

Keserü Luca

Az atmoszféra mint médium

*Színpadművészeti újítások az Operaház
20. század eleji rendezéseiben*

A zenei mű látszólagos tárgy nélkülsége vagy a komponálásra jellemző fogalmi elvonatkoztatás teljességének lehetőségével élő alkotói eljárás a vizuális művészetek 19. század végi átalakulásában fontos szerepet játszottak. Az intuíción, belső víziókra, a külvilág tekintetében pedig elsősorban hangulatokra és benyomásokra hagyatkozó festészet szembesült saját médiumának korlátaival, mely – alkotója szerint – nem igazodott már maradéktalanul az önkifejezés szükségességéhez. A re-produkció fokozatos leértékelődése az abszolút zene antimimetikus karakterének térhódításával alternatív világok megmutatását tette lehetővé, amelynek során a festő – látomásának felfedése érdekében – végletekig tágitotta kifejezőeszközeinek tártát, és zenei analógiák felhasználásával elindult a stilizáció útján, melynek számos stiláris-formai változattal onnantól fogva már csak a valóság vagy a látvány szubjektív módon történő feldolgozásának mozzanata kapcsolta össze.

A festészet a romantika korától kezdődően a modern irányzatok körvonalainak kirajzolódásáig, a vizuális narráció tradicionális követelményeitől eltávolodva, a „tisztá festőiségre”¹ való törekvésében tudott a zenéhez kapcsolódni.

Ez az absztrakció irányába mutató folyamat egy, a zenét is magában foglaló komplexebb vizuális műfaj, a színpadművészet képi megoldásainak a területén is megfigyelhető. Az időhöz kapcsolódó zenei folyam – egy opera vagy tánc – az előadás során ugyanis térbelivé, láthatóvá válhat. Ez az új megközelítés hívta életre a modern színpad, illetve az annak látványát megkomponáló rendező figuráját. A zene elvont, szimbolikus

tartalmakat és változatos érzelmi, illetve hangulati tónusokat fogalmaktól függetlenül kifejezni tudó természetének látványként való közvetítése a századforduló táján képzőművészeket terelt a színpad, és rendezőket a festészet felé.

A következő sorok elsősorban Ybl Miklós operaházi színpadához kötődő előadások példáin és a színpadkép modernizációjával foglalkozó alapvető teóriák vázlatos ismertetésén keresztül próbálják a figyelmet a színpadi látvány és a kortárs festészet közötti áthallásokra felhívni, illetve a lehetséges párhuzamok tanulságait igyekeznek megfogalmazni.

A reprezentáció vagy illusztráció céljából létrehozott kulisszarendszerű szcenírozási gyakorlat korlátaival a 19. század talán legköltségesebb, ugyanakkor legmodernebb színházi vállalkozása, a Wagner monumentális zenedrámáinak bemutatása céljából épült bayreuthi színház szembesítette a szélesebb közönséget. A Festspielhaus az 1870-es években a világ technikailag legfejlettebb színpadának számított, ahol a legtöbb foglalkoztatott technikusok és a legtehetségesebb díszletfestők dolgoztak. Ennek ellenére a század végén mégis megbukott a Ring összes előadása.² Wagner zenéjének formai vagy hangzásbéli újításai az operák fikatív mitológiai helyszíneinek és szereplőinek szimbolikus jellegét hivatottak érzékeltetni, és ennek historizáló környezetben való realizálása meglehetősen problematikusnak bizonyult. A modern drámának helyet adó színpad vagy látványművészet kvalitása ugyanis már nem a színpadi tér építészeti, illetve szobrászati kiképzésében, és nem a festett kulissza általában panorámaszerű képének kidolgozottságában rejlik, hanem a

1 Clement GREENBERG: *Modernist Painting*. In: *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, IV. Ed. by John O'BRIAN. Chicago–London, University of Chicago Press, 1993. 85–94.

2 Patrick CARNEGIE: *Wagner and the Art of the Theatre*. New Heaven–London, Yale University Press, 2006. 105–106.

cselekmény és a látvány összhangjából fakad, melyet a rendező tervez meg a darab tartalmi és hangulati dimenzióinak figyelembevételével.

A bayreuthi látványvilág elavultsága és a zenedrámák szimbolikus elvontsága között fennálló feszültség tanulságait egy svájci rendező, színházmélet-író, Adolphe Appia (1862–1928) vonta le első ízben, akinek meglátásai – majd egész életműve – a színrevitel módszerének és minőségének átalakulását igazolták. Saját rendezői gyakorlatának teoretikus átgondolása által az elsők között nyilvánította ki a rendező-művész létjogosultságát és kibontakozásának platformját azzal, hogy a színpadot autonóm művészeti formaként, ha úgy tetszik művészeti ágként határozta meg. Szintézissteremtő szándéka egyetlen átfogó rendezői elv által nyilvánult meg, mely a zene elvont tartalmának dekódolására, vagyis színpadi keretek között történő értelmezésére irányult. Rendezői intenciója ezért vizualitás-központúbbnak tekinthető, mint a többi vele egy időben kibontakozó színházi, illetve színpadi megújító.

A *Parsifal* egy 1882-es előadásán, szembesülve azzal, mennyire elavult a látvány a zenéhez képest, a fiatal Appiát zenei művek színpadra állításának formai lehetőségei kezdték foglalkoztatni elméletben és gyakorlatban egyaránt.³ Elsősorban a színpadi környezet hagyományos, historizáló és nyilvánvalóan statikus jellege, illetve a zene dinamizmusa között fennálló ellentét áthidalhatóságának kérdése foglalkoztatta, így rendezéseiben legnagyobb szerepet a világítás és a színész-énekes megkomponált mozgása kapta, melyek közül az előbbi a színpadtér megelevenítőjeként, míg az utóbbi a zenei hangzás médiumaként funkcionált. Egyik legnagyobb hatású, az 1899-ben megjelent *Zene és rendezés* című művének színpadképeket ábrázoló, egyébként akár önálló grafikai alkotásokként is szemlélhető illusztrációi határozottan szembemennek a romantikára jellemző reális térkörnyezet megteremtésére törekvő gyakorlattal, mert kizárólag színekre és fényekre, pontosabban a világos és sötét részek ellentéteinek formateremtő játékára redukálják a látványt. „A költő-zenész fényel alkotja képét”⁴ – mondja, és a könyv schopenhaueri mottóját felhasználva, a fényt a művészi vízió „belső lényegének” kifejezésére alkalmas médiumként definiálja.⁵

Appia a zenének tulajdonít első számú szerepet az affekciók kinyilvánításában, ezért a színpadművészetet,

azaz a dráma esszenciájának vizualizálási módját első sorban a zenés színpadon tartja megvalósíthatónak.

Appiát igazolták meglátásai, ugyanis a színpad megújulása elsősorban valóban a zenés színpadon ment végbe. Párizshoz, Bécshez vagy Milánóhoz hasonlóan – időben kissé lemaradva – Budapesten is az Operaházhoz kapcsolhatók az első, igazán modern szemléletű produkciók.

Annak érdekében, hogy a foton rögzült színpadképekre vagy a rajzos látványtervekre ne pusztán dokumentumokként tekintsünk, nagyon röviden, technikai perspektívából is szemügyre kell vennünk, hogy mit eredményezett a változás.

Mariano Fortuny (1871–1949), az olaszok Appiája, a svájci rendezőéhez hasonló utat járt be, ugyanis a *Parsifal* bemutatóját látva ő is átértékelte addigi művészeti tapasztalatait, és noha zenei orientációjú festészeti alkotásai a modernisták velencei csoportján belül külön figyelmet érdemelének, most a fény atmoszférateremtő funkciójának színházi környezetben való alkalmazásával kapcsolatos kísérletei miatt kerül kiemelésre.

Fortunyt egy, a „Gesamtkunstwerk” szellemében tematizálható eszményi mű létrehozása foglalkoztatta elméletben és gyakorlatban egyaránt. Zene, dráma és kép egyesítésének lehetőségét végül a színpadon lelta meg, melyet – hosszú évek kísérletezéseit követően – az ún. fénykúpulával ruházott fel. Leghíresebb találmánya egy olyan bordákra applikált speciális vászon, mely a körhorizont megnövelését teszi lehetővé egészen a zsinórpadlásig. Ilyenformán egy sima fehér, majdnem teljesen transzparens anyag borul a színpad fölé, melyet tetszés szerint lehet színeztetni, többek között a darab hangulati tényezőinek megfelelően. Prototípusát 1903-ban alkalmazta először egy Appiával közös produkció során, egy párizsi magánszínház nyitó előadásán, ahol Schumann *Manfred* című kísérőzenéjét vitték színre.⁶

Az eddigiekben érintőlegesen felvázolt út, mely a bayreuthi színpadi gyakorlat kritikájából kiindulva kevesebb mint két évtized alatt a színrevitel abszolút reformjához vezetett, hasonlóságot mutat a budapesti Operaház és – talán nem túlzás állítani – a komplett magyarországi szcenikai művészet modernizációs folyamatának stációival.

Az 1884-ben átadott Operaház színpadtechnikai felszereltsége szempontjából még a Bayreuthi Fesztiválszínháznál is modernebb volt. A csúcstechnológia

3 KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 73.

4 Adolphe APPIA: *Zene és rendezés*. Budapest, Balassi Kiadó, 2012. 54.

5 APPIA 2012 (lásd 4. jegyzetben). 7.

6 Claudio FRANZINI: *Pittura, luce, teatro. Influenza e presenza di Wagner in Fortuny*. In: *Fortuny e Wagner. Il Wagnerismo nelle arti visive in Italia*. Ed. by Paolo BOLPAGNI. Milano, Skira, 2012. 80.



1. **Gróf Bánffy Miklós:** *A várbástya. Díszletterv a Trubadúrhoz, 1912*
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria (Fotó: Berényi Zsuzsa, 2015)

kategóriájába tartozó berendezésének alkalmazási lehetőségeit (többek között az Asphaleia nevezetű színpadgépezetet) maga Ybl Miklós tanulmányozta Bécsben. Mivel azonban a nyolcvanas évek elején szinte senki sem ismerte a hidraulika lehetőségeit – továbbá jellemző módon a szakemberek nem térben, hanem térillúzió megteremtésében gondolkodtak –, sokan ellenezték a süllyesztőrendszer megvásárlását, ám Ybl 1882-ben a berendezés alkalmazásához szükséges előkészületeket mégis megkezdte.⁷ Felszereltsége ellenére egészen a századfordulóig nem történt számottevő változás a színpadi tér már nagyjából 17. században kialakult ha-

gyományos alapszerkezetének tekintetében. Az összehatást a háttér vászonfüggönye határozta meg, melyre ráfestették a jelenetnek szükséges környezetet. A színpadi kép összehatásának statikusságát csak fokozta az alulról, illetve felülről történő egyenletes megvilágítás; a fény kompozicionális szerepe még abszolút ismeretlen volt.

Budapesti viszonylatban a színpadi keret megújításának igényével először az eredetileg festőként tevékenykedő Kéméndy Jenő (1860–1925), a Nemzeti Színház és az Operaház scenikai főfelügyelője lépett fel az 1880-as évek végétől kezdődően. Kéméndyt a technikai

⁷ BORSA Miklós–TOLNAY Pál: *Az ismeretlen Operaház*. Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1984. 17.



2. **Gróf Bánffy Miklós–Hevesi Sándor:** *A Trubadúr színpadképe*, 1912
Budapest, A Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye



3. **Gróf Bánffy Miklós–Hevesi Sándor:** *A Trubadúr színpadképe*, 1912
Budapest, A Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye



4. **Gróf Bánffy Miklós–Hevesi Sándor:** *A Trubadúr színpadképe*, 1912
Budapest, A Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye

berendezések kreatív alkalmazása iránti tehetségének köszönhetően a színpadi látványvilág felélénkítésének érdekében alkalmazták, mely a közönség bevonásának egyik legfontosabb eszköze volt akkoriban. Kéméndy aktivitása páratlan a magyar színháztörténetben: nemcsak díszlet- és jelmeztervezőként, de számos színpadtechnikai fogás tervezőjeként és kivitelezőjeként, világhírré is szert tett trükkmestereként tartjuk számon.⁸ Noha hatással voltak rá Appia elképzelései, azokat félve, részlegesen integrálta, elsősorban azért, mert elrugaszkodottnak tartotta őket például az Operaház színpadi lehetőségeihez képest. Kéméndy a gyakorlati megoldások foglalkoztatták, pontosabban az, hogy az Operaház színpadi apparátusából kihozza a maximumot. A széles körhorizontot a 20. század elején Kéméndy szorgalmazására vezették be, majd tökéletesítették 1912-ig, amikor is az Operaház vezetését, a pénzügyi összeomlástól való fenyegetettségében új vezető, Bánffy Miklós vette át.

A tízes években már alig volt olyan színház Nyugaton, amely ne az Appia által újtára indított szemléletmódot alkalmazta volna a darabok színrevitelekor. Új színházak épültek, új társulatok alakultak Európa-szerre. Budapesten 1905-től kezdődően többször is fellépett Max Reinhardt berlini és bécsi társulata,⁹ 1912-ben pedig több napon keresztül vendégeskedett az Operaházban, majd a Népoperában az Orosz Balett olyan legendás produkcióival, mint a *Tűzmadár*, a *Karnevál* vagy az *Egy faun délutánja* Nyizsinszkij betanításában és főszereplésével, Leon Bakszt díszleteivel és jelmezeivel.¹⁰

Gróf Bánffy Miklós (1873–1950) kormánybiztosként került 1912-ben az Operaház élére csekély színházi tapasztalattal, szerény díszlettervezői ambícióval.¹¹ Vezetésének háború előtti időszakát mégis az Operaház második aranykoraként tartják számon Gustav Mahler rövid igazgatói tevékenysége után. A kortársak által, az első modern produkciók megalkotójaként aposztrofált Bánffy ugyanis nem egyedül hozta létre produkcióit, hanem a szakma legkiválóbbjaival működött együtt: Hevesi

8 BARTHA Andrea: *Színpadi látvány a századelőn (Kéméndy Jenő munkássága)*. Budapest, OSZMI, 1990.

9 BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig: Hagyomány és újítás a magyar színpadművészetben. In: *Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között (1873–1920)*. Kiállítási katalógus. Szerk. F. Dózsa Katalin. Budapest, BTM, 2004. 304.

10 KERESZTURY Dezső–STAUD Géza–FÜLÖP Zoltán: *A magyar opera- és balettszenika*. Budapest, Magvető Kiadó, 1975. 23.

11 TALLIÁN Tibor: A Magyar Királyi Operaház. In: *Magyar színháztörténet (1873–1920)*. Szerk. SZÉKELY György–GAJDÓ Tamás. Budapest, Magyar Könyvklub–OSZMI, 2001. 85.



5. **Gróf Bánffy Miklós–Hevesi Sándor–Kéméndy Jenő:** *A Hoffmann meséi színpadképe*, 1913
Budapest, A Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye

Sándort (1873–1939) főrendezőnek nevezte ki, Kéméndy Jenő pedig partnere volt látványterveinek realizálásban.¹² Bánffy figyelme elsősorban a színpadra irányult, és bizonyosan Hevesivel való szoros munkakapcsolatának hozománya, hogy az említett vendégjátékok mellett jól ismerte Appia, illetve egy másik fontos angol rendező, Edward Gordon Craig (1872–1966)¹³ színpadi koncepcióit. Craig a színpadi látvány nyelvújító mozgalmának egy másik forradalmára volt, aki operarendezéseiben – Appia elképzeléseivel szinte megegyező módon – az énekes megkoreografált mozgása, illetve a világítás megkomponált iránya és színe által tartotta lehetségesnek a színpadi látvány kialakítását. Appia és Craig elképzeléseivel azonosulva, Bánffy plasztikusabb díszletkomplexumokat óhajtott létrehozni, így festett kulisszák térillúziója helyett olyan tér kialakítását szorgalmazta, melyben

könnyedén érvényesül a zene dinamikája. Függőleges dominanciáját, azaz vertikális elrendezésű tértagoló elemek alkalmazását figyelhetjük meg egyik leglátványosabb korai produkciójában, a *Trubadúr*-ban, melyet a Verdi-centenárium apropóján tervbe vett Verdi-ciklus első darabjaként mutattak be 1912-ben (1–4. kép).

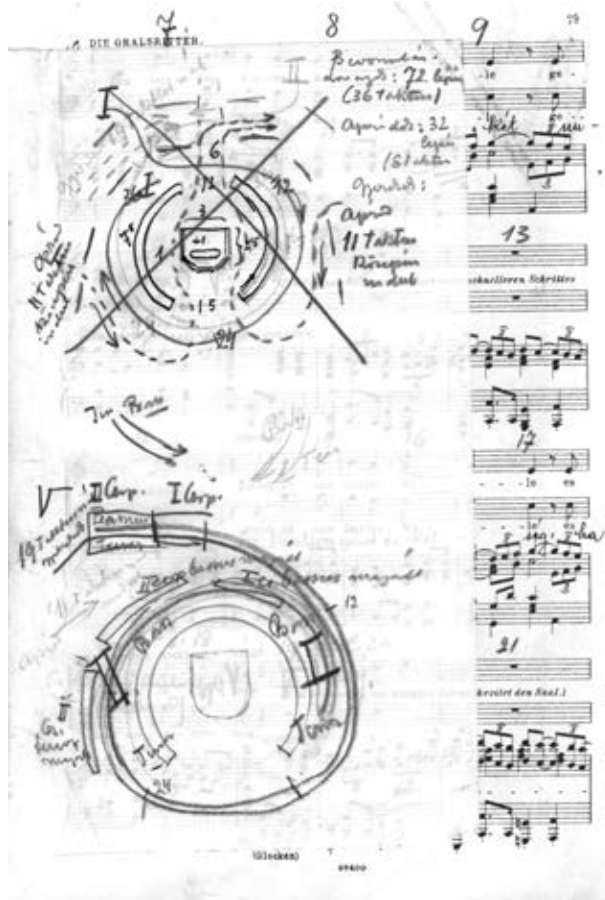
Bánffy scenográfiai újításai távol álltak a *Trubadúr*-rendezések addig megszokott, historizáló felfogásától, de a szokatlan, sejtelmes, erőteljesen stilizált térkonceptiót a kortárs közönség általában mégis pozitív fogadtatásban részesítette. A látványt festészeti alkotásokkal hozta párhuzamba több kritikus is, és az összkép fény-árnyék kontrasztjainak sejtelmes kettősségére épülő „látomásosságát” ünnepelte.¹⁴ A szórt és cselekvő fény átvette a főszerepet a látvány kialakításában.

12 F. DÓZSA Katalin: Bánffy Miklós gróf, a színházi látványtervező. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 25. 1996. 357–347.

13 Edward Gordon Craig és Hevesi Sándor levelezése (1908–1933). Szerk.

SZÉKELY György. Budapest, OSZMI, 1991.

14 VÁRNAI Péter: *Verdi Magyarországon*. Budapest, Zeneműkiadó, 1975. 109–111.



6. **Márkus László:** Parsifal. A főrendezői példány részlete (1. felvonás, 2. szín), 1922
Budapest, A Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye

A Bánffy–Hevesi, illetve Kéméndy nevéhez köthető előadások színpadképét megörökítő fotók az utóbbi által bevezetett körhorizont maximális kihasználtságáról tesznek tanúságot (*Hoffmann meséi*, 1913; 5. kép). A fény szerepének felértékelődését az előadás egészében jól példázzák a Bánffy-éra előadásai, azonban a századfordulón kialakult, a világitással is összefüggő díszletezési rendszer kereteibe nem fért bele az olyan igazán modern – avantgárd elképzelések irányába mutató – eszközök alkalmazása, mint például a színpad elemeinek

tetszés szerinti átszínezésére alkalmas Fortuny-féle fénykupola, melynek megvásárlását 1904-ben vetette el az Operaház vezetősége.¹⁵

Ha a rendező szerepét a zene-dráma belső lényegének kifejezésére való törekvés által határozta meg Appia, akkor Márkus Lászlót (1882–1948), a két világháború közötti időszak egyik főrendezőjét, a legfontosabbak között kell említenünk. Az írás elején bemutatott nagy hatású külföldi koncepciók gyakorlatba ültetéséért Márkus László harcolt idehaza talán a legtöbbet. 1911-ben a Nemzeti Színház új épületére kiírt pályázatot komoly, többestés szakmai vita követte, melynek során Márkus az új színpad lehetséges kellei közül a világitásra helyezte a legnagyobb hangsúlyt, és kész technikai tervek ismertetésével próbálta a pályázatban érintett építészeket egy modern, a vizualitás problematikájára érzékeny színpadi keret kialakítására ösztönözni. A fénykupola előnyeinek megismerése érdekében Mariano Fortuny budapesti meghívását kezdeményezte.¹⁶ Sajnos „az ideális színpad” reményét a háború kitörése megghiúsította, Márkus azonban továbbra is a drámai cselekmény vizuális eszközökkel való kifejezésére fókuszált elméletben és gyakorlatban egyaránt.

Művészi tevékenységét munkásságának korai szakaszában elsősorban mű- és színikritikusi működéséből kiindulva az új „stílusú” színházi rendezés, a cselekmény és a zene egységgé formálásának lehetséges eszközeivel való kísérletezés határozta meg. Márkus gondolkodásmódját az a – színpadművészetre is kiterjeszhető – összművészeti látásmód jellemezte, mely a különböző művészeti ágak jellegzetességeinek valamilyen speciális módon történő akceptálása révén tartja megvalósíthatónak a látványból létrehozni kívánt képzet „megérzékítését”. A színpadképet tervező Márkus a festőt, például a személyes közbenjárására hírnevet szerző Gulácsy Lajost „lírikusként”, azaz a láthatatlan valóságok közvetítőjeként definiálta,¹⁷ és belőle kiindulva e szerepet kiterjesztette a rendezőre is, akinek funkcióját és eszközeit is Appiához hasonló módon határozta meg.

A festészet mibenlétét kutatva a színpadon, az opera területén került közelebb annak lehetőségeihez. Márkus szerint a dráma és a zene összefüggéseinek „megvilágítása” a művészi látvány célja, melynek megkom-

15 A százéves Operaház válogatott iratai. Szerk. DÉS Mihály. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1984. 163–165.

16 Az ideális színház. A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet ankétja; -

MÁRKUS László előadása (1912. február 12.). *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, 25. 1912. 440–447.

17 MÁRKUS László: *Gulácsy Lajos és Bánffy Ödön*. Kiállítási katalógus. Budapest, Uránia Műkereskedés, 1907.



7. **Márkus László:** *A Parsifal színpadképe*, 1924.
Budapest, A Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye

ponálása a rendezői intenció függvénye, mely ideális esetben olyan fokú szabadságra tarthat igényt, mint amilyennel a festő rendelkezik az üres vászon előtt.

„A piktúra nem a színpad. És a színpad művészete éppen úgy nem lehet kizárólagosan festőművészet, mint ahogyan nem lehet pusztán színészség sem [...], valami egészen önmagában zárt, önmagából kiinduló különvalóság. Anyaga a látható és hallható dolgok összessége, a mozgás és merevség viszonya, végső elemzésében a ritmus. [...] A színpad [...] egy külön differenciált, a maga anyagából dolgozó művészet.”¹⁸

Márkus 1924-es *Parsifal*-rendezése a magyarországi Wagner-bemutatók sorában először szegült szembe nyíltan a partitúrában rögzített wagneri instrukciókkal, és a berögzült tradíciónak hátat fordítva a főszerepet a szimbolikus színhasználatnak és természetesen a világtáshoz szánta, s „a fény és árnyék titokzatos energiájára”¹⁹ hagyatkozva nem az illusztrálás, hanem a színpadi

keretek között is megvalósítható intuitív képalkotás lehetőségére hívta fel a figyelmet (6–7. kép).

Párhuzamot vonni látványművészet és festészet között azonban mégis problematikus. Noha a világítás fejlettségének köszönhetően a zenés színpadon képtelenül visszaköszönek a festészetnek a képzelet és valóság egymásra vetülését érzékeltető stilizált és sejtelmes képstruktúrái, mégis felvetődik a kérdés, hogy lehet-e önálló művészeti alkotásként kezelni a színpadi képet és az azt megörökítő dokumentumok összességét egy olyan összművészeti konstellációban, melyben a színpadi kompozíció minden eleme, illetve annak jelentése a zenei folyamat ismeretének fényében értelmezhető igazán. Mi az a mozzanat, melynek során a színpad a festészethez direkt módon kapcsolható elemének megtagadásával mégis annak lényegiségéhez került közelebb? A bemutatott invenciózus szcenikusok elképzelései azt sugallják, hogy a művészi

18 MÁRKUS László: Modern törekvések a színpad művészetében. *Magyar Iparművészet*, 17. 1914/1. 8–9.

19 MÁRKUS 1914 (lásd 18. jegyzetben). 8.

atmoszféra, melyet a zene és fény, „a látható és hallható dolgok összessége” teremt meg, annak a festészetnek is jellegzetes sajátossága, amelyik a realitáson való felülkerekedés mozzanatában a tér és idő dimenzióinak feloldását kíséri meg, és a színek és vonalak sajátos kapcsolatai által önmagán túli, szimbolikus jelentést közvetít.

A nagy reformerek közül itt kiemelt kettő hatásáról a bemutatott magyar rendezők és díszlettervezők tevékenysége tanúskodik. Ezek a világítással szorosan összefüggő színpadművészeti újítások előlegezték meg

azokat a multimédiális avantgárd kísérleteket, melyek már nemcsak az Operaház, de általában a színház kezei is túlmutattak.

Keserü Luca

*művészettörténész, PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Esztétika Doktori Program
l.keseru@outlook.com*

Atmosphere as medium

Theatrical reforms in the early-20th-century directions of the Opera House

The analogy of painting and stage-setting can be traced back to the growing significance of musicality and symbolist stylization in the visual arts.

May the stage-setting be endowed with the qualities of a painting? The question appeared when the genre of mood painting, which aimed at the simultaneous representation of impressions, faced the strangeness of the medium and thus expanded the boundaries of the genre, claiming the superiority of artistic content above the subject matter. In accordance with modern painting, the aim of the director (as of a fine artist who creates form) was to perfect the visual character of the symbolic plot – the abstract musical piece in this case – with the help of painting's atmospheric qualities.

My aim is to trace how painterly characteristics were realised in the form of dynamic compositions, through the analysis of recordings, photographs and contemporary descriptions of less known productions in Budapest. Furthermore, I research

how internationally well-known writings of theatre theory or utopian direction concepts influenced the visual scene of Opera performances under the lead directorships of Miklós Bánffy (1874–1950) and László Márkus (1882–1948).

Through forgotten Hungarian opera performances of this kind and through their international contextualisation I would like to investigate how pictorial quality appears on stage; how it can be realized as a complex, dynamic and especially demanding piece; and what props and means (similar to those of painting but still theatrical) made this possible.

Luca Keserü

*Art historian, PhD student, Eötvös Loránd University, Faculty of Humanities, Aesthetics Doctoral Programme
l.keseru@outlook.com*

TÁRGYSZAVAK

Operaház, zene, festészet, színpadművészet, színpadi világítás, modernizmus, Richard Wagner, Adolphe Appia, Mariano Fortuny, Kemendy Jenő, gróf Bánffy Miklós, Hevesi Sándor, Márkus László

KEYWORDS

Opera House, music, painting, stage, scenic design, the art of lighting, Modernism in arts, Richard Wagner, Adolphe Appia, Mariano Fortuny, Jenő Kemendy, count Miklós Bánffy, Sándor Hevesi, László Márkus