



Gara Márk

Mit tudhatunk meg Degas és kortársai képei által a korabeli szcenikából?*

Edgar Degas és kortársai rengeteg képet hagytak ránk, azonban ezeknek csak töredéke foglalkozik a színházzal. Nem csoda, hiszen éppen ebben a korban, az impresszionizmus és az akadémizmus összezapásának idején, terjedt el a plein air festészet, amelynek nem volt terepe a színpad. S ha mégis ráakadunk néhány képre, akkor azok vagy zsánerképek (színpadi zsánerek) vagy csak témájukat merítette a piktor a színpadról. Amint ez Degas esetében jól látható, a festőt a balerinák mozgása, a színpadi fény esése, a mozdulatok megragadásának igénye és a színek játéka érdekelte elsősorban. A szigorúan vett szcenikai helyzet megismeréséhez a díszlet- és jelmeztervek, a makettek, az újságokban illusztrációként megjelentetett sokszorosított grafikák, valamint az újdonságnak számító fényképek jelentik az elsődleges forrásokat.

Mielőtt azonban belemerülnénk a képek közvetítette múlt megismerésébe, tisztáznunk kell, mely időszakot vizsgáljuk. A művészettörténet a XIX. század utolsó harmadára teszi az impresszionizmus megjelenését és térnyerését, ugyanakkor a korábbi akadémikus festészet művelői is tovább alkottak a maguk stílusában, ha úgy tetszik, kliséi közt. A történelemben a hosszú XIX. században járunk, amely Franciaország számára éppúgy jelentett császárságot, amint köztársaságot. Az előbbi III. Napóleon és Eugénia császárné uralmát jelentette, amelyet az 1870-ben kitört francia-porosz háború söpört el, hogy a második köztársaságnak adjon helyet. A háború végétől az I. világháborúig tartó időszakot hívják még Belle Époque¹-nek és fin du siècle-nek² is. Ha mindezt tánc történetileg közelítjük meg, akkor egyértelműen a romantikus balett korszakába ütközünk, amely már túl volt a kezdeti sikereken. Érett alkotásai iránt még volt kereslet, de az 1840-es évek pezsgése már jócskán alább hagyott, a nagy balerinák időkorszakának vége szakadt, Arthur Saint-Léon, Lucien Petipa és Louis Mérante uralták a vezető párizsi balettszínpadot. Jól mutatja ezt, hogy amíg 1830 és 1850 között 31 új produkciót, addig 1860 és 1880 között már csak 15 új balettet mutatott be a Párizsi Opera.³ S ha már a Párizsi Opera szóba került, ekkor épült fel a ma is látható épület, amelyet Charles Garnier tervezett és az 1873-ban leégett Rue le Peletier-n lévő épületet pótolta. A Palais Garnier építése 1861-től 1875-ig tartott. Mindezen korszakolást összegezve, ezúttal az 1870-as évektől nagyjából 1890-ig elemzünk néhány festményt, amely megvilágíthatja a korszak szcenikai gyakorlatát.

* Készült az NKFIH K115676 számú kutatás keretében. A konferencián még a következő előadások hangzottak el: Mácsay Krisztina: Degas, a modern élet krónikása, Major Rita: Táncosnők színpadon és képen. A balerina-imázs alakváltozásai Degas korában, Tóvay Nagy Péter: A Salome-mítosz mintázatai a képzőművészetben, Horváth Renátó: Az én Degas-képem.

¹ szép időkorszak

² szó szerint századvéget jelent

³ Guest, 2006. 119-123.



Jean-Louis Forain (1852-1931) Táncosnők a kulisszában című képe, valamint a memphisi Dixon Gallery and Gardensben nagy mennyiségben fellelhető rajzai, pasztelljei és egyéb festményei⁴ érdekes képet mutatnak a kor szokásairól. Nevezetesen a foyer de la danse elnevezésű helyről és a színpadról egyaránt. Ezen ábrázolásokból érthetjük meg, hogy az opera a kornak nem csupán művészeti és szórakoztató intézménye volt, hanem sokkal inkább a társadalmi érintkezés helyszínéül szolgált. A foyer de la danse kifejezés maga a tánc előcsarnokaként magyarázható, de mindez semmit nem mond a lényegről. Arról, hogy a táncok és a balerinák gyakoroltak ezen a helyen és találkoztak ismerőseikkel, udvarlóiikkal. Ma, amikor a színházi üzem nem tűri az idegeneket a színpadon, furcsa ezt látni. Ez volt a balettomanók színtere, akik néha csak azért érkeztek az operaház épületébe, hogy az operák balettbetéjében megnézzék az általában rajongott, protezsált táncosnőket.⁵ Szintén nehéz elhinni, de éppen Forain egyéb képein látható, hogy az átlag kartáncosnők társadalmi státusza mennyire nem volt magas... Jean Béraud (1848-1935) A színpad mögött (1889) című festménye már a szcenikához is közelebb viszi a nézőt. Jól láthatóak az utcák, a kulisszák, a szuffiták. „A színpadi tér felépítése nem sokban tért el attól a hagyományos alapszerkezettől, amely a barokk kor színházának volt sajátja. Ennek a szerkezetnek alapeleme a festett vászonfal: az ún. kulissza. [...] A kulisszák a színpad mélysége felé egymással párhuzamosan voltak elhelyezve, a színpad mindkét oldalán szimmetrikusan. Helyettesítették a színpadi tér oldalfalait, illetve takarták a színpad melletti oldaltereket és falakat. A kulisszapárok közötti járásokat utcáknak nevezték, ezeken keresztül járhattak ki és be a színészek is. Az utcák nagyban meghatározták a színészek mozgásterét. A színpad háttérét a vászonfüggöny, a prospekt zárta le. A mennyezetet, az eget szuffiták, felső vászonfüggönyök jelképezték, ezek egyben a szuffitavilágítás takarásául is szolgáltak.” – írja Bartha Andrea a Színpadi látvány a századelőn című munkájában.⁶ A világítást kezdetben gázzal, majd az 1881-es bécsi Ringtheater (Hofoper) tüzesete után, amelyben 449 ember halt meg, egyre inkább villany ívlámpák használatával oldották meg és világszerte bevezették néhány biztonsági berendezés (például vasfüggöny) használatát. Az imént leírt kulisszák és szuffiták – a gyakran léckeretre feszített, de inkább lógó festett vásznak – megpróbálták ugyan a perspektíva hatását kelteni, azonban a látvány mégsem volt sem élethű, sem esztétikus. Kémény Jenő, a századelő nagyszerű magyar szcenikusa például így írt a díszlettervezés oldaláról felmerülő problémákról 1907-ben, amikor a XIX. századi színpadi gyakorlat még javában uralkodott. „A falakat és a világító szuffitákat valahogy el kell takarni. Tehát vagy fasort, vagy levegőt kell festeni a vásznakra. Ezért vannak a csaták mindig a sűrű erdőben, és ezért jönnek a hajók a nyílt tengeren a levegőből olyanformán, mintha egy harmonika belsejében valamelyik ráncból bújnának elő. Síkságnál, ha az ívekre is síkság van festve, a fellépő személyek úgy néznek ki, mintha a megnyíló földből jönnének elő, és ezen segíteni nem lehet. [...] Mindenesetre azonban nem lehet szabályul felállítani, hogy minden színpadi képet okvetlen egekig érő fák összenőtt lombsátorának kell határolnia.”⁷ Kémény szerint szobát, termet könnyebb ábrázolni, hiszen annak alakja valamelyest igazodik a dobozszínpad alakjához. Ebben az esetben viszont a kellékezés okoz gondot, hiszen színváltáskor a bútorokat és egyéb tárgyakat ki kell hordani, ami egyrészt időigényes, másrészt zajjal is jár. Kifejezetten utálatosnak tartja a szerző azokat a darabokat, amelyekben egy díszlet megismétlődik néhány jelenet után, hiszen újból elő kell szedni a valahol hátul vagy oldalt tárolt

⁴ <https://artsandculture.google.com/search/asset/?p=dixon-gallery-and-gardens&em=m08mfv0&categoryId=artist> 2018.08.27

⁵ Hézsó, 2011. 38.

⁶ Bartha, 1990. 6.

⁷ Kémény, 1907. 6.



bútorokat, kellékeket. Ráadásul a gazdagon díszített/takart színpad eléréséhez sok kulisszára volt szükség egy színháznál, amit lehetetlen volt mindig a zsinórpadról lógatva tárolni, ezért rendszerint a nem használatosakat feltekerték, amitől nemcsak gyűrötté váltak, hanem gyakran el is szakadtak. Mindez még a tűzveszélyt is fokozta, hiszen egy helyre sok, gyorsan égő anyag koncentráldott. Ugyanezt alaposan szemügyre vehetjük Jacques Desroches-Valnay: A színpad építése című 1875-ös grafikáján, amelyet a párizsi Bibliothèque national de France-ban őriznek.

Degas két képet is festett a balettművészetben is jelentős szerepet elfoglaló Ördög Róbert című operáról. Giacomo Meyerbeer látványos, ún. francia nagyoperai stílusban megkomponált művének III. felvonásában, annak is második képében egy kolostorkerengőt lehet a színpadon látni. A kerengő kőszarkofágjaiból halott apácák keltek életre és kezdtek táncolni az 1831-es ősbemutatón, hogy az ördög fiának, Róbertnek segítsenek meghódítani az általa kiszemelt, éretnyes hajadont. Ezt a részletet nevezzük az Apácák balettjének, amelyet a romantika első jelentős koreográfusa, Filippo Taglioni készített, lánya, Marie számára. Degas első képe 1870 és 1872 között született,⁸ a második 1876-ban.⁹ Mindkét alkotás együtt mutatja a színpad egy részét és a zenészeket, sőt a nézőtér első sorait is. Degas mint nem akadémikus festő, nem törekedett a látottak pontos ábrázolására. Helyette a színpadon a mozgó alakokra, illetve fehér ruhájukra eső fény megfestésére fókuszált, miközben a zenekari árokban játszó művészek – leginkább fagottosok – teszik kifejezetten élővé a látványt. A későbbi képen, amely tulajdonképpen a korábban festett vászon parafrázisának is tekinthető – hiszen nem volt szokatlan az impresszionistáktól, hogy egy témáról több képet fessenek – a közönség soraiban ülő férfiak viselkedése nagyobb hangsúlyt kap. Jól látszik, hogy vannak, akik beszélgetnek és egy látszóeső úr nyilvánvalóan nem a színpadot bámulja. A közönség egy részének furcsa érzéseit komponálhatta Degas képpe, amikor az Ördög Róbertet választotta, hiszen az operát még a Salle Peletier-beli épületben mutatták be a festmények keletkezése előtt nagyjából 40 évvel. Ekkorra az opera a repertoár kötelező elemévé vált, de nyilvánvalóan rég nem számított újdonságnak. Ez a megszokás látszik számomra a kép alsó, nem színpadot ábrázoló felében. Egyébként kompozícióját tekintve mindkét kép két részre bontható. A felső rész a színpad, a transzcendens borzongató kézzelfoghatóságát – talán azt is lehet mondani, hogy a nagyoperai stílus manírját – mutatja, míg az alsó képrész a való élet ábrázolása a zenészek és a nézők viselkedésének látványával. Noha maga Degas nem tartotta magát impresszionista festőnek, a híres, aprólékos gonddal kidolgozott 1832-es jelenetkép¹⁰, amely az Apácák balettjét ábrázolja, mégis egyértelműen közéjük emeli. A festő több vázlatot készített a képekhez, amelyekből három a Victoria & Albert Múzeumban található. Ezek az apácák és a főnöknő különböző csoportvázatai láthatóak, amelyek elsősorban tömegvázlatként, másodsorban a gesztusok megragadásának kísérleteként értelmezhetőek. A kész képeken az apácák mozgásának hullámmozgása az, ami tekintetünket megragadja, a kísérteties hatás megeremtése nem lehetett Degas célja.

Nincs sem idő, sem lehetőség, hogy minden egyes Degas festményt, pasztellt és vázlatot végignézzünk, egyébként is könyvtárnyi irodalma van a művész táncosnők iránti vonzalmának, amely a sikerhez vezető utat nyitotta meg a festő előtt. Még egy képet emelek ki, a Táncos a színpadon címűt¹¹, amely már átvezet a kosztümök világába. A háttér zöldes-türkiz színei és a buja növényzet vélhetően miatt a kép egy egzotikusabb opera balettbetétjéről készülhetett.

⁸ Metropolitan Museum of Art, New York, 66×54,3.

⁹ Victoria and Albert Museum, London, 76,6×81,3.

¹⁰ Bibliothèque national de France; Az ősbemutatóhoz Henri Duponchel tervezte a díszletet és Pierre-Luc-Charles Cicéri a kosztümöket.

¹¹ Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, 91,4×118,1, 1877-1880 körül.



Egyesek szerint ez A kegyencnő című Donizetti-opera, amely története szerint a XIV. században játszódik valahol Spanyolországban. Az arabesque-ben álló táncosnő ruházatából erre aligha következtetnénk. Egy színes ruhát látunk, amely egy szoknyával egybevarrott derékreszből és mellrészből áll. Mivel Degas idejében a fűző használata kötelező volt a táncosnők számára, így a hasrész sem lehetett szabadon, nyilván testszínű anyaggal fedték a korzettet. Kifejezetten dekoratív az a kétsoros ékszeröv, amely a ruhán megjelenik, s talán a táncosnő fején található kicsi kalap az egyetlen, amely valamennyire spanyolosnak, arab hatásúnak tekinthető. Degas-nak köszönhetően az is észrevehető, hogy a jelmezek használata a balett műfajának kívánalmaihoz és esztétikájához igazodott, nem pedig az operák, balettek témájához. Ez utóbbi csak elenyésző mértékben adott valami pluszt a ruhához. Láthatjuk azt is, hogy a romantika színpada nemcsak fehér és rózsaszín szoknyákból állt, hanem mindenféle színű kosztümöt el tudtak képzelni a kor megbecsült tervezői, Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868), Édouard Despléchin (1802-1871), Paul Lormier, Alfred Albert, Charles-Antoine Cambon, Charles Séchan, Humantié Philastre. Leleményességüket jól mutatja például Alfred Albert pillangó jelmezterve a La Source (1866) című baletthez. A jobb oldali terven egy ruhává transzponált közönséges medvelepke (Arctia caca) látható, míg egy Marie Sanlaville-ről a Francia Nemzeti Könyvtárban őrzött fotográfián ugyanebben a balettben a művésznő kosztümjét a farkasalmalepke (Zerynthia polyxena) ihlette. Mindebből sejthető, hogy a tervezők fantáziája kiapadhatatlan volt, amire a kor egyértelműen szórakoztatásra és elkápráztatásra épülő színházainak szüksége is volt.

Végezetül érdekes megfigyelni, hogy a Degas és kortársai által megörökített scenikai gyakorlat – függetlenül attól, hogy maguk a művészek mely stílushoz tartoztak – alapvetően a későromantikában és részben a historizmusban gyökerezett. Míg a német területről kiinduló meiningenizmus¹² nem hatott a balettszínpadra, az Orosz Balett 1909-es párizsi debütálása alapjaiban söpörte el mindazt, amit korábban színpadi látványról és gyakorlatról gondoltak a franciák.

Irodalomjegyzék

- Bartha, Andrea (1990): *Színpadi látvány a századelőn*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.
- Guest, Ivor (2006): *The Paris Opéra Ballet*. Alton: Dance Books.
- Hézsó, István (2011): „Carlotta Zambelli”. In: *Parallel*. (21. sz.), 38–45.
- Kémény, Jenő (1907): *A huszadik század színpadja*. Budapest: Hornyánszky Viktor könyvnyomdája.
- Németh, Antal (szerk. 1930): *Színházi enciklopédia*. Budapest: Győző Andor kiadása.

¹² 1874 és 1890 között a meiningeni herceg udvarából kiinduló színjátszási gyakorlat, amely a maga végletekig historizáló látványával jelentős hatást gyakorolt a prózai és néhol az operát játszó színpadokra.