

Kiss Csilla

„A modern színművészetnek egyik, hatalmas hódító fegyvere a toilett.”*

*A magyar színésznők öltözködésének hatása a divatra*¹

Attól kezdve, hogy a női szerepeket valóban nők alakították, a színésznők nagy hatással lettek a női közönségre. Ez a hatás főleg a divat, öltözködés és a viselkedés területén figyelhető meg:

„A nagy primadonna a legegánsabb, [...] a legdivatosabb nő. Megtestesítője mindannak a viselkedési, fölényes, férfiakat lekezelő és kisujja köré tekerő asszonyi tudásnak, amit a nézőtérén ülő asszonyok irigyen sóvárognak.”²

A színházak a szórakoztatás mellett mindig is komoly mentalitásformáló szereppel és társadalmi funkcióval rendelkeztek. Amióta a női szerepeket valóban nők játszották, a színésznők is mintákká, példakékké váltak, mind viselkedési, mind kulturális és műveltségi téren.

„Akadnak színésznők, akik önmagukból alkotó módon megteremtik a nőiségnek egy merőben új típusát, amelyet aztán a többiek átvesznek, érzékelnek, utánoznak, és amely egy adott korszak női létét egyszeriben új arculattal és új sorssal ruházza fel. (Kiemelés tőlem – K. Cs.) [...] Megvannak bennük mindazok a nőcske-tulajdonságok és játékkészségek, amelyek polgári státusú nővéreikre is jellemzőek, csak mindig egy árnyalattal kecsesebb, szellemesebb, elevenebb, szórakoztatóbb, nőiesebb, szenvedélyesebb, gátlástalanabb, hazugabb és voltaképpen mégis őszintébb, alapjában igazabb formában, mint a többieknél. Sok a csodálójuk, és sok a szidalmazójuk; *mind a divatban, mind a szerelemben, bevallva vagy bevallatlan, hangadó és irigyelt példaképek a többi nő számára.* (Kiemelés tőlem – K. Cs.)” – írta egyik esszéjében Arthur Kahane, Max Reinhardt fődramaturgja és egyik legközelebbi tanácsadója.³ A 19. század második és a 20. század első felének színésznői sok szempontból – a nőemancipációs mozgalmak hatására kialakult – „önálló, független, a férfikkal kvázi egyenrangú, kenyérkereső nő” típusát testesít(h)ették meg.

* Szederkényi Anna: A divat. *Színházi Élet* 1913. 41. 18–19.

¹ A színésznők női közönségre gyakorolt hatásáról bővebben lásd: Kiss 2007: 105–139.

² Molnár Gál 1997: 25–68.

³ Kahane 1997: 37–38.

„Hol van még egy mesterség, amely ilyen fokon reprezentálna egy egész nemet?” – tette fel a kérdést fent említett írásában Kahane, majd így folytatta: „Ebben rejlik a művészet különössége: a színésznő azáltal válik neme reprezentánsává, hogy nemén belül a maga sajátos női típusát ábrázolja. S azért válik azzá, mert minden színésznőben lényegileg van jelen a nő, és minden nőben lényegileg a színésznő.”⁴

A nők számára sokáig a színésznőség volt szinte az egyetlen lehetőség arra, hogy önálló egzisztenciát teremthessenek, olyan munkát végezhesenek, amely – legalábbis a 19. század derekától – társadalmi megbecsülést eredményezhetett.⁵ A színházban férfiak és nők társadalmi és jogi különbségei kevésbé nyilvánultak meg a korszakban, mint a „civiliek” között. A színészet, színjátszás elméletével foglalkozó 19. századi szerzők sem igazán tesznek különbséget férfi és női színész között, hanem általában „a színész”-ről beszélnek.⁶ Bizonyos testi kritériumoktól és esztétikai szempontoktól eltekintve egy férfi és egy női színésznek – a színjátszást illetően – ugyanolyan adottságokkal, készségekkel és képességekkel kellett rendelkeznie, így a színészképzés is koedukált volt mind a Színészeti Tanodában (a későbbi Színiművészeti Akadémia), mind pedig a magán-színiiskolákban.⁷ Nem egy elméleti szerző szerint egyébként a női színészek jobban kifejezik a színészi hivatás lényegét, mint férfi kollégáik.⁸ A színészetet e szerzők feminin foglalkozásnak tekintik:

„Állítom, hogy a színjátszás, lényegét tekintve, hangsúlyosan női foglalkozás – írja például Bárdos Artúr. A szerepbe való beleélésnek, az átlényegülésnek a képessége sokkal inkább női, mint férfi tulajdonság. A nő egész lénye, pszichéje és testi mivolta stílusosabb és hajlékonyabb kifejezője annak a felfokozott, feldíszített életnek, ami a színpad. Már a legprimitívebb színészi eszközt, a festéket is természetesebben, a magánéletével harmonikusabban viseli, mint a színész. Kendőzött arccal, a testnek hangsúlyozott szerepeltetésével a közönség elé kiállani: tulajdonképpen nem férfinak való mesterség. [...] A férfi mindig szegényebb lesz valamivel, ha színész, a nő

⁴ Kahane 1997: 37.

⁵ A nevelőnői, illetve a társalkodónői foglalkozás nem járt feltétlenül önállósággal. A bábáknak pedig – különösen az újkor előtt – sokszor szembe kellett nézniük a boszorkányság vádjával. Volt még egy önálló foglalkozás, amit a nők „ósidők óta” gyakorolhattak: a saját testük áruba bocsátása.

⁶ A teljesség igénye nélkül néhány példa: Egressy 1889; Paulay 1871; Rakodczay 1884.

⁷ Bizonyos „mozgásórák” (például vívás) esetében előfordult, hogy csak férfiak számára tartották őket. Ez a koedukáció egyébként – ami később a „munkahelyen”, azaz a színházban is folytatódott – szinte példa nélküli volt a magyar oktatási rendszerben (leszámítva az elemi iskolákat és 1895 után bizonyos egyetemi karokat). Még mielőtt itthon a nőket beengedték volna az egyetemekre, sőt, az után is, többen aggodalmuknak adtak hangot a koedukációt és a két nem egy helyen való munkavégzését illetően. A kérdésről bővebben lásd: Fábri–Borbíró–Szarka 2006: 159–176 és 195–208.

⁸ Lásd erről: Bárdos 1929: 762–763; Kahane 1997: 37; *A Hét* 1904. 46. 737–738. Ezzel a felfogással szemben Popper Péter viszont kifejezetten maskulin mesterségnek tekinti a színészetet, és hosszasan ír a színésznői maskulinitásról. Popper 2000: 157.

mindig gazdagabb. A nőnek a színpadon csak kiteljesednek, kivirágzanak azok az alaptulajdonságai, melyek az életben nem tudják kiélni magukat. [...] A színpadi munkában is a színésznő sokkal könnyebben kezelhető, mint a színész. A színésznő engedelmesebb anyag, és még idegességének kitörései is elviselhetőbbek, artikuláltabbak, mint a férfiből lett színésze. [...] Mindez abban leli magyarázatát, hogy a színésznő sokkal kevésbé tesz erőszakot a természetén, mint a színész. Akármit is mond a színpad történelme, a vérbeli színész: a színésznő.”⁹

Az ún. hosszú 19. század a színésznők – és általában a nők – helyzetében gyökeres változást hozott. A vándorszíneszet hőskorában a színésznő a prostituálttal volt egyenrangú, száz évvel később pedig ünnepezt csillag, a társasági élet központja. E változás oka véleményem szerint abban keresendő, hogy ezen száz év alatt jócskán megváltozott a nőkről alkotott kép, főként a nőemancipációs mozgalmak hatására. Lassacskán elfogadottá vált, hogy egy nő is élhet önálló életet, dolgozhat, pénzt kereshet – bár azért az ideál még a korszak végén is az otthont teremtő, a férjének és családjának élő nő volt. A színésznőkről alkotott kép változása másrészt azzal függött össze, hogy maga a színházművészet vált egyre megbecsültebbé a 19. század folyamán. Aki művész, az beavatott. Olyan titkok tudója, amelyek az egyszerű halandó számára megismerhetetlenek. A jó színész elvarázsolja a közönséget, csodálatot, bámulatot kelt. Rajongók hada fogja övezni, mintaadó lesz. A színésznők szabadabban élhették meg női mivoltukat, mint a kortársnőik. Az erkölcsi normák, szabályok kevésbé kötötték őket, és a társadalom is több minden fölött (válás, házasságon kívül született gyermek, házasságon kívüli kapcsolatok stb.) szemet hunyt az ő esetükben – legalábbis akkor, ha tehetséges művészekről volt szó.

Európában a 19. század színésznői közül jónéhányan (például Ellen Terry, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse) igen magasra jutottak a társadalmi ranglétrán, a „legjobb körök” oszlopos tagjai lettek, uralkodók és államfők fogadták őket, és közmegebecsülésnek örvendtek hazájukban és a nagyvilágban egyaránt. Magyarországon sem volt ez másképp. A 19. század közepétől hazánkban is kialakult a színésznőkultusz, mely magával vonta a színésznői szerepkör átalakulását. A színházak egyre inkább a színésznőkre építették repertoárjukat, az írók egy-egy színésznő számára írták legújabb darabjaikat.¹⁰ A társasági élet középpontjába is egyre több színésznő került, és a század utolsó harmadában az arisztokrácia is befogadta egy-egy nevesebb reprezentánsukat: Blaha Lujza báró Splényi Ödön neje lett, Bárdy Gabi először báró Zay Adolffal, majd gróf Béldy Ákossal kötött házasságot, Pálmay Ilkát pedig gróf Kinsky Jenő vette el felségül – bár az említett arisztokrata családok nem mindig fogadták kitörő örömmel a házasság hírért. És ne feledkezzünk meg arról sem, hogy ez az a kor, amikor az Osztrák–Magyar

⁹ Bárdos 1929: 762–763.

¹⁰ Például Csiky Gergely Prielle Kornéliának *A nagymamát*, Csepreghy Ferenc Blaha Lujzának a *Piros bugyellárist*, Huszka Jenő és Martos Ferenc Fedák Sárinak a *Bob herceget* – a korábbi, önként vállalt „nadrág-szerep”, a *János vitéz* után.

Monarchia feje, Ferenc József császár és király maga is gyakran ellátogatott a Burgtheaterbe – vagy a schönbrunni kastély melletti Gloriettegasse 9. szám alatti villába – egy Schrott Katalin nevű színésznő kedvéért.

A jelen tanulmányban megkísérlem felvázolni, hogy miként vál(hat)tak a színésznők (is) a divat diktálóivá, valamint hogyan segíti, majd pedig – a reklámok elterjedésével – hogyan „irányítja” ezt a folyamatot a korabeli sajtó és a színházi/filmes világ.

KIK DIKTÁLJÁK A DIVATOT?

A divattörténettel foglalkozó szakkönyvek megegyeznek abban, hogy divat már az ókorban is létezett.¹¹ Kezdetben ez azt jelentette, hogy az előkelők, főrangúak ruházatát, hajviseletét, szokásait, stb. próbálták meg utánozni a náluk valamivel alacsonyabb társadalmi csoportba tartozók. A középkorban is az uralkodói és főnemesi udvarok jelentették a mintát a köznemesség számára. A kora újkorban a polgárság megerősödésével ennek a társadalmi csoportnak az elitje is arra kezdett törekedni, hogy öltözködésében, szokásaiban minél inkább hasonuljon a nemességhez. A 16. században a spanyol királyi udvar, a 17. századtól már a francia királyi udvar diktálta az európai divatot. Franciaországban jelentek meg az első divatlapok is.¹² Párizs vezető szerepe – főként ami a női divatot illeti – a 19. században is megkérdőjelezhetetlen. A második császárság idején Eugénia császárné az első számú divatikon Európában, de a császárné toalettjei mellett a francia arisztokrácia, a párizsi színésznők, sőt, a híresebb kurtizánok ruháiról is tudósítottak a lapok.¹³

A 19. századi magyarországi divat is elsősorban Párizsra, Londonra, Berlinre, Bécsre figyel, valamint politikai okok miatt a nemzeti viselet is fontossá válik a reformkortól kezdve.¹⁴ A 19. század elejétől egészen a második világháború végéig a divat irányítói Magyarországon is az arisztokrácia, a nagypolgárság és a művészek soraiból kerülnek ki.¹⁵

KOSZTÜMÖK A SZÍNPADON – A SZÍNPADI JELMEZ FUNKCIÓI

A nők először a színésznők színpadon viselt öltözetét kezdték el utánozni a mindennapi életben, ezért érdemes a színpadi jelmezeknek is figyelmet szentelni a színésznői öltözködés vizsgálatakor. Kezdetben ezek a színpadi ruhák nem

¹¹ Magyar nyelven a legalaposabb összefoglaló munkát F. Dózsa Katalin írta meg ebben a kérdésben (F. Dózsa 1989).

¹² Az első – rövid életű – divatlap nagy valószínűséggel az 1672-től megjelenő *Mercure galant* lehetett, amely azonban képeket még nem közölt. Az 1779-ben induló *Galerie des Modes* azonban már rendszeresen közölt divatmetszeteket. Rédey 2010: 8.

¹³ F. Dózsa 1989: 99–119.

¹⁴ Lukács 2002; Tompos 2010.

¹⁵ F. Dózsa 1989: 270–291.

historizáló jellegű kosztümök voltak, hanem az éppen aktuális viseletekből alakították ki őket. A 17–18. században Iphigeneiát vagy Antigonét magas parókában, uszályos abroncsszoknyában, jó erősen befűzött derékkal és kellő szépségű dekoltázzsal játszották a színésznők. Az ún. történelmi kosztümök csak a 18. századtól terjedtek el.¹⁶ Az uszályos ruha divatját állítólag Moliére felesége teremtette meg, aki maga is színésznő volt. Az egyik előadáson egy abroncsot tett a szoknyája alá, s néhány hónap múlva ez lett a párizsi divat. Madame Favart pedig egyik szerepében hosszú ideig egy könnyű hálóköntösben volt látható, amit a darab szerint napközben is viselt otthonában. Néhány hónap múlva már egyetlen olyan előkelő hölgy sem keltett megbotránkozást, aki negligsében fogadta délelőtti látogatóit. Amikor pedig Marivaux színdarabjaiban és Mozart operáiban szinte állandósultak a szerepcserék az úrhölgy és szobalánya között, és általában a szobalány ruhájában rejtőzködő úrhölgy diadalmaskodott, a szobalányok ruháit, „a caracót és a rövid szoknyát reggelente az elegáns hölgyek is felvették.”¹⁷ A legnevesebb francia színésznők az 1810-es években már előkelő divatszalonokban készített kosztümöket viseltek a színpadon, történelmi és kortárs miliőben játszódó darabokban egyaránt.¹⁸

Magyarországon a színházi előadásokról szóló kritikák, beszámolók igazán csak az 1870-es, 1880-as évektől szenteltek nagyobb figyelmet a jelmezeknek és ezáltal a színésznők öltözködésének. A 19. század első felének kritikái – ha szót ejtenek a színpadon viselt ruhákról – általában arra hívják fel a figyelmet, hogy az adott kosztüm mennyire nem felel meg annak a kornak, amelyben a darab játszódik,¹⁹ vagy éppen az a probléma, hogy a darab cselekménye több napot ölel fel, de ennek ellenére a hősnő végig ugyanazt a ruhát viseli.²⁰ A színészet hőskorában ritka volt az olyan kritika, mint amilyenben Murányinét részesítették 1817-ben Sárospatakon:

„[...] a nagy kedvességet nyert Murányiné Asszonyság méltó érdemeit azért említjük különösen, hogy ez által minden eránta való tiszteletünknek jelét adjuk, mind pedig a Melpoméne Oskolájában még csak kezdőket nyomdokai követésére serkentjük. A tisztelt Asszonyság ugyanis elannyira magára vonta tiszta akciója, kellemetes kimondása, helyes mimikája s *legjobb ízléssel választott öltözete által* (Kiemelés tőlem – K. Cs.), még a külső országi théatromokban forgott, dramaturgiában jártas, s míveltebb érzésű nézők figyelmességét is, hogy méltán első csillagnak tarthatjuk a Magyar Théatrum, óh fájdalom, még homályosótska egén.”²¹

¹⁶ Goldschmit 1922: 45–46; Staud 1974: 131–148.

¹⁷ Join-Diéterle 2003: 13–20.

¹⁸ Goldschmit 1922: 47.

¹⁹ A *Hölgyfutár* című lapban rendszeresen lehetett ilyen bíráló megjegyzéseket olvasni.

²⁰ *Divatcsarnok* 1854. 2. 46.

²¹ Kerényi 2000: 35.

Abban az esetben is tettek megjegyzéseket a kritikusok, ha egy-egy színpadi ruhát túlzottan frivolnak, erkölcstelennek találtak.²² Az 1880-as években pedig sok esetben már arra is figyeltek, hogy a színpadi ruha jellege, sőt, színe összhangban van-e a darab mondanivalójával.²³

A színpadi ruhák beszerzése sokáig komoly gondot jelentett a színésznőknek, ugyanis ruhatárukról maguknak kellett gondoskodniuk. A színjátszás hőskorából maradtak fenn jelmeztári összeírások, az azokban szereplő női ruhák általában a kóristák és statiszták öltözékei voltak, nem pedig a színésznők kosztümjei. Az első magyar színtársulat 660 forintot költött a jelmeztár létrehozására. Egy évvel később, 1793-ban a jelmeztár becsértéke 1582 forint 11 krajcár volt, ami a többi technikai berendezés (díszlettár, bútorraktár, világítási eszközök stb.) összértékének több mint a kétszeresét jelentette.²⁴ A 18–19. század fordulóján még nem kellett sokféle kosztüm; egy-egy színésznő ruhatára lényegében három jelmezből állt: egy rómaiból (ez tulajdonképpen a görög is), egy spanyolból (főként királynők, uralkodónők eljátszásához) és egy törökből (ez volt az egzotikus).²⁵ Természetesen ezeken kívül szükség volt még harisnyákra, trikókra, alsószoknyákra. A Kelemen-féle társulat jelmeztárának 1795-ös leírásából kiderül, hogy ekkorra már náluk is kialakult a jelmezek tipizálása: udvari, civilis (azaz polgári), francia és német, középkori, török, paraszti, katonai öltözeteket, libériakészletet különböztettek meg.²⁶ Fontos azonban hangsúlyozni, hogy ezek elsősorban a férfi színészek és a statiszták számára készült színpadi kosztümök voltak.

Másfél évtizeddel később Déryné – akkor még Schenbach Róza – is igen szegényes színházi stafírunggal indult Jászberényből Pestre:

„Kicsiny voltam, négy inget, a legszebb stikkelésűeket választotta ki (az édesanyja – K. Cs.) s megkészítette köntösöknek, más-más szabásokkal. [...] de hogy mind ne legyen egy szín, hát egyet megfestett vadsáfránnyal, szörnyű, virító sárgára. [...] de már shawl is kellett volna, mert az volt a divat, az pedig anyámnak nem volt. Szegény jó anyám! Volt egy igen szép levantin, nagy, vörös selyemkendője egy tenyérszí szellességű fehér atlasz széllel. [...] az utolsó napon ollót vett kezébe, s bánatos arccal

²² Dérynének nagyváradi vendégszereplése alkalmából róttta fel a kritikus, hogy bár a színésznő öltözetei ízlésesek és csinosak, „de egy kevésbé talán kacérok voltak.” (Kerényi 2000: 265.) Csaknem húsz évvel később egy másik kritikus a *Lecouvreur Adrienne* című darab kapcsán jegyezte meg a főhercegnőt játszó Tóthnérol, hogy „második öltözéke kissé többet mutatott, mint amennyit színpadunkon látni szoktunk”. (*Hölgyfutár* 1851. 150. 594.) Az 1851-ben több hónapos külföldi vendégszereplésről hazaérkező Hollósy Kornéliát is megintik: „Öltözékére nézve pedig szabad legyen megjegyeznünk, hogy nem szeretnők, ha az ily illedéktelenül kivágott szabású ruhák színpadunkon divatra találnának kapni.” (*Hölgyfutár* 1851. 263. 1047.)

²³ Márkus Emiliát például azért marasztalta el a *Színészek Lapjának* kritikusa, mert a művésznő Csiky Gergely *Sötét pont* című darabjának bemutatóján csupa világos színű ruhát viselt a színpadon, ami nem illett a főhősnő „sötét tépelődéseihhez.” (*Színészek Lapja* 1885. 48. 5.)

²⁴ Kerényi 1990: 74–75.

²⁵ A német színésznők ruhatára is hasonló volt: a görög és a spanyol jelmez mellett még egy rokokó ruhából és egy bóbitás „Gretchen”-kosztümből állt a gardróbjuk. Möhrmann 1989: 295.

²⁶ Kerényi 1990: 75.

kétfelé hasította a szép nagy kendőt, s összevarrta a közepén shawlnak. Ez volt egész stafírungom színpadra!”²⁷

Néha ajándékba is kaptak a színésznők színpadi ruhát: például az igazgatóságtól – bár ez nem volt túl gyakori –, ha olyan szerepbe kellett hirtelen beugraniuk, amelyik nem tartozott a szerepkörükhöz, így megfelelő ruhájuk sem volt hozzá, vagy lelkes színházpártoló arisztokrata hölgyektől, akik régi öltözéküket szívesen odaadták a színjátszó társulatoknak. A színésznők egy-egy szerepre való „kistafírozásának” szokása még az 1860-as években is dívott: a kis Kölesi Lujza – a későbbi Blaháné – is így kapott színpadi öltözékeket két szabadkai előkelő asszonytól.²⁸ Radnótfáy Sámuel, a Nemzeti Színház intendánsa pedig a kardalnoknok között – „akiknek csekély fizetése úgysem enged meg semmi nagyobb pipere-költséget” – osztotta ki azokat a báli ruhákat, amelyeket főrangú hölgyek ajándékoztak az intézménynek.²⁹

A férfiszínészek számára a színház biztosította az összes jelmezt és kelléket – természetesen a harisnyákat és a trikókat nem –, ráadásul a *gázsijuk* jóval magasabb volt, mint pályatársnőiké.³⁰ Az 1837–38. évi színházi törvénykönyv 43. pontja kimondta, hogy kortárs daraboknál a férfi színészeknek is rendelkezniük kell „illendő nappali köntösökkel.”³¹

A sok különféle kosztüm használata megnehezítette az egységes arculatra irányuló rendezés lehetőségét, és a színésznők gyakran nem a jellemábrázolást segítő választották ruháikat, hanem kolléganőikkel rivalizáltak, illetve a közönséget akarták elkápráztatni. Ennek kiküszöbölésére a Nemzeti Színházi törvénykönyv az 1837–38-as évadra már előírta, hogy a jelmezekről vallott elképzelést a rendezővel a próbán előre egyeztetni kell.³²

A Déryné után csaknem 60 évvel színpadra lépő Pálmay Ilka ruhatára már több jelmezt tartalmazott, igaz, a stafírungra az édesapa 600 forintot költött. „Kaptam parasztruhát, udvarhölgy-toalettet, francia kosztümöt, trikókat, báli-, táncosnői ruhát, egyszóval mindent, ami egyelőre szükséges volt” – emlékezett vissza később első gardróbjára a primadonna.³³ Amikor már a Népszínház tagja lett, könnyebb dolga volt a jelmezekkel. A szinte családi vállalkozásban működő színház kiváló jelmeztörténet-tudással és művészi ízléssel rendelkező divattervező-szabónője, a „tündérújjú” Csepreghy Ferencné Rákosi Ida gyönyörű ruhakölteményeket alkotott a primadonnáknak, és saját divatlapot is kiadott 1894–1914 között *Divatújság* címmel. Csepregyhynéről írta naplójában Blaha Lujza:

²⁷ Déryné 1900: 95.

²⁸ Blaha 1987: 42.

²⁹ *Fővárosi Lapok* 1866. 85. 347.

³⁰ Egy idő után a vezető színésznők fizetése magasabb lett, mint a vezető férfi színészeké, de a különbség nem volt olyan nagy, mint a ruházatkodás költségeinek differenciája.

³¹ Bajza 1986: 81.

³² Bajza 1986: 81.

³³ Pálmay 1912: 21–22.

„Az én színpadi ruháim mindig nagy feltűnést keltettek, és sokan kérdezték tőlem, hogy hol készítetem a toalettjeimet. Minden színpadi kosztümömet a Népszínház varrodájában varrják; a mesternőjük, Csepreghy Ferencné [...] Ő igen nagy fáradtságot vesz magának. Nem azon van, hogy cifra ruhákat készíttessen, hanem hogy az helyes és korszerű legyen. Egy-egy operettnél, ha egy kicsit idealizálta is a ruhákat, azért alig tért el az igazítól. Könyveket kutatót elő, és úgy böngészett ki szebbnél szebb kosztümöket.”³⁴

Az 1860-as években diadalútjára induló új színpadi műfaj, az operett olykor sajtószerű jelmezeket kívánt meg a színésznőktől. Offenbach és Suppé dalműveiben is gyakorta előfordult, hogy a primadonnának vagy a szubrettnek nadrágban vagy esetleg csak egy egyszerű trikóban kellett megjelennie a színpadon. Ezekben a jelmezekben a színésznők alakja még jobban érvényesült, mint a hagyományos női ruhákban, így egyeseknek különböző praktikákhoz kellett folyamodniuk, ha azt akarták, hogy igazán nőiesen mutassanak a jelmezekben. A telt idomok elfedésére kevés lehetőség nyílt, de a pipaszár lábakat, lapos kebleket el lehetett tüntetni egy kis tömésrel. Pályája elején még Pálmay Ilkának is szüksége volt némi tömésre, hogy teltebbnek hasson, később azonban valóságos botrány kerekedett abból, hogy asszonyosan telt alakját egy egyszerű trikóba bújtatva láthatta a pesti közönség.

A Rip van Winkle³⁵

„egyik jelenetében trikóban jelentem meg, amiért a lapok ugyancsak megtámadtak. Szidtak engem is, a közönséget is, amely megkedvelte az operettet. [...] A lovaglás úgy látszik, csakugyan használt. A trikóban olyan jól néztem ki, hogy a lapok még a színházi bizottságot is jónak látták megtámadni azért, amiért megengedték, hogy úgy öltözve, azaz nem öltözve jelenek meg 4000 kíváncsi szem előtt. Követelték, hogy a Rip-Rip előadásakor Pálmayra több ruhát adasson az igazgatóság. Evva rendeletére tényleg több ruhát adtak rám. Tudniillik varrtak vagy kétujjnyi széles aranyrojtot a csípőm körül, amely azonban minden lépésnél szétment, tehát akár ne is lett volna rajtam. Viszont azonban az egész trikóhistoria olyan port vert föl, hogy a közönség csak úgy tódult a színházba, és alig várta, hogy bejöjjenek abban a botrányos trikóban.”³⁶

A Pálmay Ilkát követő színészgeneráció primadonnája, Fedák Sári elődeinél tekintélyesebb ruhatárral indult el Beregszászról Pozsonyba, majd onnan a fővárosba:

³⁴ Blaha 1987: 191–192.

³⁵ Robert Planquette 1882-ben Londonban bemutatott operettje. A magyarországi ősbemutató a Népszínházban volt 1883. december 28-án.

³⁶ Pálmay 1912: 76–77.

„A legragyogóbb toalettjeim voltak. Minden egyes darab ruhámat Pesten varrta Boda Klotild. [...] Horribilis számláim voltak nála. Hát megint ez az az eset, amelyre azt mondom, hogy valakinek mázlija van; az a mázli, mikor van, aki az óriási ruhaszámlákat kifizeti. Mikor van és él Beregszászon egy rendkívüli lény, aki inkább az utolsó darab lovát, szerszámját eladta volna, hogy kifizethesse az őrzöngő leánya őrzöngő ruhaszámláit.”³⁷

Később ő is élvezhette Csepregyhyné pártfogását, nemcsak jelmeztervezőként, hanem *gardedame*-ként is nagy európai körútján.³⁸

Jászai Mari általában maga készítette jelmezterveit, de amikor viszonyt folytatott Feszty Árpáddal, maga a festő rajzolt neki kosztümskicceket: *Az ember tragédiája* Évájához tizenegyet, Kleopátrájához négyet.³⁹ Ezekkel a jelmezekkel a korabeli sajtó is kimerítően foglalkozott:

„Ebben a darabban (*Az ember tragédiája* – K. Cs.) a jelmezek is különböző korokról és népekről beszélnek. Legérdekesebbek az Évái, melyeket Jászai Mari asszony számára Feszty Árpád rajzolt, s az özv. Lengyel Gézáné Váci utcai munkatermében készítették el pontosan. A tizenegy öltözék másfél ezer forintba került. A paradicsomi ruhához (tricot, fügefalevelekkel és virágokkal) nem sok kelme kellett; a második képben is csak kecskebőr ruha; az egyiptomi rabszolganőéhez meg sötétbarna szőrzubony; de már a Miltiades nejének görög ruhája pompás volt: fehér kasmír tunika s sötétkék posztó-kabát, szélén sárga brokát selyem kivarrással. A római öltöny fehér kasmírrját is vörös bársonnyal, arany szálakkal varrták ki, s drágaköves kapocs s aranyozott öv járult hozzá. Nagyon jellemző az Izaura fehér ruhája is, s drága a Keplerné udvari öltözéke: fekete plüssből készült felső öltöny, fehér selyem szoknya, ékes öv, széles karamú kalap sárga tollal. A marquisnő rococo ruhája szintén korhű jelmez [...]”⁴⁰

A *Pesti Napló* olvasói pedig azt is megtudhatták, hogy Jászai Mari miként készítette el a párizsi színben viselt öltözékét:

„Igen érdekes volt ennek a toalettnek a készítése. Jászai Mari asszony a teljesen kiszabott s újdonszerű selyemből készült ruhát sárba mártotta, és kávéaljjal öntötte le, aztán nekiment, és szelvényben-hosszában összeszaggatta. Valóságos vandalizmus volt az, amit a szép selyemmel elkövetett. De hiába, ha így kívánja a színpad, nem lehet másképp tenni.”⁴¹

³⁷ Fedák 1929: 174–175.

³⁸ Bővebben lásd: Fedák 1929: II. köt.

³⁹ Jászai 1998: 46–47.

⁴⁰ *Fővárosi Lapok* 1883. 223. 1424.

⁴¹ *Pesti Napló* 1883. szeptember 22.; idézi: Földes 1983: 171.

Tóth Imre színigazgató szerint „Jászai Mari előtt korhű öltözködés – különösen a nőknél – úgyszólván ismeretlen dolog volt, még a Nemzeti Színházban is. Jászai volt az első, aki történelmi jelmezeit a legnagyobb műgonddal, a legaprólékosabb hűséggel, a legrészletesebb tanulmánnyal készítette el.”⁴²

Nemcsak a történelmi daraboknál volt szükségük a színésznőknek némi divat- és viselettörténeti ismeretre, hanem a népszínművek és a paraszti miliőben játszódó színdarabok előadásánál is. A színésznők egy része fontosnak tartotta, hogy az általa viselt paraszti öltözet autentikus legyen, megfeleljen azon tájegység népviseletének, ahol a darab játszódik, illetve pontosan jelölje azt a társadalmi státuszt, amelyet a színpadi alak elfoglal az adott közösség életében. A hitelesség kedvéért is szükség volt erre, és nem szabad elfeledkezni a karzaton ülő cselédlányokról sem, akik pontosan tisztában voltak vele, milyen ruha dukál a főszereplőnek. Ligeti Juliska, a Nemzeti Színház színésznője kitűnően játszotta a parasztlányokat, menyecskéket. „Ha énekelni tudna, második Blaháné lehetne” – mondta róla Porzsolt Kálmán.⁴³ Jelmezeit nagy műgonddal válogatta össze. Előszeretettel vett ruhákat, kiegészítőket cselédlányoktól, vagy azokban a budapesti üzletekben, „ahol parasztlányok és asszonyok számára gyárilag készített holmikát árultak, üvegkalárisoktól kezdve tarka szalagokig, fejkendőktől szoknyán, réklin, ingvállon, korcos parasztingen, alsószoknyán meg kötényen át cipőig, csizmáig, papucsig.”⁴⁴

Arra is akadt példa, hogy egy előadást az mentett meg, hogy a – modern, nagyvilági öltözködésben nem egészen jártas – színésznő helyett a rendező készítette el a megfelelő jelmezeket egy előkelő szalonban, természetesen a színház költségére. Ez történt Cs. Alszeghy Irmával is a Nemzeti Színházban, amikor Henry Bataille *Szerelem gyermeke* című darabjában rá osztották a női főszerepet, egy párizsi *grande cocotte* megformálását.⁴⁵ A darab rendezője, Csathó Kálmán rábeszélte Tóth Imre igazgatót, hogy ötezer koronáig a színház állja Alszeghy ruháinak költségét. Az akció nagyon jól sikerült, a szolid-szelíd színésznő tökéletes illúziót keltett a szerepben és színpadi ruháit is dicsérték a lapok.⁴⁶

A jól megválasztott jelmez tehát már önmagában fél siker, nem véletlen, hogy a színésznők minden anyagi áldozatra hajlandóak voltak színpadi kosztümjeik érdekében.

⁴² *Nemzeti Újság* 1926. október 6.

⁴³ Porzsolt (szerk.) 1926: 124.

⁴⁴ Csathó 1960a: 115.

⁴⁵ A szerepet eredetileg Márkus Emíliának szánták, aki a szerző több darabjában is sikerrel játszotta a női főszerepeket, de ő nem vállalta el, mivel a cselekmény szerint egy felnőtt férfiú anyját kellett volna megformálnia, ráadásul Ódry Árpád partnereként, aki a legtöbb darabban szerelmes partnere volt.

⁴⁶ Csathó 1960b: 263–264, illetve a *Színházi Hét* beszámolója 1911. 42. 6.

A KÁPRÁZTATÁS ÁRA – A JELMEZKÉSZÍTÉS KÖLTSÉGEI

Az 1830-as évektől kezdve a kőszínházaknál, illetve az előkelő társulatoknál adtak a művésznőknek ruhapénzt – a Nemzeti Színházban évente négy alkalommal –, ezt a színésznők általában előre fel is vették.⁴⁷ A színészházaspárok-nál gyakran problémát jelentett, hogy a férfiak fölvehették feleségük fizetését és ruhapénzét is, amelyből az asszonyok sokszor egy fillért sem láttak, és úgy kellett könyörögniük pár forintért, ha jelmezre való kellett.⁴⁸ Talán az sem véletlen, hogy a Nemzeti Színház ruhatárából nagyon sok holmi elveszett, gyakran előadás alatt, illetve után.⁴⁹ A ruhapénz összege gyakorta változott, és nemcsak az adott színész nő társulatban elfoglalt helyének függvényében. Az igazgatóság szinte minden évben – a szerződés kötése idején – megpróbálkozott azzal, hogy a ruhapénz összegét megkurtítsa. Ez hol sikerült, hol nem. A színésznők általában a sajtóhoz fordultak sérelmeikkel és az újságírók gyakran a pártjukra álltak.⁵⁰

A színésznői memoárokban jócskán olvashatunk arról, hogy milyen nehéz volt egy-egy előadásra – főleg ha történelmi darabról volt szó – előteremteni a megfelelő kosztümöt, illetve kosztümöket. Nem csoda, hogy a színésznők állandóan el voltak adósodva.⁵¹

„A férfiak mindig kapták (a kosztümöket – K. Cs.) – írja Jászai Mari. Nekik a színház csináltatta a drága bársony, brokát, zsinóros és prémés, aranyos és ezüstös korhű öltözeteket; a mienkkel, asszonyokéval, senki sem törődött: egybehangzó a férfiakéval, beleillik-e a korszakba – talán mert akkor azzal is kellett volna törődni, hogy ki van-e fizetve, nincs-e. Kétezer-négyszáz forint évi fizetésből, Cleopatra, Borgia, Éva, Phaedra, 3-4 ezer forintos ruhái persze hogy nem voltak kifizetve, hanem fölszapodott az adósságom, mire észrevettem, 40 ezer forintra. Ennyit fizettem rá abban az időben a Nemzeti Színház-i működésekre; mert ezt nem a fizetésemből törlesztettem, abból sohasem telt.”⁵²

⁴⁷ Bár szerződésükben kötelezték magukat arra, hogy előlegre nem tartanak számot (*A Nemzeti Színház művészeinek szerződéseiből. A Nemzeti Színház irattárának maradványai 1837–1884*, OSZK SztT, Fond 4/113–128).

⁴⁸ Lásd erről: Déryné 1900: 231 és *Bartha János és Bartháné Meszlényi Anna válópörének iratai* (OSZK SztT, Fond 4/151).

⁴⁹ OSZK SztT, Fond 4/66.

⁵⁰ *Hölgyfutár* 1850. 18. 80. Az igazgatóság nem tett eleget a színésznők és az újságírók kérésének és a ruhapénzt jelentősen csökkentette, sőt, 1851-től a jutalomjátékokkal együtt kihagyta ezt a tételt a szerződésekből. Ezzel párhuzamosan ugyan növelte valamelyest a színésznői fizetéseket, de ez nem állt arányban az „elvonásokkal”. Jókainé és Komlóssy Ida távozással fenyegetőzött arra az esetre, ha a színház vezetősége nem emeli fel évi 1800 forintos fizetésüket. (Az egész polémiáról lásd: *Hölgyfutár* 1850. 56. 224; 145. 587; 150. 612; 1851. 38. 150.) Az 1855–56-os évadban is csak 1600 forint volt a fizetésük, de emellett megjelentek ismét a pótlékok: 200-200 forint ruhapénz, két és fél jutalomjáték, valamint nyolc, illetve négy hét szabadság. (*Kimutatása a nemzeti színház személyzetének és illetőségeinek az 1855/6-iki kezelési évre*, OSZK SztT, Analekta 430.)

⁵¹ A férfi színészek anyagi helyzete nem volt túl jó, különösen az első két generáció idejében. Kerényi 1990: 272–273, 395–398.

⁵² Jászai Mari: A színésznő mint munkásasszony. *Színházi Élet* 1919. 20. 1–2.

Jászai Mari némileg túloz, mert a levelezési anyagból tudjuk, hogy ilyen sokba nem kerültek a kosztümjei, illetve soha nem rúgott ekkora összegre az adóssága, valamint a fizetése is szépen emelkedett az évek során. Az azonban biztos, hogy nagyon sok pénzt költött színpadi ruhákra és kellékekre.⁵³ Kezdő színésznő korában is inkább nem evett és adósságokba hajszolta magát, csakhogy a színpadon elkápráztató kosztümökben jelenhessen meg.⁵⁴ A ruhák miatti adósságokért neheztelt rá férje, Kassai Vidor is.⁵⁵

Amikor pedig a Nemzeti Színház végleg szerződtette Jászait, a színésznő a legnagyobb „nyereménynek” azt tartotta, hogy attól fogva a színház állta a jelmezek költségét.⁵⁶ Amikor ez a „váltás” megtörtént, a Nemzeti Színház igazgatósága a szerződésekben precízen szabályozta a jelmezkérdést: a színésznők a színház által adott új jelmezes darabokban az intézet kosztümjeit használják, a már adott darabokban saját jelmezeiket tartoztak használni, ezen kívül a kortárs milióban játszódó darabokhoz minden tagnak magának kellett gondoskodnia a megfelelő öltözékről.⁵⁷ A színház „nagylelkűsége” nem volt általános, mindig az éves szerződésben szabályozták, hogy az adott művésznőnek jár-e a színházi ruha, vagy sem. Az utóbbi esetben mindig folyósítottak külön ruhapénzt, amelynek összege az összefizetés húsz százalékát tette ki. Némileg bonyolította a helyzetet a jelmez fogalmának meghatározása és elválasztása a kortárs öltözetekétől. A történelmi kosztümök jelmezeknek minősültek – így az igazgatóságnak kellett kifizetnie azokat – és jelmezeknek számított az is, ha a szerző valamilyen különlegességet írt elő valamelyik szereplő ruhadarabjára vonatkozóan. Többször kellett a színház jogtanácsosához fordulni ilyen jelmez-nem jelmez kérdésben, mivel a színészek szerették volna, ha a ruházatuk jelmezeknek minősül, míg az igazgatóság ennek az ellenkezőjében volt érdekelt.⁵⁸ Mindez persze nem zárta ki azt, hogy Jászai – ha nem volt megelégedve a színházi szabó munkájával – a maga költségére csináltasson kosztümöket, csakúgy, mint a Nemzeti Színház más vezető színésznői.

Márkus Emília is hosszú éveken keresztül görgette adósságait, amelyekbe elsősorban a színpadi jelmezei miatt keveredett. Adósságait több alkalommal az állam,

⁵³ Lásd még: *Jászai Mari levelei Mihalisi Mimihez* (OSZK Kt, Levelestár). Mihalisi Mimi Kolozsvárott volt kalaposkisasszony, aki egy idő után már nemcsak kalapokat, hanem színpadi kosztümöket és kellékeket is készített, illetve készíttetett Jászai Marinak, valamint ő volt a színésznő állandó hitelezője. A levelezésből azonban az is kiderül, hogy a már befutott Jászai Mari a Monaszterly és Kuzmik cégnél vásárolt rendszeresen. Valamint vö. Jászai 1998: 34–37; ill. Jászai 1955: 9–11.

⁵⁴ Amikor Prielle Kornéliával egy házban lakott, gyakran egymástól kértek kölcsön jelmezeket. Lásd erről: *Jászai Mari levelei Prielle Kornéliához* (OSZK Kt, Levelestár) és *Prielle Kornélia levelei Jászai Marihoz* (OSZK Kt, Levelestár), valamint Jászai 1955: 418.

⁵⁵ Kassai 1940: 267.

⁵⁶ Orczy Bódog igazgató lemondása-lemondatása után a színház vezetésével ideiglenesen megbízott Szigligeti Ede azonban nem akarta kifizetni Jászai színpadi ruháinak költségeit az új bemutatón. (*Jászai Mari levelei Kassai Vidorhoz*, OSZK Kt, Levelestár, 63. levél.)

⁵⁷ OSZK SztT, Fond 4/126–128.

⁵⁸ Bálint 1969: 26.

egyszer pedig Ferenc József utasítására maga az uralkodó pénztára rendezte.⁵⁹ Márkus legtöbbször kortárs miliőben játszódó darabokban lépett fel, amelyekben a szerzők nem írtak elő számára különleges jelmezt, amit az igazgatóságnak kellett volna fizetnie. Sőt, az volt a gyakori, hogy egy-egy ilyen szerephez három-négy különböző *toilette* is szüksége volt. A közönség pedig szinte elvárta, hogy olyan ruhában ne lépjen fel, amelyet korábban – más szerepben – már viselt a színpadon.

„Sőt, a nagy művésznő toalettjének nemcsak újnak, de legújabbnak kellett lennie. A nézőtér tehető közönségének hölgytagjai ugyanis az ő öltözékéről akartak mustrát venni. Bizony, szegény Márkus Emma egy-egy nagy szerepéhez néha egyenesen Párizsból hozatta a ruhákat. Ebbe pedig anyagilag tönkre kellett menni.”⁶⁰

Az 1890-es évek végén Csillag Teréz is komoly adósságokat halmozott föl, mert a számára megígért külön ruhapénzt a sűrűn váltakozó igazgatók és intendánsok nem mindegyike akarta kifizetni, pedig ő számított erre az összegre, sőt, „előre” elköltötte azt. Csillag és az igazgatók erre a tárgykörre vonatkozó vitájának – amelybe a Nemzeti Színház felügyeletét ellátó belügyminisztert is belevonták – dokumentumai teljes egészében fennmaradtak. Csillag Teréz három-éves szerződéseket kötött a Nemzeti Színházzal az 1892–95, az 1895–98 és az 1898–1901 közötti évadokra. Az 1892–94 között folyósított évi 500 forintnyi „külön ruhapénz pótlékot” gróf Zichy Géza intendáns 1895. január 1-jétől évi 1000 forintra emelte. Ez az emelés az 1896-os és 1897-es esztendőre is vonatkozott.⁶¹ Csillag Teréz 1896-ban előre felvette az 1897-re járó 1000 forintot is, de ez az összeg sem volt elég ruhaszámlái kiegyenlítésére, ezért kérelemmel fordult Perczel Dezső belügyminiszterhez egy újabb ruhapénz pótlékért. Báró Nopcsa Elek intendáns – a belügyminiszter jóváhagyásával – végül a kért összeg felét, 500 forintot kiutalt a színésznőnek.⁶² Az 1898-ban hivatalba lépő gróf Keglevich István intendáns viszont nem volt hajlandó extra ruhapénzt fizetni Csillagnak, sőt, a fizetését is csökkenteni akarta. A mélyen megsértett – és adósságban úszó – színésznő ismét a belügyminiszterhez fordult.⁶³ A belügyminisztériumi államtitkár a miniszter megbízásából felszólította Keglevichet, hogy azonnal fizesse ki Csillag Teréznek az elmaradt 4000 forint ruhapénzt, és tegyen jelentést arról, hogy mindez hogyan történhetett meg.⁶⁴ Az intendáns a Nemzeti Színház gazdasági vezetőjétől kért segítséget az ügyben, akinek véleménye szerint „az 1899. évre a 2000 korona kiadandó lesz, mert az itt őrzött eredeti költségvetés adatai szerint ezen összeg a költségvetésben tényleg bent foglaltatik. 1900. évre azonban

⁵⁹ OSZK SztT, Fond 5/10/70–71, valamint Bálint 1969: 27; Csathó 1960b: 150.

⁶⁰ Bálint 1969: 27.

⁶¹ OSZK SztT, Fond 5/4/17–19.

⁶² OSZK SztT, Fond 5/7/7–11.

⁶³ Dátum nélkül; a Belügyminisztériumba érkezett: 1900. június 27-én. (OSZK SztT, Fond 5/7/23–24.)

⁶⁴ OSZK SztT, Fond 5/7/27–28.

szóban lévő 2000 korona felvéve nincs, s így a művésznő ezen összeget nem követelheti.” Az ügybe szintén bevont Hets Ödön operaházi és nemzeti színházi jogtanácsos véleménye szerint Festetics ígérete nem kötelezi Keglevichet, így Csillag Teréz folyamodványának semmi jogi alapja nincs.⁶⁵ Mindezek után az intendáns hosszú levélben tájékoztatta a minisztert, miért tartja irreálisnak és jogi szempontból is indokolatlannak Csillag Teréz követelését. (A színésznő időközben – Jászait követve – átszerződött a Vígszínházhoz.⁶⁶) Mivel az indoklás jól jellemzi az akkori színházi viszonyokat, az idősödő színésznők szerepkörváltásból adódó problémáit, a ruhapénz körüli bonyodalmakat és magának Keglevichnek a Paulay-éra vezető színészeivel szembeni magatartását, érdemes hosszabban is idézni belőle:

„Csillag Teréz utolsó szerződése megújítása alkalmával hosszas tárgyalások után volt csak hajlandó az új szerződést aláírni, dacára annak, hogy neki oly fizetést (8000 forint) ajánlottak meg, amely sem az ország, sem a Nemzeti Színház pénzügyi viszonyaival helyes arányban nem állott, s szerepköréhez s korához képest pedig túlzottan magas volt, mégis ezen felül külön ruhapótlékot akart kieroszakolni. Az akkori igazgató és kormánybiztos [...] azon szándékot jelentették ki, hogy oda fognak hatni, hogy a ruhapótlék a szerződés 2. és 3. évére is az intézet költségvetéseibe felvéttessék s utalványoztassék. [...] Csillag Teréz régi, naiva szerepköréből már régen kivénült, s új szerepkört már 15 év előtt – első intendánságom évei alatt – is keresett, de nem talált... Paulay igazgató és én számos kísérletet tettünk őt komolyabb szerepkörre átvezetni, de eredmény nélkül, s minden új komolyabb szerepben megbukott, mivel ezekhez sem fizikuma, sem művészi tehetsége nincs. De erős akarata sem volt, amely szükséges arra, hogy új szerepköre föladatának eleget tegyen. Az ő művészi értéke ennek következtében nagyon leszállott, s megfelelően fizetésének lejjebb szállítása is már rég indokolt lett volna, de a gentry és írói körökben szerzett híveinek erélyes és zajos támogatásával sikerült neki a múltban élvezett népszerűség és kedveltség látszatát fenntartani, s fizetésének folytonos emelkedését kieroszakolni. [...] Egyelőre tehát az egy ideig élvezett ruhapótlékot azonnal beszünttettem. [...] Annál is inkább indokoltnak tartottam ezt, minthogy *Csillag Teréz a Nemzeti Színház azon tagjainak egyike, akik a színház érdekeit csak másodszorban veszik tekintetbe, magán mulatozása, szeszélye vagy érdeke kedvéért akárhányszor előadásokat lemond, a műsorban zavart idéz elő, a szereptanulásban – az összjáték rovására – hanyag, és nem veszi figyelembe a színház és kollégáinak érdekét. Színpadon használt öltözékei sem indokolnak semmiféle külön pótlékot, minthogy meglehetősen egyszerűen öltözködött* (Kiemelés tőlem – K. Cs.), úgyhogy ezen költség bőven fedezve volt összfizetésének ama 20%-ból, amely minden szerződésben ruhapénzképpen számíttatik. Hogy ezen 1000 ft elvesztése őt érzékenyen sújtotta, azt elhiszem, de az

⁶⁵ OSZK SztT, Fond 5/7/33–34.

⁶⁶ Jászai és Csillag távozása a Nemzeti Színházból óriási közfelháborodást váltott ki, a sajtó hetekig cikkezett az ügyről, a képviselőházban pedig Herczeg Ferenc interpellált ebben a kérdésben.

előző években számozatlan bérkocsit tartott, s pezsgős ebédeket adott; ily életmód fenntartására azonban módot nyújtani nem a színház kötelessége.⁶⁷

Csillag Teréz és Jászai Mari mindössze egyetlen évadot töltött a Vígszínházban, 1901 szeptemberétől ismét a Nemzeti Színházban játszottak. Csillagot ekkor nevezték ki – talán kárpótlásul – akadémiai tanárrá is.

A SZÍNÉSZNŐI ÖLTÖZKÖDÉS HATÁSA A NŐI DIVATRA

A színészek, színésznők és a művészvilág más tagjai jóval szabadabban élhettek a 19. században, mint a kortársaik. Bizonyos szempontból el is várták tőlük a „szabálytalanságot”, a sokszor merész, feltűnő, sőt, extravagáns öltözködést, viselkedést.⁶⁸ Jászai Mari a színpadon kívül is feltűnő jelenség volt. Az utcai öltözködés tekintetében a praktikum híve volt, és nem majmolta a divatot. Csathó Kálmán így emlékezett vissza a Jászaival történt első találkozására:

„Hatalmas alak volt, egészen egyéni öltözetben, mely csupa semmitmondó színű anyagból volt összeválogatva, hogy valahogy feltűnő ne legyen, melynek azonban minden egyes darabja – a szoknya és a kabát, a kalap és azon a fátyol, a boa és a muff – mind, mind olyan csodálatosan sajátos szabású és méretű volt, hogy ezer között és egy mérföldről is azt kellett meglátnia mindenkinek legelőbb. Széles karimájú, barna kalapja széléről körös-körül krémszínű csipkefátyol lógott le, és eltakarta arcát, de hiába, mert nemhogy elrejtette volna, hanem csak annál jobban felhívta rá a figyelmet, s alakja, tartása, mozdulatai mind annyira jellegzetesek voltak, hogy első tekintetre elárulták kilétét.”⁶⁹

Élete utolsó évtizedeinek tanúja, Péchy Blanka a következőt írta Jászai öltözködési stílusáról:

„Ruháit mindig mérték után kellett csináltatnia. Soha sehol nem kapott méretéhez illő kalapot, cipőt, kellő nyak- és kézelőbőségű ruhát. [...] Épp ezért nem is öltözött a divat szabályai szerint, hanem a maga egyéni, de szolidan egyéni módján. Csak jó minőségű anyagot vásárolt. [...] Kerülte az élénk színeket. Szerette a nehéz anyagot. Nappal a legszívesebben mogyorószínű kordbársony ruhát hordott, fehér plasztronnal, magas nyakkal. Ezen aranyláncot, a Széchenyi fejét ábrázoló kámeával. Kalapkarimája mindig széles volt, s tenyéryni csipkefátyol szegélyezte, hogy arca minél több árnyékot kapjon.”⁷⁰

⁶⁷ OSZK SztT, Fond 5/7/41–44.

⁶⁸ F. Dózsa 1989: 283–286.

⁶⁹ Csathó 1960b: 117.

⁷⁰ Péchy 1958: 64.

Az egyéni öltözködési stílust a *tragika* a többi nőtől is elvárta volna. 1894-ben egyik cikkében dühös kirohanást intézett a párizsi divatot majmoló nők ellen.⁷¹

Jászai évtizedekig nem hordott fűzőt, férje, Kassai Vidor is büszkén emlékezett vissza erre emlékirataiban.⁷² Jászai ugyanis badarságnak tartotta a fűzőviselést, a divatról írott értekezésében kitért erre is, és vitriolos tollal ábrázolta azon hölgyeket, akik a mívelés divatjának hódolva magukat eme „kínzó-eszközökbe” préselik.⁷³ Idősebb korában azonban hiúsági okokból vett magának egy hosszú mívelt, és minden nagyobb évés után szorosabbra húzta magán. Nem tűrte, hogy nyolcvan centin túl „szétterüljön”.⁷⁴

Jászai Mari – mint fentebb láthattuk – nem az a jelenség volt, akinek akár színpadi, akár *civil* ruháit másolni kezdené a színházba járó polgárasszony. Megfogható-e az a pont, amelytől kezdve a színésznők színpadi vagy azon kívül hordott ruháit másolni kezdte az arra fogékony publikum? Apraxin Júliáról és Pálmay Ilkáról is feljegyezték, hogy öltözékeikkel divatot teremtettek a fővárosi nők körében.⁷⁵ Prielle Kornéliára is így emlékezett vissza a pályatárs, Náday Ferenc: „Ő irányította a divatot; ha valami új szabású ruhában jelent meg a színpadon, akkor már a második előadáson ott ültek a város szabónői, hogy lemásolják. Nemcsak a közönség látott ilyen divatirányítót benne, hanem a kollégái is.”⁷⁶

Márkus Emília toalettjeit is árgus szemekkel figyelték a színházba járó, a polgárság felső rétegeihez tartozó nők: „Az ilyen sztárral szemben magától értetődően azt is követelték, hogy a divatnak is iránymutatója legyen. A hölgyközönség javarészt nemcsak a darab érdekelte, hanem főképpen az is, hogy Emma asszony milyen új toaletteket visel szerepében. Ennek az izgalmas kívánságnak pedig eleget kellett tenni.”⁷⁷

A nőknek szóló, illetve társasági lapokat olvasva megállapíthatjuk, hogy a divatnak egyre fontosabb szerep jut ezekben, sőt, megjelennek az ilyen irányú szaklapok is.⁷⁸ Kezdetben ez azt jelenti, hogy a női, illetve társasági lapokban minden második-harmadik lapszámban – ez függ attól is, hogy napi-, heti- vagy kétheti lapról van szó – megjelent egy-egy divattárca, illetve a farsangi, báli beszámolóiban a tudósítók kellő részletességgel leírták az ott látott hölgyek toalettjét.⁷⁹ Színésznők azonban ezekben igen ritkán jelentek meg. Kivételt képez a Bulyovszky Gyula által szerkesztett *Divat-Nefejejts*, amely mindig megragadta

71 Jászai Mari: A divatról. *Új Idők* 1897. február 21. 187.

72 Kassai 1940: 252.

73 Jászai Mari: A divatról. *Új Idők* 1897. február 21. 187.

74 Péchy 1958: 64.

75 Verő 1926: 206.

76 Bálint 1967: 63.

77 Bálint 1969: 26.

78 Bővebben lásd: Kéri 2008: 22–35; Rédey 2010. Az első „valódi”, szabásmintákkal, rajzokkal ellátott magyar nyelvű divatlap az 1866-ban induló *Magyar Bazár* volt.

79 Így volt ez már a reformkorban is: a *Hölgyfutár*, a *Pesti Divatlap*, az *Életképek* stb. mind között divatcikkek és képeket, valamint báli beszámolókat is. Később a *Déliabáb*, a *Családi Kör*, a *Nefejejts*, a *Fővárosi Lapok* stb. folytatták ezt a hagyományt.

az alkalmat, hogy Bulyovszky Lilla báli vagy utcai ruháiról beszámoljon. Ha a színésznők képe megjelent ezekben az újságokban, akkor sem civil öltözékben fényképezték le őket, hanem színpadi jelmezben. Még a 20. század elején is az volt a szokás, hogy a bemutatók előtt a szereplőgárda elment egy műterembe, és ott készültek róluk olyan képek, amelyek aztán megjelentek az újságokban – olyan nagy tekintélyű hetilap címlapjain is, mint *A Hét* –, sőt, ezekből készültek képes levelezőlapok is, amelyeket bármelyik trafikban meg lehetett vásárolni.

A századfordulótól megjelenő színházi bulvárlapok lesznek azok az orgánmok, amelyek már kész tényként kezelik a színésznők és a mindennapi divat kapcsolatát; amelyek előszeretettel közölnek *civil* képeket a művésznőkről, és amelyek már reklámcélokra is használják a színészeket. 1913-ban a *Színházi Élet* című lapban két olyan írás is megjelent, amely a színésznők és a divat kapcsolatáról ejtett szót.⁸⁰ Az egyik felhívja a figyelmet arra, hogy:

„a modern színművészet egyik, hatalmas hódító fegyvere a toilett. [...] Egy-egy premier nemcsak az írónak, nemcsak a zeneszerzőnek, hanem a divatszalonoknak is premierje. A szezon nagy divat alkotásainak a sorsa is a színpadi deszkákon dől el. [...] A színpadon bújtak ki először a vállak az ujj alól, a színpadi ruhán szaladt lejjebb, lejjebb az olló egy centiméterrel, a színésznő tudja a legjobban, hol kell elhelyezni a »Balzac-féle szépségtapaszt«-t, amely mint tökéletes befejezése egy toilettnek egy csokorral, virágszállal, egy redővel ad különös lendületet, pikantériát az egész öltözéknek...»⁸¹

A másik pedig arra inti a színésznőket, hogy fejlesszék ízlésüket a divatos és stílusos öltözködésben, mert „egyik a másik nélkül a mai embernél, csak félsikert jelenthet.”⁸²

Fedák Sári szinte valamennyi színpadi kosztümjét maga tervezte. A ruhaanyagot gyakran Párizsból hozatta. Az általa kreált ruhakölteményekért még perelni is hajlandó volt, ha hihetünk a *Színházi Hét* munkatársának, aki az állította, hogy „Zsazsa” beperelte a saját szabónőjét, mivel az egy vidéki színésznő számára is megvarrta a *Cigányszerelem* Kőrösházy Ilonájának ruháit. A pernek megegyezés lett a vége, mivel a szabónő gyönyörű ruhákat készített a primadonának a *Babuska* című Leo Fall-operett premierjére, többek között egy szoknyanadrágot, mellyel „Zsazsa” vagyis Fedák Sári divatot teremtett:

„És mikor Rosalilla impozáns spanyol léptekkel felvonul a második felvonás elején, az asszonyok egy pillanatra Fallt, színházat, muzsikát, operettet, mindent elfelejtettek, csak a szoknyanadrág érdeklí ők.”⁸³

⁸⁰ Szederkényi 1913: 18–19; Holzer 1913: 64.

⁸¹ Szederkényi 1913: 18–19.

⁸² Holzer Sándor: Divat és színpad. *Színházi Élet* 1913. 43. 64.

⁸³ *Színházi Hét* 1911. 10. 6.

Fedák Sári ruháit nemcsak itthon, hanem Bécsben is utánozták. 1913-ban a Király Színház társulata kététhetes vendégjátékra indult a császárvárosba. Fedák nem a kollégáival, hanem a saját maga által vezetett fehér Mercedesével érkezett Bécsbe, nem kis feltűnést keltve. Itt is óriási sikere volt, legjobb szerepeiben, a *János vitéz*ben és a *Leányvásár*ban lépett a Karltheater színpadára. A Magyar Hírlap tudósítója, aki elkísérte a társulatot Bécsbe, így számolt be Fedák sikeréről: „nemcsak tapsra készítette Bécs fiataljait, öregeit, hanem olyan divatot csinált, hogy Fedák-kalap, Fedák-cipő, Fedák-fátyol, Fedák-frizura a legsikeresebb most Bécsben, s a szabók tucatszámra kapják a megrendeléseket az olyan toalettekre, amelyeket a nagy Sári tervezett, kombinált és hordott.”⁸⁴

Az 1910-es évek elején a Nemzeti Színház színpadára berobbanó Bajor Gizi is mindig igazodott a divathoz. A történelmi kosztümöknél is addig variált – természetesen a korhűség szabta kereteken belül –, amíg jelmezének egészét, vagy valamely részletét az aktuális divathoz hozzá nem igazította. „A ma divatját mindig fontosabbnak és kötelezőbbnek érezte a stílussá érett régínél” – mondta róla Csathó Kálmán.⁸⁵

A Vígszínházban Mészáros Giza és Varsányi Irén diktálta a divatot az 1910-es években. Mészáros Giza a „fess cipők és selyemharisnyák koronázatlan királynője” volt, aki a „párizsi kreációkat először hordta Pesten” és sztárhoz „illő” életmódot folytatott.⁸⁶ Varsányi Irén a magánéletben egészen szürke, hétköznapi, igénytelenül öltözködő nő volt, de a színpadon királynóként tündökölt.⁸⁷

„MŰVÉSZNŐK RETIKÜLT CSAK SZEMERÉNÉL VÁSÁROLNAK” – SZÍNÉSZNŐK A REKLÁMOKBAN

Magyarországon a 19. század második felétől váltak a színésznők modern értelemben vett „divatdiktátorokká”, eleinte a szépítőszerek és az életmód tekintetében; valószínűleg azért, mert a lapok társasági rovatában szereplő arisztokraták és nagypolgárok mellett ők voltak azok, akiknek a nevét, és a fotográfusok jóvoltából az arcát is ismerte a közönség, velük sikeresebben lehetett népszerűsíteni egy-egy terméket.

A divatcégek előszeretettel használták a színésznőket reklámcélokra. A *Színházi Élet* 1913–14-es évfolyamaiban a belső borítókön rendszeresen a színésznők mutatják be a különböző szörmebundákat, boákat, kepeket, amelyek „Elkán Gyula szücs-mütermében készültek, a Károly körút 19. szám alatt.” Az 1915-ös évfolyamban pedig több olyan címlapfotó jelent meg, amelyen egy-egy népszerű színésznő fényképe alatt ez a mondat szerepelt: „Toilettjeit HOLZER cs. és kir.

⁸⁴ Idézi: Bános 1986: 215.

⁸⁵ Csathó 1960a: 16.

⁸⁶ Mészáros Giza otthon. (*Színházi Hét* 1912. 2. 12–13.)

⁸⁷ Mátrai–Betegh 1957: 321–322; Bálint 1969: 43–44.

udvari szállítónál (Kossuth Lajos utca 9.) szerzi be.”⁸⁸ Ráadásul az egyik lap-számban tizenkilenc színésznő nevének egy-egy betűjéből a következőt lehetett összeolvasni: „Holzernél vásárolunk”.⁸⁹ 1917 folyamán pedig szinte minden lap-számban szerepelt a hirdetések között, hogy „művésznők retikült csak Szemerénél vásárolnak. IV., Deák Ferenc utca 13. szám.” 1917-ben írta a *Színházi Élet*:

„Némely előkelő szalonokban talán még tagadják, de bizonyos, hogy a színpadok diktálják a női divatot. Egy-egy nagyszerű színházi ruha valóságos forrongást jelent és matematikai pontossággal kiszámítható, hogy mikor jelennek meg utcán és szalonokban első követői. Vannak színházi ruhák, melyek szürkén és jelentéktelenül enyésznek el a függöny összecsapódásánál, de vannak olyanok is, melyek valóságos forrongást idéznek elő a nők táborában. [...] Budapesti szabók közül kevesen értenek ahhoz, mint kell valóban új, eredeti és stílusos ruhákat teremteni a színpadra. Örömmel jegyezzük ide Neumann Berta (Dorottya utca 3.) nevét, mint egy oly céget, mely a színpadi toilett-tervezés terén ily rendkívüli sikert ért el. »Pávaruhá«-nak nevezi a Neumann-cég Gombaszöghy új ruháját, és egészen bizonyosak vagyunk abban, hogy az új kreáció rövidesen hódító útra indul.”⁹⁰

Ugyanez a lap 1916-tól kezdve rendszeresen közölte a Párizsból hazatért divattervező, fotós és grafikus Angelo (Funk Pál) rajzait a színpadi kosztümökről.

A *Színházi Élet* és a hozzá hasonló újságok elsősorban a feltörekvő közép- és kispolgársághoz, valamint a színházi állóhelyeken, karzatokon helyet kapó „alsóbb néposztályokhoz” szóltak.⁹¹ Természetesen utóbbiak nem mint potenciális ruhavásárlók jelentek meg. Valószínűleg az olvasóközönség társadalmi összetétele is indokolta, hogy ezekben a színházi lapokban elsősorban a könnyű műfajok képviselőit mutassák be. A szegényebb és műveletlenebb közönség az operetteket, bohózatokat, népszínműveket nézte meg, ha valamelyik színház karzatára jegyet váltott. Nem véletlen tehát, hogy a Népszínház, Magyar Színház, Király Színház, Vígyszínház – amely célzottan polgári színházként alakult – mellett az orfeumok, kabarék csillagairól szóltak a tudósítások. A Nemzeti Színház művészeit általában csak egy-egy bemutató, vagy valamilyen nagyobb esemény kapcsán említik, akkor is kellő tisztelettel. Ők azok, akiknek a neve csak fehér hollóként fordulhat elő a „*Maga csak tudja, Intim Pista*”-típusú pletykarovatokban. A Nemzeti Színház gárdájából talán csak Márkus Emíliát lehetne kivételként említeni, aki mindig is tudatosan építette a maga sajtóját, és aki előszeretettel fotografáltatta magát a *Színház és Hét*, később a *Színházi Élet* fényképészeivel a legkülönbözőbb alkalmakkor. A „könnyű műfaj” képviselőinek a sajtóban való

⁸⁸ *Színházi Élet* 1915. 6., 12., 15. szám

⁸⁹ *Színházi Élet* 1915. 17. 42.

⁹⁰ *Színházi Élet* 1917. 1. 14.

⁹¹ A sajtótörténet és társadalomtörténet összefüggéseiről bővebben lásd: Buzinkay 1997; Sipos 2000; Lipták 2002; Gyáni 2006.

előretörése miatt már az 1870-es évek végén aggodalmát fejezte ki a *Fővárosi Lapok* szerkesztősége.⁹²

A DIVAT „PROPAGÁLÓI” A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT

A mozifilmek megjelenésével és elterjedésével párhuzamosan Magyarországon is kialakult a sztárkultusz. A sztár fogalmát nem könnyű meghatározni. Manapság sincs egyetértés ebben a kérdésben és a két a háború között sem volt.⁹³ Skaper Brigitta a két háború közötti magyar filmsztárokról írott tanulmányában a következőképpen definiálta a sztár fogalmát: „sztárnak az tekinthető a jelzett időszakban, akire fokozott sajtófigyelem hárult, aki nagy piaci értéket képviselt, és akinek népszerűsége akár tömegeket is megmozgatott.”⁹⁴ A modern értelemben vett sztárrendszer, sztárkultusz kialakulásához mindenképpen szükség volt a „belőlük élő” üzlet- és iparágra. Magyarországon ez a modern sztárrendszer az 1930-as évek legelején, a hangosfilm megjelenésével és elterjedésével párhuzamban alakult ki. Ha a színházi sajtót megnézzük, ez a „filmes” sztárrendszer, sztárkultusz a színpad világában is megjelent, pontosabban újjáalakult. A primadonakultusznak már régi hagyománya volt színházi berkekben, ehhez a harmincas években „csatlakoztak” a prózai színésznők is. A színpadi sikerek filmváltozatában gyakran ugyanazok a színészek játszottak, akik a színpadon is hódítottak az adott szerepben. A színházi sztárokat előbb-utóbb filmezni hívták (bár nem mindig voltak sikeresek), a filmezéssel – olykor egyetlen filmmel (!) – „befutott” színészeket pedig minden esetben „megtalálta” egy-egy színpadi szerep. Persze volt, aki filmen és színpadon is egyaránt sikeres, népszerű és elismert tudott lenni. (Csak a színésznőkre fókuszálva: pl. Tolnay Klári, Turay Ida, Muráti Lili, Szörényi Éva, Szelezcky Zita.)

A mesterséges „sztár csinálás” is megjelent a korszakban: a színházi bulvár-sajtó, pontosabban egy-egy szerkesztő, főszerkesztő törekedett arra, hogy sztárokat fedezzen fel, és a média eszközeinek segítségével minél szélesebb körben népszerűsítse a felfedezettet. „Míg a 19. század végéig elég volt, ha a kritikusok tehetségesnek ítélték a művészt, addig a 20. század elejétől kezdve csak abból válhatott sztár, akit ebben a sajtó hatékonyan támogatott.” – írta Gajdó Tamás és Magyar Nóra Karády Katalinról szóló tanulmányukban.⁹⁵ Az esetek egy részében valóban tehetséges színészek, színésznők karrierjét indította el egy-egy lap – elég itt Karády Katalin és Egyed Zoltán kapcsolatára utalni –, de volt, amikor tisztavirág életűnek

⁹² Blaha Lujza kaposvári és pozsonyi vendégszereplése kapcsán jegyezték meg, hogy „Soldosné asszony minden léptéről, fogadtatásáról, a neki szóló versekről, koszorúkról gyorsan küldenek tudósítást a műbarátok a központi lapoknak, s így az ő vendéjátékai mindig kellőleg vannak visszatükrözve a budapesti sajtóban. Ellenben a drámai művésznőkről, bármily hatással játszanak is hol itt, hol amott, megfelelkeznek értesítéseket írni.” (*Fővárosi Lapok* 1878. 78. 381.)

⁹³ Jenei 2008; ill. Pintér 2005.

⁹⁴ Skaper 2008: 8.

⁹⁵ Gajdó–Magyar 2003: 83.

bizonyult egy-egy sztárjelölt sikere (pl. Gervay Marica, Goll Bea). Arra is akadt példa, hogy a tehetséges, sztárolni kezdett fiatal, szinte még kislány színésznő nem bírta a rá nehezedő nyomást, mint azt Egyed másik felfedezettje, a Kolozsvárról a Vígszínházba szerződtetett Fényes Alice példája is mutatja.⁹⁶

Mindezek mellett a 19. századi tendenciák is folytatódtak a színházi lapokban:⁹⁷ a színésznők ruha- és kalapszalomonkat, kozmetikai szereket, autókat, háztartási gépeket reklámoztak.⁹⁸ Egy-egy terméknek azonban nem volt saját „arca”, azaz egy adott szépítőszer nem egyetlen színésznő reklámozott, hanem a termék a különböző lapszámokban más-más színésznő ajánlásával és aláírásával jelent meg. Az is gyakori volt, hogy egy terméket egyszerre több színésznő is népszerűsített egyetlen hirdetés keretében. Ennek talán az lehetett az oka, hogy a különböző életkorú, más-más stílust és színházi műfajt képviselő színésznők együttesen az újságolvasó nők szélesebb rétegét tudták „megszólítani”. A bakfisok Goll Beával, a modern femme fatale-ok Mezey Máriával és Simor Erzsivel, a komolyabb értelmiségi réteg Lukács Margittal és Szörényi Évával, míg az idősebb generáció Honthy Hannával és Kosáry Emmivel tudott azonosulni. Arra is akadt példa, hogy egy arckrémet ugyanaz a színésznő ajánljon a *Színházi Életben* és a *Déliabban* megjelenő hirdetésben, igaz, kicsit eltérő szöveggel.⁹⁹

A színházi sajtóban megjelenő reklámok nagy része a divathoz, öltözködéshez kapcsolódott. Ezek a reklámok direkt és indirekt módon is megjelentek. A színházi lapok mindegyik számában, szinte kivétel nélkül, találunk olyan képaláírást, amely egy színésznő színpadi jelmeze vagy civil öltözéke kapcsán konkrétan megmondja, hogy az adott ruha vagy kiegészítő melyik szalonban készült, illetve melyik szabómester keze munkáját dicséri. (Ugyanez igaz e magazinok társasági rovataira is, csak ott a színésznők helyett az elit hölgyeinek ruháit mutatják be.) Ezeken kívül az egyes színházi bemutatók kapcsán az újságírók mindig kitérnek a primadonna, vagy a női főszereplő ruházatára. Sok esetben ekkor is konkrétan megnevezik a készítőt. Az öltözködés az a terület, ahol a színésznők hangsúlyozottan mértékadók a középosztály nőtagjai számára.

„Ismeretes, hogy a színpad és a film csillagai a legfőbb divatkreátorok, akik óriási hatással vannak az ún. privát nők öltözködésére és megjelenési formájára is, és nemcsak divatot, de egyéniséget is diktálnak.” – írta a *Déliab* 1934-ben.¹⁰⁰ Nézzük meg, kik a korszak legelegánsabban vagy éppen legextravagánsabban öltöző sztárjai!

⁹⁶ Fényes Alice a színházi „bukásról” és a rá nehezedő nyomásról: Beöthy Lydia: Fényes Alice: Kérem szépen, én mégis csak kezdő vagyok... *Film, Színház, Irodalom* 1942. 17. 8. és Faragó Baba: Az új szezonban felveszem a harcot! – mondja Fényes Alice. *Film, Színház, Irodalom* 1942. 36. 12.

⁹⁷ A vizsgált színházi lapok: *Színházi Élet*; *Déliab*; *Film, Színház, Irodalom*; *Színházi Magazin*; *Sztár*.

⁹⁸ Bővebben lásd: Kiss 2013.

⁹⁹ Dayka Margit aláírásával és ajánló soraival jelent meg az *Elida Ideal Creme* reklámja mindkét lapban. (*Déliab* 1936. 27. 31. illetve *Színházi Élet* 1936. 27. belső címlap.)

¹⁰⁰ Jörgen Kamilla 1934: A művésznő és divat öfensége. *Déliab* 1934. 30. 2.

„A mi operettprimadonnáink közül először Fedák Sári kezdte az egyéni öltözködést. Ruháit maga tervezte, maga ügyelt az elkészítésükre, és sajátos egyéniségén kívül ez is hozzájárult rakétaszerű feltűnéséhez. Ő volt az, aki először viselt bubifrizurát. Az őt megelőző primadonnák a nadrágszerepekhez rövid parókát viseltek, Fedák azonban elkövette azt a merészséget, hogy a Bob herceghez levágatta a haját és az utcán is rövid Bob herceg frizurában mutatkozott. Forradalmi újítás volt ez a maga idejében, és ha hozzátesszük, hogy Fedák volt az első fiúsalakú primadonna, megérthetjük azt a nagy ribilliót, amit megjelenése az operettvilág berkeiben keltett.”¹⁰¹

Az örökifjú Fedák Sári a színpadi öltözködés terén még a Horthy-korszakban is állandó beszédtema. Egy-egy színházi lap már hetekkel a Fedák-premierek előtt „kiszivárogtat” valami kis információt a készülő ruhákról, amelyeknek részletes leírását a bemutatóhoz kapcsolódóan lehet olvasni.

„A divatszalon-tulajdonosok a Vígszínházba rohantak Fedák kosztümjeit tanulmányozni, az úri szabók Jávor, Somlay és Gyergyai urak frakkjait megcsodálni...” – írta a *Délibáb* 1933-ban az *Egy asszony, aki tudja, mit akar* című zenés vígjáték bemutatója után, majd az újságíró így folytatta:

„Fedák érti a legjobban a színpadi öltözködés titkát, és éppen ezért minden belépése külön attrakció. Ezúttal hófehér, uszályos estélyi ruhát és ezüst parókát hordott. Mikor később a fehér ruha fölé egy stilizált Napóleon-frakkot húzott, és fejébe nyomta a napóleoni csákót, olyan viharos nyíltszíni taps robbant ki, mely kétségtelemné tette a jelenlévő szakértő hölgyközönség elragadtatását. E toalettnek szóló tüntetés megismétlődött a lila ruhánál és a narancsszínűnél is.”¹⁰²

„Új színésznőt ismertünk meg ebben a Fedákban – írta Torday Sándor a *Fiam, a miniszter úr* című Birabeau-darab premierje kapcsán –, nem primadonnát, nem sztárt, de egy egészen csodálatosan remek színésznőt, akinek alakítását élménnyé avatja az egyéniség zsenialitása. Ehhez még hozzáfűzhetjük, hogy ruhái ezúttal is szenzációsan elegánsak és eredetiek.” (Kiemelés tőlem – K. Cs.)¹⁰³ „Bármilyen szerepet alakít, az öltözködésében mindig van valami – Fedákos. Mindig kitalál valamit, akár a hercegnő fényűző ruhájában, akár az egyszerű polgárasszony kosztümjében jelenik meg.”¹⁰⁴

A színésznői középgeneráció tagjai közül Bajor Gizivel és ruháival is gyakran foglalkoznak a színházi lapok. A harmincas évek második feléig, Szörényi Éva és Szelezky Zita „berobbanásáig” gyakorlatilag ő az egyetlen nemzeti színházi színésznő, akit sztárol a bulvársajtó. Bajor Gizi számára színpadi ruhát tervezni szintén felért egy jó reklámmal:

¹⁰¹ Jörgen Kamilla 1934: A művésznő és divat őfensége. *Délibáb* 1934. 30. 4.

¹⁰² Forró Pál: Egy asszony, aki tudja, mit akar. *Délibáb* 1933. 1. 9–10.

¹⁰³ Torday Sándor: Fiam, a miniszter úr. *Délibáb* 1936. 39. 11.

¹⁰⁴ Amikor a „Júlia” Bajor Gizi és az „Antónia” Fedák Sári marad (*Délibáb* 1933. 5. 8.).

„A jövő hét nagy premierjén a Nemzeti Színházban ismét nagyon szép toaletteket fogunk látni. A ruhákat Bajor Gizi viseli Bethlen Margit grófnő »Cserebogár« című darabjában. Három toalett készült Bajor Gizi számára ehhez a darabhoz – mind a három hófehér. Az egyik egy kerti ruha, a másik egy egyszerű angolruha, a harmadik pedig hosszú, hófehér, matt selyemből való délutáni toalett, amelyet a darab lóverseny-jelenetében visel Bajor Gizi. [...] Bajor Gizi egyébként a színpadi ruhapróbákat mindjárt összekapcsolta a privát toalett-rendeléssel is. Egy nagyon szép fehér estélyi ruha készül számára, fekete csipkeháttal és egy fekete csipkekeppel, amelyet fehérroka szegélyez.”¹⁰⁵

A Bajorral egyidős Honthy Hanna népszerűsége is törtetlen a korszakban. Az operett műfaji sajátosságaiból adódóan az ő színpadi kosztümjeiről, magánéletben viselt ruháiról hosszan ír a színházi sajtó. Honthy pontosan tisztában volt azzal, hogy színésznőként milyen hatással van a közönségre, és ez befolyásolta őt színpadi ruhái megtervezésénél:

„A ruhák összeválogatásánál az volt a szempontom – írja a Zimberi-zombori szépasszony premierje kapcsán –, hogy elegáns, úri, bármelyik polgári dáma által is viselhető toalettjeim legyenek. A színésznő feladata már ősidőktől fogva, hogy propagálója legyen a divatnak. Hány stílus és hány divatirány van, amit nem a szabónő, hanem az elegáns, jóízű, nagy színésznők tettek népszerűvé. Igaz, hogy a divatpropagátorok csak ritkán voltak operettszínésznők. A régi operett csillogó flitteres, struccollas, fodros, tarka-barka ruhacsodái igazán nem alkalmasak arra, hogy azokat polgári hölgyek utánozzák.”¹⁰⁶

A cikkben megtalálhatjuk Honthy mind a hét színpadi kosztümjének részletes leírását, valamint fotókat is. Három évvel később egy másik premier kapcsán a *Film, Színház, Irodalom* újságírója a következőket írta Honthyról és ruháiról: „Honthy Hanna a »Száz piros rózsában« egész divatrevüt mutat be. Szenczi ruháiról már beszélnek a városban.” Ezután a toaettek részletes leírása következik, majd a cikk a következő sorral zárul: „Honthy ruháiért külön érdemes megnézni a darabot.”¹⁰⁷ Még ugyanebben a lapszámban a divat rovatban részletes rajzok is vannak a ruhákról, valamint megtudhatjuk, hogy „Honthy Hanna összes ruháit Rotschild Klári készítette (Deák tér 3.)”.¹⁰⁸

A szintén a „középgenerációhoz” tartozó Makay Margit visszafogott, elegáns stílusú színpadi és civil ruháiról is mindig elismerő szavakkal írtak a lapok.

¹⁰⁵ *Színházi Élet* 1934. 11. 85.

¹⁰⁶ Honthy Hanna: Toalettjeim. *Színházi Magazin* 1939. 28. 48–50.

¹⁰⁷ *Film, Színház, Irodalom* 1942. 3. 22.

¹⁰⁸ *Film, Színház, Irodalom* 1942. 3. 24. Jelenlegi ismereteim szerint Rotschild Klára volt az egyetlen ruhaszalonn-tulajdonos, aki Magyarországon maradván a szocializmus éveiben is a szakmájában tudott működni, sőt, szalonja ugyanúgy az akkori elit tagjai számára készített ruhákat, mint azt a háború előtt tette.

„Makay Margit a legelegánsabb magyar színésznők egyike” – írta róla a Színházi Magazin egy, a korszak sztárjainak öltözködési stílusáról írott cikkében.

„A privát életben is éppen olyan egyszerűséggel öltözködik, mint a színpadon. Ő az elegáns magyar polgári úriasszony mintaképe.”¹⁰⁹ „A ruha nálam kompozíció. – vallotta Makay egy 1934-es interjúban – Az egyéniséget kell, hogy kihozza. A szabónőimmal magam tervezem. [...] Privát életben kevés ruhám van, de csak finom anyagból és jó helyen csináltatom. A szabónő is intelligens legyen, hogy a vevő jól öltözködhessenek.”¹¹⁰

A modern, sportos fiatal lány típusát Muráti Lili képviselte a színpadon és a filmekben. A magánéletben is kedvelte a modern, ugyanakkor elegáns ruhadarabokat. Az ő premierjei is felértek egy divatbemutatóval, amit a színházi lapok is hangsúlyoztak:

„Muráti Lili egyénien, angolos eleganciával öltözködik, és ezt az egyéniséget megőrizte színpadi toalettjeinek kiválasztásában is. Ruháit [...] Berkovits Andor szalonja készítette nagyon sok ötlettel és ízléssel. [...] Muráti Lili gyönyörű kalapjaival is feltűnést keltett. [...] Négy remek modell készült el Muráti Lili számára Gergely Vilmánál. Mind a négy kalap más-más típus, és tekintve, hogy mindegyik egy-egy nagy párizsi ház legjobb kreációja, biztos, hogy ezek a kalaptípusok lesznek divatosak. [...] *A kalapoknak sikerét igazolja az a pár kitűnő ízlésű dáma, aki máris megrendelte Muráti kalapjainak kópiáit.*”¹¹¹ (Kiemelés tőlem – K. Cs.)

A cikket számos – műtermi – ruhafotóval is illusztrálták. Muráti még sokáig egyedül képviselte a színésznők között a sportos stílust:

„Muráti Lili nemcsak a színpadon, hanem a privát életben is a sportoló »up to date« stílusú, modern fiatal leányt szimbolizálja. Öltözködése tökéletesen harmonizál ezzel a stílussal. Mindig egyszerű, angolos, bő szoknyájú, rövid ruhákat visel, a legdivatosabb kényelmes szandálcipőkkel, arconkívüli, karimás kalapokkal. Kabátjai mindig angolosak, egyenesek. Az esti öltözködésben is ugyanez a stílus érvényesül Muráti Lili-nél. Sohasem visel úgynevezett »onalruhákat«, testhez simuló szaténokat. Taft, csipke vagy muszlin estélyi ruhái mindig bőszoknyájúak, szűkderekúak, harmonizálnak fiatalos egyéniségével, vállig erő, leányos, keresetlen egyszerűségű frizurájával.”¹¹²

1941-ben, amikor a *Színházi Magazin* meghirdette a Színházi Magazin Szabadegyetemét, Muráti Lili kapta azt a feladatot, hogy az öltözködésről beszéljen a hallgatóságának.¹¹³

¹⁰⁹ *Színházi Magazin* 1940. 27. 40.

¹¹⁰ Gyenes Rózsa: A dáma a színpadon. Makay Margit titkai. *Délibáb* 1934. 34. 7–8.

¹¹¹ *Színházi Élet* 1935. 5. 72–74.

¹¹² *Színházi Magazin* 1940. 27. 39.

¹¹³ Muráti Lili: Az öltözködés művészete (A Színházi Magazin Szabad Egyeteme). *Színházi Magazin* 1941. 11. 9–11.

Mezey Mária is tökéletesen eltalálta, hogy egy *famme fatale*-nak mit kell viselnie a színpadon és az utcán.

„Mezey Mária, a műszempillás, vöröshajú démontípus, estélyi öltözködésében követi az általa megszemélyesített nőtípus öltözködési stílusát. Szűk, testhez simuló lamé és saténtoalettjei, álma és vágya minden nőnek, aki nagyvilági nőként szeretne szerepelni. Ezekhez a ruhákhoz azonban alak is szükséges. Olyan nádszálkarcsúnak és szabályos természetűnek kell lenni, mint amilyen Mezey Mária. Délelőttre Mezey Mária szeret egyszerűen, angolosan öltözködni, kerekfejű, hátul felhajtott, elől lehajtott karimájú amerikai Durbin-kalapot visel angol kosztümjeihez, és angolos csíkos selyemruháihoz.”¹¹⁴

Az angolos stílust, a nadrágkosztümöt, a kihajtott inggallért Karády Katalin hozta divatba Magyarországon. A kalapokhoz való viszonya érdekesen alakult: kezdetben azzal váltott ki megütközést sokakból, hogy egyáltalán nem hordott kalapot.¹¹⁵ Kolléganői ekkoriban már gyakran szerepelnek egy új kalaptervező – bizonyos Frank Irma – reklámjaiban. Karády 1945 után azonban egészen extravagáns kalapokat kezd el hordani, amelyek Frank Irma Váci utcai szalonjában készülnek. A két nő életútja az emigrációban szorosan összefonódott: a kalapkészítő Frank Irma – és szalonja – biztosította Karády Katalin számára is a megélhetést.¹¹⁶

Amint a fentiekből is láthatjuk, a színházi sajtó kihasználta a sztárokból rejlő lehetőségeket; a róluk megjelent írások, a velük kapcsolatos pletykák biztosították a magas példányszámot, az olvasóközönséget pedig mindenféle „trükkal” igyekeztek közelebb hozni a sztárokhöz, illetve mindenféle játékot kitaláltak, hogy a sztárok iránti érdeklődést fenntartsák. Ilyenek voltak például a népszerűségi versenyek, vagy azok a típusú játékok, amelyeknek kapcsán egy-egy híres színdarab vagy népszerű film, aktuális színpadi sikerdarab „álomszereposztását” kellett megírni a lap számára.¹¹⁷ A sztárok népszerűsítését szolgálták az ún. autogram-délutánok, a színházi lapok boltjai, stb.

A 19. század elején a színésznők jelmezeit kezdték „lemásolni” a középosztálybeli nők. A század közepétől a divatszalonok már „élő” reklámnak használták a legnépszerűbb színésznőket, és „felfedezték” őket a szépségiparhoz tartozó más cégek, vállalkozók is: a fodrászok, a kozmetikai szerek forgalmazói, az ékszerészek, stb. A századfordulótól kezdve pedig a színésznőkkel mindent el lehet adni: autót, lakberendezési tárgyakat, sporteszközöket, ételeket, italokat. Ez a tendencia a nyugati világban azóta is töretlenül „fejlődik”, mindig az aktuális divathoz igazodva.¹¹⁸ Magyarországon ez kevésbé van így: a második világháború után

¹¹⁴ *Színházi Magazin* 1940. 27. 39.

¹¹⁵ *Színházi Magazin* 1940. 27. 40.

¹¹⁶ Pusztaszeri 2008: 276–281.

¹¹⁷ Skaper 2008: 115–118.

¹¹⁸ Bár az is igaz, hogy sok tekintetben a „komoly” művészi feladatokat nem végző ún. celebek nagyobb reklámértékkel bírnak, mint az „igazi” színésznők.

a magyar színésznők „elvesztették” divatformáló szerepüket. A szocialista (divat) eszmék hirdetésére, reklámozására nem voltak alkalmasak. Bár a *Film, Színház, Muzsika* hetilapban az 1960-as évek végétől megjelentek színésznői divatfotók, a 19. század végi, 20. század eleji „aranykor” már sohasem tért vissza.

FORRÁSOK

Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár (OSZK Kt)

Fol. Hung. 2711 *Jászai Mari hagyatéka*.

Fol. Hung. 2711 15. doboz *Jászai Mari: A színésznő mint munkásasszony*

Levelestár, *Jászai Mari levelei Kassai Vidorhoz*.

Levelestár, *Jászai Mari levelei Mihalisi Mimibehez*.

Levelestár, *Jászai Mari levelei Prielle Kornéliához*.

Levelestár, *Prielle Kornélia levelei Jászai Marihoz*.

Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár (OSZK SztT)

A Nemzeti Színház iratanyagának maradványai 1885–1944. (OSZK SztT, Fond 5)

A Nemzeti Színház irattárának maradványai 1837–1884. (OSZK SztT, Fond 4)

Kimutatása a nemzeti színház személyzetének és illetőségeinek az 1855/6-iki kezelési évre (OSZK SztT, Analekta 430)

Blaha Lujza 1987: *Blaha Lujza naplója*. (Közreadja Csillag Ilona.) Gondolat, Budapest.

Déryné 1900: *Déryné Naplója* I–III. (S. a. r.: Bayer József.) Singer és Wolfner, Budapest.

Jászai Mari 1998: *Jászai Mari Emlékiratai*. (Válogatta és a bevezetőt írta Lukácsy Sándor.)

Magyar Könyvklub, Budapest.

Kassai Vidor 1940: *Emlékezései*. (S. a. r.: Kozocsa Sándor.) Királyi Magyar Egyetemi

Nyomda, Budapest.

Pálmay Ilka, gróf Kinskyne 1912: *Emlékirataim*. Singer és Wolfner, Budapest.

A Hét, 1904.

Déliab, 1933–1938.

Divatcsarnok, 1854.

Film, Színház, Irodalom, 1939–1944.

Fővárosi Lapok, 1866, 1878 és 1883.

Hölgyfutár, 1850–1851.

Nemzeti Újság, 1926. október 6.

Színészek Lapja, 1885, 1919.

Színházi Élet, 1911–1938.

Színházi Hét, 1911–1912.

Színházi Magazin, 1939–1940.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Bajza József 1986: *Szózat a pesti Magyar Színház ügyében.* (S. a. r.: Szigethy Gábor.) Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Bálint Lajos 1967: *Karzat és páholy.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Bálint Lajos 1969: *Vastaps.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Porzso Kálmán (szerk.) 1926: *Blaha Lujza Emlékalbum. Blaha Lujza élete és művészete. Kortársai. A jelenkor színészei és drámaírói.* Az Országos Blaha Lujza Emlékbizottság kiadása, Budapest.
- Bános Tibor 1986: *Aki szelet vet... Fejezetek Fedák Sári életéből.* Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Bárdos Artúr 1929: Színész és színésznő. *Lantos Magazin* 9. 761–763.
- Buzinkay Géza 1997: Bulvárlapok a pesti utcán. *Budapesti Negyed* (5.) 16–17, 31–44.
- Csathó Kálmán 1960a: *A régi Nemzeti Színház.* Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Csathó Kálmán 1960b: *Ilyennek láttam őket. Régi nemzeti színházi arcképalbum.* Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Egressy Gábor 1889: *A színészet iskolája.* A szerző hátrahagyott dolgozataiból egybe-gyűjté és kiadja Egressy Ákos. Hornyánszky Viktor nyomdája, Budapest.
- Fábrí Anna – Borbíró Fanni – Szarka Eszter (szerk.) 2006: *A nő és hivatása II. Szemelvények a magyarországi nőkérdés történetéből 1866–1895.* Kortárs Kiadó, Budapest.
- F. Dózsa Katalin 1989: *Letűnt idők, eltűnt divatok 1867–1945.* Gondolat Kiadó, Budapest.
- Fedák Sári 1929: *Útközben. Beszélgetés a barátommal.* I–II. Szöllösi Zsigmond kiadása, Budapest.
- Földes Anna 1983: *Jászai Mari és a magyar színház.* Magvető Kiadó, Budapest.
- Gajdó Tamás – Magyar Nóra 2003: *A sokkarátos hangú vamp.* In: Gadó Tamás (szerk.): *Dívák, primadonnák, színésznők. Jászai Mari – Fedák Sári – Karády Katalin.* Ernst Múzeum, Budapest, 83–105.
- Goldschmit, Rudolf 1922: *Die Schauspielerin. Ihr Weg, ihre Gestalt und ihre Wirkung.* Walter Hädecke Verlag, Stuttgart.
- Gyáni Gábor 2006: *Sajtótörténet a társadalomtörténet szempontjából.* http://www.media-kutato.hu/cikk/2006_01_tavas/04_sajtotortenet/01.html – utolsó letöltés: 2012. október 2.
- ; Jászai Mari 1955: Színész és közönség. In: Debreczeni Ferenc (szerk.): *Jászai Mari írásai.* Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, Budapest, 404–423.
- Jenei Ágnes 2008: A sztár változó fogalma. *Médiakutató* (9.) 1. 7–15.
- Join-Diéterle, Catherine 2003: A párizsi úr otthon. In: F. Dózsa Katalin – Hegyiné Déry Erzsébet (szerk.): *Párizs és Budapest a divat tükrében 1750–2003.* A Budapesti Történeti Múzeum kiadása, Budapest, 13–20.
- Kahane, Arthur 1997: A színésznő. *Színház* 7. 37–38.
- Kerényi Ferenc 1990: *Magyar színház történet 1790–1873.* Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Kerényi Ferenc (s. a. r.) 2000: *A magyar színikritika kezdetei (1790–1837).* I–III. Munkácsy Magyar Egyetemi Kiadó, Budapest.

- Kéri Katalin 2008: *Hölgyek napernyővel. Nők a dualizmus kori Magyarországon 1867–1914*. Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, Pécs.
- Kiss Csilla 2007: „*Királynő vagy te a művészet országában*”. *A színésznői szerepkör változásai a 19. századi Magyarországon*. (PhD-disszertáció) Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest.
- Kiss Csilla 2013: *Színésznőkép a két háború közötti színházi sajtóban*. (Szakdolgozat) Pannon Egyetem, Veszprém.
- Lipták Dorottya 2002: *Újságok és újságolvasók Ferenc József korában. Bécs – Budapest – Prága*. L'Harmattan, Budapest.
- Lukács Anikó 2002: Nemzeti divat a reformkori Pesten. *Korall* (3.) 10. 40–56.
- Mátrai-Betegh Béla 1957: Varsányi Irén. In: Gyárfás Miklós – Hont Ferenc (szerk.): *Nagy magyar színészek*. Bibliotheca Kiadó, Budapest.
- Molnár Gál Péter 1997: Honthy Hanna és kora. In: Molnár Gál Péter: *Honthy Hanna és kora*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 25–68.
- Möhrmann, Malte 1989: Die Herren zahlen die Kostüme. Mädchen vom Theater am Rande der Prostitution. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte weiblicher Bühnenkunst*. Insel Verlag, Frankfurt am Main.
- Paulay Ede 1871: *A színészet elmélete. Iskolai kézikönyv a színészeti tanoda növendékei számára*. Kocsi Nyomda, Pest.
- Péchy Blanka 1958: *Jászai Mari*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Pintér Márta Zsuzsanna 2005: A színészek társadalmi státusza. In: Bécsy Tamás – Székely György (szerk.): *Magyar Színháztörténet 1920–1949*. Magyar Könyvklub, Budapest.
- Popper Péter 2000: *Színes pokol*. Saxum Kiadó Bt., Budapest.
- Pusztaszeri László 2008: *Karády és Ujszászy: párhuzamos életrajz történelmi háttérrel*. Kairosz, Budapest.
- Rakodczay Pál 1884: *A színészet rendszere. A drámai jellemalkotás eszmei és technikai elvei a színészet történetéből, gyakorlatából vont tanulságok s az élet jelenségeinek megfigyelése alapján tárgyalva*. Schlesinger Nyomda, Budapest.
- Rédey Judit 2010: A 19. századi divatlapok és divatképek. In: Kovács Ferenc – Rédey Judit – Tompos Lilla – Török Róbert: *Fardagály és kámvás rokolya. Divat és illem a 19. században*. Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, Budapest.
- Sipos Balázs 2000: A tömegsajtó és a világháló a 20. század első felében. *Mozgó Világ* (26.) 7. 92–104.
- Skaper Brigitta 2008: Magyar filmsztárok a két világháború közötti Magyarországon. *Médiakutató* (9.) 3. 111–122.
- Tompos Lilla 2010: A dísz-magyar öltözetről. In: Kovács Ferenc – Rédey Judit – Tompos Lilla – Török Róbert: *Fardagály és kámvás rokolya. Divat és illem a 19. században*. Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, Budapest.
- Verő György 1926: *Blaha Lujza és a Népszínház Budapest színi életében*. Franklin, Budapest.