

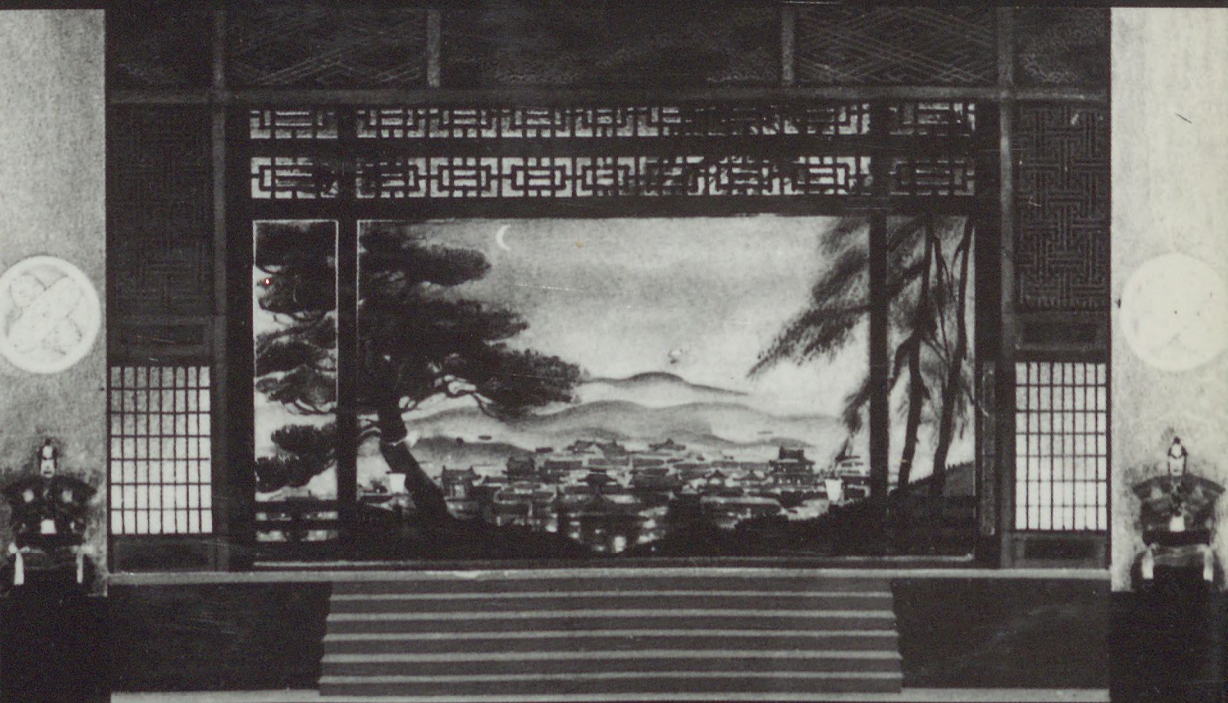
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
FÜZETEK 24

Cahiers d'histoire de l'art

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

LÁTVÁNYTERVEZÉS
NÉMETH ANTAL
SZÍNPADÁN
(1929–1944)

Írta
ISTVÁN MÁRIA





MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK

CADRE D'HISTOIRE DE L'ART

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIÁ

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÁSEZETEK KIADÁSÁNAK

ALAPÍTÓ FŐMUNKÁSKÖZÖSÉGE

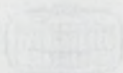
ARADI NÓRA, MIKLÓS PÉTER, SZABÓ JÚLIA, GÁBOR, WYER LAJOS

ELŐZŐ SZÁMOK

ALAPÍTÓ FŐMUNKÁSKÖZÖSÉGE

1974

ISTVAN



AKADEMIAI KIADÓ - BUDAPEST

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK
CAHIERS D'HISTOIRE DE L'ART

24

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓINTÉZETÉNEK KIADVÁNYAI

Alapító szerkesztőbizottság
ARADI NÓRA, MIKLÓS PÁL, POGÁNY Ö. GÁBOR, VAYER LAJOS

Technikai szerkesztő
SZABÓ JÚLIA



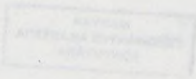
AKADÉMIAI KIADÓ • BUDAPEST

8120

✓ 144635

LÁTVÁNYTERVEZÉS NÉMETH ANTAL SZÍNPADÁN (1929–1944)

Írta
ISTVÁN MÁRIA

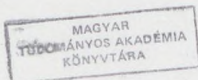


AKADÉMIAI KIADÓ • BUDAPEST

MTAK KÖNYVTÁRA

Megjelent a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

011600



ISBN 963 05 7342 3

Kiadja az Akadémiai Kiadó
1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 19-35.

Első magyar nyelvű kiadás: 1996

© István Mária, 1996

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a nyilvános előadás, a rádió-
és televízióadás, valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket illetően is.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó Rt. vezérigazgatója

Felelős szerkesztő: Nagy Tiborné

Műszaki szerkesztő: Kiss Zsuzsa

Kiadványszám: A-96-41

Megjelent 10 (A/5) ív terjedelemben + 2,25 ív mű melléklet

A szedés Győrei D. László munkája

A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Nyomda Kft. készítette

Felelős vezető: Freier László

Martonvásár, 1996

Nyomdai táskaszám: 96.702

HU ISSN 0324-7791

Printed in Hungary

M. TUD. AKADÉMIA KÖNYVTÁRA
Könyvtár 1698./19 97.... SZ.

00371

BEVEZETÉS	9
NÉMETH ANTAL (1901-1962) PÉNZTÁJÁNAK FŐ ÁLLOMÁSAI 1944-IG	11
A felbecsülés évszám	11
Németh Antal munkásságának és kora esztétikájának	12
Az értékek és a Nemzeti Színház szerepe	13
AZ ANTINATURALISTA RENDEZÉS	15
A színház megújulása az esztétikai koncepciók	17
A színház megújulásának	18
Az értékek esztétikai fejlődése	19
Az értékek a színház művészetében	21
Függelék: az értékek	22
Az értékek	23
A színház művészetének fejlődése a színház	24
Az új értékek lényege: a színház művészet	26
A színház művészet	28
A színház művészet	29
A színház művészet	30
A színház művészet	31
A színház művészet	32
A színház művészet	33
A színház művészet	34
A színház művészet	35
A színház művészet	36
A színház művészet	37
A színház művészet	38
A színház művészet	39
A színház művészet	40
A színház művészet	41
A színház művészet	42
A színház művészet	43
A színház művészet	44
A színház művészet	45
A színház művészet	46
A színház művészet	47
A színház művészet	48
A színház művészet	49
A színház művészet	50
A színház művészet	51
A színház művészet	52
A színház művészet	53
A színház művészet	54
A színház művészet	55
A színház művészet	56
A színház művészet	57
A színház művészet	58
A színház művészet	59
A színház művészet	60
A színház művészet	61
A színház művészet	62
A színház művészet	63
A színház művészet	64
A színház művészet	65
A színház művészet	66
A színház művészet	67
A színház művészet	68
A színház művészet	69
A színház művészet	70
A színház művészet	71
A színház művészet	72
A színház művészet	73
A színház művészet	74
A színház művészet	75
A színház művészet	76
A színház művészet	77
A színház művészet	78
A színház művészet	79
A színház művészet	80
A színház művészet	81
A színház művészet	82
A színház művészet	83
A színház művészet	84
A színház művészet	85
A színház művészet	86
A színház művészet	87
A színház művészet	88
A színház művészet	89
A színház művészet	90
A színház művészet	91
A színház művészet	92
A színház művészet	93
A színház művészet	94
A színház művészet	95
A színház művészet	96
A színház művészet	97
A színház művészet	98
A színház művészet	99
A színház művészet	100
NÉMETH ANTAL DÍNSLETTEREZÉSI MUNKÁI TÁRSÁGI	101
Jászai Anna (1885-1954)	101
Horváth János (1907-1956)	102
Varga Mária (szül. 1910)	103
Nagy Zoltán (1917-1964)	104

TARTALOM

BEVEZETÉS	9
NÉMETH ANTAL (1903–1968) PÁLYÁJÁNAK FŐ ÁLLOMÁSAI 1944-IG	11
A felkészülés évei	11
Németországi tanulmányutak és korai rendezések	13
Az elméleti író és a Nemzeti Színház igazgatója	15
AZ ANTINATURALISTA RENDEZÉS	17
A színház megújítói, az események kronológiája	17
A színház önmeghatározása	19
Az elméleti tevékenység fellendülése	19
Absztrakció a valóság tükrözése helyett	21
Függetlenedés az irodalomtól	22
Az alávett színész	23
A színpad szuverén művésze, a rendező	25
Az új színház lényege: a mozgás látványa	26
A tánc és a zene	28
A keleti színház példája	29
A film hatása	30
Az előadás egysége	31
A színház hivatása	32
Naturalizmus és antinaturalizmus	34
Az antinaturalizmus mint tendencia	34
AZ ÚJ SZÍNPAD	38
A díszlettervezés jelentősége, a látvány alkotója	38
Színpadkép és színpadtér	40
A díszletben rejlő üzenet	41
Az egyszerűsödött díszlet	43
Az új kifejezőeszköz, a fény	43
A technika szerepe a modern színpadon	46
A forgószínpad	47
NÉMETH ANTAL DÍSZLETTERVEZŐ MUNKATÁRSAI	49
Jaschik Álmos (1885–1950)	49
Horváth János (1907–1958)	50
Varga Mátyás (szül. 1910)	51
Fábri Zoltán (1917–1994)	52

BEVEZETÉS

„Van-e még Nemzeti Színház? – A kérdés talán különös, felvetése mégsem indokolatlan. Sőt, a másfél esztendő új rezsim aggasztó eredményeit mérlegelve, háttározottan jogosult és kiváltképpen időszerű – a közelgő centenárium előestéjén... A helyzet ma az, hogy a Nemzeti Színháznak van... rundhorizontja, de nincs irodalmi perspektívája; van vetítõmasinája, de nincs stílusa, van gépezete, de nincs szelleme, s van jupiterlámpája, de nincs irányító csillaga... az igazgató álma papíron: az uniformizált kollektív színjátszás s a rendezõ-elképzeléseket mechanikusan megvalósító bábszínész... ezt a jessneri ideák kocsonyájába fagyott ifjú színpadi doktort százszor jobban érdekli a makett, mint a dráma, s... többet ért a lila fényhez, mint a költészet sugarához.”

A fenti szenvedélyes hangú – s nem csekély elfogultságról tanúskodó – sorok Kárpáti Aurél cikkébõl származnak,¹ s akire vonatkoznak, dr. Németh Antal, a huszadik századi magyar rendezés egyik legérdekesebb alakja, aki mûködése idején állandó támadások keresztútjében állt, s a késõbbieken hosszú évtizedekre kitõröltetett a hivatalos hazai színháztörténetbõl. Ugyanakkor azonban e színháztörténet egyik mítoszává is vált, hiszen a Németh Antal-legenda az õt körülvevõ mesterséges csend dacára végig jelen volt, s idõnként meg is nyilvánította magát egy-egy utalásban, rövid méltatásban. Személye és munkássága az elmúlt években – igaz, óvatos fokozatossággal és megtorpanásokkal – ismét bekerülhetett a köztudatba.²

E dolgozatnak nem célja, hogy Németh Antal tevékenységének, sorsának politikai és személyes vonatkozásait részletesen taglalja, ezt többen megtették már.³ Azt tekinti feladatának, hogy a magyar színháztörténet és mûvészettörténet szövegébõl megfelelõen elemezze és értékelje a színház és a vizualitás kapcsolatáról, a scenika szerepérõl vallott nézeteit, illetve tükrözõdésüket rendezõmûvészetében.

Németh Antal Szegeden kezdett el rendezni 1929-ben, majd 1935-tõl kilenc évig állt a budapesti Nemzeti Színház élén. Az epilógust nem számítva, amikor hosszú kihagyás után vidéken kis idõre újból színpadhoz juthatott, alig több mint egy évtized adatott számára, hogy megkísérelje Magyarországon is szélesebb körben elismertetni egy új színházi irányzat, a „diadalmas” antinaturalizmus létjogosultságát.⁴ Könyvemben arra vállalkoztam, hogy felvázoljam az antinaturalista mozgalmak kialakulásának körülményeit, céljait és karakterét, s megmutassam, Németh Antal rendezõmûvészetete mely pontokon kapcsolódik e tendenciához, illetve egyes képviselõinek munkásságához. E színházeszmény számára az elõadás központi eleme a látvány, így a tárgyalás során kiemelt hely illeti a színpadtér megalkotóit, Németh Antal díszlettervezõ munkatársait.

E helyütt szeretném kifejezni köszönetemet dr. Németh Antalnénak, aki lehetővé tette számomra Németh Antal hagyatékának megismerését, dr. Kerényi Ferencnek, aki a téma iránti érdeklődést felkeltette bennem, lektoraimnak: Passuth Krisztina professzornak és Belitska-Scholtz Hedvig művészettörténésznek, valamint e kötet szerkesztőjének, Szabó Júliának értékes tanácsaikért. Hálás vagyok azért a segítségért és támogatásért, melyet disszertációm első bírálótól: néhai Zádor Anna és Németh Lajos professzoroktól kaptam, valamint a beszélgetésekért, amelyeket az időközben elhunyt Milloss Auréllal, dr. Magyar Bálint színház-történésszel, Fábri Zoltánnal, valamint Benedek Katával és Varga Mátyással folytathattam. Köszönöm az Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tárának és Kézirattárának, valamint a szegedi Móra Ferenc Múzeum Varga Mátyás kiállítóházának és a Frankfurti Városi és Egyetemi Könyvtár Zenei és Színházi Gyűjteményének, hogy a tulajdonukban lévő díszlettervek, fényképek, kézirat közléséhez hozzájárultak.

NÉMETH ANTAL (1903–1968) PÁLYÁJÁNAK FŐ ÁLLOMÁSAI 1944-IG

A felkészülés évei

Németh Antal sajátos helyét az biztosítja a magyar színház történetében, hogy pályája nem az irodalom, hanem a vizuális művészetek és az elmélet felől közelített a színpadhoz. Ebből az indulásból természetesen következett, hogy egy meghatározott irányzat, az antinaturalizmus képviselőjeként kezdte meg későbbi alkotótévékenységét.

1903-ban született Pesten egyszerű, „proletársorban élő” családban. Az igen tehetséges és ambiciózus fiatalember kezdeti tájékozódásának, kapcsolatainak irányát nagyban meghatározta ez a háttér.

A felkészülés éveinek legkorábbi, ám igen lényeges impulzusát a Kassák-körrel való találkozása révén kapta. Még gimnazistaként irodalmi próbálkozásai vezették el ebbe a körbe, mely a társadalmi és művészeti megújulás követelésének lelkes hangulatában különösen alkalmas volt arra, hogy erős, maradandó benyomást gyakoroljon szemléletére. Iratai között egy életen át őrizte Kassák Lajos egy 1919-es matinéjukon tartott bevezető beszédének kéziratát, mely manifesztum a „forradalmi művészettel”, a „kultúrharccal”, a „morális ember” megteremtésének igényével foglalkozik.⁵ E gondolatok tovább élnek a későbbi Németh Antal-írásokban, s fejlődnek Németh saját világlátásának megfelelően „politikus színházzá”, „ethosszá”, „a színház kulturális missziójává”. A MA körében megismerkedett Mácza Jánossal is, aki ekkoriban a magyar aktivizmus színházteoretikusának számított.

E mozgalom számára, akárcsak a külföldi avantgarde képzőművészeti csoportok esetében, a színházi jelenségek iránti érdeklődés csak tevékenységük egyik, epizodikusnak bizonyuló oldalát jelentette, hatásuk azonban közrejátszott abban, hogy Németh Antal később rendezőként kísérelje meg saját színházi forradalmát megvalósítani.⁶ Ez az indíttatás magyarázza, miért volt a továbbiakban annyira fogékony a német és az orosz modern színház nyelvezete, kifejezésmódja iránt, s miért vonzotta őt e mozgalmak küldetésstudata.

Közvetlen személyes kontaktusa a magyar aktivizmus vezető egyéniségeivel 1919 után megszakadt ugyan, de amennyire tehetette, a külföldre került művészek pályáját figyelemmel kísérte. Műkritikusként 1924-ben több jelentős magyar képzőművésznek küldött kérdőívet, ezek között ott szerepelt Moholy-Nagy László, Tihanyi Lajos, Uitz Béla is.⁷ Imponálón széles körű tájékozottságát ismerve biztosra vehetjük, hogy eljutottak hozzá a MA bécsi számai és kiadványai, köztük az 1924-es színházi különszám. Bizonyára a régi idők emléke is ösztönözte arra, hogy amikor úgy érezte, a Nemzeti Színház igazgatójaként végre lehetőséget kapott, már a második évadban, 1936-ban egy konstruktivista ihletésű, Medgyes László

által tervezett díszlettel vitte színre az *Áruház* című produkciót. Azt a Medgyes Lászlót kérte fel tehát, akinek gyűjteményes kiállítását 1919-ben a MA rendezésében láthatta,⁸ s akinek további működését is érdeklődéssel követte. Az aktivistákkal való kapcsolat bizonyos folytatását jelentette az is, hogy az *Új Föld* című folyóiratban publikált.⁹

A húszas években Németh Antal művészeti kritikusként dolgozik. 1921-től áll az előző évben alapított Magyarság alkalmazásában, volt középiskolai tanára, Pethő Sándor hozza a laphoz. Itt dolgozik Lambrecht Kálmán is, akiről „atyai barátjaként” emlékezik meg később¹⁰ – az ő ismeretségi köre is segíti a fiatal Németh Antal fejlődését. 1928-ig Németh legtöbb írását a Magyarság közli,¹¹ de a korszak számos jelentős újságában jelennek meg további cikkei: publikál többek között a Magyar Helikonban,¹² a Geniusban,¹³ A Rendben,¹⁴ a Magyar Írásban,¹⁵ a Pandorában.¹⁶

Egyik legfőbb témája a hazai képzőművészeti élet; kiállításokról számol be, a modern művészetet népszerűsíti. Alaposságára és lelkiismeretességére jellemző, hogy 1923-ban maga is beiratkozik Podolini Volkmann Artúr magániskolájába, rajzi tanulmányokat folytat, hogy közelebb kerüljön a technikai problémák megértéséhez.¹⁷ Podolini Volkmann festői szabadiskolája sajátos arculatát az adta, hogy elsősorban munkás környezetből induló fiatalok látogatták.

A kritikus Németh Antal aktív szerepet vállal a KUT, a Képzőművészek Új Társasága 1924-ben induló mozgalmában,¹⁸ s fontos cikkei jelennek meg a művészeti csoportosulás azonos című lapjában.¹⁹

Újságírói működésével párhuzamosan jár a budapesti egyetem bölcsészkarára, főként esztétikát, művészettörténetet tanul. Nagy szerepet játszik az életében Hekler Antal professzor, akiben a fejlődését irányító, befolyásoló oktató mellett baráti támogatóra is lel. Kettejük kapcsolatát híven tükrözi annak a gratuláló levélnek néhány sora, melyet Hekler 1935-ben Németh Antal igazgatói kinevezése alkalmából írt: „Azoknak, akik pályád indulásától kezdve szerető figyelemmel és bizakodással kísérték kivételes tehetséged kibontakozását – ez lesz a legnagyobb öröm és belső elégtétel. Ezek között ott vagyok én is.”²⁰ Hekler Antal és Németh Antal a későbbiekben is kontaktusban maradnak: a rendező igazgató mint a Hekler-tanszék külső munkatársa évekig tart előadásokat a színházesztétikai szemináriumokon, a hallgatónak pedig jegyeket biztosít a Nemzeti új darabjainak megtekintéséhez.

Két kiváló fiatal művészettörténészt, művészeti kritikust kell külön kiemelnünk, akikkel Németh Antal baráti viszonyban állt, s az őt körülvevő szellemi közeg fontos tényezői voltak. Egyikük Genthon István, gyermekkori jóbarátja. Azonos időszakban jártak egyetemre, és mint műkritikusok sűrűn dolgoztak együtt – így a KUT keretén belül is – tanulmányútjaik tapasztalatait pedig levélben osztották meg egymással. A Genthonnal folytatott levelezés többek között egy érdekes adalékkal szolgál a későbbi rendező és színházi vezető szempontjainak megismeréséhez, jelzi, milyen elvek vezették a tervezők kiválasztásában. Genthon egy ízben a fiatal művészettörténész-nemzedéknek Batthyány Gyula festészetével szembeni erős ellenérzését juttatja kifejezésre – erre rímelnék Batthyány későbbi sorai, amelyekben a Nemzeti igazgatójának, Németh Antalnak panaszolja fel, hogy a színház mellőzi őt mint díszlettervezőt.²¹

A másik művészettörténész-műkritikus barát Rabinovszky Máriusz, aki Némethnél idősebb lévén nyolc évvel, nyilván tekintélynek számított előtte. Rabinovszky mint a modern magyar művészeti törekvések szakértője nagyban segíthette Németh Antal eligazodását a kortárs képzőművészetben. Ő is érdeklődött a színházi jelenségek, főként a táncművészet iránt, ezen a területen a későbbiekben gyakran működtek együtt, így a Színpadművészeti Stúdióban (1928) és a Mozdulatkultúra Egyesületben is (1934–1935), de elsősorban Rabinovszkyné Szentpál Olga táncművészeti iskolája révén.²² Feltehetőleg a Rabinovszky házaspárral való ismeretség is hozzájárult ahhoz, hogy Németh Antal jól megismerje a modern mozdulatművészeti irányzatokat.

Időközben publikációiban, a külföldi kulturális életet figyelő írásaiban egyre nagyobb teret kap a színház- és filmművészet. Kiemelkedő események tanúja: 1924-ben a bécsi színpadtechnikai kiállításról²³ tudósít a Magyarországon, egy évvel később Alekszandr Tairov társulata vendégjátékáról. A hagyatékában megmaradt, fentebb idézett *A képzőművészetek breviáriuma* című kéziratrövidék, amelyet ebben az időben írt egy felkérésre, a huszadik század tárgyalásakor már nagy figyelmet szentel Vszevolod Mejerhold rendezései szcenikájának és egyéb színházi jelenségeknek.²⁴ Maga is foglalkozik a pantomim, a bábelőadás rendezésének gondolatával, részt vesz Blattner Géza bábos kísérleteiben, újságíróként pedig bírálja a hazai rendezési stílust és a színikritikát.²⁵

Palasovszky Ödön színházi vállalkozásaihoz is több szállal kötődik ekkoriban. Barátja, Tiszay Andor egyik szervezője, Németh felesége, Peéry Piri pedig állandó résztvevője a Cikk-cakk esteknek. Az évtized végére azonban mindinkább eltávolodik ettől a radikális avantgarde vonulattól, s 1931-es feljegyzéseiben a nyugat-európai tapasztalatok nyomán már bírálóan nyilatkozik Palasovszkyék újabb produkciójáról.²⁶

Németországi tanulmányutak és korai rendezések

A húszas évek végére egyértelművé vált, hogy Németh Antal a színházi rendezői pálya mellett döntött. Doktori értekezését már *A színjátszás esztétikájának vázlata* címmel írja,²⁷ s részt vesz az 1928 tavaszán Budapesten megalakult Színpadművészeti Stúdió mozgalmában, amely kísérleti színházként szeretett volna működni.²⁸

1929-ben szerződtek a szegedi városi színházhoz, ahol azután két éven keresztül rendez. Időközben kétszer kap külföldi ösztöndíjat, így 1928 őszétől egy évig tanulmányozhatja a német színházi életet, majd 1931–32-ben további nyolc hónapot tölt kinn, ezalatt pár hétre Párizst is felkeresi.

Ez az időszak a weimari köztársaság teremtette művészeti virágzás és „az őrlít, a nagy, az izgalmas húszas évek”²⁹ végső kicsengése, az utolsó lehetőség, hogy valaki megtapasztalhassa a lázas kísérletezés, a művészet nemzetköziségének hasonlíthatatlan légkörét. A színházakban világhírű alkotók működnek: Max Reinhardt, Leopold Jessner, Erwin Piscator,³⁰ mellettük olyan egyéniségek, akik napjainkra a német rendezőművészet klasszikusainak számítanak – többüknek ma színház viseli a nevét: Heinz Hilpert, Jürgen Fehling, Karl Heinz Martin, Erich

Engel. A legnevesebb orosz társulatok látogatnak ide, Alekszandr Tairov, Alekszej Granovszkij, s végül Vszevolod Mejerhold is. Emellett ott vannak a modern expresszív táncművészet (*Ausdruckstanz*, szabad tánc) bemutatói, az otthon nem, vagy csak megcsonkítva vetített új filmek, továbbá a zenei események, képzőművészeti kiállítások hatalmas kínálata.

Németh Antal pályája szempontjából különleges jelentősége van a filmnek. Ekortájt már évek óta foglalkozik az új művészeti ág esztétikájával, újságíróként számtalan ismertetést és kritikát közölt e témából. Őt magát is izgatja a filmrendezés, több meg nem valósult terve után végül a negyvenes években készíti el Madách Imre életéről szóló filmjét.³¹ Mi az, amit a húszas-harmincas évek fordulóján a weimari Németország nyújthatott a filmművészet iránt érdeklődőknek, így a tanulmányúton levő fiatal Németh Antalnak? Elsősorban a fénykorát élő orosz film legismertebb alkotásainak, a *Patyomkin cirkálónak*, *Az anyának*, a *Dzsingisz kán utódának* vetítéseit, s az általa legtöbbször tartott Vszevolod Pudovkin személyes megjelenését egy rendezvényen. Az ő filmjeit Németh Antal, a leendő rendező példaképének tekintette, s részletes elemzésükkel saját művészi látásmódját is fejlesztette. Emellett végignézett több német expresszionista filmet, második útjának mozilátogatásait pedig a René Clair költői világa iránti fokozódó érdeklődés jellemezte. Naplója tanúsága szerint a kulturális élet széles kínálatából kiválasztotta még Mary Wigman táncos estjét, egy „labanista” tánciskola bemutatóját, több marionettjátékot, a kínai színészek előadását egy német–kínai baráti esten, egy hindu táncos produkciót.

A Németh Antalt ért benyomások közül természetesen azok a legfontosabbak, amelyek a színházi rendezés területéről érkeztek. Tairovot már korábban is látta Bécsben, s mind híres könyve,³² mind előadásai, a *Salome*, a *Giroflé-Girofla*, valamint a Chesterton-darab (*Az ember, aki csüörtörtök volt*) szcenikája és mozgásvilága nagy hatást gyakorolt rá.³³ (Tairov színészei nyugat-európai vendégjátékaiokon³⁴ valódi szenzációt keltettek fantasztikus mozgáskultúrájukkal – így Milloss Aurélban, Németh jövődő koreográfus munkatársában is élénken megmaradt egy *Giroflé-Girofla* előadásuk emléke.)

Az 1928–1929-es tanulmányút legnagyobb eseménye Németh Antal számára Granovszkij társulatának vendégszereplése volt, akiknek három produkciójáról is megemlékezik jegyzeteiben: *Éjszaka a régi piactéren*, *Benjamin, 200 000*. A *Benjamin*ről ezt írja naplójába: „csodálatos este... életem egyik legszebb színházi élményével ajándékoztak meg.”³⁵

A jiddis nyelven játszó együttes énekes-zenés játékokat mutatott be, amelyekben a prózai szövegmondás is stilizált, eksztatikus volt, a színpadi mozgás hol pantomimhoz, hol tánchoz, néha pedig az akrobatikához közelített. A díszletek, a szereplők maszkja erős hajlandóságot mutatott a bizarr, a karikatúra iránt. Az egész produkció pedig, a nyugtalan, expresszív fénykezelés, szcenika, mozgás, beszéd, ének egyetlen egységbe olvadt össze. Ezt a varázslatot, ezt a totális hatást szerette volna Németh Antal később a saját előadásaiban megközelíteni.

A talán leginvenciózusabb orosz rendező, Vszevolod Mejerhold először éppen 1930-ban vendégszerepelt Berlinben, így az ő előadásait nem láthatta. Hatását azonban a legtöbb rendezőnél – oroszoknál és németeknél egyaránt – érezhette.

Mejerhold díszletei már az 1924-es bécsi színházi kiállításon nagy visszhangot váltottak ki, s a színházi szakma később is – különböző kiadványok révén – értesülhetett újításairól.

A hazai rendezők közül Max Reinhardt a legnépszerűbb. Németh elismeri bri-liáns technikai tudását, fantáziáját, bár néhány ötletét felszínesnek tartja. Közelebb érzi saját felfogásához a berlini Staatliches Schauspielhaus intendánsaként működő Leopold Jessner művészetét, az abban rejlő morális erőt, szociális indulatot. Láthatja emelkedett klasszikus-rendezései közül az *Egmontot*, a *Faustot*, a *Takácsokat*, az *Oidipuszt*. Fénykezeléséből sokat tanul, a Jessnerre jellemző sárgák, zöldek az ő későbbi rendezéseiben is fontos szerepet játszanak. A Schauspielhaus előadásai, amelyek a járásokat erőteljesen kiemelik, dobütésekkel hangsúlyokat adnak – a ritmusra irányítják a figyelmét. A Jessner-produkciók szuggesztivitása, az élmény intenzív volta példamutató számára. Ugyanakkor egy bizonyos nehézkességet és komorságot is észrevesz – ez már a német rendező második, szikárabb periódusa, amelyen az egyre romló légkör súlya is érződik. Németh Antal megjegyzései alapján úgy tűnik, Jessner művészetének emelkedettségét és szuggesztivitását szeretné ötvözni Granovszkij hatásosságával, ragyogó hangzás- és látványvilágával.

A következő nagy név – akinek ugyan egyetlen előadásáról sem ír naplójában közvetlenül, de aki végig „jelen van” – Erwin Piscator. Különösen Erich Engel szinte minden rendezését az ő megoldásaihoz, ötleteihez méri, de még Jessner produkcióját, Kaiser *Gáz* című darabját is jobbnak tartaná Piscator stílusában.

A német színpadokon rengeteg ötletet, díszletmegoldást figyel meg: szimultán játékokra alkalmas konstrukciókat vándorló, orientáló fényszórókkal; állandó architektúrát, amelyet a cserélhető betétek és a világítás változtatnak; játékos díszleteket, amelyek például mozgó gürtnikon jönnek be a színre, vagy látni támasztékaikat. Németországi tanulmányútjain így az otthoni lehetőségeknél sokkal jobb, európai szempontból is vezetőnek számító színpadtechnikát ismer meg, s élvonalbeli rendezőket, akik ezt a technikát ki tudják használni, tele vannak kísérletező kedvvel, nem ismerik a konvenciókat és mindig újat, eredetit akarnak. A weimari Németország kultúrájának döntő hatása van Németh Antal későbbi színházára, s nemcsak magának a rendezőnek művészi arculatát formálja, hanem két vezető munkatársát, Horváth János díszlettervezőt és Milloss Aurél koreográfust is ez a közeg indítja el.

Az elméleti író és a Nemzeti Színház igazgatója

Szegeden, mint már említettük, csak két évig marad Németh Antal, ezalatt rendezéseiben a szűkös körülményekhez alkalmazkodva igyekszik a lehetséges legjobb és legegyszerűbb megoldásokat megtalálni. A bemutatott darabokon kívül Jaschik Álmos budapesti iskolájával számtalan dráma szcenáriumát dolgozza ki elméletben és tervezeti meg a díszleteit. Az elkészült rajzokat, modelleket kiállításokon mutatják be, könyvekben akarják publikálni.

Szegedi állása megszűnésével Pestre megy, ahol más lehetőség híján ismét újságíró lesz, a Napkeletnél helyezkedik el. Ezt az időszakot elméleti munkával tölti,

kiadják szerkesztésében a *Színészeti Lexikont*,³⁶ s ekkor születnek színháztörténeti munkái, *Az ember tragédiája a színpadon*,³⁷ illetve a *Bánk bán száz éve a színpadon*.³⁸ Közben kapcsolatban áll a Szegei Fialok művészeti mozgalmával s Színpad című folyóiratukkal. Változatlan intenzitással folytatja az együttműködést Jaschik Álmos iskolájával is.

1935-ben eléri élete nagy vágyát, amelyre évek óta eltökélten készült: kinevezik a Nemzeti Színház igazgatójává. A nagy nimbuszú állami intézménynek a Hevesi Sándor nevével fémjelzett korszakot (1922–1932) követően személyében akad újra valódi vezetője, aki határozott intézkedésekkel akarja a színházat a kor színvonalához igazítani. Első lépésként megteremti a modern technikai feltételeket, és gyökeresen átszervezi a társulatot.

Működése már a kezdetektől állandó reflektorfényben zajlik. A Nemzeti ugyanis nem egyszerűen csak egy pesti színház, ahol a rendezők többé-kevésbé szabadon valósíthatják meg elképzeléseiket, a színjátszásról vallott eszméiket, hanem országos ügy, intézmény, amelynek hivatásáról, működtetéséről minden politikai és színházi irányzatnak, csoportnak megvan a maga véleménye, s amelynek direktora az egyik legtámadottabb ember, ahogyan ezt Hevesi Sándor példája is bizonyította.³⁹ A pesti kritikának nincs sok ismerete, kapaszkodója annak megítéléséhez, aminek megvalósításával Németh Antal próbálkozik. Példaképei, a német és orosz rendezők ekkorra már saját hazájukban is nemkívánatos személyeknek számítanak, a színház antinaturalista értelmezése pedig Magyarországon általában a szakma teljes értetlenségébe és elutasításába ütközik. Kevés az olyan felkészült munkatársakkal rendelkező lap, mint a Színpad, amely felismeri és értékeli a Nemzetiben zajló rendezési forradalmat és a scenika területén elért eredményeket.⁴⁰ Miközben a nemzetközi kiállításokon a tervezők komoly díjakat kapnak, itthon nem sok rokonszenv fogadja a „kubista Bánk bánt” és társait. A színházművészet efemer voltából következik pedig, hogy az egyes előadásokat, a rendező tevékenységét az utókornak részben a kortárs kritikákból, illetve a visszaemlékezésekből kell rekonstruálni. Fábri Zoltán, Varga Mátyás nagy sikerekről, csúcspontokról beszélnek, a *Roninok*, az *Amerikai Elektra*, a *Sellő* (Fábri Zoltán rendezése) forró hangulatú előadásairól, ugyanakkor például az „Elektra-rémdrámáról” nagyrészt nyíltan és durván személyeskedő cikkek jelentek meg. A rendezővel kapcsolatos későbbi elfogultság pedig ezeknek a szellemét éllette tovább.⁴¹

Németh Antal összesen kilenc évig állt a budapesti Nemzeti Színház élén. Itteni működésének főként az első fele az, amelyben a kedvezőbb művészi és anyagi feltételek hatására kiváló, újszerű produkciók születtek. Ez az a periódus, amelyet egész életpályájának csúcspontjaként értékelhetünk.

AZ ANTINATURALISTA RENDEZÉS

A színház megújítói, az események kronológiája

A tizenkilencedik század végére úgy tűnt, hogy a hagyományos európai színház válságba került, a historizmus és naturalizmus stíluskorszaka után képtelen a további fejlődésre. A bírálatot elsősorban a kor művészei fogalmazták meg: a színház mind morális, mind művészi szempontból kiüresedett, a pusztá szórakoztatásra törekszik, konvencionális, poros és elavult lett. A bírálatok nyomán a századfordulótól különböző reformkísérletek és mozgalmak hullámai követték egymást, melyek létre akarták hozni a jövő színházát.

A megújulási törekvések élén két profétikus személyiség állt, a svájci Adolphe Appia (1862–1928) és az angol Edward Gordon Craig (1872–1966), akik a rendezés és látványtervezés problémáival foglalkoztak, mind az elmélet szintjén, mind pedig szcenáriumok és díszletelképzelések kidolgozásával. Appia korszakos jelentőségű könyve, *A zene és a rendezés (Die Musik und die Inszenierung)*⁴² még a búcsúzó 19. században, 1899-ben jelent meg, Craig díszletelképzelései és manifesztumszerű cikkei az új század első évtizedétől hatottak.

Az általunk vizsgált időszakban, a huszadik század első évtizedeiben – mint arra már korábban is utaltunk – sok avantgarde képzőművészeti, irodalmi csoportosulás és személyiség érdeklődése is a színház felé fordul. Az expresszionista Oskar Kokoschka 1909-ben rendezi meg – nagy botrányt kavarva – *Gyilkos, a nők reménye* című művét. Megszületnek Vaszilij Kandinszkij kísérleti darabjai, köztük *A sárga hang*, *A zöld hang*. Kandinszkij elméleti írásaiban is foglalkozik az új színpaddal (1912).⁴³ Az olasz futuristák 1910-ben kezdik nagyszabású teátrális rendezvényeiket, a tízes és húszas években elsősorban Filippo Tommaso Marinetti, Enrico Prampolini manifesztumai, illetve Prampolini, Fortunato Depero, Giacomo Balla és Anton Giulio Bragaglia gyakorlati tevékenysége fontosak. 1917-ben indul Herwarth Walden és Lothar Schreyer expresszionista Sturmbühnéje Berlinben. A Bauhaus színházi műhelye 1921-ben kezdi működését, tanárai közül Lothar Schreyer, majd Oskar Schlemmer mellett Vaszilij Kandinszkij és Moholy-Nagy László foglalkozik színpadi kísérletekkel, mások, így Walter Gropius, Molnár Farkas a korszerű színházépület tervezésével. Az orosz balett 1914-től mutat be olyan produkciókat, amelyekhez a díszletet modern képzőművészek: Natalja Goncsarova, Mihail Larionov, Pablo Picasso, Robert Delaunay tervezik, ehhez a gyakorlathoz csatlakozik a svéd balett is (Fernand Léger, Francis Picabia dekorációi). Az avantgarde képzőművészek tevékenysége hatással lesz a színpad további fejlődésére.

A hivatásos színház világában is megindul az erjedési folyamat. A modern rendezési, látványtervezési törekvések először a szimbolista, szecessziós művészeti jelenségekkel mutatnak párhuzamot, majd a fellépő különböző izmusokkal, az exp-

resszionizmussal, a futurizmussal, a kubizmussal. Appia és Craig látványvilágán is nyomon követhető ez a fejlődés, Appia első Wagner-díszlettervei még a szimbolizmus jegyében fogantak, majd a húszas évekre díszleteiben a geometrikus absztrakcióig jut el.

Az újító rendezők a német és az orosz színházaknál jutnak a legnagyobb szerephez. Max Reinhardt (1873–1943) pályája Otto Brahm naturalista színházából indul el. 1903-ban kezdi önálló rendezéseit az újromantika darabjaival, első nagy sikerét az 1905-ös *Szentivánéji álom* hozza meg. A későbbiekben összeforr nevével a *Mirákulum* (1912) és az *Akárki* (1920) produkciója.

Mint már említettük, Németh Antal fejlődése szempontjából igen fontos Leopold Jessner (1878–1945) művészete, aki a német expresszionista színpad absztrakt vonulatának kiemelkedő alkotója. Jessner művészetét döntően meghatározzák szociáldemokrata nézetei; etikus, a maga sajátos, elvont módján politizáló színházat csinál. A berlini Staatliches Schauspielhausban első rendezése Schiller *Tell Vilmosa* 1919-ben. Általa a színpadi expresszionizmus a szűk körű avantgarde rendezvények után először vonul be egy jelentős fővárosi színház falai közé. Az állandó, absztrakt díszletet sűrű-zöld-fekete színvilágú lejtők, lépcsők és függönyök alkotják, változó megvilágítással. Ugyancsak elvont társadalmi ideákat jelenít meg rendkívül szuggesztív formában az 1920-ban bemutatott Shakespeare-drámában, a *III. Richardban*. A személyét érő fokozódó támadások következtében 1930-ban lemond intendantsi tisztéről, még 1933-ig rendez, majd emigrációba kényszerül.

Erwin Piscator (1893–1966) különböző avantgarde mozgalmakban való részvétel és rövid életű színházi vállalkozások után 1927-ben nyitja meg a híres Piscator-bühnét Berlinben, a Nollendorfplatzon, itt kerülnek színre legismertebb, direkt módon politizáló produkciói, a *Hoppla, wir leben* (1927), a *Rasputin* (1927), a *Svejk* (1928), és *A berlini kalmár* (1929), melyhez Moholy-Nagy László tervezi a díszletet. 1931-ben elhagyja Németországot, ahova csak húsz év múlva tér vissza.

Oroszországban a legjelentősebb rendezők Konsztantyin Sztanyiszlavszkij realista műhelyéből indulnak el és válnak ki, az első világháború előtt általában a szimbolizmus jegyében alkotnak, majd az izmusok hatása az ő színpadukon is nyomon követhető.

Vszevolod Mejerhold (1874–1940) a Sztanyiszlavszkij-társulattól kiszakadva 1902-től kezd önállóan rendezni. Publikációiban bírálja a naturalizmust, a keleti, főként a japán színházat mutatja fel példaként. Rendezéseiben a játék jelleget hangsúlyozza, igyekszik megszüntetni a színpad és a nézőtér elkülönülését. 1917 után a hivatalos színházi élet egyik főszereplője, saját kísérleti műhelye 1938-ig áll fenn. Színpadára az általa kifejlesztett mozgásrendszer, a biomechanika érvényesülése és a konstruktivista díszlet uralma jellemző (Majakovszkij: *Buffo-misztérium*, 1918; Crommelynck: *Le cocu magnifique* 1922; Osztrovszkij: *Az erdő*, 1924). A politikai helyzet alakulása, a szocialista realizmus kívánalma miatt konfliktusba kerül az állami vezetéssel, 1939-ben letartóztatják, halálának feltételezett dátuma 1940.

Jevgenyij Vahtangov (1883–1922) a moszkvai Habima-társulat fiatalon meghalt vezetője. Legismertebb rendezései a *Dybuk* és legendás, külföldön is nagy hatású produkciója, Carlo Gozzi *Turandotja*.

Alekszandr Tairov (1885–1950) 1914-ben alapította saját műhelyét, a Moszkvai Kamaraszínházat, híres előadásai: Kálidásza: *Sakuntalá*, 1914; Oscar Wilde: *Salome*, 1917; Paul Claudel: *Angyali üdvözlet*, 1920; Alexandre Charles Lecocq: *Giroflé-Girofla*, 1922; Gilbert Keith Chesterton: *Az ember, aki csütörtök volt*, 1923. Legfontosabb díszlettervezői Alekszandra Ekszter, Alekszandr Vesznyin, Georgij Jakulov. Alekszandr Tairov könyve, *A felszabadított színház (Das entfesselte Theater)*, amely 1923-ban jelenik meg németül, a korszak egyik legnagyobb hatású rendezéseméleti munkája.

Alekszej Granovszkij (Alexis Granovsky, 1870–1937) 1919-ben alapítja saját, jiddis nyelven játszó színházat. Egy időben Marc Chagallal dolgozik együtt, rendezéseiben a szóval szemben a látványnak biztosítja az elsőséget. A misztériumjáték, a commedia dell'arte, a grand guignol színjátásához nyúl vissza, produkcióit nagyszabású jelenetek, a zene, a színek uralják. 1928–29-es külföldi turnéjukról nem tér vissza, Németországban és Franciaországban filmeket rendez.

A színház önmeghatározása

A huszadik századi színházat forradalmasító mozgalmak közös gyökere egy kérdés: mi a színházművészet?

Kandinszkij 1912-ben – elsősorban a képzőművészet útkeresésével kapcsolatban – írja: „A különböző művészetek egyre inkább azt kezdik mondani, amit a legjobban tudnak mondani, és azokkal az eszközökkel, amelyek csak az övéik... Tudva vagy öntudatlanul Szokratész szavainak engedelmeskednek: Ismerd meg önmagadat!”⁴⁴

Ebben a szellemben kezdi el a színház is kutatni önnön célját, lényegét, sajátos eszközeit; s ezenközben elhatárolni magát a többi művészetektől – ami e sokrétű műfaj esetén különösen nehéz feladat. Alekszandr Tairov, a kor híres orosz rendezője könyve címében egy jelszó tömörségével fejezi ki ezt az emancipálódási folyamatot.⁴⁵

A teatralitás fogalma ebben a korszakban nem negatív csengésű: az igazi, valódi színházat értik alatta; Edward Gordon Craig, Georg Fuchs, Alekszandr Tairov, Nyikolaj Jevreinov könyvei, cikkei követelik a színpad „teatralizálását”, „reteatralizálását”; annak az egyszerű igazságnak a belátását, hogy „a színház – színház”.⁴⁶

Az elméleti tevékenység fellendülése

A színházművészet önmegismerés iránti igénye elősegíti mind a színháztörténeti, mind a színházelméleti, esztétikai vizsgálódások általánossá válását. A korábbi európai és Európán kívüli, addig primitívnek tekintett színjátászi formák tanulmányozása konkrét példákkal támasztja alá az újítók azon érvelését, hogy a tizenkilencedik század végére végképp megmerevedettnek és kiüresedettnek érzett konvenciórendszer elvethető, hiszen nem a színház lényegéhez tartozik, csak az európai színpad utolsó századainak fejlődési folyamata során jött létre.

Az antikvitás, a középkor, a Kelet színháza főként mértéket jelentenek az új mozgalmak számára. Felfedezik bennük azokat a pozitív vonásokat, amelyeket az európai színháznak ismét meg kell lennie, elsősorban a közösségi élményt, az eszmei, etikai tartalmat, de például a játékosságot, a művészi absztrakcióra való hajlamot is. Emellett a rendezők egyes előadásaikban közvetlenül is alkalmazzák az egyes idegen színházformák jellegzetes kifejezési módjait.

Az antinaturalista tendencia két legjelentősebb teoretikusa, Adolphe Appia és Edward Gordon Craig szinte kizárólag az elméletnek szentelik magukat. Könyveik, írásaik, díszletképzéseik egész Európában és Amerikában ismertek, s megteremkenyítőleg hatnak.⁴⁷ Nagy számban jelennek meg a korszakban színházi kiadványok, periodikák (Craig folyóirata, a *The Mask* 1908 és 1929 között), színházművészeti és színháztechnikai kiállítások, konferenciák követik egymást.⁴⁸ A legtöbb rendező könyvekben, cikkekben tárja a nyilvánosság elé elveit, s népszerűsíti gyakorlati munkáját. Azok a különféle irányzatokhoz tartozó képzőművészek is, akik egy időre a színház felé fordultak, a jövő színpadával foglalkozó manifesztumokat bocsátanak ki, tudományosan akarják kutatni a műfaj törvényszerűségeit (futuristák,⁴⁹ Bauhaus⁵⁰).

Ez a felfokozott szellemi pezsgés és nyitottság jellemző a század első három évtizedére: az elméletek, konkrét rendezői megoldások, díszletképzések azonnal bekerülnek a világszínház vérkeringésébe, s formálják az egész színházi kultúrát.

Ennek az időszaknak sok tekintetben tipikus képviselője Németh Antal. Igen tájékozott és tudatos rendező, akinek rendkívül alapos teoretikus felkészültsége, valamint saját elméleti munkássága gyakorlati színházi tevékenysége szempontjából nagy jelentőséggel bír. Behatóan ismeri Appia és Craig életművét,⁵¹ a színháztörténet legújabb eredményeit (Joseph Gregor,⁵² Carl Niessen⁵³ kutatásait), s állandó figyelemmel kíséri a jelentős kortárs rendezők, díszlettervezők, technikai szakemberek gyakorlati megoldásait, minden lényeges színházi újdonságot.

Ő maga két jelentős színháztörténeti monográfiát írt, a *Bánk bán* és *Az ember tragédiája* előadásairól, a tervezett harmadik a *Csongor és Tünde* lett volna. 1930-ban szerkesztett kétkötetes *Színházi Lexikona* a modern mozgalmak szellemét tükrözi, megkülönböztetett figyelmet szentel a látványnak, a szcenikának, a színjátás oly fontossá vált japán és kínai formáinak, valamint a legújabb európai törekvéseknek.

Doktori disszertációja elméleti alapvetés: *A színjátás esztétikájának vázlatja*.⁵⁴ A művészettörténetben Alois Riegl által felvázolt Kunstwollen-elméletet Németh a színházra alkalmazza, s megállapítja, hogy az európaítól különböző színjátszási rendszerek nem alacsonyabbrendűek, csak más művészi szándék kifejeződései. Tanulmányában az őskor teatrális jelenségeinek rekonstrukciós kísérleteitől kezdődően ad történeti áttekintést a teatralitás különböző megnyilvánulási formáiról, ennek alapján tekinti a színház lényegének a közösségi élményt, az elszemélytelenedés törekvését, s elemzi a színész, a dráma, a maszk és jelmez, a színpad és díszlet, valamint a rendező szerepét. Másik esztétikai munkájában (*Tanulmányok a színház esztétikájának köréből*, 1934) az operarendezéssel foglalkozik. Appia szellemében a zenének, a partitúrának a színpadi térbe való kivetítését tekinti a fő feladatnak, a sajátos operadíszlet megteremtését. A dolgozatban alapvető elveit

foglalmazza meg a díszlettervezésről, a díszlettervezőről mint művészeiről és a színpadi mozgásról.⁵⁵

A fenti nagyobb lélegzetű műveken túl életében számtalan tanulmányt, cikket közölt a rendezés, díszlettervezés és egyéb színházi problémák témaköréből. Ha ehhez hozzászámítjuk az 1935 előtti évek film- és képzőművészeti kritikusi tevékenységét, előttünk áll az „ifjú színpadi doktor”, rokona e szempontból azoknak a fiatal színházi vezetőknek, akik e korszakban különösen Németországban gyakran kerültek erre a pályára kritikusai múlttal, néha doktori címmel,⁵⁶ hogy a modern színházi teóriákat a gyakorlatban próbálják megvalósítani.

Absztrakció a valóság tükrözése helyett

A huszadik század elejének modern színházi mozgalmai a képzőművészettel egy időben láznak fel a valóság ábrázolásának kényszere ellen. Craig azt vallja, hogy a művészi formák az alkotó képzeletéből születnek, s az ő feladata az, hogy miként Shakespeare tette, a semmiből egy új valóságot, a művészet valóságát teremtsen meg.⁵⁷

A színházművészet esetében a természet tükrözése az emberábrázolás feladatát jelenti. „A színjátszás és vele együtt a dráma lényege – mindenki tudja – elsősorban emberábrázolás. Egy vagy több ember lelki átalakulásának cselekvésen keresztül érzékeltetett felmutatása” – idézhetjük egy a harmincas évek végén napvilágot látott magyar kritika szavait.⁵⁸ Az antinaturalista mozgalmak már a század elejétől különböző mértékben távolodnak el ettől a parancsoló követeléstől, a leg radikálisabbak határozottan megtagadják. Németh Antal *A színjátszás esztétikájának vázlatában* jelenti ki: „A távol-keleti és egzotikus népek színészi megnyilatkozásaira vonatkozó vizsgálatok azonban átértékelésre kényszerítik azokat, akik a színjátszásban emberábrázolást látnak, a színház esztétikai céljának pedig az illúzióadást jelölik meg.”⁵⁹

A dráma tárgya nem a külső történés, hanem a szereplő belső világa lesz az expresszionista darabokban; ebből következik, hogy az oksági, idő-, térbeli és egyéb összefüggések fellazulnak, a szereplők elvesztik határozott kontúrjaikat, egybeolvadnak, megkettőződnek – ez figyelhető meg Németh Antalnál is, elsősorban operaelképzeléseiben.⁶⁰ Jellemző, hogy Bartók Béla operájának, a *Kékszakállú herceg várának* előadását – Jevreinov *A lélek kulisszái* című művének alapötletére utalva⁶¹ – úgy képzelet el, hogy a címszereplő nem jelenne meg a színpadon, s a díszlet azt tükrözné, hogy minden az ő lelkében játszódik le.⁶²

Más esetekben absztrakciók: a Koldus, a Fiú (Sorge: *Der Bettler*, Hasenclever: *Der Sohn*); színekkel, számokkal jelzett figurák tűnnek fel a modern európai színpadokon. Nem véletlen tehát, hogy Németh Antal szinte megszállottjává válik *Az ember tragédiája* rendezésének, hiszen ez a mű kínálja az expresszionista értelmezés – stációdramá – és színrevitel lehetőségét.

Adolphe Appia *Trisztán és Izolda*-rendezése absztrakt ideákat visz színpadra. Valóságon túli, misztikus tartalmakat közvetítenének Edward Gordon Craig elképzelt színházának titokzatos bábuai, az „Über-marionettek” is, a művész szándéka szerint régi istenszobrok leszármazottai.

Megjelenik a „tárgyak drámája” (Marinetti darabja)⁶³ – s a Craig tervezte lépcső,⁶⁴ amelyről alkotója azt mondja, hogy jobban él, mint a rajta mozgó emberek. Olyan fejlődés kezdete ez, amely Ionesco vagy Beckett színházáig ível.⁶⁵ Egyes újítók odáig mennek, hogy az embert nemcsak mint a dráma (korábban kizárólagos) központi témáját, de még mint az előadás szereplőjét is számúzzik: „Über-mariónett”,⁶⁶ „Kunstfigur”,⁶⁷ mozgó díszletelemek, fény veheti át a funkcióját.

A materiállal szemben a szellemit hangsúlyozó kortendenciának konkrét színpadi következménye, hogy igyekeznek a testek anyagiságát feloldani. Ehhez a legjobb lehetőséget a fény alkalmazása teremti meg, ez az új eszköz éppen ebben az időszakban a nagyíramú világítástechnikai fejlődés révén a művészi kifejezés új távlatait nyitja meg az antinaturalista rendezés előtt. Csak kontúrjaikkal jelzett idomok, áttetsző felületek, lebegő, egymást átjáró díszletelemek tűnnek fel a színpadokon (Naum Gabo–Antoine Pevsner: *La Chatte*, 1927, Moholy-Nagy László: *Hoffmann meséi*, 1929).

Függetlenedés az irodalomtól

A színház önállósodásának legnagyobb harcát a dráma, a „költészet” elsőbbsége ellen vívja. Ez a függetlenedési folyamat Adolphe Appia személyes fejlődésében is nyomon követhető: a *Die Musik und die Inszenierung* című munkáját⁶⁸ még a wagneri zenedráma bűvöletében írja, Wagner műveinek adekvát színpadi megjelenítését akarja kidolgozni, s csak e roppant erős hatás halványulásával kerül nála tudatosan a középpontba a rendezés művészete.

Az antinaturalista színház nem akarja többé a drámát szolgálni. A klasszikusok sérthetlensége megszűnik, szabadon átírják őket, a rendező saját „vízióját” tolmácsolja általuk. Ehhez a felfogáshoz csatlakozik a Németh Antal vezette Nemzeti Színház is. Az 1938-as jubileumi díszalumban a direktor állásfoglalása fogalmazódik meg: az „irodalmi Shakespeare” mellett megszületett a „színházi Shakespeare”, s ebben döntő szerepe volt Tairov, Mejerhold, Jessner radikalizmusának. Ezt a tényt ezentúl minden Shakespeare-rendezésnek figyelembe kell vennie.⁶⁹ Németh Antal rendezőként úgy szerkeszti meg 1940-es *Hamlet*-előadását, hogy a nagymonológgal indít – a kritikusok felzúdulását váltva ki.⁷⁰

Keresik a színház céljait szolgáló új típusú drámát. Edward Gordon Craig tézise szerint az ilyen mű olvasva befejezetlennek hat, s csak az előadás által válik egésszé. A színházi előadás újonnan szerzett prioritására az írott szóval szemben jó példaként kínálkozik William Butler Yeats, az ír költő és drámaíró *Deirdréje*, amelyet a szerző éppen Craig díszleteinek inspirációjára dolgozott át. A színház új igényeit kielégítő, megfelelő drámák hiányában a korszak nagy rendezői gyakorta irodalmilag kevésbé jelentős darabokhoz nyúlnak, amelyeket szabadon alakíthatnak szándékaiknak megfelelően. Így születnek olyan kiemelkedő, sikeres produkciók, mint Alekszej Granovszkij vagy Alekszandr Tairov operettrendezései, Erwin Piscator több előadása.

A szó nélküli színház egyre inkább vonzza a rendezőket. Georg Fuchs *A jövő színpadában*⁷¹ kifejti, hogy a dráma létrejöhet minden szó és hang nélkül, Craig

érdeklődése is egyre inkább ebbe az irányba fordul. A néma és mozdulatlan szereplők helyett egész jelenetet játszanak végig a színes, vándorló fénysugarak Oskar Kokoschka *Az égő csipkebokor* című darabjában vagy Vaszilij Kandinszkij *A sárga hang* című művében.⁷²

Az emberi beszéd értelme mellett annak hangzása válik lényegessé, különösen az expresszionista színház primitivista változata számára, ahol a színészek jelentés nélküli szavakat sikoltanak, vagy egytagú szavak szinte kiobbannak belőlük.⁷³ A késői Appia pedig felfedezi, hogy a beszéd csengése, ritmusa ugyanúgy megszabhatja az előadók mozgását, s ezáltal kijelölheti a teret és meghatározhatja az előadás többi elemét, mint korábbi elképzelései számára a zene.

Németh Antal tehát a kor színházi kultúrájában parancsolóan jelentkező törekvéshez csatlakozott, amikor azt vallotta, hogy a színháznak függetlenednie kell a drámától, s élet kell a színpadra „a száraz irodalmiság hullaszaga” helyett.⁷⁴ Kárhoyztatta a kortárs magyar kritikát is, amely voltaképpen csak a drámai alapanyaggal foglalkozik, magát a színházi előadást alig érinti, s így nem képes orientálni a színházművészetet.⁷⁵

Ahogy azonban a gyakorlati rendezők többségénél, úgy nála sem lehet „vegytiszta” formájában kimutatni az irodalomellenességet. Bár Kárpáti Aurél „szigorúan darabmentesnek” nevezi nemzeti színházi programját, a valóság az, hogy egyes drámáknak, elsősorban a *Bánk bánnak*, *Az ember tragédiájának* és a *Csongor és Tündének* egész pályafutása idejére a szolgálatába szegődött, s gyakran rendezett régi és élő klasszikusokat. Mégis kétségtelen, hogy mindenekelőtt a rendezési lehetőségek szempontjából szerette a darabokat kiválogatni. Szívesen foglalkozott olyan drámai alapanyaggal, amely tág teret adott elképzelései megvalósításához, mint például távol-keleti témájú darabok a keleties mozdulatszínházhoz. Ezekben az előadásokban a színpadi beszéd is sajátos, stilizált volt, a mozdulatok stilizált-ságával összhangban. Kritikusai, akik a színház lényegének továbbra is a drámát tekintették, azzal vádolták az igazgatót, hogy más típusú ideáljával akadályozza a Nemzeti Színházat feladata, a magyar drámai irodalom szolgálatának betöltésében.

Az alávetett színész

Az antinaturalista színház gyökeresen megváltoztatja a színész értékelését, akit eddig az előadás legfontosabb elemének, sőt a színház tulajdonképpeni alkotó művészenek tekintettek. Ez a megkülönböztetett szerep természetes módon illette meg, amíg a színház fő feladatának az emberábrázolást tekintette. Mihelyt az antinaturalista mozgalom a dolgok belső rendjét, ideákat, absztrakciókat próbál színpadra vinni, szembe találja magát a színész problémájával. A színésszel kapcsolatos álláspontjuk gyakorlatilag két csoportba sorolja a teoretikusokat.

Adolphe Appia vagy Georg Fuchs azok közé tartozik, akik fontos szerepet szánnak neki a jövő színpadán, az emberi test ritmikus mozgását tekintve az előadás alapjának. A színész szövegértelmezése, színpadi beszéde helyett tehát mozgása válik a legfőbb erényévé; az, hogy testét tökéletesen uralni tudja a kifejezés érdekében. Megkövetelik tőle, hogy megfelelően iskolázott legyen, olyan akrobatikus

képességeket fejlesszen ki magában, mint a példaképpé vált távol-keleti színész. Appia azt várja a színpadán mozgó embertől, hogy a zenében kifejeződő idő és az architektúra-tér törvényeit érezze, és engedelmeskedni tudjon nekik – ennek egyik lehetséges módjára talál rá az Émile Jaques-Dalcroze által kifejlesztett mozgásrendszerben. Mejerhold overallba bújtatott színészei a „biomechanika” segítségével a munkásokéhoz hasonló gazdaságos mozgásokat tudnak végezni a díszlet-konstrukciók létráin, járószintjein is.

Az antinaturalista teoretikusok másik csoportja azonban kirekesztené a színészt a jövő színházából. Elsősorban két momentumra hívják fel a figyelmet, ami miatt szerintük az emberi szereplő beilleszthetetlen az új előadásba. Az egyik ok tökéletlensége, megbízhatatlansága. Craig a zenére hivatkozik: a komponistának a rendelkezésére állnak az énekes hangjánál tökéletesebb zeneszerszámok, a színházi előadás alkotójának is olyan eszköz kell, ami többre képes, mint az ember. A futurista Enrico Prampolini meg van győződve arról, hogy a színész az előadásnál az az elem, amely a legtöbb ismeretlent és a legkevesebb garanciát adja – felesleges és a színház szempontjából veszélyes! Ő a megbízhatóan működő szcenikával szemben az ember szerepeltetését szükségtelen és abszurd kompromisszumnak tekinti.⁷⁶

A másik kifogás az, hogy a színész mint személyiség a konkrétságot testesíti meg a kívánatos absztrakció ellenében. Ezek az újítók pedig a realitáson túlit, a nagyot, az időtlent akarják színházukban látni, nem az egyes individuumot.

Nagyon sokan, ha nem is annyira radikálisak, hogy kitiltsák a színészt a színpadról, foglalkoznak a lehetőséggel, hogy az embert idomítsák ahhoz a térhez, amelyben mozog. Oskar Schlemmer elméletben és gyakorlatban is vizsgálja az emberi testforma átalakításának lehetőségét. Az antinaturalista színház gyakran él olyan eszközökkel, amelyek eltávolodást biztosítanak az emberi test egyéni formáitól, ahogy az Bertolt Brecht *Mann ist Mann* című darabjában a kitömött ruhájú, gólyalábakon mozgó színészek révén történik. A legkonzekvensebben ezt a törekvést a balettben sikerül érvényesíteni, Eric Satie *Parade*-jének előadásán vagy Oskar Schlemmer *Triádikus balett*jében.

A maszknak és jelmeznek ebben az időben új és fontos szerep jut. Eszközei az emberi színész deperszonalizációjának, egyéni személyiségjegyeitől való megfosztásának, segítik abban, hogy összhangba kerüljön környezetével, a díszlettel, s végül művészi üzenetet is közvetítenek, amint azt Natalja Goncsarova megfogalmazta, aki emlékezetes jelmezeket tervezett az orosz balett számára.

Az új színháznak a hagyományos színésszel szembeni ellenérzése a báb kultúrában jut kifejezésre. Már a 19. században felbukkan az a gondolat, hogy a marionett kecsesebb a táncosnál, a marionettszínpad artisztikusabb, mint az emberi.⁷⁷ Az antinaturalista áramlatok pedig ideállá avatják a bábut, mert ennek mozgását nem korlátozzák az emberi test teljesítőképességének határai, s megbízható végrehajtója a rendező akaratának. Szerepeltetése összhangban van az absztrakcióra való törekvéssel, ami az egész színházi produkciót áthatja – nem áll ellentétben például az absztrakt díszletekkel, mint a valódi színész jelenléte. A báb egy fölsőbb rendnek, a matematika és a fizika törvényszerűségeinek engedelmeskedik, azokat fejezi ki. Edward Gordon Craig a *The Actor and the Über-marionette* című híres

cikkében, Oskar Schlemmer pedig a *Der Mensch und die Kunstfigur* című tanulmányában foglalkozik ezzel a témával. Craig a bábót egyenesen a régi istenszobrok leszármazottjának tartja, amelynek korábbi fenségét akarja visszaadni, hogy ismét elvont ideákat fejezhessen ki. Schlemmer a Kunstfigur mozgáslehetőségein túl azt tekinti nagy művészi nyereségnek, hogy visszahozza az ősi művészeti kifejezési formát, amelyet a valóságábrázolás, az élő ember szerepeltetése lehetetlenné tett: a különböző nagysági relációkat, amelyekkel alá- és fölérendelési viszonyokat lehetett megjeleníteni.

A báb iránti lelkesedés nagy befolyással van az ember színházára. Mejerhold színészei marionettként hajtják végre a rendező instrukcióit, Hanns Johst *Der junge Mensch* című 1924-es darabjában a kisebb szerepekben bábszerű mozgásokat ír elő; hasonlóan viselkednek a színészek a sok szempontból mérföldkőnek számító *Der Marquis von Keith*-előadáson 1920-ban.⁷⁸

Leopold Jessner egy helyen így fogalmaz: „A rendezés ma azt jelenti, hogy a színész önállóságát erős vezetésnek kell alárendelni.”⁷⁹ Németh Antalnak is ez volt az elképzelése, a gyakorlatban azonban bizonyos fokig kitért a feladat elől. A Nemzeti Színházban viszonylag kevés színészre számíthatott, akinek az adottságai lehetővé tették volna az új típusú színpadi mozgás megvalósulását. Koreográfus munkatársa, Milloss Aurél, aki a színészek mozgásképzésében is részt vállalt, Bajor Gizi mellett a fiatal Ungvári Lászlót, Várkonyi Zoltánt és Major Tamást látta ilyennek.⁸⁰ Így a kívánatos színészi játék egyes előadásokra, más előadások bizonyos jeleneteire korlátozódhatott csak, s főként arra az időszakra, amelyet Milloss Aurél a Nemzeti Színházban töltött. Máskülönb Németh Antal azzal a megokolással, hogy a rendezés lényege a látványrendezés, a színészek irányításának jelentős részét a játékmester feladatkörébe utalta, s maga inkább a szcenikára koncentrált. Ebből a szempontból is kínálkoznak párhuzamok más antinaturalista rendezőkkel, akik szintén nehezen boldogultak más stílushoz szokott színészeikkel, ezért kevesebbet törődtek velük. Erwin Piscator például minden figyelmét kedvenc színpadi masináinak szentelte, s hagyta, hogy azok túldübörögjék a szereplők beszédét.⁸¹

E rendezőtípus számára természetes, hogy nehéz időkből bábszínházzal kezd el foglalkozni. Gaston Baty,⁸² aki mindig is elégedetlen volt a színészekkel, a háború alatt bábjátékokat rendezett – Németh Antal is ehhez fordult az ötvenes években, amikor a színházaknál nem kapott lehetőséget. De már korábban, az indulástól kezdve rengeteg cikket szentelt a témának,⁸³ a húszas években az „Árgírus”-mesét akarta megrendezni Blattner Géza művészi bábszínházán.⁸⁴

A színpad szuverén művésze, a rendező

Ahogy már bevezetőben utaltunk rá, a huszadik századi mozgalmak azt az alapvető kérdést próbálták megválaszolni, hogy mi a színházművészet és melyek sajátos eszközei. Ennek a kérdésnek a folytatása: ki az alkotó; ki az, aki a színházi előadást mint műalkotást létrehozza?

A drámától való függetlenedéssel, a színész alárendelésével két, korábban elfogadott választ vetettek el: sem a drámaíró, sem a színész nem jöhetett többé

számításba. Időben talán elsőként, 1905-ben Edward Gordon Craig fejté ki teljes határozottsággal, hogy a színházi műalkotás létrehozója a rendező. Alekszandr Tairov is őt nevezi a színpad teremtő művészenek, aki behatol a látható jelenségek belsejébe, az „őskristályhoz”, s ezt vetíti ki a színpad terébe.

A rendező tehát nem színészpédagógus többé, nem is közvetítő a drámaíró és a közönség között, hanem az egyetlen szuverén alkotó, aki saját vízióját fejezi ki eszközei: a dráma, a színész, a scenika közvetítésével. Ebből a meggyőződésből következik, hogy a rendezőnek minél tökéletesebben kell uralnia az előadás élő és élettelen résztvevőit. Craig szeretné olyan hatalommal felruházni, mint amelyet más műfajokban gyakorol a művész anyaga fölött. Elképzelhetőnek tartja, hogy a rendező a drámaíró segítségével nélkül is alkothasson színjátékot, pusztán saját imaginációja révén. Mint korábban már utaltunk rá, a színészt kiiktatná, mert annak természetes szabadságigénye ellentétben áll a rendezés céljaival. Végül a díszlet-tervezés feladatát is átvinné – ahogyan erre ő maga képes is volt.

Craig meglehetősen radikális nézeteivel hamar visszavonult a gyakorlati színházi tevékenységtől, de a színpadokon működő pályatársai is többé-kevésbé egyeduralomra törekedtek, s saját mondanivalójukat akarták tolmácsolni. A korszak egy szellemes meghatározás szerint az „Über-regisseurök”, azaz a szuperrendező, rendező-diktátorok kora lett, amikor a színházművészetet elsősorban az ő nevük: Max Reinhardté, Leopold Jessneré, Erwin Piscatoré, Alekszandr Tairové, Vszevolod Mejerholdé jelentette.

A rendezői diktatúra természetesen nagy szenvedélyeket váltott ki. Bizonyos alkotók (legfőképpen Reinhardt) hatalmas sikereket arattak, ugyanakkor a szakma és a kritika egy része ellenséges volt velük szemben. Magyarországon Németh Antalnak még nehezebb dolga volt, mert egy konzervatív légkörben egymaga próbálta ezt a felfogást érvényre juttatni. Doktori értekezésének láthatólag csúcspontja és summázata a hetedik, utolsó fejezet, „A rendező művészete”, amelyben a rendezői színház kialakulásának folyamatát mutatja be, és állást foglal mellette.

Az új színház lényege: a mozgás látványa

A huszadik század elején az egész modern művészet egyik alapvető élménye a mozgás, ami különösen a színház számára alkalmasnak mutatkozik, hogy a teljes teatrális jelenség lényegévé avassák. Ez azért is célszerűnek bizonyul, mert a mozgás térben és időben játszódik le, így összekapcsolja az előadás csak térbeli és csak időbeli komponenseit, ezáltal teremtve meg a kívánt egységet.

A mozgás korábban csak a színház élő szereplőire, a színészekre volt jellemző – most a technika lehetővé tette, hogy az élettelen elemek, a fény és a díszlet is percről percre változtassák helyzetüket, formájukat. Megszűnt tehát az előadás statikus és dinamikus elemei közötti eddigi válaszfal.

Az elmélet kulcsszavai az „élő” („vivant” – Adolphe Appia, „living” – Edward Gordon Craig), „mozgó” („moving” – Edward Gordon Craig). Ez az a kritérium, amelynek alapján például eldöntik a rangsort: Appia az előadás továbbra is stati-

kusnak megmaradt elemét, a festett díszletet éppen ezért minősíti alárendeltnek, sőt kiiktathatónak, ha zavarná az „élő” elemek érvényesülését.⁸⁵

A mozgás színházának hívei tehát választhatnak, melyik mozgáshordozót helyezték a középpontba: az emberi színészt (esetleg ideálissá formált változatát, a „bábut”), a fényt, ami egyre tökéletesebben tudja irányát, sugarának átmérőjét, színét és intenzitását változtatni – vagy a díszletet, amelyet a fény segítségével, forgó- és tolószínpadok, emelők és süllyesztők, dia és mozgófilm vetítése tesz mobillá.

Georg Fuchs, Adolphe Appia, Jacques Copeau⁸⁶ a színész mellett dönt. Ugyanakkor Appia már 1899-ben szinte látnoki módon, mert jóval a technikai feltételek létrejötte előtt ismeri fel az „élő fényben” rejlő nagyszerű új kifejezési lehetőségeket; különösen a német színpadokon, illetve Amerikában ér el a fényrendezés kiemelkedő teljesítményeket.

A díszlet, a tárgyak Edward Gordon Craig számára jelentenek egyre többet. Emlékezzünk fejtegetésére, miszerint a rajzán szereplő lépcsőben több élet van, mint a rajta levő személyekben. Ugyancsak élőnek nevezi screenjeit, ezeket a keretre feszített vásznakból készített paravánokat, melyek olyan kifejezők, mint az emberi arc, a művész keze nyomán bármit meg tudnak jeleníteni. (Yeats, akinek Abbey-színháza számára ezek a díszletek születtek, osztotta az alkotó lelkesedését.) A Bauhaus mozgalmában részt vevők mint képzőművészek, iparművészek, építészek számára természetes elképzelés egy olyan játék, amelynek története csak a formák, színek és fény mozgásából áll, mint Oskar Schlemmer megfogalmazza, vagy Vaszilij Kandinszkij (Muszorgszkij: *Egy kiállítás képei*, 1928, Dessau) megvalósítja.⁸⁷ Hasonlóan természetes a futuristák, így a már korábban idézett Enrico Prampolini vonzódása a mozgó díszletelemekhez, konkrét példaként Giacomo Balla 1917-es scenikai megoldásait lehetne említeni Sztravinszkij *Tűzmadarához*.

Mindenesetre akár a színész gondosan megtervezett, kifejező mozdulatai, akár az „élő” fény vagy díszlet áll az előadás középpontjában – vagy, ami a leggyakoribb, mindnek fontos szerep jut –, a lényeg egyértelműen a mozgás. Ez az élmény marad meg Max Reinhardt *Sok hűhó semmiért* előadásának nézőjében.⁸⁸ egy fantasztikusan könnyed, ritmusával mindent átfogó mozgás, tánc benyomása. Ezt a varázslatot érzi Németh Antal is, mikor Granovszkij rendezésében fénykévék cikáznak a zene és a szöveg ritmusára, a színészek táncolva játszanak.⁸⁹ Ahogy Jaschik Álmoshoz írt levelében mondja: „eljutottam a színpad dinamizálásának végső formájáig, a szöveggel és zenével időben együtt élő rendezés szükségességének felismeréséig, az eddigi statikus színpaddal szemben.”⁹⁰

A huszadik században a mozgás alapvető élményének egyik jellegzetes megnyilvánulása a sebesség kultusza. A modern színház számára különösen parancsoló szükségesség az előadás felgyorsítása, hiszen a könnyedebb kulisszaszínpadtól a tizenkilencedik század végére a történelmi, illetve a milióhűség igényétől vezetett jócskán eltávolodtak, s az eredmény mind nehezebben kezelhető díszlet lett, ezáltal az egész előadás lelassult. A futuristák mindennemű művészeti megnyilvánulásukban a sebesség kultuszának hódoltak, de a hivatásos színházi rendezők is erőteljesen fokozták a tempót, Reinhardt vagy Mejerhold a végletekig. Az új színpad mozgásjelenségeinek karakterisztikumához tartozik még az erőteljesen hangsúlyozott

ritmus — részeként az előadás minden elemét (a cselekmény felépítése, beszéd, scenika) átjáró ritmizálásnak.

Azzal, hogy az új irányzatok a mozgást állították a színházi előadás centrumába, a látvány elsődlegességét vállalták. Korábban a drámaíró gondolatait kifejező szó volt a lényeges, amelyet a színész tolmácsolt. Most a színész is elsősorban teste, mozdulatai révén fejezi ki magát, s mellette igen lényegessé válik a látvány másik eleme, a scenika – amelyet ezt megelőzően járulékosnak tekintettek, voltaképpen kissé idegennek a színházról.⁹¹

Németh Antal több helyen, például a *Faust*-előadások történetének végigkövetése során jelenti ki,⁹² hogy számára a rendezés nem szó-, hanem főként látványrendezés. Helmut Schwarz rendezésről szóló könyvében az egész korszakra jellemzőnek tartja a „scenikus-technikus rendezők” túlsúlyát.⁹³ Igen kifejező rendezésemleleteik egyik kulcsszava, a „vízió” is.

A tánc és a zene

Annak a tézisnek, hogy a mozgás minden színház alapja, egyenes következménye, hogy előtérbe kerül a tánc, a kötött, kifejező mozdulatok rendszere. Jellemzők az új színházmozgalom vezéregyéniségeinek személyes kapcsolatai a tánc reformtörekvéseihez. Adolphe Appia számára a Wagner-scenáriumok utáni továbblépést jelentette Émile Jaques-Dalcroze-zal, az euritmikával való megismerkedése (1906) és az együttműködés Dalcroze helleraui mozgásművészeti iskolájával – így született meg az absztrakt *Ritmikus terek*-sorozat. Edward Gordon Craig részben Isadora Duncan táncművészete hatására dolgozta ki a jövő színházára vonatkozó elképzeléseit.

Legtöbben a színházművészet eredetét is a szakrális táncban látják, s döntő szerepet szánnak neki a megújulásban. Maga a tánc is gyökeres átalakuláson megy keresztül ebben az időszakban: az expresszív irányzatnál (*Ausdruckstanz*) a mozdulatoknak belső értelmük van, amint ezt Kandinszkij is várja a jövő táncától.⁹⁴

Németh Antal színháza ezen a téren egy európai nivójú művészre tud támaszkodni, Milloss Aurélna (1906–1988),⁹⁵ aki 1935 és 1938 között dolgozott számára. Milloss a németországi *Ausdruckstanz* atyjának, a magyar származású Rudolf Labannak volt tanítványa, s a weimari Németország progresszív művészeti köreiből indult pályájára. Nemzeti színházi alkalmazásával lehetővé vált, hogy egyrészt koreográfiái révén a táncot bevonják a kifejezési lehetőségek körébe, másrészt pedagógusi tevékenységével minden emberi mozgásra épített színház alapját: az iskolázott akrobatikus színésztípust megteremtse. A Nemzeti Színház ebben az időben bőven élt a tánc, a pantomim eszközeivel *Az ember tragédiájától* (1937) az *Úrhatnám polgárig* (1938) – de még a negyvenes évek bizonyos előadásaira is jellemző volt az egyes zenei taktusokra végrehajtott akció, mozgás.⁹⁶

Mindezek érzékeltetik, hogy a hagyományos prózai színház mennyire nyitottá vált ebben az időben, s befogadta a táncot és a zenét kifejezőeszközei közé. A zene absztrakt volta a huszadik század sok zeneértő képzőművészt és színházi emberét inspirálta arra, hogy saját művészetét is megpróbálja az absztrakció irá-

nyába fejleszteni, ritmust, konstrukciót belevinni. Közülük többen utalnak a zene és a fény kapcsolatára, amit Adolphe Appia könyvének választott mottója is kifejez: „Apolló a zene és a fény istene is”.⁹⁷ E két kifejezőeszköz térnyerése a kor prózai színházában jól nyomon követhető folyamat. A zenét jellegzetes módon alkalmazzák: nem intermezzóként, mint korábban, nem is aláfestő szerepben, hanem elsősorban a szereplők mozgásának ritmusát adják meg vele, mint Granovszkijnál, vagy hangsúlyozzák, mint a dobütések Leopold Jessnernél. Leggyakrabban nem teljes dallamok hangzanak fel, csak egyes taktusok, amelyek csatazajt, szélzúgást képesek kifejezni, egyes mozgásokat kiemelni.

Németh Antal előadásában nagy fontosságot tulajdonít a zenének. Korábban operarendezést tanult, 1930-ban Szegeden színre hozza a Fideliót és a Hunyadi Lászlót. Bizonyára az is fokozta a zene iránti érdeklődését, hogy a modern színház ezen a téren is létrehozott néhány kiemelkedő értéket, így Appia Wagner-rendezőkönyveit vagy Mejerhold korai operaprodukcióit. A Nemzeti Színházban Németh Antal már csak prózai darabokat mutathatott be, de itt is megkülönböztetett figyelmet fordított előadásainak zenei anyagára. Legtöbb rendezéséhez külön kísérőzenét és koreográfiát készíttetett, *A roninok kincse* esetében pedig a felújításhoz új zeneszerzőt kért fel.⁹⁸

A keleti színház példája

A huszadik század első fele antinaturalista színházának, ellentétben mondjuk a képzőművészettel, műfajának efemer természetéből következően sokkal nehezebb volt ihlető példákért más kultúrkörök felé fordulnia. Az európai múlt teatrális jelenségeit mozaikszerűen, változó hitelességgel voltak képesek rekonstruálni, így csak olyan elszórt jelenségekben juthattak kifejezésre, mint Isadora Duncan táncának egyes vonásaiban, vagy Shakespeare-színpadok létrejöttében. Adolphe Appiára és Edward Gordon Craigre sem az antikvitás színháza, hanem inkább építészete gyakorolt befolyást.

A Távol-Kelet magas színvonalú színházi kultúrája volt az, melyet Európa a maga élő valóságában megismerhetett, s mely élmény nagy hatással volt az újítókra. Georg Fuchs,⁹⁹ illetve az oroszok: Jevgenyij Vahtangov, Alekszandr Tairov, Vszevolod Mejerhold – de Oskar Schlemmer vagy később Antonin Artaud¹⁰⁰ is befolyásuk alá került.

A keleti színház sok szempontból utat mutat: a színész tökéletes iskolázottságában, melynek révén akrobatikus ügyességgel hajtja végre a konvenciók által előírt mozdulatsorokat; az egész előadást átható absztrakcióban és expresszivitásban. Különösen a szcenika köszönhet igen sokat ezeknek az inspirációknak: a Georg Fuchstól lenyűgöző kifejezési mód, ahogyan a japán színpad pár függöny leengedésével, a színészek ledobott köpenye alól előtűnő új színű kelmékkel az egész hangulatot egy pillanat alatt megváltoztatja – ezek a tapasztalatok jelentkeznek például Alekszandr Tairov *Salome*-előadásában, amikor a végzetes táncnál vérvörös függöny válik láthatóvá. Az antinaturalista színház a leggyakrabban és a legegyszerűbben ezeket a hirtelen „szín-változásokat” nem a díszletelemek saját

színével, hanem a világítással tudja megoldani – ez az eszköz, amelyet Németh Antal rendezései is a leggyakrabban használnak.

A távol-keleti színészek által alkalmazott maszkok, arcfestés széles körben inspirálják Európa irányzatait a huszadik század elejétől. Németh Antal a Jaschik Álmossal és tanítványával való együttműködés során többször kér hasonló megoldásokat.

Példakép lesz a keleti színház hangsúlyozott őszintesége, a játék-jelleg hangsúlyozása, ahogyan a nyílt színen rendezik át a díszleteket, a szereplőket sötét ruhás segítők követik.

Végül még egy momentum merül fel, az etikai tartalom kérdése, melyet Németh Antal szerint a keleti színház a modern korban is megőrzött, de az európaiaknak újra meg kell találniuk. A Nemzeti Színház igazgatójaként egy szamuráj-témájú darabbal, *A roninok kincsével* erre akart utalni.

Ha felütjük a Németh Antal-féle *Színészeti Lexikon*¹⁰¹ „Színpadforma és díszlet története” című szócikkét, feltűnik, hogy a történeti áttekintés nem az európai ókor vagy a primitív színházi jelenségek ismertetésével kezdődik, hanem a kínai és japán színpaddal. Hasonlóan jellemzi keletkezésének korát Joseph Gregor színházi világtörténete is, amely három elméleti fejezet után a kelet színházának bemutatásával folytatódik.¹⁰²

A valódi keleti vagy ilyen témaválasztású darabok divatja egész Európán végigvonul (Tairov – *Sakuntalá*, Reinhardt – *Sumurun*, Vahtangov – *Turandot*), olyanok is csatlakoznak egy-egy rendezés erejéig, akiket nem érintett különösen mélyen a távol-keleti színház alapeszméje. Németh Antal vállalkozásai: Hsiung Gyémántpatak *kisasszony* című mesejátékának, illetve Kállay Miklós drámájának, *A roninok kincsének* színrehozatala több divatnál, az egyik esetben az elvont kínai, a másik esetben a festőibb japán színjátszást és színpadot próbálta adaptálni a rendező.

A film hatása

Az, hogy a rendezők a színház mellett a filmmel is megpróbálkozzanak, nem általánosan jellemző az antinaturalista alkotókra, bár szép számmal akadnak kapcsolódási pontok: Max Reinhardt, Alekszej Granovszkij filmjei, s főként Szergej Eizenstein, aki színházi díszlettervezőként és rendezőként indult. Sokkal fontosabb azonban az a hatás, amit a filmművészet egésze gyakorol a színházra, az a segítség, amelyet példájával a színház felszabadulási törekvései számára nyújt. Az irodalomtól való függetlenedés, a látvány jelentősége, a rendező megkülönböztetett szerepe – mind jellemzők a filmre. A mozi sajátos eszközeivel, ha ez a célja, százszor realisztikusabb tud lenni – a színház erre is hivatkozik, amikor felmenti magát a való világ hű ábrázolásának feladata alól, s az absztrakció felé fordul. A film felfedezi a tárgyakat mint szereplőket – Eizenstein lépcsőn leguruló gyermek-kocsija – a képeket kiszakítja idő- és térbeli összefüggéseikből, mikor megkomponálja a mű egészét. A kamera elhelyezésével, a közeli és távoli képek váltogatásával, a vágással a rendező szándéka szerint tudja irányítani a néző figyelmét,

tökéletesen közvetíti alkotói vízióját. A színházművészetet ez arra ösztönzi, hogy saját eszközeivel kísérletjen meg rokon hatásokat előidézni. A forgószínpadnak a proscéniumkeret elé juttatott szegmense, a szimultán színpad kivilágított része felel meg egy adott filmes beállításnak. A nézők figyelmét elsősorban a fényszórók terelhetik az egyes szereplőkre, tárgyakra – ez igen gyakori módszer –, de születnek olyan eredeti megoldások is, mint Jessnernél a *Der Marquis von Keith*-ben, ahol mindig csak bizonyos színészek játszanak, a többiek kimerevednek: nem mozognak, nincsenek gesztusaik. A filmes látásmód befolyásolhatja a színházi rendezők képzeletét, egy Leo Reuss rendezte berlini *Macbeth*-előadáson például az ágy „úszik be” a forgószínpad segítségével a néző és a főhős látómezejébe.¹⁰³ (Ezt a megoldást a fiatal Németh Antal berlini színházi feljegyzései szerint különösen érdekesnek találta.)

Végezetül több kísérlet történik arra is, hogy a mozgófilmet integrálják a színházi produkcióba, a legmeggyőzőbbek Piscator eredményei.

Németh Antal rendezéseinek sajátossága a filmes szemlélet erős hatása, ennek egyik legkitűnőbb példája a később részletesen tárgyalandó 1937-es szcenáriuma Madách Imre: *Az ember tragédiája* című művének előadásához.

Az előadás egysége

A színházművészetnek ebben az igen tudatos korszakában az a meggyőződés erősödött meg, hogy a felváltani kívánt régi színházi gyakorlat jellemzője a színpadon szerephez jutó különböző művészi tevékenységek: az irodalom, a zene, az előadóművészetek, a képzőművészetek laza, esetleges kapcsolata, egyszerű egymás mellé rendelése. Bizonyos fokú elkülönülésük célszerű is volt, hiszen például a meggyőző perspektívával megfestett és felépített díszlet hatása rögtön szertefoszlott, ha a színész túl közel került hozzá. A huszadik században mutatnak rá a színházi teoretikusok, hogy az egyes művészeti ágaknak fel kell adniuk integritásukat, valamit fel kell áldozniuk önmagukból, hogy a színházi produkció részeseivé válhassanak. Így például az irodalomra vonatkozólag Edward Gordon Craig mondja ki a szentenciát, hogy a színházi előadás drámai alapanyagának befejezetlennek kell lennie, le kell mondania arról az önmagában való zártságról és teljességről, ami az irodalmi művek sajátja.

A szigorú elkülönítés helyett ebben a korban vizsgálni kezdik a színházi előadás eltérő karakterű elemeinek érintkezését, egymáshoz való viszonyát. Oskar Schlemmer a térben mozgó emberi testet tanulmányozza, ember és tér egymásra hatását vetíti ki rajzaiban és plasztikaiban. Két alapvető alkalmazkodási lehetőségre mutat rá: vagy a tér alkalmazkodik az emberhez, így a tér a természet illúziójává válik az illuzionista színházban; vagy az emberi figura alakul térelemmé az absztrakt tér mintájára.¹⁰⁴ Ennek az antinaturalista tendenciának elsődleges eszköze a jelmez, illetve a maszkok használata.

Elsősorban Adolphe Appia vizsgálódásai mutatnak rá, hogy a színházi produkció alkotóelemeinek közeledése, egymásra gyakorolt hatásuk nemcsak áldozatot, alkalmazkodást, bizonyos eszközökről való lemondást igényel, hanem nyereséget is

hozhat, egymás hatásának erősítését. Egyik sokat idézett példája a szögletes formájú, masszív, stabilitást sugárzó pillér és az ívelt vonalakkal rendelkező, mozgékony emberi test találkozása. Más minősége révén a pillér teszi hangsúlyossá, teljessé az emberi mozgást, ugyanakkor részesedik annak életéből. Hasonlóan a merev, szilárd padló szinte csak arra vár, hogy minden lépésnél visszalökje a lábat, míg egy süppedő szőnyegen elveszne az izmok játéka, a mozdulat.¹⁰⁵ Appia máshol azokat a lehetőségeket veszi számba, amelyeket a fény a kifejezés változatosságában nyer azáltal, hogy mozgó személyeken törik meg, vagy interferál más fény-sugárral; s hogyan eleveníti meg például a mozdulatlan díszletet is.¹⁰⁶ Alapvető szemléleti változás tehát, hogy míg a 19. században az igényesebb előadások arra vigyáztak, hogy távol tartsák egymástól a különböző természetű kifejezőeszközöket, nehogy azok rontsák egymás hatását, most kapcsolatba lépésükre törekednek, a hatás fokozásának érdekében.

Egy jellegzetes, gyakran alkalmazott konkrét megoldás a kicsi, behatárolt tér, amely szándékosan korlátozza a szereplőt mozgásában. Ilyen Ludwig Sievert díszlete Hebbel Judithjának hálókamrájához,¹⁰⁷ vagy Appia *Faust*-tervében Gretchen szobácskája, amely a címszereplő távollétében egészen szűkössé válik. Hasonló eszközökkel próbált élni Németh Antal budapesti 1940-es *Hamlet*-rendezésének díszlete, nyilvánvalóan az „egérfogó”-jelleggel hangsúlyozandó. Ezt a díszletmegoldást azonban nem fogadta megértés, hibájaként rótták fel, hogy nem biztosít elég tágas teret a színészek számára (55–56. kép).

A színház hivatása

Az új színház propagátorainak jellegzetes attitűdje a prófétai küldetéstudat, a hit a művészet felsőbb elhivatottságában. A színházat különösen alkalmasnak találják arra a feladatra, hogy – Adolphe Appia szavaival élve – a jövő székesegyháza legyen. Appia úgy érzi, hogy más művészeti ágakkal szemben a színházban talán még visszafordítható a cselekvő alkotó és a közönség egymástól való elszakadásának folyamata, hiszen az előadáson a nézők legalább fizikailag jelen vannak. Szeretné, ha a közönség megszűnne passzív szemlélőnek lenni, s maga is aktívva, művésszé válna.¹⁰⁸ Georg Fuchs felfogásában is „ünnepe” a színház, az emberi élet egyik tetőpontja, amelynek során színész és néző egy közösségi cselekvés részese. A huszadik század elejének színházteoretikusai ragaszkodnak ahhoz az álmukhoz, hogy visszahozzák az intenzív közösségi élményt, s még a leggyakorlatiasabb rendezőket is irritálja a néző passzív szerepe. Max Reinhardt például úgy kívánja ezt megoldani, hogy színészeit gyakran a közönség soraiban helyezi el, vagy virághidat feszít ki a nézőtér és a színpad között.

Az új színház apostolai azt várják a jövő színházművészetétől, hogy emelkedett legyen. Edward Gordon Craig ezt úgy fogalmazza meg, hogy az ő eszményi színpada végső soron a legfelsőbb rendhez vezeti vissza az embereket – „maradandó színház” (durable theatre), szemben a „múlékonytal” (perishable theatre).¹⁰⁹

Az emelkedett színház ideálját a különböző rendezők saját elképzeléseiknek megfelelően fordítják le a gyakorlat nyelvére: vallásos élmény közvetítése, etikus

színház, elvontan politizáló vagy pártpolitikus színpadok – mind-mind lehetséges válasz. A vallásos témák széles körben elterjednek, megjelennek az orosz balett-nél is (*Liturgia* című előadásuk) vagy Max Reinhardtnál (Karl Vollmoeller pantomimja, a *Mirákulum*). A harmincas évekre Antonin Artaud megfogalmazza lenyűgöző erejű látomását a „kegyetlen színházzól”, egy olyan színpadról, amely az ősi mágiákat támasztja fel, hogy intenzív, nagy hatású előadásaival felrázza a kor emberét.

A politikus színházat reprezentálja Leopold Jessner rendezéseinek ideológiai érzékenysége vagy Erwin Piscator, Bertolt Brecht előadásainak direkt agitációja, valamint az orosz néppünetélyek. A skála tehát rendkívül széles, és azt jelzi, hogy a teoretikusok és alkotók elszántan keresik a kiutat a színházművészet válságából és az általuk fokozottan érzett társadalmi, szellemi értékvesztésből.

Mindezek a célok hatással vannak a színpadi előadások konkrét megjelenési formájára. Monumentalitásra, jelentőségteljes akciókra, díszletmegformálásra törekcszenek. Hódít a ritmikus stilizáltság mozgásban, beszédben, szcenikában, s szugcsztiója révén a néző egy valóságot meghaladó felfokozottságot él át.

Németh Antal Leopold Jessner „politikus színház”-elméletét osztja, ezt a Színpad egyik számában közölt beszélgetésben is kifejezésre juttatja (ezért tartja lényegesnek a színházművészet mint fontos ideológiai szócso állami támogatását).¹¹⁰ Az etikus tartalom az ő eszményi színpadának alapvető sajátossága. Az egész irányzatra jellemző témák, a misztériumjátékok, haláltáncok őt is foglalkoztatják, ezért rendezi meg Beethoven *Missa Solemnis*ét és Calderon *Nagy világszínházát*.

Elsősorban a közösségi élmény vágya, a színész és néző közötti választóvonal megszüntetésére irányuló törekvés váltja ki a modern színház híveiben a hagyományos proscéniumszínpad (*Guckkastenbühne*, „kukucskálászínpad”) elutasítását, s az új színpadformák keresését. A térszínpad igénylése szinte minden rendezőre jellemző, újságíró korában Németh Antal is többször írt róla, mint a jövő színházáról – a nézőterbe benyúló vagy a közönség által teljesen körbefogott fél vagy teljes arénaszínpadok azonban csak a második világháború után épülnek majd meg. Vizsgált korszakunkban különböző megoldásokkal, apró lépésekkel próbálják a hagyományos színpadot átalakítani. A nézőteret és a játékeret közös világitás kapcsolhatja össze, mint a helleraui Dalcroze-iskola színháztermében vagy hasonló dekoráció egységesítheti, mint Mejerhold *Don Juan*-rendezésében (ugyancsak Mejerhold hagyja el elsőként a függönyt a húszas évek elején). Egyre nagyobb számban történnek nyíltszíni változások. A színpadot gyakran kiterjesztik a zenekari árok felé is, vagy keleti mintára híddal kötik össze a nézőterrel. Gyakorta vonulnak ki a kőszínházakból, hogy cirkuszokban, vízparton, templomok előtt, antik amfitéátrumokban – azaz más térvizonyok között – új élményt nyújthassanak. (Max Reinhardt Salzburgban számos helyszínt próbált ki, a *Mirákulumot* pedig a Notre Dame-ban szerette volna megrendezni.)

Hasonló elgondolásból lett Németh Antal lelkes propagátora a szegedi szabadtéri játékok elindításának,¹¹¹ mivel azonban itt nem tudott vezető szerephez jutni, Budapestén a Margitszigeten hozott létre szabadtéri színpadot. A szabadtéri rendezés problémái állandóan foglalkoztatták, most is elsősorban *Az ember tragédiájával* kapcsolatban, amit először Veronában, Rómában, majd Szegeden tervezett színre hozni (15. kép).

A kortársak, így Németh Antal által is leggyakrabban használt megnevezés, az antinaturalista jelző az új tendencia egy jellemző vonását fejezi ki, azt, hogy képviselői elfordultak a naturalista színháztól – vagy tágabb értelemben attól a színházeszménytől, amely fő feladatának a valóság, az ember ábrázolását vallotta, s amely az európai színház hosszú fejlődési folyamatának végére a színházi naturalizmusban érte el csúcspontját.

A naturalizmus a színház számára a gyakorlat szempontjából zsákutcának bizonyult, hiszen a végletekig fokozódó valóságigényével az ilyen módon egyáltalán színre vihető darabok számát voltaképpen az egy-két belső térben eljátszható drámákra szűkítette le, a díszlet nehézkessé, alig kezelhetővé vált. Az különösen figyelemre méltó jel volt, hogy a Shakespeare-képváltások szinte megoldhatatlan feladat elé állították a naturalista rendezőket. Ugyanakkor éppen ez az alapvető ellentmondás kényszerítette ki egy sor olyan technikai újítást, amit a naturalizmus színháza a valóság illúziójának fokozására, illetve a díszletcsere meggyorsítására vezetett be – majd ezek az új színház fontos kifejezőeszközeivé váltak. Ilyen a körhorizont és világitása, amely korábban az égboltot kívánta minél meggyőzőbben megjeleníteni (erre utal a német kifejezés, a „Bühnenhimmel”). A váltás után a körhorizont a színházi tér újszerű lezárása lett, megvilágítással történő színezése pedig az expresszió fontos eszköze. (Általában az egész színházi világitás fejlesztését a természetmimikri igénye ösztönözte, s később a fénykezelés hasonló irányváltást mutat.)

A forgószínpadot az egyszerűbb díszletcsere gyakorlata hívta életre, bár a naturalista színháznak azt az árat kellett érte fizetnie, hogy a színház egyszerre használható tere jelentősen csökkent. Az antinaturalista színházi gyakorlaton viszont általában látható a teljes forgószínpad-felépítmény. A forgószínpad lehetővé teszi a nézőpont állandó változtatását, mint egy filmben, forgása pedig a díszlet számára az „életre keltés”, a mozgás egyik lehetősége.

Voltaképpen egyéb folyamatok is a naturalizmusban indulnak, amelyek később az antinaturalizmusban erősödnek fel: ilyen a sztárkultusz letörése, az ensemblejáték, a fegyelmesség igénye. Ugyancsak ekkor válik jelentőssé a rendező szerepe; s a szórakoztatás törekvésével szemben fokozódik a színház szociális érzékenysége.

Az a gondolat, hogy a naturalizmus nem egyszerűen csak az antinaturalizmus szöges ellentéte, amit az új irányzat megtagad, hanem a kettejük kapcsolata sokkal bonyolultabb, Németh Antal színházi jegyzeteiben Sztanyiszlavszkij értékelése kapcsán jut kifejezésre. Mint írja, nem véletlen, hogy Sztanyiszlavszkij környezetéből kerültek ki az új irányzat legrangosabb képviselői (Mejerhold, Vahtangov).

Az antinaturalizmus mint tendencia

Az antinaturalizmus¹¹² a színházművészetben gyűjtőfogalom; voltaképpen nem egységes mozgalmat jelöl, hanem egy igen határozott törekvést, amely a 19. század legvégétől nagyjából a harmincas évekig jellemezte az európai színház progresszív

erőit. Ide tartoznak az olyan magányos próféták is, mint Adolphe Appia és Edward Gordon Craig zseniálisan merész – és egyre inkább elméleti síkon mozgó – elképzeléseikkel, illetve a színház tabujától nem érintett, ezért azokat kíméletlenül félresöpörő képzőművész-csoportosulások, a futurista, expresszionista, kubista és konstruktivista színpad hívei és alkotói. A szigorú értelemben vett színházi szakma is számtalan változatot mutat fel: Max Reinhardt kimeríthetetlen fantáziájának csillogó, csak rá jellemző ötleteit, Alekszandr Tairov esztétizálását, Erwin Piscator tevékenységét, aki az előadást a direkt politizálás szócsövévé tette, és varietével, filmmel dúsfította vagy Vszevolod Mejerhold, talán a legnagyobb modern orosz rendező művészetét. Granovszkij társulatának vagy a nagy hatású Habima színháznak a stílusát pedig a zsidó folklór tette sajátosan egyedivé, amelynek hagyománya minden produkciójukat átítatta a témaválasztástól kezdve a zenén és a táncon keresztül a díszletekig.

A színházelméleti szakirodalom, amikor a huszadik század új törekvéseivel foglalkozik, gyakran ki is tér az elől, hogy a fentebb bemutatott jelenségeket közös elnevezéssel illesse. Paul Pörtner dokumentumgyűjteményében¹¹³ általánosabban fogalmaz, a színház kísérletéről beszél, Michael Patterson pedig forradalomról.¹¹⁴ Egy skandináv dokumentumgyűjtemény „avantgarde” címszó alatt közli az ide sorolható művészek, teoretikusok írásait Marinettitől Kandinszkijig, Craigtól Artaud-ig és Brechtig.¹¹⁵

Az antinaturalista mozgalmakban a vezető szerepet Németország, Oroszország, illetve Olaszország játszotta, sajátos változatok alakultak ki elsősorban Franciaországban, illetve az Egyesült Államokban. Ezeknek a központoknak erős kisugárzása volt, amely néhány kisebb európai országban, így Lengyelországban, Csehszlovákiában, Jugoszláviában és a balti államokban is felbátorította a hasonló törekvéseket.¹¹⁶

A két világháború közötti Magyarországon a konzervatív hivatalos művészeti életben Németh Antal volt az egyetlen az antinaturalista színház itthoni hívei, képviselői közül, aki 1935-ben – tehát jelentős késéssel – olyan pozícióba került, hogy megkísérelhette szélesebb körben elfogadtatni ezt a színháztypust. Az a hatalmas ellenállás, amivel a szakma és a kritika nagy része fogadta törekvéseit, bizonyos mértékig személyének is szólt, nagyrészt azonban az általa képviselt álláspontnak. Az antinaturalizmus, az irodalomellenesség, a rendezői teljhatalom Magyarországon erős ellenkezést váltott ki. Fokozta a tiltakozást, hogy éppen a Nemzeti Színháznál adtak módot erre a kísérletre, szokatlanul nagy anyagi támogatással. Ennek a színháztypusnak azonban – különösen német, illetve orosz változatának – létfeltétele volt a megfelelő technikai felszereltség, a pénzügyi háttér. Elég csak Erwin Piscator színházára utalni, amely miközben egész Európában csodált előadásokat hozott létre, az egyik anyagi csődöt a másik után élte meg. Magyarországon csak a két nagy állami színház, az Operaház és a Nemzeti volt alkalmas arra, hogy a tartós siker reményében próbálkozhasson az e tendenciához való csatlakozással.

Mire Magyarországon az antinaturalizmus szilárdabban megvethette lábát, régi centrumaiban már szinte megszűnt létezni. Ezt a helyzetet azonban nem a művészet belső fejlődése hozta létre. A húszas években még úgy tűnt, hogy a zseniális

és vad kísérletezések, az állandó újat keresés után lassan a kiforrottság és a lehiggadás stádiumába jutnak el a progresszív rendezők – jó példa erre Jessner „tárgyilagos” periódusa – s egy egységes színházművészet lesz kialakulóban, amely a különböző expresszionista, konstruktivista és egyéb áramlatok tapasztalatait egyé ötvözve az antinaturalizmus jegyében határozza meg Európa színháztörténetének arculatát.¹¹⁷ Hogy ez nem így történt, az döntően az európai politikai változások következménye. Éppen az új színház szempontjából vezető szerepet játszó országokban az állami vezetés elkezdte a korszak művészeti életében ugyancsak jelentkező – s a hivatalos reprezentáció céljaira felhasználhatóbbnak ítélt – neoklasszicista, realista tendenciákat bátorítani, s hamarosan az egyedül lehetséges művészetnek deklarálni.

Németországban a színpadi antinaturalizmussal szemben is az „entartete Kunst”, az elfajzott művészet ellen indított hajsza keretében léptek fel. Az antinaturalista színpad legnagyobb egyéniségei – köztük Max Reinhardt, Leopold Jessner, Erwin Piscator – emigrációba kényszerültek. Akik maradtak, azoknak igazodniuk kellett a nemzeti szocialista kultúrpolitika parancsoló elvárásaihoz. Ez az időszak még a német expresszionista színpad egyik legjobb díszlettervezője, Ludwig Sievert pályáján is nyomot hagyott, művészetében ekkoriban sajnálatos színvonalcsökkenés mutatható ki.

A harmincas évektől Olaszországban is kedvezőbb pozícióba került az új-klasszicizmus, amely az államtól bőkezű támogatást kapott, mert a választott történelmi elődöt, a Római Birodalmat idézte emlékezetbe. Mindez azonban nem annyira diktatórikus formában, nem a kvalitás oly megdöbbentő esésével következett be, mint Németországban.

A Szovjetunióban az antinaturalista színház szintén megkapta a maga elítélő bélyegét, a „formalizmusnak” nem volt többé helye. Tairov csak színházát veszítette el, Mejerhold azonban maga is a terror áldozatául esett.

Amikor tehát 1937-ben a budapesti Nemzeti Színházban a hamburgi Karl Wüstenhagen rendező és Karl Gröning tervező vendégként Goethe *Faustját* hozta színre, a Németországban már kötelező új ízlésnek engedelmességre mondanivalós és hangsúlyozottan realista díszletet építettek. Feltűnő volt a különbség az ugyanezen évben Németh Antal által színpadra állított Madách-dráma, *Az ember tragédiája* rendezésének absztrakcióra való törekvéséhez képest (40–42. kép).¹¹⁸ Kényszerű stílusbeli engedményekre a Nemzetiben csak később, a negyvenes években került sor, amikor például Németh Antal már egy évtizede érlelődő *Hamlet*-díszletkoncepcióját kellett egy naturalisztikus „homlokzattal” ellátni, s a realitás igényéhez való ragaszkodást az előadást megelőző sajtónyilatkozatokban külön is hangsúlyozni (55–56. kép).¹¹⁹

Az 1929 óta erősödő neoklasszicista magyar irányzatot, a római iskolát végül a Nemzeti Színházban Molnár C. Pál vendégtervezése¹²⁰ képviselte, Aba Novák Vilmost azonban, akinek művészi képességeiben Németh Antal sokkal inkább hitt, s akit már korábban őszintén igyekezett színháza számára megnyerni, nem tudta a díszlettervezésbe bevonni.

Az antinaturalizmus korszaka – s különösen a húszas évek – századunk színháztörténetének egy semmi máshoz nem hasonlítható termékeny periódusa. Mind-

azok az eredmények, amelyeket például a fény kifejező színpadi használata során a korszakban elértek, napjainkig érvényesek.

Németh Antal, a kritikus és az elméleti író, valamint a gyakorlati rendező életművének vizsgálata során kirajzolódnak az antinaturalista tendencia alapvető jegyei, azok a fő problémák, amelyekkel az európai színház a korszakban szembe találta magát. Németh Antal jellegzetes antinaturalista rendező, akinek a korszerű színházról alkotott elképzeléseit e mozgalmak formálták. Az a körülmény, hogy színházi munkássága a húszas évek legvégén, a harmincas években indult, lehetővé tette számára, hogy a korábbi szerteágazó kísérletek eredményeinek átfogó ismeretében egyfajta szintézist próbáljon megvalósítani – olyan szintézist, amire Európa más részein már nem nagyon nyílt alkalom.

A díszlettervezés jelentősége, a látvány alkotója

A tizenkilencedik századi díszlet, akár a pusztá gyönyörködtetést szolgálta, akár a realizmus iránti egyre erősödő igény jegyében a hiteles környezetet volt hivatott megteremteni, az első esetben mellékes, a másodikban alárendelt szerepet játszott. Voltaképpen kis túlzással azt állíthatjuk, hogy még abban az esetben is, ha nagy gondot fordítottak rá, mint a gazdag kiállítású operánál, a tulajdonképpeni előadás „szünetelése” alatt hathatott: amikor a függöny felment, vagy ha a cselekmény folyása szinte megszakadt, hogy egy-egy látványos effektus (vízesés, tűzfolyam, épületek összedőlése) kápráztassa el a nézőket. Az antinaturalista színházban viszont a scenika mint az egyik legfontosabb szereplő játssza végig az előadást.

Természetes, hogy a „rendező-diktátor”, aki az egész produkció fölötti ellenőrzésre törekszik, uralni akarja ezt a kifejezőeszközt is; egyrészt azért, mert a scenika jelentőssé vált, másrészt mert ez természeténél fogva a legalkalmasabb arra, hogy egyetlen akaratnak engedelmességen. A világítás és a színpadtechnika fejlődése egyre inkább lehetővé teszi, hogy minél kevesebb technikai személyzet a rendező utasításait precízen végrehajtva mozgassa a díszleteket, kezelje a fényt.

Az olyan kivételes tehetségű alkotók, mint Adolphe Appia és Edward Gordon Craig – mint már említettük – programként hirdetik meg a rendező és a díszlettervező személyi unióját. A gyakorlatban azonban a legtöbb rendező nem képes önállóan látvánnyá formálni belső vízióját, rá van szorulva egy tervezőművész segítségére. A rendező általában azt érzi, amire Németh Antal egyik tanulmánya utal:¹²¹ ő az elsődleges alkotó, aki létrehozza a darabról való egész látomását, így a scenikai elképzelést is; s csak a végső formába öntéshez választ egy alkatilag megfelelő díszlettervezőt – aki tehát éppen olyan szükséges, de önállóságában korlátozandó instrumentuma, mint például a színész.¹²²

Ez az ideális elképzelés, a gyakorlatban azonban a rendező célszerűbbnek látja, ha állandó tervező munkatársat hív maga mellé, s kettejük együttműködésének eredményeképpen születnek meg az egyes előadások díszletei. Az ilyen alkotópárosban pedig természetesen a résztvevők karaktere, művészi kvalitása határozza meg, ki a domináns. A közvélemény (s a szakmai közvélemény, a kritika is) általában a rendező nevéhez kapcsolja a díszletet: nem Pirchan-, hanem Jessnerlépcsőről beszélnek. Más esetben, ha a tervező olyan jelentős egyéniség, mint Ludwig Sievert (aki jellemző módon a rendezéssel is megpróbálkozott, tehát igényt formált a művészi alkotás teljes irányítására) – akkor nyilván az ő karaktere érvényesült elsősorban.

Összefoglalva megállapíthatjuk tehát, hogy ebben az időben különös jelentőségre tesz szert a scenika, melynek teremtője a rendező és a tervező párosa – s kettejük

teljesítményének elhatárolása legtöbbször igen nehéz feladat. A díszlettervező szemszögéből nézve: a színházi produkcióban részt vevő többi művésszel, elsősorban a színésszel és az íróval szemben szerepe nagymértékben felértékelődik, ugyanakkor azonban saját területén is le kell mondania függetlenségéről, s a rendező irányítása alá kell helyeznie magát.

Németh Antal esetében bizonyítható, hogy a díszlet alapkonceptiója általában tőle származik, amelyet vagy rajzban, vagy szóbeli utasítás formájában közöl tervezőjével. A *Szentivánéji álom*mal kapcsolatban például a következő instrukció adja Horváth Jánosnak: „Az egész színpadot egy állandó blende fogja körül. Olyasféle keret, mint amilyeneket Aravantinos szeret alkalmazni.”¹²³ (A díszletterv 1930-ban készült, nem került színre, 10. kép). A *Caesar* modelljét az ő elképzelései alapján Jaschik Álmosné kivitelezi, s ezt kapja meg végső megformálásra Molnár C. Pál mint tervező.¹²⁴ A Benedek Kata által tervezett 1929-es, meg nem valósított *Hamlet*¹²⁵ (5–6. kép) és az 1940-es, Horváth János tervezte *Hamlet*-díszlet (55–56. kép) szerkezeti rokonsága arra utal, hogy mindkettőjük alapjául Németh Antal elképzelése szolgált. Hasonló kapcsolat mutatható ki Valér Erik *Rigoletto*-rajzai¹²⁶ (19–20. kép) és Oláh Gusztávnak a Nemzeti Színház számára készített *Rómeo és Júlia*-színpada (1940) között (57–58. kép). A példák sorát még lehetne folytatni.

A fenti megállapítások nem kizárólag olyan darabokra érvényesek, amelyek Németh Antal rendezéseinek listáján szerepelnek.¹²⁷ A budapesti Nemzeti Színház igazgatójaként a számára fontos előadások díszleteivel akkor is ő foglalkozik, ha a hivatalos kimutatásokon vagy a színlapokon más szerepeltet játékmesterként vagy akár rendezőként. Svend Borberg *Hol az igazság?* című darabjának díszletéről (1941) Németh Antal maga levelezik Aba Novák Vilmossal, bár a darab rendezőjeként Major Tamást tüntetik fel. 1939-es *Macbeth*-inszenzációjával kapcsolatban a Nemzeti statisztikájában¹²⁸ Táray Ferenc, a játékmester nevét találhatjuk (51–54. kép), hasonlóan az 1935-ös *Hamlethez* (21–22. kép). Az 1935–36-os bemutatkozó évad másik Shakespeare-produkcióját, az *Athéni Timont* Somlay Artúr jegyzi – nyilvánvaló, hogy ilyen jelentős művek esetén a színpadi látványt Németh Antal határozta meg. A díszletet illetően szabad kezű főként a vendégrendezők (pl. Galamb Sándor, Márkus László) kaptak, illetve az olyan előadások tervezői, amelyeket bár ő maga jegyzett, nem tekintett szívügyének.

A fentiekkel talán sikerült megmutatni, hogy a következőkben részletesebben tárgyalandó díszleteket jogosan kapcsolja össze Németh Antal neve. Esetenként elemezhető, hogy közös munka során a tervezőművész egyénisége mennyire érvényesült, sőt néha ellenállt a rendező szándékának, amint azt Jaschik Álmos példáján gyakran tapasztalhatjuk. Ami Németh Antal és Horváth János viszonyát illeti, azáltal, hogy a rendező a kezdetektől befolyásolhatta tervezője fejlődését, látásmódjuk annyira rokon lett, hogy Németh Antal közvetlen beavatkozásának mérséklése esetén is biztos lehetett benne, a díszlet meg fog felelni az ő elgondolásainak.

Az európai proscéniumszínpad (Guckkastenbühne) fejlődése vizsgált korszakunkig voltaképpen párhuzamos a festészetével: arra törekszik, hogy a proscéniumív keretében egy tér illúzióját jelenítse meg – mindezt a festészet eszközeivel, a perspektíva segítségével.¹²⁹ Amikor pedig a festészet lemond a harmadik dimenzió színleléséről, s tudatosan síkban vagy síkok rendszerében kezd el gondolkodni – a színpadi látszatteret is csalásnak, elvetendőnek kezdik érezni a rendezők. Georg Fuchs, hogy megoldja ezt a problémát, a festészet példáját követi: ún. reliefszínpada a század elején a sík jelleget hangsúlyozza. Nyíltan hivatkozik a képzőművészeti fejleményekre, Puvis de Chavannes, Hans von Marees képalkotására. Ehhez a vonulathoz szándékozik színpadát igazítani.

A díszlet általános fejlődésének azonban nem ez az iránya, hanem a képszerűségtől való határozott eltávolodás a valódi térbeliség felé. A díszlet tekintetében tehát még egy felszabadítási folyamat zajlik le: függetlenedés az eddig irányadó festészettől.¹³⁰ Appia és Craig (elsősorban az antik görög építészet hatása alatt) a megfelelő színpadot építészeti eszközökkel akarja megformálni. Craig egy színháztörténeti érveléssel is támogatja álláspontját: valaha a díszlet architektúra volt!¹³¹

Alapvető változás következik be: a díszlettervező eddig a közönség nézőpontját fogadta el, s ennek megfelelően alkotta meg a színpad-„képet”. Az architektonikus felfogás szellemében a mozgó emberi test, a színész jelenti a kiindulópontot, az ő számára kell a (mozgás)teret megteremteni. A színpadtérre jellemzővé válik a bonyolult talajtagolás, a különböző magasságú járószintek, lépcsők, lejtők alkalmazása. Ez sokkal kifejezőbbé teszi a színész mozgását,¹³² s a statisztéria hatásos elrendezését is szolgálja.¹³³ Ebből következik, hogy a díszlettervező számára a legfontosabbnak többé nem a színpadi keret által meghatározott függőleges síknak kell lennie, hanem az alaprajznak.

Ezt a változást tükrözi az a fejlemény, hogy míg a tervező ez ideig színpadkép formájában festette meg elképzeléseit, most elterjed a háromdimenziós modell is. A leghíresebb Craig kis makettszínpada vált, amelyen „vízióit” megragadóan tudta demonstrálni.¹³⁴ A német színházi gyakorlatban a húszas években általánosan elterjedt ez a módszer. Traugott Müller¹³⁵ például, aki Erwin Piscator legigényesebb tervezője volt, Niessen szerint nem volt különösebben ügyes rajzoló, nem szívesen készített hagyományos díszletrajzokat; de Ludwig Sievert is, akinek pedig ilyen téren nem lehettek problémái, szintén áttért a modellekre.¹³⁶ Az 1929-es színpadművészeti kiállításon, melyet Németh Antal a Jaschik-iskolával együtt rendezett a szegedi Városi Múzeumban, legfontosabbnak a maketteket tekintették, melyekkel a különböző világítási effektusokat is bemutatták (3. kép).

A színpad valódi térként való felfogásának problémái is adódtak. A film díszletterét például a néző a mozgékony kamerák segítségével teljesen birtokba tudta venni. A hagyományos színházban azonban a közönség továbbra is csak a proscéniumnyíláson, a „negyedik falon” keresztül láthat be a színpadra. Ezen bizonyos mértékig segít a forgószínpad, mert mozgása által a színpadtér különböző részleteit hozza közvetlenül a nézők szeme elé. Általánosságban azonban ez az irányzat, ha konzekvensen alkalmazzák, kivezet a proscéniumszínházból a térszínpadhoz, ame-

lyet – ahogyan már említettük –, mint egy aréna porondját, teljességében láthat a közönség.

A gyakorlatban az architektonikus irányzat túlsúlya ellenére a színpad síkszerű, festői felfogása is végig jelen van az antinaturalizmus idején. Míg az előbb említett színpad hívei főként az építészeti arányokat kutatják (Craig), ez a fő kifejezőeszközük, addig a festészet hatása alatt állók elsősorban színfoltokkal dolgoznak.¹³⁷

Németh Antal maga mindig az architektonikus jellegű, valódi színpadtér mellett foglal állást, akkor is, amikor ennek megtervezésére csak Jaschik Álmost kérheti fel, akinek késői szecessziós stílusától alapvetően idegen ez az irányzat. Ez utóbbi állítást jól illusztrálja Jaschik egyik legszebb díszlete, az 1937-es *Csongor és Tünde*, amelynek dekorációja gyakorlatilag a körhorizont bevetítésére szolgáló diákból áll: ragyogó színek nagy foltjaiból komponálja meg őket (34–36. kép). Jellemző az 1941-es *Peer Gynt*-díszlet is: a voltaképpeni színpadi felépítményt, a járószinteket a próbák folyamán a mozgásoknak megfelelően alakítják ki, Jaschik lényegében ettől függetlenül készíti el a vetített képek sorát. Horváth János az, akinek megfelelő építészeti látásmódja, biztos konstrukciós érzéke van a Németh Antal elképzeléseinek megfelelő díszletarchitektúrák létrehozásához, valamint Varga Mátyás, aki csak rövid ideig dolgozik Németh Antalnak, de nevéhez olyan kitűnő előadás látványterve fűződik, mint az 1936-os *Bánk bán* (23–24. kép).

Az új színpadi tér fontos tulajdonságára hívják fel a figyelmet Adolphe Appia rajzai (például amelyek a Wagner-operákhoz készültek): ezek a vázlatok ugyanazt a díszletet az előadás különböző fázisaiban ábrázolják, azaz a díszlet él, mozog, időbeli kiterjedése van. Még jobban kifejezik ezt a modellek: Craig említett makkettjei demonstrálják a díszletelemek és a megvilágítás megannyi változását. (Már korábban utaltunk rá, hogy erre Jaschik Álmos modelljei is alkalmasak voltak.)

A díszletben rejlő üzenet

Az antinaturalista színházban a díszlet tehát megszabadult attól a feladatától, hogy a dráma hiteles környezetét ábrázolja. Egyes rendezők úgy döntöttek, hogy a színpadi felépítmény egyszerű játéktér legyen, amely minél több lehetőséget nyújt a színészek változatos mozgására, s függetlenedjen teljesen a darab tartalmától. Így születtek egyrészt az állandó színpadépítmények, amelyeket – kis változtatással – minden darabhoz használtak,¹³⁸ másrészt azok a konstruktivista díszletek, amelyeknek többnyire nem állt szándékukban bármit is sugallni, tükrözni, csak megfelelő számú platót, mozgó járdát, létrát, lépcsőt, liftet biztosítottak a színészek állandó, akrobatikus ügyességű produkcióihoz.¹³⁹ Ezek az elképzelések azonban kisebbségben maradtak, az antinaturalista szcenika egy viszonylag szűk csoportját alkotják.

A legtöbb rendező azt a szabadságot, ami a szcenika megalkotásában számára megadatott, arra akarta használni, hogy kifejezzen valamit az adott dráma általa meglátott lényegéből, s saját művészi üzenetét közölje. Híres példa erre Jessner III. Richárdjának koronázási jelenete: amikor Richárd felvonult a lépcsőn vörös ruhás hívei között, s megállt legfelül bíbor palástjában, úgy tűnhetett, hogy a vér vöröse, ami addig csak az ég felső négyszögét foglalta el, egyszerre elárasztotta

az egész színpadot. A rendező mondanivalója arról, hogy szerinte mit fejez ki a bemutatott mű (s hogy ő mit akar sugallni rendezésével) – még Shakespeare egyetlen szava nélkül, díszlet és jelmez segítségével jutott kifejezésre, még hozzá igen hatásosan. (Egyes kritikák némileg elítélően használják ezzel az egyértelműen suggeráló módszerrel kapcsolatban a „plakátszerű” jelzőt.)

Németh Antal esetében Jessnernek ezt az alkotói periódusát, amelyet a *III. Richárd* előadása reprezentál, a legindokoltabb idézni.¹⁴⁰ Németh számára elképzelhetetlen az olyan díszlet, amely független az egyes színdaraboktól. Még a konstruktivista díszletek hatását mutató makett, az *Áruház* színpadterve is kifejez valamit az új, „modern”, „amerikaiás” szellemből (31–32. kép). Több előadás számára azonos színpadkonstrukciót csak bizonyos életművek, elsősorban Mozart operái esetében lát kívánatosnak. Shakespeare drámáit illetően már szembeszáll azokkal a Magyarországon is gyakori próbálkozásokkal, hogy egyetlen színpadépítményt használjanak minden darabjához.¹⁴¹ Számára más üzenetet hordoznak a korai Shakesperae-művek és mást a *Vihar*,¹⁴² s ezt a díszletnek mindennél inkább tükröznie kell.

Hasonló elvek alapján rendezte meg 1936-ban Katona József *Bánk bánját*. Az előadás színpadépítményének értelme az utolsó felvonásban világosodik meg teljesen. Addig is sugallnak valami fenyegetést a féllévek mögött homályba vesző fiúkék, egyfajta megosztottságot és ellenségességet pedig az elkülönülő színterek, a fenn és lenn, a ragyogás és a félsötét ellentéte. A végkifejlet során nyilvánvalóvá válik, hogy az építmény nem csupán a palota, hanem egy hatalmas kettős ravatal a királyné, illetve Melinda holtteste számára (23–24. kép). Hasonló üzenetet hordozó szerepe van Jaschik Álmos *Elektra*-díszletének (1938), amelyet a tervező szokatlan puritánsággal és kifejező erővel realizált: a felnagyított párkány összeroppantással fenyegeti azt a négy karcsú oszlopot, amelyek Aigisztoz palotáját jelzik. Ezt a benyomást sugallja az oszlopok jól megválasztott, törésvonalakat emlékezetbe idéző dekorációja is (46. kép).

Az architektúra mellett, mint már utaltunk rá, a színvilág is fontos kifejezőeszköz lehet. Igen elterjedt megoldás ellentéteket színkontrasztokkal érzékeltetni. Craig *Macbeth*-látomásának lényege a roncsolás, szétbomlás eszméje: egy sziklát az öt körülvevő felhő fokról fokra semmisít meg – a hős lelkét fantomok züllesztik el, ölik meg. Mindez Craig szemei előtt úgy jelenik meg, hogy egy színt (illetve árnyalatait) képzel el a szikla és az ember, s egy másikat a rombolás erői, a felhő és a szellemek képviseletében. Némethnél elsősorban a jelmezek színadásában követhető nyomon e módszer tudatos alkalmazása a szegedi *Bánk bán* ruhaterveitől a Nemzeti Színház által bemutatott *Ember tragédiája* athéni színiég.

Németh Antal gyakran épít a színek többé-kevésbé általánosan elfogadott szimbolikus jelentésére: a *Fidelio* egének megvilágítása a remény zöldjét vetíti a kezdő kép fölé, majd szürke, majd vérszínű felhők borítják el, végül a megmeneküléskor kékre vált az ég. Máskor Németh nem a színek konvencionális jelentését használja ki, hanem expresszív módon az emberi érzékekre gyakorolt hatásukat: az 1937-es *Csongor és Tünde* előadáson a gonosz boszorkány, Mirigy házánál egy jellegzetes, taszító sárga tűnik fel, hasonló színt olykor a német színpad is használt. Budapesten az 1937-es *Tragédia* Luciferjét kemény zöldeslila fény kíséri.

A fiatal Fábri Zoltán Németh Antal Nemzeti Színházában mint díszlettervező és rendező hasonló formában fogalmazza meg üzeneteit a darabról. 1943-as *Stuart Mária*-ját magas, bíbor színű falakkal körülzárt térben indítja: a hősnő a bíbor foglya. Ebből a helyzetből csak egy út vezet kifelé: hátul egy kis fekete, rácsos kapu. Az angliai őrizetben pedig Erzsébet királynő képe által az ő fenyegető jelenléte súlyosodik a skót királynő fölé, s a teremből egy rideg folyosó nyílik – nem tudni, hová.

Az egyszerűsödött díszlet

Mindkét fentebb bemutatott modern díszletfelfogás, az is, amely a színpadi felépítményben nem lát mást, csak játékeret, s az is, amely üzenni akar általa, egyaránt a díszlet egyszerűbbé válását eredményezi. Az első esetben a játéktérről azért távolítanak el minden felesleges elemet, hogy ne zavarja a kifejező mozdulatokat; a második esetben pedig, hogy ismét csak a plakát-hasonlatra utaljunk, hatásosabb, ha csupán néhány nagy, összefogott forma és színfolt szinte kiáltja a rendező közlését. Adolphe Appia az, aki a díszlet világába bevezeti a művészi alkotás egyik alapelvét, az áldozat fogalmát, az „elhagyás művészetét”. Egyik vázlatán, amely egy tisztást ábrázol, csak egy fényfolt látható a földön – az erdőt egy függöny jelzi, melynek hasítékain éles fény hull be, s elől pár fatörzs. A modern szcenika szelektál, gyakran Craig elvét követve egy kifejező részlet áll az egész helyett. Emil Pirchan berlini *Borisz Godunov*-díszletében néhány fa kerül csak a színpadra, Cesar Klein *Napóleonjánál* egyetlen felnagyított utcai lámpa van a középpontban.¹⁴³ Horváth János gyakran él ezzel a fogással: *Lear királyában* (1938) néhány felnagyított párkányrészlet, hatalmas vaskarika a falban, vasrács – kiszakítva minden természetes összefüggéséből, kapcsolatából – helyszíneket terem (47–48. kép). A meghagyott formákat leegyszerűsítik, az elemi geometriai idomokig. A Németh Antal által Szegeden színpadra állított *Csongor és Tünde* (1929) díszletét szinte csak a háttér síkja, függöny és egy lejtő alkotja (3–4. kép).

Az új kifejezőeszköz, a fény

Az európai színház korábbi századaiban a fény alkalmazása egyetlen, nehezen megoldható technikai feladatra korlátozódott: az előadás kivilágítására, láthatóvá tételére. A fény tehát a színpadon észrevétlenül, mint segédeszköz volt csak jelen. Jellemző módon, ha a darab napsugarat vagy más világitási hatást igényelt, azt festői módszerekkel oldották meg, a díszletvásznakon ábrázolták. Az alkalmazott világitási eszközök nem tették lehetővé a fény koncentrálását, megfelelő erősségét és irányíthatóságát. Változást csak a gázlámpák, majd az elektromos izzók bevezetése és az azt követő felgyorsult technikai fejlődés eredményezett. A színpadon alkalmazott világitóeszközök két csoportra válhattak szét: az egyik továbbra is a kivilágítás (világosítás) szolgálatában állott, a másik önálló szerepet vállalhatott a produkcióban. Utóbbiak kezdetben a realista-naturalista céloknak megfelelően va-

lődi jelenségeket: napsütést, holdfényt, alkonyatot igyekeztek minél hűségesebben visszaadni. Az antinaturalizmus korszaka azonban teljes szabadságot hozott a fény számára. Lehetővé tette, hogy a fény számtalan variációs lehetőségével: színeivel, változó intenzitásával, a sugárnyaláb különböző átmérőjével és irányával, állandó mozgásával az egyik legfontosabb látványelemmé válhasson.

Appia már a *Die Musik und die Inszenierung* írása idején megérezte a fény alkalmazásának távlatait. Elméletben először különítette el a kivilágítást, világosítást (Helligkeit) szolgáló fényforrásokat (amelyeknek diffúz fényt szolgáltató, rögzített eszközöknek kell lenniük), illetve az alakító, formáló, kifejező fényt (gestaltendes Licht). A formáló fény pedig nem lehet meg árnyék nélkül. Az árnyék szintén olyan jelenség, amelyet a korábbi szcenika csak festői eszközökkel volt képes megjeleníteni. Az alakító fénynek irányíthatónak kell lennie, hogy megfelelő árnyékot hozhasson létre – Appia rendezőkönyvei bőségesen éltek az árnyék adta kifejezéssel. A színpadi világítás kétféle funkciójának elkülönítése és a fény mint kifejezőeszköz vizsgálata ettől kezdve fontos téma az elméleti írásokban, különösen a német szakemberek foglalkoznak vele sokat.¹⁴⁴

Technikai szempontból mindaz, amit Appia kívánt, csak a tízes évekre válik maradéktalanul megvalósíthatóvá. Addigra fokozódik az izzók erőssége, ezáltal megnő a színes fény és a vetítés színpadi alkalmazásának lehetősége; teljesen kidolgozzák a diffúz fény és az irányított megvilágítás módszereit. A színházakat felszerelhetik olyan rendszerekkel, amelyekkel a körhorizont, a játéktér, a szereplők külön világíthatók; egyre könnyebben mozgó fényszórókat kísérleteznek ki, változtatható átmérőjű sugárnyalábbal. A távolról történő központi szabályozás lehetővé teszi, hogy a kapcsolópulttól egy ember irányíthassa a legnagyobb pontossággal a fény intenzitásának, színének ezernyi változását.

Egy új fogalom jelenik meg, a fényrendezés, amely különösen Amerikára, illetve Európában Németországra válik jellemzővé. Joseph Gregor és René Fülöp-Miller 1930-ban lelkesen számolnak be arról, hogy egyes amerikai színházakban nem alkalmaznak sem festett, sem plasztikus kidolgozású díszletet, hanem néhány függöny és vászon alapulvételével egy zeneszerszám érzékenységű világítási rendszer varázsol a színpadra fényzuhatagokat, erős fény-árnyék ellentéteket.¹⁴⁵ A tengerentúlon a fény művészi alkalmazásának nagy hagyományai voltak. Már Loie Fuller, a kifejező tánc egyik úttörője feltűnést keltett a századfordulós Európában a produkcióit kísérő színes fényekkel. Amerikában az általunk vizsgált időszakban gyakran rendeznek önálló fényjátékokat, konstruálnak különféle fényorgonákat. A fény mint kifejezőeszköz kultusza csúcspontját, misztikus felmagasztalását Norman Bel Geddes művészetében éri el.¹⁴⁶

Németországban szintén kísérleteznek színes fényjátékokkal. A magdeburgi színházi kiállításon a magyar Alexander László, azaz László Sándor mutat be egy „fényzongorát”,¹⁴⁷ Moholy-Nagy pedig elkészíti fény-tér modulátorát, ezt a dinamikus fémkonstrukciót, melyet egy elektromos színpad fényvetítő eszközével szán.¹⁴⁸

Az expresszionista színpadokon bőségesen használják a fényt, az egyik legeredetibb alkotó e téren is Ludwig Sievert. A „Lichtregie” központi szerepet játszik a rendezésekben. A világítási rendszerek szempontjából Európa számára a német színházak felszereltsége, az ott kialakított megoldások hosszú ideig mértékadóak.

A fény a szcenikának az az eleme, amely a leginkább élő, ez Appia alapvető művének, *A zene és a rendezésnek* egyik fő megállapítása. A fény alkalmas arra, hogy az előadást percről percre mozogva, változva „végigjátssza”. Az expresszionista és a futurista produkciókban a végsőkig kihasználják ezt a képességét. A fénysugár a mozdulatlan díszletre vetülve abba is életet lehel.

Színadásra is előszeretettel használják a fényt. Craig az, aki ezt a lehetőséget először felismeri, és látványteremtésének egyik központi eszközévé avatja. A festőhöz hasonlítja magát: az festékekkel dolgozik, ő fényvel – a fénysugarakat vetíti alakokra és paravánokra, ezáltal olyan színeket is elő tud idézni, amelyeket a paletta sem adhat. Craig tehát az ő eszközrendszerének a színes fényeket tekinti. Ezt illusztrálja az az eset, amikor koppenhágai vendégtervezése során a színház kiváló világítási rendszerét látva korábbi elképzelései helyett új szcenikát dolgoz ki.

Már August Strindberg figyelmét is felkeltette a század elején az az effektus, hogy ugyanaz a vörös plüssfüggöny a világítás változtatásával az azúrkéktől a bíborig minden árnyalaton keresztül megy. A színadó fény alkalmazása az antinaturalizmus egyik kedvelt módszere lesz. Semleges – gyakran szürke – színű díszletre vetítik a színes fénysugarakat, így tisztább színeket nyernek, mint a festéssel; az intenzitást a fényerő szabályozása révén változtathatják. A fény tehát képes a díszletfestés teljes kiszorítására: ez a tény jut kifejezésre Appia monochrom díszletrajzaiban.

A tér kialakításában is szerephez juthat a fénysugár, szigeteket szakíthat ki a sötétségből. Jessner *Egmont*jában a középpontot, meleg sárga, elmosódó szélű fény világította meg, a színpad többi részét tompább derengés uralta.¹⁴⁹

A német /expresszionizmus legkedveltebb módszere azonban a fény orientáló, hangsúlyokat adó alkalmazása, melynek eszköze a fényszórók előszeretettel való szerepeltetése. A szinte szünet nélkül vándorló fénysugár mutatópálcaként hívja fel a figyelmet a lényeges szereplőkre, momentumokra, s hagyja sötétben a többi. A német színpadon egy időben szinte mániává fajult ez a szokás, úgyhogy Jessner híres 1919-es *Tell Vilmos*-rendezésénél az egykorú kritika külön ünnepelte a világítás stabil voltát.

A huszadik század első évtizedei igen merészek az árnyék, a sötét adta hatás kiaknázásában is. Appia csatajeleneteket játszat le alkonyi derengésben, máskor árnyékban hagyja a táncosokat. Reinhardt *Danton*jában a vándorló reflektor mintegy véletlenül világít meg egy-egy arcot, ezzel azt sugallja, hogy körülöttük a sötétben hatalmas tömeg figyel. Hasenclever *Der Sohn* című darabjának 1918-as előadásán a főhőst megvilágító fényszórók sugarának peremén, irreálisan van jelen a többi szereplő, mintegy az ő képzelete teremtményeiként. Sievert 1923-as *Macbeth*jét szinte végig a sötétség uralja, mindig új változatban, csak a darab vége jelenik meg teljes ragyogásban.

Végezetül a fényt transzcendens jellege alkalmassá teszi a valóságon túli szereplők, szellemek hatásos megjelenítésére, illetve az egész látvány dematerializálására. A filmművészet színrelépésével a színpadi vetítés különösen nagy hangsúlyt kap, például Sievert színpadán egy mitikussá növelt tankot mint a katonákat alakító színeszek ellenfelét ily módon mutattak be.

Németh Antal 1935-ben, amikor átvette a Nemzeti Színház vezetését, nem véletlenül modernizáltatta legelőször a világítási rendszert: az ő számára is festői

palettát jelentettek a színes fények, így mesterségének eszközeit akarta megteremteni. Német mintára világítási állványzatot, úgynevezett tornyokat építtetett a portálok mögé,¹⁵⁰ Planer vetítőberendezést vásároltatott.¹⁵¹ A kor színvonalán álló technika révén a fényrendezés feltételeit teremtette meg. A központi kapcsolótáblát a háromszorosára növelte, a nézőtérren reflektorállásokat építtetett ki: a kupolából és egyes páholyokból is lehetett világítani.¹⁵²

Díszletként Németh a legszívesebben hatalmas szürke építményeket használ, amelyek a színadó és formáló fény számára vannak teremtve. Előszeretettel alkalmazza a sárga, barna, szürke árnyalatait – ezekkel a magyar színpadon korábban szokatlan színekkel rendkívül szép hatásokat ér el.¹⁵³

Bár a fénykezelés terén sokat tanult a tárgyilagos és racionális Jessnertől, orientáló fényszórókkal is szívesen él. Jellegzetes ebből a szempontból 1940-es *Hamlet*-konceptiója: a helsingöri várnak mindig más és más szobájába világít be a kutató reflektor. Példaképei közül talán Granovszkijhoz áll legközelebb a Németh Antal előadásaira jellemző „reflektor- és mikrofonorgia”. Az árnyékok alkalmazásában Magyarországon forradalmi szerepet vállal: ahelyett, hogy a hagyományoknak megfelelően arra törekedne, hogy a színész teljesen látható legyen, Németh rendezéseinek merész világítását pestiesen így jellemzik: „négerek az alagútban”. A *Godiva* című misztériumjáték kritikusa a képek közötti örökös és erőszakos sötétségről, „a sötétség terrorjáról” beszél.¹⁵⁴

Németh a fényt és a vetítést gyakorta használta transzcendens történések esetén: a *Hamlet*-ben a szellemet, a *Macbeth*-ben pedig Banquo jelenését egyetlen fénysugárral ábrázolta. Az *ember tragédiájában* az Úr hangját kigyúló fénymag tüneménye kísérte, a *Csongor és Tündében* pedig az Éj a háttérre vetülő, a szöveg ritmusára kivilágosodó és elsötétülő hatalmas női arcként jelent meg.

A technika szerepe a modern színpadon

A 19. század folyamán a színpadi masinéria használata ismét egyre nagyobb tért hódított. A naturalizmus idejére különféle süllyesztő és emelő szerkezetek, kocsik, a Karl Lautenschläger által az európai színházban is bevezetett forgószínpad és más, speciális hatásokat produkáló gépek szolgálták az előadást. Alkalmazásuk azonban némi büntudattal történt, a „művészivel” szembenálló technikai segédeszközt láttak bennük, amelyeket rejteni kellett.

A huszadik század elejére a géppel szembeni új, pozitív attitűd alakult ki – ez a színházzal foglalkozó szakemberek egy részére is hatott.¹⁵⁵ Oskar Schlemmer szerint a korszak egyik jellemző vonását jelenti a gép kínálta lehetőségek. Edward Gordon Craig a géptől várja a vágyott tökéletességet, Fernand Léger a gép esztétikájáról értekezik. Az orosz balettnél többek között Mihail Larionov díszletei a technika kultuszában fogantak, a futuristák színpadán „A mozdonyok balettje”, „A gép pszichológiája” elevenedik meg. A rendezők egy része immár nyíltan, lelkiismeretfurdalás nélkül vállalja a technika iránti csodálatot. Színpadukon egyre nagyobb szerepet juttatnak a gépezeteknek, mozgásuknak, a tempónak – művészi

eszközzé avatva azokat. Mejerhold „dinamikus konstruktivista” díszletein már minden mozog: járdák, teraszok, liftek emelkednek, süllyednek.

A színházak berendezéseit tökéletesítik: különböző megoldású, bonyolult működésű forgó- és tolószínpadokat konstruálnak, az új technika megköveteli a hátsó és oldalszínpadok kihasználását, a műhelyek bővítését; a modern színház sokkal nagyobb „háterszínig” kíván.¹⁵⁶ Ez végső soron színházépítészeti konzekvenciákkal járna, a legtöbbször azonban csak a meglévő épületeket tudják alakíttatni.

Németh Antal a Nemzeti Színház 1938-as jubileumi díszalbumában ismerteti elképzeléseit, milyennek kellene lennie az új Nemzeti Színháznak¹⁵⁷ (25. kép). A hatalmas körgyűrű, amely körülölelné az épületet, s melynek mindig egy szelete fordulna be a színpad terébe, rokon azokkal a nagyszabású tervekkel, amelyek a húszas években – elsősorban Németországban – születtek.¹⁵⁸ Közös jellemzőjük a modern, nagyszabású „színház-üzem”, amelyben a technika elsőséget élvez.

A gyakorlatban Magyarországon kisebb eredményekkel kellett beérni. A Nemzeti Színház akkori épületének csak 1929 óta volt forgószínpada, Szegeden pedig Németh Antal egész működése alatt nem tudta elérni, hogy felszereljenek egyet. Szegedi tevékenysége alatt a legpuritánabb díszlettel igyekezett dolgozni: függönyökkel, lejtőkkel, s arra törekedett, hogy a világítás adta lehetőségeket maximálisan kihasználja. Katona József *Bánk bánjának* 1930-as előadásában egy állandó, egyszerű építményt alkalmazott (8. kép), Erkel Ferenc *Hunyadi László* című operájának bemutatásakor pedig az is megtörtént, hogy a díszletet a színház raktárában fellelhető elemekből kellett kiállítani.

Amikor Németh Antal a budapesti Nemzeti Színházhoz került, igényesebb szcenika alkalmazására nyílt módja. Korábban egy-egy évben csak négy-öt új dekoráció készült, most Németh Antal minden friss előadáshoz megfelelő díszletet csináltat. A kor színvonalának megfelelő ilyenféle színpad azonban igen költséges. Németh Antal terveiből, megnyilatkozásaiból az tűnik ki, hogy az alkalmazott technikai apparátus szempontjából Piscator produkciói jelentették számára a példaképet. A Piscatorbühne pedig világviszonylatban híres volt scenikai igényességéről, amely gyakran az ő lehetőségeiket is meghaladta.¹⁵⁹ Ennek megfelelően a Nemzeti Színházban 1936. március 15-én bemutatott *Bánk bán* architektúrája mindaddig ismeretlen színvonalú munkát kívánt építőitől (23–24. kép). Ezt a mércét azonban csak bizonyos kiemelt produkcióknál lehetett érvényre juttatni – már ugyanazon év szeptemberében a rendező egy olcsó, egyszerű megoldást kért egy számára kevésbé fontos színműhöz.¹⁶⁰

A forgószínpad

Végezetül a színpadtechnikának egy olyan eszközével kell bővebben foglalkoznunk, melynek használata jellemző volt az újító mozgalmakra a század első évtizedeiben, s amelynek lehetőségei Németh Antalt végig foglalkoztatták. A forgószínpadot a tizenkilencedik század végén azért vezették be, hogy cikkelyeire felépítsék a helyszíneket, és azokat egymás után juttassák a néző látóterébe – tehát hogy az átdíszletezés munkáját megkönnyítsék.

1905-ben Berlinben a Max Reinhardt rendezte *Szentivánéji álom* előadásán forradalmi esemény történt: a színpad a nyílt színen elkezdett forogni. A közönség lelkesen fogadta az új élményt, s ezzel kezdetét vette a forgószínpad gyökeresen új – kifejezőeszközként való – használata. Ez a módszer 1928–29-ben, amikor Németh Antal Berlinben tartózkodott, a virágkorát élte. Az *Artistákban* (rendező: Reinhardt) a színpad állandóan fordult: hol a nézőteret, hol a darabban szereplő előadást vagy a mögötte zajló eseményeket mutatta – szinte a film képváltásait közelítette meg. Már korábban idéztük azt a *Macbeth*-előadást (rendező: Leo Reuss), ahol a szereplők járása közben fordult el a színpad, látványos mozgásereődőket hozva létre, s az ágy „közeledett” a főhős felé.

Ezekre az előzményekre vezethető vissza Németh Antal 1937-es budapesti *Tragédia*-rendezése:¹⁶¹ „Középen a Tower egyik bástyája áll. Ádám és Lucifer ennek tetejéről szemléli az alant nyüzsgő vásárt... A forgószínpad négy szegmentuma, mely jobbról balra forog alattuk, a bástya köré épült... A négy szegmentum díszletei folyamatosan egymásba épültek úgy, hogy a forgószínpad teljes, 360 fokos fordulata egységes képet ad... az alakokat a sötétből vonja elő és oda meríti vissza. Ezek a képek forognak el a bástyán álló Ádám és Lucifer alatt, akik a forgással ellenkező irányba haladnak, s így mindég a közönség előtt maradván, új és új szegmentum fölé kerülnek... A színpad forog. A városi sokaság a forgószínpad peremén egyetlen nagy körbe összefogózva, ritmikus mozgással, lassú balra és jobbra hajlással kíséri a karéneket. Az ének vége felé a forgószínpad bal oldalán megjelenik a Halál... Vontatott lebegő léptekkel átmegy a jobb oldalra. Ekkor a korong megáll... Most a Halál beszőkken a tömeg közé. Amerre halad, lehullanak az emberek... A színpad megindul. A kerthelyiség forog a táncoló Halál alá. A vendégekhez rebben és bort tölt poharukba. A vendégek lehullanak, mintha mérget ittak volna... A színpad forog és a Halál vad győzelmi táncot jár a dermedt testek között. Midőn újra a második körszeletre ér, a Nyegle emelvényének helyén halvány fehérség villan. A Halál nekítámad. A fehérség azonban egyre erősödik, míg végül Évának, az örök nőnek fényárban tündöklő alakja tűnik föl.”¹⁶²

Németh Antal *Tragédia*-rendezésének hangsúlyát a londoni színre és az ahhoz kapcsolt temetői jelenetre helyezte, ebben az egész modern civilizáció pusztulásba, a halál körtáncába torkolló kavargását a forgószínpad segítségével jelenítve meg.

Németh ugyancsak szívesen alkalmazta az „átlátásos” forgószínpadot, amelynek volt vagy leendő helyszíneket jelképező részleteit egyik pillanatban sem takarták el, ezáltal a színpadon egyszerre volt jelen a dráma egésze. A forgószínpadra felépített díszletkonstrukció volt az, amelybe bele akarta sűríteni saját rendezői üzenetének leglényegesebb információit.

NÉMETH ANTAL DÍSZLETTERVEZŐ MUNKATÁRSAI

Jaschik Álmos (1885–1950)

Németh Antal későbbi munkatársai közül elsőnek Jaschik Álmossal ismerkedik meg, még 1925-ben. Jaschik kiváló, ekkorra már széles körben elismert grafikus és iparművész, az Iparrajziskola volt tanára, aki 1922-től saját iskolát tart fenn.¹⁶³ Ő és növendékei rendszeresen jelentkező tematikus kiállításait (írásművészet, kereskedelmi művészet) nagy érdeklődés mellett rendezik meg. Maga Jaschik a század első évtizedében már részt vett egy jelentős színházi kísérletben: a Thália Társaságban, amely az akkori idők szellemében kívánta a magyar színpadot a korhoz igazítani.¹⁶⁴ Németh Antal 1925-től több éven át tanít Jaschik magániskolájában díszlettervezést és díszlettörténetet, Jaschikkal és növendékeivel folytatja első elméleti kísérleteit. Legfontosabbnak érzett szegedi rendezéseinek díszleteit Jaschik Álmossal készítette el, majd a Nemzeti Színházba egyik vezető tervezőjeként viszi magával. Utolsó közös vállalkozásuk a *Peer Gynt* 1941-ben (61. kép), illetve a németországi vendégszínházra készített *Csongor és Tünde* (62. kép). Jaschik asszisztense, Benedek Kata a szegedi *Bánk bán* (8. kép) és a pesti *Liliomfi* színpadát tervezi meg. Jaschik Álmosné Müller Mária a Nemzeti műhelyének felügyelőjeként sok díszlet születésében vett részt, önálló tevékenységét azonban nehéz elkülöníteni: a nevével szereplő megoldások általában realista enteriőr-tervek. Társtalannak tűnik köztük a *Vízkereszt* játékos, egyszerűségében harmonikus színpada¹⁶⁵ (26. kép).

Jaschik Álmos karakterének alapvető vonása, hogy síkban gondolkodik, a szecesszióban gyökerező illusztratori hajlamának megfelelően fontosak számára a vonalak. Szemlélete mindig a valóságosból indul ki, azt formálja, alakítja, stilizálja a dekorativitás érdekében. Németh Antal számára kezdetben ő kivitelemi a monumentálisnak szánt architektúra-elképzeléseket is, majd ezt a szerepkört Horváth János veszi át. Jaschik a Nemzetiben elsősorban a keleti témájú színdarabok és a mesejátékok színrehozója lesz. Arisztophanész *Madarak* című komédiájához színpompás madárjelmezeket tervez (1938). Jaschik számára a legmegfelelőbb technika a vetített díszlet, amely révén jól érvényesül a színek iránti érzékenysége. Kedvező hatással van rá Németh Antal egyszerűsége, absztrakcióra való törekvése, legjobb munkájában, az 1937-es *Csongor és Tünde*ben, mely egyben a Nemzeti e korszakának egyik legszebb díszlete is, tiszta, nagy színfoltokkal dolgozik, melyek szimbolikus jelentést hordoznak (Mirigy háza sárga ege, az Elhagyott táj lilája) (34–36. kép). Később azonban eluralkodnak Jaschik tervein a részletek, díszletképei túlsúlyosabbá válnak, olykor olcsó hatásokat is alkalmaz. Bizonyára Németh Antal is engedékenyebb, hiszen például az 1941-es frankfurti vendégszínház idején már nem sok sikerre számíthatnak volna a korábbi elvontabb *Csongor és Tünde*-megoldással.

Az 1941-es *Csongor és Tünde*-díszlet indokolatlanul és gyenge minőségben ismétli meg *A roninok kincsének* színpadán alkalmazott keretezést (29–30. kép), az egyes képek pedig már a rajzfilmek stílusához közelítenek (62. kép). Még ekkor is érvényesültek és hatottak azonban a közönségre Jaschik tündöklő, izzó színei. Az 1941-es *Peer Gynt* háttérvetítésének számtalan képe független a forgószínpadra felépített, magasságában tagolt játéktértől, inkább illusztrációk egymásutánja.

Horváth János (1907–1958)

Horváth János először 1929 telén találkozik Németh Antallal, fiatal festőként berlini tanulmányútra készülve őt keresi fel tanácsokért. Ettől kezdve a rendező folyamatosan irányítja pályáját, németországi tartózkodása alatt állandó levelezésben állnak egymással. A díszlettervezést Horváth Panos Aravantinosnál¹⁶⁶ és Emil Pirchan-nál,¹⁶⁷ Leopold Jessner munkatársánál sajátítja el. Ugyanaz a színházeszmény lelkesíti tehát, azok a hatások érik, ugyanaz a kifejezőmód válik vérvé, mint Németh Antalnak. Már első *Carmen*-vázlatán, amivel Szegeden jelentkezett, látható az expresszív erő, a monumentalitás iránti érzék és az aszketikus megformálás. A németországi, majd itáliai tanulmányutak elmélyítik Horváth karakterének sajátosságát: szinte megszállottja lesz egy rideg, kietlen architektúra-világnak.

A kezdő évek alatt mély barátság születik a két fiatalember, Németh Antal és Horváth János között; együtt folytatják a néha kilátástalannak tűnő harcot azért, hogy színpadhoz, lehetőséghez jussanak. A Nemzetibe kerülve Horváth természetesen lesz az igazgató vezető tervezője.

Németh Antal meghirdetett elve, hogy minden darabhoz azt a művészt kell felkérni, akinek stílusa alkalmas a mű üzenetének megformálására, Jaschik Álmos és Horváth János esetében kitűnően érvényesíthető. Nehéz két ellentétesebb tervezői egyéniséget elképzelni. Jaschiknál a dús vegetáció az uralkodó, a fák kígyózó vonalaikkal nyomulnak előre, foglalnak el minden talpalatnyi helyet. Horváth számára csak egy rideg, halott építészeti táj létezik, amelyben nincs helye növényzetnek. Ha mégis feltűnik egy-egy fa, az nem eleven többé, csak megkövült maradvány. Jellemző, hogy míg Jaschik az 1937-es *Szentivánéji álom*hoz egy egész virágos ligetet varázsol a színpadra, Horváth 1930-as fekete-mélykék színvilágú elképzelésében csak egy bevagdosott fátölgöngy és a világítás idézi meg a helyszínt, az erdőt¹⁶⁸ (10. kép). Bizonyos, hogy Horváth János színpadán Shakespeare műve nem lett volna olyan könnyed, vidám tündérvjáték, mint amilyenné az 1937-es előadáson vált (43–44. kép).

Jaschik tobzódik a színekben és a dekorativitásban, a mesés, bizarr elemekben. Horváth számára szinte csak a barna, a szürke, a fekete létezik, és a csupasz geometriai térformákból alakított építményegyüttes. A Nemzeti Színház számára készített díszleteit gyakran a fekete uralja, mint *A hit győzelme*¹⁶⁹ vagy a *Macbeth* színterét (51–54. kép). Az 1943-as *Oidipusz király – Oidipusz Kolonoszban* produkción pedig már nyilván a háború légköre is érződik, a második rész a szöveg szerinti üde táj helyett az egykorú kritikus szerint „kopár, szinte lappföldien rideg” környezetben játszódik.¹⁷⁰ Horváth saját leírása szerint az ezüstfehér, szürke,

fekete színvilággal a megtisztulást, „a nagy ravatal utáni rekviemet” kívánta kifejezni.¹⁷¹

Jaschik festett vásznaival, vagy még gyakrabban vetített színes diáival a díszlet befejezett egészként jelentkezik, amelyhez képest a színpadi világítás csak járulékos elem lehet, míg Horváth hatalmas, kopár falait a fény lényegíti át, emeli látomásossá. A végsőkig fokozott vízió művészetének jellegzetes vonása, amint az a *Missa Solemnis*-ben, a *Pokoli színjátékban* vagy a *Thomas Paine*-ben kifejezésre jut (45. kép).¹⁷²

Horváth János legkiválóbb díszleteit a nagy tragédiák számára alkotja meg, számtalan egyéb terve gyakran változó színvonalú, a darab fontosságának megfelelően. A *Missa Solemnis* gyengéit feltehetően a felkészülési idő hiánya és az idegen díszítőszobrászati elemek magyarázzák (16. kép), a *Godiva* meglepően konvencionális és részletező, a későbbiekben pedig egyre több üres klasszicizálás is megfigyelhető díszleteiben (*Julius Caesar*, 1943).

Horváth János a háború után külföldön dolgozik haláláig, skandináviai operaházak számára tervez.

Varga Mátyás (szül. 1910)

A pályáját akkor kezdő Varga Mátyással a szegedi színházban ismerkedik meg Németh Antal, a Nemzetiben három évadon keresztül dolgoznak együtt. A művész ez idő alatt számtalan, változatos feladatot old meg a direktor és mások rendezéseiben, a legjelentősebbek a *Hamlet* (1935) (21–22. kép), a *Bánk bán* (1936) (23–24. kép) és *Az Amerikai Elektra* (1937) (37. kép) számára készült díszletek. Sok olyan előadást ő kap meg, ami hangsúlyozottan „filmese” eszközökkel dolgozik. Ilyen feladat az állandóan változó fényhatású, mozgó architektúrájú, sodró tempójú *Bánk bán*, illetve a *Donogoo*, amelyet vetített díszleteivel és állandó cikázásával a korabeli kritikus is – rosszállóan – filmnek titulált (38. kép).¹⁷³

Varga Mátyásnak, Horváth Jánoshoz hasonlóan, kiváló érzéke van az építészeti jellegű konstrukciók iránt, az 1937-es nagy *Tragédia*-előadás díszleteit közösen készítik, remekül együttműködve és némileg ki is egészítve egymást (40–42. kép).

Varga is képes a legdermesztőbb tragikum kifejezésére, például az *Amerikai Elektra* díjnyertes terveiben,¹⁷⁴ ám kísérletezőbb kedvű, nem annyira megállapodott karakterű, mint Horváth. Hagyja magára hatni az egyes darabok hangulatát, a különböző képzőművészeti, díszlettervezői irányzatokat, szívesen próbál ki új meg új ötleteket. A tragikustól a groteszkig, a népiestől a költőiségig terjed a skálája. Színvilága sem olyan puritán, a legszélesebb palettával dolgozik, élvezettel kutatja a minél kifinomultabb, szuggesztívebb színhatásokat, mint az 1935-ös *Hamlet* varázsos kék-zöld világításánál, vagy az *Amerikai Elektra* tiszta, kemény színeinél. Ezek a díszletek jelentős alkotások mind a Nemzeti Színház vizsgált korszaka, mind a művész életpályája szempontjából.

Fábri Zoltán – ellentétben az előző művészekkel – nem elsősorban tervező munkatársa a rendező Németh Antalnak, hanem inszcenálásaival, amelyeknek díszleteit is maga teremti meg, bizonyos értelemben Németh színházeszményének az igazgató által kijelölt és elismert folytatója.

Fábri Zoltán képzőművészeti tanulmányai és a Színiakadémia elvégzése után, 1941-ben kerül a Nemzetibe, igen kedvező anyagi feltételekkel, a szerződés szerint mint színész, tervező és játékmester, majd mint rendező is dolgozhat. E korszakának legjobb és számára is legemlékezetesebb produkciója Jean Giraudoux *Sel-lője* (66–67. kép). Kivételes erővel és színgazdagsággal, ugyanakkor nagyvonalúan eleveníti meg azt a mesevilágot, amivel annak idején Jaschik próbálkozott. A plasztikus talajtagolást, az előtér forgatható hasábjait és a két géppel vetített, filmszerűen élő hátteret tökéletesen össze tudja hangolni, s mindebben a stilizált mozgású szereplőket elhelyezni. Másik tervezése, mely sokoldalúságát mutatja, a *Fals-taff* (65. kép). A 15 képből összeálló szcenárium alapját egy változatos, lépcsőkből és különböző magasságú szintekből kiképzett színpadi felépítmény adja, amely számtalan lehetőséget kínál a fény és a színészek játéka számára, valamint egy középső fakonstrukció, amelynek függőyei ábrákkal játékosan jelzik a különböző helyszíneket. Fábri előszeretettel épít a színek szimbolikus jelentésére, ahogyan erre *Stuart Mária*-rendezésének példájával már hivatkoztunk.

Vendégtervezők

Németh Antal egy határozott rendszert követ tervezői alkalmazásában, melyet főként az első budapesti évadok statisztikáiból lehet kiolvasni.¹⁷⁵ Három állandó vezető művészre épít, Jaschik Álmosra, Varga Mátyásra és Horváth Jánosra. Mindháromnak megvan a maga szerepköre, az alkatuknak megfelelő műveket kapják meg. Emellett az igazgató arra törekszik, hogy egy-egy külső embert, gyakran neves művészt kérjen fel bizonyos darabok színpadának megalkotására. 1935-ben azt javasolja Edward Gordon Craignek, akivel az előző évi római színházi kongresszuson ismerkedett meg, hogy készítse el a Nemzeti számára az *Oidipusz király* – *Oidipusz Kolonoszban* díszleteit. A Németh-hagyatékban megőrzött válasz¹⁷⁶ szerint Craig nem zárkózott el az ötlettől, bár, mint írta, már régen nem foglalkozott gyakorlati tervezéssel – a vállalkozás azonban végül is nem jött létre. A hírnevé csúcspontján lévő Aba Novák Vilmos, bár művészeti látásmódja feltehetően kiválóan találkozott volna Borberg: *Hol az igazság* (*Circus iuris*) című groteszk darabjával, a honoráriumot kevesellve elutasítja a felkérést. A Párizsban élő, sikeres Medgyes László viszont igényes, modernül elegáns fémkonstrukciót tervez az 1936-os *Áruház* című előadáshoz (31–32. kép). Pekáry István naiv-népies stílusában kerül színpadra a *Lúdas Matyi* 1939-ben, illetve a *Csongor és Tünde* 1942-ben (64. kép).¹⁷⁷ Dolgozik a Nemzeti Színház számára ebben az időszakban Molnár C. Pál és Kontuly Béla is.

A vendégművészek közreműködése az adott körülmények között – ha egyáltalán megvalósul – sok gonddal jár. Már a szegedi évek alatt, mikor Horváth János Németországból küldi a díszletvázlatokat, a vám állandó nehézségeket támaszt, később a postán Medgyes makettjei keverednek el. A külső tervezők alkalmazása így csak epizód lehetett Németh Antal színházának történetében, elképzeléseik adaptálásához az állandó munkatársak segítségét kellett igénybe venni. Folyamatos kapcsolat híján nem jöhetett létre a rendező és díszlettervező közötti teljes összhang a látvány egészének megalkotásában.

A szegedi rendezési és díszlettervek

Németh Antal 1935-ig tartó első rendezői periódusát a kétéves szegedi tevékenység mellett főként az a nagyszámú kidolgozott terv jellemezte, amelyeket Jaschik Álmos iskolájával és Horváth Jánossal együttműködve készített el. Az elképzeléseket először 1929 őszén a szegedi múzeumban rendezett kiállításokon gyűjtötték össze, majd 1932-ben a Goethe-centenáriumra készítettek egy kiállítási anyagot, amelyet Németország több városában bemutattak (11–12. kép). Az operarendezés: Mozart színpada, Verdi műveinek színpadra állítása is foglalkoztatták Németh Antalt, s ezek kapcsán további kiállításokat, publikációkat tervezett. Szegedi rendezései közül a legfontosabbak a Jaschik közreműködésével színre került *Csongor és Tünde* 1929-ben (4. kép), illetve két opera, a *Fidelio* (7. kép) és a *Hunyadi László* 1930-ban. Ebben az esztendőben mutatta be Katona József *Bánk bán* című drámáját is, Benedek Kata díszletével (8. kép).

E kezdő évek jellegzetessége, hogy a rendezői elképzelések megszületését egy döntés előzi meg: Németh mindig elsőként azt mérlegeli, hogy a kérdéses darab esetében magát a művet, az irodalmi alapanyagot vagy pedig az előadás teatralitását engedje inkább érvényesülni. Ennek a problémának a hátterét legjobban talán a *A színpadművészet új korszaka felé* címmel megjelent írása alapján lehet megvilágítani.¹⁷⁸ A cikk okfejtése abból a megállapításból indul ki, hogy a színpadművészetből teljesen kifejlődött a drámairodalom, s elérkezett az idő a különválásra. A színház ezért két, jól elkülönülő úton haladhat tovább: az egyik az „abszolút színpadművészet”, amely elsősorban díszlettel, fénnel, színészi mozgással – azaz látvánnyal – akar hatni, s elég merész a drámai nyersanyag átdolgozásához vagy kevésbé igényes darabok alapulvételéhez is. A másik lehetőség az „irodalmi színház”, amely a drámaíró szolgálatát, tolmácsolásának feladatát vállalja.

A számtalan rendezési és látványterv között, amelyeket Jaschik Álmossal és iskolájával dolgozott ki, s melyek megálmodásakor általában ideális technikai lehetőségeket tételeztek fel, mind az „teatralis”, mind az „irodalmi” színpad megjelent. Bár Németh Antal rokonszenve határozottan az abszolút színpadművészeté, a teatralitásé, szegedi rendezéseit az „irodalmi” felfogás jellemzi. Ez természetes, hiszen a színház technikai felszereltségének színvonala, a díszlet- és kosztümtervek realizálását korlátozó szűkös anyagi lehetőségek csak az ilyen előadásmódot engedték meg.

Németh minden, ebben az időben készült rendezési elképzelését a következő döntés határozza meg: azt hangsúlyozza-e, hogy a szereplők egy színművet vagy operát mutatnak be – vagy színházat, előadást rendezzen. Az egyes produkciókkal vagy tervekkel kapcsolatos megnyilatkozásaiban mindig nyomatékosan utal a különbségre. A *Fidelio* véleménye szerint koncertszámok sorozata, amelyet ezért dramatisztált oratóriumként visz színre, az 1929-ben előadott *Csongor és Tündében* a költeményt tekinti elsődlegesnek. Goethe *Torquato Tassóját* mint „könyvdrámát” prózai oratóriumként dolgozza fel, jelmezes szólistákkal.¹⁷⁹ Egy müncheni színház számára elképzelt scenáriuma Madách Imre művéhez, *Az ember tragédiájához* a „filozófiai költeményre” kíván koncentrálni.¹⁸⁰

Ezekben az előadásokban és tervekben a tudatos távolságtartás, a demonstrációs attitűd érvényesül, amely egészen más, mint a teljes odaadás és belefeledkezés a későbbi pesti *Tragédia* vagy a forgószínpados *Bánk bán* „örvénylésébe”.¹⁸¹ A szereplők állandóan azt hangsúlyozzák, hogy irodalmi szöveget mondanak, vagy egy áriát énekelnek el. A *Torquato Tassóhoz* készült rendezési tervben a színészek a közönség előtt várakoznak jelenésükre, s csak a párbeszédet adják elő ők maguk, monológjaikat a recitátor tolmácsolja. A *Hunyadi László* esetében az énekes kiválik társai közül, akik tablószerű csoportot alkotnak, s elénekli áriáját, majd visszatér a többiek közé. A díszletek ugyancsak a jelzésre szorítkoznak, nyíltan vállalják „hieroglifa” voltukat abban az értelemben, ahogyan ezt a szót Appia használja,¹⁸² az a szerepük, ami egy feliraté: zöld függöny = „Tasso szobája”, vörös függöny = „A herceg csarnoka”. Ez a néhány szikár utalás alapvetően különbözik a tiszta teatralitás színpadától, amely építményeivel, fényeivel, gépezeteivel szinte egyetlen élőlényé válik, végigmozogja, végigjátssza az egész előadást, magába olvasztva a színész játékát is.

A bemutató, demonstráló előadásmód és a teatralitás két véglete jellegzetesen fejeződik ki a Németh Antal inspirálta díszletekben. Az első esetben csak egy pódiumot kell kialakítani a szereplők számára, s mellette vagy mögötte néhány jelzés szükséges. A pódium leggyakrabban a színpad előterében elhelyezett emelvény (*Tasso, Fidelio, Kérők*) vagy lejtő, lejtők rendszere (*Csongor és Tünde*, a müncheni *Tragédia*-terv), esetleg előszínpad (*Iphigenia*). A hátsó díszletelem szinte mindig egyszínű sík: változó textília, mint a *Tassónál*, vagy vetítés, mint a *Fidelio* esetében. A müncheni *Tragédia* terve, illetve a *Csongor és Tünde* az arany hátteret alkalmazza. (A Madách-művet végül Németh Antal megvalósítja Pesten ilyen formában is: az 1937-es nagyszabású és minden ízében „teatralis” nagyszínházi változat mellett az 1939-es kamaraelőadás a költeményre koncentrálni, amelyet egy reliefszínpadon néhány színész középkori oltárképeket idéző keretben ad elő (59. kép). A pesti díszlet megvalósítása, viski Balázs László munkája azonban színvonalában alatta marad Jaschik Álmos müncheni terveinek.

Az „abszolút színpadművészeti” felfogás esetében egy nagyszabású rendezői látomást kell a térbe transzponálni, mozgó, mindig változó egységes konstrukciót kell díszletelemekből és fényből megalkotni.

A már korábban említett, 1930-ban született *Szentivánéji álom*-elképzelésben sajátosan van jelen mindkét színpadtípus, az irodalmi és a teatralis. A mesteremberek a shakespeare-i szöveg világát képviselik, jelenetük előtt, egy a színpad

peremével párhuzamos emelvényen zajlik le, mögöttük erre az időre a tér többi részét egy sík díszletelem zárja le. Mikor az emelvényt kiviszik és a takarás eltűnik, egyszerre feltárul az erdő, és a sodró erejű játék, a káprázatok és érzelmek kavargása: a tiszta teatralitás veszi át a hatalmat.

Ebből a nézőpontból a rendező általános elveinek felel meg Németh Antal 1940-es, sokat vitatott *Hamlet*-koncepciója. Németh Antal szcenáriumaira általában jellemző, hogy a „tiszta költészetet”, a drámaíró által uralt pillanatokat térben a nézőhöz minél közelebb képzelet el: a színpad keskeny elülső sávját elfoglaló reliefdobogókon vagy a zenekari árok fölé kinyúló előszínpadon. A *Hamlet* esetében a zenekari árok helyén van a kripta, itt hangzik fel a nagymonológ, az előadás kezdetekor. Ezt a lényeges változtatást az eredeti drámához képest az indokolja, hogy az előadást, ami Némethnél egy feltartóztathatatlan sodrású folyamat, szertartáshoz hasonló, kérlelhetetlen menetével, már nem zökkenheti ki, nem fékezheti le a monológ, azaz a „költő” megszólalása. A „színpadi játék” és a „költészet” ebben a *Hamlet*-rendezésben térben és időben is szigorúan elválik egymástól.

A Mozart-operák terve kapcsán is testet ölt ez a kettősség: az énekesek és a kórus az előszínpadon, a zenekarhoz közel helyezkednek el, míg fenn a szerepet színészek vagy táncosok játsszák.¹⁸³

Németh Antalt hajlandósága inkább a tiszta teatralitás felé vonzza. Ez a tulajdonképpeni „látványrendezés”, amely a színpad egész terében nyilvánul meg, szakadatlan mozgásban. Németh esetében a mozgáselemeket általában a forgószínpad alkalmazása viszi be a díszletbe. A *velencei kalmár* tervezett előadásának forgószínpadára egy lagúnavilágot épít fel, amely csak csatornákból és hidakból állt volna, ahol a tenger hátán hullámszik a hősök jó- és balsorsa.¹⁸⁴

A Goethe-szcenáriumok közül a leggondosabban kidolgozottak szintén teatralikusak: a *Clavigo*, az *Egmont*, a *Götz von Berlichingen* és végül a *Faust* (11–12. kép). Az első esetben a forgószínpad választása nem volt szükségszerű, az események felváltva *Clavigo* és *Guilbert* lakásában játszódnak le, amelyeket például a két színhelyet tartalmazó szimultán színpad (lásd Benedek Kata *Hamlet*-tervét, 5–6. kép) éppúgy meg tudott volna jeleníteni.

Az *Egmont* forgószínpadának felépítése nem a tulajdonképpeni helyszíneket, hanem a dráma négy rétegét fejezi ki: *Egmont* személyes sorsát, Klärchen történetét, a spanyol hódítást és a németalföldi lakosság tragédiáját. Ezt a négy problémakört Németh egyidejűleg akarja az átlátásos színpadon megeleveníteni, ritmikus talajtagolással és vázszerű díszletelemekkel: ívekkel, ajtókeretekkel, házkontrókkal. A mindent körbevevő függöny pedig Brüsszel látképét ábrázolja.

A *Götz von Berlichingen*hez Németh Antal ugyanazt a nagyszabású színpadot használja, mint a *Faust* esetében, de főként ez utóbbi drámában valósul meg a rendezői elképzelés és a választott színpadforma tökéletes szinkronja. A *Faust* elgondolása olyan monumentális, hogy méltán szerepel a Goethe-szcenáriumok végső betetőzéseként, erre érvényes leginkább Németh Antalnak az a megjegyzése, hogy a sorozattal ideálterveket akart alkotni. Egy hatalmas forgó korong középső részét a mennyei jelenetek színtere, egy magasba nyúló lépcsős architektúra foglalja el; felfelé egyre halványuló szürkés-kék színezés érzékelteti, hogy csúcsa az égbe

veszik. (Rajta több száz[!] fős szavalókórus áll, a három arkangyal emberfölötti méretű báb, az Úr éneklő szava a nézőtér felett hangzik el.) Ezt a mennyei, legfőbb rendet öleli körül az a forgó gyűrű, amelyen a földi jelenetek úsznak be – az alacsonyan elhelyezett, vázszerű díszletelemek mögött és fölött mindig érezni, látni a földöntúlit. Mikor Németh Antal 1941-ben egy frankfurti vendéjáték számára megrendezi az *Ősfaustot*, a díszletet Horváth János készíti el. Egy nagyszabású építményt emel a forgószínpadra, hasonlóan Jaschik megoldásához, de azzal az ötlettel, hogy a díszletet égnek törő gótikus ívekből és lépcsős oromzatokból formálja meg, még egy jelentésréteget ad hozzá: magára a költőre, Goethe-re utal szülővárosának, Frankfurtnak jellegzetes motívumaival (2. kép).¹⁸⁵

A szegedi években azonban Németh Antal a forgószínpados, nagyszabású elgondolásokat még csak publikálásra szánt terveiben álmodhatja meg, ha a városi színházban „teatrális” előadást akar rendezni, az állandó építészeti keret plusz cserélhető betétek megoldást kell alkalmaznia. A *Hunyadi László* konstrukciója végül is Németh feljegyzései szerint Jaschiknak köszönhetően alakul ki, aki az akusztikai szempontokat veszi figyelembe, azaz a díszlet szerkezetét az opera struktúrájának megfelelően alakítja ki azáltal, hogy az erkélyeket és lépcsős emelvényeket, vagyis a tér magasságában való tagolását a kórusok és egyéb zenei részletek szándékolt elhelyezésének megfelelően jelöli ki.¹⁸⁶ Evvel az elképzelésével Jaschik voltaképpen Appia szellemében cselekszik: díszletével magát a zenedarabot transzponálja a színpad terébe.

Benedek Kata a *Bánk bán*hoz mélységében és magasságában tagolt színpadteret hoz létre, egy állandó építményt, melynek két, egyre beljebb és magasabban fekvő szintjére lépcsőkön lehet feljutni. Ez az egyszerű architektúra a világítási effektusok révén és jelenetenként különböző szintek bevonásával biztosítja a folyamatos változást (8. kép).

Ezek a viszonylag bonyolultabb konstrukciók azonban, mint már említettük, csak kisebb részét alkotják a szegedi produkcióknak. A jellemző a szikár *Fidelio*, ahol a hatalmas falak határolta térben egy emelvényen adják elő a koncertszámok sorozatát. A beállítások egyszerűek és mozdulatlanok. A háttérre különböző színeket vetítenek (7. kép). A *Csongor és Tünde* díszlete csak két vízszintes síkból áll, amelyeket lejtő köt össze, továbbá kék függönyből és arany háttérből (4. kép).¹⁸⁷ A *Kérők* szintere hasonlóan egy kék függönnyel körülvett dobogó.

Németh Antal első alkotói periódusának színhasználatára alapvetően az jellemző, hogy a színezésnek semmi köze a reálishoz, legjobban mutatják ezt a rózsaszín vagy ezüst épületek, a vörös fák az *Iphigiában*. A színeket gyakorta szimbolikus értelemben használja, mint az ég vetített változásainál a *Fidelio*ban. Az arany háttér alkalmazásával a hagyományos keresztény ikonográfia szellemében mind a müncheni *Tragédia*-terv paradicsomi színében (13. kép),¹⁸⁸ mind a *Faust*-elképzelésben, illetve a *Csongor és Tünde*ben (4. kép) a földöntúli utal. Goethe-terveinek, valamint szegedi előadásainak nagy részét, így a *Bánk bán* is a barna árnyalatai uralják, mellettük a sárgák, szürkék, feketék fordulnak elő a leggyakrabban.

A Nemzeti Színház igazgatójaként Németh Antalnak lehetősége nyílt arra, hogy a tiszta teatralitás szellemében formálhassa meg rendezéseit. Módjában állt azokat a darabokat színre vinni, vagy olyan új műveket rendelni, amelyek megfeleltek színházesszémenyének, a rendelkezésére bocsátott technikai és anyagi bázis pedig megengedte a korszerű színpadművészetre való áttérést.

Már bemutatkozó produkciója, Beethoven *Missa Solemnis*ének dramatizált változata kifejezésre juttatta, hogy a hagyományos prózai színjátszástól gyökeresen különböző művészi elképzelés vette át az irányítást a Nemzetiben. Az előadás díszletét Horváth János tervezte, a gótikus szárnyasoltár szerkezetéből absztrahált, nyitható-csukható szárnyakból álló, mozgó konstrukcióban elevenedett meg Beethoven miséjének vizualizált belső tartalma (16. kép).

Németh mint új igazgató már az első évadban színre hozta Katona József *Bánk bán*ját. A mű azon drámák egyike, amelyek egész pályája során a legjobban foglalkoztatták. Nyilvánvaló tehát, hogy az 1936-os előadás rendezői teljesítményét Németh Antal művészi szándékainak és eszközrendszerének egyik legteljesebb megnyilvánulásaként kell értelmezni és értékelni. A korábbi szegedi díszlet, az állandó statikus építmény kényszermegoldás volt, a *Bánk bán száz éve a színpadon* című könyvében közölt Horváth János-féle terv pedig monumentális és szuggesztív ugyan, mégis mereven különvállik rajta az emelvény mint játéktér, illetve a díszlet háttér. A Nemzeti Színházban, az új, kedvező feltételek között Varga Mátyásnak sikerült megalkotni azt a fantasztikus architektúrát, amely az egész dráma víziójának a színpad terébe való kivetülése, s amely uralja a teljes előadást. A díszlet a 16 méter magas sötétkék függöny előtt mintegy szabadon lebegett a „világtérben”,¹⁸⁹ a forgószínpadra szerelve szinte folyamatos mozgásban volt (23–24. kép).

A mozgás volt az előadás legfőbb tartalma: a színészek szakadatlanul fel és le vonultak, mentek vagy rohantak a lépcsőkön. A járások tehát sokkal összetettebbek és hangsúlyosabbak voltak, mint egy hagyományos előadásban, mivel nemcsak a játéktér szélességének és mélységének, de magasságának tengelyében is történtek, ezenkívül a színpad forgása is hozzájárult a mozgáseredők kialakításához.¹⁹⁰ Az 1936-os *Bánk bán* díszletarchitektúrája és az erre alapozva kidolgozott szcenárium mintapéldája a tér valódi, teljes birtokbavételének. Utal egyszersmind Németh Antal legigényesebb pesti rendezéseinek alapvető törekvésére, arra, hogy a színházi előadásban a látványnak olyan jelentősége és lehetősége legyen, amilyeneket a filmben élvez.¹⁹¹

Németh rendezőművésze számos inspirációt kapott a filmtől. Az a tudatosság és szabadság, amellyel a filmrendező megkomponálja művét, s hogy ezenközben nem korlátozzák időbeli, térbeli és oksági összefüggések; a szimultán akciók, a tér bejárása, a néző figyelmének az alkotó szándéka szerint történő irányítása mind olyan adottságok a mozínál, amelyek formanyelvének legkifejezőbb, leghatásosabb elemeit adják. Mindezekre Németh Antal eszményi színháza is igényt tartott. A díszletben és a szcenikában meglelte az eszközöket is, amelyek segítségével mód nyílt a szimultán akciók elhelyezésére, a tér birtokbavételére.

A *Bánk bán* háromdimenziós, mozgó díszletéhez még két kifejezőeszköz kapcsolódott, a fény és a zene. A hatalmas konstrukciót borító szürke textília az élő fény játékát szolgálta, az alakította ki és változtatta folyamatosan a megvilágított és árnyékos felületek, idomok foltjait, az egész díszletéptímeny látványát. További elem volt a kísérőzene, amely az architektúra életre keltéséhez, mozgásához járult hozzá. A táncmulatságra induló királyné és kísérete lába alatt elfordult a színpad, miközben a muzsika felerősödése tudatta, hogy közelednek a bálteremhez, a díszlet következő főnézetéhez.

Az építmény két szintre osztása több célt szolgált. Az egyiket már említettük: a mozgások függőleges komponense e megoldás révén került bele az előadásba. A másik ok: jelképesen elkülönült így az idegen udvartartás és a magyarság világa. A fenn és lenn ellentétét következetesen hangsúlyozta az egész előadás.¹⁹² Felül a magyar udvarban élőködő merániak mulatoztak, alul a békétlenek csoportosultak. Az ételt és italt apródok hordták letről a dáridózóknak – a lépcsőn való mozgás jelképes eszközével Tiborc panasza elevenedett meg az ország kirablásáról. A királyné első megjelenésekor a lépcsőkön szállt alá, hogy Ottóval a bálba induljon. Az előadás folyamán gyakorlatilag végig a felső szinten tartózkodott, ott zajlott a táncmulatság, Bánkkal való összecsapása és meggyilkoltatása, illetve felravatalozása is. Endre király felesége holtteste mellől ment le a zendülők és a nép közé, hogy végül igazságot tegyen és megbéküljön nemzetével.

A két szintre osztás szimultán akciók hatásos bemutatását tette lehetővé. A vigalom és a békétlenek keserűségének ellentéte kiáltó volt. Bánk Izidórával való jelenete lenn zajlott, mialatt fenn a mulatságon Ottó el akarta csábítani a feleségét. Az ötödik felvonásban a ravatalt feketébe öltözött udvari nép állta körül, de alattuk a köznép képviselőinek élénkebb ruhái jelezték, hogy ők nem osztoznak a gyászban.¹⁹³

Németh Antal rendezése a látvány eszköztrendszerének segítségével áthelyezte a cselekmény súlypontját, az írott drámai szöveggel szemben saját verzióját tolmácsolta. Az események tetőpontja itt nem Bánk akciója, hanem a magyarok felkelése volt. A királyné halála után egyre erősödő moraj hallatszott, majd Petúrék rohantak fel a lépcsőn. Idézet a rendezőkönyvből:¹⁹⁴

„IX. jelenet alatt a forgószínpad maximális kihasználása. Cikázó képek sora a palotaforradalomról. Simon által az V. felvonásban elmondottak megjelenítése.”

A dráma szövegében csak utalásként jelen levő eseményt így avatta a rendező a felfokozott látvánnyal, akcióval, hangokkal az előadás csúcspontjává, újrakomponálva a művet. Németh Antal számára a dráma lényege nem Bánk egyéni sorsa és tette, hanem az elnyomott magyarság forradalma volt. Ez az értelmezés és a megvalósítás módja – a vizualitás eszközeinek dominanciája – elsősorban az orosz forradalmi témájú filmek és játékok, illetve Jessner és Piscator politikus színházának hatására alakulhatott ki.¹⁹⁵

A díszletarchitektúra szándékosan nélkülözött minden részletet, ami a cselekményt egy meghatározott történelmi időszakhoz kapcsolhatta volna, ebben az előadásban a két világháború közötti korszak emberének tapasztalatai jutottak kifejezésre az elnyomás és a forradalom eszméjéről.

Az előadás egész menetére a szertartásosság, emelkedettség jellemző. Hasonló ahhoz, amit Craig ezzel a fogalommal fejezett ki: „significant action”. Az egyik leg-

jobban megoldott részlet ebből a szempontból a Biberach elleni orgyilkos merénylet volt. Biberach a lépcsőn jön le, majd a színpad elkezdi forogni. Ő beszéde közben balra halad, míg az oszlopok mögött az árnyékok közé nem kerül, ott éri a támadás. Az ily módon hosszabbra nyújtható és látványossá formált mozgással, a fény és árnyék drámai hatásának kihasználásával az esemény tragikusan jelentőssé válik.

A gyertyák, kandeláberek sokasága, a fényforrások hangsúlyos, szinte fénymisztikáig fokozódó alkalmazása uralta a rendezést. A lángok kioltása a mulatság végeztével vagy az öszeesküvők távozásakor ceremóniához volt hasonlatos. A lépcső mint díszletelem kedvelt eszköz az antinaturalista színpadművészetben, látványosabbá tette a szereplők mozgását és jelképpé emelte. A *Bánk bán* budapesti előadásának példája bizonyítja, hogy Németh Antal is kiválóan értett e lehetőségek kihasználásához.

A Nemzeti Színházban a harmincas évek második felében sok olyan színművet mutattak be, amelyek fantáziavilága alkalmasnak tűnt arra, hogy stilizált „mozdulatszínházat” építhessenek rájuk. Általában ezeknek az előadásoknak a koreográfiját Milloss Aurél, látványvilágát pedig Jaschik Álmos tervezte. A koreográfia és a színpad összhangja, „együttmozgása” azonban nem valósult meg maradéktalanul.

A *roninok kincsénél* és a *Gyémántpatak kisasszonyánál* – részben a japán, illetve a kínai színjátszási hagyományokat is követve – a figyelem elsősorban a Jaschik Álmos által tervezett jelmezre összpontosult (28. kép).¹⁹⁶ A díszlet a *roninok kincsében* arany-barna színharmóniájával, a japán rajzok virtuóz vonaljátékát idéző háttereivel, a fantázia-rácsokkal roppant finoman és elegánsan megoldott, de másodlagos volt a jelmezekhez képest, és a helyszínek változásának jelzésén túl nemigen szólt bele a cselekmény alakulásába (29–30. kép), a kínai darab esetében pedig a díszletelemek, kellékek nagy részét a táncos szereplők mozgása helyettesítette (33. kép). A sajátos kosztüm és arcfestés nemcsak a szereplők külsejét változtatta el, de mozgásuk stilizáltságát is elősegítette.

A koreográfus és a látványtervező felfogása között bizonyos különbség mutatkozott. Milloss Aurél, bár maga is jól ismerte a távol-keleti színházat, Jaschik Álmostól eltérően nem a keleti hagyományokat akarta követni, hanem azokhoz hasonlóan absztrakt, ám modern mozgásrendszert kívánt színpadra vinni.

Ugyancsak Jaschik Álmost és Milloss Aurélt bízta meg Németh Antal rendező az 1938-ban bemutatott Molière-mű, az *Úrhatnám polgár* látványvilágának megteremtésével: a Lully műveiből összeállított kísérőzenére baletté koreografált mozgású szereplők adták elő a darabot, játékosan stilizált díszlet keretében. A dekoráció egy barokk udvari színielőadást idézett (50. kép).

A *Csongor és Tünde* szegedi „irodalmi” változata után a Nemzeti Színházban az 1937-es előadásnak sikerült valódi filmszerű mozgalmasságot és látványosságot elérni. Ezt azonban a díszlet önmagában, a színészek játékától függetlenül valósította meg, s a szereplők esetében a kidolgozott, hangsúlyos mozgásrendszer csak bizonyos részletekre, így a bevezető pantomimra és az ördögfiókkák jelenetére korlátozódott.

A játéktérben elhelyezett állandó plasztikus díszletelem, egy fafaragást idéző keret kivételével a dekoráció vetített diák sorából állt. Jaschik Álmos a horizont

változó bevetítésével mondhatni színészek nélkül játszotta el a darabot. Ragyogó hatalmas színfoltjai uralták a látványt, s a mese keleti, mitikus gyökerei felé közelítették az egész produkciót.¹⁹⁷ A kettős Pláner-vetítógép segítségével a háttér, a díszlet kelt életre, Mirigy háza fölött elsötétült az ég, a fortyogó üstök kivetültek a konyhá falára, az Éj arca pedig megelevenedett, kigyulladt és sötétbe borult (34–36. kép).

Németh Antal láthatóan nem érezte úgy, hogy ezzel a rendezésével, amelyet a díszlet és a színészi játék különvált élete jellemezett, teljesen megoldotta a problémát. A következő években még többször próbálkozott a darabbal, Jaschik, majd Pekáry István új díszleteivel, ez utóbbiak azonban nem érték el az 1937-es díszletmegoldás színvonalát.

Németh Antal Budapesten először 1937 szeptemberében mutatta be *Az ember tragédiáját*. Ez az a produkció, amelyet a rendező színpadművészetének csúcspontjaként, legnagyobb szabású vállalkozásaként kell értékelnünk (40–42. kép).¹⁹⁸

Az antinaturalista rendezőkre általában jellemző, hogy tudatosan bizonyos darabokat választanak, amelyekkel ki tudják fejezni önmagukat, létre tudják hozni sajátos színházukat. Így Vahtangov nevéhez szinte hozzánőtt a *Turandot*-szcenárium, Artaud-éhoz saját *Cenci*-változata, vagy Reinhardtéhoz az *Akárki* és a *Mirákulum*. Németh Antalt legalább ennyire erős szálak fűzik Madách Imre monumentális művéhez, a rendező azonosulását ezzel a drámával számtalan terv és előadás bizonyítja. A mű Németh Antal értelmezése szerint a realitáson felül-emelkedő vízió, amely a legfelső rendet, a lét törvényeit kutatja; a világmindenség látomását eleveníti meg és gomolygó, szakadozott ködképekre foszló álmot az Emberről. Ezért válik *Az ember tragédiájának* rendezése az antinaturalista Németh Antal főművévé.

Az irodalmi alkotást Németh szabadon alakítja, „alapanyagként” kezeli, fejleszti előadásá. (A prágai helyszín visszatérését például elhagyja, míg a Londonhoz kapcsolódó temetőjelenetet a látvány teljes eszköztárának felhasználásával csúcsponttá emeli.)

A látvány magát a mozgást jeleníti meg. A világmindenség alkotóelemeinek állandó keringését az örök pályákon, az angyalok lebegését a mennyei hierarchiában és középen a legfőbb mozgatót, akit egy sugaras fénymag képvisel. Ezzel a rendezettséggel szemben az emberiség történelmének egymásra torlódó álomképeit a szaggatottság, időnként kaotikussá váló, az eksztázisig fokozódó kavargás jellemzi.

A mozgást főként a zene és a fény összehangolt játéka hordozza. Az égitestek keringő fényfoltjaihoz a szférák hangzása társul, az Úr énekbeszédét a kigyúló fénymag tüneménye kíséri, Lucifer hideg, zöldeslila sugárzását disszonáns akkordok követik. A szöveg csak egyik szólama a kórusnak. Az előadás egész menetén keresztül Madách szavaihoz egy legalább olyan hangsúlyos zenei és fénypartitúra társul.

A díszlet szerepe ebben az előadásban a mozgó fény szolgálata. Igen fontos elem ezért a színpad elején állandóan megjelenő fátyolfüggöny, amelyre a nézőtér irányából vetítenek, illetve a színpad mélyén a körhorizont, amely szintén projekciók alapjául szolgál. Az épített díszlet nagyrészt egyszerű, összefogott formákból áll, hogy ne akadályozza a fény útját a térben. Felületei a színes sugarak játékát

juttatják érvényre, mint a bizánci színpadon a kupolák, amelyeken a máglyák vöröse tükröződik.

Az előadás egyik összefüggő részében, a londoni, a temetői és a falanszterjelenetben a díszletarchitektúrák maguk válnak a mozgás hordozójává.

A díszletkonstrukciónak az a funkciója, amely a *Bánk bán* színpadán olyan fontos volt, hogy a szereplők elhelyezésének módjával mélyebb összefüggésekre utaljon, illetve a színészek mozdulatait hatásosabbá tegye, most kevésbé uralja az egész produkciót, bár több színpadon megnyilvánul: Prágában Kepler házában emeletén, a csillagokhoz közel él magányosan, míg felesége, Borbála a földön keresi a boldogságát. A világítás felváltva mutatja a két szintet. Párizsban Danton először az erkélyről szónokol a tömegnek, de később ezt a helyet Robespierre és hívei foglalják el, innen követelve halált a guillotint mellett álló korábbi népvezér fejére.

A díszlet alapja ismét a forgószínpad, amely azonban csak a korábban említett három jelenetben: a modern élet vásári kavargásában, a haláltáncban, illetve a falanszter birodalmának bejárásakor jut valódi, fontos szerephez, avatkozik bele aktívan az előadás menetébe. A többi esetben inkább a technikai segédeszköz funkcióját látja el, amelyre nagy feladat hárul az előadás sodró tempójának megőrzésében. Az a tény, hogy a különböző színek díszleteinek közös magja egy kétemeletes állványzat, amely a színpadképen általában meg is jelenik egy középen álló, toronyszerű épület formájában, a helyenként feleslegesen részletező kidolgozás ellenére bizonyos egységet teremt,¹⁹⁹ érzékelteti, hogy nem valóságos, térben és időben elkülönülő helyszíneket jár be Ádám, csak önmagát és sorsát vetíti Lucifer a szemei elé új és új alakban.

Németh Antal rendezésének alapvető gondolata – hogy August Strindberg darabjának címét idézzük²⁰⁰ – az „álomjáték”. Bódulatát a fátyolfüggönyre vetített gomolygó formák idézik fel. Az egyes jelenetek a semmiből, a sötétségből bontakoznak ki lassan. Az alakok sorra világosodnak meg, mint az egyiptomi színpadon, ahol először a lépcső közepén álló Lucifer alakja válik láthatóvá, majd a legfelül trónoló fáraóé, végül a táncosnők mozgó csoportja. A kép a piramist elborító homok látomásától kezdve végig a fátyolon tűnik át. Athénban a jelenet befejezésére a hangok és a világítás fokozatosan elhalnak, a tömeg sötétben és csendben áll, az utolsó fénysugarak a már csak „félíg éber öntudat hangján” beszélő főszereplőket érik. Végül leereszkedik a fátyolfüggöny, gomolygó álmokdöngvetésén keresztül látni az utolsó pillanatokat. A víziók egymásba mosódásának egyik legfontosabb segítője Farkas Ferenc kísérőzenéje. Vezérmotívumokat alkalmaz, „álommotívumot”, „szerelemmotívumot”, amelyek az előadás bizonyos pontjain a hangokból kiszűrődve korábbi jelenetek emlékfoszlányait idézik fel. A bizánci elejének orgonaszavában a római záróhymusz csendül fel – ahogyan a bizánci máglyák vörös visszfénye a prágai háttetőkre is rávetül.

A személyek az álomban elvesztik kontúrjaikat: a képzeletbeli útjára induló Ádám felkel fekvő teste mellől; az egyiptomi rabszolga, a prágai udvaronc, a márkai, Artur, az eszkimó sziluettjei egymásra másolódnak azáltal, hogy ugyanaz a színész eleveníti meg őket.

Az egész előadást intenzív dinamika hatotta át, amely leginkább a tömeg színpadi megjelenésében érvényesült. Fokozódó és elhalkuló morajlásuk, jajkiáltásaik és

örömmujongásuk, himnuszai és néma csendjük fenyegetése állandó lüktetés, hullámzás érzetét keltette.

A párizsi szín díszlete szinte teljesen monochrom, a tervező a barna árnyalataiban tartotta, s a puszta térség körül csak enyhe expresszív deformáltságban ábrázolt házfalak, ajtó- és ablakkeretek látszottak, illetve a guillotin emelvénye. Az előadáson azonban ezt az üres színteret emberek népesítették be, egy extázisban ágáló, zúgó, morajló sokaság, amelynek érzelemkitörései pillanatonként a lelkesedés és a gyűlölet között csapongtak:

„A hangok és színek orgiájára színes fényáradatok zuhognak. Ebben a képben a tömeg minden megnyilatkozása, hangja és mozdulata mindvégig robbanóan szélsőséges.”²⁰¹

Ez a leírás felidéz egy hasonlóan elemi erejű látomást, Peretz: *Éjszaka a régi piactéren* című játékának előadását, amelyet Németh Antal 1928-ban Granovszkij társulatának berlini vendéjátékán látott. A hangok, fények, mozdulatok fantasztikus hullámverése mély benyomást gyakorolt rá. Az *ember tragédiájában* a párizsi szín tömege úgy ostromolja a guillotin lépcsőjét, mint Granovszkij rendezésének groteszk figurái a piactér emelvényét, s a párizsi trikolor harsogó vászna olyan hatásos hangsúlya a képnek, mint Robert Falk díszletén volt a benyúló hatalmas kéz.²⁰² Németh Antalban a párizsi képen kívül a bizánci színben, a torz lidércalakok táncának, a csontváz megjelenésének megformálásakor is felidéződhetett Granovszkij rendezéseinek sajátos világa, s Milloss Aurél, a koreográfus is ismerte és értette ezt a stílust.

Az *ember tragédiája* koreográfiájának csúcspontja azonban a temetői jelenet volt, középpontjában a Halál alakjával, akit maga Milloss Aurél táncolt. Milloss a németországi Ausdruckstanz, az expresszív színház világából jött,²⁰³ ez a közeg alakította ki a művészet és a természet alapvető másságáról, a színházról, a táncról vallott felfogását. A gesztusok belső értelmét kereste, s vonzódott a keleti teatrális jelenségek absztrakt kifejezőmódjához, mozdulatrendszeréhez, koreográfiáival pedig elsősorban a térben akart építkezni.

Az a mód, ahogyan Németh Antal és Milloss Aurél felfogta és megvalósította Madách *Tragédiájának* vízióját, az expresszionista színpadi látvány jellegzetes példája. A Halál megidézése, a haláltáncok, temetői jelenések mindig kulcsfontosságúak voltak a német expresszionista színpadművészet megnyilvánulásaiban, elég itt csak Frank Wedekind *Tavaszi ébredésére* utalni, amelynek több előadását a sírok között feltűnő maszkos férfi szerepében a szerző eksztatikus alakítása tette emlékezetessé.²⁰⁴ Rudolf Laban, Mary Wigman koreográfiáinak jellegzetes eleme a körtánc, s mozdulatvilágukban nagy fontosságot tulajdonítanak általában a különböző forgó mozgásoknak. Ezt a sajátos mozgástípust az 1927-es pesti előadásban maga a színpadkonstrukció alapozza meg. A Halál kitárt karjaival, repdeső fekete köpenyével keringve a teret formálja, s mozdulatainak alakító erejéhez az időnként meginduló forgószínpad hatása adódik. A díszlet és a táncosok egyérvadtt mozgásához a fény szellemi élete társul, a Halált kísérő fűzöld sugarak és a fehér ragyogás harca, valamint a zene állandó játéka.

Németh Antal 1937-es *Tragédia*-rendezése tehát egyetlen felfokozott vízió, amelyet a fény, a zene, a díszlet és a színészek mozgásából formál meg. Az irodalmi

szöveg fő szerepe Németh Antal felfogásának megfelelően ez esetben is a látomás inspirálásában van, a létrejött előadásnak már csak egyik, kevésbé fontos alkotó-eleme. Ez a szemlélet teljesedett volna ki abban az elgondolásban, amelyet Milloss Auréllal szeretett volna megvalósítani, *Az ember tragédiájának* egyetlen szó nélküli, a mozgás, a balett eszközeivel megformált változatát. Tervüket Milloss Aurél Rómába szerződése hiúsította meg.

Az első évek kísérletező kedve, sokszínűsége a későbbi budapesti produkciókra már kevésbé jellemző. Milloss Aurél ugyan megalapozta a színészek egy bizonyos fokú mozgáskultúráját, távozásával azonban a színház elveszti magas művészi színvonalú, modern koreográfiák megalkotására képes munkatársát, akit az utána felkért változó vendégek nem tudnak pótolni. A tervezők közül Varga Mátyás, majd Jaschik Álmos válik meg a Nemzetitől. Jaschik utolsó nagy évada az 1937–38-as, amelyben a *Szentivánéji álmot* (43–44. kép), Calderon *Nagy világszínházát* (49. kép), az *Úrhatám polgárt* (50. kép) és az *Elektrát* (46. kép) tervezi. Ezután egyre ritkábban jelentkezik, 1940-ben a *Madarakkal* arat nagy sikert, majd az 1941-es német vendégjáték *Csongor és Tünde* díszletével (62. kép) és a *Peer Gynt* nagyszabású vetített háttérével búcsúzik.

A harmincas évek végének, a negyvenes évek elejének Németh Antal rendezte előadásait így főként Horváth János szemlélete határozza meg: az ő, általában forgószínpadra szerelt, monumentális és rideg építményei, a komor színek, a díszlet és a fény mozgása uralják ezeket az előadásokat.

A legjellegzetesebb vonulatot a Shakespeare-díszletek alkotják. A *Lear király* lecsupaszított színpada az aszketikus állandó lépcsőépítménnyel és a változó háttérjelzésekkel, a hatalmasra növelt építészeti részletekkel a fekete, szürke, barna árnyalataiból születik meg (47–48. kép). A kosztümök összefogott, nagy színfoltjai időnként még a sárgát és a vöröset adják hozzá a látványhoz. A *Macbeth* sötét atmoszféráját egymás mögött leengedett fekete függönyök teremtik meg, a világítás szürke homályt és vörösbe, sárgába játszó derengést hoz a képekbe (51–54. kép). A szereplők ruházatának színfoltjai hasonló árnyalatokból születnek meg, mint a *Lear király* esetében, szerepük is rokon, a táborokat jelölik ki. Az 1940-es *Hamlet* díszlete, amellyel korábban már többször foglalkoztunk, bonyolult tér, a zenekari árkot is magába olvasztja, magja pedig a palotaépület teremt jelképező, felváltva feltáruló két színpadrész (55–56. kép). Ebben az előadásban ismét a fényé a főszerep, elsősorban a mutatópálcaként használt fénycsóváé. A díszlet részletező kidolgozása a tervező alkatától alapvetően idegen új jelenség, amelyben tetten érhető az általános ízlésváltozásnak tett engedmény. A díszlet konkrétsága ugyanakkor fokozza azt az irreális hatást, hogy a palota falai egyszerre megnyílnak, és a dráma szereplői egy babaház vagy marionettszínház bábuiként tűnnek fel. A *Vihar* színpadán és horizontján pedig a Horváthot annyira foglalkoztató kihalt, földöntúli sziklavilág jelenik meg újra (1940, 60. kép).

A felsorolt példákból kitűnik, hogy Németh Antal rendezéseiben ekkorra – elsősorban a megfelelő munkatársak körének leszűkülése miatt – a tairovi, granovszkiji színvilággal, táncos lüktetéssel szemben a jessneri aszketikus, komor emelkedettség, az etikus szándékú szemléltetés és felmutatás jutott túlsúlyba. Jessneri

attitűdre vall a Shakespeare-drámák erősen politikus értelmezése, a figyelem ráirányítása a tömeg sorsára (*Macbeth*), valamint a fénykezelés módja.

Németh Antal szikárabb, tragikusabb periódusának kiváltó okai és kísérőjelenségei rendkívül hasonlóak azokhoz, amelyek a német rendező utolsó, „tárgyilagos” korszakát motiválták: az egyre sötétebb politikai légkör, a színházát és személyét érő fokozódó támadások.²⁰⁵

Jaschik Álmos helyét Németh Antal a festő és iparművész Pekáry István szerepeltetésével próbálja betölteni, aki megkapja a *Csongor és Tünde* következő felújításait, az 1942-es németországi vendégrendezés nagyszabású forgószínpados, teatrális előadását (64. kép),²⁰⁶ illetve a pécsi kamaraszínházi változatot (63. kép). Ez utóbbi díszlet struktúrájában (lejtő és függönyök) a szegedi első, „irodalmi” *Csongor*hoz nyúl vissza (4. kép). A Pekáryval való együttműködés azonban ezzel véget is ér, közben pedig Horváth János külső munkái megszorodnak, külföldi vendégtervezései és a filmezés miatt kevesebbet dolgozik a Nemzeti számára. Németh Antal színházának rövid ideig tartó újbóli kiteljesedését a fiatal Fábri Zoltán alkalmazásával éri el, aki saját rendezéseiben visszahozza a táncos alapokra épülő mozgásszínház elemeit és a színek, a csodák világát is. Ennek a korszaknak kétségtelenül legigényesebb színpadképe a *Sellő* (66–67. kép), amely teljes egészében Németh Antal díszletfelfogását tükrözi, megvalósításában pedig a tervező azt a szintet éri el, mint Jaschik *A roninok kincsében* vagy az 1937-es *Csongor és Tünde*ben.

A háborús körülmények fokról fokra szűkítik a Nemzetiben folyó munka lehetőségeit (végül Fábri is bevonultatják). Németh Antalt 1944 nyarán a Sztójay-kormány távolítja el igazgatói állásából, 1945 után pedig, bár az igazoló eljárások a felmentésével végződnek, egy évtizedig nem juthat színpadhoz.²⁰⁷ Először 1956-ban Kaposvárott rendez újra, majd továbbra is vidéken, Kecskeméten és Pécsen dolgozik. Az *Optimista tragédia* 1959-es bemutatója emlékezős: példaképe, Alekszandr Tairov vitte először színre ezt a darabot felesége és társulatának sztárja, Alice Koonen főszereplésével.²⁰⁸ Németh Kecskeméten ismét Shakespeare-t rendezhet, az *Othellót* és a *Szentivánéji álmot*. Előadásai újra felfedeztetik a színpadi világlátás kifejezőerejét. Pécsen pedig még egy visszatérés: a Verdi-operák (*Rigoletto*, *A trubadúr*, *Aida*, *Az álarcosbál*) – annak idején a fiatal Németh Antal Valér Erik segítségével több Verdi-mű színpadképét dolgozta ki, s szeretne volna könyvben megjelentetni.²⁰⁹ Pécsen nagy sikert arat a *Hoffmann meséivel*, amelyben korábbi rendezéseinek szellemében az énekesek oratóriumszerűen adják elő szólamokat, a figurákat pedig táncosok keltik életre.

Németh Antal késői működése sem mentes a támadásoktól. Keserűen jegyzi fel, hogy a kecskeméti *Othello* megtekintésétől eltiltották a jelmeztervező hallgatókat, interpretációját pedig alapvető tévedésnek minősítették a Shakespeare-rendezés terén – lépten-nyomon az egyetlen lehetséges normává kikiáltott Sztanyiszlavszkijt olvassák a fejére –, nem bízik abban, hogy rendezői szándékait valaha is akadálytalanul megvalósíthatja. 1965-ben nyugdíjba küldik, néhány évre rá meghal.

*

A magyar színház történetében napjainkig meglehetősen elszigetelt, sajátos jelenségnek tekintették Németh Antal munkásságát. Dolgozatomban azt igyekeztem megmutatni, hogy egy ilyen elveket valló rendező fellépése törvényszerű volt. Németh Antal felfogása a modern európai színházi törekvésekben, a húszas évek rendezőművészetében gyökerezett, innen nyert ösztönzést és példákat. Ám éppen ennyire kapcsolódott a huszadik századi magyar művészeti, képzőművészeti élet számos irányzatához is, nagyrészt olyanokhoz, amelyek progresszív voltak miatt nem részesülhettek hivatalos elismertségben. Németh Antal 1935-től az avantgarde eredmények ismeretében kísérte meg a legjelentősebb magyar színház, a Nemzeti Színház reformját.

Németh Antal tevékenysége a művészettörténet szempontjából elsősorban azért fontos, mert a rendezés és a díszlettervezés újszerű kapcsolatát valósította meg, és jelentős mértékben járult hozzá a magyar szcenika megújulásához.

RÖVIDÍTÉS- ÉS IRODALOMJEGYZÉK

- Appia*, 1899 *Appia*, A., Die Musik und die Inszenierung. München 1899.
Bauhaus, 1925 Die Bühne im *Bauhaus*. Bauhausbuch Nr. 4. München 1925.
Baumann, 1956 *Baumann*, C. F., Die Entwicklung und Anwendung der Bühnenbeleuchtung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Diss. Köln 1956.
Bentham, 1968 *Bentham*, F., The Art of Stage Lighting. London 1968.
Berlini, 1928 *Berlini* színházi jegyzetek. Kézirat. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár. Fond 63/108.
Beszámoló, 1927 Beszámoló a KUT márciusi közgyűléséről. KUT II/1. 1927. márc. 31.
Brauneck, 1986 *Brauneck*, M., Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Hamburg 1986.
Craig, 1904 *Craig*, E. G., Über Bühnenausstattung. Kunst und Künstler 1904.
Craig, 1905 *Craig*, E. G., Die Kunst des Theaters. Berlin 1905.
Craig, 1908 *Craig*, E. G., The Actor and the Über-Marionette. The Mask 1908.
Craig, 1913 *Craig*, E. G., Towards a New Theatre. London–Toronto 1913.
Craig, 1923 *Craig*, E. G., Scene. Oxford 1923.
Davis-Roberts, 1979 *Davis-Roberts*, J., Norman Bel Geddes. An Exhibition of Theatrical and Industrial Designs. Austin 1979.
Engel, 1926 *Engel*, A., Bühnenbeleuchtung. Leipzig 1926.
Europaeisk, 1974 *Europaeisk* Avantgarde Teater 1896–1930. Odense 1974.
Fuchs, 1905 *Fuchs*, G., Die Schaubühne der Zukunft. Leipzig 1905.
Fuerst-Hume, 1929 *Fuerst*, W. R.–*Hume*, S. J., XXth Century Stage Decoration. 1929. (Új kiadása London 1967.)
Gregor, 1933 *Gregor*, J., Weltgeschichte des Theaters. Zürich 1933.
Gregor-Fülöp-Miller, 1930 *Gregor*, J.–*Fülöp-Miller*, R., Das amerikanische Theater und Kino. Zürich–Leipzig–Wien 1930.
Hoppe, 1971 *Hoppe*, H., Das Theater der Gegenstände. Schauble 1971.
Ihering, 1929 *Ihering*, H., Reinhardt, Jessner, Piscator – oder Klassikertod? Berlin 1929.
Ihering, 1961 *Ihering*, H., Von Reinhardt bis Brecht 1909–1932. I–III. Berlin 1961.
Instrukciók, 1930 Instrukciók a pesti színpadművészeti kiállításra. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Fond 63/174.
István, 1986 *István* M., Koreográfus egy prózai színházban. Milloss Aurél emlékezése a Nemzetiben töltött évekről. Színháztudományi Szemle 19. 1986.

- Jessner*, 1928
Kandinszkij, 1912a
Kandinszkij, 1912b
Kárpáti, 1956
Kleist, 1811
Koltai, 1988
Kranich, 1929
Lugosi, 1937
Magyar, 1977
Mártonfi
Mezei, 1980
Mohr, 1974
Németh, 1921a
Németh, 1921b
Németh, 1923
Németh, 1924
Németh, 1925a
Németh, 1925b
Németh, 1925c
Németh, 1926a
Németh, 1926b
Németh, 1926c
Németh, 1927a
Németh, 1927b
Németh, 1927c
Németh, 1928
Németh, 1929
Németh, 1930
Németh, 1932a
Németh, 1932b
Németh, 1933
- Jessner*, L., Das Theater, ein Vortrag. Die Szene 1928. III.
Kandinszkij, V., Über das Geistige in der Kunst. München 1912.
Kandinszkij, V., Über Bühnenkomposition. Der Blaue Reiter 1912.
Kárpáti A., Főpróba után. Válogatott színbírálatok 1922–1945. Bp. 1956.
Kleist, H., Über das Marionettentheater. 1811.
Koltai T., Az ismeretlen Németh Antal. In: Németh A., Új színház. Tanulmányok. Bp. 1988.
Kranich, F., Bühnentechnik der Gegenwart I–II. München–Berlin 1929.
Lugosi D., A szegedi szabadtéri játékok története 1931–1937. A Színpad kiadása. Bp. 1938.
Magyar B., A Nemzeti Színház története a két világháború között 1917–1944. Bp. 1977.
Mártonfi P., Dr. Németh Antal vázlatos életrajza. (Kézirat, Magyar Színházi Intézet.) é. n.
Mezei O., Jaschik Álmos tervezőiskolája I–II. A hazai szabadiskolák (műhelyek) múltjából. Bp. 1980.
Mohr, A. R., Das Frankfurter Schauspiel 1929–1944. Frankfurt 1974.
Németh A., Wayang-játék. Magyar Helikon 1921. II. 17.
Németh A., Cézanne és Claudel. Magyar Helikon 1921. II. 21.
Németh A., Színházi kritikánk reformjáról. Kultúrproblémák 1923. II.
Németh A., A színpadművészet új korszaka felé. Genius 1924. ápr.–máj.
Németh A., Tairov Bécsben. Magyarság 1925. VII. 3.
Németh A., A holnap színháza. A Rend 1925. III. 4.
Németh A., Karácsonyi játék bábszínpadon. Magyarság 1925. dec. 25.
Németh A., A mai színpadművészet. KUT 1926. I. 6. 8–10.
Németh A., A térszínpad. Magyar Írás 1926. VI. 7–8.
Németh, A., Új magyar művészet. KUT 1926. 5.
Németh A., A holnap színjátszása. Új Föld 1927. I. 1.
Németh A., Magyarok a magdeburgi színészettörténeti kiállításon. Magyarság 1927. júl. 17.
Németh A., Pátzay Pál. Pandora 1927. febr. 25. I/1.
Németh A., A keleti és a nyugati bábjáték szelleme. Budapesti Szemle 1928. okt. 6.
Németh A., A színjátszás esztétikájának vázlata. Budapesti Szemle 1929. 5.
Németh A., A korszerű színpad. Magyar Iparművészet 1930. 62–63.
Németh A., Goethe und die moderne Bühne. München 1932.
Németh A., Goethe Faustja színpadon. Budapesti Szemle 1932. aug.–szept. 186–218.
Németh A., Az ember tragédiája a színpadon. Bp. 1933.

- Németh*, 1934 *Németh A.*, Tanulmányok a színház esztétikájának köréből. Sárospatak 1934.
- Németh*, 1935a *Németh A.*, Bánk bán száz éve a színpadon. Bp. 1935.
- Németh*, 1935b *Németh A.*, A gép esztétikája. Képzőművészet 1935. márc. 64–69.
- Németh*, 1955 *Németh A.*, Művészi bábjáték-törekvések hazánkban In: A bábjáték Magyarországon. Bp. 1955.
- Németh*, 1959 *Németh A.*, Emlékezés az Optimista tragédia első rendezőjére. Bács-Kiskunmegyei Színház- és Moziújság 1959. márc.
- Németh*, 1988 *Németh A.*, Új színházat! Cikk, tanulmányok a színházművészetéről. Bp. 1988.
- Németh*, 1991 *Németh A.*, Mozart operáinak színpada. Holmi 1991. december. 1672–1674.
- Németh-Kárpáti*, 1936 *Németh A.-Kárpáti A.*, Beszélgetések a színházról I. A Színpad 1936.
- Nemzeti*, 1942 Nemzeti Színház 1941. Bp. 1942.
- Niessen*, 1959 *Niessen, C.*, Der Szeniker Ludwig Sievert. Köln 1959.
- Palasovszky*, 1980 *Palasovszky Ö.*, A lényegretörő színház. Bp. 1980.
- Passuth*, 1982 *Passuth K.*, Moholy-Nagy. Budapest 1982.
- Patterson*, 1981 *Patterson, M.*, The Revolution in German Theatre 1900–1933. Boston 1981.
- Peternák*, 1986 *Peternák, M.*, Licht und Klang aus Ungarn. In: Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. Marburg 1986. 456–460.
- Picon-Vallin*, 1973 *Picon-Vallin, B.*, Le theatre juif sovietique. Lausanne 1973.
- Pörtner*, 1960 *Pörtner, P.*, Experiment Theater. Chronik und Dokumente. Zürich 1960.
- Rischbieter*, 1968 *Rischbieter, H.*, Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert. Hannover 1968.
- Romstöck*, 1956 *Romstöck, H.*, Die antinaturalistische Bewegung in der Szenengestaltung des europäischen Theaters zwischen 1890 und 1930. Diss. München 1956.
- Salzmann*, 1913 *Salzmann, A.*, Licht, Belichtung und Beleuchtung. In: Das Claudel Programmbuch. Hellerau, 1913.
- Schwabe*, 1923 Schwabe, Moderne Bühnenbeleuchtung. Dessau 1923.
- Schwarz*, 1965 *Schwarz, H.*, Regie. Bremen 1965.
- Selmeci*, 1991 *Selmeci E.*, Németh Antal, a magyar színház enciklopédistája. Bp. 1991.
- Szabó*, 1981 *Szabó J.*, A magyar aktivizmus művészete 1915–1927. Bp. 1981.
- Százéves*, 1938 A százéves Nemzeti Színház. Bp. 1938.
- Színészeti*, 1930 Színészeti lexikon I–II. Ed.: Németh Antal. 1930.
- Színházi*, 1931 *Németh A.*, Színházi napló 1931–1932. Országos Széchenyi Könyvtár Kézirattár, Fond 63/109.
- Tairov*, 1923 *Tairov, A.*, Das entfesselte Theater. Potsdam 1923.
- Theater*, 1937 Theater der Welt 1937. okt. I/10–11. („Ungarische Nummer”)
- Valér*, 1936 *Valér E.*, A korszerű színpad. Bp. 1936.
- Weigel*, 1933 *Weigel, R. G.*, Lichttechnik der Bühne. Das Licht 1933.

¹ Kárpáti Aurél: Van-e még Nemzeti színház? (1937. IV. 11.) In: *Kárpáti*, 1956. 294–301.

² Legnagyobb jelentősége ebből a szempontból Magyar Bálint színháztörténész 1977-ben megjelent könyvének volt, amelyben a Nemzeti két világháború közötti periódusát feldolgozva az események szemtanújaként igyekezett végre tárgyilagos képet adni az igazgató Németh Antaltól. *Magyar*, 1977.

³ *Mártonfi; Magyar*, 1977; *Koltai*, 1988; *Selmeci*, 1991.

⁴ Idézet Németh Antal: A korszerű színpad című cikkéből (*Németh*, 1930. 62–63), amely a Jaschik-iskola 1929-es kiállításával foglalkozik.

⁵ Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár (a továbbiakban OSZKK), Fond 63/6608. A gépírással, kézzel befejezett beszédhez Németh rövid magyarázatot fűzött, melyben elmondja, hogy gimnazista diákként bejárt a MA szerkesztőségébe. Megismerte Kassákot, Máczát, egy alkalommal beugróként szerepelt is egyik rendezvényükön. A Kassák-kézirat a Medgyaszay-színházban tartott matiné bevezetőjének szövege.

⁶ A MA színpadi tárgyú írásaiban gyakran visszatér a „könyörtelen organizátor”, azaz a teljhatalmú rendező eszméje, lásd *Szabó*, 1981. Ez az elképzelés akkoriban már az európai avantgarde körökben általánosan elterjedt, de a fiatal Németh Antal feltehetően itt találkozott vele először.

⁷ A válaszok egy része az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének adattárában van. A levelekből következtethetően a kérdések az életrajzi adatokon túl a művészi alkotómunka folyamatait próbálták feltérképezni.

⁸ *Szabó*, 1981. 92.

⁹ *Németh*, 1927a.

¹⁰ Lásd Németh Antal bevezető sorait *A képzőművészetek breviáriuma* címet viselő kézirat-töredékéhez, OSZKK, Fond 63/180.

¹¹ Az évek során egyre nyilvánvalóbbá válik a Németh Antal kritikáiban, cikkeiben tükröződő művészetfelfogás és a Magyarság irányvonala közötti eltérés, emiatt végül 1928-ban megkapja felmondását.

¹² *Németh*, 1921a.

¹³ *Németh*, 1924.

¹⁴ *Németh*, 1925b.

¹⁵ *Németh*, 1926b.

¹⁶ *Németh*, 1927c.

¹⁷ OSZKK, Fond 63/180.

¹⁸ A társaság számos tisztsége közül egyszerre többet is betölt. Az 1927. évi márciusi közgyűléssel foglalkozó cikk tanúsága szerint választmányi tag, benn van az állandó díjbizottságban, illetve a KUT című folyóirat lapszerkesztő bizottságában. *Beszámoló*, 1927.

¹⁹ *Németh*, 1926a; 1926c.

²⁰ Németh Antal és Hekler Antal levelezése, OSZKK, Fond 63/1365, 3756.

²¹ Mikor Németh Antalt 1935-ben kinevezték a Nemzeti Színház élére, Genthon István gratuláló levelében ezt úgy értékelte, hogy barátja személyében az ő nemzedékük jutott méltó

képviselőhöz a kultúra irányításában. Hasonló gondolatokat fogalmazott meg Buday György és a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának üzenete is.

²² Az 1937-es Csongor és Tünde koreográfusa R. Szentpál Olga volt. Szentpál Olga mozdulatművészeti iskolája mellett még két másik jelentősebb irányzat működött Magyarországon, Madzsar Alice-é és Dienes Zsófiáé.

²³ A kiállításon Frederick Kiesler szervezésében a modern színház és színpadtechnika nemzetközi kiválóságai vonulnak fel.

²⁴ OSZKK, Fond 63/180.

²⁵ A Magyarország népszerűsíti 1923 januárjában tartott felolvasóestjét, melynek megadott témái: Van-e magyar rendezőművészet? Az epigon Shakespeare-ciklus. Hogyan készül a pesti kritika?

²⁶ *Színházi*, 1931.

²⁷ *Németh*, 1929.

²⁸ A stúdió munkájában vezető szerepet vittek Németh Antal barátai: Rabinovszky Máriausz, Tiszay Andor és Rékai András.

²⁹ *Schwarz*, 1965. 28.

³⁰ Herbert Ihering, a korszak egyik legjelentősebb német kritikusanak bírálaiból, elemzéseiből kirajzolódik munkásságuk, lásd *Ihering*, 1929; illetve *Ihering*, 1961.

³¹ Egy ember tragédiája, 1944. Tervezte magának a Tragédiának a filmre vitelét is.

³² *Tairov*, 1923.

³³ A társulat bécsi vendégjátékáról és a rendezővel történt találkozásáról Németh Antal a Magyarország tudósítojaként számolt be: *Németh*, 1925a; illetve visszaemlékező írásában az Optimista tragédia kecskeméti rendezése kapcsán: *Németh*, 1959.

³⁴ 1923, 1925, 1930.

³⁵ *Berlini*, 1928.

³⁶ *Színészeti*, 1930.

³⁷ *Németh*, 1933.

³⁸ *Németh*, 1935a.

³⁹ Az élénk sajtóvisszhangból, ami Németh Antal produkcióit kíséri, elég nehéz tárgyilagos tudósításokat kiszűrni. A dicséző kritikák egy részét az igazgatóval valamilyen kapcsolatban álló személyek írják, a nagy és egyre növekvő számú ellenséges hangnemű cikket pedig általában szintén nem művészeti szempontok motiválják. *Magyar* (1977) részletesen foglalkozik a Németh Antal-korszak eseménytörténetével. Az igazgatót egyszerre bírálják a liberális és baloldali újságok mint Hóman Bálint miniszter emberét, illetve a szélsőjobboldaliak, mert megtűr, sőt támogat nekik nem tetsző tendenciákat és személyeket.

⁴⁰ Ők azonban úgy találják, hogy a társulat színészi játékának fejlődése nem tart lépést az általános stilizáltsággal, a keleti témájú darabokat kivéve. A későbbiekben kimutatjuk, hogy Németh Antal kudarca a színészi játék megreformálásában korántsem volt egyedülálló jelenség, legnevesebb példaképei közül Piscatorra hasonlóan értékelték.

⁴¹ Ennek illusztrálására egy példa: Fábri Zoltán közlése szerint az És Pippa táncol című produkciót (1936, játékmester Nagy Adorján), a később olvasható visszaemlékezésekkel ellentétben nem a bukás miatt vették le a műsorról. Eleve két stúdióelőadást terveztek, hogy a társulat fiatal színészei számára bemutatkozási lehetőséget biztosítsanak Gerhart Hauptmann darabjában. Más bemutatók esetében is igaz volt, hogy a viszonylag kis előadásszámot nem a sikertelenség indokolta, hanem a rendkívül szoros bérleti rendszer. Ismét Piscatorra kell utalnunk, aki szintén kötött bérleti rendszerrel dolgozott, s ez az ő színházát is nagy nehézségek elé állította: a Svejknak például olyan nagy sikere volt, hogy a kötelező új premier számára ki kellett bérelnie a Lessingtheatert, s ez csődbe juttatta (*Patterson*, 1981).

⁴² *Appia*, 1899.

⁴³ *Kandinszkij*, 1912b.

⁴⁴ *So stellen sich allmählich verschiedene Künste auf den Weg, das zu sagen, was sie am besten sagen können, und durch die Mittel, die jede von ihnen ausschliesslich besitzt... Bewusst oder unbewusst horchen sie dem Worte Sokrates: „Erkenne dich selbst!”* Kandinszkij, 1912a. 36.

⁴⁵ Tairov, 1923.

⁴⁶ Craig, 1905; Fuchs, 1905; Tairov, 1923; Jevreinov számtalan publikációja: A színház mint színház, a teatralitás eredete (1912), A színház mint olyan (1915–1917), A színház megújítása (1922).

Georg Fuchs (1868–1949) elméleti író és rendező. A századfordulón a darmstadti szecessziós művészek körében dolgozik, majd a müncheni Künstlertheater vezetője, 1919-ben visszavonul a színpadtól.

Nyikolaj Jevreinov (1879–1953) elsősorban íróként, illetve teoretikusként jelentős. Darabjait a század első évtizedétől írja, ezeket külföldön, így Magyarországon is játsszák. Az oroszországi forradalom után tömegjátékokat ír (A Téli palota ostroma), 1926-tól külföldön él.

⁴⁷ Adolphe Appia legfontosabb művei: *La mise en scene du drame wagnerien*. Paris 1895; *Die Musik und die Inszenierung*. München 1899 (angol kiadása *Music and the Art of the Theatre*. University of Miami Press 1962); *L'Oeuvre d'art vivant*. Genf 1921; *Art vivant ou nature morte*. Milano 1923. – Edward Gordon Craig legfontosabb művei: *The Art of the Theatre*. London 1905 (német változata: *Die Kunst des Theaters*. Berlin 1905); *The Actor and the Über-Marionette*. The Mask 1908; *On the Art of the Theatre*. London 1911; *Towards a New Theatre*. London–Toronto 1913; *The Theatre Advancing*. Boston 1919.

⁴⁸ A jelentősebb színházi kiállítások: 1913 Varsó, Mannheim, 1914 Zürich, 1922 Amsterdam–London, 1924 Bécs: nemzetközi színpadtechnikai kiállítás, 1926 New York, 1927 Magdeburg, 1936 Bécs, München.

⁴⁹ Marinetti 1924-es manifesztumát közli Pörtner, 1960. 103–105.

⁵⁰ Bauhaus, 1925.

⁵¹ Craiggel Németh Antal személyesen is megismerkedett az 1934-es római színházi kongresszuson. Az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában található Németh Antal-hagyaték Craigtól származó leveleket is tartalmaz.

⁵² Joseph Gregor (1888–1960) osztrák színháztörténész, fő művei: *Das russische Theater* 1927; *Das amerikanische Theater und Kino* 1931 (mindkettő René Fülöp-Millerrel); *Weltgeschichte des Theaters* 1933; *Geschichte des österreichischen Theaters* 1933.

⁵³ Carl Niessen (1890–1969) német színháztörténész, a kölni színháztudományi intézet igazgatója, a kölni egyetemen az általa alapított színháztörténeti tanszék vezetője. Fő műve: *Handbuch der Theaterwissenschaft I–III*. 1949–1958. – Mindkét neves színháztörténéssel kapcsolatban állt, levelezésük az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában.

⁵⁴ Németh, 1929; Németh, 1988.

⁵⁵ Németh, 1934; a dolgozat II. részét közli Németh, 1988.

⁵⁶ Niessen (1959) dr. Karl Hagemannal kapcsolatban írja, hogy azon színpadi vezetők hosszú sorához tartozott, akik a sajtótól jöttek, s innen hozták magukkal azt a képességet, hogy elképzeléseiket folyékonyan megfogalmazzák. Németh Antal is hosszú újságírói működésének köszönhetően, hogy teóriáit és gyakorlati megoldásait megfelelően tudta a nyilvánossággal ismertetni.

⁵⁷ Craig, 1904.

⁵⁸ Kárpáti Aurél: *Elszabadult színház* (1940. XII. 24.) In: *Kárpáti*, 1956. 369.

⁵⁹ Németh, 1929. 5.

⁶⁰ Németh, 1991. Kézírtos színházi naplójában pedig A Rajna kincse egyik előadása kapcsán arról ír, hogy esetleg álarcos, testmaszkokkal átformált táncos szereplőkkel mutatná be a zenedrámát, s külön vonultatná fel az énekeseket. (*Színházi*, 1931. 35.)

⁶¹ Jevreinov említett darabját 1928-ban Palasovszky Ödön Rendkfvüli Színpada is bemutatja. (*Palasovszky*, 1980. 219.)

⁶² Berlíni, 1928.

- ⁶³ Pörtner, 1960. 105–106.
- ⁶⁴ Pörtner, 1960. 99–101.
- ⁶⁵ Hoppe, 1971.
- ⁶⁶ Craig, 1908.
- ⁶⁷ O. Schlemmer: Der Mensch und die Kunstfigur. In: *Bauhaus*, 1925.
- ⁶⁸ Appia, 1899.
- ⁶⁹ Szűcs László: Előszó két Shakespeare-előadáshoz. In: *Százéves*, 1938. 102.
- ⁷⁰ Bár a bemutatót kísérő megnyilatkozásaiban filológiai indokokra hivatkozik, nyilvánvaló, hogy elsősorban az előadás megkomponálásának, újraalkotásának szándéka vezette.
- ⁷¹ Fuchs, 1905.
- ⁷² Mindkettőből részleteket közöl *Baumann*, 1956.
- ⁷³ Ez a tendencia, a szó hangzására való koncentráció a magyar avantgarde színházi rendezvényein is jelentkezik, így Palasovszky produkcióiban.
- ⁷⁴ Németh, 1925b.
- ⁷⁵ Németh, 1923.
- ⁷⁶ Idézi *Romstöck*, 1956.
- ⁷⁷ *Kleist*, 1811.
- ⁷⁸ Staatstheater Berlin, 1920. Rendező Leopold Jessner, díszlettervező Emil Pirchan.
- ⁷⁹ *Jessner*, 1928.
- ⁸⁰ Milloss Aurél személyes közlése. *István*, 1986.
- ⁸¹ *Patterson*, 1981. idézi a Svejk és a A berlini kalmár előadásait, ahol a futószalagok elnyomták a színészek hangját, ha nem kiabáltak eléggé. Brecht állítólag úgy nyilatkozott, hogy Piscator színészei őhozzá kevesebbet is elmennének játszani, ha több próbalehetőséget ígérne nekik. Mejerhold szerint pedig Piscator új színházat csinált, de abban a régi színészek játszanak.
- ⁸² Gaston Baty (1885–1952) francia díszlettervező és rendező. A német expresszionista színház hatott rá. A darabnál és a színésznél fontosabbnak tekintette a rendezést mint önálló színházi műalkotást. Munkásságát Németh Antal is ismerte. (Németh, 1988. 86.)
- ⁸³ *Németh*, 1921a; *Németh*, 1925c; *Németh*, 1928; *Németh*, 1955.
- ⁸⁴ Az Árgfrus-darab tervezett, forgószínpados, „a rendező által inspirált” díszletekkel való bemutatójáról ír a *Magyarság* 1924. jan. 1-j-i száma.
- ⁸⁵ *Appia*, 1899.
- ⁸⁶ Jacques Copeau (1879–1949) francia rendező, Adolphe Appia tanainak népszerűsítője, a színház „reteatalizálásának” egyik szószólója. Híres színháza a párizsi Théâtre du Vieux-Colombier. Nagy hatást gyakorolt az amerikai színháztudományra is.
- ⁸⁷ A dessau-i előadáson fekete háttér előtt geometriai formák mozognak, a világítás révén felizzanak és elhalványulnak. Emberi szereplő csak néhány jelenetben tűnik fel.
- ⁸⁸ *Romstöck*, 1956. idézi Heinz Herald megállapítását.
- ⁸⁹ *Berlini*, 1928.
- ⁹⁰ A levél dátuma 1931. nov. 21. *Mezei* (1980. I. 169–170) közli.
- ⁹¹ Kárpáti már korábban idézett 1940-es cikke, az *Elszabadult színház* (Kárpáti, 1956. 369–370) ebből a szempontból is a „régis iskolát” képviseli. „A színháztudomány... elsősorban emberábrázolás... A többi, ami ehhez járul, csak körítés. Saláta a pecsenyéhez. Különösen a festett vászon, reflektorfény, vetítés, színpadforgatás s más egyéb szemhez-szóhoz mesterkedés, elmés masinéria vagy táncos-zenés ráadás... Azt hittem, a film a látványosság lehetőségeinek mind fokozottabb felhasználásával ráeszmélteti majd a színházat önmaga lényegére és a technikai vívmányokkal való kacérkodástól visszatereli érdeklődését az ember felé.”
- ⁹² *Németh*, 1932b.
- ⁹³ *Schwarz*, 1965.
- ⁹⁴ *Kandinszkij*, 1912a. 108.

- ⁹⁵ 1938-tól a római Operában, a milánói Scalában, Kölnben és a bécsi Staatsoperben működött. Neves festők, köztük Giorgio de Chirico is terveztek a számára.
- ⁹⁶ Giraudoux: *Sellő*, 1943, rendező Fábri Zoltán.
- ⁹⁷ *Appia*, 1899.
- ⁹⁸ Fábri Zoltán közlése.
- ⁹⁹ Fuchs reliefszínpadát is Hildebrandt hatásán túl elsősorban a japán színpad példája inspirálta.
- ¹⁰⁰ Antonin Artaud (1896–1948) francia színész, rendező, író, a „kegyetlen színház” apostola. Híres produkciója a Cenci-ház, 1935; könyve *Le Theatre et son Double* (A színház és hasonmása), Paris, 1938.
- ¹⁰¹ *Színészeti*, 1930.
- ¹⁰² *Gregor*, 1933. A Németh Antal szerkesztette lexikon szellemének meghatározásában is fontos szerepe volt Joseph Gregornak.
- ¹⁰³ *Berlini*, 1928.
- ¹⁰⁴ Schlemmer: *Der Mensch und die Kunstfigur*. Vonatkozó részletét közli *Pörtner*, 1960. 121–123.
- ¹⁰⁵ Adolphe Appia: *L'oeuvre d'art vivant*. Idézi *Fuerst–Hume*, 1929.
- ¹⁰⁶ *Appia*, 1899.
- ¹⁰⁷ A díszlet dátuma 1914. Ludwig Sievert (1887–1968) neves német díszlettervező. Legjelentősebb expresszionista korszaka, amikor főként Frankfurtban működött. Úttörő szerepet vállalt a fény alkalmazásában, a modern díszlettér megteremtésében, új anyagok felhasználásában.
- ¹⁰⁸ Adolphe Appia: *Art is an Attitude*. In: *Fuerst–Hume*, 1929.
- ¹⁰⁹ *Craig*, 1913.
- ¹¹⁰ *Németh–Kárpáti*, 1936.
- ¹¹¹ *Lugosi*, 1938.
- ¹¹² Mivel Németh Antal és a korszak írásai általában az „antinaturalista” jelzőt használják a tárgyalt tendenciára, s hasonlóan e mozgalmak, jelenségek mindmáig legátfogóbb összefoglalási kísérlete, Hermann Romstöck disszertációja (*Romstöck*, 1956), könyvemben én is ehhez csatlakozom, bár kifejezőbbnek tűnne a „posztrealista” megjelölés. Magánál Némethnél is fellelhető helyenként az „antirealista”, „antirealisztikus” jelző, amelyet viszont a jelenlegi amerikai terminológia használ.
- ¹¹³ *Pörtner*, 1960.
- ¹¹⁴ *Patterson*, 1981.
- ¹¹⁵ *Europaeisk*, 1974.
- ¹¹⁶ *Fuerst–Hume*, 1929 számtalan díszletfotóval, a jelentősebb tervezőkre vonatkozó kimutatókkal átfogó képet ad a kortárs színpadművészetről.
- ¹¹⁷ *Schwarz*, 1965; illetve *Németh*, 1930.
- ¹¹⁸ Kampis Antal: A Nemzeti Színház és a korszerű színházművészet. In: *Százéves*, 1938.
- ¹¹⁹ Hiba lenne túlságosan komolyan venni azt nyilatkozatot, miszerint a tervező Dániába utazott, hogy személyesen tanulmányozza a helyszínt, a helsingöri várat. Ez a módszer inkább vallana Oláh Gusztávra, mint Némethre vagy Horváthra. Horváth János skandináviai tartózkodásának az volt az oka, hogy második felesége dán volt. Kárpáti Aurél kritikájában meg is jegyzi, hogy a „történeti hűség” ellenére a díszlet expresszionista képekre emlékeztető, modern keresztmetszet jellegű, kellemetlenül nyomott belsőkből áll.
- ¹²⁰ Forzano: *Caesar*, 1940.
- ¹²¹ *Németh*, 1934. 10.
- ¹²² Emlékeztet ez a felfogás arra a középkori szituációra, amikor a programadó tekinti magát a képzőművészeti alkotás igazi szerzőjének.
- ¹²³ Németh Antal: *Instrukciók*, 1930.
- ¹²⁴ Németh Antal levele Jaschik Álmosnéhoz, 1939. december 9. OSZKK, Fond 63/3816.

- ¹²⁵ A tervek az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában vannak. A Kézirat-tárban Fond 63/595 alatt található Németh Antal levelezése Benedek Katával, az 1929. december ?-i és az 1930. január 11-i dátumú levelek foglalkoznak a témával.
- ¹²⁶ Németh Antal: Verdi operái (kézirat). OSZKK, Fond 63/24.
- ¹²⁷ Németh, 1988 közli, 473–485.
- ¹²⁸ Nemzeti, 1942.
- ¹²⁹ Ezzel a témával foglalkozik Németh, 1926a.
- ¹³⁰ Tairov, 1923.
- ¹³¹ Craig, 1923.
- ¹³² Lásd Tairov, 1923, illetve társulatának előadásai: Phaedra, Angyali üdvözet stb.
- ¹³³ Jellegzetes példái a már említett Jessner-lépcsők vagy Sievert ferde síkjai, ezek a megoldások egész Európában követőkre találtak.
- ¹³⁴ Romstöck (1956) idézi egy olasz építész benyomásait Craig demonstrációjáról.
- ¹³⁵ Traugott Müller (1895–1944) német díszlettervező, a húszas évek közepén vált híressé. Nem hagyományos díszletet, hanem tereket épített Piscator, Fehling, Gründgens rendezései számára.
- ¹³⁶ Niessen, 1959.
- ¹³⁷ A legtöbb rendezőnél mindkét irányzat jellegzetességei fellelhetők: Jessnernél például az Othellóban az architektúra, többek között egy oszlop „játszik”, a III. Richárdnál kulcsszerephez jutnak a vörös színfoltok.
- ¹³⁸ Jacques Copeau, Théâtre du Vieux-Colombier
- ¹³⁹ Ismert példája Jakulov díszlete Tairov Giroflé-Girofla rendezéséhez, illetve Popova konstrukciója Mejerhold: Le Cocu magnifique c. előadása számára. Rischbieter, 1968.
- ¹⁴⁰ Staatstheater Berlin, 1920. Díszlettervező Emil Pirchan. Németh Antal tanulmányútjai idejére Jessner előadásai már aszketikusabbá váltak, a magyar rendező díszletfelfogása azonban inkább Jessner korábbi „III. Richárd”-jéhez hasonlítható.
- ¹⁴¹ Ezek a tervek általában a Globe rekonstrukciós kísérleteit veszik alapul, így nyilván nem lehet közülük az egyes darabok tartalmához.
- ¹⁴² Szűcs László: Jegyzetek Shakespeare „A vihar”-jához. In: Nemzeti, 1942.
- ¹⁴³ Fuerst–Hume, 1929.
- ¹⁴⁴ Salzmann, 1913; Schwabe, 1923; Engel, 1926; Weigel, 1933.
- ¹⁴⁵ Gregor–Fülöp–Miller, 1930.
- ¹⁴⁶ Norman Bel Geddes (1893–1958) amerikai díszlettervező, később híres ipari formatervező. Ő készíti Reinhardt amerikai előadásainak díszleteit. Az 1924-es bécsi kiállításon az Isteni színjáték terveivel szerepel, amelyeket Németh is megemlít. Munkásságára lásd Davis–Roberts, 1979.
- ¹⁴⁷ Az eseményről tudósít Németh (1927b). A cikk László Sándor mellett Rudolf Labannal foglalkozik. László Sándor munkásságára lásd Peternák, 1986.
- ¹⁴⁸ Passuth, 1982. 56–58.
- ¹⁴⁹ Berlini, 1928.
- ¹⁵⁰ Fábri Zoltán közlése.
- ¹⁵¹ A vásárlással kapcsolatos levélváltás az OSZKK, Fond 63/3093, 4293. sz. alatt.
- ¹⁵² Theater, 1937.
- ¹⁵³ Fábri Zoltán közlése, az ő értékelése szerint Németh Antal világitása Magyarországon forradalmi volt.
- ¹⁵⁴ Kállay Miklós: Godiva. Nemzeti Színház, 1938. Kritika H-ó aláírással Az Est 1938. jan. 15-i számában.
- ¹⁵⁵ Németh (1935b) is foglalkozik a témával.
- ¹⁵⁶ Kranich, 1929; illetve Bentham, 1968. Az utóbbi angol szakember többször is felhívja a figyelmet a nagy produkciós terület szükségességére, s ezzel kapcsolatban a német színpadi hagyományokat tekinti példamutatónak.

¹⁵⁷ Százéves, 1938.

¹⁵⁸ Kranich (1929) ismerteti Strnad tervét, illetve Gropius elképzelését a Piscator-színházról.

¹⁵⁹ A Hoppla, wir leben című előadás csövekből álló díszlete 4000 kg-ot nyomott, a Rasputin félgömbje 2000 kg-ot. A Hoppla... még műsoron volt, amikor a Rasputint már próbálták, ezért naponta többször kellett cserélni a két hatalmas díszletet. (Kranich, 1929 idézi Julius Richter beszámolóját a Bühnentechnische Rundschau 1928/1. számából.)

¹⁶⁰ Szánthó: Sátoros király, 1936. Varga Mátyás és Németh Antal levelezése. OSZKK, Fond 63/3208.

¹⁶¹ Százéves, 1938. 195–199.

¹⁶² A haláltánc témája mind a rendezőt, mind a jelenet főszerepét alakító Milloss Aurélt már korábban is izgatta, erről tanúskodik a Jaschikkal, illetve a Millossal folytatott levelezés.

¹⁶³ Mezei, 1980.

¹⁶⁴ A Thália Társaság 1904 és 1907 között működött. Bánóczy László, Benedek Marcell és Lukács György alapították, rendezett itt Hevesi Sándor és Márkus László. Stílusukra a naturalista és a költőibb, szimbolista produkciók egyaránt jellemzőek voltak.

¹⁶⁵ A díszlet konstrukciós elemei, a kék függöny, a plasztikus talajtagolás (itt kétkarú lépcső), a kétdimenziós színhelyjelzés leginkább a szegedi Csongorhoz hasonlíthatóak, amelyet Jaschik Álmos jegyzett, s amely valószínűleg Németh Antal részletes instrukciói alapján készült. Benedek Kata közlése szerint Jaschikné nem tervezett önállóan, inkább precíz rajzoló lévén az előkészületekben működött közre.

¹⁶⁶ Panos Aravantinos (1886–1930), festő, díszlettervező. A berlini Staatsoperben modern operaprodukciók lírai atmoszférájú díszleteit tervezte. (Richard Strauss: Frau ohne Schatten, 1920.)

¹⁶⁷ Emil Pirchan (1884–1957) a húszas évek Berlinjének vezető színpadtervezője. Főként Leopold Jessnernek készített expresszionista díszleteket.

¹⁶⁸ A terv az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában van. Végleges kialakulásával kapcsolatos információkat tartalmaz az *Instrukciók*, 1930; illetve Horváth János és Németh Antal levelezése, OSZKK, Fond 63/1438. Horváth azt írja, hogy a Németh Antal által javasolt keretet túl statikusnak tartja, több mozgást akar belevinni a díszletbe. Közli az elgondolás alapelvét: az előtérben kocsin egy lépcső, rajta két oszlop, közöttük változó függöny. Maga az erdő két-három rétegű lógó tüll, „össze-vissza vágva”. A színpadkép, mint írja, nagyrészt fátyolból és világitásból áll.

¹⁶⁹ T. S. Eliot: A hit győzelme. A Nemzeti Színház Kamaraszínháza, 1938.

¹⁷⁰ Újság 1943. márc. 2. Érdekes, hogy szinte ugyanezekkel a szavakkal fejezte ki annak idején Cosima Wagner az Appia-rajzokkal szembeni ellenérzését.

¹⁷¹ Újság, 1943. febr. 23.

¹⁷² Beethoven–Újházy: Missa Solemnis, 1935; Krasincki: Pokoli színjáték, 1936; Johst: Thomas Paine, 1937.

¹⁷³ Romains: Donogoo, 1937; *Kárpáti*, 1956. 299.

¹⁷⁴ O'Neill: Amerikai Elektra, 1937.

¹⁷⁵ *Nemzeti*, 1942.

¹⁷⁶ OSZKK, Fond 63/1228

¹⁷⁷ Lúdas Matyi, 1939; Vörösmarty: Csongor és Tünde, 1942. Pekáry Istvánnal az Olaszországba került Milloss Aurél is többször dolgozott együtt a Római Királyi Operaházban: Liszt–Milloss: *Ungheria romantica*, 1941; Berg: *Wozzeck*, 1941.

¹⁷⁸ *Németh*, 1924.

¹⁷⁹ *Németh*, 1932a. A kiadvány Jaschikék németországi Goethe-kiállítása kapcsán született.

¹⁸⁰ *Németh*, 1933.

¹⁸¹ A *Heti Hírekben* (1936. máj. 27.) idézik Pünkössti Andor rosszalló megjegyzését a Bánknál és a Liliomfival kapcsolatban: „cirkuszba való forgás”, „örvény”.

¹⁸² Appia, 1899.

¹⁸³ Németh, 1991. 1673.

¹⁸⁴ Instrukciók, 1930.

¹⁸⁵ Ebben az időben Frankfurtban már hagyománnyá váltak a Rómer műemlékegyüttese előtt tartott szabadtéri játékok, Goethe művei közül az Ős-Götzöt és az Egmontot játszották. Horváth János színpadképe e lépcsős gótikus oromzatok motívumát használja fel. Németh Antal frankfurti vendégrendezői és a díszleteket röviden ismerteti *Mohr*, 1974.

¹⁸⁶ Jaschik eredeti elképzeléséből a kivitelezés során csak az alapkonstrukció maradt meg, a gótikus részleteket románra kellett változtatni, hogy a színház raktárkészletéből kiállítható legyen. (Jaschik Álmos és Németh Antal levelezése)

¹⁸⁷ A díszletképen szereplő virágoskert és házikó annyira idegen az egész elképzeléstől, hogy a helyi ízlésnek tett engedményt kell benne látnunk.

¹⁸⁸ Színes reprodukcióját közli Németh, 1933.

¹⁸⁹ Százéves, 1938.

¹⁹⁰ Hadd utaljunk itt ismét a berlini Macbeth-előadással foglalkozó feljegyzésekre (*Berlini*, 1928).

¹⁹¹ Németh Antal a darab színpadi történetéről írt könyvében részletesen foglalkozott Janovics Jenő kolozsvári színgazgató Bánk bán-filmjével is. (*Németh*, 1935a.)

¹⁹² Leopold Jessner híres Der Marquis von Keith előadása szintén magasabbra helyezi a főszereplő ragyogó fehér világát, s lejjebb, a félhomályba a köznépet.

¹⁹³ Szeretnénk itt utalni a filmes montázselméletekre, illetve Németh Antal berlini feljegyzéseire a Dzsingisz kán utódában látott szimultán akciók kapcsán.

¹⁹⁴ Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára.

¹⁹⁵ Jevreinovék tömegrendezővéne a Téli palota ostromáról, amire Németh Antal több írásában is hivatkozik; Jessner Tell Vilmosa, Takácsok-előadása és 1928-as Hamlet-konceptiója; Piscator rendezése: Raszputyin, a Romanovok, a háború és az ellenük felkelt nép.

¹⁹⁶ Azokban a produkciókban, amikor a jelmez különösen fontos, a díszlet tervezői egyben a jelmezek tervezői is. (Jaschik Álmos: A roninok kincse, Gyémántpatak kisasszony, Csodatükör, Csongor és Tünde, Madarak; Horváth János: Pokoli színjáték, Lear király, Donna Diana, Hamlet, Ósfaust). Más alkalmakkor a Nemzeti Színház kosztümtervezője, Nagyajtay Teréz készíti a jelmezeket, melyek nagyvonalú megformálásukkal illeszkednek a díszlethez.

¹⁹⁷ Németh Antal foglalkozott azzal a lehetőséggel, hogy a Csongor és Tündét a mese feltételezett ősi indiai variánsára való utalással rendezze meg. (A színpadművész Jaschik Álmos. Kézirat, OSZKK, Fond 63/177.)

¹⁹⁸ A Tragédia-rendezés fontosságának megfelelően részletes leírását tartalmazza a jubileumi díszalbum. (Szőke Sándor: Az ember tragédiája a századik év műsorán. In: *Százéves*, 1938.)

¹⁹⁹ Ez a díszletelem visszautal a Jaschik Álmos által kidolgozott monumentális Faust-tervre. Ott azonban a sokkal nagyobb szabású központi architektúra végig hangsúlyosan jelentkezik.

²⁰⁰ Strindbergre azért is indokolt utalni, mert késői alkotásai igen nagy hatással voltak a német expresszionista színpadra. Németh Antal első rendezése a svéd drámaíró Húsvétja volt 1928-ban, s a szegedi első és második évadra is tervezett eredetileg Strindberg-bemutatót.

²⁰¹ Százéves, 1938. 193.

²⁰² *Fuerst-Hume*, 1929. 103.

²⁰³ Németországban először a Der Sturm-galériában lépett közönség elé, s az előadáson emlekezete szerint Kandinszkij is ott volt.

²⁰⁴ *Patterson*, 1981.

²⁰⁵ Magyar Bálint könyvében részletesen foglalkozik a Nemzeti Színház egyes szerzői, színészei elleni szélsőjobboldali támadásokkal, tüntetésekkel, azzal a harccal, amit az igazgató a Színészkarával szemben folytatott. *Magyar*, 1977.

²⁰⁶ Német színészekkel.

²⁰⁷ „Igazoltatása nem megy könnyen. A processzus több lépcsős, fellebbezésekkel tarkított... Kevesen vallanak ellene, mellette annál többen. Köztük Gobbi Hilda és Major Tamás... De az igazoltatási eljárások pozitív eredménye is csak valami minimális biztonságot jelentett Németh Antal számára.” (Magyar, 1977. 433.) Az eljárásokat részletesen tárgyalja Mártonfi Péter kézírata.

²⁰⁸ Németh, 1959.

²⁰⁹ A tervezett album nem született meg, a hozzá készült vázlatok és fametszetek a hagyatékban megtalálhatók. Valér Erik könyve a korszerű színpadról (Valér, 1936) gyakorlatilag Németh Antal elveit tükrözi, s a szerző illusztrációként közöl néhány saját Verdi-tervet, amelyek nagy valószínűséggel ebből az együttműködésből származnak. A többi kép (egy kivétellel) orosz díszleteket mutat be (Vesznyin, Ekszter stb.).

Valér Erik építész, grafikus, festő 1910-ben született. A Műegyetemet 1932-ben végezte el. A harmincas években kiállításokon szerepelt és díszleteket is tervezett (Bessenyei György: A filozófus, 1935). Fiatalon, a második világháborúban halt meg. (Hegedűs Géza professzor szíves közlése.)

FÜGGELÉK

Németh Antal a szegedi Városi Színház rendezőjeként első, 1929-es színpadművészeti kiállításuk után több mű színrehozatalára készült Jaschik Álmossal és növendékeivel, s új elképzeléseikkel immár Pesten is be akartak mutatkozni. Levelezésükből tudjuk, hogy ez utóbbi szándékuk végül nem valósult meg (1931. ápr. 6-i levél), s Németh Antal a kéziratában feltételezett forgószínpadot sem tudta felszereltetni (1930. szept. 7-i levél). A tervezett darabok közül a *Hunyadi László* került színre 1930. szept. 20-án, illetve *A sevillai borbély* 1931. márc. 10-én. A *Hunyadi László* monumentális díszlete Németh Antal szerint elérte az Operaház színvonalát, bár anyagi okokból módosításokra került sor. *A sevillai borbély* színpadát kék körfüggöny vette körül, talajtagolása dobogókból, ezeket összekötő lépcsőarchitektúrákból és stilizált díszletelemekből állt össze.

Az itt közölt kézirat, mely az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában Fond 63/174 szám alatt található, kiválóan illusztrálja Németh Antal általaános nézeteit a rendezéssel, a díszlet szerepével, kívánatos stílusával kapcsolatban, továbbá bepillantást enged a tervezőkkel való együttműködés gyakorlati részleteibe is. (A Jaschik-növendékek egyike, Ehrenfeld Miklós később Michel Gyarmatiként vált ismert művésszé.)

NÉMETH ANTAL: INSTRUKCIÓK A PESTI SZÍNPADMŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁSRA

1930. nyár

Lindner Anikó – Különös közjáték

Bp. IX. Tűzoltó utca 51.

Alapelv: el a naturalizmustól. Nem a reális milióbrázolás, hanem a darab szellemének térbeli megérzékeltetése a fontos az inszenálás szempontjából. Minden darabnak meg kell keresni, át kell élni a magvát, lényegét, végső értelmét és célját – és ezt színészen, díszletben, fényhatásokban stb. kell kifejezni. A rendezői darab-víziót kell megtestesíteni a színpadon, és a hangsúly nem a rendezőn, hanem a darab-vízión van. A rendező és díszlettervező akkor tudnak eredményesen együttműködni, ha azonos szemmel látják a darabot, egyformán, ugyanazt érzik lényegesnek szcenikai szempontból, ha a dekoratőr világosan át tudja élni a rendező vízióját az adott darabról.

A szóban forgó műnél tekintetbe kell venni elsősorban Amerikát! A színpadon éreztetnem kell, hogy a dráma szerzője amerikai. Nina fia sportboy, és két felvonásban egy evezősverseny, illetve egy repülőgép-felszállás szerves része a történéseknek, másrészt a gondolatok kibeszélésének naiv pszichologizmusa valami irreális bájt kölcsönöz a darabnak. Ezen a két ponton a rendezés feltétlenül túl kell, hogy lépjen a megszokott reális

kereteken, amit indokol még a dráma szkematikus szerkezete is. A történések minden életszerűségük ellenére is stilizáltak. A három férfi, Darell, Evans és Marsden a szerető, a férj és az apa szerepét töltik be Nina mellett. Három emberre van bontva a Férfi, hogy a Nő reakcióit tisztán, pontosan láthassuk. A lélek kémizmusát tárja a nézők elé a színpad, amely valóságos laboratórium. Az analízisek és reakciók színtere nem lehet egy realizisztikus terem, szoba, yacht-fedélzet stb., ezek a milió-jelzések olyan szükségességek a belső történések kiváltására, mint a szereplő személyek. A figurák nem benne élnek a színterekben, hanem a milió kívülről jön beléjük. Az ő életük absztrakt térben perog le, amelyben a „helyek” olyan „szerepet” játszanak, mint a színészek.

A játéktérnek tehát absztraktnak kell lennie, csak alkalmat nyújt a szereplők térbeli viszonyának érzékeltetésére. A milió ún. Versetz-ek vagy film alakjában jelenik meg. Lepereg a szereplők előtt az egész verseny, a repülőgéppart... A transzparens vásznat tehát bele kell komponálni a színpadképbe. Úgyszintén azt a négy megafont vagy hangszórót is, amelyek az egyes személyek gondolatait közlik. Én ugyanis felvételtem lemezre a szereplők gondolat-beszédeit, és szinkronizálva a színpadi játékkal, az illetők hangján a személytelen hangszórók közvetítenék a mondatokat. A szereplők feje fölött, aki éppen gondolkodik, színes lámpák gyulladnának fel.

Jaschik Álmos – Hunyadi László

1930. júl. 5.

A legfontosabb probléma a hétszeri díszletváltozás megoldása. Tekintve, hogy termék és plenair-ek váltakoznak, én alapkonstrukciójában kétfelé tagolt színpadon játszattam az operát, az egyik fele zárt, a másik nyitott lenne. A zárt rész az egész darabon keresztül stabil módon megépített, történelmi hangulatot nyújtó absztrakt tér, melyet bútorok, emb-lémák (címerek, zászlók, oltár stb.) avatnak egyszer Hunyadi-házi, másszor királyi palotai teremmé. A nyitott részen szükség szerint szabad horizont, szimbolikus fényhatásokkal, előtte milió-jelző, változó Versetz-ek, esetleg a zsinórpadról leengedhető architektúra-jel-zések, amelyek pillanatok alatt felhúzzhatók, cserélhetők, és a zárt térrel szerves összefü-gésben vannak mindvégig. A fényhangsúly emeli ki majd a jobb, majd a bal színpadrészt, néha egyszerre mind a kettőt (természetesen valami elmés módon össze kell kötni a két játéktérrel), anélkül, hogy ez bármely jelenetben úgy hatna, mintha kettéosztott színpaddal ülne a néző szemben. Igen lényegesnek tartom a tömeg- és a csoportjelenetek megfelelő beállítását szempontjából, hogy a színpadnyílás síkjával párhuzamosan fekvő síkokban tér-hatások mellett a színpad vízszintes síkjának ritmikus tagolása emelvények segítségével gazdagon történjék. (A kis karszemélyzet raffináltan egymás mögé-főle csoportosítva többet mutat.)

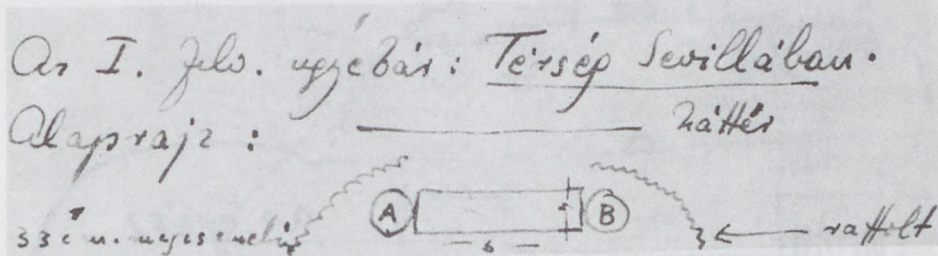
Három ténym szeretnék rendezésben szcenikailag érzékeltetni, hogy ti. a „*Hunyadi László*”

1. zenedráma, a színpad tehát legyen absztrakt térbeli vetülete zenei mivoltának,
2. magyar,
3. történelem, amely ténynek szintén megvan a maga nézőre gyakorolt pszichológiai hatása.

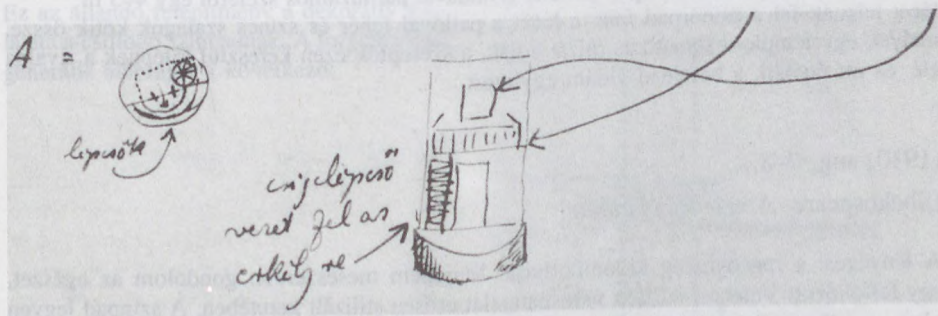
Ha ehhez még hozzáveszem, hogy tragédia a szó elmosódott széles értelmében, mindent elmondottam a bennem élő színpadi „*Hunyadi László*” operáról.

1930. júl. 6.

Hallatlan lelkesedéssel láttam a „Sevillai b.” inszenálásának kispekulálásához. Ez egyik legkedvesebb operám, és valami meglepőt, vidáman újszerűt szeretnék a rendezésben produkálni. Azt hiszem, elgondolásom tetszeni fog egy kissé, és az eddigiekhez hasonló remek tervek elkészítésére inspirál.



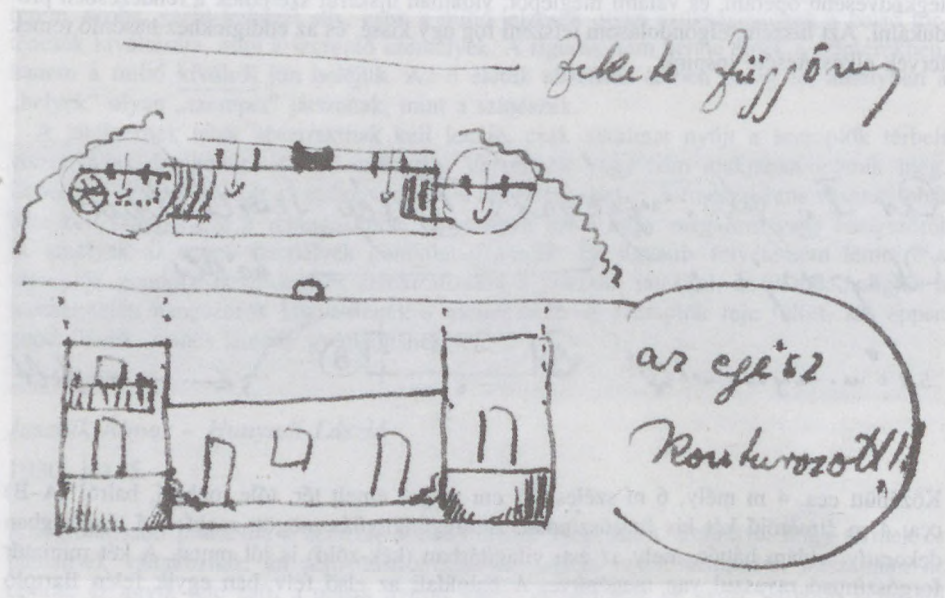
Középpütt cca. 4 m mély, 6 m széles, 33 cm magas emelt tér, tőle jobbról, balról (A–B) cca. 4 m átmérőjű két kis forgószínpad. A függönynyílás mögött megfelelő távolságban dekoratív, vidám háttér, mely az esti világításban (kék-zöld) is jól mutat. A két miniatűr forgószínpad ravaszul van megépítve. A baloldali az első felv.-ban egyik felén Bartolo háza, másik felén a bejárat belseje, belső erkéllyel, ablakkal.



A fal, az erkély dekoratív módon kontúrozott lehet. A jobboldali forgószínpad egyik oldalán ház kívülről, másik oldalán a bejárat belseje, erkély és ablak nélkül.

Az I. felv.[-ban] ház felükkal fordulnak e kis forgószínpadok a nézők felé. Bartolo távozása után, amikor a gróf Lindoro néven szerelmet vall Rosinának, a baloldali (A) ház megfordul, látjuk, amint R. kinéz, válaszolni kezd, rajtacsípk, elhallgat. A ház visszafordul. A II. felv. szünet nélkül következnek az I. után: a két ház megfordul és belső felükkal a rivaldával párhuzamosan állnak. A háttér elé fekete függöny ereszkedik le. A zsinórpadból

cca. 2 m magas és 6 m hosszú falat eresztenek le, mely a két forgószínpadfalat összeköti. Néhány kosztűmös statiszta behordja a szükséges bútorokat, két lépcsőt, melyek a 33 cm magas középteret az emeltebb szélső térrel összekötik, és – folyik tovább a játék.



A III. felv. fináléjánál a középső játéktér rivaldával párhuzamos széléről egy 4–5 m lécet húznak fel a zsinórpád felé, a lécet a pallóval fehér és színes szalagok kötik össze, melyek egy templom sematikus rajzát adják, a szereplők ezen keresztül kilépnek a rivalda elé, és ott éneklük a befejező vidám együttest.

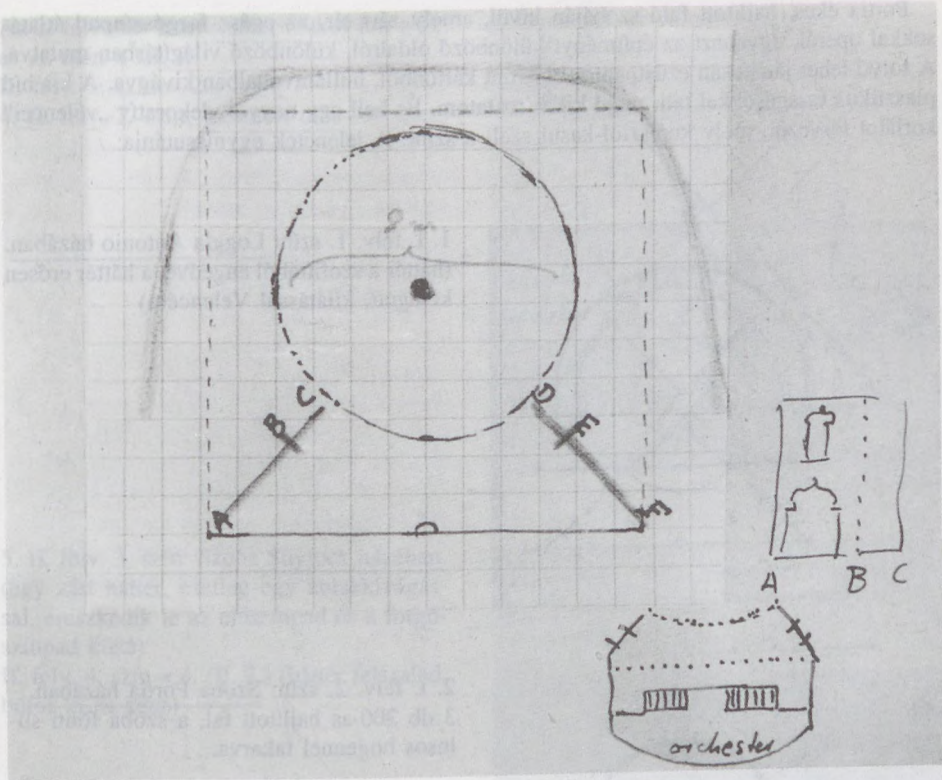
(1930. aug. 7–8.)

[Shakespeare: *A velencei kalmár*]

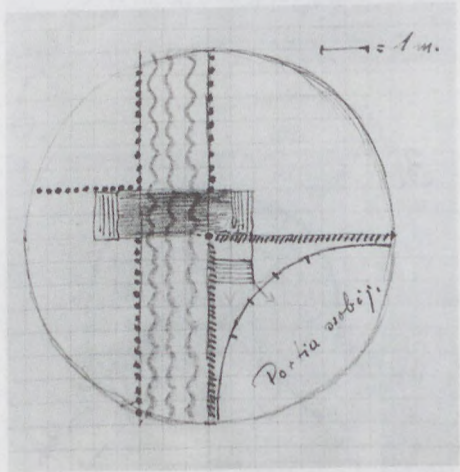
A lényeges: a regényesség kidomborítása. Majdnem meseszerűen gondolom az egészet, egy felfokozott Velence, sűrített városhangulat erősen stilizált keretében. A színpad legyen olyan, mint egy finommívű reneszánsz ötvösmű, a színek ékkőragyogásúak!

A szegedi forgószínpad: a cca. 30 cm magas korong egy ugyanilyen magas dobozban forog. A korong átmérője 8 méter. A portált és a korong szélét egy állandó keret köti össze, melyből az A–B és E–F rész masszív, a „V.k.” esetében stílusosan kiképzett járás, a B–C és D–E pedig mozgatható (szűkíthető-tágítható).

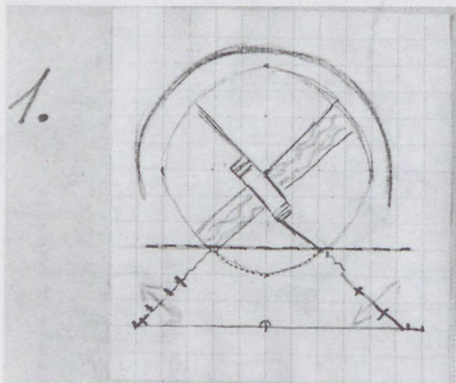
A zenekar is játszik. Két lépcső vezet fel a színpadra. Innen jönnek fel gyakran a komikus figurák. A zenekar közönséggel szemben levő része és a rivalda el lenne maszkírozva.



Ez az állandó felépítmény a dekoratív foglalat a csillogó színpadnak. A forgószínpad generális alaprajza a következő:



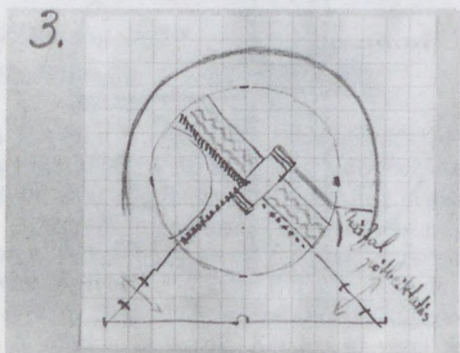
Portia ékes, hajlított falú szobáján kívül, amely zárt tér, az egész forgósínpad átlátásokkal operál, ugyanazt az építményt különböző oldalról, különböző világításban mutatva. A folyó lehet játékosan ezüstpapírral bevont kartonból, hullámvonalban kivágva. A kis híd plasztikus faragásokkal teli, majd kikásírozatom. És kell egy nagyon dekoratív „velencei” korlátot tervezni, mely keresztül-kasul szeli a színt. A jelenetek egymásutánja:



1. I. felv. 1. szín: Loggia Antonio házában.
(háttér a szofittából engedve, a háttér erősen kivágott, kilátással Velencére)



2. I. felv. 2. szín: Szoba Portia házában.
3 db 200-as hajlított fal, a szoba fönti stílusos bogennel takarva.

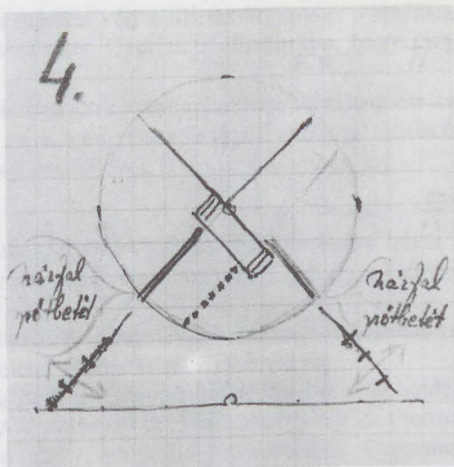


3. I. felv. 3. szín: Velence, köztér

Az I. felvonás után szünet nélkül jön a II. és ez után a III. f.

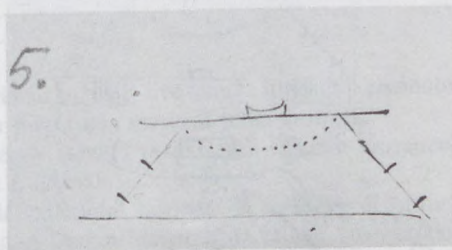
II. felv. 1. szín = 2.

4. II. felv. 2. szín: Velence, utca

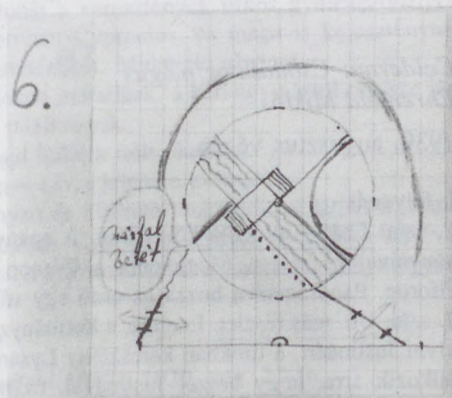


5. II. felv. 3. szín: Szoba Shylock házában.
(egy zárt háttér, esetleg egy ablakkivágással, ereszkedik le az előszínpad és a forgószínpad közé)

II. felv. 4. szín = 4. (II. 2.) (háttér felszalad, bútor ki és kész)



6. II. felv. 5. és 6.: Shylock háza előtt.



II. felv. 7. szín = 2. (I. f. 2.)

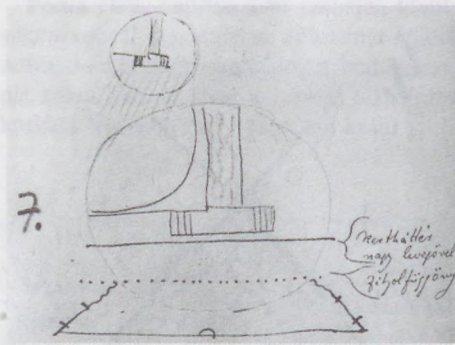
II. felv. 8. szín = 4. (II. f. 2.)

II. felv. 9. szín = 2.

III. felv. 1. szín = 3. (I. 3.)

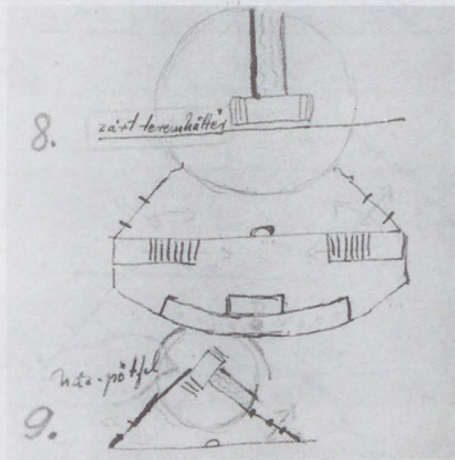
III. felv. 2. szín = 2. (I. 2.)

III. felv. 3. szín = 1. (I. 1.)



(A III. felv. 4. jelenet alatt szétbontják a folyó és a korlátok egy részét.)

7. III. felv. 5. szín: egészen stilizált kert-háttér ereszkedik le, az előszínpad mögött közvetlenül egy fekete fátolyfüggöny, melyre rá vannak varrva a csillagok, a hold, lenn pedig stilizált bokrok.



A III. felv. után vasfüggöny!

8. IV. felv. 1. szín: Törvényterem.

(A doge és a tanácsstagok a zenekarban ülnek, a szereplők így teljesen szembe kerülnek a nézőkkel.)

9. IV. felv. 2. szín: Utca (a háttér felmegy, a színpad fordul, és egy ház-pótfalat tesznek be.)

Szünet nélkül következik az V. felv. Szín ugyanúgy, mint a 7.

*Calderon: Csodálatos mágus
Ehrenfeld Miklós*

1930. augusztus végén

I. felvonás

1. szín: Erdő Antiochia közelében. A spanyol Faust, Cyprianus Wagner-szerű inas-tanítványaival beszélget. Megjelenik a Démon és hitvitát folytat Cyprianusszal. A színpad elforog. Panorámázva hozza az erdő egy sűrűbb, sziklás részét.

2. szín: Uo. más részlet. Laelius, a kormányzó fia és Florus, egy nemes ifjú párbajt akarnak vívni Justináért, a titokban keresztény Lysander lányáért. Cyprianus békíti őket, majd vállalkozik arra, hogy beszél Justinával, és megkérdezi, melyiket választja a kettő közül. Komikus vetélkedés folyik Moscon és Clarin, Cyprianus szolgálai között is Justina szobalányának, a kikapós Liviának kegyeiért.

3. szín: Szoba Lysander házában. Cyprianus felkeresi Justinát, akibe pillanatok alatt halálosan beleszeret. Justina visszautasítja úgy Laeliust és Florust, mint magát Cyprianust. Moscon és Clarin ellenben megállapodnak Liviával, hogy naponta felváltva fogják szeretni...

4. szín: Utca éjjel, Lysander háza előtt. Laelius és Florus várják Cyprianus választát. A Démon, hogy Justina jóhírnevét bemocskolja, hágcson leereszkedik a szűz szobájának

erkélyéről. A két szerelmes férfi mindegyike a másikat véli a sikeres hódítónak a sötétben. Párviadal kezdődik. Jön Cyprianus. Szétválasztja őket. Cyprianus elhatározza, hogy meghódítja Justinát.

5. szín: Uo., mint az I. felv. 4. szín. Cyprianus díszben jön Lysander házában meglátogatására. Justina éppen hazafelé tart Livia kíséretében, ismételten visszautasítja Cyprianus ajánlatát. Annál inkább szerelmeskedik Livia aznapra eső szeretőjével, Clarinnal. Vasfüggöny.

II.

1. szín: Szabad vidék, hátul tenger. Cyprianus szerelmi vergődésében felajánlja lelkét a pokolnak. A Démon vihart támasztva megjelenik, kilépve a tengerből. Cyprianus behódol a Démon szellemének, és barátságot köt vele.

2. szín: Terem Lysander házában. Laelius szerelmével ostromolja Justinát. A Démon viszályt idéz fel Laelius és az időközben megjelenő Florus közt. Újabb párbaj...

Balra szoba, jobbra loggia. Panorámázva végződik a párbajjelenetnél, bejön a jobboldali hall. Kilátás... A viadalra nagy tömeg hátul. A kormányzó börtönbe zárja fiát és Florust.

3. szín: Terem Cyprianus házában. A háttérben erkély, melyről a szabadba látni. Cyprianus eladja lelkét a Démonnak, csak hogy megtanulhassa a bűbájt, mellyel Justinát bírhatja. Clarin mindent kihallgat, ezért őt is elviszik magukkal a Démon és Cyprianus.

III. felv.

1. szín:

Erdő, háttérben egy barlang szája látszik. Cyprianus már egy éve tanulta a világtól elvonulva a bűvészetet. A Démon igéri, hogy most már meg fogja szerezni tudni Justinát.

2. szín: Justina szobája. A szűz megkísértése. A Démon megkísérelti Justinát megejteni, bűnös földi vágyakat gyújtani a szívében, de J. ellenáll.

3. szín: Erdő. Cyprianus megkísérelti maga elé varázsolni Justinát, de csak egy ál-Justinát sikerül felidéznie, aki csontvázvá lesz karjaiban. A Démon kénytelen bevallani, hogy erőtlene a keresztények Istenével szemben, aki Justina erényét oltalmazza. Cyprianus megtér.

4. szín: Terem a kormányzó palotájában. [A] keresztényüldözés sikerrel járt. Lysandert és Justinát is elfogták a pogány kormányzó katonái a keresztények titkos gyülekezőhelyén. Éppen Justina kihallgatása folyik, amikor berohan Cyprianus, és maga is kereszténynek vallja magát. Azonnal elrendelik börtönbe vettetésüket. Mindenki elvonul.

Nyílt változás: börtön. Justina és Cyprianus ketten maradnak, a két, egymástól messze járó ember Krisztus hitében és a mártíromságban találkoznak.

Elvezetik kettőjüket a kormányzó elé, aki majd halálra ítéli őket.

Nyílt változás: semleges tér Clarin – Moscon – Livia jelenete számára.

A kivégzés után csodák történnek. A kormányzó és kísérete megrendülve látják a jelenéseket. A háttérben látható a vesztőpad Justina és Cyprianus fejével és csonka testével. Fölöttük lebeg a kígyón ülve a Démon. – Moscon szavaival zárul a darab: „...könyörögjünk a csodatevő Mágus számos hibájáért.”

*

Részletes scenikai instrukciókat kapott Ehrenfeld Miklós 1930. aug. 27-én. Budapest, 1930. aug. 18-án a következők kaptak részletes szóbeli instrukciókat:

Stern Magda: *Turandot*

Halász Kató: Moliere: *Don Juan*

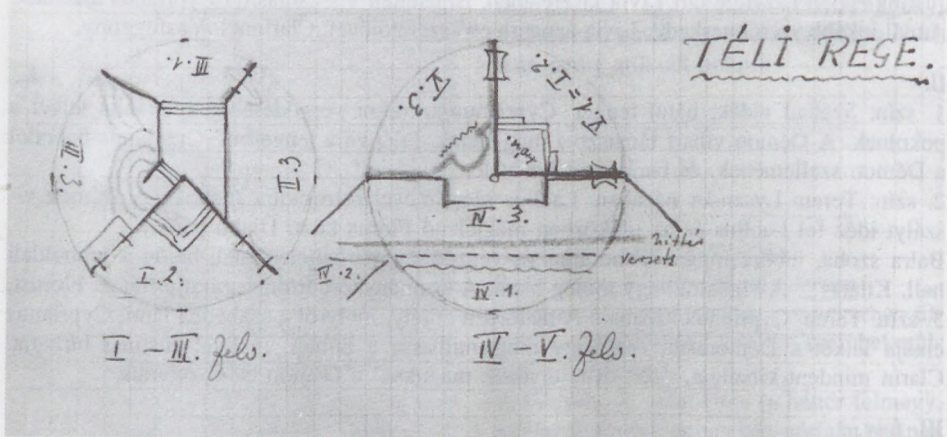
Kárász Évi: *Téli regge*

Szántó Klári: *Árgirus királyfi*

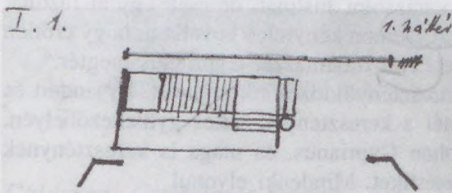
Bárány Ila: *Orpheus az alvilágban*

Kemény Lili: Tagore, *Bastian u. Bastienne*.

(1930. aug. 27.)



Horváth János – Szentivánéji álom

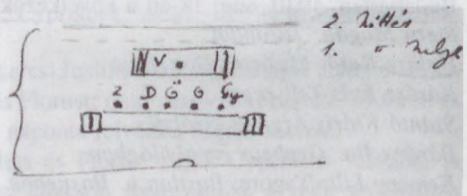


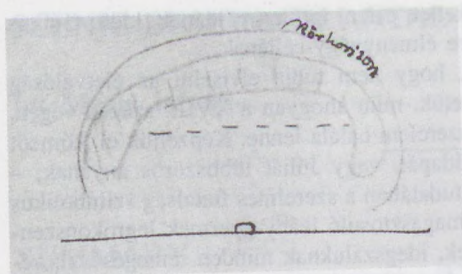
Méretadás. – Az egész színpadot egy állandó blende fogja körül. Olyasféle keret, mint amilyeneket Aravantinos szeret alkalmazni.

...közvetlenül a bal portál mellett egy 6x3 m-es tolokocsin lépcső-architektúra. Dekoratív, stilizált háttér. A bal 1-ről, az emelvényezett nyíláson keresztül lép színre Theus és Hyppolita.

Az 1. kép végén sötét. Az 1. háttér felszalad, a tolokocsi kigördül. Leereszkedik a 2. háttér. Humoros, dekoratív jelzése és nem ábrázolása a miliónek, ahol a jelenet lejátszódik. Vackor a magasabb emelvényen áll, a többiek a földön ülnek. Egy posztamens eltakarja őket. Külön-külön, ahogy felállnak, adagonként kapja őket szemközt a közönség.

A kép végén a 2. háttér felszalad. Az emelvényeket kiviszik. Mögötte készen felépítve a liget. Meseerdő!



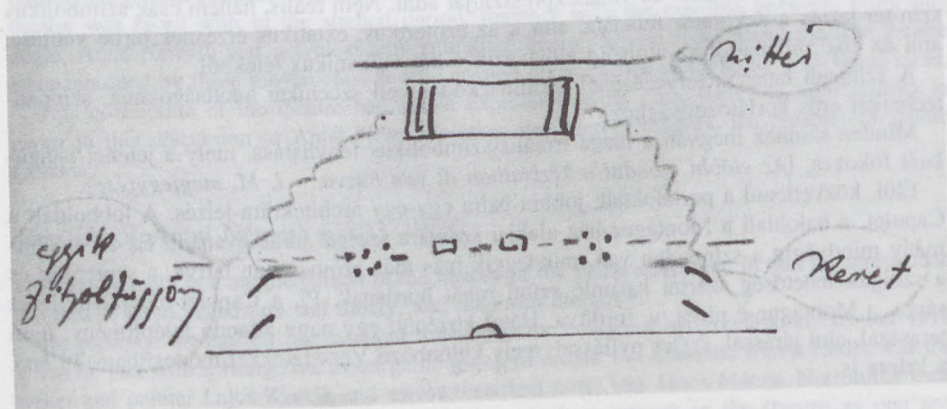


A meseerdőben a szín alapját is függőlegesen tagoljuk. A dombos rész a Rundhorizon [körhorizont] felé lejt, hogy alulról felbukkanó alakokat is tudjak hozni.

A liget „más részét” úgy érzékeltetjük, hogy fátyolfüggöny ereszkedik le a liget elé, cca. a 2. háttér tájékán. A fátyolfüggönyre stilizált, dekoratív, fantasztikus dekoráció van applikálva, hogy az összeolvadva a háttérrel, egy teljesen új impressziót nyújt. Két ilyen applikált fátyolfüggőnyt kell tervezni.

A IV. felv. 2. szín az állandó keret mögött leeresztendő függöny előtt játszódik.

A IV. felvonás előtt vasfüggöny! Ekkor teljesen átépítik a színpadot. Cca. 5 m mélységben jön a színjátszó emelvénye. Az emelvény vicces spanyolfal-háttérrel. Mögötte dekoratív nagy-háttér. Oldalt függöny-takarások. A legutolsó szín közvetlenül a keret mögött leereszkedő fátyolfüggöny előtt játszódik le, miután az esetleges székeket hátravitték.



Rómeó és Júlia

A halálos szerelem időtlen tragédiája. Amióta az ephesusi Xenophón megírta *Anthia és Abrocomas* történetében két fiatal szív végzetét, a nyugatra vándorolt mese Masuccio, Luigi da Porto, Bandello, Lope de Vega, Pierre Boaistuau de Launay, Francois de Belleforest és Arthur Brooke (1562) tollán keresztül kereste minden idők legnagyobb dramatikuskát, hogy végső, abszolút formába kristályosodjék.

Shakespeare huszonnyolc éves forró szívében és lángoló agyában szertelenné fokozódik két fiatal olasz gyerek egymás iránti szerelme. A szertelenség minden tragikum forrása. A szertelen nagyravágyás, az emberi lélek dimenzióit meghaladó gőg vagy féltékenység helyett itt az egymásnak elrendeltség hatalmas lángja éget két serdülő életet. Olyan szép,

olyan örök ez a végzetes lángolás, hogy meg kellett őrizni időtlen példának, kiélt, cinikus korok elérhetetlen álmának, minden kor embere élményvágy-céljának...

Rómeó és Júlia szerelme annyira intenzív, hogy nem tudja elviselni az életvalóság korlátait. Ha boldog befejezést nyerne a történetük, mint ahogyan a XVIII. század végén, a XIX. sz. elején átalakították a darabot, ez a szerelem halála lenne. Képzeliük el Rómeót házassága későbbi éveiben, mint boldog családapát, vagy Júliát többszörös anyának; – Rómeó soha nem válhatott volna az emberiség tudatában a szerelmes fiatalság szimbolikus képviselőjévé, sem Júlia a szerelmében hőssé magasztosuló leány-gyermek legrokonszenvesebb képviselőjévé. Mindketten csak szeretnek, idegszáluknak minden remegésével, véruik minden lüktetésével. Hogy az abszolút szerelemnek ez az örökszép esete éljen, hasson, imaginárius fénnel elfogyhatatlanul világítson, meg kell halnia Rómeónak és Júliának. Egy modern dramatikusan minden indoklás nélkül semmisítette volna meg ezt a két bimbózó életet, mint ahogyan misztikus hatalom ragadja el a kis Tintagilest, vagy holtan hull a földre a táncoslábú Pippa, amikor a kristályserleg összetörik. Shakespeare, a reneszánsz embere motívál: R. és Júlia két ellenséges család gyermekei... Brooke-nál, akit Sh. olvasott, csak egy szó utalás esik a két ház gyűlölködésére. Shakespeare-nél az egész dráma erre a komor alapra épül fel, hogy az érzelmi kontrasztálással még fokozza a szerelem izzó színeit.

Rómeó és Júlia halála elrendeltetett abban a pillanatban, amikor először látják meg egymást. Nem látnak maguk körül senkit, semmit, csak egymást. A miliőt mindnyájunknak az ő szemükön keresztül kell látnunk, és a színpadnak egy feladata lehet: e két egy-ember nagy élettélményének szín- és vonalexpresszióját adni. Nem reális, hanem csak szimbolikus szín-tér-jelzés a dekoratőr feladata, annak az ezoterikus, extatikus érzésnek térbe vetítése, ami az első pillanattól az utolsóig előlávázik e két vulkanikus lélekből.

A színpadi hatások tervezésénél alkalmazkodni kell scenikai adottságokhoz, színpadtechnikai erős korlátozottsághoz.

Minden színnek megvan a maga irreális-szimbolikus fényhatása, mely a jelenet hangsúlyát fokozza. [Az előbbi mondat a kéziratban át van húzva. – I. M. megjegyzése]

Elöl, közvetlenül a portáloknál, jobbra-balra egy-egy architektúra-jelzés. A jobboldali a Capulet, a baloldali a Montague-ház alakjai számára szolgál járás gyanánt. Ez az előépítmény mindvégig a színpadon van, mindegyik más-más színben van tartva, a szereplők és a szolgák lehetőség szerint hasonló színű ruhát hordanak. Pl. a Capulet-ház-jelzés lehet sárga, a Montague-é piros, v. fordítva. Hátralé a középütt egy nagy állandó felépítmény, fenn terrasszal, alul járással, széles nyílással, mely különböző Versetz-ekkel módosítható. Itt lesz a kripta is.

SCENIC DESIGN ON ANTAL NÉMETH'S STAGE (1929–1944)

by Mária István

SUMMARY

Dr Antal Németh was a legendary figure of 20th century Hungarian stage direction. His modern views on the relationship between theatre and visuality, and their translations into practice elicited hostile resistance from the Hungarian theatrical community in the 1930s and became the chief excuse in the post-war period for silencing him in a period that strove to bring culture fully under its control and ban all undesirable stylistic trends.

Antal Németh began directing in 1929 and from 1935 he was the leading director of the National Theatre in the Hungarian capital for nine years. Disregarding the epilogue when after a long break he had a chance to briefly work at provincial theatres, he had just over a decade to try and assert the rights of a new European theatrical trend, anti-naturalism, on a broad basis in Hungary.

An examination of Antal Németh's theoretical writings and his stage productions might help outline the general features of an anti-naturalistic theatre, expose the main problems a European theatre was faced with in the studied period, together with the possible answers. From this angle, Antal Németh was a typical anti-naturalist director, whose ideas about the true theatre were moulded by these movements, and he created his sceneries in harmony with these ideas.

This conception of the theatre had visual expression at its core, therefore high priority is given in this discussion to Antal Németh's stage designer colleagues, the creators of scenic space.

The life of Antal Németh (1903–1968)

Antal Németh is a unique person in the history of the Hungarian stage in that he approached the theatre from visual arts and theory, and not from literature.

He received the earliest but essential impulse in the course of his preparations around 1918 when he met with a Hungarian avant garde group of artists, the activists, whose leader was the writer and painter Lajos Kassák and whose theatrical critic was János Mácza. Not unlike their counterparts abroad, this avant garde movement took an interest in the theatre as one and episodic facet of their manifold activities, but their influence was strong enough a support for Antal Németh to attempt his own theatrical revolution later as professional director. This beginning explains why he was so sensitive to the idiom and modes of expression of German and Russian modern theatres, and why the missionary nature of these theatres had an appeal to him.

In the '20s Antal Németh worked as an art critic publishing articles in several major dailies and periodicals of the period. His highlights included contemporary Hungarian fine arts whose exhibitions he reviewed and he tried to popularize modern artists. News about innovative theatrical endeavours abroad became more and more frequent in his articles.

Parallel to his journalistic activity, he attended the university of humanities in Budapest, majoring in aesthetics and art history. At the end of the '20s, he committed himself to stage direction. He wrote his doctoral dissertation with the title *An outline of the aesthetics of the theatre* in 1929 and signed a contract with a provincial theatre, the Municipal Theatre of Szeged, in the same year. He had two foreign scholarships, one enabling him to study the German

theatrical life for a year from autumn 1928, the other meaning another eight months in Germany in 1931–32.

The period was the finale of the artistic flourishing created by the Weimar Republic, the last chance to experience in Berlin the feverish experimentation and the unmistakable atmosphere of the internationality of art, the vast supply of avantgarde art, modern dance, new films. World-famous directors worked in the theatres: Max Reinhardt, Leopold Jessner, Erwin Piscator, and the most renowned Russian ensembles came to visit, such as Alexander Tairov, Alexis Granovsky and finally, Vsevolod Meyerhold.

In his study trips to Germany, Németh got acquainted with a stage technology which was number one in Europe and incomparably better than the possibilities at home. And he met prominent directors who could put this technology to use, were bursting with a zeal of experimentation, neglected conventions and ardently searched for something new and original. The German culture during the Weimar Republic had a decisive influence on Antal Németh's subsequent theatre, on his artistic profile as a director. His two main colleagues, the stage designer János Horváth and choreographer Aurél Milloss, also received their starting impetus here. Antal Németh stayed with the Szeged theatre for a mere two years, but he tried to find the best and simplest possible solutions in his productions under the constraint of limited possibilities. Apart from the staged works, he elaborated the scenarios of innumerable plays in theory with his colleagues, having even the sceneries designed. The drawings and models were presented in exhibitions. He spent the first half of the '30s engrossed in theoretical work: in 1930 the *Encyclopaedia of Dramatic Art (Színházi Lexikon)* was published in his edition, followed by his theatre historical monographs elaborating the productions of two classical Hungarian plays: Imre Madách: *The Tragedy of Man (Az ember tragédiája)*, József Katona: *Banus Bánk (Bánk bán)*. In 1935 he was appointed director of the National Theatre. As the leader of the eminent state theatre, he took firm measures to adapt the theatre to the standards of his age. First he created the modern technical conditions and radically reshuffled the ensemble.

In Hungary, the professional community generally rejected the anti-naturalistic interpretations of the Theatre. His designers received great prizes abroad, but at home there was little sympathy for these modern sets. It was especially the first half of his directorship at the National Theatre that was marked by outstanding, innovative productions upon the influence of favourable artistic and financial conditions. This period can be evaluated as the peak of his entire career.

He was removed from his post by the Döme Sztójay government seizing power after the German occupation of Hungary in summer 1944. After 1945, he had no access to any stages for a decade. His subsequent work was not free from denunciation either, because his productions in the fifties-sixties were not in concord with the only possibly norm of that period, Stanislavski's concept of the theatre.

Thus, Antal Németh's career was tragically stunted by the historical events similarly to many of his models' from Jessner to Tairov. The innovative movements of "the liberated theatre" transformed the aged European stage petrified in conventions and presented the public with the experience of excellent up-to-date performances, which were, however, fairly short-lived.

*

At the end of the 19th century the traditional European theatre having developed through Historicism to Naturalism seemed to be unable to step any further, having reached a deadlock and crisis. The artists of the age were quick to criticize the stage: it had become empty in moral and artistic terms alike, its sole aim was no more than entertainment, it was dusty and obsolete. The criticisms triggered off waves of reform attempts and movements at the turn of the century which strove to create the theatre of the future. These diverse experiments were most frequently labelled by the contemporaries including Antal Németh anti-naturalism.

Two prophetic personages headed the movements of revival: Adolphe Appia and Edward Gordon Craig. Their books, writings and scenery projects were known all over Europe and America, fertilizing the minds. Several groups of avantgarde artists turned to the stage from expressionists through the Italian futurists to the Bauhaus.

Avant garde directors had the best chances in the German and the Russian theatres. Most influential upon Antal Németh's idea of the theatre was the directing activity of Leopold Jessner, the director of the *Staatliches Schauspielhaus* in Berlin and an outstanding artist of the abstract line of German expressionist stage direction. Of the Russians, the Hungarian director had closest affinities with Alexander Tairov whose book, *The Liberated Theatre (Das entfesselte Theater, 1923)*, was one of the most influential theoretical works of the age on direction. Another example was Alexis Granovsky, the leader of the Jewish Theatre in Moscow, whose directions placed visuality before verblability, and his productions were predominated by monumental scenes, a kaleidoscopic ecstasy of music, dance and colourful lights.

The common core of all innovative movements revolutionalizing the stage is the question: what is dramatic art? The theatre began searching its purpose, essence, singular means. To be theatrical in this period was not a pejorative term: it was understood to signify real, genuine theatre, the demand for the "theatralization" or "re-theatralization" of the stage. The self-searching drive of the stage prompted both historical and theoretical, aesthetic investigations. Publications, periodicals, exhibitions and conferences on stagecrafts and histrionic arts mushroomed. The first three decades of the century witnessed an unusual spiritual strength and openness; the theories, stunts of direction, conceptions of stage design were immediately sucked up into the blood circulation of the world theatre, to modify and promote the whole of stage culture.

A typical Hungarian representative of this period was Antal Németh. He was a widely erudite and conscious director whose extremely thorough theoretical knowledge and his own theoretical output largely contributed to his concrete directing work. He was in contact with eminent European theatre historians (Joseph Gregor, Carl Niessen). His outstanding theoretical yield including the two-volume *Encyclopaedia of Dramatic Art* reflects the spirit of the modern movements, with distinguished attention paid to visual expression, scenery, as well as to Japanese and Chinese forms of acting which became so decisive, and to the most recent European endeavours. He kept tabs on the work of contemporary directors, stage designers, technical experts, every major theatrical innovation. With his pack full of studies and articles, he was a relative of the young theatre directors who, especially in Germany, often chose this course with a past in criticism or sometimes with a doctoral degree, so that they could test the modern stage theories in practice.

A typical attitude of the advocates of the modern theatre was the awareness of a prophetic mission. The period insisted on their dream of recovering an intense collective experience. These goals had a practical imprint on the stage performances. They were designed to have monumental, important action and sets. Antal Németh shared Leopold Jessner's theory of the "political theatre", the ethical meaning was an essential constituent of his stage. He was preoccupied by the typical themes of the entire movement, the mystery plays and dances macabres.

The modern theatrical movements of the early 20th century revolted together with the visual artists against the compulsion of a servile imitation of reality. In stagecraft this requirement meant characterization. In his doctoral thesis, Antal Németh declared: "Examinations of the theatrical manifestations of peoples in the Far East and exotic regions compell all those who see acting as characterization and the aesthetic goal of the theatre as giving illusions, to reconsider their stance."

The decisive battle in the war of independence of the theatre was waged against drama, against "poetry". The classics were no longer taboo – they came to be re-written and freely adapted, the director could convey his own "vision" through their mediation. Antal Németh joined their position by editing his *Hamlet* production of 1940 by starting the play with the

great monologue – to the uproar of the entire critical community. Similarly to the majority of directors, however, one cannot demonstrate a “chemically pure” anti-literarism. He championed the cause of certain plays, first of all some Hungarian classics (Imre Madách: *The Tragedy of Man*, József Katona: *Banus Bánk*, Mihály Vörösmarty: *Csongor and Tünde*) all through his career. He was glad to work with dramatic matter which allowed him ample space to apply motives of the eastern movement theatre.

The apostles of the modern stage from Edward Gordon Craig to Tairov vowed that the creator of a stage work was the director: he was the only sovereign creator of the stage to express his own vision through the tools available to him – the play, the actor, the scenery. To use a witty term coined in the period it was the age of “*Über-regisseurs*”, super-directors, director-dictators hallmarked by the great names of direction: Reinhardt, Jessner, Piscator, Tairov, Meyerhold. In Hungary, Antal Németh had a harder nut to break for he was alone in a conservative climate to bring a new approach to bear. The summation and culmination of his doctoral thesis is the last chapter, “The art of the director”, in which he reviews the process of the development of the director’s theatre and breaks his lance on behalf of it.

In the early 20th century, a decisive experience of modern art as such was motion, which seemed perfectly suited to become the quintessential element of the theatre. The key terms of the theory were “living”, “moving”. Earlier, constant motion had only characterized the living actors of the stage, now it was made possible by technology that inanimate elements – light, sets – might change place and form from moment to moment. That was the first-hand experience of young Németh who was carried away by flitting light beams to the rhythm of music and text in a Granovsky production in which actors acted dancing. In a letter he wrote: “I’ve arrived at the ultimate form of the dynamization of the stage, at the realization of the need to unite text and music temporally in direction, compared to the static stage we have had so far.”

By zooming the focus on motion, the new movements have accepted the primacy of the sight. One of the key words of these theories of direction – vision – is most revealing. Antal Németh declared at several points that for him, direction chiefly meant organizing the sight, not the words.

It was a logical consequence of the theory basing the theatre on movement that dance, a set of fixed expressive gestures came to the fore. Most theorists derived histrionic arts from sacred dance and assigned it a decisive role in the revival. Significantly, the leading personages of the new theatrical movements had important personal ties with the reform endeavours of dancing (Adolphe Appia and Jaques-Dalcroze, Edward Gordon Craig and Isadora Duncan). Dancing itself underwent a radical transformation in this period: movements assumed internal meanings in the modern expressive trend (*Ausdruckstanz*). Antal Németh’s theatre could rely on an artist of European standards, Aurél Milloss (1906–1988) who worked for him between 1935 and 1938. Milloss was a pupil of the father of the German *Ausdruckstanz*, Rudolf Laban of Hungarian origin, and began his career in the progressive artistic circles of Weimarian Germany. His employment by the National Theatre resulted in dance being included among the possible outlets of expression via his choreographies, and on the other hand, his paedagogic work largely contributed to creating a trained acrobatic type of actors, the basis of any theatre relying on human movement. In this period, the National Theatre amply drew on the tools of dancing and pantomime.

The anti-naturalist theatre radically changed the evaluation of the actor. His textual interpretation, stage diction gave way to movement as his main asset; the control of his body in the service of expression. The cult of the puppet began spreading; Edward Gordon Craig discussed the *Über-Marionett*, Oscar Schlemmer spoke of the *Kunstfigur*. Antal Németh had devoted scores of articles to the theme, and tried his hand at puppet theatres at the beginning. In the fifties, when he had no access to stages, he turned to the puppet theatre again.

The Far Eastern theatre offered several arguments for the European innovators: in the thorough training of the artist, in the abstraction and expressivity permeating the entire performance. Especially stage design owed much to this oriental inspiration. The sincerity, the emphasis on the character of playing were stressed as exemplary in the eastern theatre. Masks and facial make-up were also widely inspirational for European trends. The fashion of choosing oriental themes or truly eastern plays swept across Europe. In the *Encyclopaedia of Dramatic Art* edited by Antal Németh, the entry "History of stage forms and scenery" does not begin with the European antiquity, but with the Chinese and Japanese stage. By producing *Ro-nin*, a play on a Japanese samurai theme (1936), Németh did not seek the exotic but a moral meaning inherent in the action which was still an asset of the eastern theatre but had to be rediscovered in Europe.

The influence of the motion picture upon the theatre was also decisive via the assistance its example gave to the theatre's efforts to get emancipated. Independence from literature, the ascendancy of the visual expression, the distinguished role of the director are all main lineaments of the film. It discovers objects as personae, cuts out images from their spatial and temporal context when the whole of the work is being composed. By the placing of the camera, by the alternation of close-ups and long shots, by cutting, the director can govern the viewer's attention as he wishes, conveying his creative vision as fully as possible. This encouraged the art of the stage to try and create similar effects by its own tools. In his years of journalism, Antal Németh also wrote film reviews and his stage directions testified to a strong influence of film-makers.

In the conservative atmosphere of official art between the two wars Antal Németh was the only advocate of the anti-naturalist theatre in Hungary who rose to a position – with considerable delay, though – in 1935, from where he could try to have this type of the theatre more broadly accepted. By the time anti-naturalism had a chance to strike root in Hungary, it had ceased to exist in its old centres. This situation, however, was not brought along by the self-determined development of art. In the very countries which spearheaded the upswing of the new theatre, official politics began encouraging, and soon declaring as solely possible art, other tendencies, those of neo-classicism and realism, which were also present on the art scene of the period and were deemed better suited for the purpose of official representation. In Germany, anti-naturalism on the stage began to be persecuted as "*entartete Kunst*" (degenerate art), in the Soviet Union, the trend was also branded as "formalism" and disowned. The fact that Antal Németh's theatrical career began at the end of the twenties and the beginning of the thirties enabled him to attempt a sort of synthesis in the knowledge of all the former widely ramifying efforts, a synthesis no longer possible in other parts of Europe.

In the anti-naturalist theatre, the director wished to have control over the scenery partly because it became an important channel for expression, and partly because by its nature it was the best suited to obey a single will. Such outstanding talents as Adolphe Appia and Edward Gordon Craig proclaimed as their program to create a personal union of director and scenery designer, but in practice most directors are incapable of externalizing their inner vision and are reduced to the help of the designer. Usually they associate with a permanent designer and their cooperation may produce the sets of a production. Sometimes it is hard to differentiate their contribution. As for Antal Németh, it is demonstrable that in most cases the basic conception of the stage sets came from him conveyed to his designer either in drawing or verbally, therefore the stage designs discussed in the book are rightly linked by his name.

The proscenium stage had striven up to the studied period as the visualization an illusion in the frame of the apron arch. Approximately parallel with the resignation of painting from the pretension of the third dimension, this false pseudo space on the stage was also gradually deemed as dishonesty to be discarded. For the stage designer, the moving human body, the actor became the starting point for whom the space (of motion) had to be created.

The conception of the stage as real space also has its drawbacks. In a traditional theatre, the audience can only look into the stage through the "fourth wall" – the opening of the front-stage.

The revolving stage is some alleviation by bringing various aspects of the scenery to the sight of the spectator. When, however, this approach is consistently applied, the road is direct from the proscenium theatre to a stage which, like the podium of an arena, is seen by the audience from all sides.

Despite the predominance of the architectonic trend in practice, the planar painterly approach to the stage was present throughout during the period and in the venues of anti-naturalism. Antal Németh always took the side of the architectonic, real stage space. It was a self-contained space of the new "theatrical art work" which lived, moved and had a temporal expansion.

The sets became freed from the job of representing the "authentic" environment of the plot. Most directors tried to use this freedom to express something via the sets of the essential message of the play. In Németh's production of *Banus Bánk* in 1936, the monumental two-tier stage construction of the classical tragedy suggested division and hostility between the separate stages, via the contrast of up and down, splendour and semi-darkness.

Besides architecture, the selection of colours can also be a significant tool of expression in the stage. In his directions, Antal Németh relied on the more-or-less generally accepted symbolic meanings of colours and on their effect upon the human senses as well.

By the 20th century, the lighting instruments had divided into two groups: one group served visibility alone, the other could assume an independent role in the production, becoming a major visual element. A new concept emerged – light direction – especially in the United States and in Germany. Light is the element of the scenery which is the liveliest, the best suited to move and change constantly, to "act" throughout the play. Cast upon immovable sets, it breathes life into them. The colouring light was to become a favourite device of anti-naturalism. Light beams were projected upon sets of a neutral – often grey – colour, which produced purer colours than painting and intensity of the colour could be varied by regulating the intensity of light. In German expressionism, the orientating and emphasizing role of light was favoured. The incessantly moving light beam called the attention to the central figures or elements like a lecturing rod, leaving the rest in darkness. These decades used most daringly the effect of shadow and darkness.

It was no accident that in 1935, when Antal Németh took over the National Theatre, he had the lighting system modernized first of all: coloured lights were the painter's *palette* for him; he wished to create the tools he could work with. Upon German models, he had lighting units, towers built behind the portals. He purchased Planer projecting equipment. He tried to create the conditions for light direction at the available technical level. He increased the lighting control table triple its former size, light stands were erected in the auditorium, and light could be emitted from the dome and some boxes as well.

He also favoured huge grey edifices as sets to be shaped and moulded by light. He preferred hues of yellow, brown and grey, achieving extraordinarily expressive effects with these colours so unusual on Hungarian stages. He was fond of using the orienting limelights. His *Hamlet* conception is typical in this regard (1940): the searching spotlight always entered a different room of Helsingor castle. He was perhaps closest to Granovsky among his models by the "riot of spotlights and microphones" he applied, for which he was often reproached by Hungarian critics. He revolutionarized the Hungarian stage by his use of shadows.

The use of the stage machinery came to a head in the 19th century, various sinking and lifting contraptions, trucks, revolving stages and machines producing special effects in the service of the performance. However, they were used with a guilty conscience, regarding them as technical aids to be hidden, in contrast to "art". At the turn of the century a novel and positive approach to the machine had emerged, stage directors also enjoying the possibilities afforded by technology. Antal Németh's projects and utterances reveal that his model in regard to the high standards of the technical apparatus was the work of Erwin Piscator. Most frequently he tried to condense the essential elements of his message into the scenery constructions built on

a revolving stage. The main accent of his 1937 production of the *Tragedy of Man* was put on the London scene and the adjacent graveyard scene, envisioning the demise of all modern civilization in a swirl of a dance macabre with the help of the revolving stage. But he was also fond of using the "transparent" revolving set on which no detail symbolizing past or future environments were hidden from view and hence the whole of the drama was present at the same time.

Antal Németh's first acquaintance with a later stage designer, the noted graphic artist and designer Álmos Jaschik (1885–1950) dates from 1925. He conducted his first theoretical experiments with Jaschik and his pupils at Jaschik's free school. He had Jaschik design the stage sets for his important Szeged productions, then employed him as one of the leading designers in the National Theatre. A major trait of Jaschik's design is his planarity, the superiority of the line, an implication of his penchant for illustration rooted in art nouveau. He always started from reality, reshaping it slightly stylized for the sake of decorativeness. At the National he was to become the main designer of plays of oriental themes, tales and comedies. The technique he favoured most was projected scenery which allowed his keen sense of colour to assert itself. Also influenced by Antal Németh's aspiration to simplicity and abstraction, he worked with large condensed patches of colour in his best works.

János Horváth (1907–1958) first met Antal Németh in the winter of 1929, when as a young painter he was going on a study tour to Berlin and asked him for advice. From then on the director kept check on his career. He studied scenery designing with Panos Aravantinos and Emil Pirchan, a colleague of Leopold Jessner. He was invigorated by the same theatre ideal, sustained the same influences, adopted the same manner of expression as naturally his own, as Antal Németh did. Employed by the National Theatre, Horváth was inevitably to become the leading designer of the director. In concord with his personal constitution, he chiefly designed sets for tragedies.

Antal Németh's declared principle to engage the designer whose style was best suited for the expression of the work's message to make the sets. In the case of Álmos Jaschik and János Horváth, this principle could be brought to bear without fail. It would be hard to imagine two more polarly different personalities. Jaschik luxuriated in colours and decorativeness, in fabulous bizarre elements. For Horváth, only brown, grey and black existed, together with a spatial ensemble made up of bare geometric forms or their distorted variants. Jaschik's scenery with its painted flies and more often with projected colour slides was a self-contained entity, lighting being only additional. Horváth's huge barren walls were transformed by light, lifting them onto the plane of visions.

Németh met Mátyás Varga (b. 1910), who became the most frequently employed stage designer in Hungary in the post-war period, at the Szeged theatre. They worked together at the National for three seasons. In this brief period Mátyás Varga solved most diverse tasks. He was assigned several plays which were emphatically "cinematique" such as the sweeping *Banus Bánk* set into a mobile architecture and constantly changing light effects, as well as Jules Romains's *Donogoo* whose projected sets and constantly flitting lights elicited the disapproval of the contemporary critic calling it a "film". Mátyás Varga also had an excellent sense of architectonic construction, but his palette was less puritanic, with a wide colour spectrum, and he revelled in experimenting with more and more intense colour effects – which shows a fundamental difference between him and János Horváth.

Zoltán Fábri (1917–1994), a noted film director later, unlike the formerly mentioned artists, was not directly a designer colleague of Antal Németh, but with his stage productions whose scenery he also designed he was the successor to Németh's theatre ideal. The finest and most memorable production of this period was Jean Giraudoux's *Ondine*. The world of fancy was evoked with exceptional vigour and lavishness of colours, as well as with an impressive overall grasp. He could perfectly harmonize the plasticity of the articulated ground, the turnable prisms

in the fore-stage and the film-like backdrop projection from two machines, placing the actors of a stylized motion in this setting.

From the beginning, Antal Németh was preoccupied with the idea of inviting guest designers to contribute to certain plays. For example, he wanted to persuade Edward Gordon Craig, whom he met at a theatrical conference in Rome in 1934, to take part in the *Oedipus Rex – Oedipus at Colonus* production. Though in his extant reply, Craig responded positively to the idea, it was never realized. Another of his plans, the engagement of the most celebrated Hungarian painter of the period, the neo-classicist – post-expressionist Vilmos Aba Novák for a stage design was foiled by financial matters. The contribution of guest artists such as László Medgyes living in Paris as well as István Pekáry and Pál C. Molnár was only episodic in the history of Antal Németh's theatre, which required permanent assistants for the realization of their ideas.

It was typical of his early career that the conception of direction was preceded by a decision: he deliberated whether the given play should be predominated by the "literary raw material" or by the theatricality of the production. Although Antal Németh had always had greatest affinities for absolute stagecraft, theatricality, his productions in Szeged were characterized by the "literary" approach. Quite understandably so, for the technical level, the dire finances available for sets and costumes did not allow for more. He staged Beethoven's *Fidelio* as a dramatized oratorio, in the classical Hungarian versified play, Vörösmarty's *Csongor and Tünde*, he placed poetry above all. In these productions, restraint and a demonstrative attitude were predominant. All you need is a platform for the actors and some signs next to or behind them. The backdrop is nearly always a monochromous plane: changing textile or projection.

By inner nature, however, Antal Németh was drawn to pure theatricality. It was actually "direction of visibility" realized in the entire space of the stage in incessant motion. As the director of the National Theatre, he was at last afforded the possibility to direct plays in this spirit. He produced József Katona's *Banus Bánk* in the very first season. This 19th century Hungarian tragedy was one of the plays that enchanted him throughout his career. Mátyás Varga succeeded in creating the fantastic two-tier architecture which was indeed the visionary projection of the play onto the stage. In front of the 16 meter tall dark blue backdrop the scenery was floating as it were in "world space", almost always in motion fixed to the revolving stage. The grey textile covering the huge scaffolding was animated by the moving light.

Movement was the central element of the production: actors kept walking, going or running up- or downstairs. Locomotion was thus far more complex and emphatic than in a conventional production, since not only in the width and depth, but also the height of the stage was involved, and in addition, the revolution of the stage also contributed to the intricate web of motion. The stage architecture and the scenario based on it is an epitome of the true and full possession of the space. Antal Németh's production shifted the point of gravity of the action with the help of the visual tools, rendering his own version of the play by manipulating the written text freely. He promoted the mere allusion to a palace revolution in the text to the culmination of the production with enhanced visual effects, action and sound, deliberately referring with the used tools to films and plays on the theme of the Russian revolution, and to Jessner's and Piscator's political theatre.

Antal Németh first directed an other Hungarian classical play of the 19th century, *The Tragedy of Man*, in 1937. He had a deep feeling for this play, innumerable plans and production prove his identification with it throughout his life. The production was a strange vision, an inquiry into the supreme order, the laws of existence, the spirit of history; it realized the stages of the universe and human history as visions and a dream torn to whirling tattered scraps about the rebirth of Adam and Eve in different historical situations.

The scenery (designed jointly by János Horváth and Mátyás Varga) was in the service of moving light. A central element was therefore the gauze curtain constantly appearing in the front of the stage, the screen for coloured projections. The constructed sets contained simple

concentrated forms not to block the path of the light. The overriding idea of Antal Németh's production was "a dream play" to borrow the title of a Strindberg play. The daze was brought about by the swirling forms projected upon the gauze curtain. Each scene emerged from naught, from the darkness slowly and vanished into it. One of the major tools to wash one vision into another was music. The whole production was imbued with an intense dynamism, an implication of the crowd appearing on stage. Their growing and dying roar, outcries of pain and jubilation, their hymns and utter silence produced the impression of incessant pulsation, waving. The peak of the direction was a graveyard scene centered around the figure of Death, whose role was danced by the choreographer Aurél Milloss. Antal Németh's *Tragedy* production was thus an intensified vision created from light, music, sets and the movement of actors. The words of the literary work were less important constituent of the entire production.

The experimenting zeal and versatility of the initial years of Antal Németh were no longer so conspicuous in his later productions in Budapest. When Aurél Milloss joined the Rome Opera, the National lost a colleague of the highest artistic values capable of designing modern choreographies, who could not be replaced by the different guests engaged. First Mátyás Varga, then Álmos Jaschik left the National Theatre. In the next period, the sole designer of his most valuable productions was János Horváth whose sets were characterized by monumental and bleak edifices fixed usually to the revolving stage, by sombre colours and the movement of the sets and light.

By the forties, the swirl of colours and the dance-like pulsation comparing him to Tairov and Granovsky had given way to the Jessnerian dark solemnity, ethically charged messages and their demonstration, first of all because of the narrowing circle of his able colleagues. What also compared him to Jessner was his highly political interpretation of Shakespeare's plays, the direction of attention to the fate of the masses, and the peculiar handling of light. Both the causes and concomitant phenomena of Antal Németh's austere, more tragical production were very similar to those motivating the German director's last "objective" period: the constantly darkening political climate and the attacks against his person. The brief renaissance of his theatre was effected by the employment of young Zoltán Fábri, who recovered in his own directions the elements of the kinetic theatre based on dance, and the world of colours and miracles.

*

In the history of the Hungarian stage, Antal Németh has usually been discussed as a singular, isolated phenomenon. I tried to prove in my paper that the appearance of a director professing the discussed principles was inevitable. Antal Németh's approach rooted in the modern European theatrical endeavours, in the art of stage direction in the twenties, from where he received inspiration and examples. He had similarly strong connections with several currents in Hungarian fine arts which did not receive official recognition. From 1935, Antal Németh launched a reform of the leading Hungarian theatre, the National Theatre (Nemzeti Színház), in full knowledge of the avantgarde achievements.

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. Portrait Photo of Antal Németh, 1942 (OSZK SzT, KA 4428.49)
2. Johann Wolfgang von Goethe: *Urfaust*. Designer: János Horváth. Guest performance in Frankfurt, 1941. (Mohr, A. R.: *Das Frankfurter Schauspiel*. Frankfurt 1974)
3. Mihály Vörösmarty: *Csongor and Tünde*. Designer: Álmos Jaschik. Set model from the exhibition of dramatic arts held at the Municipal-Museum of Szeged in 1929. (OSZK SzT, KA 6450/1)
4. Mihály Vörösmarty: *Csongor and Tünde*. Designer: Álmos Jaschik. Szeged, 1929. (OSZK SzT, KE 4132) pencil, bodycolour
5. William Shakespeare: *Hamlet*. Designer: Kata Benedek. Set design. 1929. (OSZK SzT, 714) pencil, watercolour
6. William Shakespeare: *Hamlet*. Designer: Kata Benedek. Set design. 1929. (OSZK SzT, 716) pencil, watercolour
7. Ludwig van Beethoven: *Fidelio*. Designer: Álmos Jaschik. Szeged, 1930. (OSZK SzT, KE 4243) ink, bodycolour
8. József Katona: *Banus Bánk*. Designer: Kata Benedek. Szeged, 1930. (Antal Németh: *Bánk bán száz éve színpadon*. Budapest, 1935, p. 279)
9. Georges Bizet: *Carmen*. Designer: János Horváth. Set design, 1929–30. (OSZK SzT, KD 1828) watercolour
10. William Shakespeare: *Midsummer Nights Dream*. Designer: János Horváth. Set design, 1930. (OSZK SzT, KD 1829) watercolour
11. Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. Designers: Álmos Jaschik–Kata Benedek. Set design, 1931–32. (Anton Németh: *Goethe und die moderne Bühne*. München, 1932. p. 27)
12. Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. Designers: Álmos Jaschik–Kata Benedek. Set design, 1931–32. (Anton Németh: *Goethe und die moderne Bühne*. München, 1932. p. 29)
13. Imre Madách: *The Tragedy of Man*. Designer: Álmos Jaschik. Set design for the stage of Munich's Prinzregententheater, 1932. (Antal Németh: *Az ember tragédiája színpadon*. Budapest, 1933, p. 1)
14. Imre Madách: *The Tragedy of Man*. Designer: Álmos Jaschik. Set design for the stage of Munich's Prinzregententheater, 1932. (Antal Németh: *Az ember tragédiája színpadon*. Budapest, 1933, p. 135)
15. Imre Madách: *The Tragedy of Man*. Designer: János Horváth. Set design for the stage of the arena of Verona, 1933. (Antal Németh: *Az ember tragédiája színpadon*. Budapest, 1933, p. 139)
16. Ludwig van Beethoven: *Missa Solemnis*. Designer: János Horváth. National Theatre 1935. (OSZK SzT XI. 185)
17. Set design for an opera by Giuseppe Verdi. Designer: Erik Valér, 1934. (OSZKK Fond 63/244) woodcut
18. Set design for an opera by Giuseppe Verdi. Designer: Erik Valér, 1934. (OSZKK Fond 63/244) woodcut

19. Giuseppe Verdi: *Rigoletto*. Designer: Erik Valér. Set design, 1934. (OSZKK Fond 63/244) woodcut
20. Giuseppe Verdi: *Rigoletto*. Designer: Erik Valér. Set design, 1934. (OSZKK Fond 63/244) woodcut
21. William Shakespeare: *Hamlet*. Designer: Mátyás Varga. National Theatre, 1935. (Mátyás Varga Gallery, Szeged) watercolour
22. William Shakespeare: *Hamlet*. Designer: Mátyás Varga. National Theatre, 1935. (Mátyás Varga Gallery, Szeged) watercolour
23. József Katona: *Banus Bánk*. Designer: Mátyás Varga. National Theatre, 1936. (Mátyás Varga Gallery, Szeged)
24. József Katona: *Banus Bánk*. Designer: Mátyás Varga. National Theatre, 1936. (Mátyás Varga Gallery, Szeged)
25. Antal Németh's plan of the new National Theatre. (*A százéves Nemzeti Színház*, Budapest, 1938, p. 273)
26. William Shakespeare: *Twelfth Night*. Designer: Mrs Álmos Jaschik. National Theatre, 1936. (*A százéves Nemzeti Színház*. Budapest, 1938, p. 248)
27. Álmos Jaschik's preparatory sketch for the scenery of *Ro-nin* by Miklós Kállay, 1936. (OSZK SzT, KE 4306) watercolour
28. Miklós Kállay: *Ro-nin*. Costume design. Designer: Álmos Jaschik. National Theatre, 1936. (*A százéves Nemzeti Színház*. Budapest, 1938, p. 64)
29. Miklós Kállay: *Ro-nin*. Designer: Álmos Jaschik. National Theatre, 1936. (*A százéves Nemzeti Színház*. Budapest, 1938, p. 24)
30. Miklós Kállay: *Ro-nin*. Designer: Álmos Jaschik. National Theatre, 1936. (OSZK SzT, KE 4913) ink, watercolour, gold paint
31. Ernő Andai: *Department Store*. Designer: László Medgyes. National Theatre, 1936. (Whitworth, G.: *Theatre in Action*. London–New York 1938)
32. Ernő Andai: *Department Store*. Designer: László Medgyes. National Theatre, 1936. (Whitworth, G.: *Theatre in Action*. London–New York 1938)
33. Hsiung: *Miss Diamond Stream*. Designer: Álmos Jaschik. National Theatre, 1936. (OSZK SzT, KA 1326)
34. Mihály Vörösmarty: *Csongor and Tünde*. Designer: Álmos Jaschik. National Theatre, 1937. (OSZK SzT, KA 3453.12)
35. Mihály Vörösmarty: *Csongor and Tünde*. Background projection. Designer: Álmos Jaschik. National Theatre, 1937. (OSZK SzT, 290) bodycolour
36. Mihály Vörösmarty: *Csongor and Tünde*. Background projection. Designer: Álmos Jaschik. National Theatre, 1937. (OSZK SzT, 295) bodycolour
37. Eugene O'Neill: *Mourning Becomes Electra*. Designer: Mátyás Varga. National Theatre, 1937. (Mátyás Varga Gallery, Szeged) watercolour
38. Jules Romains: *Donogoo*. Designer: Mátyás Varga. National Theatre, 1937. (OSZK SzT, KA 64)
39. Gabriele d'Annunzio: *La figlia di Iorio*. Designer: János Horváth. National Theatre, 1937. (*A százéves Nemzeti Színház*. Bp. 1938, p. 248)
40. Imre Madách: *The Tragedy of Man*. Designers: János Horváth–Mátyás Varga. National Theatre, 1937. (OSZK SzT, KA 98)
41. Imre Madách: *The Tragedy of Man*. Designers: János Horváth–Mátyás Varga. National Theatre, 1937. (OSZK SzT, KA 106)
42. Imre Madách: *The Tragedy of Man*. Designers: János Horváth–Mátyás Varga. National Theatre, 1937. (OSZK SzT, KA 142)
43. William Shakespeare: *A Midsummer-Night's Dream*. Designer: Álmos Jaschik. National Theatre, 1937. (OSZK SzT, KA 885)

44. William Shakespeare: *A Midsummer-Night's Dream*. Designer: Álmos Jaschik. National Theatre, 1937. (OSZK SzT, KA 887)
45. Hans Johst: *Thomas Paine*. Designer: János Horváth. National Theatre, 1937. (OSZK SzT, KA 2247)
46. Sophocles: *Electra*. Designer: Álmos Jaschik. National Theatre, 1938. (*A százéves Nemzeti Színház*. Budapest, 1938, p. 206)
47. William Shakespeare: *King Lear*. Designer: János Horváth. National Theatre, 1938. (OSZK SzT, KA 922)
48. William Shakespeare: *King Lear*. Designer: János Horváth. National Theatre, 1938. (OSZK SzT, KA 924)
49. Don Pedro Calderon de la Barca: *The Great World Theatre*. Designer: Álmos Jaschik. National Theatre, 1938. (OSZK SzT, KA 1336)
50. Molière: *The Would-Be Gentleman*. Designer: Álmos Jaschik. National Theatre, 1938. In the middle: Aurél Milloss. (*A százéves Nemzeti Színház*. Budapest, 1938, p. 144)
51. William Shakespeare: *Macbeth*. Designer: János Horváth. National Theatre, 1939. (OSZK SzT KA 625)
52. William Shakespeare: *Macbeth*. Designer: János Horváth. National Theatre, 1939. (OSZK SzT KA 632)
53. William Shakespeare: *Macbeth*. Designer: János Horváth. National Theatre, 1939. (OSZK SzT KA 638)
54. William Shakespeare: *Macbeth*. Designer: János Horváth. National Theatre, 1939. (OSZK SzT KA 646)
55. William Shakespeare: *Hamlet*. Designer: János Horváth. National Theatre, 1940. (*A Nemzeti Színház 1941*. Budapest, 1942, p. 137)
56. William Shakespeare: *Hamlet*. Designer: János Horváth. National Theatre, 1940. (*A Nemzeti Színház 1941*. Budapest, 1942, p. 143)
57. William Shakespeare: *Romeo and Juliet*. Designer: Gusztáv Oláh. National Theatre 1940. (*A Nemzeti Színház 1941*. Budapest, 1942, p. 170)
58. William Shakespeare: *Romeo and Juliet*. Designer: Gusztáv Oláh. National Theatre 1940. (*A Nemzeti Színház 1941*. Budapest, 1942, p. 173)
59. Imre Madách: *The Tragedy of Man*. Designers: László Viski Balázs and Dezső Erdei. Chamber theatre of the National Theatre, 1939. (OSZK SzT 4. album)
60. William Shakespeare: *The Tempest*. Designer: János Horváth. National Theatre, 1940. (*A Nemzeti Színház 1941*. Budapest, 1942, p. 183)
61. Henrik Ibsen: *Peer Gynt*. Costume design. Designer: Álmos Jaschik. National Theatre, 1941. (OSZK SzT KD 1673) ink, watercolour
62. Mihály Vörösmarty: *Csongor and Tünde*. Designer: Álmos Jaschik. Guest performance in Frankfurt, 1941. (OSZK SzT, KA 5441/125)
63. Mihály Vörösmarty: *Csongor and Tünde*. Designer: István Pekáry. Pécs, 1942. (OSZK SzT, 1. album)
64. Mihály Vörösmarty: *Csongor and Tünde*. Designer: István Pekáry. Guest performance in Berlin, 1942. (OSZK SzT 1. album)
65. William Shakespeare: *Falstaff*. Designer: Zoltán Fábri. National Theatre, 1942. (OSZK SzT, KE 4556) bodycolour
66. Jean Giraudoux: *Ondine*. Designer: Zoltán Fábri. National Theatre, 1943. (OSZK SzT, KD 1819) watercolour
67. Jean Giraudoux: *Ondine*. Designer: Zoltán Fábri. National Theatre, 1943. (OSZK SzT, KD 1821) ink, watercolour

KÉPJEGYZÉK

1. Németh Antal fényképe, 1942. (OSZK SzT, KA 4428.49)
2. Johann Wolfgang von Goethe: *Ősfaust*. Tervező Horváth János. Frankfurti vendégjáték, 1941. (Stadt- und Universitätsbibliothek der Stadt Frankfurt am Main, Musik- und Theaterabteilung)
3. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Tervező: Jaschik Álmos. Díszletmakett a szegedi Városi Múzeumban 1929-ben rendezett színpadművészeti kiállításról. (OSZK SzT, KA 6450/1)
4. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Tervező: Jaschik Álmos. Szeged, 1929. Ceruza, tempera, 200×250 mm. (OSZK SzT, KE 4132)
5. William Shakespeare: *Hamlet*. Tervező: Benedek Kata. Díszletelképzelés, 1929. Ceruza, akvarell, 205×130 mm. (OSZK SzT, 714)
6. William Shakespeare: *Hamlet*. Tervező: Benedek Kata. Díszletelképzelés, 1929. Ceruza, akvarell, 120×130 mm. (OSZK SzT, 716)
7. Ludwig van Beethoven: *Fidelio*. Tervező: Jaschik Álmos. Szeged, 1930. Tus, tempera, 110×135 mm. (OSZK SzT, KE 4243)
8. Katona József: *Bánk bán*. Tervező: Benedek Kata. Szeged, 1930. (Németh Antal: *Bánk bán száz éve színpadon*. Bp. 1935. 279)
9. Georges Bizet: *Carmen*. Tervező: Horváth János. Díszletelképzelés, 1929–30. Akvarell, 150×223 mm. (OSZK SzT, KD 1828)
10. William Shakespeare: *Szentivánéji álom*. Tervező: Horváth János. Díszletelképzelés, 1930. Akvarell, 170×270 mm. (OSZK SzT, KD 1829)
11. Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. Tervező: Jaschik Álmos–Benedek Kata. Díszletelképzelés, 1931–32. (Németh, Anton: *Goethe und die moderne Bühne*. München 1932. 27)
12. Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. Tervező: Jaschik Álmos–Benedek Kata. Díszletelképzelés, 1931–32. (Németh, Anton: *Goethe und die moderne Bühne*. München 1932. 29)
13. Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Tervező: Jaschik Álmos. Díszletelképzelés a müncheni Prinzregententheater színpadára, 1932. (Németh Antal: *Az ember tragédiája színpadon*. Bp. 1933. 1)
14. Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Tervező: Jaschik Álmos. Díszletelképzelés a müncheni Prinzregententheater színpadára, 1932. (Németh Antal: *Az ember tragédiája színpadon*. Bp. 1933. 135)
15. Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Tervező: Horváth János. Díszletelképzelés a veronai aréna színpadára, 1933. (Németh Antal: *Az ember tragédiája színpadon*. Bp. 1933. 139)
16. Ludwig van Beethoven: *Missa Solemnis*. Tervező Horváth János. Nemzeti Színház 1935. (OSZK SzT XI. 185)
17. Díszletelképzelés Giuseppe Verdi egyik operájához. Tervező: Valér Erik, 1934. Fametszet. (OSZKK Fond 63/244)
18. Díszletelképzelés Giuseppe Verdi egyik operájához. Tervező: Valér Erik, 1934. Fametszet. (OSZKK Fond 63/244)
19. Giuseppe Verdi: *Rigoletto*. Tervező: Valér Erik. Díszletelképzelés, 1934. Fametszet. (OSZKK Fond 63/244)

20. Giuseppe Verdi: *Rigoletto*. Tervező: Valér Erik. Díszletelképzelés, 1934. Fametszet. (OSZKK Fond 63/244)
21. William Shakespeare: *Hamlet*. Tervező: Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1935. Akvarell, 300×430 mm. (Varga Mátyás Kiállítóháza, Szeged)
22. William Shakespeare: *Hamlet*. Tervező: Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1935. Akvarell, 300×430 mm. (Varga Mátyás Kiállítóháza, Szeged)
23. Katona József: *Bánk bán*. Tervező: Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1936. Rajz, 250×360 mm. (Varga Mátyás Kiállítóháza, Szeged)
24. Katona József: *Bánk bán*. Tervező: Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1936. Rajz, 250×360 mm. (Varga Mátyás Kiállítóháza, Szeged)
25. Németh Antal terve az új Nemzeti Színházról, 1930-as évek. (*A százéves Nemzeti Színház*, Bp. 1938. 273)
26. William Shakespeare: *Vízkereszt*. Tervező Jaschik Álmosné. Nemzeti Színház, 1936. (*A százéves Nemzeti Színház*. Bp. 1938. 248)
27. Jaschik Álmos előkészítő vázlata Kállay Miklós: *A roninok kincse* című darabjának díszletéhez, 1936. Akvarell, 130×185 mm. (OSZK SzT, KE 4306)
28. Kállay Miklós: *A roninok kincse*. Jelmezterv. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1936. (*A százéves Nemzeti Színház*. Bp. 1938. 64)
29. Kállay Miklós: *A roninok kincse*. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1936. (*A százéves Nemzeti Színház*. Bp. 1938. 24)
30. Kállay Miklós: *A roninok kincse*. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1936. Tus, akvarell, aranyfesték. 210×330 mm. (OSZK SzT, KE 4913)
31. Andai Ernő: *Áruház*. Tervező Medgyes László. Nemzeti Színház, 1936. (Whitworth, G.: *Theatre in Action*. London–New York 1938)
32. Andai Ernő: *Áruház*. Tervező Medgyes László. Nemzeti Színház, 1936. (Whitworth, G.: *Theatre in Action*. London–New York 1938)
33. Hsiung: *Gyémántpatak kisasszony*. Tervező Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1936. (OSZK SzT, KA 1326)
34. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1937. (OSZK SzT, KA 3453.12)
35. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Háttérvetítés. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1937. Tempera, 150×230 mm. (OSZK SzT, 290)
36. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Háttérvetítés. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1937. Tempera, 150×230 mm. (OSZK SzT, 295)
37. Eugene O'Neill: *Amerikai Elektra*. Tervező: Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1937. Akvarell, 390×500 mm. (Varga Mátyás Kiállítóháza Szeged)
38. Jules Romains: *Donogoo*. Tervező: Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1937. (OSZK SzT, KA 64)
39. Gabriele D'Annunzio: *Jorio leánya*. Tervező Horváth János. Nemzeti Színház, 1937. (*A százéves Nemzeti Színház*. Bp. 1938. 248)
40. Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Tervező: Horváth János–Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1937. (OSZK SzT, KA 98)
41. Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Tervező: Horváth János–Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1937. (OSZK SzT, KA 106)
42. Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Tervező: Horváth János–Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1937. (OSZK SzT, KA 142)
43. William Shakespeare: *Szentivánéji álom*. Tervező Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1937. (OSZK SzT, KA 885)
44. William Shakespeare: *Szentivánéji álom*. Tervező Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1937. (OSZK SzT, KA 887)

45. Hans Johst: *Thomas Paine*. Tervező Horváth János. Nemzeti Színház, 1937. (OSZK SzT, KA 2247)
46. Szophoklész: *Elektra*. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1938. (*A százéves Nemzeti Színház*. Bp. 1938. 206)
47. William Shakespeare: *Lear király*. Tervező: Horváth János. Nemzeti Színház, 1938. (OSZK SzT, KA 922)
48. William Shakespeare: *Lear király*. Tervező: Horváth János. Nemzeti Színház, 1938. (OSZK SzT, KA 924)
49. Don Pedro Calderon de la Barca: *A nagy világszínház*. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1938. (OSZK SzT, KA 1336)
50. Molière: *Az úrhatnám polgár*. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1938. Középen Milloss Aurél. (*A százéves Nemzeti Színház*. Bp. 1938. 144)
51. William Shakespeare: *Macbeth*. Tervező: Horváth János. Nemzeti Színház, 1939. (OSZK SzT KA 625)
52. William Shakespeare: *Macbeth*. Tervező: Horváth János. Nemzeti Színház, 1939. (OSZK SzT KA 632)
53. William Shakespeare: *Macbeth*. Tervező: Horváth János. Nemzeti Színház, 1939. (OSZK SzT KA 638)
54. William Shakespeare: *Macbeth*. Tervező: Horváth János. Nemzeti Színház, 1939. (OSZK SzT KA 646)
55. William Shakespeare: *Hamlet*. Tervező Horváth János. Nemzeti Színház, 1940. (*A Nemzeti Színház* 1941. Bp. 1942. 137)
56. William Shakespeare: *Hamlet*. Tervező Horváth János. Nemzeti Színház, 1940. (*A Nemzeti Színház* 1941. Bp. 1942. 143)
57. William Shakespeare: *Romeo és Júlia*. Tervező Oláh Gusztáv. Nemzeti Színház 1940. (*A Nemzeti Színház* 1941. Bp. 1942. 170)
58. William Shakespeare: *Romeo és Júlia*. Tervező Oláh Gusztáv. Nemzeti Színház 1940. (*A Nemzeti Színház* 1941. Bp. 1942. 173)
59. Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Tervező: Viski Balázs László és Erdei Dezső. A Nemzeti Színház Kamaraszínháza, 1939. (OSZK SzT 4. album)
60. William Shakespeare: *A vihar*. Tervező Horváth János. Nemzeti Színház, 1940. (*A Nemzeti Színház* 1941. Bp. 1942. 183)
61. Henrik Ibsen: *Peer Gynt*. Jelmezterv. Tervező Jaschik Álmos. Nemzeti Színház 1941. Tus, toll, akvarell, 240×168 mm. (OSZK SzT KD 1673)
62. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Tervező: Jaschik Álmos. Frankfurti vendégjáték, 1941. (OSZK SzT, KA 5441/125)
63. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Tervező: Pekáry István. Pécs, 1942. (OSZK SzT, 1. album)
64. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Tervező: Pekáry István. Berlieni vendégjáték, 1942. (OSZK SzT, 1. album)
65. William Shakespeare: *Falstaff*. Tervező: Fábri Zoltán. Nemzeti Színház, 1942. Tempera, 355×505 mm. (OSZK SzT, KE 4556)
66. Jean Giraudoux: *Sellő*. Tervező: Fábri Zoltán. Nemzeti Színház, 1943. Akvarell, 133×180 mm. (OSZK SzT, KD 1819)
67. Jean Giraudoux: *Sellő*. Tervező: Fábri Zoltán. Nemzeti Színház, 1943. Tus, akvarell, 140×190 mm. (OSZK SzT, KD 1821)

(Az 1., 3–7., 9., 10., 16–20., 27., 30., 33–36., 38., 40–45., 47–49., 51–54., 59. és 61–67. kép reprodukciója az OSZK-ban készült.)

NÉVMUTATÓ

(A dőlt számjegyek az érdemi tárgyalás helyére, a szögletes zárójelben levők a képekre utalnak.)

Aba Novák Vilmos 36, 39, 52, 97
Andai Ernő [31, 32]
Appia, Adolphe 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24,
26, 27, 28, 29, 31, 32, 35, 38, 40, 41, 43,
44, 45, 54, 56, 72, 73, 76, 93, 94, 95
Aravantinos, Panos 39, 50, 76, 88, 97
Arisztophanész 49
Artaud, Antonin 29, 33, 35, 60, 74

Bajor Gizi 25
Balázs László, viski 54, [59]
Balla, Giacomo 17, 27
Bandello, Matteo 89
Bánóczy László 76
Bárány Ila 87
Bartók Béla 21
Batthyány Gyula 12
Baty, Gaston 25, 73
Beckett, Samuel 22
Beethoven, Ludwig van 33, 57, 76, 98, [7, 16]
Belleforest, François de 89
Benedek Kata 39, 49, 53, 55, 56, 75, 76, [5,
6, 8, 11, 12]
Benedek Marcell 76
Berg, Alban 76
Bessenyei György 78
Bizet, Georges [9]
Blattner Géza 13, 25
Boaistuau de Launay, Pierre 89
Borberg, Svend 39, 52
Bragaglia, Anton Giulio 17
Brahm, Otto 18
Brecht, Bertolt 24, 33, 35, 73
Brooke, Arthur 89, 90
Buday György 71

Calderon de la Barca, Pedro 33, 63, 86, [49]
Chagall, Marc 19

Chesterton, Gilbert Keith 14, 19
Chirico, Giorgio de 74
Clair, René 14
Claudel, Paul 19
Copeau, Jacques 27, 73, 75
Craig, Edward Gordon 17, 18, 19, 20, 21, 22,
24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 35, 38, 40, 41,
42, 43, 45, 46, 52, 58, 72, 75, 93, 94, 95, 98
Crommelynck, Fernand 18

D'Annunzio, Gabriele [39]
Delaunay, Robert 17
Depero, Fortunato 17
Dienes Zsófia 71
Duncan, Isadora 28, 29, 94

Ehrenfeld Miklós (Michel Gyarmati) 79, 86, 87
Eizenstein, Szergej 30
Ekszter, Alekszandra (Alexandra Exter) 19, 78
Eliot, Thomas Stearns 76
Engel, Erich 14, 15
Erdei Dezső [59]
Erkel Ferenc 47

Fábri Zoltán 16, 43, 52, 64, 71, 74, 75, 97,
99, [65, 66, 67]
Falk, Robert 62
Farkas Ferenc 61
Fehling, Jürgen 13, 75
Forzano, Gioacchino 74
Fuchs, Georg 19, 22, 23, 27, 29, 32, 40, 72, 74
Fuller, Loie 44
Fülöp-Miller, René 44, 72

Gabo, Naum 22
Galamb Sándor 39

- Geddes, Norman Bel 44, 75
 Genthon István 12, 70
 Giraudoux, Jean 52, 74, 97, [66, 67]
 Gobbi Hilda 78
 Goethe, Johann Wolfgang von 36, 53, 54, 55,
 56, 76, 77, [2, 11, 12]
 Goncsarova, Natalja 17, 24
 Gozzi, Carlo 18
 Granovszkij, Alekszej (Alexis Granovsky) 14,
 15, 19, 22, 27, 29, 30, 35, 46, 62, 92, 93,
 94, 96, 99
 Gregor, Joseph 20, 30, 44, 72, 74, 93
 Gropius, Walter 17, 76
 Gröning, Karl 36
 Gründgens, Gustaf 75
- Hagemann, Karl 72
 Halász Kató 87
 Hasenclever, Walter 21, 45
 Hauptmann, Gerhart 71
 Hebbel, Friedrich 32
 Hegedűs Géza 78
 Hekler Antal 12, 70
 Herald, Heinz 73
 Hevesi Sándor 16, 76
 Hildebrandt, Adolf Ernst 74
 Hilpert, Heinz 13
 Hóman Bálint 71
 Horváth János 15, 39, 41, 43, 49, 50–51,
 52, 53, 56, 57, 63, 64, 74, 76, 77, 88, 92,
 97, 98, 99, [2, 9, 10, 15, 16, 39, 40, 41,
 42, 45, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56,
 60]
 Hsiung S. I. 30, [33]
- Ibsen, Henrik [61]
 Ihering, Herbert 71
 Ionesco, Eugène 22
- Jakulov, Georgij 19, 75
 Janovics Jenő 77
 Jaques-Dalcroze, Émile 24, 28, 33, 94
 Jaschik Álmos 15, 16, 27, 30, 39, 40, 41, 42,
 49–50, 51, 52, 53, 54, 56, 59, 60, 63, 64,
 70, 76, 77, 79, 80, 81, 97, 99, [3, 4, 7, 11,
 12, 13, 14, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36,
 43, 44, 46, 49, 50, 61, 62]
- Jaschik Álmosné (szül. Müller Mária) 39, 49,
 74, 76, [26]
 Jessner, Leopold 13, 15, 18, 22, 25, 26, 29,
 31, 33, 36, 38, 41, 42, 45, 46, 50, 58, 73,
 75, 76, 77, 92, 93, 94, 97, 98, 99
 Jevreinov, Nyikolaj 19, 21, 72, 77
 Johst, Hanns 25, 76, [45]
- Kaiser, Georg 15
 Kalidásza 19
 Kállay Miklós 30, 75, [27, 28, 29, 30]
 Kampis Antal 74
 Kandinszkij, Vaszilij 17, 19, 23, 27, 28, 35,
 77
 Kárász Évi 87, 88
 Kárpáti Aurél 9, 23, 73, 74
 Kassák Lajos 11, 70, 91
 Katona József 42, 47, 53, 57, 92, 94, 98, [8,
 23, 24]
 Kemény Lili 87
 Kiesler, Frederick 71
 Klein, Cesar 43
 Kokoschka, Oskar 17, 23
 Kontuly Béla 52
 Koonen, Alice 64
 Krasziński, Zygmunt 76
- Laban, Rudolf 28, 62, 75, 94
 Lambrecht Kálmán 12
 Larionov, Mihail 17, 46
 László Sándor (Alexander László) 44, 75
 Lautenschläger, Karl 46
 Lecocq, Alexandre Charles 19
 Léger, Fernand 17, 46
 Lindner Anikó 79
 Liszt Ferenc 76
 Lukács György 76
 Lully, Jean-Baptiste 59
- Mácza János 11, 70, 91
 Madách Imre 14, 31, 36, 54, 60, 62, 92, 94,
 [13, 14, 15, 40, 41, 42, 59]
 Madzsar Alice 71
 Magyar Bálint 70, 77
 Majakovszkij, Vlagyimir 18
 Major Tamás 25, 39, 78
 Marées, Hans von 40

- Marinetti, Filippo Tommaso 17, 22, 35, 72
 Márkus László 39, 76
 Martin, Karl Heinz 13
 Mártonfi Péter 78
 Masuccio Salernitano (Tommaso Guardati) 89
 Medgyaszay Vilma 70
 Medgyes László 11, 12, 52, 53, 98, [31, 32]
 Mejerhold, Vszevolod 13, 14, 15, 18, 22, 24, 25, 26, 27, 29, 33, 34, 35, 36, 47, 73, 75, 92, 94
 Milloss Aurél 14, 15, 25, 28, 59, 62, 63, 73, 76, 92, 94, 99
 Moholy-Nagy László 11, 17, 18, 22, 48
 Molière (Jean Baptiste Poquelin) 59, 87, [50]
 Molnár C. Pál 36, 39, 52, 98
 Molnár Farkas 17
 Mozart, Wolfgang Amadeus 42, 53, 55
 Müller, Traugott 40, 75
- Nagy Adorján 71
 Nagyajtay Teréz 77
 Niessen, Carl 20, 40, 72, 93
- Oláh Gusztáv 39, 74, [57, 58]
 O'Neill, Eugene Gladstone 76, [37]
 Osztrovszkij, Alekszandr Nyikolajevics 18
- Palasovszky Ödön 13, 72, 73
 Patterson, Michael 35
 Peéry Piri 13
 Pekáry István 52, 60, 64, 76, 98, [63, 64]
 Peretz 62
 Pethő Sándor 12
 Pevsner, Antoine 22
 Picabia, Francis 17
 Picasso, Pablo 17
 Pirchan, Emil 38, 43, 50, 73, 75, 76, 97
 Piscator, Erwin 13, 15, 18, 22, 25, 26, 31, 33, 35, 36, 40, 47, 58, 71, 73, 75, 76, 77, 92, 94, 96, 98
 Podolini Volkmann Artúr 12
 Popova, Ljubov 75
 Porto, Luigi da 89
 Pörtner, Paul 35
 Prampolini, Enrico 17, 24, 27
 Pudovkin, Vszevolod 14
- Puvis de Chavannes, Pierre 40
 Pünkösti Andor 76
- Rabinovszky Máriausz 13, 71
 Reinhardt, Max 13, 15, 18, 26, 27, 30, 32, 33, 35, 36, 45, 48, 60, 75, 92, 94
 Rékai András 71
 Reuss, Leo 31, 48
 Richter, Julius 76
 Riegl, Alois 20
 Romain, Jules 76, 97, [38]
 Romstöck, Hermann 74
- Satie, Eric 24
 Schiller, Friedrich 18
 Schlemmer, Oskar 17, 24, 25, 27, 29, 31, 46, 73, 74, 94
 Schreyer, Lothar 17
 Schwarz, Helmut 28
 Shakespeare, William 18, 21, 22, 29, 34, 42, 64, 71, 89, 90, [5, 6, 10, 21, 22, 26, 43, 44, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 65]
 Sievert, Ludwig 32, 36, 38, 40, 44, 45, 74, 75
 Somlay Artúr 39
 Sorge, Reinhard Johannes 21
 Stern Magda 87
 Strauss, Richard 76
 Strindberg, August 45, 61, 77, 99
 Strnad, Oscar 76
- Szánthó György 76
 Szántó Klári 87
 Szentpál Olga, Rabinovszkyné 13, 71
 Szőke Sándor 77
 Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin 18, 34, 64, 92
 Sztravinszkij, Igor 27
 Szűcs László 73, 75
- Tairov, Alexandr 13, 14, 19, 22, 26, 29, 30, 35, 36, 64, 75, 92, 93, 94, 99
 Táray Ferenc 39
 Tihanyi Lajos 11
 Tiszay Andor 13, 71

Uitz Béla 11
Újházy György 76
Ungvári László 25

Xenophón, epheszosi 89

Yeats, William Butler 22, 27

Vahtangov, Jevgenyij 18, 29, 30, 34, 60

Valér Erik 39, 64, 78, [17, 18, 19, 20]

Varga Máttyás 16, 41, 51, 52, 57, 63, 76, 97,
98, 99, [21, 22, 23, 24, 37, 38, 40]

Várkonyi Zoltán 25

Vega, Lope de 89

Verdi, Giuseppe 53, 75, [17, 18, 19, 20]

Vesznyin, Alekszandr 19, 78

Vollmoeller, Karl 33

Vörösmarty Mihály 76, 94, 98, [3, 4, 34, 35,
36, 62, 63, 64]

Wagner, Cosima 76

Wagner, Richard 18, 22, 28, 29, 41

Walden, Herwarth 17

Wedekind, Frank 62

Wigman, Mary 14, 62

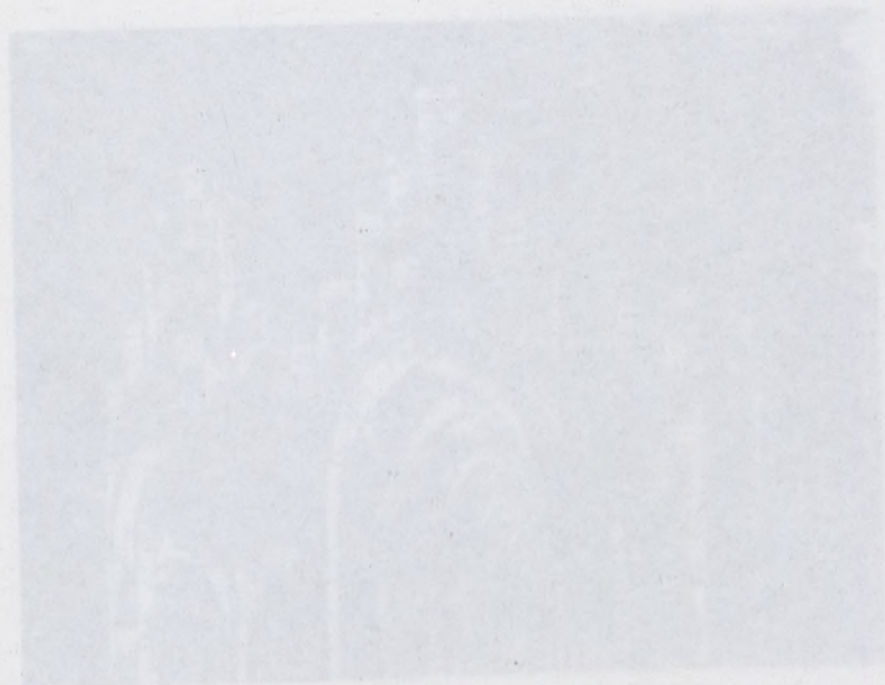
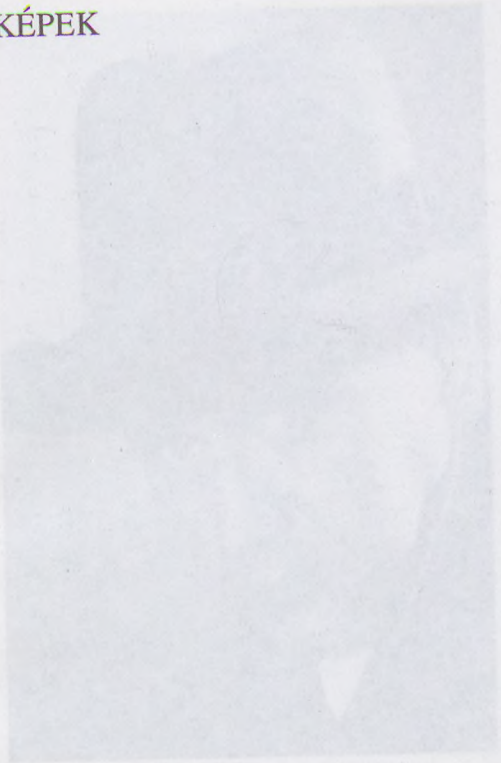
Wilde, Oscar 19

Wüstenhagen, Karl 36

KÉPEK

1941. évi kiadás

7

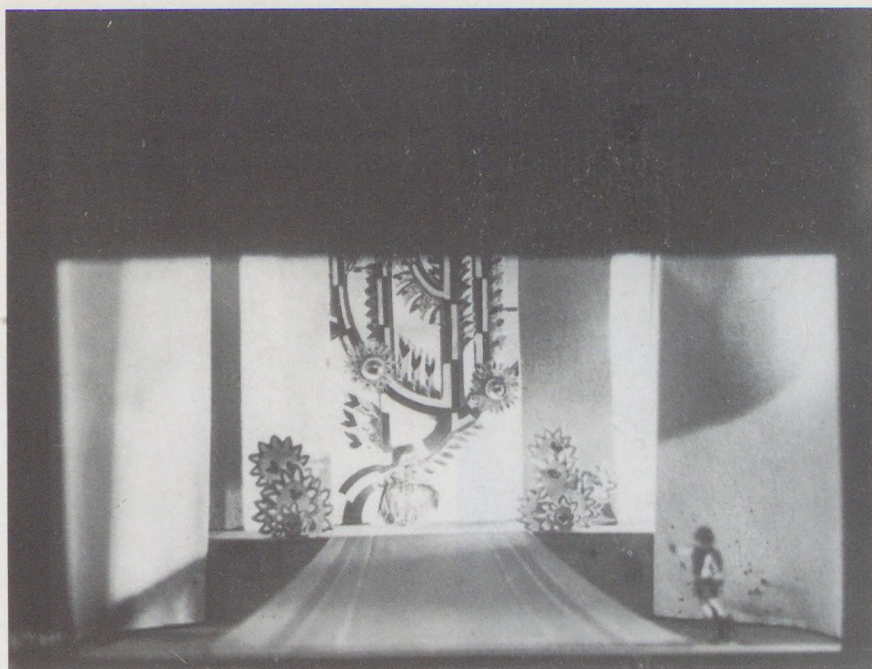


Johann Wolfgang von Goethe: Háza, Frankfurt, 1793. (Frankfurt, 1883, 1941)

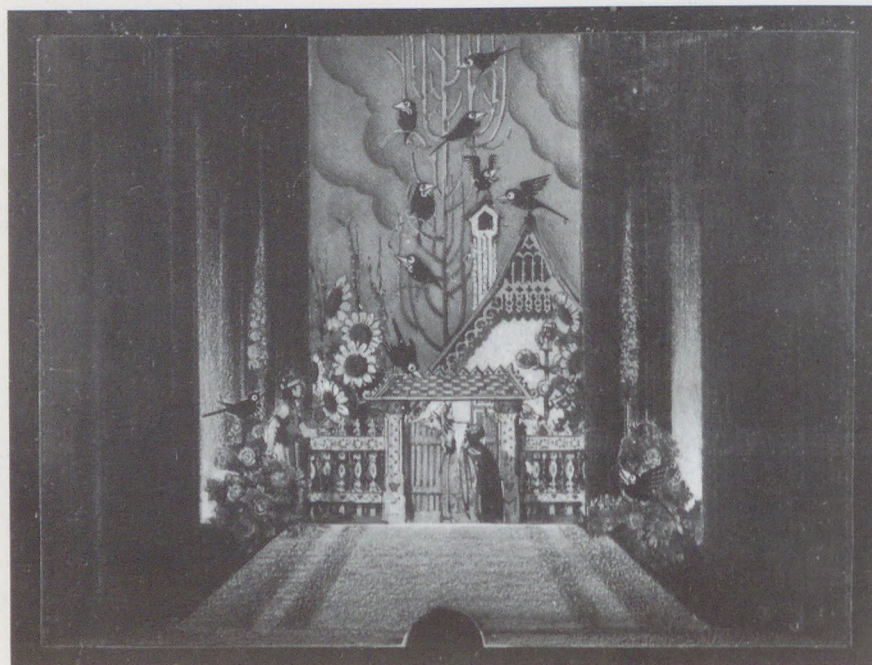
1. Németh Antal, 1942



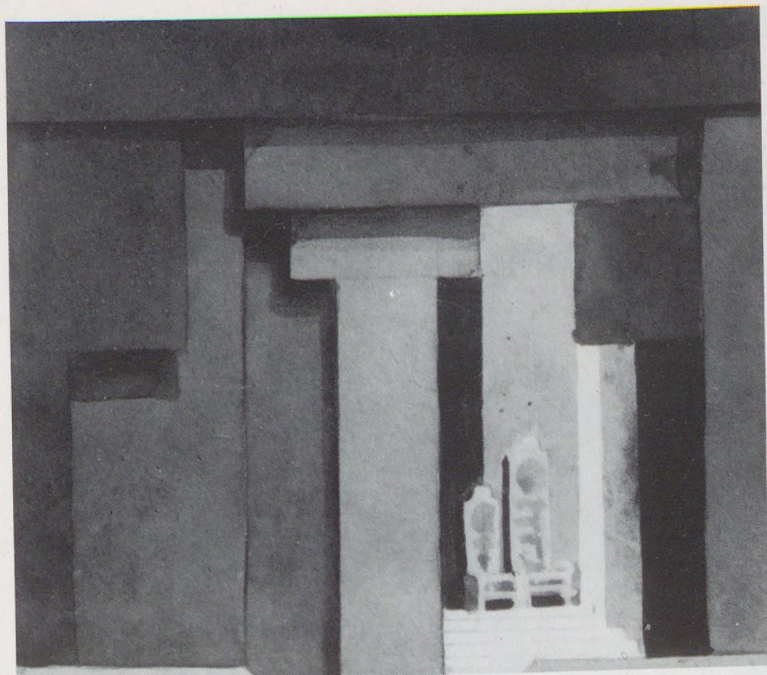
2. Johann Wolfgang von Goethe: *Ősfaust*. Tervező Horváth János.
Frankfurti vendégház, 1941



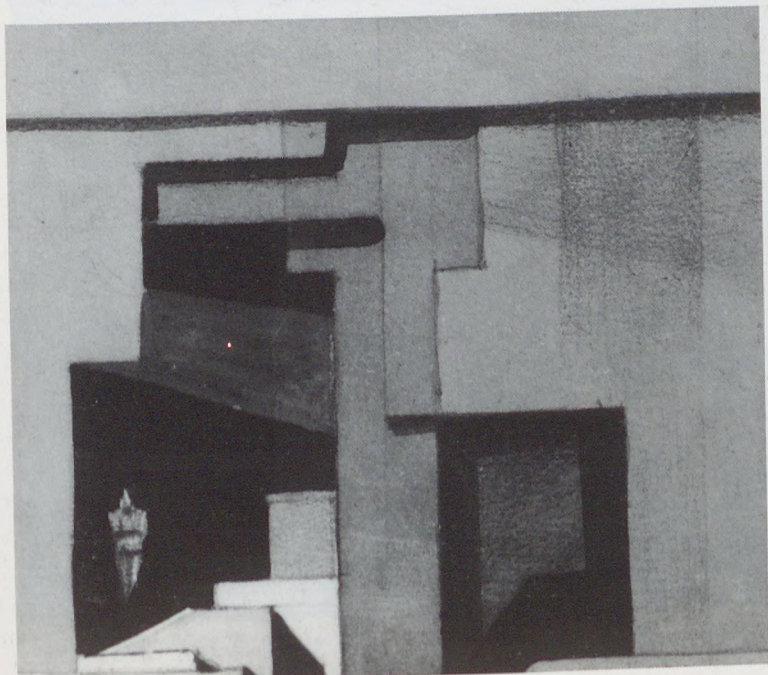
3. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Díszletmakett, tervező Jaschik Álmos. Színpadművészeti kiállítás, Szeged, Városi Múzeum, 1929



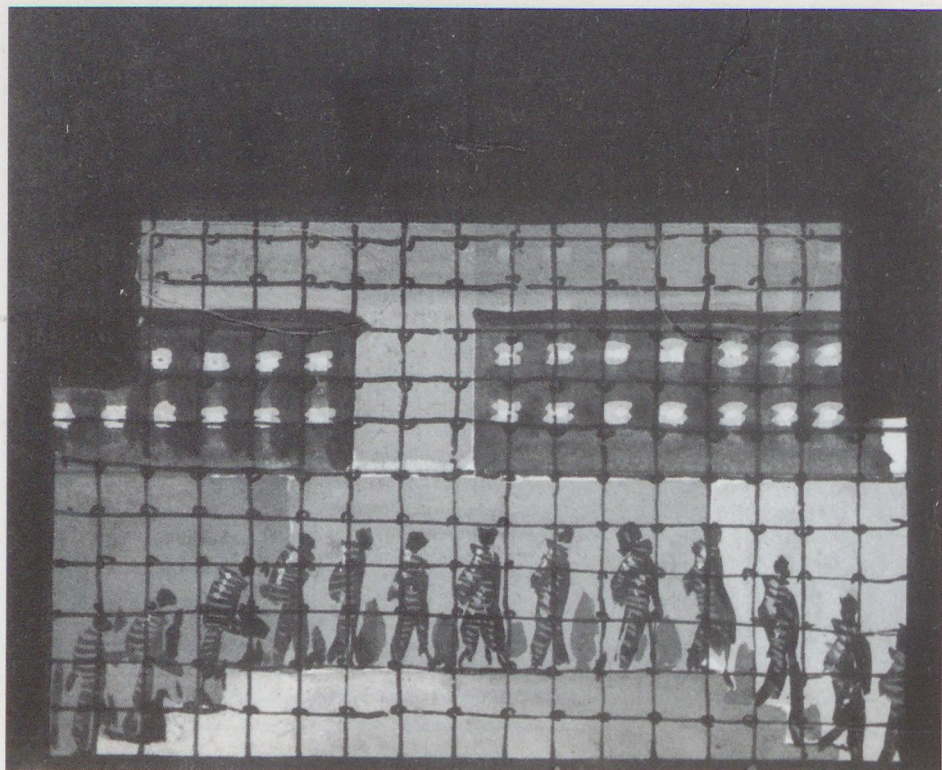
4. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Tervező Jaschik Álmos. Szegedi Nemzeti Színház, 1929, ceruza, tempera



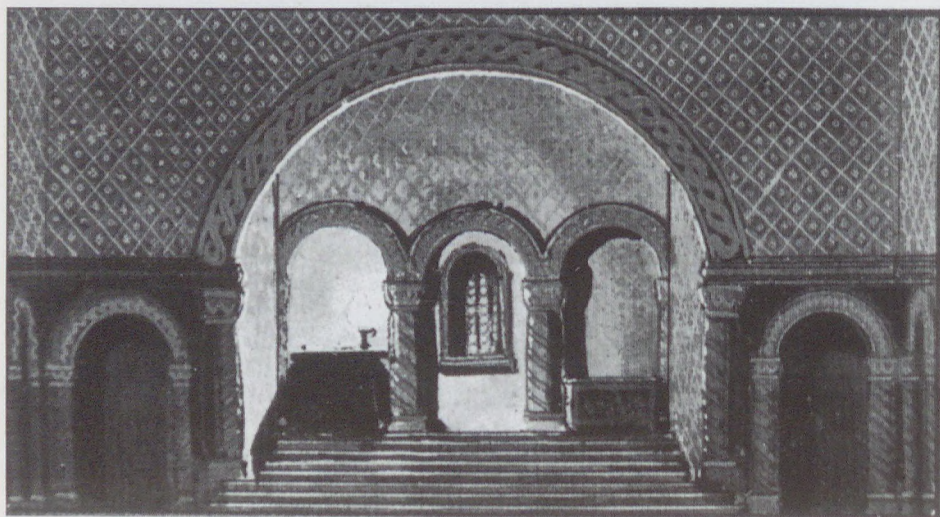
5. William Shakespeare: *Hamlet*. Tervező: Benedek Kata. Díszletelképzelés, 1929, ceruza, akvarell



6. William Shakespeare: *Hamlet*. Tervező: Benedek Kata. Díszletelképzelés, 1929, ceruza, akvarell



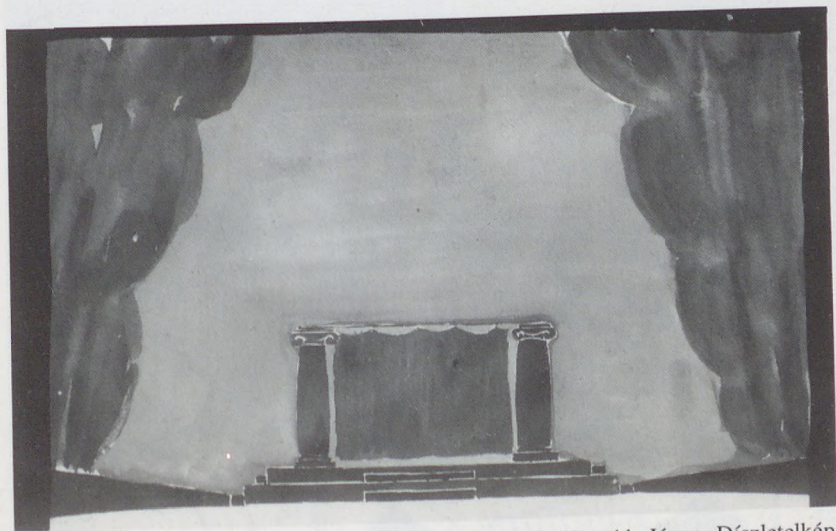
7. Ludwig van Beethoven: *Fidelio*. Tervező: Jaschik Álmos. Szegedi Nemzeti Színház, 1930, tus, tempera



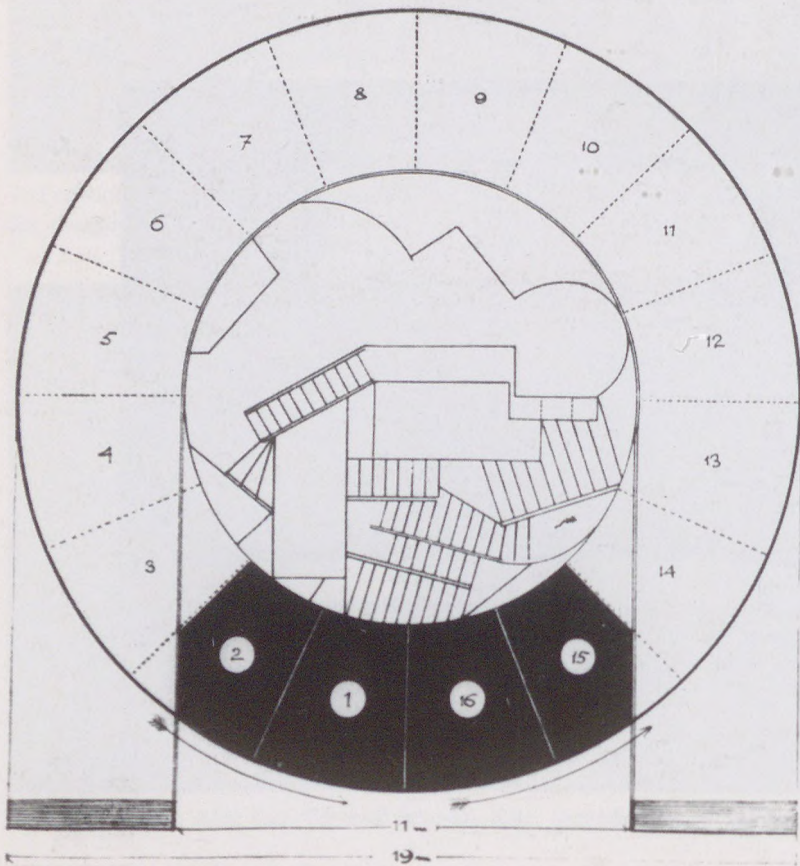
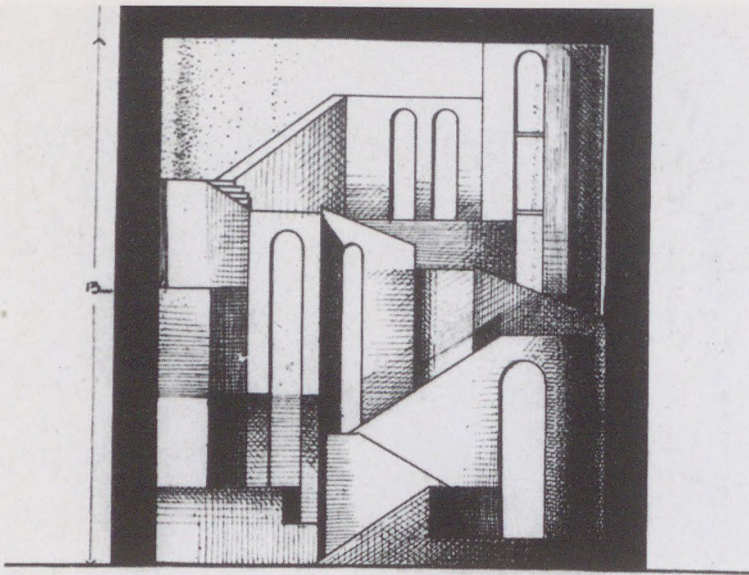
8. Katona József: *Bánk bán*. Tervező: Benedek Kata. Szegedi Nemzeti Színház, 1930



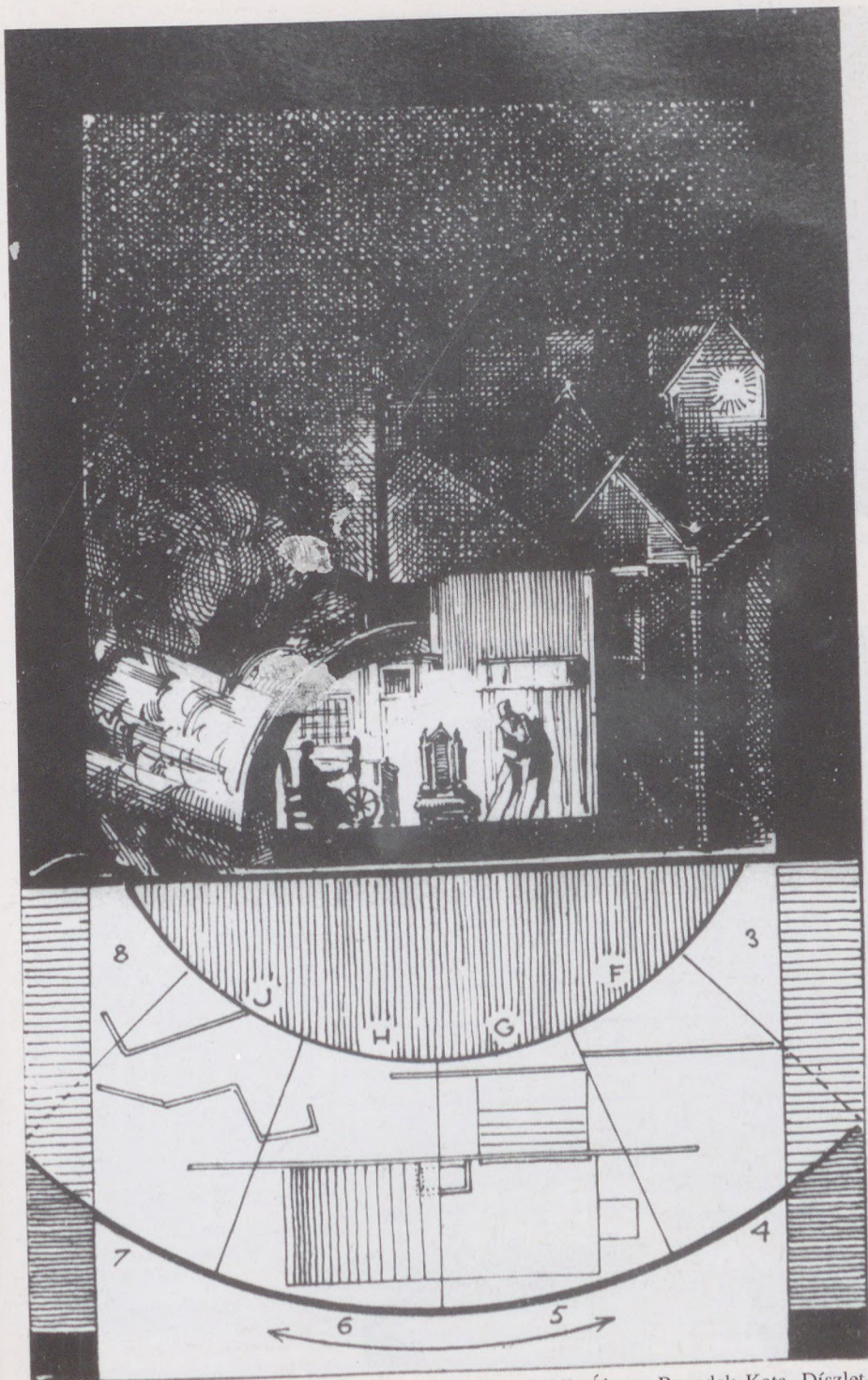
9. Georges Bizet: *Carmen*. Tervező: Horváth János. Díszletképzelés, 1929–30, akvarell



10. William Shakespeare: *Szentivánéji álom*. Tervező: Horváth János. Díszletképzelés, 1930, akvarell



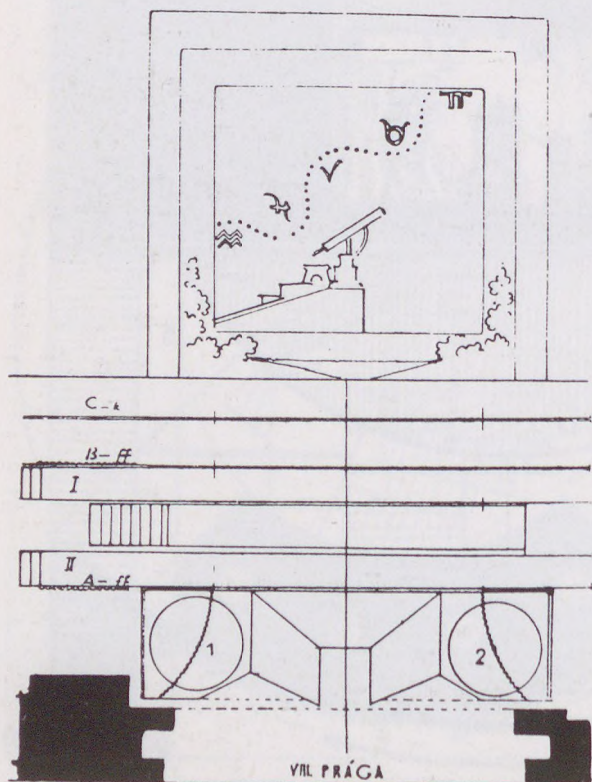
11. Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. Tervező: Jaschik Álmos-Benedek Kata. Díszletképzés, 1931-32



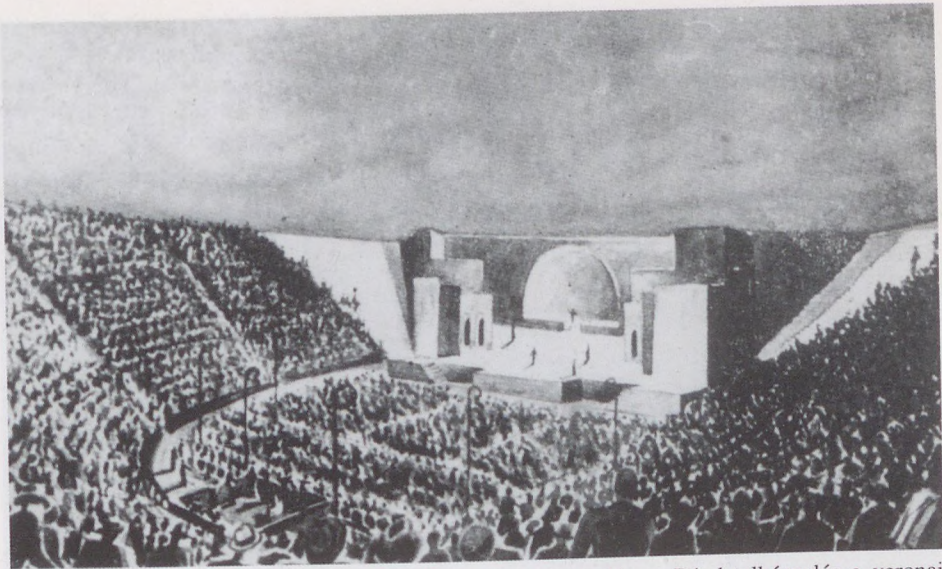
12. Johann Wolfgang, von Goethe: *Faust*. Tervező: Jaschik Álmos–Benedek Kata. Díszlet-elképzelés, 1931–32



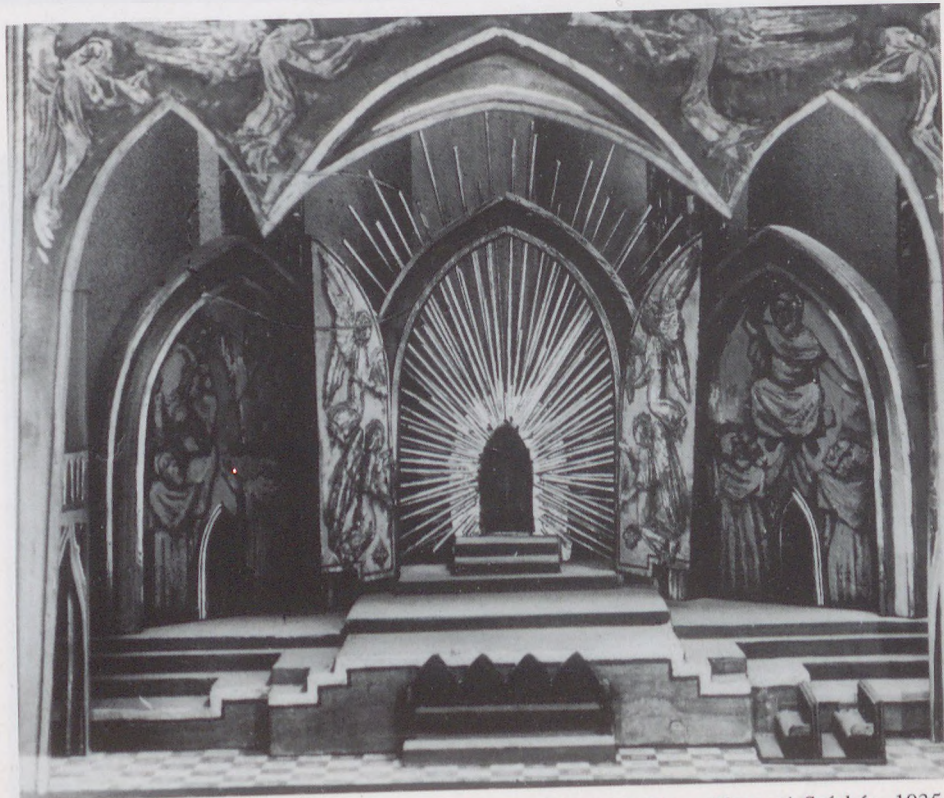
13. Madách Imre: *Az ember tragédiája*.
Tervező: Jaschik Álmos. Díszletelkép-
zelés a müncheni Prinzregententheater
színpadára, 1932



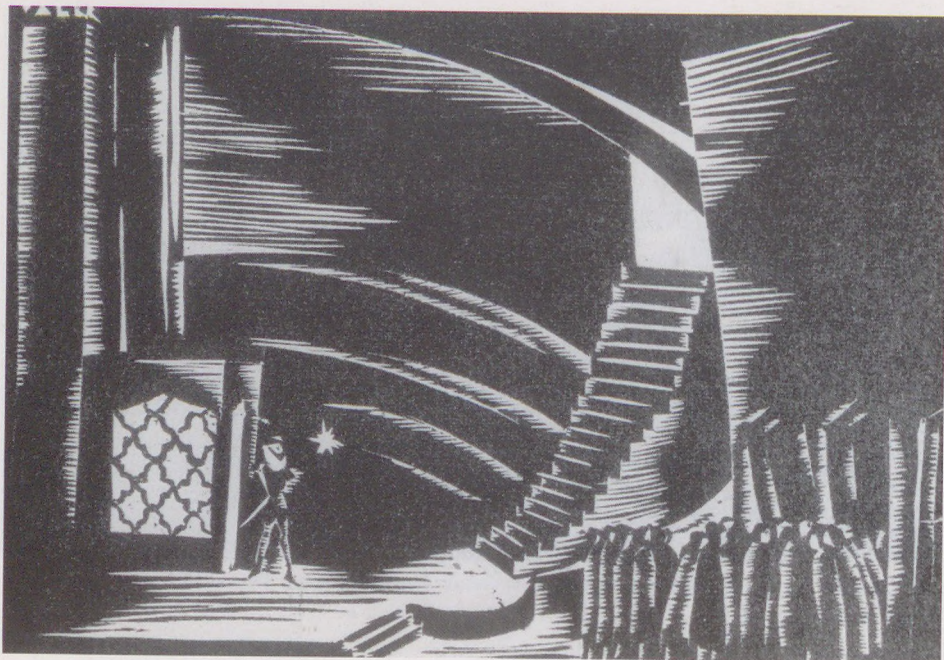
14. Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Tervező: Jaschik
Álmos. Díszletelképzelés a müncheni Prinzregententheater
színpadára, 1932



15. Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Tervező: Horváth János. Díszletképzelés a veronai aréna színpadára, 1933



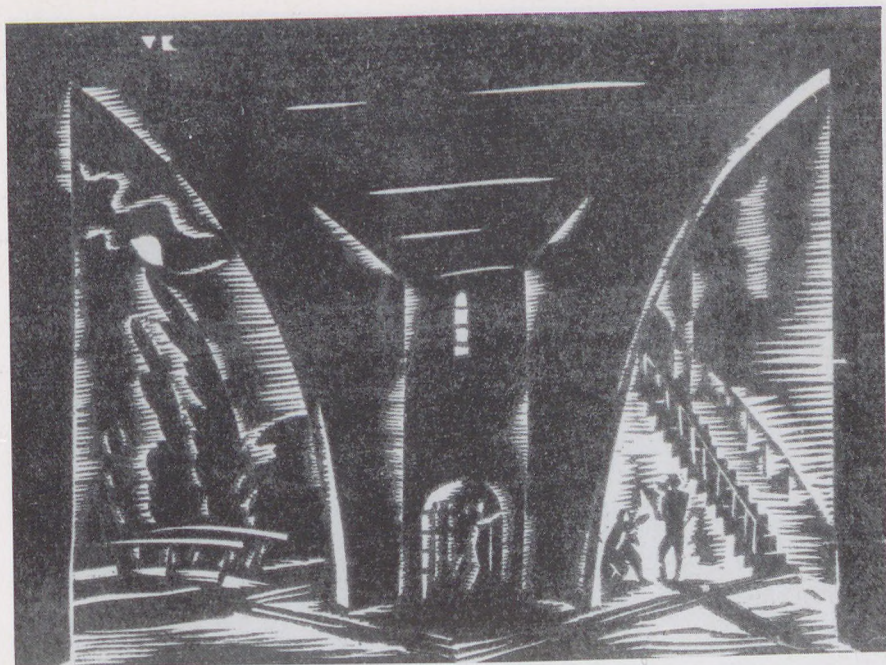
16. Ludwig van Beethoven: *Missa Solemnis*. Tervező Horváth János. Nemzeti Színház, 1935



17. Díszletképzés Giuseppe Verdi egyik operájához. Tervező: Valér Erik, 1934, fametszet



18. Díszletképzés Giuseppe Verdi egyik operájához. Tervező: Valér Erik, 1934, fametszet



19. Giuseppe Verdi: *Rigoletto*. Tervező: Valér Erik. Díszletelképzelés, 1934, fametszet



20. Giuseppe Verdi: *Rigoletto*. Tervező: Valér Erik. Díszletelképzelés, 1934, fametszet



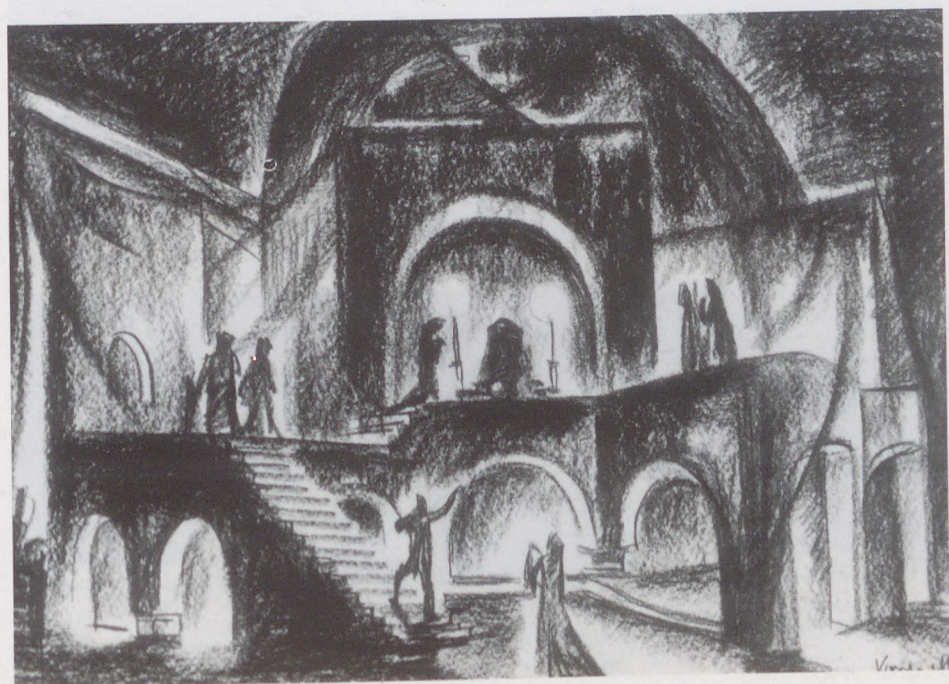
21. William Shakespeare: *Hamlet*. Tervező: Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1935, akvarell



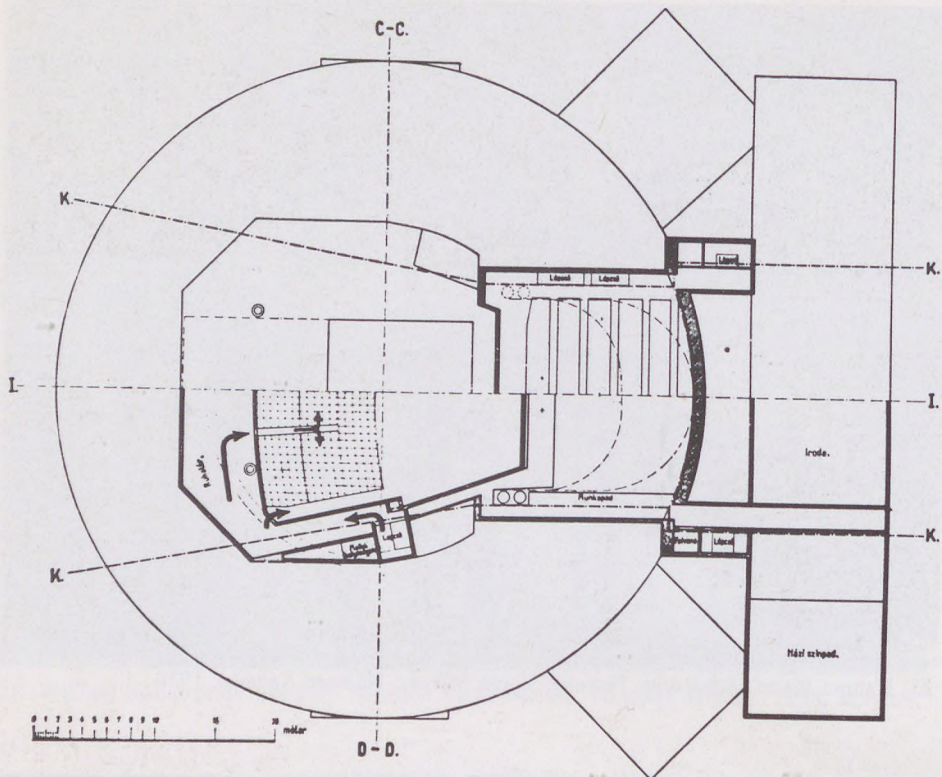
22. William Shakespeare: *Hamlet*. Tervező: Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1935, akvarell



23. Katona József: *Bánk bán*. Tervező: Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1936

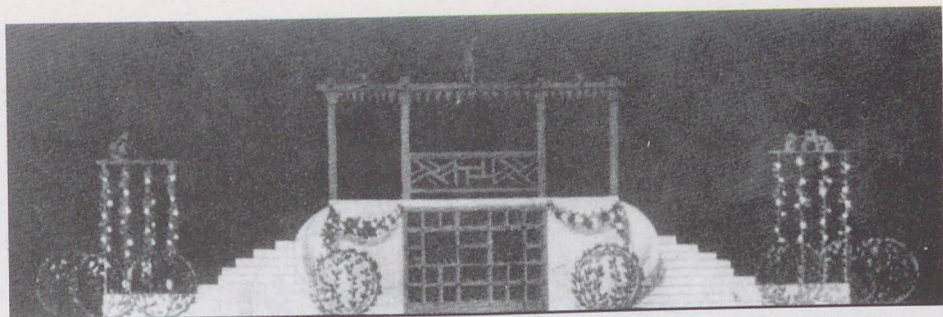


24. Katona József: *Bánk bán*. Tervező: Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1936

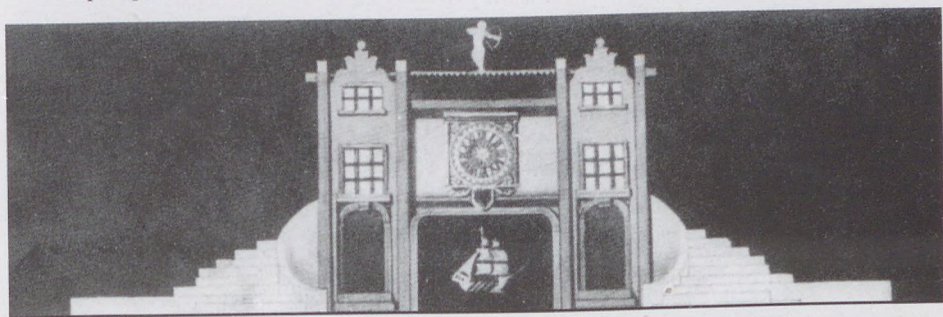


A tervezett korszerű színház alaprajza. Az alaprajz felső fele közvetlenül a zsinórpadlás alatt átfektetett vízszintes síkkal, az alaprajz alsó fele pedig közvetlenül a nézőtér mennyezete alatti metszetet tünteti fel. A vastag fekete nyilak a bejövő nézőközönség útirányát mutatják. A színpadítrbe rajzolt két eredményvonalas ív a két látóhatárfüggőnpálya

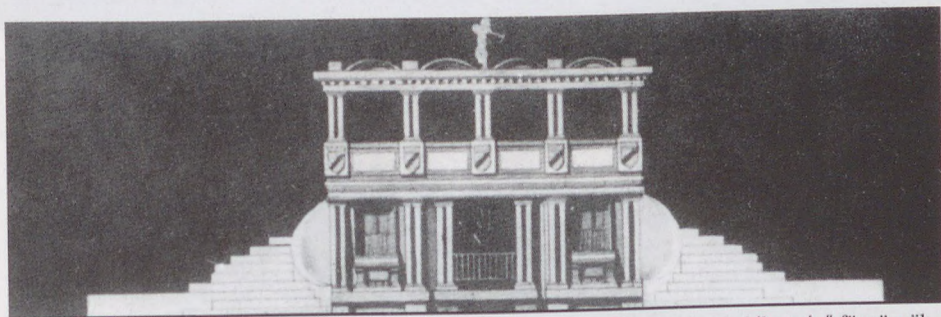
25. Németh Antal terve az új Nemzeti Színházról, 1930-as évek



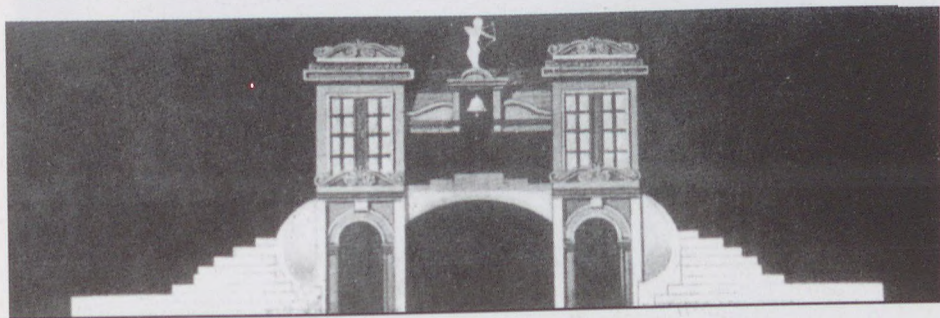
Alapszínpad. Olivia kertje, emeltebb lugassal. Állandó lépcsők és hidemelvény. Kék körfüggöny.



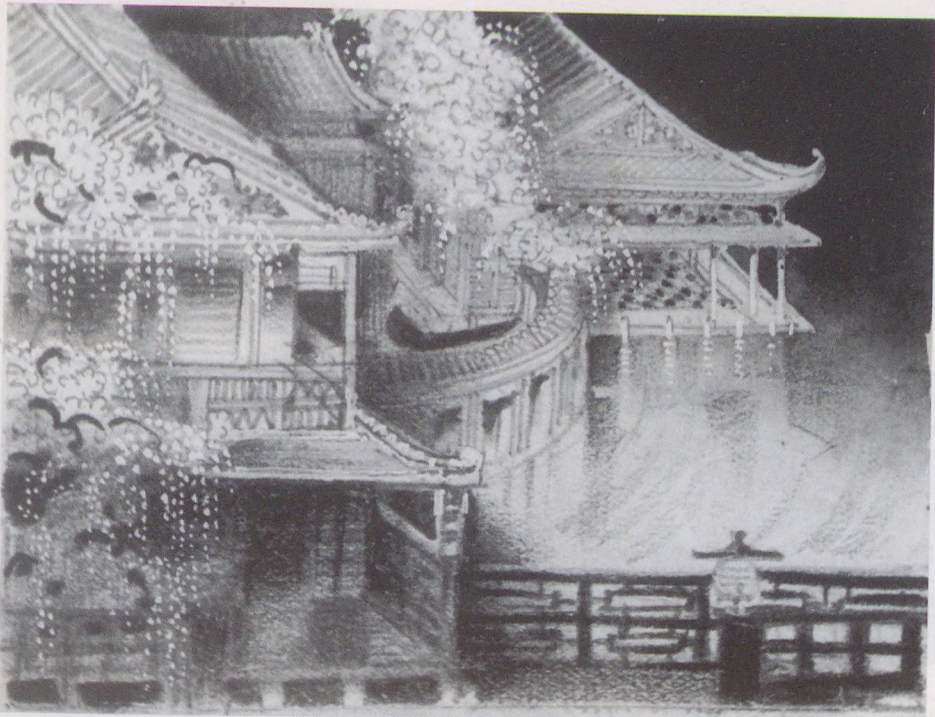
A kikötőre néző városkapu. Lépcsők közé helyezett háromrészes díszletfal.



Orsino herceg palotája. A falfestés homokkő és vörösmárványszín, ezüstözött rácsok, bíborszínű függönyök.



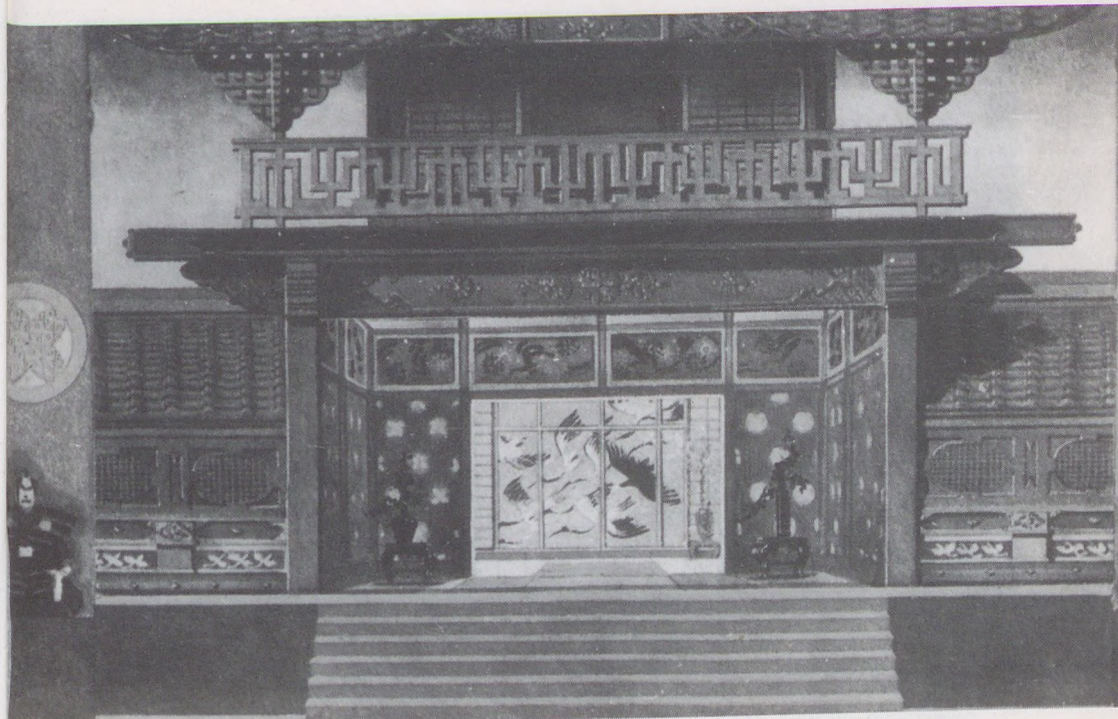
Árkádos utca kis haranggal.



27. Jaschik Álmos előkészítő vázlata Kállay Miklós: *A roninok kincse* című darabjának díszletéhez. Nemzeti Színház, 1936, akvarell



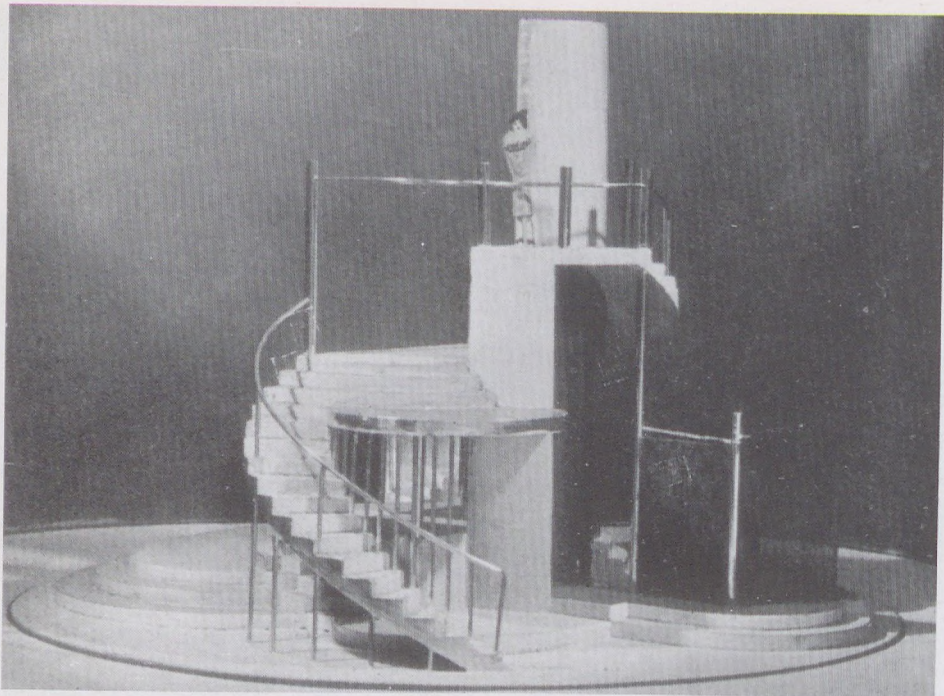
28. Kállay Miklós: *A roninok kincse*. Jelmezterv. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1936



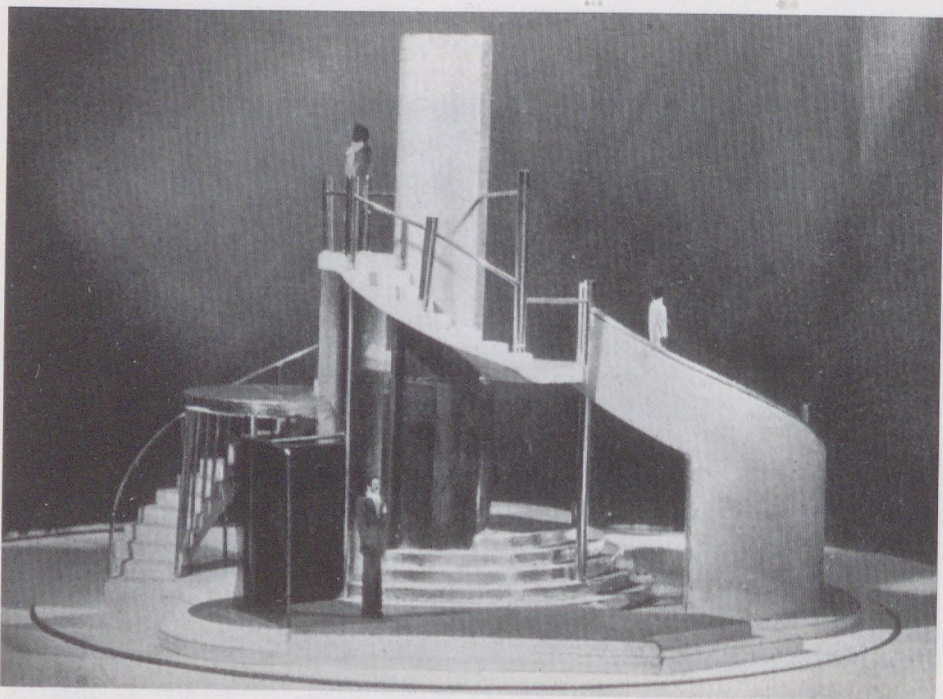
29. Kállay Miklós: *A roninok kincse*. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1936



30. Kállay Miklós: *A roninok kincse*. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1936, tus, akvarell, aranyfesték



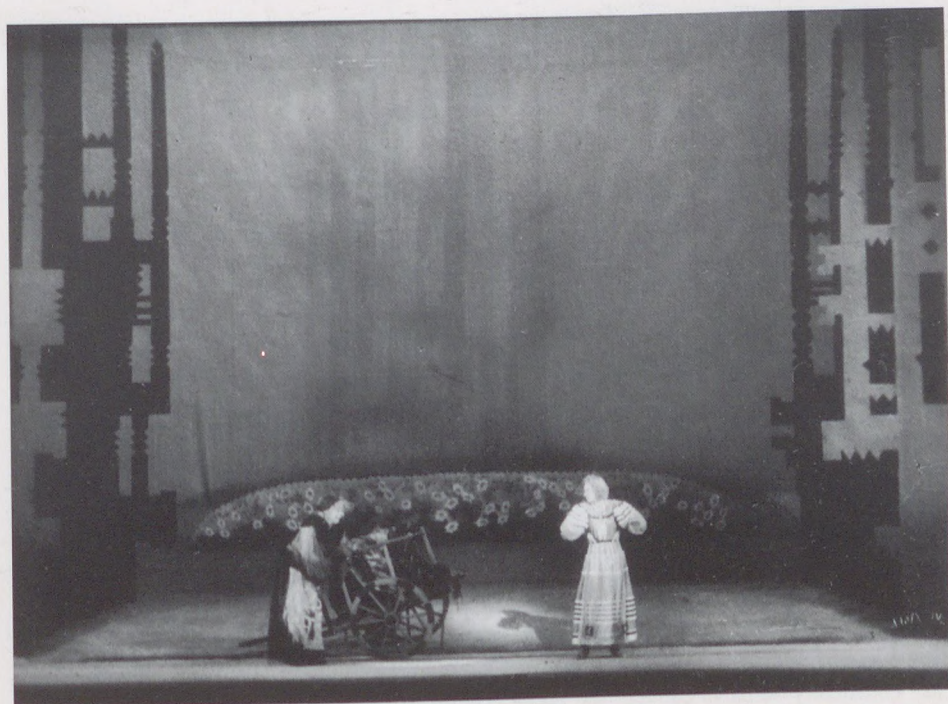
31. Andai Ernő: Áruház. Tervező Medgyes László. Nemzeti Színház, 1936



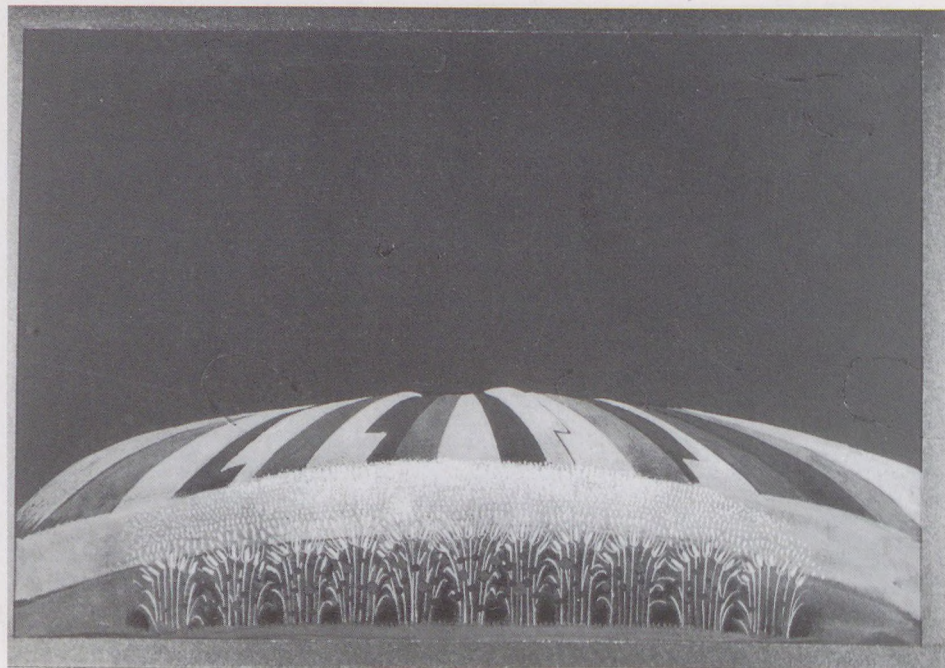
32. Andai Ernő: Áruház. Tervező Medgyes László. Nemzeti Színház, 1936



33. Hsiung: *Gyémántpatak kisasszony*. Tervező Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1936



34. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1937



35. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Háttérvetítés. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1937, tempera



36. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Háttérvetítés. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1937, tempera



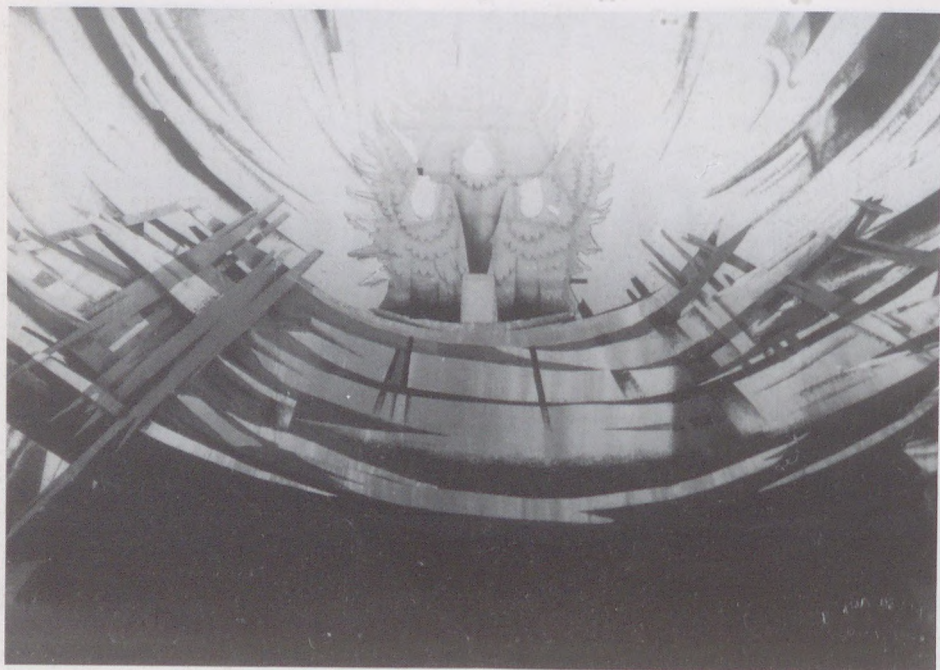
37. Eugene O'Neill: *Amerikai Elektra*. Tervező: Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1937, akvarell



38. Jules Romains: *Donogoo*. Tervező: Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1937



39. Gabriele D'Annunzio: *Jorio leánya*. Tervező Horváth János. Nemzeti Színház, 1937



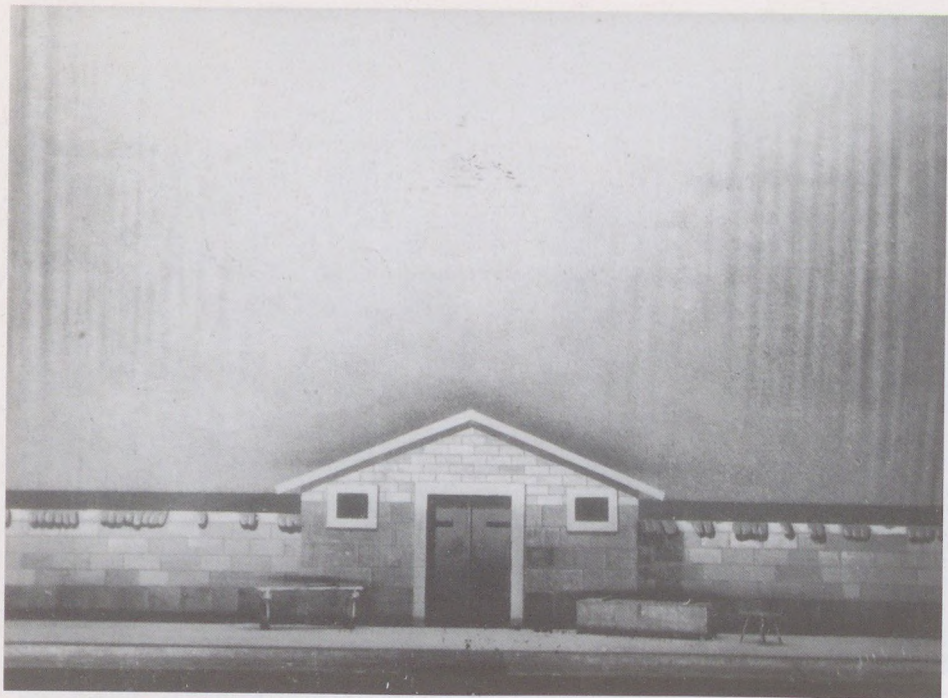
40. Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Tervező: Horváth János–Varga Máttyás. Nemzeti Színház, 1937



41. Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Tervező: Horváth János–Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1937



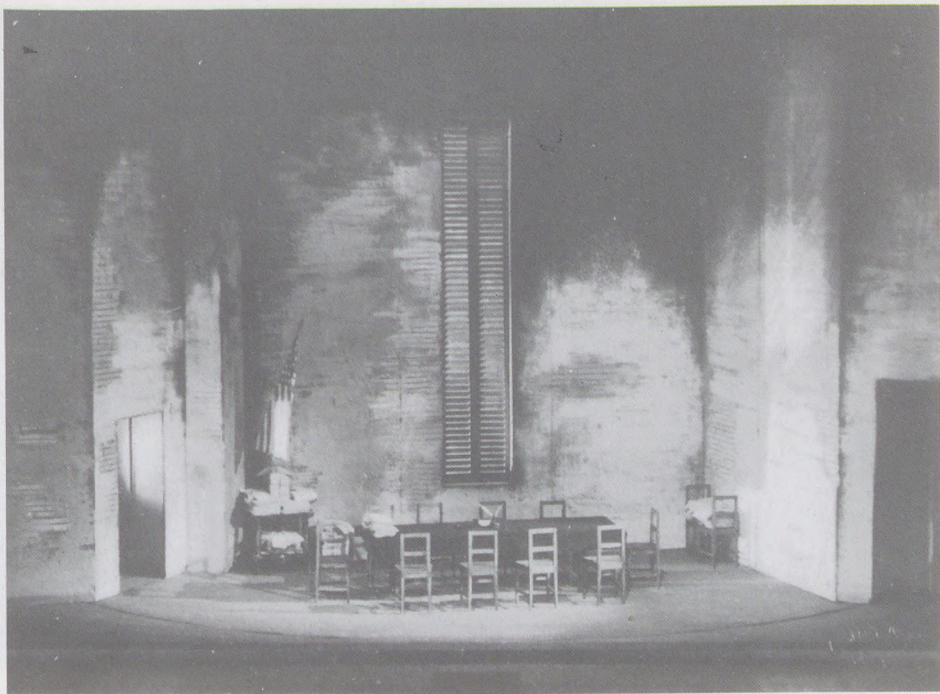
42. Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Tervező: Horváth János–Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1937



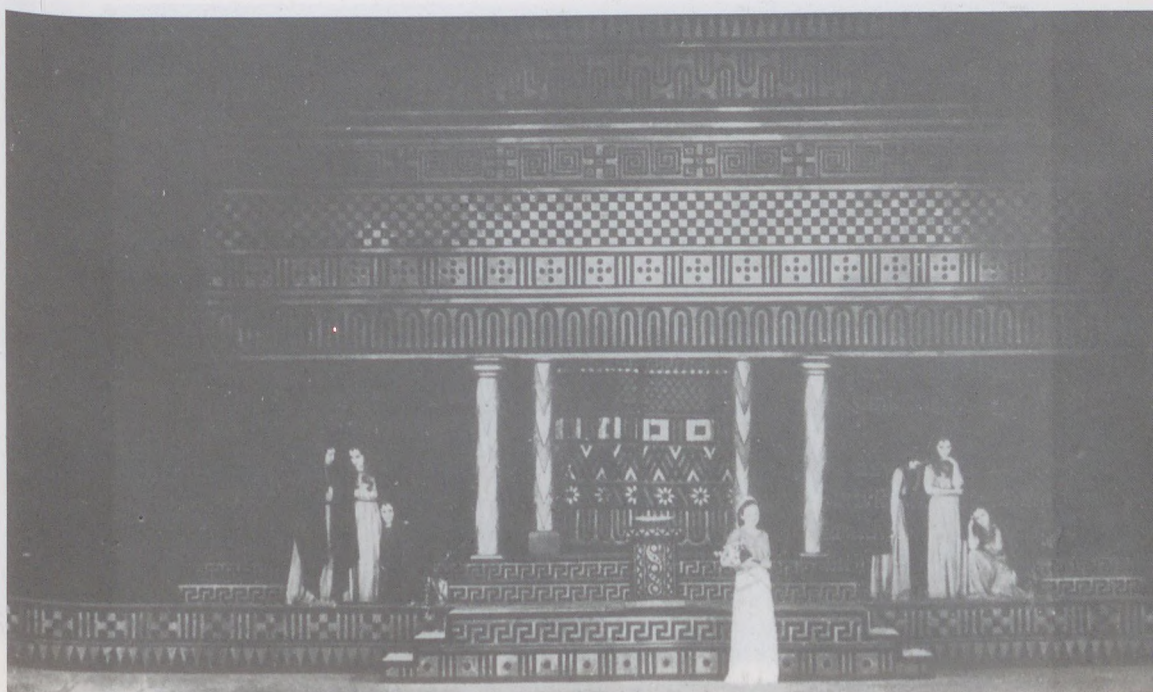
43. William Shakespeare: *Szentivánéji álom*. Tervező Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1937



44. William Shakespeare: *Szentivánéji álom*. Tervező Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1937



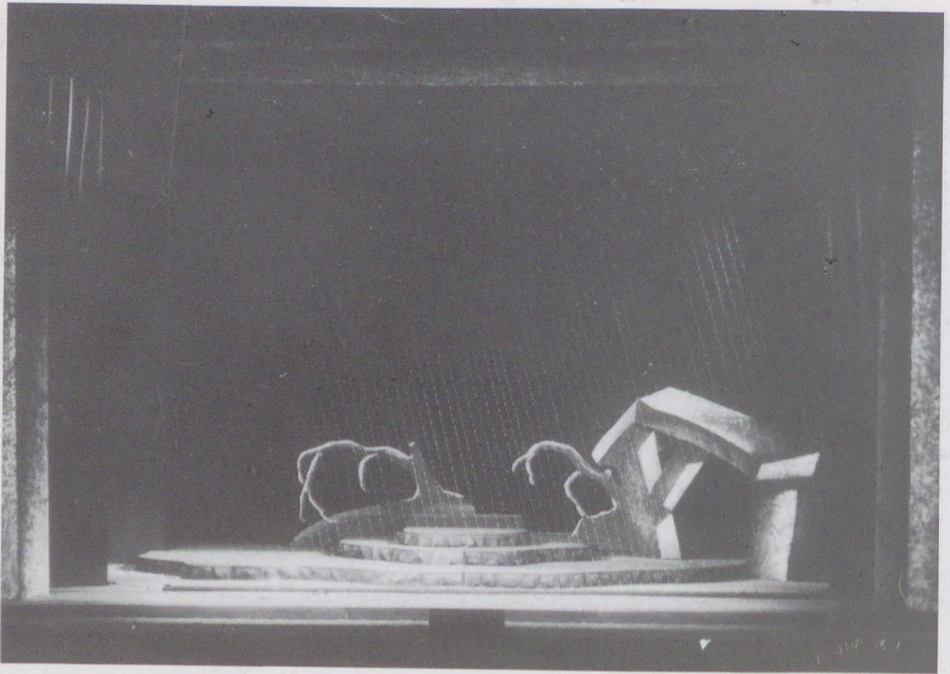
45. Hans Johst: *Thomas Paine*. Tervező Horváth János. Nemzeti Színház, 1937



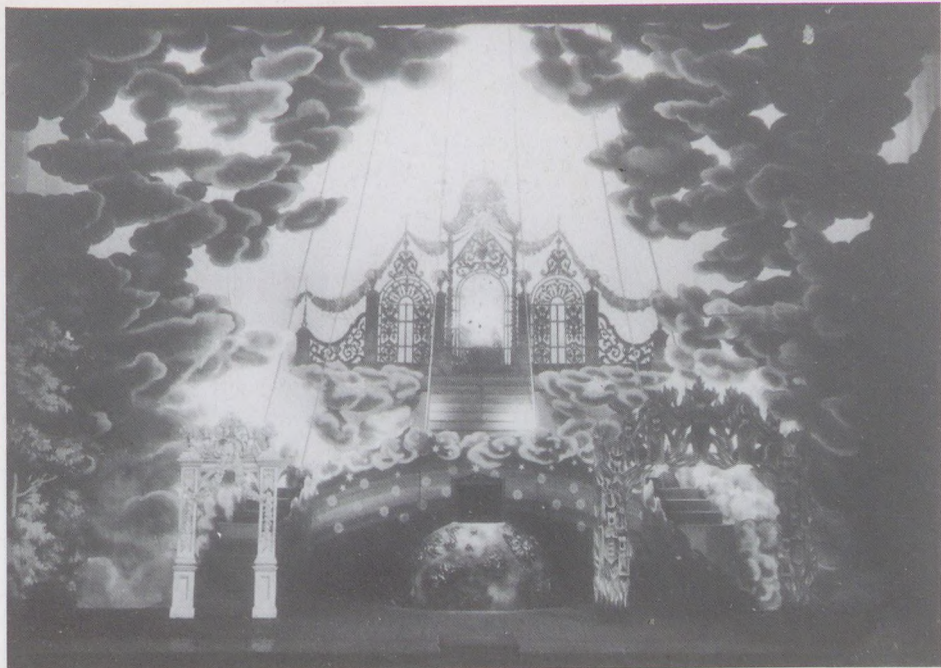
46. Szophoklész: *Elektra*. Tervező: Jaskó Almos. Nemzeti Színház, 1938



47. William Shakespeare: *Lear király*. Tervező: Horváth János. Nemzeti Színház, 1938



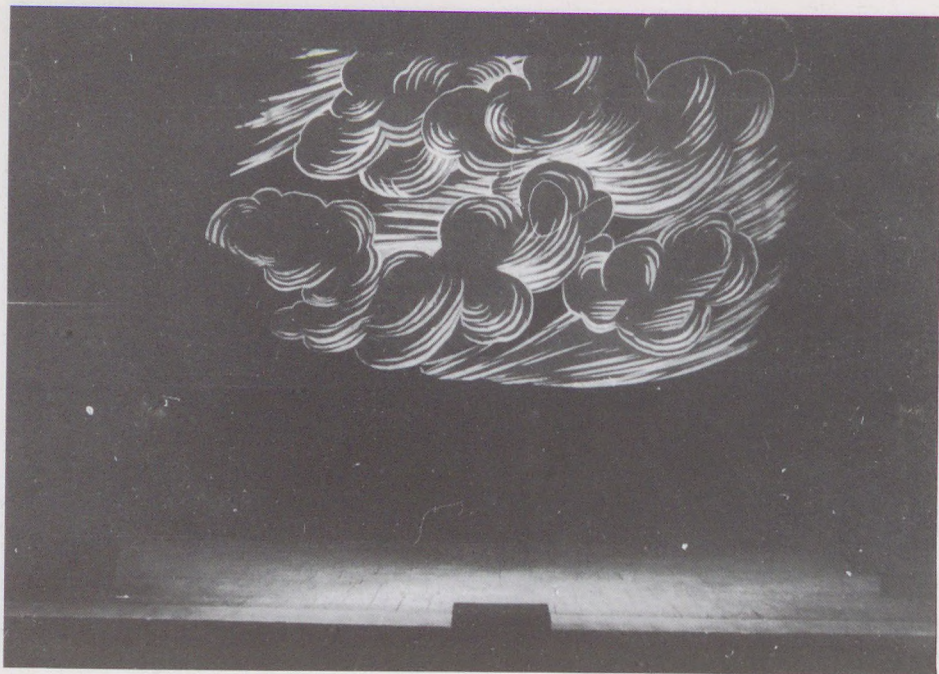
48. William Shakespeare: *Lear király*. Tervező: Horváth János. Nemzeti Színház, 1938



49. Don Pedro Calderon de la Barca: *A nagy világszínház*. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1938



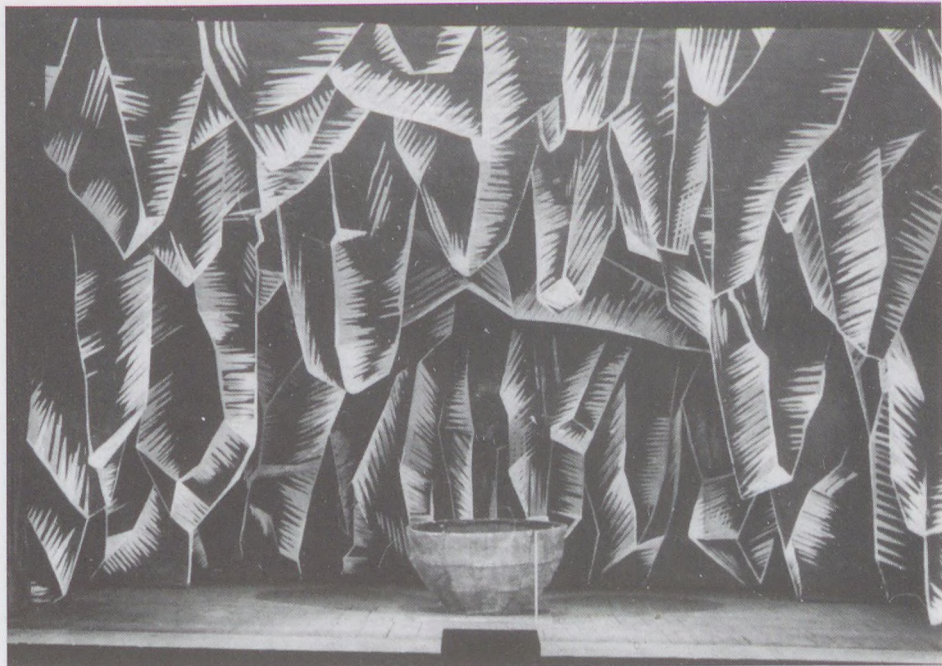
50. Molière: *Az úrhatnám polgár*. Tervező: Jaschik Álmos. Nemzeti Színház, 1938. (Középen Milloss Aurél)



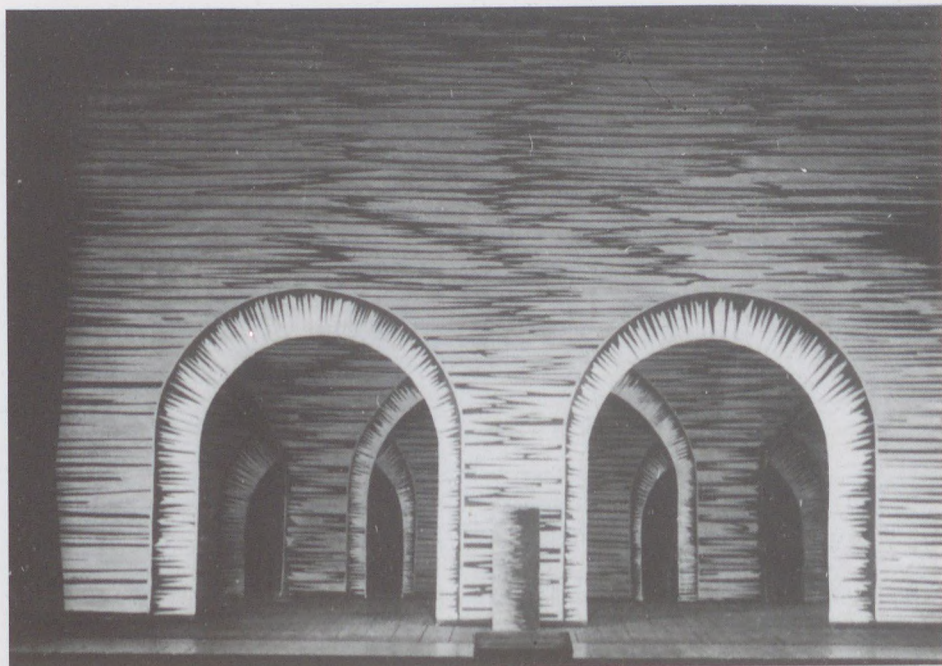
51. William Shakespeare: *Macbeth*. Tervező: Horváth János. Nemzeti Színház, 1939



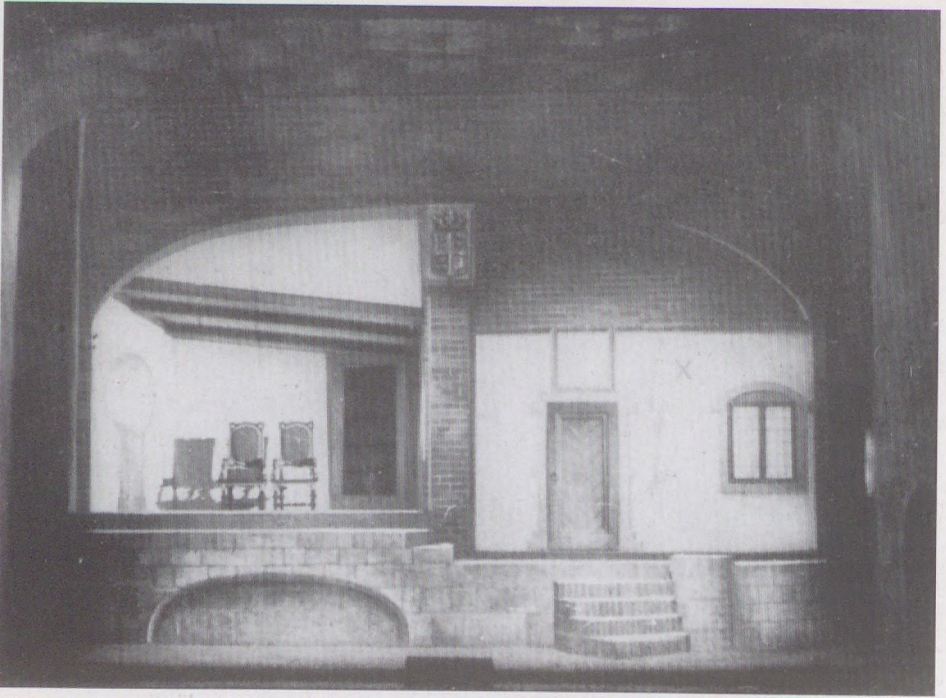
52. William Shakespeare: *Macbeth*. Tervező: Horváth János. Nemzeti Színház, 1939



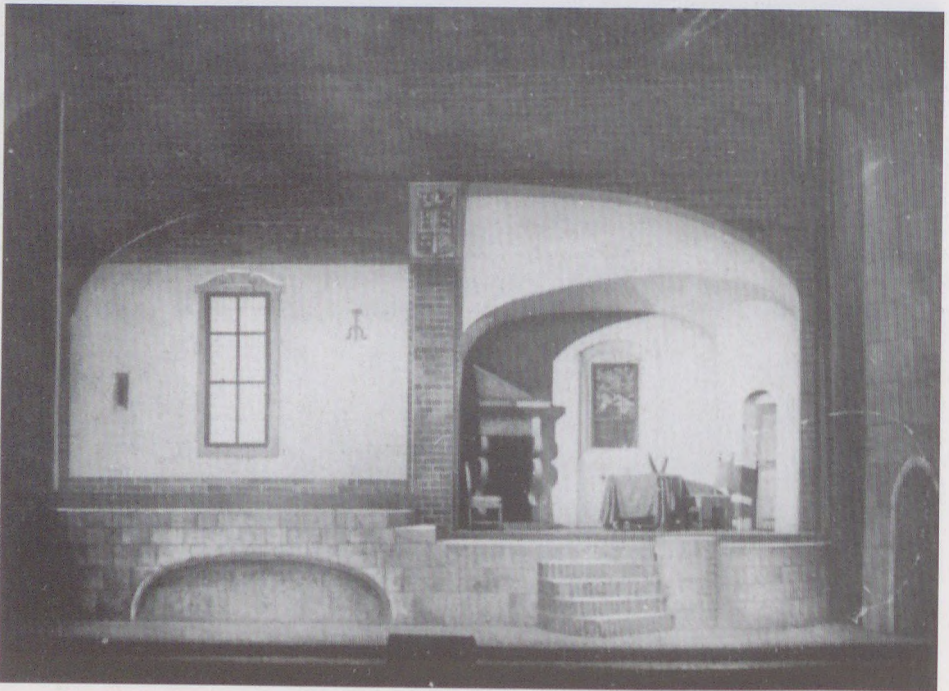
53. William Shakespeare: *Macbeth*. Tervező: Horváth János. Nemzeti Színház, 1939



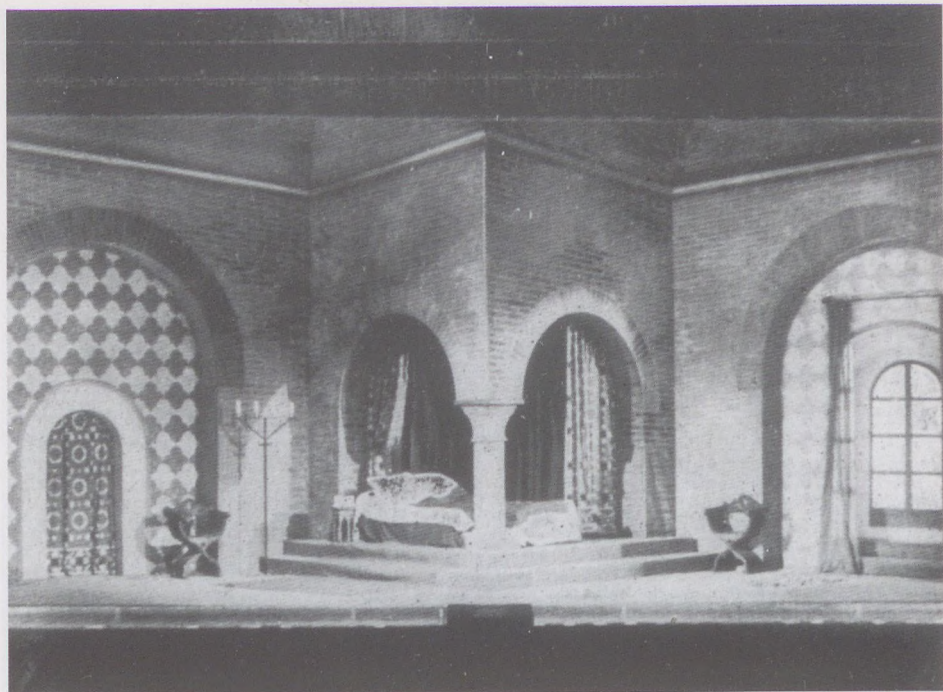
54. William Shakespeare: *Macbeth*. Tervező: Horváth János. Nemzeti Színház, 1939



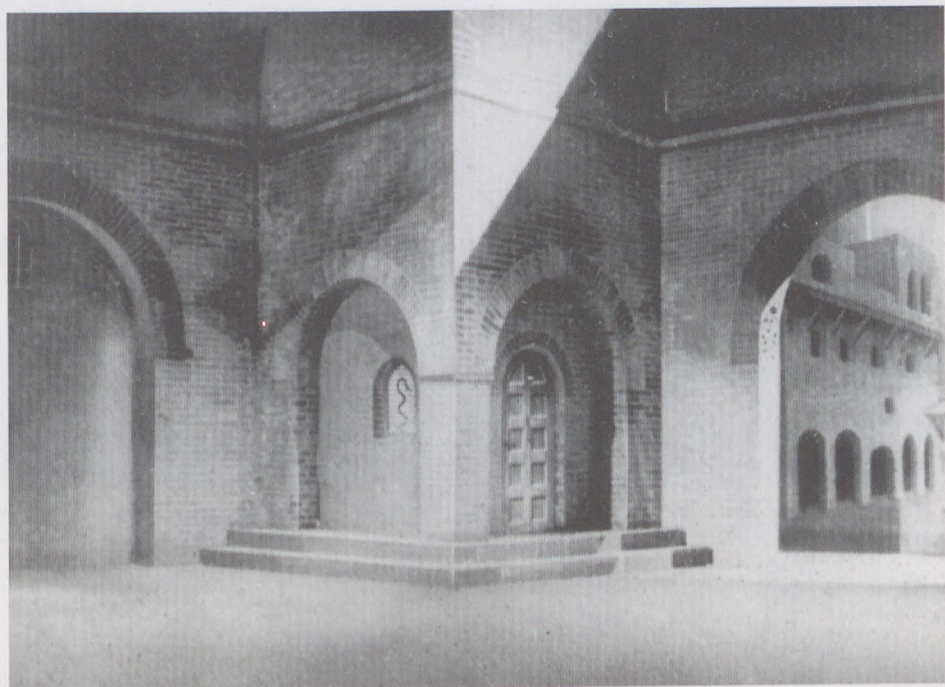
55. William Shakespeare: *Hamlet*. Tervező Horváth János. Nemzeti Színház, 1940



56. William Shakespeare: *Hamlet*. Tervező Horváth János. Nemzeti Színház, 1940



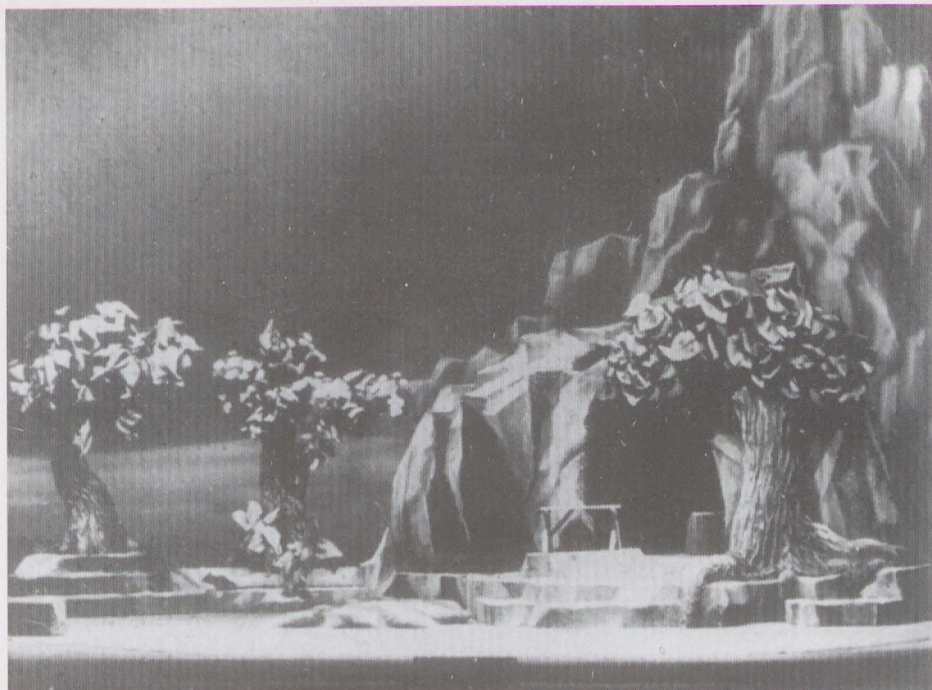
57. William Shakespeare: *Romeo és Júlia*. Tervező Oláh Gusztáv. Nemzeti Színház, 1940



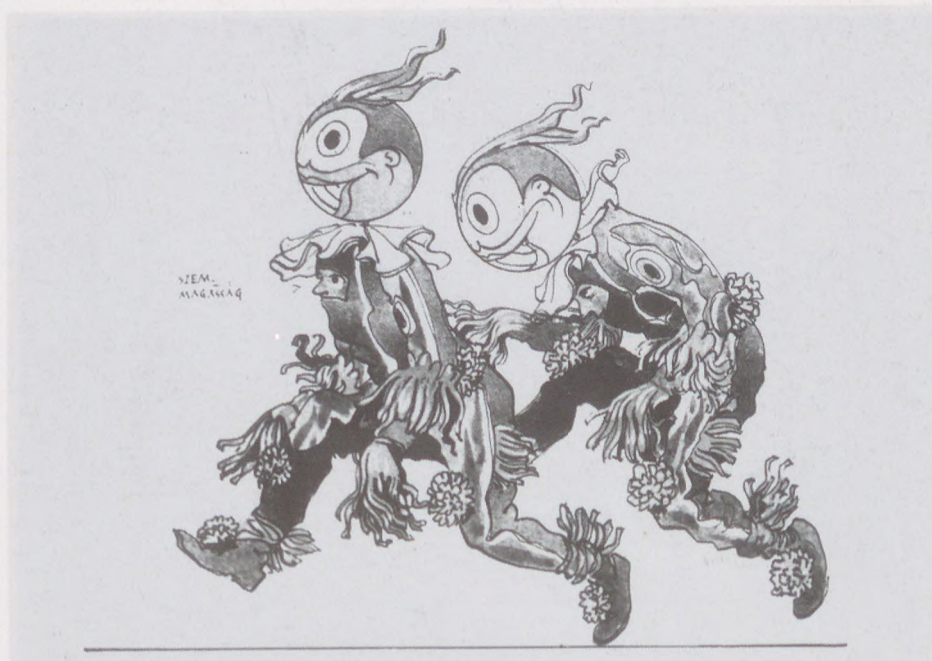
58. William Shakespeare: *Romeo és Júlia*. Tervező Oláh Gusztáv. Nemzeti Színház, 1940



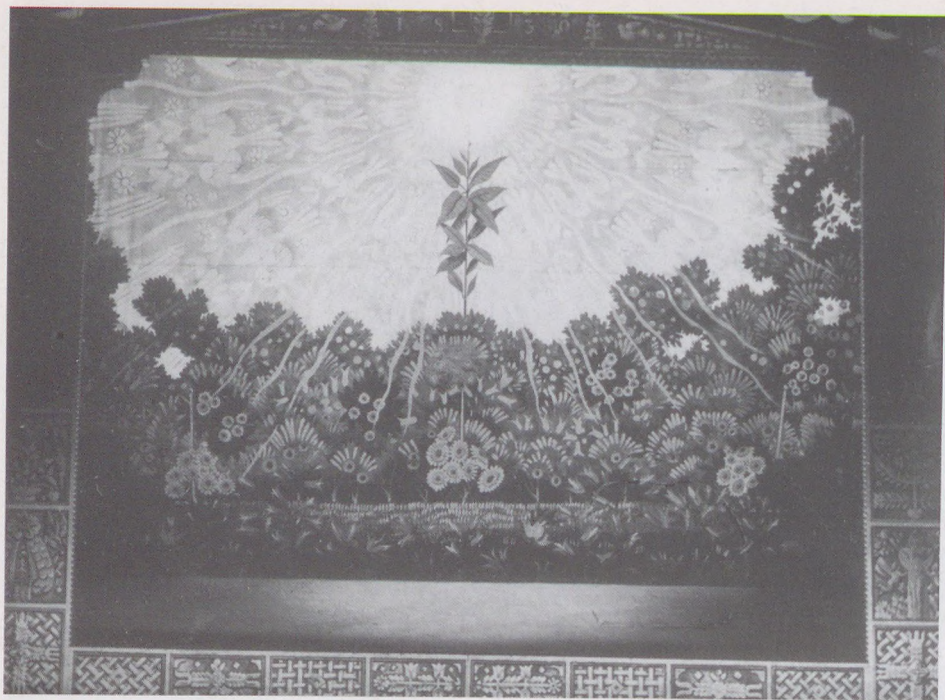
59. Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Tervező: Viski Balázs László és Erdei Dezső. A Nemzeti Színház Kamaraszínháza, 1939



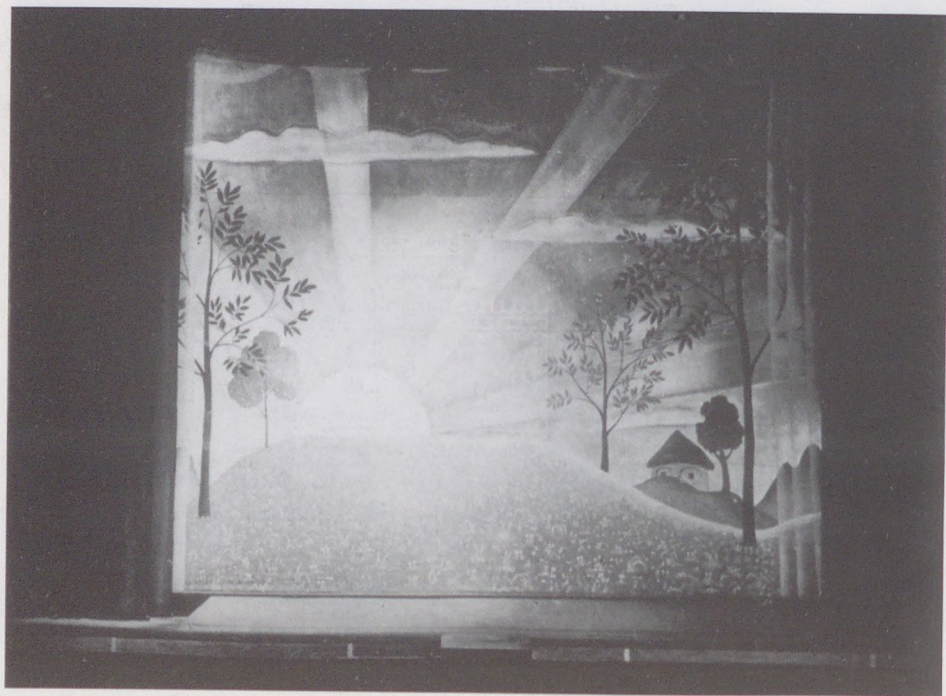
60. William Shakespeare: *A vihar*. Tervező Horváth János. Nemzeti Színház, 1940



61. Henrik Ibsen: *Peer Gynt*. Jelmezterv. Tervező Jaschik Álmos. Nemzeti Színház 1941, tus, toll, akvarell



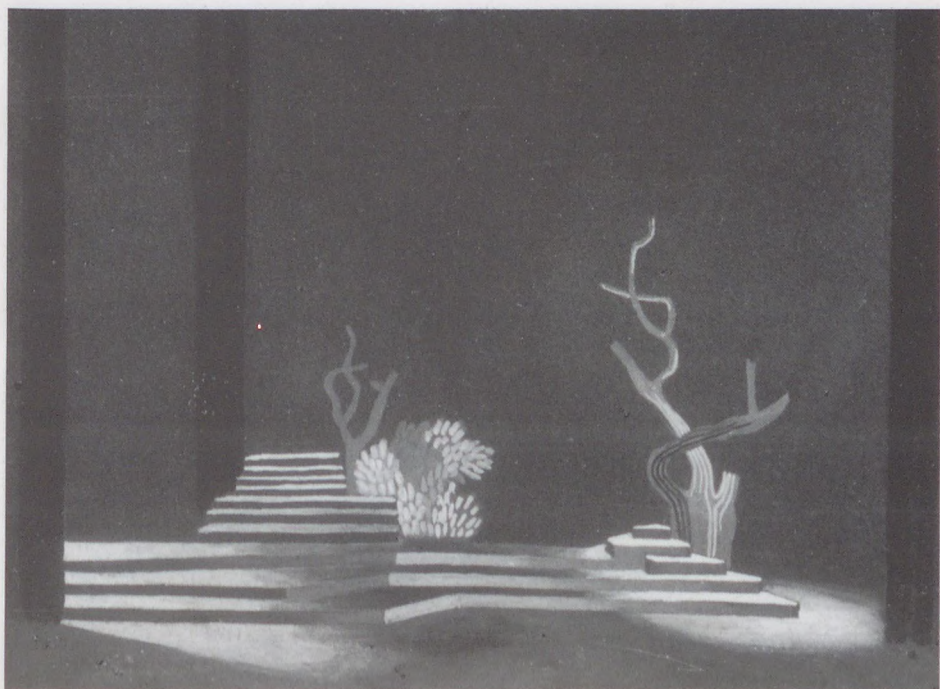
62. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Tervező: Jaschik Álmos. Frankfurti vendégszínház, 1941



63. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Tervező: Pekáry István. Pécs, 1942



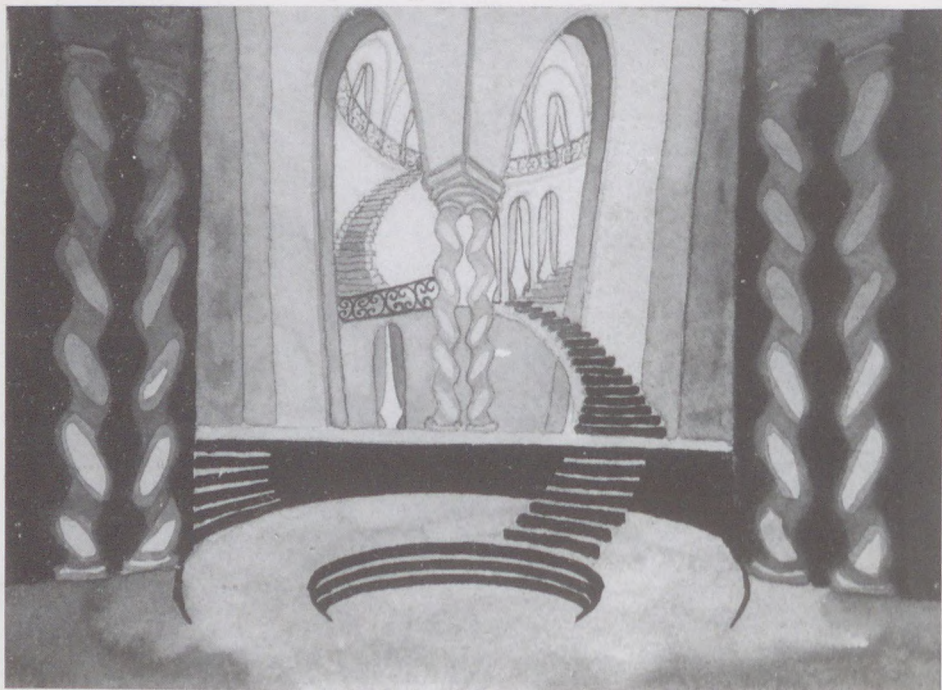
64. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Tervező: Pekáry István. Berlini vendégjáték, 1942



65. William Shakespeare: *Falstaff*. Tervező: Fábri Zoltán. Nemzeti Színház, 1942, tempera



66. Jean Giraudoux: *Sello*. Tervező: Fábri Zoltán. Nemzeti Színház, 1943, akvarell



67. Jean Giraudoux: *Sello*. Tervező: Fábri Zoltán. Nemzeti Színház, 1943, tus, akvarell



Olvasó
kölosönzésel

Azonosító: 3315

Név: Nagy Levente

Lakófm: Budapest

Vibis u. 10-14. IV/407. 1094

Bib info	Lajarat	Raktári jelzet
Látványtervezés Németh Antal szinpedán (1928- 1944) Irta István Mária	20111203	011.500

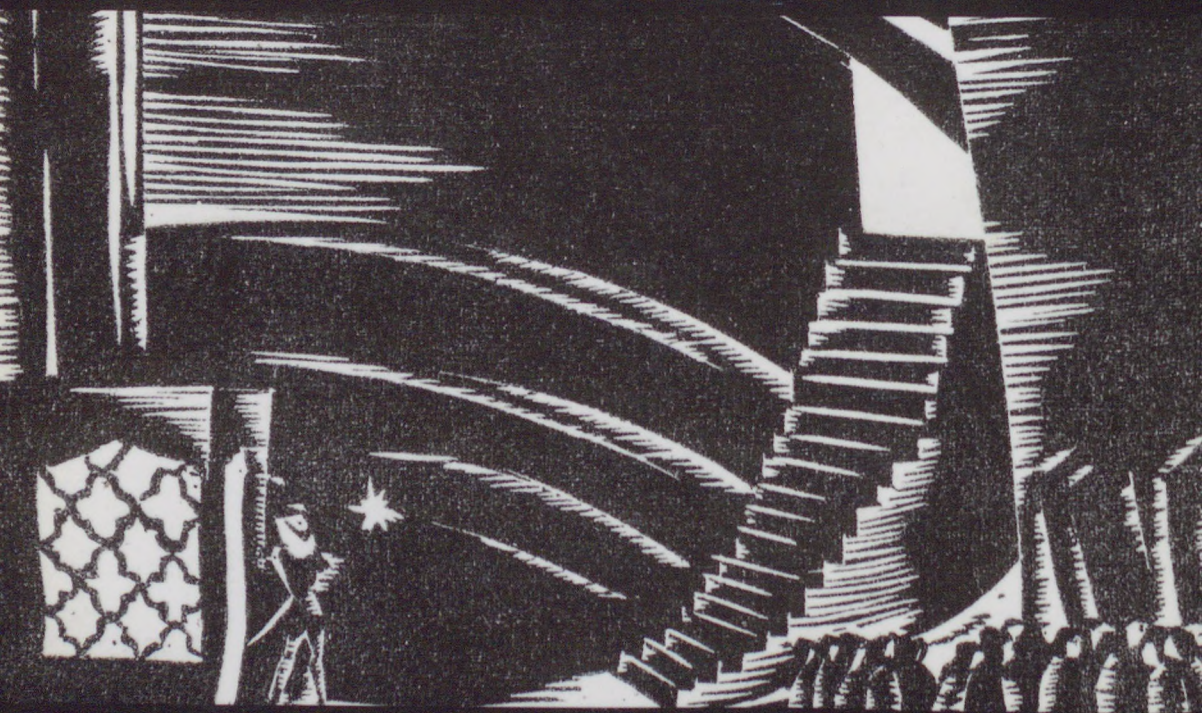
Nagy Levente

Ára: 649,- Ft áfával

ISBN 963-05-7342-3



9 789630 573429



THE UNIVERSITY OF CHICAGO