

GERHARD M. DIENES

Fellner és Helmer

A kor, amelyben építettek



Ferdinand Fellner



Hermann Helmer

A városok kora

A XVIII. század végén bomlásnak indult az örökletes intézményrendszer, és létrejöttek az ipari forradalom mechanizmusai, hogy Angliából kiindulva újjáformálják a világot. Európa településszerkezete a középkori városrendszer virágkora, a XIII. század óta először ment át mélyreható mennyiségi és minőségi változáson. A népesség gyors növekedése és a vidéki létforma tömeges földadása a XIX. században aránytalan mértékű elvárosiasodáshoz vezetett. A város addig csak az emberiség jelentéktelen hányadának szolgált lakóhelyül, nem volt több tényéni – a földműves többség vérvérejtékével táplált – fényűzésnél. A városok elszórt szigetekre emlékeztettek az erdők és legelők, szántók és parlagföldek tengerében. A XIX. századra átalakult a kép: a Föld sűrűbben benépesült vidékein most már a mezőgazdasági termelés területei váltak magányos – a városok tengerárja által mind teljesebben elnyelt – zöld szigetekké.

Míg korábban már a százezres lélekszámú városok is nagynak számítottak, a XIX. század során egyre több

urbánus központ lépte át a milliós határt. A XVIII. századi Ausztriában például csak a népesség tíz-tizenöt százaléka lakott kétezernél több lakosú településeken – 1850 körül viszont már a húsz, 1910-re pedig az ötven százaléka! A Német Birodalomban 1871-ben a népesség szűk harmada (36,1 százalék) élt kétezresnél nagyobb lélekszámú településeken, a nyolc nagyvárosban pedig csak 4,8 százaléka. Negyven év múltán alaposan eltolódtak az arányok: 1910-ben 60,1 százalék élt kétezernél több lakost számláló településeken. A nagyvárosok száma 48-ra gyarapodott, s ezek együttvéve 14 millió lakosa a teljes népesség 21,3 százalékát tette ki. A városrendszer fejlődésében – mint már a középkor idején – a harmadik rendnek, a polgárságnak jutott a főszerep.

A polgári kor

A polgárság ugyan erősen tagolt volt, a birtoklás örömeiben és a vagyonszerzés iránti jól fejlett érzékben mindazonáltal komoly kohéziós erőre lelt. Robert Musil

például úgy találta, hogy míg azelőtt még az üzleti leveleket is „kék szóvirágokkal” hímezték ki, most már „a szerelemtől a tiszta logikáig mindenfajta viszonyt a kínálat és kereslet, fedezet és elszámolás nyelvén” fejeznek ki; Lewis Mumford pedig az ipari hatalom és pénzügyi siker kizárólagos imádatáról beszél.

Ferdinand Fellner és Hermann Helmer építésként e kalmárszemlélt korban is megtalálta a maga működési területét – Zágrábban például az ottani Escompte-Bank építésénél, Grazban a Kastner és Öhler Áruház 1912-es átépítésénél; Hermann Helmer pedig – az idegenforgalom lassanként a gazdaság harmadik pillérévé vált – szállodát is tervezett a Semmeringre, a Grandhotel Panhanst. Tevékenységükben mindazonáltal a színházépítésnek jutott a legnagyobb szerep.

A kultúra mindinkább a városba összpontosult: összművészeti alkotásnak, gigantikus operának szánták, s megszépítésébe bevonták a művészetek teljes seregletét. A színházépítés és -fenntartás a gyorsan növekvő városok kommunális presztízisének részévé vált.

Fellner és Helmer valóságos „színházgyárosoknak” számítottak, s a megannyi építészeti pályázat közül, amelyen részt vettek, kevés végződött nem az ő győzelmeikkel – például a krakkói színházé. „Konfekcióépítészetük” Alexander Sixtus von Regen szerint egyenesen alumulthatatlanul olcsó volt. Így nem csoda, ha a Fekete- és a Balti-tenger, a Duna és a Spree között több tucat városban találhatjuk meg F. Fellner és H. Helmer új vagy (mint például Mainzban és Darmstadtban) átépített, esetleg kibővített színházait.

Európa-szerte

1870-től a legkülönbözőbb városokban épültek Fellner és Helmer-féle színházak: régi székhelyeken, mint Bécsben és új metropolisokban, mint Szófiában, az új Bolgár Fejedelemség fővárosában, ahol 1866-ban még muszlimok alkották a népesség nagyobbik hányadát; az 1871-ben porosz birodalmi fővárossá avanzsáló Berlinben és a látványosan fejlődő kettős városban, Budapesten, amely a kiegyezés után a Magyar Királyság korszerű kulturális és gazdasági központjává nőtte ki magát. A művelődéstörténet legtöbbször ezekből a

nagy városokból meríti leírásait, ezekből a metropolisokból vezették le a polgári kultúra modellképét. A vidéki városok kultúrája, ha egyáltalán, sokszor csak egy-egy széljegyzet erejéig bizonyul említésre méltónak – Fellner és Helmer pedig nemegyszer éppen ilyen városoknak tervezte színházait, például a gyorsan fejlődő Temesvárnak (1854: 20560 lakos; 1910: 72555 lakos).



Temesvár, Városi Színház

Épültek Fellner és Helmer-féle színházak olyan régi – nagy, részben udvari és/vagy rendi színházi hagyománnyal bíró – városokban, mint Salzburg és Klagenfurt, és olyan új városokban, mint az 1794-ben alapított Odessza. A Fekete-tenger partján épült kikötőváros operájának története Manaos vállalkozására emlékeztet az Amazonas braziliai őserdőiben. „Először volt a semmi, aztán jött a rohamosan növekvő város elképesztő gazdagsága, míg végül a helyi potentátok pénze és érvényesülvágya világra segítette a múzsák díszpompás templomát, emléket állítva építetői nagyságának és nagyzási hóbortjának.” Megtaláljuk színházait olyan tartományi, megyei és járási központokban, mint a kicsi, de zenei hagyományait tekintve

Giessen, Városi Színház





Zágráb, Nemzeti Színház

nagy múltú Varazdin vagy Giessen. Ez utóbbiban a főiskolán tanuló trónörökös vált a színházépítés hajtómotorjává; „mert Giessen társasági szórakozáson kívül keveset tudott nyújtani a fejedelmi ifjúnak, így aztán (1890-ben) hamar alakot öltött a hosszabb ideje dédelgetett terv, hogy jobbító szándékkal változtassanak Giessen színházi viszonyain”. Épültek Fellner és Helmer-féle színházak olyan előkelő üdülőhelyeken, mint Wiesbaden, ahol a vendégek évi száma meghaladta a lakosokét, a Bécs közeli Badenben, de építettek színházat a Krupp cég alsó-ausztriai ipari településén, Berndorfban is, ebben az „eszményi-patriarchális szerkezetű” helységben, amelyre az „eszményien neofeudális” várostervezés nyomta rá a bélyegét.

Városbővítés

A területfoglalásait tekintve is viharos urbanizáció korában rendkívül megnőtt a várostervezés jelentősége. A tévesen felfogott korszerűsítés lázában lebontották a múlt béklyóinak érzett városfalakat, széles utakat hasítottak a város sűrű szövetébe, óvárosi épületcsoportokat a földdel tettek egyenlővé. A korszerűsítés modelljévé a minden más nagyvárosnál teljesebben átalakított Párizs vált. III. Napoleon császárnak, pénzügyminiszterének, Persignynek és Szajna megye prefektusának, Haussmann bárónak sikerült, amit kormányok és uralkodók egész Európában nem tudtak véghezvinni: miután kártalanítás ellenében törvényessé tették a kisajátítást, a sűrűn beépült óvárost széles, egyenes utak hálózatával törték át, lebontva mindent, ami útjukat állta. Ez az úgynevezett „haussmannizáció” a párizsi

Opera és a hozzávezető sugárutak építésekor mutatkozott meg a leglátványosabban. A díszpompás épület egymaga annyiba került, mint a Ferdinand Fellner és Hermann Helmer tervei nyomán született ötven színház együttvéve.

A Fellner és Helmer-féle építkezések nem jártak együtt olyan drasztikus városfejlesztési beavatkozásokkal, mint Párizsban. Színházai sok esetben a történelmi városmag szélén, a *Gründerzeit* terjeszkedési területein épültek meg, amelyek jellegzetes rácshálós alaprajza éppúgy rányomta bélyegét a kapitalizmus korának városára, mint a telekspekuláció, és sakktablához hasonlatos játékterepet kínált a gazdasági konkurenciaharcnak.

A bécsi Népszínház – a polgári tömegtársadalom színházaként – a külső Ringen, a külvárosokkal határos átmeneti övezetben épült fel, míg a belső Ring a főúri értékrend és reprezentáció domináns színtereit, az udvari színházakat (a Várszínházat és Operát) szegélyezte. Zürich városképét mind a Városi Színházzal (Operaházzal), mind az 1895-ben megnyílt Új Zürichi Zenedével (Neue Zürcher Tonhalle) markánsan megváltoztatták Fellnerék. A két házat ama korszak jellegzetes tanúiként tartjuk számon, „amikor Zürich nagyvárosi ambíciókat tápláló gazdasági központtá nőtte ki magát”. Zágráb Nemzeti Színháza egy nagyszabású, parkokból, terekből és monumentális épületekből képzett együttes, a városmag és a pályaudvar közé illeszkedő „zöld parkó” részeként épült meg. Hamburgban az 1903 és 1906 között elkészült főpályaudvar közelében építettek színházat Fellnerék; a pályaudvar csarnokszerkezetét méltán nevezték „a technika katedrálisának”.

Haladáshit

A kor tudományos és műszaki haladására volt büszke. A polgárság Stefan Zweig szerint „őszintén meg volt győződve róla, hogy a legjobb úton s tántoríthatatlanul halad »minden világok legjobbika« felé. Megvetéssel tekintettek vissza a régi korokra: háborúik, éhínségeik és forradalmaik alapján úgy ítélték, hogy akkoriban az emberiség nem lehetett még nagykorú, eléggé felvilágosult. Most azonban tényleg évtizedek kérdése csupán, gondolták, és a Rosszat, az Erőszakot végérvényesen

leküzdik, és a szakadatlan, feltarthatatlan »haladásba« vetett hit e kort valóban a hit erejével hatotta át; e »haladásban« már makacsabban hittek, mint a Bibliában, evangéliumát pedig mintha naponta újra igazolták volna megcáfolhatatlanul a tudomány és technika csodái.” E haladáshittel szöges ellentétben állt a – nem utolsósorban az áldatlan jelenkor által kiprovokált – menekülés a történelembe.

A stílári eszközök kollázsa

A polgárság, miközben városépítészeti szempontból a történelmi épületállomány rontnokának bizonyult, építészeti stílus terén minden moderntől berzenkedett. Az ebből eredő historizmusban – a legkülönbözőbb stílári eszközök összetársításában – egy önmagában semmiképp sem zárt társadalmi réteg heterogén társadalmi és kulturális tudatának megnyilvánulását fedezhetjük fel. Tudatosan visszatértek a reprezentáció régi formáihoz, hogy az új pénznek ilymód az ősiség és patina mázát kölcsönözzék.

A historizmus visszatekintve nem egyéb, mint a másoló – a művészettörténet menetét sommásan föl idéző – stílusok gyors egymásutánja és részbeni szomszédsága. A stílus jelentéshordozóvá vált, a történelmi stílusformák politikai üzenőképeségének pedig történelmi ismeretekkel raktak alapot. Az ókort például a demokrácia eszményének tekintették, ezért parlament-épületekhez a görög ókor formáit választották. A gótikát viszont a szakrális építészet érvényes formájaként tartották számon, míg a reneszánszban a humanizmus megnyilvánulását látták, s ezért legszívesebben a nevelés és kultúra színtereire merítettek belőle. Végül a barokk a felségeszmét foglalta magában, a hatalmat és méltóságot reprezentálta.

Európát ellepték az építészeti epigonizmus termékei. „Gyárok a Tower sziluettjét vették kölcsön, gyárkérmények minaretnek, víztornyok kápolnának álcázták magukat. II. Lajos bajor király várainak és kastélyainak színpadi fantasztikumában lelte örömét. Garnier a pompa és presztízis kellékeivel zsúfolta tele operaházát. A bankok palotái barokkos homlokzatuk dagályával pöffeszkedtek. Minden erkélyt egy-egy Atlasznak, minden portikuszt kariatidáknak kellett

megtartaniuk.” Nem maradt el a kritika sem. Sokan stílári maskarádéről beszéltek. Otto Wagner a „modern építészetről” írt, 1895-ben megjelent könyvében a funkcionális egyszerűség szemszögéből bírálta a bécsi Ringstrasse stílusát. Nem fogadta el, hogy pályaudvarok paloták alakját ölték, mert úgy tartotta, hogy ami nem célszerű, az szép sem lehet. „...Egyes építészeti feladatok, például egy templom építése, ma ugyanolyannak látszanak, mint évszázadokkal ezelőtt, míg más feladatok egészen újkeletűek, hogy egy parlamentet építhetünk görögnek, egy távirót vagy telefonközpontot azonban nem építhetünk gótikusnak, miközben pontosan ilyen stílusú templomot követelnek. Akik így beszélnek, valamennyien csak egyet felejtenek el, nevezetesen, hogy az emberek, akik ezeket az épületeket látogatják, egytől egyig ugyanolyan modernek, és sem a parlament előtt nem szokás antik diadalszekéren, csupasz lábbal elhajtani, sem templomhoz vagy városházához nem szokás hasított zekében közeledni.”

A „megszépítésről” való tudatos lemondás láthatóvá tette a dolog lényegét: az épületet mint tiszta funkciót. Adolf Loos 1908-as pamfletje, az *Ornamens és bűn* józanul szögezi le: minden ornemens elfecsérelt munkaerő, ekképp pedig elfecsérelt tőke. A historizmus stílári káoszát végül a XX. század funkcionalizmusa váltotta fel. Fellner és Helmer színházainak zöme a historizmus szellemében fogant. Grazban például úgy szólt a megbízás, hogy a Városi Színháznak (a mai Operának) a tartományi fővárosban született Bernhard Fischer von Erlach stílusában kell megépülnie, mert „Ausztria legjelentősebb épületei mind a császárvárosban, mind az

Graz, Operaház (volt Városi Színház)





Budapest, Vigszínház

összes nagyobb vidéki városban pontosan ebben a stílusban kerültek kivitelezésre”.

Nacionalizmusok

Az ónémetnek tekintett „gótikus minták” ugyan nem jutottak szerephez, de a német-nemzeti érzületű polgárság egyebek között az épület Kaiser-Josef-Platz felőli oldalán elhelyezett felirat révén hangsúlyozhatta, milyen fontos számára Graz német erődiként, a szláv délkelettel szemben betöltött szerepe. A tábla a *Nürnbergi mesterdalnokok* szavaival mutat rá:

„Senki se tudná már, mi a német és igaz, ha a német mesterek tisztességében nem élne tovább.”

A zágrábi színház neobarokk épületében viszont a színpadfüggönyre festett allegorikus ábrázolással, a *Horvát újjászületéssel* üzentek a magyar kormány egyeduralmi politikája ellen – nyilvánvaló nacionalista jelzésként egy olyan korban, amikor Közép- és Kelet-Európában új politikai rendezőelvű fejlődött és lassanként a hagyományos rendi korlátok helyére lépett a nemzeti gondolat. Tudnunk kell, hogy a színház olyan hely volt, ahol egy-egy mű elfogadása vagy elutasítása nem csak esztétikai elveken alapult. Ha ezt a kort vizsgáljuk, semmiképp sem szabad alábecsülnünk a művek politikai, illetve nemzeti mozzanatát.

Beszűkülés

A polgárok – állapítja meg Ernst Krenek – már akkor nemzetiek voltak, amikor még liberálisok voltak. Krenek szerint a 48-as forradalmak előtt még a ne-

messég volt a szellem legelevenebb befogadója, támogatója és ösztönzője, tükre és közönsége. A hozzá szociológiailag felzárkózó polgárság már nem látta el ezt a feladatot. Az emiatt bekövetkező szellemi beszűkülést sem szorgalommal, sem műveltséggel nem lehetett ellensúlyozni. Pedig a műveltség még soha nem ért annyit, mint a polgári korszakban; még a zenéhez is ez rendelt új funkciót, miután az udvarokban betöltött „szolgáló” szerepét levetkőzte. Bécsben – olvashatjuk Stefan Zweignél – a „jobb módú családokban már a társasági illem kedvéért is ügyeltek rá, hogy »művelt« fiúkat neveljenek; franciára és angolra taníttatták őket, nem maradhatott el némi zeneoktatás sem, előbb nevelőnő, majd házitanító volt mellettük, hogy jó modort tanuljanak. Ám a »felvilágosult« liberalizmus e korszakában teljes értékű csak az »akadémiai« képzés lehetett, az, amelyik az egyetemhez vezet; ezért minden »jó« családban élt a becsvágy, hogy legalább egy fiúgyermek valamilyen doktori címet viseljen a neve előtt.” Bécsben – hogy továbbra is Zweiget kövessük – a zsidó nagypolgárság soraiból kerültek ki a kiállítások, hangversenyek és színházak leglelkesebb látogatói, mert ez a hagyomány által kevésbé kötött réteg az új iránt is nyitott tudott lenni.

Különleges egy pozíció volt ez, mert bárki, aki Bécsben „megértést és közönséget keresett, erre a zsidó burzsoáziára támaszkodhatott csupán. Az arisztokrácia köreiben már Wagner, Brahms, Johann Strauss vagy Hugo Wolf sem talált támogatásra; a polgárságnak kellett a zsebébe nyúlnia, hogy a Filharmonikusok hangversenyeinek színvonala a régi maradjon, hogy a festők és szobrászok megéljenek, és a zsidó polgárság büszkesége és becsvágya éppen ez volt: ők itt az elsők közé emelkedhettek, hogy Bécs kultúrájának hajdani fényét megőrizzék.” Karl Kraus viszont a színházak repertoárjának sekélyességét fájalta, mely abból eredt, hogy „a kor bécsi színpadai kénytelenek voltak irodalmi szükségletüket szinte kizárólag a liberális lapok szerkesztőségeiből fedezni”. A színigazgatói és drámaírói hivatás közötti összefonódások oda vezettek, hogy az alkalmatlan színműveket egyetlen színigazgató sem merte visszautasítani. A minőség nem féltetlenül volt elsődleges szempont, s különösen a vidéki színpadokon a mennyiség is gyakran hagyott kívánnivalót maga

után. Gustav Mahlernak, aki 1881-ben a laibachi (ljubljanai) színházhoz szerződött, két segédkarmester, egy 18 főállású zenészből összetevődő zenekar és egy hét hölgyből és úrból képzett kórus állt a rendelkezésére, valamint egy-egy énekes a különböző szólószerepekre. A repertoárban operáknak, operetteknek, daljátékoknak és dalmeséknek kellett szerepelniük.

Új tartalmak

A színművektől mindenekelőtt új tartalmakat várt el a polgárság. A történelmi szüzsébe öltöztetett színpadi cselekmény figyelembe vette az új, polgári közönség élettapasztalatait. A mélyen tisztelt publikum látványéhségét pazar díszletekkel és jelmezekkel, no meg az újfajta színpadi effektusokkal igyekeztek kielégíteni. Az írókat és zeneszerzőket persze szintén érdekelték az új témák; Giuseppe Verdi például – talán pénzügyi megfontolásokból is – így ír 1853. január 1-jén kelt levelében: „Új, nagy, szép, változatos, merész témákra vágyom. Olyanokra, amelyek végletesen merészek, formában újak, mindemellett pedig jól komponálhatóak.” Verdi és Richard Wagner – ki-kí a maga módján – összművészeti alkotássá igyekezett fejleszteni az operát. A huszadik század elejére eljutottak a tonalitás határaiig, új utakat kellett keresni.

Színházba nem csak a színház végett jártak az emberek, de ez nem volt újdonság. A páholyokban már a XIX. század elején is élénk társadalmi élet folyt, a jegyszedők előadás közben édességet árultak, s a társalgás csak a bravúráriák és egyéb, különösen hatásos részek idejére csitult el. S már 1920 körül vagyunk, amikor a bécsi közönség még mindig csak téfnifereg, kártyázik, falatozgat, iddoggál és enyeleg a nézőtéren, jóllehet az előadást Richard Strauss dirigálja, és a színpadon olyan csillagok lépnek fel, mint Maria Jeritza és Leo Slezak. A színház nem utolsósorban színpadul szolgált magának a polgárságnak is. Különösen szívéhez nőttek a nagy operák, ezek ugyanis fölbecsülhetetlen előnnyel rendelkeztek a többi színpadhoz képest: látszatuk valódi volt, pátoszuk dramaturgiai eszköz, drámai játékukról pedig mindig tudni lehetett, hogy az, ami. Az udvari barokkból kinőtt, pompájában kiteljesedő opera mindenestül megfelelt a főlemelkedő osztály reprezentáció iránti szükségletének.

Reprezentációs igény

A párizsi Opera különösen jól érzékelteti e reprezentáció iránti szükségletet. A nézőteret – hogy a közönség figyelmét ne terelje el a zenei élményről – visszafogott, nyugalmat sugárzó eszközökkel formálta meg Charles Garnier. A nyílt lépcsőnek és az előcsarnoknak viszont a legnagyobb figyelmet szentelte az építész, itt ugyanis a nézők voltak a szereplők, itt lépett színre az a polgárság, amelyet Jacques Offenbach a színpadon parodizált. Most már a színház vette át azt a funkciót is, amelyet azelőtt részben a barokk kastélyok töltöttek be díszlépcsőkkel és báltermeikkel – ez is jó példa arra, hogy a nagypolgárság mennyire utánozta a nemességet. Ki-kí igyekezett a legjobb fényben láttatni magát – ez volt a lényeg. A barcelonai Gran Teatróban 1887-ben, egy galarendezvény alkalmával bevezették a villanyvilágítást. A közönség el volt szörnyedve, mert úgy érezte, hogy a lámpák tejfehér világossága hullakülsőt kölcsönöz a jelenlevőknek, gyöngíti a kelmék fényét és színeit, és tompítja az ékszerek csillogását. Mindez nem lehetett kívánatos hatás egy olyan operaházban, ahol a reprezentáció volt az elsődleges, s amelynek előcsarnokai a legújabb divat bemutatásának kifutóivá váltak.

A nők – jegyzi fel Alfred Polgar egyik elbeszélésében – a tükrök előtt „megigazgatják frizurájukat, sietve bepúderozzák arcukat, lágy csavarmozdulatokkal forgatják felsőtestüket. Elragadó, tarka, zavarba ejtő és művészi látványt nyújtanak, élő álcák, finom holmik. Tudják, hogyan forgassák a szemüket, hogyan mosolyogjanak és hogyan billegessék fejcsékjüket...” Az *haute couture* – a szabómesterség felső osztálya – azonban nem tudott mindenütt érvényesülni, mert Berlinben például „maguk szabta, izléstelen ruhákban” jártak színházba a nők. Volt olyan dáma is, aki kerülte az előcsarnokokat, és inkább a páholyban maradt, amelyet védett helynek, egyfajta színházbeli otthonnak, „tisztaszobának” tekintettek; elvégre egyetlen más évszázad sem „művelte olyan



odaadón az otthonosság kultuszát..., mint a tizenkilencedik” .A páholy egyúttal az intimitás hallgatólagos színterévé, „könnyelmű flörtök” rejtekhelyévé vált.

Kettős erkölcs

Flört és színház – e kettő Párizsban ugyanúgy összefonódott, mint Bécsben. „A szerelmi piac ott a nézőtérre is behatolt. Szokásba jött, hogy a földszinten ülő »hölgyek« előadás közben akár három-négyszer is elhagyják a helyüket, s ugyanazt a helyet nem ritkán több férfinak is eladják egy este során. Utóbbiak figyelmét ugyanis nem annyira a színpadi cselekmény kötötte le, mint hölgyzomszédaiak erényei. Akadtak színigazgatók, akik még ingyenjegyeket is osztottak a hölgyeknek, hogy készségesebben járuljanak hozzá a maguk módján a forgalom növeléséhez.” A színpadon viszont elvárták a cenzúrától, hogy segítse a morál és illem, valamint a jó erkölcsök tiszteletét. A *Kaméliás hölgy*ről 1852-ben Párizsban például úgy gondolták, hogy egy ilyen mű sértés mindenre nézve, aminek a tiszteletét a cenzúrának illenék kieszközölnie. A polgári társadalomnak ezt a kettős erkölcsöt állítja pellengérré Johann Strauss operettje, a kort karikírozó *Denevér*.

Ebben hangzik el az alábbi négy sor:

*Balerina szép szeme,
Csábító rövid ruhája
Megkap édes rózsaláncra,
Hogyha szól a tánc-zene.**

A balerinák a férfiak kedvelt „vágyobjektumai” voltak. Ferenc József császár anyja, Zsófia főhercegnő parancsba adta, hogy a balerináknak térdnél hosszabb ruhát kell viselniük. Hans Makart ugyanekkor buja aktképeket festett, s a műkereskedők azzal dicsekedtek, hogy társasági dámák álltak modellt hozzájuk. A buzgalom, ahogyan egyik-másik dáma modell voltát tudtul adta, éles fényt vet a kor Janus-arcúságára.

Az érem másik oldala

Ez volt az a kor, amikor azt hitték, hogy az álló és mozgó gőzgépek zakatoló ütemére végre teljesül az

emberiség „magasabbra, gyorsabban, előbbre” álma, másfelől meg úgy tetszett, hogy az ipar térhódítása tönkretett egy addig ép világot. Az iparosítás Lewis Mumford szemében a XIX. század legnagyobb teremtőereje, de ez az erő hozta létre „az addig ismert legméltatlanabb városi környezetet” is, Josef Roth pedig úgy fogalmazott, hogy Isten az iparral a legsúlyosabb



Graz, Operaház (volt Városi Színház)

büntetést rótt a városokra. A város így egyúttal a nyomor és embertelenség színterévé is vált. Lakói erre reagálva fölfedezték a még kizsákmányolatlan természet, mások a maskarádé és színház látszatvilágába menekültek. Richard Wagner operáival ősi regék renegeteiben kerestek menedéket, és az operaházakban – amelyek mindinkább egyfajta világi mentsvárrá léptek elő – Siegfriednek képzeltek magukat. A színházi előadások eleve zárt környezetben, viszonylag szűk keretben zajlottak, amely nem állt arányban a város méreteivel. Míg az ókori Athén Dionüszosz-színháza még a város teljes lakosságát be tudta fogadni, az új párizsi Opera csak valamivel több mint kétezer ülőhellyel rendelkezett – Párizsnak ekkor már kétmillió lakosa volt. A mesterségesen kivilágított nagyvárosokban az éjjeli színházprogramokra várt a szürke hétköznapok megszépítésének feladata.

„Boldog, aki...”

Az opera látványszínpada, zene, ének, balett és tündéri fényhatások ötvözéke képes volt a feledtetésre: „Bol-

dog, aki elfelejti, amin úgysem lehet változtatni!” – hallhatjuk a *Denevérben*, s a szobalány, amíg dalol, többé-kevésbé kibékül sorsával:

*Hogyha szárnyam vón' nekem,
Túlrepülnék tengeren,
Ámde nem tudok repülni,
Fellegek közé merülni,
Van egy erős hibám:
Mért vagyok szobalány?**

A valóság másként festett.

Az alsó rétegek szervezkedése

A polgárság által kizsákmányolt alsó rétegek megelégtették sorsukat, és szervezkedni kezdtek. A munkás-ság soraiban a hátrányos szociális helyzethez korábban nem ismert közösségtudat és szolidaritásérzet társult. A parlamenti munkában való részvétel jogi eszközéül munkáspártok alakultak, amelyek a termelőeszközök társadalmosítását és államosítását, a tőke felszámolását tűzték célul. Úgy gondolták, hogy a tőkének eztán a szociális jólétet kell szolgálnia. Lassanként sikerült szorosabbra szőni az eleinte teljesen hiányzó és jó ideig módfelett fogyatékos szociális hálót. Az iparban a heti munkaidőt – amely a XIX. század első felében 80-85 óra lehetett – 1910/14-ig sikerült 60 óra alá csökkenteni, a grazi Városi Színház építésekor pedig maga a „cs. és kir. iparfelügyelőség” lépett fel a vasárnapi munka ellen.

Lassanként ingadozni kezdett a társadalmi rend. A munkásság a kizsákmányolás tárgyából történelemformáló alannyá vált. Richard Wagner – aki soha nem tagadta, hogy társadalomelméleti gondolkodása a baloldali-német hegelianizmusból eredezik – azt remélte, hogy a munkások egy „új vallás” úttörői lesznek, és Bayreuthnak egyféle társadalompolitikai küldetést szánt. Ez a fesztiválház nem egy akart lenni a sok közül, hanem olyan hely, ahol a társadalom forradalmi megújulása lel kinyilvánulásra. Az összművészeti alkotás Wagner felfogásában a valóság átalakítását szolgálja,

vagyis a társadalomnak a művész elképzelései szerint kell megváltoznia. Az új társadalom utópiáját totális utópiának szánta, Wagner népfogalma faji és keresztény színezetű, a vér adott morális-erkölcsi tulajdonságok hordozója, amelyek keveredés folytán romlásnak indulhatnak – ezt a romlásfolyamatot kell feltartóztatnia a hősiességnek.

„Visszahanyatlás”

A hősök-vezérek iránti vágy éppúgy fölerősödött, mint a faji téboly, a szélsőséges nacionalizmus és erőszak-kultusz, és ugyanaz az emberiség, amely „egyetlen szárnycsapással évmilliók teljesítményét hagyta maga mögött, amely jóformán mindennap elért valami tegnappal még elérhetetlent, erkölcsileg mélységes barbarizmusba és embertelenségbe hanyatlott vissza”.

A színházra várt a szerep, hogy mindezt elleplezze, hogy ép világot színleljen. Egy berlini kritikus így jellemzi a helyzetet: „A pusztá koholmányá süllyedt társadalmi dráma... olyan világot hazudik, amilyen nincs: amelyben szeretnek, nem éheznek, amelyben a szociális gondot agyonhallgatják, s az élő emberek létezését kizárólag az erotikus játszadozás látszik vezényelni.”

A színház másfelől csatornájává vált a társadalom kritikai elemzésének is – bár persze nem mindig olyan expresszív módon, mint Oskar Kokoschka darabjában, amelynek címe a gyilkost teszi meg a nők reményességévé.

Ferenc Ferdinánd osztrák trónörökös 1911-ben így nyilatkozott Kokoschkáról: „A fickónak össze kéne törni a csontjait”, s ezzel a véleményével nem volt egyedül.

A trónörökös meggyilkolása 1914-ben – amikor Fellner és Helmer utolsó kulturális épületét, a bécsi Hangversenyházat és Akadémiát építette – kirobbantotta az első világháborút. Véget ért egy kor, megmaradt viszont a színház, amely Max Reinhardt szerint halhatatlan, „hiszen színházat játszani, színházat nézni az ember elemi késztetése”, s a Fellner & Helmer által tervezett épületek legtöbbször estéről estére mindmáig felmeleg a függöny.

*Evva Lajos fordítása