjørnstjerne Bjørnson, *Samlede Digter-verker*, Francis Bull (ed.), vol. 3., (ediție critică), Kristiania – København, Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag, 1919, p. XXX.

62. „Björnson este un poet în cel mai veritabil sens al cuvântului; personajele sale sunt oameni autentici și plini de viață. Piesa a avut un succes remarcabil.” „\*\*\*”, „A bukás”, în: *Fővárosi Lapok*, nr. 232, 10.10.1875, p. 1036.



naturaletă și simplitatea cu care Bjørnson și-a creat și descris personajele, precum și modul în care „transmite farmecul prin cea mai aridă proză a vieții”<sup>63</sup>. Din cronici aflăm că Miklós Feleky, actorul Teatrului Național din Budapesta care l-a interpretat pe Tjälde, a avut o prestație slabă. El „s-a luptat cu rolul său dificil”, iar interpretarea sa a fost considerată eficientă doar în una sau două scene. Dacă memoria sa nu l-ar fi lăsat, „performanța sa ar fi fost un succes deplin”<sup>64</sup>. Revista *Figyelő* a fost și mai severă în critica sa: „Timp de două acte, a vorbit pe un ton cu adevărat comic și a dezvăluit foarte puțin din lupta spirituală a comerciantului aflat în pragul ruinei. În schimb, confruntarea sa cu sufleorul a fost cu atât mai curajoasă. Pentru Feleky, poetul scrie în zadar. Domnul Feleky este obișnuit cu improvizația”<sup>65</sup>. Criticul a comparat interpretarea lui Feleky cu textul scris<sup>66</sup> și a fost dezamăgit să constate că „nici măcar o singură propoziție nu a rămas intactă. A destrămat totul în bucăți, a răsturnat totul cu susul în jos, aruncând cuvinte aiurea, adesea fără niciun sens”<sup>67</sup>.

În comparație cu textul publicat, există într-adevăr diferențe în exemplarul regizorului<sup>68</sup>, dar acestea nu fac piesa de neînțeles. Rescrierile au servit în principal scopului de a



63. á.-, „A csőd”, în: *Pesti Napló* (ediția de dimineață), nr. 44, 24.02.1876, p. [2]; (Sz.), „Nemzeti színház”, în: *Fővárosi Lapok*, nr. 45, 25.02.1876, p. 212; Argus, „A csőd”, în: *Ellenőr*, nr. 55, 25.02.1876, p. [3]; „\*\*\*”, „Nemzeti színház”, în: *Vasárnapi Ujság*, nr. 9, 27.02.1876, p. 139; Irma, „Irma levelei XI.”, în: *Divat-Nefejejts*, nr. 10, 05.03.1876, p. 78.

64. (Sz.), „Nemzeti színház”, în: *Fővárosi Lapok*, nr. 45, 25.02.1876, p. 212; „\*\*\*”, „(Nemzeti Színház)”, în: *Magyarország és a Nagyvilág*, nr. 9, 27.02.1876, p. 138.

65. „\*\*\*”, „[Bjørnson színműve...]”, în: *Figyelő*, nr. 9, 27.02.1876, p. 107. Nivelul de cunoaștere a textului de către actorul Feleky a fost criticat și de alți autori; vezi: -ő, „Gilberte”, în: *Pesti Napló* (de dimineață), nr. 208, 12.09.1875, p. [2]. În legătură cu *Un faliment* din 1877, vezi: „\*\*\*”, „A nemzeti színházban”, în: *Ellenőr*, nr. 333, 24.08.1877, p. [3].

66. A fost publicat în anul 1876, vezi: Bjørnstjerne Bjørnson, *A csőd*, trad. Béla Bercsényi, Budapesta, Pfeifer Ferdinand, 1876.

67. „\*\*\*”, „[Bjørnson színműve...]”, în: *Figyelő*, nr. 9, 27.02.1876, p. 107.

68. Bjørnstjerne Bjørnson, *A csőd*, trad. Béla Bercsényi, Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár, C 119/3.

scurta și simplifica textul. Deoarece există mai multe însemnări în culori diferite și știm că piesa a fost reluată de mai multe ori în Teatrul Național din Budapesta, este dificil să stabilim data exactă a adnotărilor. Ceea ce este cert, însă, este că și textul „mutilat“ a impus actorilor să joace diferit – să înțeleagă și să trăiască tensiunile interioare ale personajului pe care îl reprezentau și să le exprime în interpretarea lor. Un exemplu elocvent al modului în care interpretarea se abate de la standardele noastre contemporane este faptul că Imre Szigeti, folosind tehnicile actoriei de caracter, a abordat cu asprime rolul „durului Jacobsen“, în timp ce Náday a „exploatat“ rolul „locotenentului libertin“, ieșind de pe scenă la sfârșitul actului al treilea „într-un mod extrem de comic“<sup>69</sup>. Chiar dacă interpretarea lui Feleky nu a fost considerată prea reușită, spectacolele au fost dominate de o atmosferă comică, care a fost primită cu aplauze de public<sup>70</sup>, în ciuda faptului că drama abordează căderea morală a unui om și consecințele acesteia. Spectacolele au primit un răspuns favorabil, întrucât piesa a fost percepută ca o reprezentare a vieții burgheze, evidențiind „efectul fatal al neseriozității morale“ și răspărtind „munca cinstită“. Astfel, piesa poate fi considerată piatra de temelie a unei noi direcții<sup>71</sup>.

*Leonarda* a fost a doua dramă scrisă de autorul norvegian care a fost pusă în scenă în limba maghiară. Traducerea textului a fost realizată de Titusz Kárffy, iar premiera – similar cu cea a piesei *Un faliment*, și ea întârziată din cauza amânărilor – a avut loc abia pe 10 decembrie 1879 la Teatrul Național, cu celebra actriță Kornélia Prielle în rolul principal. Piesa în patru acte prezintă, în esență, tragedia Leonardei, o mamă iubitoare care renunță la fericirea personală pentru binele fiicei sale<sup>72</sup>. Conform teoriei lui Steiner, putem spune



69. „\*\*\*“, „(Nemzeti színház)“, în: *Pesti Napló* (de dimineață), nr. 44, 24.02.1876, p. [3].

70. „\*\*\*“, „Szini előadások“, în: *Fővárosi Lapok*, nr. 261, 14.11.1876, p. 1227.

71. Peregrinus, „Fővárosi tárcza“, în: *Kecskeméti Lapok*, nr. 10, 05.03.1876, p. [3].

72. Textul a fost publicat în limba maghiară, vezi: Björnstjerne Björnson, *Leonarda*, trad. Titusz Kárffy, Budapest, Franklin Társulat, 1888.

că, în timp ce piesa *Un faliment* poate fi considerată o „cva-si-tragedie“, iar tonul liniștitor al actului final o transformă într-o melodramă, pedeapsa disproporționată suferită de protagonistă (și, de fapt, de toate personajele secundare) în *Leonarda* o apropie mai mult de specia dramei moderne și, prin urmare, mai puțin de tragedie.

Este de remarcat ideea că această dramă a lui Bjørnson, asemenea lui *Un faliment*, marchează începutul teatrului „modern“ (piesa nu este bazată pe intrigă, problemele sociale și morale sunt evidențiate), subliniind că „unul dintre cele mai frumoase triumfuri ale teatrului modern este acela de a arăta societății o oglindă, un exemplu pentru concetățeni, prin prezentarea unor astfel de personaje și prin elogiarea diligenței și onestității civice nefalsificate și de neclintit“<sup>73</sup>. În legătură cu piesa, atât revista *Fővárosi Lapok*, cât și *Vasárnapi Ujság* au subliniat că, deși interpretarea noii lucrări a lui Bjørnson de către Teatrul Național a fost apreciată și publicul a manifestat interes pentru operele scriitorului norvegian, drama nu a avut succesul teatral dorit. Sala nu era plină și nu era de așteptat ca piesa să aibă prea multe reprezentații. În absența unei vieți dramatice mai intense, opera a fost considerată „pentru vegetarienii de teatru“, iar Bjørnson nu a fost apreciat ca dramaturg, întrucât piesa „are puțină acțiune, curge liniștit și, de obicei, totul se mișcă încet în ea“<sup>74</sup>. Cu toate acestea, autorul care a scris sub pseudonimul Cherubini l-a considerat pe Bjørnson „cel mai bun și mai popular dramaturg norvegian“ după spectacolul de la Cluj și a susținut că piesa a oferit publicului ceva esențial: „Numai artiștii inteligenți și autentici pot interpreta această scenă [actul III] într-un mod care să fie fidel adevărului poetic. Poetul pune pe buzele artiștilor săi cuvinte simple, fără pretenții, iar în aceste cuvinte fără pretenții ne dezvăluie marile adevăruri ale iubirii adevărate“<sup>75</sup>. Criticii nu doar că au considerat performanțele actorilor



73. Lipót Palóczy, „Björnstjerne Björnson“, în: *Pesti Hirlap*, nr. 340, 10.12.1879, p. [1].

74. „\*\*\*“, „Leonarda“, în: *Fővárosi Lapok*, nr. 284, 11.12.1879, p. 1369; „\*\*\*“, „A nemzeti színházban“, în: *Vasárnapi Ujság*, nr. 50, 14.12.1879, p. 805.

75. Cherubini, „Leonarda“, în: *Magyar Polgár*, nr. 220, 28.09.1881, p. [3].

adecvate, dar au interpretat și piesa drept valoroasă și autentică. Provocarea sa a constat în faptul că a îndepărtat actorii de soluțiile convenționale, cerând o interpretare artistică activă pentru a permite publicului să înțeleagă cu adevărat sensul din spatele „cuvintelor simple și nepretențioase“.

\*

Kornélia Prielle a fost una dintre cele mai mari talente ale vremii, iar interpretarea sa a fost, pe bună dreptate, lăudată. Performanța sa actoricească a câștigat simpatia publicului pentru protagonista Leonarda<sup>76</sup>. Însă piesa nu a fost senzațională și a rămas doar un spectacol interpretat cu bravură, ceea ce ar fi putut contribui la scoaterea ei din program. Actrița nu a reușit să redea complexitatea personajului unei femei aflate în conflict interior, capabilă să ia decizia radicală de a renunța la tot ce îi este drag pentru a asigura fericirea fiicei sale iubite. Potrivit lui Pál Rakodczay, în ciuda interpretării impecabile a personajelor, Prielle nu era o actriță de tragedie eroică, ci se încadra mai degrabă în rolul actrițelor de piese ușoare franceze<sup>77</sup>. Edit Mályuszné Császár a rezumat performanța lui Prielle într-un mod similar, afirmând că îi lipsea puterea tragică. Din această cauză, actrița nu a interpretat tragedii clasice, nu a avut succes cu literatura germană, iar piesele moderne nu i se potriveau<sup>78</sup>. Aceste aspecte ridică întrebarea cât de bine putea actrița să interpreteze în mod autentic,

---

◇

76. (fjb.), „Nemzeti színház“, în: *Ellenőr*, nr. 590, 11.12.1879, p. [2]; „\*\*\*“, „(A nemzeti színházban)“, în: *Családi Kör*, nr. 50, 14.12.1879, pp. 1199-1200.

77. Pál Rakodczay, *Prielle Kornélia élete és művészete*, Budapest, Singer és Wolfner, 1891, pp. 65-66, pp. 76-78. Despre Prielle, vezi: Katalin Ágnes Bartha, „Hírnév, patriotizmus és színésznőség Magyarországon a tömegkultúra századában. Prielle Kornélia esete“, în: *Irodalomismeret*, nr. 2, 2016, pp. 58-81; Tamás, Galgovics, *Egressytől Sinkovitsig. Harminc arc a Nemzeti Színház életéből*, Budapest, Palatinus – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2002.

78. Edit Mályuszné Császár, *Egy színészházaspár élete. Szerdahelyi Kálmán és Prielle Kornélia*, ed. cit., p. 60; p. 243.

idealizat sau chiar realist un personaj precum femeia tânără, disperată după dragoste, dar care își reprimă sentimentele.

Dacă examinăm performanțele actorilor din piesa *Un faliment*, găsim descrieri similare. În cazul lui Miklós Feleky, care l-a interpretat pe personajul principal, Tjälde, se remarcă faptul că talentul său strălucea cel mai bine în comediile de salon, umorul său sec fiind irezistibil. Rolurile sale se caracterizau printr-o interpretare lipsită de sentimentalism, iar portretul eroului său tragic era lipsit de forță<sup>79</sup>. Spre deosebire de el, prima întruchipare maghiară a comerciantului, Gyula E. Kovács, este descris ca având un „stil sugestiv de interpretare, meticolos lucrat, plin de pasiune și umor nobil, care a captivat publicul”<sup>80</sup>. Nu este de mirare că, atunci când E. Kovács s-a mutat de la Cluj la Budapesta, i s-a oferit imediat rolul lui Tjälde, având în vedere că interpretarea lui Feleky fusese subiectul mai multor cronici critice<sup>81</sup>.

Cronicile maghiare referitoare la spectacolele pieselor *Un faliment* și *Leonarda* indică faptul că, în a doua parte a anilor 1870, actorii Teatrului Național din Budapesta au încercat să prezinte opere dramatice moderne (traduse) într-un mod „modern”. Cu toate acestea, acest demers a fost îngreunat de mai mulți factori, precum lipsa de timp și spațiu pentru repetiții, respectarea tradițiilor actricești existente și faptul că aceleași roluri erau interpretate de aceiași actori timp de decenii. *Leonarda* a fost uitată aproape imediat, iar *Un faliment* a fost eclipsat, printre altele, de operele lui Ibsen. Totuși, în primul rând nu textele lui Bjørnson au devenit învechite, ci stilul lor de interpretare. La sfârșitul secolului al XIX-lea, se presupunea că *Un faliment* a fost prima piesă scandinavă



79. György Székely (ed.), *Magyar színházművészeti lexikon*, ed. cit., p. 214. Edit Mályuszné Császár a remarcat, de asemenea, că Feleky nu mai era „ca înainte” în 1877 și că multe dintre rolurile sale fuseseră preluate de alții. Vezi: Edit Mályuszné Császár, *Egy színészházaspár élete. Szerdahelyi Kálmán és Prielle Kornélia*, ed. cit., p. 243.

80. György Székely (ed.), *Magyar színházművészeti lexikon*, ed. cit., 412.

81. „\*\*\*”, „(Nemzeti színház)”, în: *Pesti Napló* (ediția de dimineață), nr. 44, 24.02.1876, p. [3]; Irma, „Irma levelei XI”, în: *Divat-Nefejejts*, nr. 10, 05.03.1876, p. 78.

prezentată la Teatrul Național din Budapesta (deși această presupunere este eronată, deoarece operele lui Ludwig Holberg fuseseră jucate încă de la începutul secolului al XIX-lea)<sup>82</sup>. Piesa a fost interpretată încă de la primele spectacole ca reprezentantă a unei noi direcții, marcând o renaștere teatrală a valorilor burgheze<sup>83</sup>. În ceea ce privește *Leonarda*, aceasta s-a dovedit, pentru o scurtă perioadă, o piesă potrivită pentru turnee, deși a dispărut relativ repede din memoria contemporană<sup>84</sup>. Cunoașterea pieselor lui Bjørnson ne poate ajuta să înțelegem dezvoltarea graduală a dramei moderne și să evidențiem schimbările din teatrul maghiar, deoarece prin ele putem descoperi o atitudine deschisă și predispusă la schimbare. „Drama specifică norvegiană” a fost prezentă devreme pe scenele teatrelor maghiare, iar opiniile apărute în legătură cu aceasta s-au concentrat încă înainte de sfârșitul secolului pe posibilele metode de punere în scenă a dramelor moderne. Dacă examinăm recenziile despre spectacole, observăm că interpretarea operelor lui Bjørnson a necesitat o abordare autentică din partea actorilor, chiar dacă aceasta nu a fost pe deplin realizată<sup>85</sup>.

## Bibliografie:

(fjb.), „Nemzeti színház”, în: *Ellenőr*, nr. 590, 11.12.1879.

(Sz.), „Nemzeti színház”, în: *Fővárosi Lapok*, nr. 45, 25.02.1876.

„\*\*\*”, „(A nemzeti színházban)”, în: *Családi Kör*, nr. 50, 14.12.1879.



82. György Marchis, „Északiak a Nemzeti Színházban”, în: *A százéves Nemzeti Színház. Az 1937/38-as centenárius év emlékalbuma*, Budapest, Pallas, 1938, p. 128; Algernon László Hajdu (ed.), *A Nemzeti Színház műsorlexikona: 1837-től 1941-ig*, ed. cit., p. 1; p. 4.

83. Peregrinus, „Fővárosi tárcza”, în: *Kecskeméti Lapok*, nr. 10, 05.03.1876, pp. [2-3].

84. Kornélia Prielle a interpretat rolul Leonardei și la Pécs. Vezi: „\*\*\*”, „Pécsi színház”, în: *Pécsi Figyelő*, nr. 13, 27.03.1880, p. [2-3].

85. La fel ca piesele lui Ibsen sau Strindberg, vezi: Tamás Bécsy, „Stílusirányzatok az európai színházművészetben”, art. cit., pp. 464-465.

- „\*\*\*“, „(Nemzeti Színház)“, în: *Magyarország és a Nagyvilág*, nr. 9, 27.02.1876.
- „\*\*\*“, „(Nemzeti színház)“, în: *Pesti Napló* (de dimineață), nr. 44, 24.02.1876.
- „\*\*\*“, „[Björnson színműve...]“, în: *Figyelő*, nr. 9, 27.02.1876.
- „\*\*\*“, „A bukás“, în: *Fővárosi Lapok*, nr. 232, 10.10.1875.
- „\*\*\*“, „A nemzeti színházban“, în: *Ellenőr*, nr. 333, 24.08.1877.
- „\*\*\*“, „A nemzeti színházban“, în: *Vasárnapi Ujság*, nr. 50, 14.12.1879.
- „\*\*\*“, „Leonarda“, în: *Fővárosi Lapok*, nr. 284, 11.12.1879.
- „\*\*\*“, „Nemzeti színház“, în: *Vasárnapi Ujság*, nr. 9, 27.02.1876.
- „\*\*\*“, „Pécsi színház“, în: *Pécsi Figyelő*, nr. 13, 27.03.1880.
- „\*\*\*“, „Szini előadások“, în: *Fővárosi Lapok*, nr. 261, 14.11.1876.
- á., „A csőd“, în: *Pesti Napló* (ediția de dimineață), nr. 44, 24.02.1876.
- ARGUS, „A csőd“, în: *Ellenőr*, nr. 55, 25.02.1876.
- BARTHA, Katalin Ágnes, „Hírnév, patriotizmus és színésznőség Magyarországon a tömegkultúra századában. Prielle Kornélia esete“, în: *Irodalomismeret*, nr. 2, 2016, pp. 58-81.
- BÉCSY, Tamás, „Dráma- és színházelmélet a századvégen“, în: GAJDÓ, Tamás (ed.), *Magyar színháztörténet 1873-1920*, Budapest, Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, pp. 333-372.
- BÉCSY, Tamás, „Dráma- és színházművészet a századfordulón és a 20. század elején“, în: KOLLEGA TARSOLY, István (ed.), *Magyarország a XX. században. Kultúra, művészet, sport és szórakozás*, Szekszárd, Babits, 1998, pp. 235-253.
- BÉCSY, Tamás, „Stílusirányzatok az európai színházművészetben“, în: GAJDÓ, Tamás (ed.), *Magyar színháztörténet 1873-1920*, Budapest, Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, pp. 451-485.
- BJÖRNSON, Bjørnstjerne, *A csőd*, trad. Béla BERCSÉNYI, Budapest, Pfeifer Ferdinand, 1876.
- BJÖRNSON, Bjørnstjerne, *A csőd*, trad. Béla BERCSÉNYI, Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár, C 119/3.
- BJÖRNSON, Bjørnstjerne, *Leonarda*, traducător Titusz KÁRFFY, Budapest, Franklin Társulat, 1888.
- BULL, Francis, „Inledning“, în: Bjørnstjerne Bjørnson, *Samlede Digter-verker*, Francis BULL (ed.), vol. 3., (ediție critică), Kristiania – København, Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag, 1919, pp. I-XLII.

- CHERUBINI, „Leonarda“, in: *Magyar Polgár*, nr. 220, 28.09.1881.
- GAJDÓ, Tamás, „Rendezőnek hívták, s ügyelőt értettek alatta“, in: GAJDÓ, Tamás (ed.), *A modern színpad. Rendezői törekvések a 20. század elején Magyarországon*, Budapest, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2014, pp. 7-18.
- GAJDÓ, Tamás, „Színházi kísérletek a 20. század elején“, in: GAJDÓ, Tamás (ed.), *A modern színpad. Rendezői törekvések a 20. század elején Magyarországon*, Budapest, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2014, pp. 293-296.
- GAJDÓ, Tamás, *Színház-történeti metszetek a 19. század végétől a 20. század közepéig*, Jyväskylä, University Of Jyväskylä, 2008.
- GALGOVICS, Tamás, *Egressytől Sinkovitsig. Harminc arc a Nemzeti Színház életéből*, Budapest, Palatinus – Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2002.
- HAJDU, Algernon László (ed.), *A Nemzeti Színház műsorlexikona: 1837-től 1941-ig*, prefață de Emil HARASZTI, Budapest, (s.n.), 1944.
- HARASZTHY, Gyula, „Irodalomelméleti kérdések a múlt század második negyedében. Második közlemény“, in: *Budapesti Szemle*, nr. 660, vol. 227, 1932, pp. 183-200.
- IMRE, Zoltán, „Inter- és intrakulturalitás, mimikri és színház. Az Árpád ébredése és a Belizár a Pesti Magyar Színház megnyitásán, 1837“, in: IMRE, Zoltán, *Az idegen színpadra állításai. A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*, Budapest, Ráció, 2018, pp. 25-61.
- IRMA, „Irma levelei XI.“, in: *Divat-Nefejejts*, nr. 10, 05.03.1876.
- KERÉNYI, Ferenc, „Bajza József és a magyar színészet romantikus stílusfordulata“, in: *Irodalomtörténet*, nr. 4, 2003, pp. 529-538.
- KERÉNYI, Ferenc, „Bajza József és a színház (Elmélet és gyakorlat)“, in: *Palócföld*, nr. 5, 2004, pp. 581-588.
- KOROMPAY, H., „Vitája Bajzával“, in: KOROMPAY H., János, *A „jellemzetes“ irodalom jegyében. Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Budapest, Akadémiai, 1998, pp. 112-142.
- KRASNER, David, „Introduction“, in: KRASNER, David, *A History of Modern Drama*, vol. 1., (s.l.), Wiley-Blackwell, 2012, pp. 1-31.
- LUKÁCS, György, *A modern dráma fejlődésének története*, edíția a II-a, Budapest, Magvető, 1978.
- MAGYAR, Bálint, „A francia romantika, Bajza és Henszlmann“, in: GÁLOS, Rezső (ed.), *Irodalomtörténeti dolgozatok Császár Elemér*



- hatvanadik születésnapjára, Budapest, 1934, pp. 167-182.
- MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR, Edit, *Egy színészházaspár élete. Szerdahelyi Kálmán és Prielle Kornélia*, Budapest, „Művelt Nép“ Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1956.
- MARCHIS, György, „Északiak a Nemzeti Színházban“, in: *A százéves Nemzeti Színház. Az 1937/38-as centenárius év emlékalbuma*, Budapest, Pallas, 1938, pp. 127-134.
- ő, „Gilberte“, in: *Pesti Napló*, nr. 208, 12.09.1875.
- P. MÜLLER, Péter, „Utószó: A megrendült modernség drámaelmélete“, in: SZONDI, Peter, *A modern dráma elmélete*, trad. Miklós ALMÁSI, postfață de Péter P. MÜLLER, Budapest, Osiris, 2002, pp. 173-177.
- PALÓCZY, Lipót, „Björnstjerne Björnson“, in: *Pesti Hírlap*, nr. 340, 10.12.1879.
- PAULAY, Ede, „Drámairódmunk a nemzeti színház megnyitása óta“, in: *Kisfaludy Társaság Évlapjai*, vol. 19., Budapest, Franklin Társulat, 1885, pp. 322-351.
- PAVIS, Patrice, *Színházi szótár*, trad. Adrienn GULYÁS, Zsófia MOLNÁR, Enikő SEPSI, Zsófia RIDEG, Budapest, L'Harmattan, 2006.
- PEREGRINUS, „Fővárosi tárcza“, in: *Kecskeméti Lapok*, nr. 10, 05.03.1876.
- RAKODCZAY, Pál, *Prielle Kornélia élete és művészete*, Budapest, Singer és Wolfner, 1891.
- SCHÖPFLIN, Aladár (ed.), *Magyar színművészeti lexikon*, vol. 1, Budapest, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929.
- SCHÖPFLIN, Aladár (ed.), *Magyar színművészeti lexikon*, vol. 4, Budapest, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1931.
- SOLT, Andor, „A színszerűség uralma drámairódmunkban“, in: *Irodalomtörténeti Közlemények*, nr. 1, 1939, pp. 17-36.
- STANTON, Stephen, *The Well-Made Play and the Modern Theatre*, in Stephen Stanton, *Camille and Other Plays*, New York, Hill & Wang, 1957, pp. XII-XIII., apud: KRASNER, David, „Trauma Drama“, in: KRASNER, David, *A History of Modern Drama*, vol. 1., (s.l.), Wiley-Blackwell, 2012, pp. 33-135, p. 35.
- STEINER, George, *A tragédia halála*, trad. Tibor SZILÁGYI, postfață de Miklós ALMÁSI, Budapest, Európa, 1971.
- SZALISZNYÓ, Lilla, (ed., prefață), *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből. Bajza József színikazgatói működése* (edíție critică), Budapest, Ráció, 2021.

- SZÉKELY, György (ed.), *Magyar színházművészeti lexikon*, Budapest, Akadémiai, 1994.
- SZÉLES, Klára, „Henszlmann Imre – Bajza József vitája“, in: *Irodalomtörténet*, nr. 1, 1976, pp. 37-62.
- SZONDI, Peter, *A modern dráma elmélete*, trad. Miklós ALMÁSI, postfață de Péter P. MÜLLER, Budapest, Osiris, 2002.
- TAMÁS, Anna, „Az átmeneti időszakban“, in: TAMÁS, Anna, *Az Életképek (1846-1848)*, Budapest, Akadémiai, 1970, pp. 60-85.
- VILCSEK, Béla, „A dráma válsága – a válság drámája. A drámairó Babits“, in: *Új Forrás*, nr. 2, 2005, pp. 44-56.