

HAYDN OPERAHÁZA

A MÁSODIK ESZTERHÁZI OPERASZÍNPAD AZ ÚJ LEVÉLTÁRI KUTATÁSOK TÜKRÉBEN¹

DÁVID FERENC – CARSTEN JUNG – MALINA JÁNOS – EDWARD McCUE

Éppen fél évszázada, 1960-ban jelent meg Bartha Dénesnek és Somfai Lászlónak a Haydn opera-karmesteri működésével foglalkozó, alapvető német nyelvű könyve,² amely a vonatkozó – akkor már nem teljesen ismeretlen – levéltári anyag egy részét is segítségével hívva az első részletes bepillantást nyújtotta az eszterházi operarepertoár Országos Széchényi Könyvtárban található előadási anyagaiba. Azóta Haydn addig nem sok figyelemre méltatott operaszerzői és operaigazgatói működésének igen gazdag irodalma jött létre. Bár H. C. Robbins Landon, a nemrég elhunyt kiváló Haydn- és Mozart-kutató alapvető ötkötetes életrajzának³ második kötete (*Haydn at Eszterháza 1766–1790*) nem sokat tett hozzá a Bartha és Somfai kialakította képhez, Landon valósággal apostola volt Haydn opera-oeuvre-jének, s az ő sugallata a közvéleményt is befolyásolta. Új monográfia Haydn operáiról azóta nem született, de operarepertoárjáról, műveiről, az általa komponált betétáriákról és az olasz kortárs szerzők operáinak a helyi viszonyokhoz adaptálásáról számos rész tanulmányt publikáltak. Legfőképpen pedig a Haydn-operák lassan, de biztosan megjelentek a mai repertoárban, s immár egyre kevésbé kuriózum, ha egyik-másik feltűnik egy „rendes” operaház programjában. Jelentős lökést adott a Haydn-operák felfedezésének – vagy inkább befogadásának – Doráti Antal nyolc lemezfelvétele a hetvenes évek második felében, majd pedig a darabok színpadra állítása Fischer Ádám vezényletével az utolsó másfél évtizedben, a kismartoni (Eisenstadt) Haydn-fesztivál keretében.

Mindez azonban nem járt együtt azzal, hogy felébredt volna az érdeklődés az eszterházi operaszínpad, operajátszás vizuális aspektusai iránt. Pedig Staud Géza, a kiváló színháztörténész már 1982-es cikkében⁴ figyelmeztetett rá: „Eszterháza színházi életét szinte kizárólag csak a zenetudomány szempontjai szerint értékelik. A hercegi operaházban azonban *operákat* játszottak – az opera fogalma pedig nem csupán a zenét foglalja magába, hanem a színházat, a látványosságot is, amelynek további elemei, a díszletek, a jelmezek, a színészként játszó énekesek, a világítás, a gépezet és a kellékek sem hagyhatók figyelmen kívül.”⁵

Természetesen a hiányolt érdeklődés sokszoros lenne a valóságosnak, ha az a bizonyos eszterházi operaszínpad fennmaradt volna, akár csak olyan nyomorúságos állapotban, mint a magtárrá átalakított és belülről teljesen elpusztított marionettszínház, amely legalább lehetővé teszi, hogy az alapokig leássonak, és

a későbbi fapadló alá besöpört eredeti faltörmelékeket is megkutassák. A híres-büszke operaházat, s még azon belül is a színpadát viszont mintha valamilyen magyar átok sújtaná: az egész „Fényes” Miklós-kori épület-együttesből úgyszólván csak a *parterre*-t nyugatról határoló épületek – az operaház és az urasági épület (a mai, üresen álló „kiskastély” tükörképe) – semmisültek meg (no meg a kert és a Lés-erdei mulatópark építményei). Az operaházat ábrázoló, 1784-ben kiadott, híres metszetsorozat⁶ alaprajzképe a színpadon nem mutat semmit; a hosszmetszeten a színpad alatti és feletti, a gépezeteket tartalmazó tér üres (bár halványan felismerhetők az oldalkulisszák síkját jelképező, függőleges vonalak – akár meg is számolhatjuk őket, amit hamarosan meg is teszünk). Horányi Mátyás sok tekintetben úttörő, az eszterházi prózai színházi előadások szempontjából egyedülálló és ma is élvezetes könyvében⁷ azt olvashatjuk, hogy 1796 júliusában a régi díszleteket kiszállították a Fertő-tóhoz, és kimosták, „hogy a

1 ■ A szerzők által jegyzett, 2010. november 4-én Indianapolis-ban, az Amerikai Zenetudományi Társaság éves konferenciáján tartott előadás kibővített változata.

2 ■ *Haydn als Opernkapellmeister*. Akadémiai-Schott, Budapest–Mainz, 1960.

3 ■ H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works*. Thames & Hudson, London, 1976–80.

4 ■ Staud Géza: Haydns „Armida” oder die unerschlossenen Quellen der Theaterforschung. *Maske und Kothurn – Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*, XXVIII (1982), 87–104. old.

5 ■ Uo. 89. old.

6 ■ *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterházy im Königreiche Ungern*. Anton Löwe, Preßburg, 1784.

7 ■ Horányi Mátyás: *Eszterházi vigasságok*. Akadémiai, Bp., 1959.

8 ■ Uo. 160. old.

9 ■ Günter Thomas: Anmerkungen zum Libretto von Haydns Festa teatrale *Acide*, *Haydn-Studien*, V/2 (1982), 118–124. old.; Georg Feder – Günter Thomas: Dokumente zur Ausstattung von *Lo speziale*, *L’infedeltà delusa*, *La fedeltà premiata*, *Armida* und anderen Opern Haydns. *Haydn-Studien*, VI/2 (1988), 88–115. old.; Belitska-Scholtz Hedvig: Pietro Travaglia működésének dokumentumai az Esterházy-librettók alapján. *A Magyar Nemzeti Galéria évkönyve*, 1991, Bp., 265–271. old.; Edward McCue: Acoustics of the Second Opera House at Eszterháza. In: *Eisenstädter Haydn-Berichte*, 3. k., Hans Schneider, Tutzing, 2004; Bardi Terézia: Newly Found Inventories of Esterházy Sceneries. *Haydn-Studien*, IX/1–4 (2006), 94–106. old.; Sigrid T’Hoofft (kiadatlan előadás egy fontos 1786-os dokumentumról, amelyben Travaglia felméri a rendelkezésre álló eszterházi díszleteket, 2009).

10 ■ Esterházyisches Privatarchiv Forchtenstein (EPA)

11 ■ A Belgiumban bejegyzett alapítvány fő céljai: a második eszterházi operaház újjáépítésének elősegítése, az ottani operarepertoár felelevenítése és a régi operajátszást oktató, a hely szellemére alapozott intézmény létrehozása.

vásznak újra használhatók legyenek”.⁸ (A XIX. századi leltárakból ma már tudjuk, hogy a díszletek java része még sokáig az opera épületében maradt.) Az épületet terménytárolásra használták, és az 1860-as évekre már el is tűnt a helyszínrajzokról; minden bizonnyal lebontották. Pusztulás, az információk megsemmisülése mindenütt. S ehhez tegyük hozzá, hogy az operaháznak voltak az 1784-es metszeteknél sokkal nagyobb méretű, a kor divatja szerint hátulról kivilágítható tervezői is, ám ezek sem maradtak ránk. Mint ahogy szórén-szálán eltűnt az a négy, 1932-ig még a levéltári helyén található mérnöki tervrajz is, amelyekről az alábbiakban még szó lesz. Igaz, hogy Staud figyelmeztetését (és a sokkal korábbi Horányi-könyv jó példáját) követve, 1982-től több kutatási eredményt is közzétettek az eszterházi operajátszás vizuális aspektusairól.⁹ Mi magunk azonban álmunkban sem gondoltunk arra, hogy hamarosan a színház, a színpad és a díszletelemek pontos méreteire,

a színpadképekre, a színpadtechnikára, a díszletek technikai megoldásaira és átalakítására, a felhasznált anyagokra vonatkozó információk hatalmas tömege zúdul ránk. Pedig ez történt: Dávid Ferenc művészettörténész a fraknói (Forchtenstein) várban, az Esterházy-levéltárban¹⁰ a színpadtechnikával kapcsolatos számlákat és más pénzügyi dokumentumokat talált. A Nemzetközi Eszterházi Opera-alapítvány¹¹ (IOFE) több tagja – Dávid Ferenc, Edward McCue akusztikus, Carsten Jung színháztörténész, Malina János zenetörténész és Sigrid T’Hooft koreográfus és operarendező – egy közös fraknói látogatást követően a feladatok megosztásáról határozott: Dávid Ferenc elsősorban magával az épülettel és építéstörténetével foglalkozik, az alapítvány többi tagja pedig a színpadra, a színpadtechnikára, a díszletekre vonatkozó dokumentumokat vizsgálja át, természetesen állandóan megosztva a dokumentumok fotóit és az információkat.

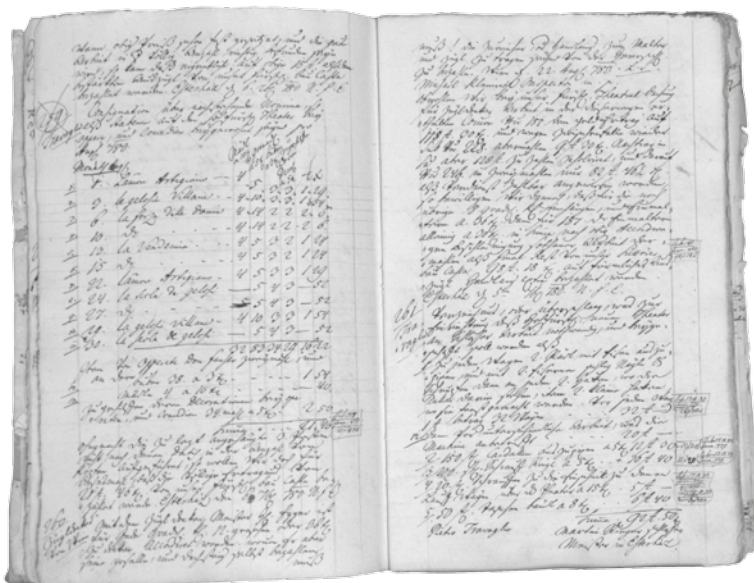
Kutatásunk tárgya elsősorban az a jelentős részben még sohasem kutatott dokumentumtömeg, amely eredetileg az Esterházy hercegi levéltárban (pontosabban, mint látni fogjuk, a két Esterházy-levéltárban) volt megtalálható, egy része azonban mára különböző helyekre szétszóródott. Ezt az anyagot további,

„hagyományos” forrásokkal: előadási anyagokkal, librettókkal, képekkel, alaprajzokkal és jelmeztervekkel is összevetjük.

Beszámolóinkat a (szerencsénkre kitűnő) hercegi adminisztrációra, illetve a különböző források jellegére és egymáshoz való viszonyára vonatkozó száraz tények felsorolásával kell kezdenünk. Ez akkor sem nélkülözhető, ha némileg unalmasnak hat: a korábbi kutatás ugyanis adós maradt az általa felhasznált dokumentumok természetének pontos tisztázásával.

Ahhoz, hogy megértsük a levéltári dokumentumok funkcióját, először a pénzügyi döntések menetét kell nagy vonalakban megértenünk. Esterházy I. („Fényes” vagy „Pompakedvelő”) Miklós herceg az 1762-ben elhatározott nagyszabású süttöri építési és tájépítési „projekt” finanszírozására 1763-ban létrehozta a *Bau-Cassa Süttör* vagy *Eszterházser Bau-Cassa* (rövidítve BC) elnevezésű elszámoló és kifizetőhelyet, amely haláláig, 1790-

ig működött, s amelynek dokumentumai, évenként akkurátusan kötegelve, máig megmaradtak. (Süttör a mai Fertőd nagyobbik, keleti részét alkotó, Árpád-kori eredetű településrészt eredeti neve.) Ez az anyag a családnak a fraknói várban berendezett gazdasági levéltárában található. Minden bizonnyal a kismartoni központi levéltárból került Fraknóra a másik fontos forrás, a *Secretariats-Protocoll* egyik fele, amelynek másik fele ma a Magyar Országos Levéltárban van. A *Secretariats-Protocoll* annak az 1779-ben felállított különbizottságnak a jegyzőkönyve, amelynek működése röviddel a herceg 1790-ben bekövetkezett halálát követően megszűnt. Építési bizottságnak is hívhatnánk, ha nem tartozott volna hozzá az új létesítmények létrehozásán kívül az eszterházi színi- és operaelőadások minden előkészülete és kiadása, továbbá mindenféle, a kastély épületeivel, kertjeivel és *Lustwaldjával* kapcsolatos folyó kiadás is. A bizottság kéthetenként ült össze a herceg elnökletével, akit távolléte esetén a kismartoni központi birtokigazgatás valamelyik vezetője (pl. a jószágigazgató, vagyis *Regent*) helyettesített. Tagjai az eszterházi udvar fontosabb alakjai: az udvarmester (*Haus-Hofmeister*), a hercegi kastélyok és paloták felügyelője meg a hercegi gárda kapitánya.



1. kép Az 1780-as *Secretariats-Protocoll* két oldala a 261–263. Commissionokkal, az év szeptemberéből. Fraknó, Esterházyisches Privatarchiv.

(Hogy mindez még bonyolultabb legyen, a hercegi *Commission* egyes döntéseit is *Commission*nak nevezték; ugyanezzel a szóval jelölték 1779 előtt a jóval korábban fölállított általános gazdasági bizottság intézkedéseit is.) A bizottság elé terjesztették jóváhagyásra – s a jegyzőkönyvekbe bemásolták – a tervezett munkák valamennyi költségvetését; s miután a jóváhagyott munkák elkészültek, a bizottság előtt kellett indokolni a jóváhagyott és a tényleges bekerülési költségek közti eltéréseket is. A bizottság fennállásának éveiből tehát két nagy és rendezett levéltári egységből származnak az iratok: a költségvetések másolatai és az igazoló jelentések a *Secretariats-Protocoll*ban, a költségvetések eredeti példányai, az elszámolások és számlák az *Esterházer Bau-Cassá*ban találhatók.

Az általunk vizsgált dokumentumok négy fő csoport valamelyikéhez tartoznak:

a) előzetes költségvetések, amelyek tehát két formában maradtak meg: a herceg által szignált eredeti, különálló dokumentumok – *Überschlagok* – formájában, illetve mint a – sokszor kisebb eltérésekkel – a *Secretariats-Protocoll*okba bemásolt *Commission*ok;

b) számlák, amelyeket rendszerint egy meghatározott *Commission*hoz vannak hozzárendelve;

c) különböző leltárak;

d) egyéb.

Az a) és b) csoporthoz tartozó dokumentumok eredetileg a BC évekre elkülönített csomagjaiban voltak; a *Secretariats-Protocoll*okat (1. kép) ezektől elkülönítve tárolták. A számlákat a mi szempontunkból jelentős évek nagy részében *rubrikákra* osztották aszerint, hogy helyileg hová kapcsolódtak (ilyen rubrika volt például az operai kiadásokat tartalmazó *Opera Aufwand*); a vonatkozó számlák rubrikáját, azaz leőhelyét általában feljegyezték a *Commission*ok margójára a *Secretariats-Protocoll*okban. Leltárak több különböző fondban maradtak fenn a csakis leltárakat tartalmazó „Prot.” jelű fond mellett. (Az elnevezésnek semmi köze a *Secretariats-Protocoll*okhoz.) A d) csoport főként változatos: ide tartozik a legfontosabb információforrások némelyike, mint az operaberuházás pénzügyi összefoglalását tartalmazó dokumentum, különböző beadványok, levelek, szerződések és jelentések; ezek külön-külön is hatalmas fondokban, szétszórvva találhatók, amelyek egy részét a legutóbbi időig senki sem kutatta.

A szóban forgó dokumentumok és az őket tartalmazó fondok részben nem is a fraknoi gazdasági,

hanem az első világháború befejezéséig Kismartonban tartott *családi* levéltár részét alkották. Az ezután következő negyedszázad alaposan átrendezte a két ikerarchívumot. Pál herceg az immár Ausztriához tartozó Kismartonból Magyarországra (Esterházára és Budapestre) költözött, és magával vitte a teljes családi levéltárat. A család főlevéltárosai, Hajnal István (a jeles történész), majd – 1930-tól – Hárich

János a húszas években megkezdték okmányok kiemelését és áthelyezését a családi levéltárból, majd fokozatosan egyre inkább a Fraknón hagyott gazdasági archívumból, egy újonnan létrehozott külön gyűjteménybe, az

Acta musicaliába – valamint a prózai színjátszással kapcsolatos, parányi párhuzamos gyűjteménybe, az *Acta theatriába* –, amelyeket a család budai, várbeli palotájában tartottak „a kényelmes kutatómunka lehetővé tétele” céljából, ahogyan Hárich fogalmazott. A dokumentumok ezreinek eltávolítását eredeti helyükről mindenképpen szakszerűtlennek kell neveznünk, és idővel valóban súlyos következményekkel járt. Számos értékes dokumentum, amelyet Hárich

kiemelt, nem bukkant fel többé – köztük volt a második operaház említett négy tervezés: ezeket a saját kezűleg írt őrjegy tanúsága szerint 1932. augusztus 23-án vette ki a helyéről. Óriási szerencse, hogy az *Acta musicalia* és *theatralia* 4397 okirata egészen elhanyagolható veszteséggel vészelte át a várbeli palota lebombázását (elvesztett viszont a Hárich készítette listájuk). Az államosítás után ez az anyag az Országos Széchényi Könyvtárba került, míg az ugyancsak megmaradt családi levéltárat az Országos Levéltárban helyezték el.

Hárich Jánost Esterházy Pál kirakatperében bebörtönözték: csak 1956-ban szabadult ki és menekült

12 ■ János Hárich: Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher. In: *Burgenländische Forschungen*, 39. füzet. Burgenländisches Landesarchiv, Eisenstadt, 1959.

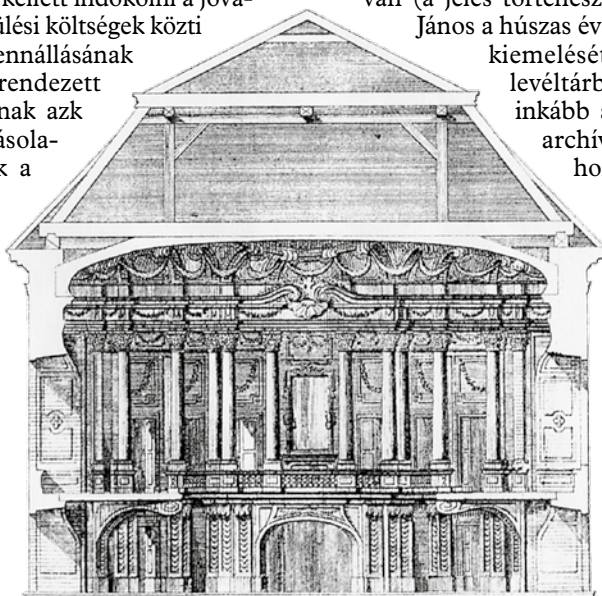
13 ■ Josef Pratl – Heribert Scheck: Regesten der Esterházy-schen Acta musicalia und Acta theatrialia in Budapest. *Eisenstädter Haydn-Berichte*, 4. Hans Schneider, Tutzing, 2004.

14 ■ Josef Pratl: Acta Forchtensteiniana. Die Musikdokumente im Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein. *Eisenstädter Haydn-Berichte*, 7. Hans Schneider, Tutzing, 2009.

15 ■ Documents from the Archives of János Hárich. *Haydn Yearbook*, XVIII (1993), 1–109. old.; XIX (1994), 1–359. old.

16 ■ Valkó Arisztid: Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében. *Zenatudományi tanulmányok*, VI (1957), 627–667. old.; VIII (1960), 527–668. old.

17 ■ Ulrich Tank: Die Dokumente der Esterházy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770. *Haydn-Studien*, IV (1980), 3–4. szám, 129–333. old.



2. kép A hercegi páholy nézete a színpad felől a *Beschreibung* egyik metszetén

Ausztriába. Míg a háború után az Ausztriában maradt anyagtól, 1956-ot követően az általa Magyarországra hozott dokumentumoktól volt elzárva; ennek ellenére kései időszakában nemcsak levéltárosként, hanem dokumentumokat publikáló Haydn-kutatóként is aktív volt. Az operaszínpaddal kapcsolatos egyik első (Landon által is átvett) összefoglaló¹² is tőle származik – a másik Horányié, ugyanaból az 1959-es évből.

Magyarország a második világháború után csaknem két évtizedre távol került a világtól, s ez rányomta bélyegét a nemzetközi Haydn-kutatásra is, amelynek új lendületet adott, hogy a hatvanas évek során a kölni Haydn-intézet megkaphatta az *Acta musicalia* és *theatralia* (gyenge minőségű) mikrofilm-másolatát. (Hogy létezik „zenei hidegháború”, azt jól példázza a New York-i Bartók-archívum magyar kutatók elől való több évtizedes elzárásának vagy Bartók szlovák gyűjtésének története is.) Két dolog azonban továbbra is nehezítette a korabeli dokumentumok kutatását.

Az egyik, hogy a két *Acta* számozása teljesen önkényes, sem időrendet, sem tematikát nem követ, s elveszett Hárich-féle jegyzéküket évtizedeken át nem pótolták; a másik pedig az, hogy a fraknoi levéltár anyaga áttekinthetetlen és áttekinthetetlen volt, és kutatók számára sem volt látogatható. Igen kevés kivételtől eltekintve ez volt a helyzet egészen a kilencvenes évekig, amikor végre felmérték a fondok elhelyezkedését a 21 helyiség több száz szekrényében, és az (ausztriai) Esterházy-vagyon új tulajdonosa, az Esterházy Stiftunggen lehetővé tette a helyszíni kutatást a levéltárban.

Az említett felmérést ugyanaz a személy, dr. Josef Pratl nyugalmazott kismartoni elektromérnök végezte, aki egy évtizeddel később, 2003–2004-ben véget vetett az *Acta musicalia* és *theatralia* körül uralkodó abszurd helyzetnek is: egy munkatársával együtt Budapestre jött, és elkészítette a két gyűjtemény egyesített regesztáját,¹³ azaz – sorsszám szerint is visszakereshetőn – időrendbe helyezte őket, és mindegyik dokumentumhoz néhány szavas tartalmi leírást adott. E két munka új korszakot nyitott a levéltári anyagok zenetudományi kutatásában; dr. Pratl azonban nem elégedett meg ennyivel, és 2010-ben egy hasonló, ám sokkal nagyobb, digitalizált (és így digitálisan kereshető) katalógust jelentetett meg a hercegi udvar 1668 és 1879 közötti zenei és operaeletével kapcsolatos több

mint 14 000 fraknoi dokumentumról, ezúttal is rövid tartalmi összefoglalót adva mindegyikükről.¹⁴

Létezik továbbá egy negyedik olyan gyűjtemény is, amelyet nem hagyhatunk figyelmen kívül, ha az ikerlevéltárak teljes anyagát át akarjuk tekinteni, és ez Hárich János személyes hagyatéka, amely a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde könyvtárában található. A 18 nagy kartondoboz fotókópiákon kívül első sorban igen sok dokumentum átirását tartalmazza; eredeti dokumentumot egyáltalán nem. Ezt a hagyatékot már Landon is ismerte, és bőséges válogatást is közölt belőlük.¹⁵ A gyűjtemény nagy része azonban fizikailag érintetlennek tűnik, és amint látni fogjuk, legalább egy olyan átiratot tartalmaz, amelynek eredetije nem lelhető fel többé. A mi témánk szempontjából a 17. doboz a legígéretesebb, amely többek között tartalmaz egy nagyalakú borítékokból álló sorozatot, s a borítékok mindegyikén, illetve belsejében egy-egy operára



3. kép A schönbrunni kastély színházának mai belső tere a császári páhollyal

vonatkozó adatok sokasága, valamint a vele kapcsolatos legkülönbözőbb dokumentumok átirata található a cipész-, nyomdász- és fodrászszámláktól a jelmez- és díszletköltségvetésekig.

Kutatásunk sajátos jellege abból a szerencsés helyzetből következik, amely nem állt fenn a források olyan korábbi kutatói számára, mint Valkó,¹⁶ Landon vagy Tank;¹⁷ vagyis hogy könnyen és közvetlenül hozzáférhetünk mind a négy, említett gyűjteményhez. Habár a Hárich-hagyaték és a családi levéltár nagy része még tüzetes vizsgálatra vár, különböző okokból igen valószínűnek látszik, hogy ezek jelentős mennyiségű új információval már nem fognak szolgálni; a többi anyag túlnyomó része pedig már lefotózva, digitalizált formában rendelkezésünkre áll. Forrásainkat ezért komparatív módon tudjuk faggatni: együtt vehetjük szemügyre a tervekalkulációk előzetes (*Überschlag*) és jegyzőkönyvezett szövegét, összevethetjük a *Commis-siont* a számlákkal, a beruházás összesítő adatait az egyes döntésekéivel, a leltárakat a díszletkalkulációkkal, a Fraknon őrzött leltárt a Hárich-hagyatékban levővel vagy az *Acta musicalia*ban található harmadikkal. Ez a munkamódszer, úgy gondoljuk, bizonyos értelemben túlmutat közvetlen tárgyunkon, az operaszínpad kutatásán. Természetesen mindeközben sokféle problémával is szembetalálkozunk, többek között

azzal, hogy az asztalosmunkákról, például a díszleteket mozgó színpadi gépezetről feltűnően kevés adatunk van, vagy azzal, hogy a talált anyagból teljességgel hiányoznak a tervrajzok – talán Hárich ez irányú érdeklődésének köszönhetően.

Mint ismeretes, először 1768-ban épült színház Eszterházában, amely 1776-tól vált Haydn irányítása alatt rendszeres operajátás színhelyévé. Az épület 1779 novemberében leégett. A helyébe épített, második eszterházi opera 1779 decemberétől 1781 áprilisáig készült, és nyerte el azt a formáját, amelyről a fölmérések, rajzok és leírások hírt adnak.

Készítőinek költségvetését, szerződését és elszámolását szinte hiánytalanul őrzik a korábban említett levéltári egységek. Ezek meglétével és föltárásával az addig csak alig körvonalazott épület szinte pontosan föltámaszthatóvá vált: ajtainak anyaga, hossza, szélessége és vastagsága támadt, köveinek ugyancsak, mestereiket nevük s másutt végzett munkáik alapján ismerhettük meg, azaz ellenőrizhetjük és kiegészíthetjük mindazt, amiről eddig valamelyes tudomásunk volt. Sőt, továbbmenve, részletesen igazolhatjuk az eddig ismert források tanúságtételét.

Az operaház külső képét egy 1780-ban, illetve egy talán 1785-ban készített festményről, belső hatását két egykorú, részletes leírásból ismerjük.¹⁸ Mint már volt szó róla, tervrajzainak egy részét 1784-ben rézbe is metszették. Az utóbbi évek levéltári feltárásai ezt a képet egészítették ki és pontosították sok részlettel. E részletek mellett az összkép megalkotásának másik forrására is fény derült; ez pedig a schönbrunni kastély ma is álló színháza Bécsben. Az opera fölépítését követően ugyanis vita támadt Michael Stöger építész-mérnök és Augustin Haunold császári udvari asztalosmester között arról, melyikük az operaház tervezője. Stöger e tárgyban írott leveléből kiderül: Esterházy Miklós herceg 1779 decemberében Schönbrunnba küldte őt, hogy a színházat fölmérje, s a fölmérés alapján készített vázlatát adta át Haunoldnak januárban, aki az épület belső kialakításának megtervezésére kapott megbízást. Azt, hogy az e fölmérések alapján készült tervek a schönbrunni színház részletekig való másolását irányozták elő, jól mutatja a díszpáholyok kialakításának hasonlósága (2. és 3. kép). Ugyanerről

szól az a nemrég megtalált táblázat is, amelyet Stöger az eszterházi opera építését követően állított össze a schönbrunni és az eszterházi méretek összevetésére.

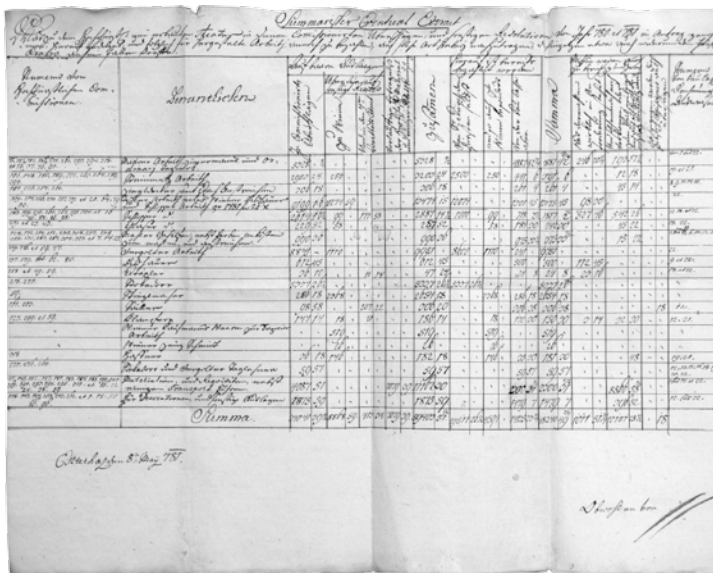
A tervező személye tehát nem határozható meg, hisz „inventornak” sem Stöger, sem Haunold nem tekinthető. Nézzük azonban Esterházy Miklós herceg parancsát, vajon az invenciónak nevezhető-e. Az idea másolata és a művészi forma reprodukciója egyaránt a kultúrtörténet fontos jelensége, s eldöntendő, hogy Esterházy herceg szándéka-parancsa ilyenként értelmezendő-e.

Hogy Mária Terézia császárné, magyar királynő 1744-től épülő Schönbrunnja Esterházy Miklós számára a legfontosabb minta, nagyon is érthető, s az ott és Eszterházában egyaránt dolgozó mesterek is közvetítenek azonos részletmegoldásokat. A két színház azonossága azonban több az udvari díszlépcsőknek vagy egyes termékstukkódíszeknek hasonlóságánál. A schönbrunni színház (amelyet Ferdinand von Hohenberg 1766/67-ben átalakított) az udvar számára épült, benne többnyire nem hivatásos színészek és énekesek, hanem a császári család tagjai és az udvar belső köreiből származók léptek föl, s az épületbe csak az uralkodó és családtagjai, valamint az udvari emberek legbelsőbb köre léphetett be. Ennek a hírből ismert, de szinte mindenki elől elzárt enteriőrnek a másolatát tárta Esterházy herceg az Eszterháza látogatók elé.

Vegyünk most szemügyre néhány tanulságos és érdekes dokumentumot. A múlt évben találtunk egy

18 ■ A két legfontosabb leírás: G. E. v. R. [Gottfried von Rotenstein]: *Reisen durch einen Theil des Königreichs Ungarn im Jahr 1763 und folgenden Jahren.* (Aus der Handschrift.) Erster Abschnitt. In: *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten.* IX (1783). Leipzig in der Buchhandlung der Gelehrten, 235–298. old. és a már idézett *Beschreibung.* Valamennyi ismert nyomtatott forrás megtalálható az interneten Dávid Ferenc szerkesztésében és Szentesi Edit leiratában: www.josephhaydn.org. Források. – A képi ábrázolásokra vonatkozóan lásd: Galavics Géza: *Eszterháza 18. századi ábrázolásai – a kép mint művészettörténeti forrás.* *Ars Hungarica*, XXVIII (2000), 37–72. old.

19 ■ Travaglia neve első ízben egy 1777 júliusi keltezésű iratban bukkan fel az udvari adminisztrációban. Egy 1798-ban írt kérelmében viszont *huszonhat éves* szolgálatára hivatkozik. Ezt az ellentmondást egyelőre nem tudjuk feloldani.



4. kép Jelzet nélküli irat a Süttör Missiles 16-os fasciculusából. Fraknó, EPA

különösen alapvető és informatív iratot, egyetlen lapot, amely Stöger mérnök kézírásában marad fenn, és a *Süttör missiles*, tehát „süttöri vegyes iratok” elnevezésű, Pratl előtt senki által nem vizsgált fondban található. Ez az okmány (pontosabban az előoldalán látható táblázat) olyannyira sokrétű adatokkal szolgál az operaépítésről mint pénzügyi befektetésről, hogy el is neveztük a beruházás „kapcsolótáblájának” (4. kép). Az irat címe *Summarischer Eventual Extract*, azaz „összefoglaló végső kivonat” vagy „végelszámolás”, és a következőkről számol be:

a) (bal oldali oszlop:) annak a csaknem száz, 1780-ban és 1781-ben hozott döntésnek, *Commission*nak a sorszámára, amelyek az építkezéssel kapcsolatosak; ez igen sok munkát megtakarít az *Überschlagok* és *Secretariats-Protocoll*ok tanulmányozójának, és gondosan különbséget tesz az építés időszakában az átalakított marionettszínházban zajló operaelőadások folyó költségei és az építkezés nemegyszer hasonló jellegű kiadásai között;

b) (második oszlop:) azoknak a mesterségeknek, munkatípusoknak a felsorolása, amelyekre szükség volt az építkezés során, a kőművesektől, ácsoktól, lakatosoktól és asztalosoktól a kőfaragókig, festőkig, tükörkészítőkig, stukkókészítőkig és aranyozókig stb.; az anyagköltségek, a fuvardíjak és a díszletkészítés külön kategóriát alkot;

c) (jobb oldali oszlop:) utalás az egyes munkatípusok számláinak fellelhetőségére;

d) (fejléc:) ez többféle bontásban mutatja az összegeket: tájékoztat arról, milyen tervezés, milyen döntések mentek át a hercegi bizottságon, a *Commission*on (és kerültek be ily módon a *Secretariats-Protocoll*okba; a döntések túlnyomó része ilyen), illetve melyeket hozták Bécsben (ezek háttéréről egyelőre nem sokat tudunk; mindenestre a munkák kb. 15 százaléka, ezen belül az asztalosmunkák harmada és a tükörkészítés szinte egésze Bécshez köthető, és ezek sajnos nem követhetők nyomon a *Bau-Cassában*), és melyeket hoztak még korábban, a *Secretariats-Protocoll*ok vezetésének megkezdése előtt; arról, hogy a kifizetés konkrétan hol történt (megkülönbözteti például a herceg magánpénztárát a *Bau-Cassától*); mennyi munka volt még kifizetetlen 1781. május 8-án.

A legutolsó pénzügyi oszlop mai szemmel úgyszólván kuriózumszámba megy: ez arról informál, hogy az operaépítés során az előzetes becslésekhez képest bizony költségtúllépés is előfordult. Igaz, csak egy esetben, a kötélverőknél; összege 18 krajcár, mai pénzben csaknem 3000 Ft-ra rúgott; nyilván senki sem kapott érte dicséretet. Az, hogy ezt az összeget nem lehetett valahogy „lenyelni”, illetve nem fizette ki valamelyik udvari alkalmazott a saját zsebéből a szépséghiba eltüntetése céljából, egyrészt az adminisztráció porosz szigorúságát jelzi, másrészt a számlák gondos megőrzésének (számunkra rendkívül örvendés) kényszerét; az eltéréseket azért nem lehetett kozmetikázni, mert a *Secretariats-Protocoll* és a számla összehasonlításával ugyanis azonnal kiderültek volna.

Végül a *Summarischer Eventual Extract* másik oldalán megtaláljuk a költségek végső összegzését is. Eszerint a végösszeg 59 403 gulden 51½ krajcár volt, ami valamivel

kevesebb, mint 600 millió, azaz 0,6 milliárd forint, ha durván 10 000 Ft-os átváltási aránnyal számolunk (ezt inkább alacsonyabbnak szokták tekinteni, bár az erősen eltérő fogyasztási szokások és árviszonyok miatt minden ilyen becslés meglehetősen illuzórikus). Az összeg mindenképpen meglepően alacsony. Igaz, hogy a szöveg azt is hozzátesszi, hogy az épület értéke ennél voltaképpen magasabb, miután az anyagok egy része az uradalmon belülről származott, a fuvarozást és az élőmunkát pedig részben robotban végezték, mindezért tehát semmit sem kellett fizetni. Ezt a megnövelt értéket a dokumentum 84 000 guldenre, mintegy 840 millió Ft-ra becsülte.

Vessünk most egy pillantást egy tipikus részletes díszletköltségbecslésre, azaz *Decorations-Überschlagra*, amelyből csak hatot ismerünk, ám annál több, más-más módon nem tudható, értékes információt tartalmaznak. Ezeket rendszeresen Pietro Travaglia, a legkésőbb 1777-től a herceg szolgálatában álló díszlettervező terjesztette be.¹⁹ Egyikük Haydn utolsó Eszterházi komponált operájának, az 1784. február 28-án bemutatott, pazar kiállítású *Armida*nak a díszleteit írja le. Az *Acta musicaliában* található, két évtizedes lappangás után csak nemrégiben újra felbukkant *Überschlag* első oldalán egy jellegzetes táblázat kezdete található,

5. kép Az *Armida* díszletkalkulációja. Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, A. M. 3986.

amelynek fejlécében a díszletkészítéshez szükséges, különböző anyagok neve és mértékegysége van megadva (5. kép). A bal oldali, széles oszlop az opera díszleteinek jelenetenkénti leírása, a mindenkori szín megnevezésével és a hozzá szükséges díszletelemek jellegének (pl. háttérfüggöny, oldalkulissza, szabadon álló elem stb.), számának és (a következő két oszlopban), pontos méreteinek (szélességének és magasságának) megadásával. Az utolsó jelenet után (sokszor a jelenetleírásokon belül is) értékes információkat kapunk arról, hogy Travaglia milyen meglévő díszletelemek újrafelhasználását javasolja (változatlan vagy átalakított formában). Ebben az esetben az *Orlando Paladino*, a *La fedelta premiata* és Sarti operája, a *Giunio Sabino* díszletelemeinek felhasználása kerül szóba. Mindezt a felsorolt anyagok összegzése és „beköltéselése” követi, végül a herceg zárórendelkezései és aláírása. 1785-ig minden dísz-

letköltségvetés fennmaradt a *Secretariats-Protocollok*-ba másolva, még abban az esetben is, ha az eredeti *Überschlag* elkallódott.

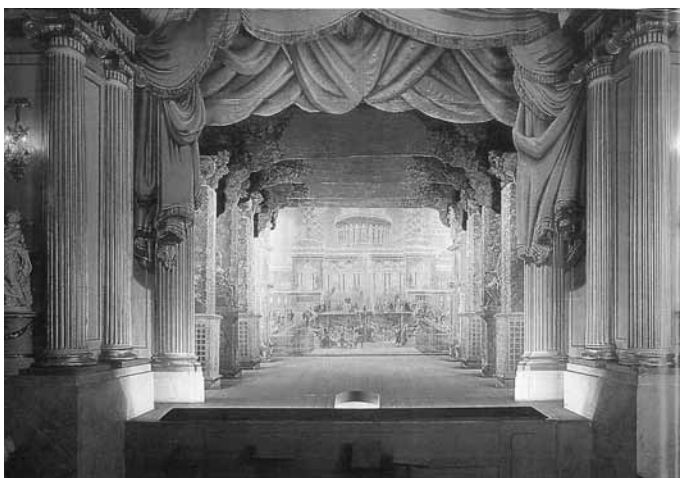
Ugyancsak fennmaradt az imént említett *Armidán*nál korábbi, másik látványos Haydn-opera, az 1782-ben bemutatott *Orlando Paladino* költségvetése; ennek díszletei valószínűleg még bonyolultabbak voltak, mert az előadásához 9 díszletmunkásra volt szükség. A repertoár minden más darabjának előadásához elegendő volt legfeljebb 8 díszletmunkás; 1779-ig, az első operaház idejében pedig sosem volt szükség négy-nél, prózai darabokhoz kettőnél többre.

Igen izgalmas és informatív dokumentum Michael Stöger mérnök két, terjedelmes levele, amelyeket nem mi találtunk meg, de a szakirodalom tanúsága szerint mi olvastunk el először alaposan. Az első, Lit. F jelzetű levél alapvető célja a második operaházat felépítő kőművesek bérének megállapítása, ezért kiszámítja az épület összes fő- és válaszfalának köbtartalmát, s ehhez fél vagy harmad hüvelyk pontossággal megadja hosszúságukat, magasságukat és vastagságukat. Ezek az adatok megmutatják, hogy a *Beschreibung* metszetei (2. kép), illetve az épület másik ismert, 1789-ből származó mérnöki alaprajza pontosak és méretarányosak, tehát alkalmasak a néhány hiányzó méret megállapítására. A levélből megtudjuk továbbá azt is, hogy az első operaház szomszédságában álló kínai bálteremnek, amelynek kigyulladására az opera leégését is okozta, meglepő módon épen maradt a közelebbi tűzfala, s

ezt mindjárt be is építették az immár hosszabb, új operaházba.

A Lit. G jelű levél viszont nem más, mint az opera építéstörténetének szinte napra lebontott leírása. Ebből ismerjük részletesen Stöger és Haunold asztalos elkeseredett konfliktusát, amelyet a schönbrunni színházzal kapcsolatban korábban említettünk. Az opera leégését követően az új épületről napokon belül döntöttek, s decemberben a kitzüés is megtörtént. Ezután küldte Esterházy Miklós Stögert

Schönbrunnba, hogy fölmérje, s új rajzokat készítsen. Stöger a január elején született, de még be nem fejezett rajzokat Haunoldnak adta át, hogy az elkészíthesse a belső kialakítás terveit. Haunold Stöger-nél korábban készült el a komplett rajzszorozattal, és a herceg elrendelte, hogy az építkezést annak alapján folytassák. Február elején az újbóli kitzüéskor az épület szélességét az elkezdettnél egy öllel kes-

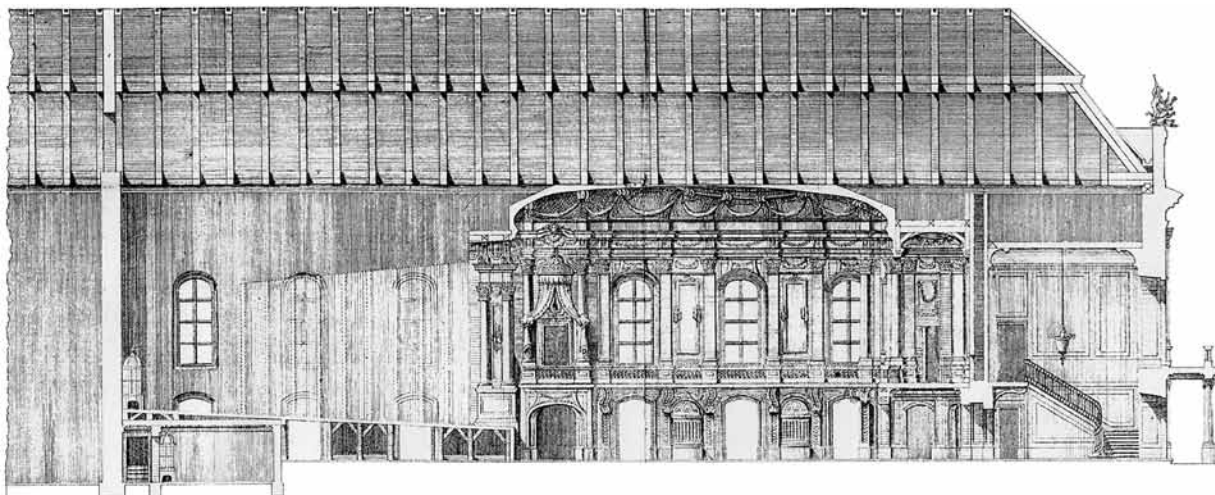


6. kép A gripsholmi kastélyszínház színpada

kenyebbre vették, és elbontották az addig megépített falazatot. Haunold a tervszorozatra alapította a maga szerzői igényeit, Stöger viszont joggal mondhatta, hogy az építómesteri munkák az ő rajzai és utasításai szerint zajlottak. Nem szól viszont arról, amit Schönbrunn és Eszterháza összehasonlítása alapján tudunk, hogy a két épület alaprajza lényegesen különbözik: Schönbrunnban a színház nézőterét folyosók fogják körül, Eszterházán nem; Schönbrunnban a nézőtér megközelítése közvetett, Eszterházán szépen formált előcsarnok fogadja be a reprezentatív lépcsőházat és egyes mellékhelyiségeket; s végül, a két épület homlokzati kialakítása egészen más: tervezője joggal volt büszke az eszterházi épületre a homlokzati erkéllyel és a szobordíszes attikával. Stöger azért meséli el az egész történetet, hogy igazolja szerzőségét a mellékelt (időközben sajnos elkallódott), részben tőle, részben Haunoldtól származó négy rajz időrendbe állításával, amelyeket összevet a kész épület formáival. A tervek leírásából tudjuk meg, hogy az operaház galériáinak külső megközelítését biztosító lépcsők az első tervekben a főhomlokzat közelében voltak, s csak a második tervben nyerték el végleges helyüket az oldalhomlokzat közepén. Ez a legfontosabb különbség a *Beschreibung*ban közölt alaprajz és Joseph Ringer 1789-ben készített fölmérése között. Bizonyos tehát, hogy a *Beschreibung* Augustin Haunold 1780. január 25-én bemutatott rajzszorozatának rézmetszetes feldolgozása.

Most pedig vegyük szemügyre a második eszterházi operaház színpadát, hogy megtudjuk, milyen eszközök álltak Haydn rendelkezésére operáinak megjelenítéséhez. Bármely színház legfontosabb része a színpad. Ide lépnek be a szereplők, itt bontakozik ki a történet, itt zajlik a cselekmény, itt jön létre kölcsönhatás a szereplők, illetve a szereplők és környezetük között. Színpad nélkül nincsen színház. S hogy mi a helyzet az operával? A színpad, a díszletek, a színpadi játék és a kölcsönös egymásra hatás, a világítás és a

göny felé 3–8 százalékos emelkedést mutatott. Vagyis aki a rivalda felől hátrafelé haladt rajta, valóban felfelé is mozgott. A ferde építésnek kettős célja volt: egyfelől a közönség jobban rálátott a színpadra, másfelől ezzel erősítették a perspektíva illúzióját. Mert az egész festett díszlet, a felszeletelt festmény erről szólt. A motívumot – a tájat, az erdőt, az utcaképet, a termet – perspektívában *festették meg*, majd perspektívába rendezték a színpadon: az oldalkulisszák a színpad vége felé haladva egyre közelebb kerültek egymáshoz,



7. kép Az operaház hosszszelvénye a *Beschreibung*ből

színpadi effektusok nélkül nem beszélhetünk operáról, csak koncertről.

Az érvelés természetesen vissza is fordítható, és kijelenthető, hogy a zene nélkül ezekkel a színpadi eszközökkel csak színdarabot lehet létrehozni. Ez igaz: a két elem kölcsönösen kapcsolódik egymáshoz. Az operában egyik sem lehet meg a másik nélkül. Semmi értelme arról vitatkozni, hogy a *prima la musica, poi l'azione* elv igaz-e, vagy az ellenkezője. Ez azonban azt is jelenti, hogy nem elég a kottába belenézni ahhoz, hogy megmondhassuk, mi az opera, vagy mit jelentett mondjuk Haydn idejében. Nézzük meg tehát, hogyan festett az eszterházi operaház színpada, és faggassuk ki arról, mit mondhat nekünk a Haydn rendelkezésére álló színpadi eszközökről.

Minden korszak kialakítja a maga esztétikáját, a színpadot illetően is. Haydn színpadának díszletei nagyon különböznek a ma megszokottaktól. A díszlet lényegében egy festmény (6. kép), amelyet felszeleteltek, oly módon, hogy a kétdimenziós festmény elhelyezhető legyen a színpad háromdimenziós terében. A festmény bal oldala a színpad bal oldalkulisszáit, jobb oldala a jobb oldalkulisszákat alkotja, a kép közepéből pedig háttérfüggöny lesz, amely hátulról lezárja a színpadot.

A színpad hátsó részét idegen nyelveken a „felső végének” is nevezik. Hogy miért? Mert régen, így Haydn idejében is, a színpad lejtős volt, nem vízszintes, ahogyan ma általános: a rivaldától a háttérfüg-

ny felé emelkedett, a színpad felett kifeszített szuffitták pedig (amelyek az eget vagy a mennyezetet ábrázolták, s amelyek egyben a színpad fölött elhelyezkedő gépezetet is eltakarták a néző tekintete elől), a háttérfüggönyhöz közeledve, amely maga is a perspektíva folytatása volt, mind alacsonyabbra kerültek. A *tölcser* alakú színpadot azzal a feladattal ruházták fel, hogy a végtelen perspektíva illúzióját keltse.

Ez a színpad azonban, a maga oldalkulisszáival, háttérfüggönyével, fölül a szuffittákkal és alul az emelkedő színpaddal, problémákat is generált. Az első probléma: az énekesnek vagy a színésznek az olyan színpadon, amely alapjában véve egy festmény, azzal összhangban kell játszania. Innen erednek a színészek lassú, széles mozdulatai, amelyek igen különösen hatnának modern környezetben, egy kép részeként azonban éppen ilyen lassú, kifejező mozdulatokra volt szükség.

A második probléma a színváltozás, amely az összes oldalkulissza, a hatalmas háttérfüggöny és a szuffitták egyidejű kicserélését jelentette. Ez színházban még meglepőbb, mint a képernyőn vagy a filmvásznon. Mi is történik tulajdonképpen? A bal oldali oldalkulisszák balra kigördülnek a látóterünkből, az új oldalkulisszák pedig begördülnek. Ezzel egyidőben a jobb oldali oldalkulisszák jobbra kigördülnek a látóterünkből, az új oldalkulisszák pedig begördülnek. Ugyanabban a pillanatban a háttérfüggöny felcsavarodik, illetve legördül, felfedve a következő színt,

miközben a szuffittákat felhúzzák, az újakat pedig leengedik. Más szóval: a tér három irányban – balra, jobbra és fölfelé – kitágul, ami szinte felfoghatatlan a szemünk számára, majd a következő pillanatban a begördülő új díszlet ismét „összenyomja”. Ez egyszerűen csodálatos.

Ehhez a csodához hatalmas színpadi gépezet van szükség. Ez a gépezet akkor, hogy kitölti a színpad alatti teljes teret és a színpad fölötti tér túlnyomó részét. Fent külön szerkezet biztosítja annak lehetőségét, hogy felhők ereszkedjenek le vagy emelkedjenek fel, illetve emberek röpködhesenek – önmagukban vagy kocsikban, tetszés szerint. A színpad padlójában csapóajtók és emelőszervezetek találhatóak, amelyek révén a színész alulról felbukkanhat, vagy éppen eltűnhet.

Az eszterházi operaház nyilvánvalóan rendelkezett ilyen gépezetekkel, de nem maradt fenn tervrajz róluk. A színpadi gépezeteket ábrázoló tervrajzok egyébként sem voltak gyakoriak, hiszen a gépészek gondosan őrizték a szerkezet részleteinek titkát. Am korabeli források versengve dicsérték az új eszterházi operaház színpadi effektusait; biztosan tudjuk továbbá azt is, hogy már az első operaházban is voltak színpadi gépezetek (ez a tény egyértelműen dokumentálva van, a részletekről azonban nincs semmilyen információ), a régi színpadot működtető személyzet tehát már csak ezért is tudhatta, hogy mire van szükség. Mi tehát annyit tehetünk, hogy végignézzük az összes díszletkétségtétést és számlát, és a segítségükkel rakjuk össze a mozaik darabjait, a leírt effektusokból következtetve vissza a létrehozásukhoz szükséges gépezetekre és egyéb feltételekre. A mozaiknak végül bizonyára maradnak hiányzó elemei; a hiányok kitöltését azonban jó eséllyel elvégezhetjük a korszakból fennmaradt színházak tanulmányozásával, hiszen akkoriban Európa összes színházának gépezetei azonos elven működtek.

Lássuk immár, mit találtunk eddig a dokumentumokban. Ha ránézünk a színház két, fennmaradt tervrajzára, látjuk, hogy eltérő számú oldalkulisszát ábrázolnak a színpadon. Az 1784-ből származó hosszmetseten (7. kép) kilenc oldalkulissza (pontosabban több, egymást váltó oldalkulisszából álló ún. „pozíció”) vehető ki, míg az 1989-es alaprajzon mindössze hatot láthatunk (8. kép). Ha az 1784-es ábrázolás utolsó pozícióját háttérfüggönynek tekintjük is, mindkét oldalon kettővel több oldalkulisszánk van. Termé-

szetesen elképzelhető, hogy akár öt vagy tíz év alatt is változtatásokra került sor. Arra is számítanunk kell, hogy a színpad egy hosszmetseten csak jelzésszerűen jelenik meg, még akkor is, ha az épület többi részét pontosan ábrázolják. Rendszerint a jelentése nem több annál, mint hogy itt valamilyen színpadi dolog található. A színpad alatti vagy fölötti gépezetek egyik tervrajzon sincsenek még jelezve sem: egyszerűen üresen hagyták a helyüket. A tervrajzok tehát becsaphatnak bennünket. Mi azonban igyekszünk felvá-

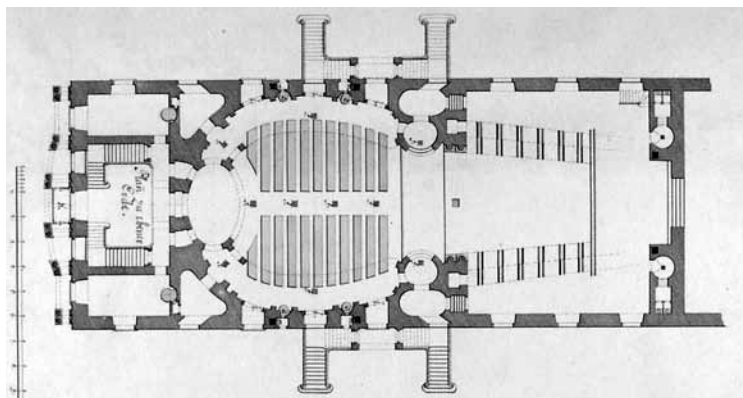
zolni azt, hogy mi következik abból, ha a rajzok mégis nagyjából pontosak. Mindenesetre jegyezzük meg a 6-os, 7-es, 8-as és 9-es számot.

Az 1784-es rajzon az is jól látszik, hogy a 8. és 9. pozíció alatt nincs hely színpadi gépezetek számára, mert ott már öltözők, illetve az őket leválasztó fal található. Ez két

dolgot jelenthet: vagy pontatlan a rajz, mert feltételezzük, hogy minden oldalkulisszának mozgathatónak kell lennie, és így mindegyikük alatt színpadi gépezet található; vagy pedig pontos a rajz, tehát a két utolsó kulissza nem mozgatható. Ez viszont azt jelentené, hogy Eszterháznál a legtöbb szín csak az első hét pozíciót használta, háttérfüggönnyel; az utolsó két-két, fix oldalkulisszát pedig csak különleges díszletek esetében alkalmazták, amikor hosszabb színpadra volt szükség, viszont a távolabbi elemeket nem kellett változtatni. Ebből a célból a 7. pozíció mögötti háttérfüggönyt feltekerték, így mutatva meg a nézőnek a mögötte fel-tárolt további teret, amelyet egy két oldalkulisszával hátrébb található, új háttérfüggöny zárt le. Az 1789-es alaprajzon lépcsőket láthatunk, amelyek a tűzfalon keresztül a színházhoz csatlakozó jelmezsztárba, az utólag a színházhoz toldott *Garderobba* vezettek. Ez a nyílás, amint az a barokk kortól fogva szokásban volt, a színpad további kiterjesztésére volt használható.

Hány oldalkulissza-pozícióról beszélhetünk tehát, más szóval, mennyire impresszionálta a színpad a nézőket? És hány oldalkulissza helyezkedett el egymás mögött az egyes pozíciókban, vagyis hány színváltás volt lehetséges egyáltalán?

Fontos kulcsot találunk a kérdés megválaszolásához az 1780-as 269. *Commission*-ban. Ebben többek között a következőket olvassuk: „14 pózna, amely-



8. kép Az eszterházi operaház földszinti alaprajza. Joseph Ringer munkája 1789-ből. Országos Levéltár, T2 No. 1222-2.

20 ■ Staud: *i. m.*

21 ■ Lásd Bardi: *i. m.*

22 ■ Horányi: *i. m.*, 145. old.

re a világítást erősítik”, illetve „a világítást teljesen újonnan kell megcsinálnia mind az asztalosnak, mind pedig a bádogosnak”. Ez kiindulásnak kitűnő. A fényforrások tehát 14 póznára vannak felszerelve. Tekintettel arra, hogy a korabeli színházban egy-egy ilyen pózna állt minden egyes pozíció mögött, hogy megvilágítsa a következő oldalkulisszát, továbbá azt, hogy jobbra és balra mindig ugyanannyi pozíció található, 14-et egyszerűen elosztjuk kettővel, és azt kapjuk, hogy a színpad mindkét oldalán hét pozíció volt.

Nos, a helyzet nem ennyire egyszerű. Kérdés, hogy a háttérfüggőnyt is ezekről a póznákról világították-e meg. Ha igen, akkor oldalanként csak hat póznának van hat oldalkulissza számára, és mindkét oldalon egy-egy a háttérfüggőny megvilágítására. Pontosan ezt az esetet mutatja az 1789-es alaprajz.

A *Decorations-Überschlagok*ból ennél többet is megtudhatunk nem csupán az oldalkulisszák számáról, hanem magáról a látványról, tehát a különböző díszletekről is. Eddig a következő kilenc opera díszlet-költségvetését tanulmányoztuk: *La Contadina in corte* (Sacchini műve?), *Il cavaliere errante* (Traetta), *Orlando paladino* (Haydn), *Giulio Sabino* (Sarti), *Armida* (Haydn), *La Didone abbandonata* (Sarti), *Montezuma* (Zingarelli), *L'incontro inaspettato* (Righini) és *La Circe* (Cimarosa?). Az *Armida* díszletköltségvetését korábban is ismerték, sőt faksimilében publikáltak is,²⁰ bár szövegét nem vizsgálták. Az összes többi díszletköltségvetés újdonság a tudomány számára.

A megvizsgált hat leltár tartalmazza a teljes helyben készített és vásárlás útján szerzett díszletanyagot 1777 (tehát még az első operaház időszaka) és 1796 között. Különösen érdekes két, 1781-es lista, az egyik a tavasz folyamán Bécsből használtan beszerzett, Alessio Cantini által készített díszleteké,²¹ a másik az az általunk (Hárich átiratában, az eredeti lappang) nemrég megtalált leltár, amely a minden bizonnyal Travaglia által 1780–81-ben, helyben készített díszleteket sorolja fel. Utóbbiban első helyen szerepel egy szentély (*Tempel*) négy pár oldalkulisszával, egy háttérfüggőnyvel, négy szuffittával (mennyezettel) és két „rompimenttel”, olyan kivágott, festett vásznakkal, amelyeket a háttérfüggőny előtt függesztettek fel a térhatás fokozása céljából. Az ehhez hasonló szentélydíszletek mindenütt megtalálhatók ebben a korban, ez azonban különösen igényes variáció az adott témára, méltó a „Pompakedvelő” herceghez. (Az említett *Tempel* különben könnyen azonos lehet a Travaglia vázlatkönyvében fennmaradt, Horányi által is reprodukált,²² jól ismert csarnokdíszlettel.)

Az 1781-ben meglevő és az akkor vásárolt díszletek leltárai, illetve a már elhagyott színház 1796-os leltára azt mutatják, hogy az oldalkulisszák maximális száma 14, tehát oldalanként 7 volt. Ez arról árulkodik, hogy a színpadot nem túlságosan gyakran használták ki eddig a mélységig, mert az oldalkulisszák leggyakrabban előforduló száma díszletenként hat vagy nyolc volt, ami három vagy négy kulisszát jelent mindkét oldalon. Ezekből a leltárakból tehát arra következtet-

hetünk, hogy többnyire csupán a színpad mélységének felét használták ki; ritkább alkalmakkor hat vagy hét kulissza mélységét.

A legritkább esetre (az egyetlen olyanra, amikor az elemek száma meghaladta a korábban említett 14-es korlátot) az 1796-os leltárban találunk adatot, amelynek 16-os számú tétele „Täncterem, amely a színház [értsd: a színpad] teljes hosszát elfoglalja [...] 19 oldalkulissza.” Ez oldalanként 9,5 kulisszát jelentene... Kézenfekvő, hogy ez a díszlet 1796-ban már hiányos volt. Eredetileg minden bizonnyal mindkét oldalon tíz-tíz, összesen 20 kulisszát tartalmazott. Ha ezeket ráhelyezzük az 1789-es tervrajzra, az utolsó kulisszával a színház hátsó faláig jutunk el, a háttérfüggőny pedig a lépcső beszögellésébe kerül. Miután az oldalkulisszák erősen megközelítik egymást, a háttérfüggőny ez esetben jóval kisebb, mint amikor közelebb található – erre a leltár a *halbe Malereilänge* (fél festményhossz) kifejezéssel utal. Ez azonban kivételes eset. A leghosszabb színpad különben hét-hét oldalkulisszát tartalmaz – azaz az 1789-es tervrajzon láthatónál oldalanként eggyel többet. Hogyan magyarázhatjuk ezt? 1781-ben két, 14 elemű díszlet készült: egy erdő, illetve egy kikötő. A 7. elemnek fixnek, kicserélhetetlennek kellett lennie. A színváltás egy rövidebb színpadképről, például szobabelsőből a tengeri kikötőre úgy történt, hogy felhúzták a szobabelső háttérfüggőnyét, meghosszabbítva a színpadot, ezzel egy időben az 1–6. pozícióban a kikötőt ábrázoló kulisszákra váltottak, amelyek megfeleltek a már helyükön álló távolabbi kulisszáknak. A következő változáskor ismét leeresztettek egy háttérfüggőnyt a 6. pozíció mögött, esetleg még közelebb a közönséghez, eltakarva a kikötő-háttérfüggőnyt és a két fix oldalkulisszát, eközben pedig az elülső pozíciókban kulisszát váltottak a következő képhez. *Ez a játék a hosszabb és rövidebb díszletekkel Haydn színpadának egyik legérdekesebb művészi lehetősége volt.*

Megállapíthatjuk tehát, hogy az 1789-es tervrajz pontosan ábrázolja az oldalkulisszák jellemző számát és elrendezését: hat-hat oldalkulissza-pozíció mindkét oldalon, az utolsó mögött következő háttérfüggőny pedig a színpad alatti öltözőhelyiséget leválasztó fal fölött helyezkedik el. Ettől a ponttól a színház hátsó faláig nincs lehetőség az oldalkulisszák váltására (nem lévén hely az alsó gépezetek számára), fix oldalkulisszák azonban a 7., 8., 9., sőt – kivételes mélységű díszletek esetén – a 10. pozícióban is elhelyezhetők.

A gépezetet egyelőre tehát nem tudjuk rekonstruálni. Az analógiák alapján azonban könnyű megmondani, mi mindent tartalmazott: a színpad alatti térben ki-be gördíthető kocsikat, amelyekre az oldalkulisszák felfüggeszthetők (mindezt a színpad padlójába vágott hasítékok tették lehetővé); kötelek kilométereit, amelyek a kocsipárokat összekötötték egymással és egy nagy központi dobbal vagy tengellyel, egyidejűleg hozva mozgásba az összes kocsit; további kötelzetet és dobokat a színpad fölött, amelyek a háttérfüggőnyöket és a szuffittákat mozgatták; és így tovább.

Találtunk olyan dokumentumot, amely 32 kocsit említ (1780, 261-es kalkuláció), olyat is, amely 30 nagy és 4 rejtélyes kis kocsirolról szól (226-os), vagy egy másikat, amely 80 fagörgőre vonatkozik, kocsinként kettőre, ami 40 kocsi utal (258-as). Más szóval a kocsi száma még rejtély. Ha mindkét oldalon hat pozícióval számolunk, azaz díszletenként 12 oldalkulisszával, akkor 32 kocsi azt jelentheti, hogy az első négy pozícióban három-három kulissza állt egymás mögött (összesen 24), az 5. és 6. pozícióban pedig kettő-kettő (összesen 8).

Az, hogy az egyes pozíciókban egymás mögött lapuló, színváltozásra váró kulisszák száma előlről hátrafelé haladva csökken, a Stockholm melletti Drottningholmi Kastélyszínházban is megfigyelhető; ezt 1766-ban építették, és mindmáig épségben maradt. Itt az első négy pozícióban négy-négy kulissza kap helyet, az ötödikben három, a hatodikban (ez az utolsó, mint Eszterházán) pedig csak kettő. Ez is mutatja, hogy a színpad hátsó részét a díszletek ritkábban vették igénybe.

Az eredeti színpadi gépezetek csupán néhány 18. századi színházban maradtak fenn napjainkig, összehasonlítási alapul szolgálva számunkra. Mindegyikük kastélyszínház, tehát összevethető Eszterházával. Az 1758-ban felavatott ludwigsburgi kastélyszínházban hat pozíció van egyenként két-két kulisszával; a Český Krumlov-i várszínházban (1767) öt pozíció három-három kulisszával; a versailles-i kastélyban 1770-ben elkészült királyi opera tizenkét pozíciót tartalmaz (oldalanként!), négy-négy kulisszával; a gothai Ekhofszínház, amelyet 1774-ben nyitottak meg újra, hat pozícióval (egyenként három kulisszával) rendelkezik; Mária Antónia 1779-es, parányi színházában, ugyancsak Versailles-ban, hét pozíciót találunk két-két kulisszával; a svédországi Gripsholmban (1781) csupán négy pozíció van két kulisszával (ez egy barbakánban épült, kevés a hely); az 1797-ben épült litomyšli színházban (a vele szemközt épületben született Smetana!), ugyanúgy, mint Ludwigsburgban, hat pozíció és két-két kulissza található; végül pedig a ma Moszkvához tartozó Osztankinóban (1797) öt pozíció van egyenként négy kulisszával. Megfigyelhetjük, hogy azokat a színházakat, amelyekben két kulissza fér el egy pozícióban, elsősorban prózai előadásokra használták, míg a nagyobb, több színváltozást lehetővé tevő színházakban főleg operát adtak elő. (Teljes összhangban azzal, hogy Eszterházán a prózai daraboknál legfeljebb – ritkán – két díszletmunkásra volt szükség, operák esetében viszont akár kilenc is – természetesen ezt is a *Secretariats-Protocolokból* tudjuk.) Ami viszont a pozíciók (a mozgatható kulisszák) számát illeti, azt látjuk, hogy az, mint Eszterházán is, átlagosan hat volt, függetlenül attól, hogy prózai színházról vagy operaházról volt-e szó (kivéve a francia király gigantikus operaszínpadát, amely négy szintet tartalmazott a föld alatt, megszegyenítve ezzel az összes modern színházat).

A hatalmas mennyiségű új kötetet, amelyről a számlák szólnak, a kocsi és a háttérfüggönyök mozga-

tásához használták; a szuffittákhöz az 1780-as 203-as *Commission* szerint használt köteleket vettek igénybe. Találtunk utalást „2 nagy hengerre a színpad alatt” (269-es kalkuláció, illetve a *La contadina* kiegészítő díszletköltségvetése), amelyek azonosak lehetnek az oldalkulisszákat mozgó dobokkal; létezett továbbá egy és csak egy süllyesztő (*Versenkung*; ugyanazokban a forrásokban), továbbá szó van rengeteg csavarról, kampóról, lécről és egyéb fa alkatrészeiről, amelyek még nem állnak össze teljes képpé. Az alaprajzon a sűgolyuk is látható, amelyet félgömbszerű puhafa tető fedett, eltakarva a sűgőt (1781-es 79-es *Commission*).

A világitási póznákhoz visszatérve, az említett 1780-as 269-es költségkalkulációból kiderül, hogy 84 egylámpos ónlámpa szolgálta a világitást; ha számukat elosztjuk a póznák számával, 14-gyel, pozícióként hat lángot kapunk, ami elég nagy szám: Drottningholmban öt, Český Krumlovban négy lámpa volt egy-egy póznán. Rivaldafényről is gondoskodtak (269-es). A lámpákban fagyút égettek (a 175-ös *Commission* függeléke 1782-ből), ami levágott marhából származott. Gyertyáknak egyelőre nem találtuk nyomát.

Milyen színpadi díszleteket használtak Eszterházán? A korabeli szokás az volt, hogy tucatnyi standard díszletet készítetttek egyszer s mindenkorra, azután ezeket használták minden operához. Eszterházán nem egészen ez volt a helyzet. Travaglia összeírta az összes díszletet, ami az új operához szükséges volt, azután javaslatot készített arra nézve, hogy melyik jelenethez lehet újrafelhasználni egy-egy díszletet, hol van szükség arra, hogy a meglévő díszletet az új librettónak megfelelően módosítsák, és melyikhez kell teljesen új díszletet festenie. A takarékos herceg ragaszkodott az újrafelhasználáshoz, amennyiben ez esztétikailag elfogadható volt, másfelől viszont a meglévő díszletnek is úgy kellett festenie, mintha egyenesen az adott darabhoz készült volna. Számos példát találunk arra is, hogy egy 12 oldalkulisszát igénylő díszletből nyolc már rendelkezésre állt, tehát csak négyet kellett újonnan elkészíteni; esetleg egy meglévő háttérfüggőnyt kombináltak egy új kivágott elemmel, vagyis rompimenttel stb.

Az 1781-ben Bécsben vásárolt díszleteket az eszterházi felhasználás céljából meg kellett nagyobbítani (*vergrößern*), ehhez különösen jó minőségű faanyagot (*bayrische Laden*) használtak. (*La Contadina*). A díszletköltségvetések szerint az oldalkulisszák 4 láb szélesek és általában 21 láb magasak voltak (1,26 × 6,64 m) – elől valamivel magasabbak, hátrafelé haladva egyre alacsonyabbak.

A háttérfüggönyök különböző méretekben fordultak elő, ezek: „kicsi”, „nagy” és „legnagyobb”. A „legnagyobb” méret 32 láb szélességű és 30 láb magasságú volt (10,11 × 9,48 m); egy ilyen háttérfüggöny tehát egy csaknem 100 m²-es, minuciózus gondossággal megfestett felületet jelentett. A következő méret sem sokkal kisebb, 30 × 28 láb, vagyis

9,48 × 8,85 m, mintegy 84 m². A „kis” méret 30 × 26 lábat, azaz 9,48 × 8,85 m-t, tehát még mindig 78 m²-t jelentett. A fő különbség a magasságban mutatkozik: ez 30, 28 vagy 26 láb lehetett, ami mindannyiszor kb. 63 cm-es különbséget jelent; ekközben a szélesség csak a „legnagyobb” és a „nagy” méret között különbözik, a „nagy” és a „kis” méret esetében ugyanaz. Arra gondoltunk, hogy minél kisebb a háttérfüggöny magassága, annál távolabb helyezik el; azonban mindhárom háttérfüggőnyméret egyaránt megtalálható 14 vagy 6 oldalkulisszából álló díszletek esetében; itt tehát még egy talány vár megoldásra.

Mindez egy olyan színpadon, amelynek proscéniumszélessége 4 öl 2 láb, azaz 8,2 m, s amely a proscénium hátsó oldalától a háttérfüggöny szokásos helyéig 8 m, a színház hátsó faláig pedig 15 m mélységű. Ehhez a proscénium magassága 7,2 m, az oldalkulisszák átlagos magassága 6,6 m volt. Meglehetősen kicsiny színpad, gondolhatnánk: egy 8 × 8 × 7 (vagy, ha tetszik, 8 × 15 × 7) méteres doboz. Ám ennél kisebbek is előfordultak, operajátás céljára is. A tágas színpad benyomását a perspektívában festett és felállított díszlet keltette, meg az alábbihoz hasonló, csodás effektusok: „Tájkép, amelyben tüzet okádó sárkányok kíséretében megjelenik Armida. Székéren ül, amely egy Bécsből átküldött modell alapján készült.” (Az *Armida* díszletköltségvetése.) Mi volt ez a gépezet? A válasz a helyben készített díszletek 1781-es leltárában található meg: „praktikábilis [azaz nem festett] repülő kocsi, a hozzá tartozó kötéllel és kerekkel”; olyan kocsi természetesen, amelybe be is lehet szállni. Vagyis Armida tűzokádó sárkányok vontatta repülő székéren érkezik a színpadra. Arra azonban, hogy ez pontosan hogyan festhetett Eszterházán, csak akkor kaphatunk választ, ha egy napon majd képi ábrázolások is előkerülnek.

A viszonylag jó hangvisszaverő akusztikai környezet Eszterházán hatásos hangeffektusokat is lehetővé tett. Ezt a következtetést egy olyan előzetes számítógépes modell²³ alapján kockáztathatjuk meg, amely a korabeli rajzokon és metszeteken kívül figyelembe veszi a terem különböző leírásokban említett festő- és burkolóanyagait is. Ennek alapján kiszámíthatók az utözengési idők és további akusztikai paraméterek. A modell tovább finomítható, ha a kutatás további, a nézőtér padlóburkolatára, a tükrökre és számos egyéb részletre vonatkozó adatokra talál. Azt már most is valószínűsíthetjük, hogy az operaház rendelkezett a mély hangok „meleg” visszaadásának előnyös tulajdonságával. A vakolattal fedett kő- és téglafalak a faburkolatnál jobban kedveztek a dinamikai kontrasztnak, elősegítve, hogy Haydn mint zeneszerző és mint karmester a rendelkezésére álló kis együttesrel is drámai effektusokat hozzon létre.

Háromdimenziós modellünk szerint a herceg páholyja nem csupán a perspektivikus látvány szempontjából nyújtott teljes illúziót (szeme egy magasságban volt a lejtős színpad, a fokozatosan kisebbedő oldalkulisszák és a szuffitták által kijelölt találkozási pont-

tal). A hangzási élmény is a hercegi páholyban volt a legerősebb, hiszen a ferde színpadról, a földszinti padosorok közötti széles elválasztó sávról, a mennyezetről és az oldalfalokról visszaverődő hanghullámok is ott találkoztak, követve és felerősítve a színpadról közvetlenül érkező hangot.

Ezek volnának kutatásunk korai szakaszának eredményei. Hogy melyek a következő lépések? Nagy mennyiségű dokumentumot kell még megvizsgálni, átírni, kiértékelni Fraknóról, az Országos Levéltárból és a bécsi Hárlich-hagyatékából, és további ismereteket szerezni az asztalos- és ácsmunkákról. Nyomon kell követnünk a díszletek történetét az előadási anyagokban és a librettókban; igyekeznünk kell azonosítani az iratokban említett és leírt díszleteket az ismert díszlettervekkel; meg kell kísérelnünk a színpadi gépezet, díszletek és történetük lehető legpontosabb rekonstrukcióját, és finomítanunk kell az akusztikai modellt. Lehetséges korolláriumként összeállhat az eszterházi opera-előadások, új, pontosabb kronológiája, sőt talán ahhoz is találunk partnereket, hogy egy részletes és átfogó, faksimilét is tartalmazó online katalógusban virtuálisan egyesítsük és kereshetővé tegyük a két ikerarchívum szétszóródott zenei-színházi anyagát, megkönyvitendő a jövődó Haydn-kutatóinak dolgát. □