

DERES KORNÉLIA

Átváltozó képek és utazó technológiák

Döbler, Telepi és Róth előadásai a 19. században*

A B S Z T R A K T

A tanulmány azt vizsgálja, hogy a dupla optikás laterna magica eszközeinek és a hozzá kötődő, újszerű vizuális élményt nyújtó ködfátyolképek műfajának terjedésében milyen szerepet töltött be három népszerű előadó az 1840-es évek során. A bécsi Ludwig Döbler, a pest-budai Telepi György és a kassai Róth Imre Emánuel összefüggő története rámutat a közép- és kelet-európai előadók kiemelt szerepére a vizuális tudásközvetítés korabeli dinamikáiban. A bűvészként ismert Döbler az elenyésző és átalakuló ködfátyolképek vetítésének meghonosítója volt a kontinentális Európa számos városában. A műfaj elterjedésének szempontjából különös jelentőséggel bírt 1843-as pest-budai turnéja, melynek következtében két helyi előadó is megismerte, adaptálta és tovább terjesztette a technológiai újdonságot. Míg a színészként és díszletfestőként dolgozó Telepi elsősorban a magyar témájú képek vetítésével tűnt ki 1844–1845 során, a festőként ismert Róth a ködfátyolképek vizuális élményét 1845-ben egészen az Oszmán Birodalomig utaztatta. Az esettanulmány felhívja a figyelmet a korai vizuális technológiák körforgásának és a népszerű előadásoknak a kapcsolatára, illetve a nyilvános színházak mint tudásközvetítő helyszínek jelentőségére.

Bevezetés

„Mielőtt e varázsmodorú mutatóványok kezdődnek, a színházban a légszeszvilág elalszik, 's a nézők aggasztó éjsötétben ülnek. A színpad előkárpitja végre felszáll 's a legtisztább azürkék mennybolt tűnik szemünkbe, koszorú gyanánt körözve felhők-től, 's mi néma figyelemmel várjuk a csudákat, mellyek jövendők. Középeit a felleg-

* A tanulmány elkészítését a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatta, valamint a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-5 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatása segítette. Köszönettel tartozom Rajnai Edit (OSZK Színházstörténeti Tár) és Mikita Gábor (Herman Ottó Múzeum) színházstörténészeknek a kutatásban nyújtott segítségükért. A tanulmány bővített, angol nyelvű verziója könyvfejezetként a Brepols Kiadó gondozásában jelenik meg 2024-ben.

koszorú azúrkék terén im foltok mutatkoznak, e foltok kétes tárgyakká képződnek – hasonlóak a fata morganához vagy délibábhoz; a szép kék elenyészik, a felhők is mintegy kőfalakká 's épületekké olvadnak át, minden tisztul, elevenül, közelebb jó 's természeti szint ölt – míg végre előttünk áll egy felséges kép, olaszhonnak szép Itri-vára és városa.”¹ Az idézet a pesti Nemzeti Színház egyik 1843-as előadásának kezdő képsorait összegzi. A bemutató valójában egy új vizuális technológia első színrevitele volt a magyar színpadokon. A beszámoló arra is rávilágít, hogy az átalakuló, látványos képek csodaszerűségét egyrészt a színház mint intézményrendszer, másrészt a (bűvész)mutatvány mint a populáris kultúra jellegzetes műfaja keretezte. Kevesebb szó esik ugyanakkor a megjelenített képek technológiai hátteréről, amely egy évszázadok óta ismert vetítési eszközökhöz, a laterna magicához kötődött.² A bűvös lámpásként is emlegetett gépezet működésmechanizmusát üveglapra festett képek lencsén keresztül történő kivetítése adta, mesterséges fényforrás (gyertya, olajlámpa) segítségével. A vetítések közösségi eseményként szolgáltak a kezdetektől fogva, s az általában nagyméretű képeket vászonra, falra, később füstre is vetítették. Az eszköz történetében nem mellőzhető Christiaan Huygens és Étienne Gaspard Robertson neve: előbbi az optika és a fényelmélet alakuló tudományterületén belül a technológia 17. századi feltalálójaként, utóbbi a 18. század végén a lámpához köthető első jellegzetes előadói műfaj, a fantazmagória kitalálójaként vált megkerülhetetlenné.³ Az utazó előadók jóvoltából az 1800-as évek közepére egész Európát ellepték a laterna magica-műsorok, s a korabeli kultúrában fontos szerepet töltöttek be szórakoztató, edukációs és vallási műfajokként egyaránt.⁴

A 19. század első harmadában, az 1830-as években⁵ jegyezték fel először azt a speciális, új lámpás-technikát, amelyre a fenti színházi beszámoló is utalt, s amely ködfátyolképek (*dissolving views*) néven vált ismertté. A hagyományos, szimpla lencséjű eszközökhöz képest ez a képvetítési technológia egy (legalább) dupla lencséjű lámpáson alapult, amely lehetővé tette az elenyésző és felderengő, vagyis egymásba átalakuló

¹ Világ 1843. október 28., 706.

² A laterna magicák történeti kutatásához lásd: *Learning with Light and Shadows. Educational Lantern and Film Projection, 1860–1990*, szerk. Nelleke TEUGHELs – Kaat WILs, Brepols, Turnhout, 2023; *Faith in a Beam of Light. Magic Lantern and Belief in Western Europe, 1860–1940*, szerk. Sabine LENK – Natalija MAJSOVA, Brepols, Turnhout, 2022; *A Million Pictures. Magic Lantern Slides in the History of Learning*, szerk. Sarah DELLMANN – Frank KESSLER, John Libbey Publishing, Herts, 2020; *The Magic Lantern at Work. Witnessing, Persuading, Experiencing and Connecting*, szerk. Martyn JOLLY – Elisa DECOURCY, Routledge, New York, 2020; Jeremy BROOKER, *The Temple of Minerva. Magic and the Magic Lantern at the Royal Polytechnic Institution, London 1837–1901*, Magic Lantern Society, Ripon, 2013; *Quellen und Perspektiven / Sources and Perspectives*, szerk. Frank KESSLER – Sabine LENK – Martin LOIPERDINGER, Stroemfeld – Roter Stern, Frankfurt am Main, 2006; *Realms of Light. Uses and Perceptions of the Magic Lantern from the 17th to the 21st Century*, szerk. Richard CRANGLE – Mervyn HEARD – Ine VAN DOOREN, Magic Lantern Society, London, 2005.

³ Deac ROSSELL, *The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896 = Quellen und Perspektiven*, 178.

⁴ Ehhez lásd: *Learning with Light and Shadows*; illetve *Faith in a Beam of Light*.

⁵ A legelső ködfátyolkép-bemutatók dátumával kapcsolatos vitákhoz lásd: Erkki HUHTAMO, *Ghost Notes. Reading Mervyn Heard's Phantasmagoria. The Secret Life of the Magic Lantern*, *The Magic Lantern Gazette* 2006/4., 10–20.; Mervyn HEARD, *Phantasmagoria. The Secret Life of the Magic Lantern*, *The Projection Box*, Hastings, 2006; Edwin DAWES – Mervyn HEARD, *M. Henry's dissolving views = Realms of Light*, 159–161.

képek bemutatását. Ez az átalakulás vizuális értelemben innovatív tapasztalatot hozott a kortárs nézők számára, hiszen az eltérő képek közötti, fokról fokra történő átváltozást prezentálta. A laterna magicák esetében korábban megszokott éles kép-váltások helyett itt az egyik – ekkoriban üveglapra festett, később jellemzően fotografált – kép vetített másának elhalványulásával párhuzamosan, fokozatosan jelent meg az új kép, mintegy „ráúszva” az előzőre. A ködfátyolképek korai témái között fenséges természeti tájakat és nyüzsgő városokat, díszes épületeket és azok belső tereit találjuk, de egzotikus és távoli helyszíneket, illetve kortárs vagy történeti alakokat is előszere-ttel szerepeltettek az előadók. Nem véletlen, hogy a műfaj a 19. századi szórakoztatás népszerű formájává vált a század második felében. Ezenfelül a ködfátyolképek műfaja és technológiája a vizuális tudásátadás és tudáskörforgás fontos médiumaként is vizsgálható a korabeli európai társadalmakban.

Az egymásba oldódó képek vetítése ugyanis teljesen újszerű módon tette lehetővé a (kép)mozgás észlelését, illetve a képalapú narrációban is friss lehetőségeket hozott. Nem véletlen tehát – miként a fenti idézet is bizonyítja –, hogy a korabeli közönséget elvarázsolták a ködfátyolkép-műsorok. A képek méretei, a színek élessége és intenzitása, a korábban nem tapasztalt képmozgások kiegészültek a népszerű előadók szóbeli történeteivel és magyarázataival, élő hangszeres zenével, és sok esetben olyan, a nézőket is bevonó közösségi aktivitásokkal, mint az éneklés. Ennek következtében elmondható, hogy a ködfátyolkép-bemutatók immerzív, multimediális és a perceptuális csodákra összpontosító performatív eseményekként szerveződtek. A műsorok korabeli helyszínei sokféle nyilvános tértípust foglaltak magukba, ideértve többek között a tudományos és tudománynépszerűsítő intézményeket, a nyilvános színházakat és a szórakoztató vásárokat. A laterna magica-bemutatók lenyűgöző vizualitása mellett Nele Wynants színház- és művészettörténész felhívja a figyelmet a műfajhoz kapcsolódó utazó előadók és vándormutatványosok közvetítői szerepére is, akik a különféle földrajzi helyek, nyelvek és kultúrák között közlekedve és mediálva a 19. századi kulturális transzfer fontos (alkotó)elemei voltak.⁶

Ez a meglátás különösen fontosá válik Közép- és Kelet-Európa kultúrtörténetének vizsgálatakor, hiszen a 19. századi nemzeti önállósodási törekvések kontextusában az új technológiákat is magukba foglaló kulturális cserefolyamatok hozzájárultak a kulturális nacionalizmus⁷ célkitűzéseéhez. Így nem véletlen az sem, hogy a régióban előforduló innovatív vizuális technológiák és szórakoztató műfajok előbb-utóbb magas státuszú nemzeti intézményekben, például nemzeti színházakban is megjelentek. Az 1800-as évek során a nemzeti színházak az európai társadalmak ikonikus helyszíneivé váltak, hiszen egyszerre vittek színre oktatási és politikai témákat, társadalmi kérdéseket, szórakoztató műsorokat, a korabeli divatot és technikai újításokat.⁸ A század az európai nyilvános színházak számára a mechanikus-gépészeti változások-

⁶ Nele WYNANTS, *The travelling lantern. The Courtois and Grandsart-Courtois family theatres as trans-cultural mediators at the nineteenth-century fair*, *Early Popular Visual Culture* 2019/3–4., 237.

⁷ TAKÁTS József, *Modern magyar politikai esztétorténet*, Osiris, Budapest, 2007, 62–74.

⁸ Peter W. MARX, *Introduction. Cartographing the Long Nineteenth Century = A Cultural History of Theatre in the Age of Empire*, szerk. Peter W. MARX, Bloomsbury, London, 2017, 25.

nak és a technológiai innovációk bekebelezésének az időszaka, ami elsősorban a látvány minőségére gyakorolt lényegi hatást, s amelyet Sophie Nield színháztörténész a „technológiailag vezérelt szcenikus spektákulum” korszakaként írt le.⁹ Például a színházi világításra használt gyertyákat és kandelábereket az 1830-as évektől fogva fokozatosan felváltotta a gázvilágítás, majd a század végén az elektromos világítás elterjedése. A színpadok vizuális esztétikája is fokozatos változáson ment át a század második felében, amikor világítástechnikai újdonságok (például a mészfény bevezetése), a színpadi mechanika megváltozása (mozgatható színtér), vagy a különféle képtechnológiák (például a laterna magica vagy a mozgó panoráma) kezdték átszabni a színpadi reprezentáció határait. A képtechnológiák terjedését ugyanakkor nagyban befolyásolta az eszközök és az általuk bemutatott képek hozzáférhetősége.¹⁰ A képek kézi másolásától a század második felében felfutó tömeggyártásig vezető út és annak költségei értelemszerűen keretek közé szorították a gyakran szigorú költségvetést követő nyilvános színházakat.

Mindez fokozottan vonatkozott Közép- és Kelet-Európa intézményeire, melyek gyakran nélkülözték a képek és eszközök helyszíni tömeggyártását. A nyilvános színházak az elérhető színlapok tanúsága szerint kétfajta módon integrálták a vizuális technológiákat: egyrészt önálló mutatványokként, másrészt a dramatikus univerzum szolgálatában. Ez utóbbi azonban inkább kivételként jelent meg a kínálatban a század első felében, miután egy nagyszínpadi térben is megfelelő vizuális hatást keltetni képes laterna magica díszletelemként való felhasználása egyszerre függött a szaktudástól és a költségvetéstől. Szükség volt ugyanis egy technikailag kellően megbízható apparátusra, az annak működtetéséhez értő szakemberre, valamint (általában) frissen festett díszletképekre. A vizuális technológia önálló attrakcióként való bemutatása azonban sok esetben gazdaságilag is messzemenően kifizetődő volt mind az utazó előadó, mind a befogadó színházi intézmény számára. Nem véletlen, hogy a vizuális technológiák színpadi integrációjának ez a formája sokkal elterjedtebb volt a század folyamán. Ugyanakkor a korabeli színlapok arról is tanúskodnak, hogy ezek a mutatványok, látványosságok a színházak programjában sohasem szóló előadásokként jelentek meg, hanem jellemzően egy-egy színmű (általában komédiák) bemutatói után, mintegy az estek fénypontjaként. A vizuális csodák színházi prezentációi tehát a század első felében mindenképpen rendhagyó, emlékezetes eseményekként kerekteződtek, nem véletlen, hogy ezek az események általában a korabeli újságokban is nagyobb hírértékkel bírtak. Hazai viszonylatban is világosan látszik, hogy az 1830-as és 1840-es évek folyamán a magyar nyelvű színlapok és újságcikkek kiemelt helyet biztosítottak egyfelől a hazai drámairodalom darabjainak, másfelől a színpadi látványosságoknak a reklámozására, ideértve a vizuális csodákat bemutató attrakciókat, de például a színház belső tereinek díszes, ünnepi kivilágítását is. Következésképpen, a színházak a látványosság tapasztalatán keresztül kötötték össze a populáris és az

⁹ Sofie NIELD, *Technologies of Performance = A Cultural History of Theatre in the Age of Empire*, 204.

¹⁰ Nele WYNANTS, *Dissolving Visions. From Slide Adaptation to Artistic Appropriation in Magic Lantern Practices = A Million Pictures. Magic Lantern Slides in the History of Learning*. KINtop Studies in Early Cinema 6, szerk. Sarah DELLMANN – Frank KESSLER, John Libbey Publishing, New Barnet, 2020, 266.

elitkultúra rétegeit. Ugyanakkor az e helyszínekre jellemző, gyakran átpolitizált kontextus erős hatást gyakorolt a ködfátyolkép-bemutatók tartalmára és kereteire is. Ebben a környezetben az utazó előadók ugyanis kénytelenek voltak produkcióikat a helyi közönség ízlésének megfelelő módon adaptálni, akik a távoli, egzotikus tájképek mellett már a nemzeti képzelethez kapcsolódó témákat is látni akartak – amint arra jelen tanulmány is több példával szolgál majd.

A 19. századi vizuális technológiák a korabeli mutatóványosoknak, színpadi bűvészeknek, úgynevezett kísérleti fizikusoknak és egyéb népszerű előadóknak köszönhető körforgása és vándorlása felhívja a figyelmet a tudomány és a közösségi tudástermelés, valamint színrevitel közötti szoros történeti kapcsolatokra is. Helmar Schramm színháztörténész már a kilencvenes évek közepén rámutatott, hogy a színház és a tudomány reprezentációs kódjai osztoznak néhány lényeges strukturális jellemzőben, mint például az ideális megfigyelő helyzete vagy a látás és a cselekvés térbeli és időbeli szerveződése.¹¹ A tudomány- és tudástörténet szempontjából nem mellőzhető tehát azon színreviteli kérdések vizsgálata, amelyek a technológiai innovációk performativitásából kiindulva tesznek fel kérdéseket a tudományos innovációk terjedésének dinamikáiról. A területen aktív kutatók jóvoltából a kétezres évek elejétől kezdve számos olyan elemzés olvasható, amely már nem a professzionális és amatőr tudomány közötti éles határvonal fenntartásából indul ki.¹² Ehelyett egy sokkal összetettebb megközelítésből vizsgálják a közösségi tudástermelés különféle társadalmi és kulturális kontextusait, a tudás körforgását és annak közvetítőit, a befogadás és az előállítás előadás-központú dinamikáit, valamint azokat a mozgásokat és interakciókat, amelyek a tudásközvetítést kísérik.¹³ Érdemes tehát jelen kutatás során is észben tartani, hogy az emberi érzékelés új és felforgató lehetőségeinek bemutatásával a tudományos innováció és a populáris szórakoztatás elemei gyakran keveredtek a különféle laterna magica-műsorokban, melyek a nézés tapasztalatával és a néző identitásával kapcsolatos korabeli kérdéseket is új színben tüntették fel.¹⁴ Az elmúlt évtized során számos fontos nemzetközi kutatás indult a színház- és kultúrtörténet, az előadáselmélet, a tudománytörténet és a médiatudományok metszéspontjainak feltérképezésére.¹⁵ Azonban ezek a vizsgálatok jobbra a nyugat-európai

¹¹ Helmar SCHRAMM, *The Surveying of Hell. On Theatricality and Styles of Thinking*, Theatre Research International 1995/2., 114–118.

¹² Vö. Johan ÖSTLING – David Larsson HEIDENBLAD, *The History of Knowledge*, Cambridge UP, Cambridge, 2023; *Circulation of Knowledge. Explorations in the History of Knowledge*, szerk. Johan ÖSTLING – Erling SANDMO – David Larsson HEIDENBLAD – Anna Nilsson HAMMAR – Kari H. NORDBERG, Nordic Academic Press, Lund, 2018.

¹³ Példának lásd: Al COPPOLA, *The Theatre of Experiment. Staging Natural Philosophy in Eighteenth-Century Britain*, Oxford UP, Oxford, 2016; *Science and Spectacle in the European Enlightenment*, szerk. Christine BLONDEL – Bernadette Bensaude-Vincent, Ashgate, Aldershot, 2008; Iwan Rhy MORUS, *Frankenstein's Children. Electricity, Exhibition, and Experiment in Early-Nineteenth-Century London*, Princeton UP, Princeton, 1998.

¹⁴ Kurt VANHOUTE, *Deep Time Through the Lens of the Magic Lantern. Genesis and Geology = Faith in a Beam of Light*, 187–207.

¹⁵ Például: *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*, szerk. Tracy C. DAVIS – Peter W. MARX, Routledge, London, 2020; *Media Archeology and Intermedial Performance*, szerk. Nele

vagy észak-amerikai népszerű előadók vizuális kultúrát alakító szerepére, a laterna magica vizuális tudást befolyásoló nyugat-európai szerepére és utazásaira, vagy a vándormutatványosok nyugat-európai hálózataira irányultak.¹⁶ Így még mindig nagyon kevés tudható arról, hogy a közép- és kelet-európai előadók és mutatványosok miképpen is járultak hozzá a laterna magica-műfajok elterjesztéséhez, újraalkotásához és adaptációihoz, vagy hogy miként váltak a technológiákat és vizuális tudást érintő körforgás fontos szereplőivé Európában és máshol.

Jelen tanulmány megkísérli bemutatni, hogy a ködfátyolképek műfajának európai és Európán túli terjesztésében milyen szerepet töltött be három közép- és kelet-európai népszerű előadó az 1840-es évek során: a bécsi Ludwig Döbler, a pest-budai Telepi György és a kassai Róth Imre Emánuel. A bűvészként ismert Döbler a ködfátyolképek meghonosítója és egyik legjelentősebb előadója volt a kontinentális Európa számos városában, s a műfaj elterjedésének szempontjából különös jelentőséggel bírt az előadó 1843-as pest-budai turnéja, amelyet részletesen ismertettek az alábbiakban. Itt találkozhatott ugyanis az új technológiával két helyi előadó, akik meglehetősen gyorsan adaptálták is azt: míg a színészként és díszletfestőként ismert Telepi szerepe elsősorban a műfaj „magyarításában” érhető tetten 1844–1845-ben, az akadémiai festő Róth a ködfátyolképek vizuális élményét 1845-ös utazása során egészen az Oszmán Birodalomig közvetítette, ráadásul a világban elsőként. Hármuk összefüggő története rámutat a korai vizuális technológiák mint tudásközvetítő eszközök körforgásának és a népszerű előadásoknak a kapcsolatára, a közép- és kelet-európai előadók történeti szerepére, illetve a nyilvános színházak jelentőségére.

Bűvész és színpadi professzor

Ludwig Döbler (1801–1864) korának egyik legismertebb utazó előadójaként Európa prominens színpadain lépett fel mutatványaival és optikai illúzióival az 1820-as évek elejétől az 1840-es évek végéig. E három évtized alatt a „ritka sármmal, tehetséggel és eredetiséggel felruházott bűvész”¹⁷ tekintélyes vállalkozóvá vált a szórakoztató kultúra területén, s jelentős vagyoni tétet szerzett. Döbler szakmai és gazdasági sikerét

WYNANTS, Palgrave Macmillan, Cham, 2019; *Staging Science. Scientific Performances on Street, Stage and Screen*, szerk. Martin WILLIS, Palgrave Macmillan, London, 2016; Melody D. DAVIS, *Women's Views. The Narrative Stereograph in Nineteenth-century America*, University of New Hampshire Press, Durham, 2015; *Theatre, Performance And Analogue Technology. Historical Interfaces and Intermedialities*, szerk. Kara REILLY, Palgrave Macmillan, Houndmills, 2013; Christopher BAUGH, *Theatre, Performance, and Technology. The Development and Transformation of Scenography*, Palgrave Macmillan, New York, 2013.

¹⁶ Például: *Faith in a Beam of Light; The Magic Lantern at Work*; Gabriela CRUZ, *Grand Illusion. Phantasmagoria in Nineteenth-Century Opera*, Oxford UP, Oxford, 2020; WYNANTS, *The Travelling Lantern*, 233–260; Kurt VANHOUTTE – Nele WYNANTS, *On the passage of a man of the theatre through a rather brief moment in time. Henri Robin, performing astronomy in nineteenth century Paris*, *Early Popular Visual Culture* 2017/2., 152–174.; *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840–1910*, szerk. Joe KEMBER – John PLUNKETT – Jill A. SULLIVAN, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2016; BROOKER, I. m.

¹⁷ Milbourne CHRISTOPHER, *Magic. A Picture History*, Dover Publications, New York, 1991, 67.

a hosszú 19. század¹⁸ egyre fontosabbá váló vizuális kultúrájának keretében szükséges értelmezni. Ebben az időszakban ugyanis az egyre szaporodó látványos médiumok és színházi intézmények tevőlegesen járultak hozzá a városiasodás élményének és az ehhez kötődő szubjektumpozícióknak az újfajta módozataihoz.¹⁹ A tudományos demonstrációk, az optikai trükkök és a különféle vizuális technológiákhoz kötődő újfajta képmények – tekintet nélkül arra, hogy éppen szórakoztatásként vagy népszerű tudományként voltak keretезve és színpadra állítva – szembesítették a kortárs nézőket a (látható) valóság instabilitásának és transzformatív természetének tapasztalatával. Az így színre vitt észlelési következetlenségek és kognitív előítéletek változásában a képek megbízhatóságának határaitól is tudósítottak a növekvő szkópikus rezsim világában,²⁰ valamint a „lehetetlen megtapasztalásához” is hozzásegítették a közönséget.²¹

A látás új terei és módozatai a 19. századi Európa társadalmi és politikai folyamataiban is szerepet játszottak, így különféle elképzelések és érdekek színrevitelének elemeivé váltak.²² A birodalmi és nemzeti törekvések dialektikája Közép- és Kelet-Európa kultúrtörténetére számottevő hatást gyakorolt, amely során a konzervatív monarchia fenntartásában érdekelt Habsburg Birodalom és a birodalom különféle etnikai csoportjainak (a magyarok mellett például a csehek, szlovákok, horvátok, románok, szerbek, olaszok) önállósodási ambíciói a különféle kulturális és művészeti színrevitelek kereteire is hatást gyakoroltak.²³ A század során a színházak és egyéb nyilvános színreviteli terek, mint a múzeumok és tudományos intézmények, gyakran váltak társadalmi-politikai programok szószólóivá, azon keresztül, hogy különféle identitások vizuális reprezentációit hozták létre és mutatták be. Ez a geopolitikai és kulturális kontextus az, amelyben Döbler 1825-ben feltűnik bűvészként, méghozzá a bécsi Weckenberger család szalonjában, ahol különféle trükköket és szórakoztató

¹⁸ A hosszú tizenkilencedik század fogalma általában a francia forradalom (1789) és az első világháború közötti időszakot (1914) jelöli, ám ettől eltérő kategorizálások is megjelentek, amelyek a korábbi periodizáció európai és nyugati fókuszát kritizálva ajánlottak fel eltérő keretезést, lásd például Edmund Burke javaslatát az 1750 és 1950 közötti idöszakról. Edmund BURKE, *Modernity's Histories. Rethinking the Long Nineteenth Century, 1750–1950*, UC Berkeley, UC World History Workshop, 2000.

¹⁹ Vö. Werner FAULSTICH, *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830–1900)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2004; Nic LEONHARDT, *Piktoral-Dramaturgie*, Transcript, Bielefeld, 2007; NIELD, I. m.; MARX, I. m., 1–32.

²⁰ Lásd Vanessa SCHWARTZ – Jeannene PRYSBLYSKI, *Visual Culture's History. Twenty-First Century Interdisciplinarity and its Nineteenth Century Objects = The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, szerk. UÖK., Routledge, New York – London, 2004, 7.; Martin JAY, *Downcast Eyes*, University of California Press, Berkeley, 1993.

²¹ Gustave KUHN, *Experiencing the Impossible. The Science of Magic*, MIT Press, Cambridge, 2019.

²² Vö. MARX, I. m., 4–12.; Bruce MCCONACHIE, *Theatre, Nation, and Empire = Theatre Histories. An Introduction*, szerk. Phillip B. ZARRILLI – Bruce MCCONACHIE – Gary Jay WILLIAMS – Carol Fisher SORGENFREI, Routledge, New York – London, 2010, 270–285.; Johannes PAULMANN, *Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Regime und Erstem Weltkrieg*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 2000.

²³ Vö. *Habsburg neu denken. Vielfalt und Ambivalenz in Zentraleuropa*, szerk. Johannes FEICHTINGER – Heidemarie UHL, Böhlau, Wien, 2016; Moritz CSÁKY, *Das Gedächtnis der Städte: kulturelle Verflechtungen. Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Böhlau, Wien, 2010.

fizikai látványosságokat adott elő. Még ugyanabban az évben meghívták Karolina Augusztá királynő koronázási ceremóniájára Pozsonyba, s ahogyan Robert Kaldy-Karo, a Döblerről szóló életrajz és tekintélyes dokumentumgyűjtemény szerzője állította: „Döbler egyik itteni előadását Metternich herceg is látta, s társaságával egyetemben jól érezte magát. Pár nappal később Metternich herceg utasítása szerint Döblernek I. Ferenc és családja előtt kellett bemutatkoznia a pozsonyi királyi rezidencia halljában.”²⁴ 1826-ban Döbler aztán a bécsi Leopoldstadt Theaterben kezd dolgozni, miközben a Habsburg Birodalom számos városába ellátogat. Közel tizenhárom év munkája és fellépései eredményeként végül megkapja a porosz udvari művész kinevezést is.

A korabeli újságcikkek szerint nem elsősorban Döbler mutatványainak eredetisége keltett feltűnést, hanem karizmatikus előadói gyakorlata: magával ragadó beszédstílusa, kifejezésmódja, elegáns mozdulatai és szép mosolya.²⁵ Ennek tudható be az is, hogy Döbler nem csupán a korabeli népszerű szórakoztatás műfajaira gyakorolt hatást, hanem Bécs kulturális emlékezetén és helyi materiális kultúráján is nyomot hagyott. Az 1840-es években például képeslapok, bélyegek, Biedermeier csokrok, csokoládék, percek, porcelánfigurák, kalapok, kesztyűk és ékszerek készültek „à la Döbler”, melyeket Bécs különféle boltjaiban árusítottak,²⁶ s később egy utcát is elneveztek az előadóról. Hatástörténetét tekintve két nagyobb volumenű könyv jelent meg Döbler személyéről és munkásságáról: egyiknek a fent említett Kaldy-Karo a szerzője, aki a bécsi Cirkusz- és Bohóc múzeum egykori igazgatója s maga is gyakorló bűvész, míg a másik kötet a német pedagógus és helytörténész Werner H. Debler munkája.²⁷

A kor több szórakoztató előadójához hasonlóan Ludwig Döbler különféle hirdetésekben és színpadokon használt színpadi neve a mutatványok tudományos hátterét és kreditjeit igyekezett hangsúlyozni. Ugyanakkor a *Zauberprofessor* (Varázsprofesszor) elnevezés valójában több volt, mint egy jól csengő reklámhadjárat eleme, s ennek felfejtése segíthet a technológiai innováció és a modern színpadi bűvészet közötti kapcsolat megértésében is. 1829-től Döbler kiterjedt európai turnéba kezdett, s többek között német, magyar, orosz, svéd, angol, francia, belga és holland városokban adott műsorokat.²⁸ A fellépések során az előadó nem csupán bűvészmutatványokat, hanem különféle laterna magica-bemutatókat is prezentált (például fantazmagória- és ködfátyolkép-vetítéseket), s később különféle automatákat és mozgókép-vetítéseket is. 1829 és 1839 között egyes források szerint²⁹ különféle privát és nyilvános színpadokon legalább 362 előadást készített, azonban a Kaldy-Karo-féle dokumentumgyűjtemény

²⁴ Robert KALDY-KARO, *Ludwig Döbler – Genius des Biedermeier*, Novum, Horitschon, 2001, 19–20. Innentől az angol és német nyelvű szövegek fordításai a másként nem jelölt helyeken tőlem – D. K.

²⁵ Uo., 24.

²⁶ CHRISTOPHER, I. m., 69.

²⁷ Werner H. DEBLER, *Leopold Ludwig Döbler 1801–1864. Wiener Hoftaschenspieler und Zauberprofessor aus einem alten Schwäbisch Gmünder Geschlecht*, Huber, Offenbach am Main, 2001.

²⁸ Vö. Christian GRUBER, *Wiener Zaubertradition. Theatrale Aspekte der Zauberkunst im 19. Jahrhundert*, Diplomica, Hamburg, 2016, 28.; Constantin WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich – Vierzehnter Teil*, Universitätsbibliothek Graz, Graz, 1865, 426.

²⁹ GRUBER, I. m., 28.

alapján ez a szám akár magasabb is lehetett.³⁰ Ezek az előadások változatos társadalmi háttérű nézőket vonzottak a középosztálybeli polgárságtól az arisztokrácia tagjaival bezárólag, köztük több európai uralkodóval. Ezenfelül Döbler tudományos varázslatát olyan Európa-szerte ismert emberek méltatták, mint Goethe,³¹ a már említett Metternich és I. Ferenc uralkodó,³² valamint Viktória királynő és családja.³³

Döbler európai turnéi kétségkívül hozzájárultak a különféle szórakoztató műfajok, illetve vizuális technológiák és eszközök körforgásához. Az előadó bűvészként is olyan mutatványokat jegyzett, amelyek új formában mutatták fel az ismert rutinokat, például a virágcsokor-szám, amely során több száz virágcsokrot varázssolt elő egy látszólag üres kalapból, vagy a vándorló üveg, amely során egy üresnek tűnő palackból bort és pezsgőt öntött a nézőknek, illetve a legnevezetesebb Döbler-trükk, a színpadon egyetlen pisztolylövessel meggyújtott kétszáz gyertya. Döbler a bűvészet konvenciói tekintetében is úttörőnek bizonyult, többek között az elegáns és színes díszletek, valamint bársonyfelsőből és fekete selyemnadrágból álló rendhagyó jelmez bevezetésével.³⁴ A megújított színpadi díszletek, újfajta bűvésztutinok és magával ragadó előadói képességek a műfaj olyan későbbi előadóira is komoly hatást gyakoroltak, mint a 19. századi francia színpadokon híressé váló Robert-Houdin.³⁵ Az alábbiakban Döbler azonban elsősorban a technológiai cserefolyamatok fontos szereplőjeként válik vizsgálat tárgyává, főként az előadó életéről hozzáférhető információk és a korabeli kulturális-technológiai kontextus és kapcsolódó konvenciók összevetésén keresztül.³⁶

Döbler és a dupla optikás laterna magica

Döbler ugyanis nem pusztán jó képességű színpadi előadó volt, hanem olyan vállalkozó is, aki egyfelől szépművészeti képzettséggel, másfelől a korabeli mechanika és fizika újításainak széleskörű ismeretével rendelkezett. A 19. századi sikeres laterna magica-előadók körében természetesen nem volt példa nélküli, hogy szakértelmük mind a technológiai újítások, mind a vizuális-esztétikai konvenciók területére kiterjedt. 1836-ban Döbler a német Schleswig-Holstein tartomány hatóságaitól vehette át az intenzív fény előállítására alkalmas hidrogén-oxigén gáz mikroszkópra vonatkozó licenzét,³⁷ de a képvetítések során használt mészfény világításnak is egyik úttörőjeként

³⁰ KALDY–KARO, I. m.

³¹ Goethe állítólag a következő bejegyzést írta bele Döbler füzetébe Weimarban: „Szüksége van önnek még pecsételt diplomára? Megmutatta nekünk a lehetetlent!” Lásd *Show und Business in Pest-Ofen. SeilgängerInnen, Automaten und andere Kunststücke von Weltruf*, szerk. Dániel MOLNÁR – Katalin TELLER, Kiscelli Múzeum, Budapest, 2022, 103.

³² KOLTA Magdolna, *Képmutogatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2003, 83.

³³ ROSSELL, *The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896*, 178.

³⁴ *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* = https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_D/Doebler_Ludwig_1801_1864.xml (Hozzáférés: 2023. november 10.)

³⁵ HARRY HOUDINI, *The Unmasking of Robert-Houdin*, Publishers Printing Co., New York, 1908, 182–192.

³⁶ MARCO DE MARINIS, *Történelem és történetírás*, ford. DÁVID Kinga – DEMCSÁK Katalin = *Színház-szemiográfia*, szerk. DEMCSÁK Katalin – KISS Attila Atilla, JATE Press, Szeged, 1999, 45–87.

³⁷ A viktoriánus kontextushoz lásd: MEEGAN KENNEDY, *“Throes and struggles ... witnessed with painful*

tartják számon.³⁸ Az európai körutak eredményeképpen 1842-ben Döbler meghívást kap a londoni St. James Theatre frissen kinevezett igazgatójától, John Mitchelltől,³⁹ s tavasztól három hónapon át láthatóak bűvészmutatványai a színházban.⁴⁰ A londoni út hatástörténeti szempontból mégis azért vált megkerülhetetlenné, mert az előadó ekkor ismerte meg azt az új vizuális technológiát, amelynek színrevitele meghatározta a következő évek produkcióit.

A Kaldy-Karo-féle dokumentumgyűjteményben közölt napló tanúsága szerint Döbler május végén kezdett felkutatni egy olyan londoni gépészt, aki képes volt számára egy újfajta laterna magica eszközt készíteni. Nyáron pedig le is adta a rendelést: „Június 6. (hétfő) A gépésznél. Az eszközt megrendeltem. Levelek érkeztek Bécsből. Délután és este barátokkal. Látogatás az Adelaide Gallery-ben.”⁴¹ Ez utóbbi helyszín azért is jelentéssé, mert Döbler itt rendelt májusban az új vetítőeszközhöz illő optikai képsorozatot, melyet kifejezetten az ő számára készítettek.⁴² Az Adelaide Gallery mellett Döbler május és június folyamán többször is meglátogatta a szintén londoni központú Royal Polytechnic Institution előadásait.⁴³ Az intézmény a korabeli tudománynépszerűsítés egyik legfontosabb helyszínéeként számos laterna magica-előadást tartott műsorán, sőt, itt lehetett megtekinteni Henry Landon Childe demonstrációit is, az egyik első olyan tudományos előadóét, aki a dupla optikás bűvös lámpások lehetőségeivel foglalkozott. Döbler látogatásának idején a Polytechnic Institution éppen a képvetítések nagyobb formátumával kísérletezett, ami a képek minőségét és hatásfokát is javította.⁴⁴ Miközben Childe-et a vizuális kultúra számos történésze a ködfátyolképek (egyik) legelső előadójának tekinti,⁴⁵ Döbler szerepe a műfaj és a technológia kontinentális Európában történő bevezetésében és terjesztésében jelentős.⁴⁶

Ahogy Deac Rossell filmtörténész rámutatott, Döbler tudatosan használta fel a korabeli szabadalmakat és új technológiákat, hogy szinte évről évre egyre látványosabb és egyedibb vizuális élményeket kínálhasson – jó pénzért – közönségének.⁴⁷ Az 1843-tól fő attrakciójának számító dupla optikás laterna magicák mellett ő építette meg később az úgynevezett Fantaszköpöt is, amely a laterna magica és a fena-

distinctness”. *The oxy-hydrogen microscope, performing science, and the projection of the moving image*, *Victorian Studies* 2019/1., 85–118.

³⁸ KALDY-KARO, I. m., 51.

³⁹ Uo., 111.

⁴⁰ Bell's New Weekly Messenger 1842. július 24.

⁴¹ KALDY-KARO, I. m., 121–122.

⁴² Uo., 121. Döblernek azonban a képsorozatok nélkül kellett visszatérnie Bécsbe, miután a festő nem fejezte be időben a munkát. Werner H. DEBLER, I. m., 252.

⁴³ KALDY-KARO, I. m., 121, 125.

⁴⁴ Ez több évvel azelőtt történt, hogy az intézmény létrehozott volna egy új színpadot speciális helyszíneként a látványos lámpás-előadások számára. Phillip ROBERTS, *Optical Pantomimes at the Royal Polytechnic Institution*, *Film History* 2016/1., 4.

⁴⁵ Mervyn Heard amellett érvel, hogy a technológia valódi feltalálója Paul de Philipsthal (aki vélhetően azonos a Paul Philidor néven elhíresült előadóval) 1804-es írországi utazása során. Erkki Huhtamo recenziójában megkérdőjelezi ezt a nézetet. HUHTAMO, I. m., 19.

⁴⁶ ROSELL, *The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896*, 178–179; *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*.

⁴⁷ ROSELL, *The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896*, 178.

kiszttiskóp keresztezésével lehetőséget adott nagyléptékű mozgóképvetítésekre, a korai moziélmények egyik fontos letéteményeseként.⁴⁸ Rossell arra is felhívja a figyelmet a Fantasztkóp kapcsán, hogy „Döbler eszközének elején tizenkét lencse volt beépítve, s mindegyiket saját fázisképpel látták el egy teljes készletből, amely egy egyszerű mozgást mutatott. Egy további belső lencsepárt forgókarokkal lehetett mozgatni, amely az elülső lencsék mindegyikére sorjában erős mészfényt irányított.”⁴⁹ Döbler ezt az eszközt 1847 januárjában mutatta be a bécsi Theater in der Josefstadt intézményében egy olyan műsor részeként, amely során nyolc mozgóképes szekvenciát illesztett egy ködfátyolkép-sorozat és kromatróp-bemutató közé.⁵⁰ Ennek az igen korai, egyedülálló mozgókép-vetítésnek tudható be az, hogy Döblert eddig elsősorban a korai mozi előtörténetének részeként elemezték,⁵¹ ugyanakkor kevés figyelmet kapott az a tény, hogy Döbler színházi emberként és karizmatikus előadóként elsősorban mégis a kor európai színházkultúrájához és intézményeihez kötődött, amikor a legfrissebb optikai eszközöket mutatta be Európa különféle színpadain.

Számos német, osztrák és magyar archívumban fellelhető 1843-as színpad bizonyítja, hogy Döbler ebben az időszakban elsősorban a ködfátyolképek európai atyjaként vált népszerűvé. Ugyanis Döbler előtt a kontinentális Európában nyilvános színpadokon senki nem mutatta be ezt a speciális vizuális élményt. A ködfátyolképek korábban már ismertetett jellegzetességein belül a lencsék többszörözésének köszönhetően létrehozott kép-átúszási látvány, a képek egymásba történő fokozatos átváltozása volt a legfőbb innováció. Ennek köszönhetően a műfaj egy újfajta vizuális történetmesélési típust is életre keltett, amely gyakran nélkülözte a szigorúan lineáris történetszálakat. Viszont a változatos helyszínek egymásba úszása teret biztosított a képzelet mobilitásának, utazásának. Ezt a jellegzetes képtranszformációt az értelmezők általában a romantikában egyébként is kiemelt jelentéssel bíró fantáziával, álmokkal és különlegességgel hozták összefüggésbe. A képek átalakulása a kor kultúrtörténetében elsőként mutatta be az álomszerűség vizuális reprezentációját. Ahogyan arra Erkki Huhtamo médiaarcheológus felhívta a figyelmet, „a ködfátyolképek [...] témáról témára ugráltak és ugyanígy vándoroltak a valóság szintjei között, ahogyan belesiklottak a képzeletbe, majd visszatértek onnan. A képváltások az álmok logikáját követték, s nem a folyókét, utakét és menetelő hadseregeket. [...] Míg a mozgó panorama lineáris folyamatosságot reprezentált, a ködfátyolképek a non-linearitással, átváltozásokkal és elmosódott élekkel kapcsolódtak össze.”⁵² A laterna magica-történész Bernd Scholze ezenfelül a ködfátyolképek lehetséges társadalmi szerepére is figyelmeztet, amikor az elmosódó képek tapasztalatában a nézők – osztály-

⁴⁸ Uo., 178.

⁴⁹ Uo., 178.

⁵⁰ Uo., 178–179.; Deac ROSELL, *Die Laterna Magica = Ich sehe was, was du nicht siehst! Sebmashinen und Bilderwelten*, szerk. Bodo VON DEWITZ – Werner NEKES, Steidl, Köln, 2006, 134.

⁵¹ ROSELL, *The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896; Von Döbler bis DV-Cam. Ergonomics für Amateurfilm*, szerk. Franz SCHLAGER – Peter GRUBER, Peter Lang, Frankfurt – New York, 2001.

⁵² Erkki HUHTAMO, *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, MIT Press, Cambridge, 2013, 271–72.

helyzettől és etnicitástól független – társadalmi összemosódását és egységesülését is felfedezni véli.⁵³

Döbler az új technológiát londoni útja után közel fél évvel mutatta be először a bécsi Theater der Josefstadt intézményében, 1843 márciusában. A bécsi bemutatót egy európai turné követte 1843 és 1846 között, olyan helyszínekkel, mint Pest-Buda, Pozsony, Prága, Drezda, Hamburg, Graz, London és Szentpétervár. Az előadókörút során Döbler technológiai közvetítőként Nyugat- és Közép-Európa változatos közönségei számára prezentálta a Londonban beszerzett *laterna magica* eszközt, valamint a ködfátyolképek új műfaját.⁵⁴ Az előadó általában újonnan festett – akár kétszáz tételből álló⁵⁵ – képsorozatot rendelt a turnéira. 1843 és 1848 között a vonatkozó színlapok tanulságai alapján a ködfátyolkép-vetítéseken Döbler főleg tájképeket és látványos épületeket, valamint belső tereket mutatott be különböző európai színterekről (például Edinburgh, Velence, Róma, München, Rajna-vidék), a Földközi-tenger keleti és délkeleti vidékéről és az Oszmán Birodalomból (Boszporusz, Jeruzsálem, Konstantinápoly), illetve később a távol-keleti helyszínekről (Kína).⁵⁶

Döbler az éles fényű és erős intenzitású mészfényt használta a dupla optikás *laterna magica* működtetéséhez, miután az nagyban hozzájárult a képek minőségéhez. A korabeli leírások azt sugallják, hogy az előadás alatt a háttérből történt a képek vetítése, vélhetően átlátszó függönyre, miközben Döbler az előtérben állt, és magyarázatokkal, anekdotákkal szórakoztatta a közönséget.⁵⁷ Mindebből egy olyan mediális elrendezésre következtethetünk, amelynek a több méter magas átalakuló képek látványa mellett ugyanolyan fontos része volt az előadó karizmatikus jelenléte és narratívaképző magyarázata, illetve az élő zene, amelyet Döbler gyakran külön komponáltatott az egyes előadásokra, valamint maga a technológiai eszköz. A képvetítőt minden bizonnyal asszisztens kezelte a háttérből, de az előadások során gyakran a nézőknek is megmutatták az igen látványos gépezeteket. A vizualitás tehát sohasem önmagában jelent meg ezen előadások során, hanem mindig más érzékszervekre is ható, értelem- és atmoszféraképző ingerek társaságában.⁵⁸ Az első bécsi előadások

⁵³ Bernd SCHOLZE, *The Magic Lantern as an Ambassador between Cultures and Religions. Imrich Emanuel Roth and the First Dissolving View Shows in the Ottoman Empire, 1845–1846 = Scientific instruments between East and West*, szerk. Neil BROWN – Silke ACKERMANN – Feza GÜNERGUN, Brill, Leiden, 2019, 236.

⁵⁴ 1844-re közismertté vált, hogy Döbler Londonban szerzi be technológiai eszközeit. Nemzeti Ujság 1844. január 20., 47.

⁵⁵ KALDY-KARO, I. m., 140.

⁵⁶ Döbler 1843. október 26-i nemzeti színházbeli fellépését hirdető színlap (OSZK SZT SZL NSZ K1843.10.26.); és Döbler 1848. március 21-i pesti német színházbeli fellépését hirdető színlap (MNL R 32-149).

⁵⁷ KALDY-KARO, I. m., 139.

⁵⁸ Külön kutatást érdemelne azoknak a „láthatatlan kezeknek” a története, amelyek a képvetítő szerkezetek valódi működtetését elvégezték – hasonlóan a bűvészműtátrányok során másodrendűvé váló asszisztensek történeteikhez. Keveset tudni arról, hogy Döbler kikkel dolgozott együtt turnéi során. Kaldy-Karo könyve említi az 1842-es londoni turné alatt James Savren nevét, aki vélhetően Döbler asszisztense volt a St James Theatre-ben. Döbler naptárbejegyzései megerősítik, hogy Elise nevű felesége szintén elkísérte őt a különböző előadókörutakra, és segített a műsorszámok előkészítésében, sőt, néhányszor a színpadon is jelen volt, ha az egyik asszisztens hiányzott. Lásd KALDY-KARO, I. m., 111–256, 228, 247. Döbler további segítőinek a kilétét talán egy jövőbeli kutatás fel tudja fedni.

után a város számos újságjában jelent meg lelkes beszámoló az új műfajról: „A képek által létrehozott hatás rendkívül egyedi, az ember azt mondhatná, hogy igazán költői lehetősége ez annak, ami a képzeletet még inkább megigézi, mint a szemet.”⁵⁹

Habár Döbler Európa számos országát és birodalmát bejárta, hatása kétségtelenül Közép- és Kelet-Európában volt a legjelentősebb. Ide tartozik az 1843-as év őszére időzített pest-budai látogatása is, amelynek befogadását részben a feléledő nacionalista kulturális diskurzusok, részben pedig az új technológia iránti érdeklődés keretezte. A pest-budai előadássorozat az új eszköz és műfaj terjedésében is jelentős szerepet játszott, hiszen, a város magyar és német színházaihoz kötődő hatalmas nézőszámnak hála, a műfaj utazásának további történetére is komoly hatást gyakorolt.

Pest-Buda első ködfátyolkép-vetítései

Döbler bécsi premierje után, 1843 októberében érkezett Pest-Budára, s a város magyar és német nyilvános színpadain október 26. és november 22. között tartott ködfátyolkép-előadásokat. Az előadót ekkor már ismerte a pest-budai közönség, hiszen 1829-ben és 1840-ben is tartott itt bemutatókat. Miután ezek a korábbi alkalmak jórészt bűvészmutatványokat foglaltak magukban, Döblert a korabeli újságcikkek a szemfényvesztés királyaként,⁶⁰ a század nagy kolomposaként,⁶¹ bűvészkirályként⁶² és professzorként⁶³ is emlegették. Ezenfelül a német hagyományt követve, 1840-ben *Ál-Döbler* címmel íródott egy bohózat „dalokkal, tánczczal, természettudományi és erőművi mutatványokkal”, melynek szerzője Balog István, a Nemzeti Színház színésze és a gázvilágítás specialistája volt.⁶⁴ Döbler 1843-as látogatása azonban a nyilvános, német és magyar nyelvű újságokban és folyóiratokban zajló diskurzusban már sokkal inkább a helyszínválasztás szimbolikus, nemzeti-politikai rétegeihez kapcsolódott. Ezt a város multikulturális és többnyelvű közegén belül Pest speciális szerepével is magyarázhatjuk, amely a magyar politikai sajtó, illetve a társadalmi és etnikai emancipációért küzdő liberális közösségek egyik központja lett.

Az 1840-es évtized első felében a Habsburg Birodalmon belül erősödött a politikai ellenállás, különösen a liberális magyar arisztokrácia körében.⁶⁵ A nemzeti nyelvhasználat lehetőségének kiemelt szerepe mind a nemzeti kulturális intézmények (ideértve a nyilvános színházakat és a sajtót), mind a politikai folyamatok (törvényalkotás) fókuszát meghatározta. Ezenfelül a korabeli Pest egyszerre vitte a birodalom-ban Bécs után a második legjelentősebb nemzetközi kereskedelmi központ,⁶⁶ illetve

⁵⁹ Uo., 138.

⁶⁰ Honderü 1843. október 7.

⁶¹ Honderü 1843. december 23.

⁶² Hírnök 1843. december 31.

⁶³ Der Spiegel 1840. december 9.

⁶⁴ Jelenkor 1840. május 23., 167.

⁶⁵ R. J. EWANS, *Austria, Hungary, and the Habsburgs. Essays on Central Europe, c. 1683–1867*, Oxford University Press, Oxford, 2006, 250.

⁶⁶ BÁCSKAI Vera – GYÁNI GÁBOR – KUBINYI András, *Budapest története a kezdetektől 1945-ig*, Budapest Főváros Levéltára, Budapest, 2000, 90. (Várostörténeti Tanulmányok 6.)

Bécs és Pozsony mellett az egyre erősödő politikai centrum szerepét.⁶⁷ A század elejéhez képest megsokszorozódó lakosság szám,⁶⁸ a közösségi közlekedés gyors változásai (gőzhajók, vasutak, omnibuszok), a városi identitás megismerhető nyugati mintázatai (divat, kulturális helyszínek) mind hozzájárultak ahhoz, hogy Pest – a kulturális képzelet termékeként⁶⁹ – a reformkor egyik kiemelt helyszínévé vált mind társadalmi, mind politikai értelemben. Az sem véletlen, hogy a kiemelt kulturális nemzeti intézmények (Nemzeti Könyvtár, Magyar Tudós Társaság, Pesti Magyar Színház) is mind Pesthez kötődtek.

Innen nézve tett szert 1843-ban különös jelentőségre az a tény, hogy Döbler pest-budai látogatása alatt a Pesti Német Színházban, a budai Várszínházban, valamint a magyar Nemzeti Színházban egyaránt fellépett. Nagyjából két héttel Döbler érkezése után a Honderüben olvasható egy beszámoló, amely szerint egy „német föl-olvasó úr” mindent elkövetett azért, hogy Döbler felbontsa szerződését a Nemzeti Színházzal, s helyette csak német színpadon szerepeljen:

Mindent megkísértett célja' elérésére, mindnyájunk' egyik leggyöngébb oldalát a remélhető *nagyobb jövedelmet* sem feledve ki. Döbler urnak azonban kisujjában több bessületérzet levén, mint egész légio illy fajta urakban, természetes, hogy mind-ezen aljas csábítások fogamat nélkül maradtak. De a föl-olvasó ur nem tágitott, hanem legújában *levelet* irt Döbler urnak, mellyben őt „hazafiui kötelessége” teljesítésére szólítja föl; „lépjen föl (ezek a levél' szavai) a német színpadon, mert ön német művész, ne hagyjuk nemzeti kincsünket más nemzetbeliek által bitoroltatni (így ír ez az Magyarhonban, hová csak alig tegnap tette be lábait) s ne hagyja magát lábáról levétetni azon igazgató által, ki a nemzetiség' köpenye alatt csak zsebeit akarja megtömní!”.⁷⁰

A (német) hazafiasság felhánytorgatása érdekes feszültséget hozott az alapvetően gazdasági haszonra törekvő utazó előadók és színházi intézmények viszonyában. A kor kiéleződő nemzetpolitikai diskurzusa érhető tetten abban, hogy a magyar és német nyelvű színházakat érintő helyszínválasztás – ellentétben Döbler korábbi, 1840-es látogatásával – szimbolikus értelmezési lehetőséggel bővült. A fentihez hasonló nyilvános történetek – melyeket természetesen a reklámozás eszközeként is használtak – ráirányítják a figyelmet azokra a specifikus, közép- és kelet-európai helyszínekkel és nemzetiségekkel összefüggő megfontolásokra, amelyeket az utazó előadóknak észben kellett tartaniuk. Döbler nagyon tudatosan válogatta meg az egyes városokban vetített képek témáit, s igyekezett minden esetben kiemelkedő történeti és korabeli (nemzeti) hírességek képeit is integrálni előadásaiba a tájképek és egyéb szabadtéri

⁶⁷ Uo., 89.

⁶⁸ Uo., 91.

⁶⁹ Erről részletesen lásd: Gábor VADERNA, *Budapest as a product of the Biedermeier imagination = The Palgrave Encyclopedia of Urban Literary Studies*, szerk. J. TAMBLING, Palgrave Macmillan, Cham, 2022, 303–312.

⁷⁰ Honderü 1843. november 11., 606.

témák mellé. 1843 tavaszán például a bécsi ködfátyolkép-premierén a Habsburg Birodalom jövőjének szimbólumaiként Károly főherceg és Frigyes főherceg képei jelentek meg a kivetítés során, még hozzá lovas hódítókként és győztes csaták után.⁷¹ 1844-ben Pozsonyban ugyanakkor arról számoltak be, hogy Döbler a magyar közönség számára olyan ködkoszorúkat vetített, amelyekben az alábbi mondatok váltak olvashatóvá: „éljen a magyar nemzet”, „áldás a magyar hazára”.⁷² 1848 márciusában, a magyar forradalom napjai alatt pedig még a Pesti Német Színházban is olyan képeket vetített, amelyek különféle magyar történeti hősokeket és királyokat ábrázoltak, mint Árpád, Kund vagy Corvin Mátyás.⁷³ A képválogatás tehát általában szorosan illeszkedett a bemutató helyszínének kulturális és társadalmi kontextusához.

A különféle nemzeti témák megjelenítése mellett a ködfátyolkép-vetítések a korabeli nézőket egy újfajta észlelési módozattal szembesítették a színek és formák átváltoztatásán keresztül. Ez egyszerre kapcsolódott a korban megtapasztalt külső mobilizációhoz (például utazási lehetőségek), valamint a fantázián keresztül mozgósított belső tartalmakhoz. A „chaosszerű színzavarként”⁷⁴ is emlegetett vetítések így egyszerre idézték meg a városi környezet gyorsuló ritmusát, az új közlekedési eszközökhöz kötődő elmosódó tájképek látványát, valamint az álomszerű belső képek is vizuális ábrázolási formát kaptak. 1843 őszén ezek az átváltozó képek a korabeli közönség számára kétségtávolú új és egyben csodaszerű élményt jelentettek, ahogyan arra több beszámoló is rámutat.

Különösen meglepő volt az utolsó előtti kép: *egy falusi táj*, téli köntösében; a házat hó borítja, jégcsapok függtek a házfedélről alá, a sikos jégen gyermekek álltanak, a fákat zuzmara lépé, 's a háttérben havasok meredeztek – 's im ugyanezen vidék egyszerre leggyönyörűbb nyári alakot vált, a hó eltűnik, a fák kiszökdülnek, a mezőség egy zöld bársonyszőnyeg, a ködös lég a legtisztább azurkéké válik 's a síkjég egy kristálytiszt csermelyé olvad fel, 's mindez olly különös módon, mintha magát a természetet látnók átalakulási munkájában. – De legyen ez elég rövid ismertetésül; egyszersmind ösztönül arra, hogy mindenki megtekintse Döblernek ezen képeit, mellyek nem panorama-, nem diorama-, nem kosmorama-képek – hanem valami egészen új és – sajátos.⁷⁵

Ludwig Döbler látványos képei még sokáig megmaradtak a régió emlékezetében, sőt, az irodalmi nyelvhasználat termékeként az elolvadó, átalakuló, álomszerű képek észlelési tapasztalata természetes módon kapcsolódott össze az egyéni és társadalmi reményeket követő csalódások kifejezésével.⁷⁶

⁷¹ KALDY-KARO, I. m., 138.

⁷² Egy recenziens megjegyezte, hogy a magyar tájak vetítését nagyobb szimpátia fogadta volna, mint a feliratokat. Nemzeti Ujság 1844. január 3., 4.

⁷³ Döbler 1848. március 21-i Pesti Német Színházbéli fellépését hirdető színlap (MNL R 32–149).

⁷⁴ Regélő Pesti Divatlap 1843. november 23., 1343.

⁷⁵ Világ 1843. október 28., 706.

⁷⁶ Például: „Boldogságom szétfoszlott mint Döbler fátyolképe, különösen azon fátyolképe, melly tavaszi tájképet ábrázol és télivé változik át.” Hölgylufár 1850. március 23, 294.

Döbler ködfátyolképeinek mint új vizuális reprezentációnak az elterjedésében jelentős szerepet játszott jól kialakított kapcsolatrendszere a város nagy nyilvános színházaival. A kor színházkulturális kontextusát a Habsburg Birodalom szabályai és konvenciói határozták meg: az 1780-as években II. József a birodalom soknyelvű és soknemzetiségű regionális közösségeit egy centralizált és modern állam eszméje alatt kívánta integrálni, s erre a színházak is kiváló lehetőséget biztosítottak.⁷⁷ Ennek eredményeként 1776-ban a bécsi Burgtheater – Hamburg példáját követve – megkapta a „National- und Hoftheater” nevet és az ehhez kötődő feladatkört.⁷⁸ Ugyanabban az évben hagyta jóvá az uralkodó azt a törvényt is, amely lehetővé tette magánszínházak létrehozását és a színházi foglalkozás szabad művelését a Habsburg Monarchiám belül.⁷⁹ Ennek alapján bármilyen nemzetiséghez tartozó színész számára megengedett volt, hogy szakmájával pénzt keressen, és kiépíthesse a szükséges infrastruktúrát is. Ugyanakkor a bemutatható szerzők és művek lehetőségeit szigorú cenzúra szabályozta,⁸⁰ aminek következtében Bécs mint a birodalom központja színházi értelemben is afirmatív modellként szolgált a monarchia többi nyilvános színháza számára a repertoár, a meghívott vendéglőadók és az utazó társulatok tekintetében. A birodalom nagyobb városai – ideértve Prágát, Pozsonyt, Pest-Budát, Zágrábot, Kolozsvárt – így a bécsi színházak repertoárjait másolták és ismételték meg, éltálal is elősegítve az egységesülés birodalmi stratégiáját.⁸¹

A nemzeti színházak a haszonszerzést biztosító repertoár kiválasztása mellett a nemzeti képzelet szimbolikus ügyeinek és identitásainak megerősítését is célul tűzték ki. Így a közösségi színtérként is funkcionáló színházak a kulturális és politikai ügyek színrevitelének egyre inkább fontos helyszíneivé váltak. Pest-Buda német és magyar nyelvű nyilvános színházai a lakosságszám tükrében elég nagy tömeget voltak képesek befogadni. A magyar Nemzeti Színház kétezer férőhellyel,⁸² a Pesti Német Színház pedig háromezeröttszáz fős nézőtérrel⁸³ rendelkezett. A korabeli újságok tanúsága szerint Döbler 1843-as pest-budai előadásai szinte mindig teltházzal futottak, így a ködfátyolkép-verítéseket a leadott előadások számának fényében mintegy negyvenezer néző láthatta, ami körülbelül harmadát tette ki a város össznépszerűségének.⁸⁴ Döbler pest-budai ködfátyolkép-verítéseinek hatástörténete ugyanakkor nem pusztán kvantitatív szempontból számottevő, hiszen ezeken az előadásokon ismerkedett meg az új technológiával és műfajjal két olyan magyar előadó, akik a későbbiekben jelentős szerepet játszottak a műfaj terjesztésében és adaptálásában.

⁷⁷ IMRE Zoltán, *Az idegen színpadra állításai*, Ráció, Budapest, 2018, 31–32.

⁷⁸ Uo., 31.

⁷⁹ Danijela WEBER-KAPUSTA, *Travelling Theatre Companies and Transnational Audiences. A Case Study of Croatia in the Nineteenth Century*, *Journal of Global Theatre History* 2017/1., 2.

⁸⁰ Nem véletlen, hogy a színházakban bemutatható darabokat gyakran szigorúbban szabályozták, mint a nyomdába adható műveket, hiszen az írástudók aránya ekkor még sokkal alacsonyabb volt. Vö. Pieter M. JODSON, *The Habsburg Empire. A New History*, Belknap Press of Harvard UP, 2016.

⁸¹ WEBER-KAPUSTA, I. m., 4–5.

⁸² KERÉNYI Ferenc, *A Nemzeti Színház a polgári forradalom előestéjén (1840–1848) = Magyar színháztörténet*, I., szerk. Uő., Akadémiai, Budapest, 1990, 290.

⁸³ CSÁSZÁR Edit, *A német színházat hazánkban = Magyar színháztörténet*, I., 41.

⁸⁴ *Budapest története a kezdetektől 1945-ig*.

Telepi György és Róth Imre Emánuel ködfátyolképei

Telepi György (1801–1885) színészként, díszletfestőként és színpadtervezőként vált ismertté, s Döbler pest-budai látogatásainak idején a Nemzeti Színház tagja volt.⁸⁵ A korábban vándorszínészként dolgozó, majd a budai Várszínházban is játszó alkotó emellett színjátékok szerzőjeként és drámaszövegek fordítójaként is tevékenykedett.⁸⁶ Még érdekesebb, hogy a Nemzeti Színházban különféle gépezetek tervezése és készítése is a nevéhez kötődött,⁸⁷ sőt, egyes beszámolók szerint egyenesen neki köszönhető az, hogy 1837-ben – még Pesti Magyar Színház néven – meg tudott nyitni az intézmény. „A Pesti Magyar Színházat alig fél esztendővel megnyitása után teljes műszaki csőd fenyegette, noha egy neves müncheni szakember nevéhez fűződnek a színház gépészeti munkálatai. Herr Schütz »gépelyei« azonban felmondják a szolgálatot. A színház vezetői Telepire bízzák a színpadtechnikát, aki új gépészeti berendezéseket tervez és készít.”⁸⁸ Ennek fényében nem lehet véletlen, hogy Telepi közel egy évvel Döbler bemutatkozása után már saját ködfátyolképvetítések mutat be az intézményben. Minden bizonnyal volt rá lehetősége, hogy Döbler vendégszínház alatt közelről megfigyelje az új eszköz működését, illetve a képek színrevitelének mikéntjét.

Míg Döbler korábban ismertetett naptárbejegyzéseiből világosan kiderül, hogy a dupla optikás laterna magicát Londonban szerezte be, Telepi kapcsán jelenleg nem rendelkezünk arra vonatkozó információval, hogy a vetítéshez szükséges géphez miként jutott hozzá, vagy esetleg lehetett-e olyan műszaki és optikai tudása, hogy saját magának tervezze meg vagy fejlessze tovább a vetítőeszközt. Erről a gépezetről a Telepihez kapcsolódó, elérhető dokumentumokban legközelebb 1883-ban kapunk információt, amikor Telepi György saját fiának, Károlynak címzett levelében a következőket írja: „Ma bepakoltuk Mari leányommal a Ködfátyol gépet hogy holnap a vasúton hozzád útra bocsássuk. ecsetek, a géphez tartozó, még megmaradt képekkel együtt, adja Isten hogy veszély nélkül felérhessenek majdan tudosits felölle.”⁸⁹ Arról, hogy a festőként ismert Telepy Károlyhoz az eszköz végül eljutott-e, s amennyiben igen, mi lett a sorsa, jelenleg nem lelhető fel információ az elérhető archívumokban.

Annai mindenesetre bizonyos, hogy 1844 decemberében megjelentek azok a színlapok, amelyek Telepit a Nemzeti Színház első magyar ködfátyolkép-előadójaként említik. Telepi azzal próbálta megalapozni hírnevét és alkalmazkodni a kor magyar emancipációs törekvéseihez, hogy nem pusztán a Döblertől ismert egzotikus és távoli tájakat hozta be a műsoraiba, hanem a specifikusan magyar helyszíneket is. Ezeknek

⁸⁵ Telepi életéről részletesebben lásd: BÉKÉSI Gábor, „Maradok szeretve tisztelő barátod...”. Telepi György a dokumentumok tükrében = *A Herman Ottó Múzeum Évkönyve XLII.*, szerk. VERES László – VIGA Gyula, Herman Ottó Múzeum, Miskolc, 2003, 409–461.; valamint GYARMATI Béla, *Egy hajdanvolt színházi minden* = *A Herman Ottó Múzeum Évkönyve XL.*, szerk. VERES László – VIGA Gyula Herman Ottó Múzeum, Miskolc, 2001, 503–506.

⁸⁶ BÉKÉSI, *I. m.*, 415–416.

⁸⁷ *Uo.*, 416.

⁸⁸ GYARMATI, *I. m.*, 504.

⁸⁹ A dokumentumokat Békési közli. BÉKÉSI, *I. m.*, 455.

a képeknek a többségét ráadásul ő maga festette.⁹⁰ Jelenleg az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának archívumában őriznek egy Telepi által festett képsorozatot,⁹¹ amelyre színpadi díszlettervként hivatkoznak, ám a 19. század második felére jellemző ködfátyolképek témáinak és vizuális reprezentációs kódjainak ismeretében szinte biztosra vehető, hogy az itt fellelhető négy kép már kifejezetten a ködfátyolkép-előadásokra készült. A színlapok és korabeli beszámolók tanúsága szerint Telepi olyan, a magyar kulturális képzeletben szimbolikus jelentőséggel bíró helyszíneket is festett a vetítésekhez, mint Tihany, Balaton, Visegrád, a Margitsziget, Pozsony vagy Kassa.⁹² Azonban vélhetően mind a képek minősége, mind a laterna magica géptechnológiája hagyhatott kívánnivalót maga után: „E ködfátyolképeket ugyan nem lehet oly tökéleteseknek mondani mint Döbleréit, azonban Telepy ur kísérlete is meglehetősen sikerült; hogy éppen nagyobb homály borító képeit mint kellett volna, az talán annak tulajdonítható, mert képei magyarországi tájakat tüntettek fel.”⁹³

Telepi szerepe azonban nem pusztán a műfaj „magyarításában” érhető tetten, hanem a technológia magyar közösségek felé történő terjesztésében is. Az 1844-es decemberi nemzeti színházbeli fellépések után az előadó 1845 augusztusáig vidéki körútra indult, s így olyan településekre is eljuttatta az új technológiát, mint Kolozsvár és Debrecen, illetve egyéb kisebb városokban is fellépett.⁹⁴ Egy 1845 márciusában megjelent beszámoló szerint Telepi a kolozsvári állomáson már külön prologust készített a vetítések elé, amelyekben a magyar címer mellett jelent meg az „Isten tartsd meg a magyart” jelmondata,⁹⁵ ami erősen emlékeztet a Döbler 1844-es pozsonyi előadásain lejegyzett dramaturgiára. Ezen az állomáson viszont nem merült fel a képek homályosságának vádja, bár ez betudható annak is, hogy itt Telepi elsőként prezentált ködfátyolképeket: „A’ tárgyának hirtelen elváltozása, az első mutatóványnak a’ következővé mintegy átvarázslása azzal, összeolvadása, átaljában az egésznek bájló fényben eltünése, valóban igen szép és kellemes látványul szolgált ’s a’ ködfátyol képek, kivált a’ téli és nyári vidék köztetszést nyertek, miért ez előadás végén Telepi kitapsolatott.”⁹⁶ Az alapvetően sikeres 1845-ös turné ellenére Telepi 1845 őszétől felhagyott a ködfátyolkép-vetítésekkel, és színészként folytatta munkáját.

Telepihez hasonlóan Róth Imre Emánuel (1814–1885) is Döbler 1843-as őszi pest-budai fellépéseinek nézőjeként ismerkedett meg a ködfátyolkép-vetítésekkel és a dupla optikás laterna magicával. Róth szakmai háttere ugyanakkor nem a színházi gyakorlathoz, hanem az akadémiai festészethez kötődött. A Kassáról származó Róth a bécsi képzőművészeti akadémián tanulta ki szakmáját, de vélhetően rövidebb ideig

⁹⁰ FARKAS Zsuzsa, *Panorámák és ködfátyolképek az 1840–1850-es években Pesten és Budán = A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1997–2001*, szerk. KIRÁLY Erzsébet – JÁVOR Anna, MNG, Budapest, 2002, 143.

⁹¹ OSZK Színháztörténeti Tár, KE 216–219.

⁹² Telepi György 1844. decemberi 12-i nemzeti színházbeli fellépését hirdető színlap (OSZK SZT SZL NSZ K1844 1844.12.12.), valamint Regélő Pesti Divatlap 1844. december 8., 159.

⁹³ Uo.

⁹⁴ FARKAS, I. m., 144.

⁹⁵ Mult és Jelen 1845. március 18., 126.

⁹⁶ Uo.

Münchenben, Düsseldorfban és Párizsban is folytatott tanulmányokat.⁹⁷ A korabeli újságcikkek megerősítik, hogy Róth 1842–1843 során végig Pest-Budán élt, s kiállítóként rendszeresen részt vett a Pesti Műegylet tárlatain.⁹⁸ A festészet mellett több szálon kapcsolódott a korabeli mechanikai innovációkhoz is: Párizsban élő fivére, az orvosként praktizáló Róth Dávid (Didier Roth) 1840 és 1844 között hat szabadalmat jegyzett be, s az ő nevéhez kötődik a korai számológép feltalálása is.⁹⁹ Ez utóbbi eszközt 1842-es bécsi bemutatása után maga Róth Imre prezentálja 1844-ben a pest-budai közönségnek: „Városunkban lakó honunkfia és akad. festész Roth ur, szíves volt Párizsban lakó fivérének Roth tudornak bámulandó találmányát, ama híres számvetőgépet nekünk bemutatni, mellyről olly magasztalva nyilatkoznak a külhoni lapok, s mellynek föltalálásán 300 év óta hiában törek fejökert a legszilárdabb mathematicusok és mechanicusok.”¹⁰⁰ Róth Imre tehát a képzőművészet mellett naprakész ismeretekkel rendelkezhetett a kor gépészeti lehetőségeiről is, illetve módjában állhatott – akár Párizsban és Londonban otthonosan mozgó fivére által – egy új eszköz beszerzése. A rendelkezésre álló adatok alapján nem valószínűsíthető, hogy Róth maga tervezte volna a vetítőgépet.

Mindenesetre az bizonyos, hogy Róth 1844 márciusában és áprilisában Kassán, Eperjesen és Pozsonyban, majd ugyanez év májusában a Pesti Német Színházban lépett fel ködfátyolkép-vetítésekkel.¹⁰¹ Ezekon saját maga által festett képeket mutatott be, főként szabadtéri tájakat olyan helyszínekről, mint Skócia, Párizs, München, London és Bologna.¹⁰² A beszámolók alapján Róth körülbelül egyhetes előadássorozatai azért váltak kimondottan sikeressé, mert a vetített képek minősége és esztétikai értéke kiemelkedő volt.¹⁰³ Talán nem véletlen, hogy pest-budai előadásai kapcsán egyedül a képek témáival szemben merült fel kritika: „Kíváncos volna, hogy Roth ur, mint különben is hazai művész, előadásait magyar tájak vagy más tárgyak’ rajzaival érdekessé.”¹⁰⁴ A magyar táj (hiánya) tehát a nemzeti összetartozás képzetét erősítve szimbolikus jelentőséggel bírt. Róth így nem elsősorban a műfaj magyar közegre történő adaptálásával tűnt ki, hanem kiterjedt és hosszú utazásaival, amelyek során a ködfátyolképek műfaját nyugat és kelet között közvetítette.¹⁰⁵

Bernd Scholze kutatásai alapján megállapítható, hogy Róth 1844 második felében délkelet felé vette az irányt, s fellépett Szeged, Temesvár, Arad, Nagyszeben, Brassó és Bukarest nyilvános színpadain.¹⁰⁶ Később az Orosz Birodalom felé folytatta útját, többek között Odesszában is volt műsora, majd 1845 májusában elérte az Oszmán

⁹⁷ MÉSZÁROS Ágnes, *Adalékok a 19. századi magyar festészet orientalista vonatkozásaihoz*, doktori disszertáció, ELTE, Budapest, 2018, 113.

⁹⁸ *Uo.*, 113–114.

⁹⁹ JUDIT BRODY, *An émigré Physician. Dr David (Didier) Roth, Homoeopath, Art Collector, and Inventor of Calculating Machines*, *Journal of Medical Biography* 2000/4., 215.

¹⁰⁰ HONDERÜ 1844. január 13., 61.

¹⁰¹ HONDERÜ 1844. március 13., 398.; HONDERÜ 1844. április 13., 492.; HONDERÜ 1844. május 25. 685.

¹⁰² FARKAS, I. m., 143.

¹⁰³ *Der Spiegel* 1844. május 22.

¹⁰⁴ HONDERÜ 1844. május 25. 685.

¹⁰⁵ SCHOLZE, I. m., 239.

¹⁰⁶ *Uo.*, 234.

Birodalmat és Konstantinápolyt.¹⁰⁷ A helyszínen Róthot felkérték, hogy „vegyen részt az uralkodó esküvői ünnepségén, és mutassa be ködfátyolkép-előadását a szultán színházában. Így abban a megtiszteltetésben részesült, hogy 1845. május 20-án az ő nevéhez fűződött az Oszmán Birodalom első ködfátyolkép-bemutatója.”¹⁰⁸ A magyar nyelvű lapok szintén beszámoltak arról, hogy Konstantinápolyban a szultán igen megkedvelte Róth előadásait.¹⁰⁹ Róth ezután 1846 tavaszáig tartózkodott az Oszmán Birodalomban, majd több mint egy évet töltött Egyiptomban. Habár itt a beszámolók szerint már elsősorban portréfestéssel kereste a kenyerét, 1846 májusában és júniusában Alexandriában még tartott ködfátyolkép-vetítéseket az alkirály udvarában.¹¹⁰ Róth Imre keleti útjairól maga számolt be a bécsi Sonntagsblätter folyóirat mellékletében, így arra is fény derült, hogy előadói gyakorlata sokkal kevésbé volt lehengető és teátrális, mint például Döbleré. Minden bizonnyal maga kezelte a vetítőeszközt, aminek fizikai nehézségeiről is informálta az olvasókat, illetve az is kiderült, hogy általában nem színesítette az előadást különféle magyarázatokkal és történetekkel.¹¹¹ Érdekes adalék, hogy hazatérve Kassára az 1850-es években Róth a fotográfia korai művelőjeként vált végül híressé.

Mind Telepi, mind Róth ködfátyolkép-előadásai aláhúzzák azt a tényt, hogy Ludwig Döbler 1843-as pest-budai turnéja döntő jelentőségű volt a ködfátyolképek története szempontjából. Az 1870-es évekre a dupla optikás laterna magicák népszerű és elterjedt eszközzé váltak Közép- és Kelet Európában is, ahol más hasonló tudományos és oktatási eszközökhöz hasonlóan kereskedelmi forgalomba kerültek.¹¹² Az 1880-as években egyre több újsághirdetéssel találkozunk, amelyek már egyéni felhasználásra vagy egyenesen karácsonyi ajándékként kínálták a dupla és tripla optikás lámpásokat.¹¹³ A ködfátyolképek műfaja pedig a század végéig népszerű szórakoztató és edukációs szerepet töltött be különféle helyszíneken, például az 1896-os budapesti millenniumi kiállítás is számos lámpás-műfaj prezentált, hogy általuk idézze meg a múlt és a keleti világ csodáit és érzéki örömeit.¹¹⁴

Összességében elmondható, hogy az 1840-es évek során Döbler, Telepi és Róth ködfátyolkép-előadásai a technológiai és kulturális tudásátadás fontos elemeivé váltak. Döbler és korai követőinek története rávilágít arra is, ahogy a technológiai innováció, a vizuális tudásátadás, illetve a jó előadói és színreviteli készségek egymás

¹⁰⁷ Uo.

¹⁰⁸ Uo., 235.

¹⁰⁹ Honderü 1845. tavasz, 505.

¹¹⁰ MÉSZÁROS, I. m., 115–117.

¹¹¹ RÓTH Imre Emanuel, *Ein ungarischer Maler in Alexandrien Zweites Brieffragment*. Kunstblatt (Nr. XVI): Beilage zu den Sonntagsblättern 1846. augusztus 2., 741.; RÓTH Imre Emanuel, *Ein ungarischer Maler in Alexandrien. Dritte Mittheilung*, Kunstblatt (Nr. XIX): Beilage zu den Sonntagsblättern 1846. szeptember 13., 885.

¹¹² A Délmagyarországi Természettudományi Társulat közlönye. Természettudományi évkönyv, szerk. PILCZ Ottó – MERKL Ede, Temesvár, 1875, 11.

¹¹³ Pester Lloyd 1880. december 16.; Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt 1884. november 19.; Vasárnapi Újság 1887/51., 860.; Vasuti és Közlekedési Közlöny 1889. január 20.

¹¹⁴ FÜZI Izabella, *A vurstlitól a moziig. A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása (1896–1914)*, Pompeji, Szeged, 2022, 31.

kiegészítve léteztek. Míg Telepit elsősorban kiváló komikusként értékelték, képeinek minősége hagyott kívánnivalót maga után. Ehhez képest Róth Imre Emánuel esetében a képek élessége és szépsége okot adott az ünneplésre, ám az előadói készségek tekintetében saját bevallása alapján is hátrányban volt. Habár Döbler – ellentétben a két fenti előadóval – nem maga festette a képeket és nem maga kezelte a vetítőgépet sem, megkérdőjelezhetetlen sikere a régióban és egész Európában inkább a különféle előadói és vállalkozói képességeknek, illetve a művészeti jóízlésnek és technológiai alapismereteknek tudható be. A ködfátyolképek műfaja és a dupla optikás laterna magica a Brit Birodalomból jutott el Ludwig Döbler segítségével a kontinentális Európa nyilvános színpadaira. A technológia előbb a közép- és kelet-európai helyszíneken, majd a nyugat-európai célállomásokon át jutott el számos korabeli nézőhöz az 1843-as évtől kezdve. A bűvészként használt turnéútvonalak jó szolgálatot tettek Döblernek, s a pest-budai előadássorozatnak köszönhetően Telepi és Róth már egy évvel később, 1844-ben bemutatták saját ködfátyolkép-műsoraikat. Ők ketten szintén kiemelt szereplői a technológia terjesztésének régiós és nemzetközi szinten egyaránt. A ködfátyolkép műfajának e korai fejezete rámutat Közép- és Kelet-Európa nem mellőzhető szerepére a népszerű előadások és utazó előadók által közvetített új vizuális tudás és konvenciók, tudományos és technológiai innovációk, valamint optikai eszközök korabeli, transzkulturális körforgásában.