

A Színháztörténeti Tár díszlet- és jelmezterveiről

BERCZELINÉ MONORI ERZSÉBET

Az ember művészi megnyilvánulásai közül a színház — kultikus formájában — egyidős a szobrászattal, festészettel, építészettel, emlékeinek rendszeres gyűjtése mégis igen későn kezdődött. A könyvek, szobrok, festmények otthonra találtak a könyvtárakban és múzeumokban, de a színjátszás történetét, elenyésző kivételtől eltekintve, a legújabb időkig is csak a drámairodalom felől volt szokás megközelíteni, fejlődését, alakulását számon tartani.

A színészek világa a társadalom perifériájának számított, őket magukat törvényen kívülieknek tekintették. Franciaországban és Angliában nem is temetkezhettek keresztények módjára. Így esett, hogy MOLIÉRE-t is lopva, éjnek idején temették el barátai. Ki mert volna ilyen közgondolkodás mellett a színháztörténet emlékeinek gyűjtésére gondolni? E magatartás csak a 19. század második felében, a historizmus megerősödésével változott meg gyökeresen. Művészi kedvtelésből vagy éppen vonzalomból, esetleg a művészetek pártfogolása végett is, egyre több magángyűjtő vált ismertté, kiknek gyűjteménye hagyatékként vagy más úton közgyűjteménybe került. A legkorábbi feljegyzés a 18. század első feléből való (1733), Franciaországból.¹ Hazai színháztörténeti magángyűjteményeink a 19. század második felében keletkeztek, BAYER József, id. SZINNYEI József, FÁNCSY Lajos stb. gyűjtése révén.²

Az első világháború után a színházi közgyűjtemények alapítása, szervezése világszerte nagy lendületet vett. A színház becsülete ekkorra megnőtt. A szóraztatáson túl a nemzeti kultúrában betöltött szerepe, nyelvművelő és a nemzeti öntudatot erősítő hivatása társadalmi súlyát megerősítette. Ez a felismerés hatott serkentően a gyűjtés és feltárás megindulására, s tette kötelező erejűvé, immár minden időkre, hogy a múlt és jelen emlékei a jövő számára megőriztessenek. Tüzetesebb vizsgálódás eredménye azt mutatja, hogy néhány olyan páratlan értékű és régi eredetű gyűjteményen kívül, mint a svéd Drottningholms Teatermuseum (1600), a párizsi Bibliothèque de l' Arsenal (1797) és a Bibliothèque de la Comédie-Française (1840), a bécsi Bibliothek und Archiv des Burgtheaters (1776), a színházi könyvtárak és múzeumok 70 százalékát 1920—1930 között

1. RONDEL, Auguste: *La bibliographie dramatique et les collections de théâtre en France.* = *La Bibliofilia.* 15. évf. 9—11. sz.

2. PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán—BERCZELINÉ MONORI Erzsébet: *Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára. Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve.* 1965—1966. Bp. 1967. 214. l.

alapították.³ Ennek tükrében az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának alapítási éve — 1949 — alig húsz éves késésnek tekinthető. Az említett gyűjtemények keletkezés szerinti magyar változatai: Eszterháza mint a hazai főúri színjátszás és kastélyszínház legrangosabb képviselője; a Nemzeti Színház múzeuma és könyvtára a Comédie-Française és a Burgtheater kései rokona, az Országos Széchényi Könyvtár közelmúltban ismertetett színházi gyűjteménye pedig a Bibliothèque de l' Arsenal majdnem egykorú magyar megfelelője. A párhuzam, természetesen, nem jelent egyenlőségi jelet. A hazai gyűjtemények később keletkeztek, mert hazai színjátszásunk is jóval később indult, mint Európa nyugati országaiban. Abban azonban a hazai és külföldi gyűjtemények megegyeznek, hogy először szaporodott az anyag s aztán történt a rendszerezés, gyűjteménnyé szervezés. Ez egyébként minden történeti gyűjtemény kialakulásának törvényszerű rendje.

Ha mármost a keletkezés helyén, okán és rendjén túl gyűjtőköri szempontból vizsgáljuk a világ nyilvántartott színházi könyvtárait és múzeumait, megállapítható, hogy az alapvető szempontok nagyjából azonosak a miénkkel. Valamennyi gyűjt színdarabokat, színlapokat, képes ábrázolatokat, irattári anyagot, levelezést, sajtókivágatokat. E sor a második világháború utáni időtől a filmmel és hangszalaggal bővült.

Könyvtárunk, mint nemzeti könyvtár, gyarapodásának tetemes hányadát kötelempéldányokból, azaz sokszorosítással előállított nyomdai termékekből szerzi. A díszlet- és jelmeztervek egyedi példányok, kívülesnek e kategórián. Könyvtárunk vezetősége e téren a szelektív gyűjtés mellett foglalt állást, tisztában lévén az anyag dokumentációs szempontból nélkülözhetetlen, kiegészítő szerepével, de meg azért is, mert az országban egyetlen közgyűjtemény sem foglalkozik a díszlet- és jelmeztervek rendszeres, tervszerű gyűjtésével.⁴

A díszlet szerepe és feladata, hogy a színpadra állított műnek optikai keretül, háttérül szolgáljon, s a maga külső, festői, formai és technikai eszközeivel a dráma — tehát a cselekmény és mozgás — megelevenítésének szerves részévé váljék. Ez a meghatározás magában foglalja a díszlettel szemben támasztott követelményeket és tilalmakat. Mindkettő évszázadok során, tapasztalati úton alakult ki. A díszlet tehát elsősorban optikai tényező, színek, formák és fények kombinációja, de keret és háttér, amelyben és amely előtt a cselekmény lejátszódik. Más szóval: amely a maga sajátos eszközeivel és nyelvén dramaturgiai egységbe olvad az elhangzott szóval, az eljátszott mozgással. Hozzájárul a mű levegőjének, ritmusának megteremtéséhez, de fölé nem kerekedhetik, csak szolgálhatja, tolmácsolhatja azt.

Tanulságos dolog egymás mellé állítani néhány gyakorló színházi szakember meghatározását a díszlet szerepével kapcsolatban, s megfigyelni, hogyan differenciálódik, kap egyre finomabb árnyalatokat a fogalmazás az idők folyamán, az igények fejlődése következtében, s nem utolsósorban azért, mert a s zcenika

3. *Bibliothèques et musées des arts du spectacle dans le monde*. Publ.: A. VEINSTEIN. Paris, 1960, Centre Nat. de la Recherche Scient. 761. l.

4. 2451/1971. dec. 9. főoszt. vez. értekezlet határozata: „A Színháztörténeti Tár ... feladata a hazai eredeti díszlet- és jelmeztervek gyűjtése. A cél az, hogy minden jelentős művész és művészi irányzat néhány jellegzetes, szép tervével reprezentálva legyen gyűjteményében.”

történetével foglalkozó, egyre gazdagodó irodalommal párhuzamosan új tudományág van kialakulóban: a színpadművészeté. SPANNRAFT Ágoston, a múlt század 80-as éveinek legtekintélyesebb magyar díszlettervezője kedves közvetlenséggel még így fogalmazza meg a díszlet funkcióját: „... a díszlet csinál hangulatot, tulajdonképpen ez ringatja bele az embereket a megfelelő kor illúziójába, a darabhoz a jól megválasztott díszlet adja a miljót...⁵ Alig egy évtized múltán, a modern színpadkép és rendezés két nagy mestere: Adolphe APPIA (1862–1928)⁶ és Edward Gordon CRAIG (1872–1966)⁷ világszerte ismertté válik új elméletével, melynek hatása igen gyorsan terjedni kezd. BÁRDOS Artúr színgazgató, rendező és színházi szakíró, aki a magyar avantgardizmusnak lelkes képviselője és kísérletezője volt, az ő nyomdokaikon haladva azt írja: „A képzőművészetnek sem merül ki a szerepe a színpadon abban, hogy a kulissza szép legyen és arravaló festő tervezze meg a jelmezeket... érezni kell a színpad komplex anyagának egységét és a mindjobban a maga anyagának és céljainak természetére eszmélő mai színpad lényegét.”⁸ A mondat első fele a teljes színpadi realizmust művelő meiningeni udvari színház felfogása ellen irányul. A második fele, mely a színpad komplexitását emlegeti, már APPIA, s még inkább CRAIG tanítására utal, aki a szöveg (zene), rendezés és kiállítás egységét hangoztatja. APPIA és CRAIG a színpadkép felől próbálta a megújodást véghezvinni. Max REINHARDT a rendezés megszállottja volt. A kettő összeötözőzésében látja a helyes utat MÁRKUS László, maga is rendező, díszlettervező és szakíró, aki azt vallja, hogy a színpad nem festmény, hanem „önmagába zárt különvalóság”. A díszlet mindig kép: képzőművészeti formák előre megkomponált egysége. A három képzőművészeti ág egy negyediknek szintézisévé válik a színpadi képben, ami „... olyan műalkotás, melyet két művész (a díszlettervező és a rendező) kollektív munkája hoz létre, építészeti, szobrászati és festői elemekből hozzáadva a szereplő ember mozgásainak vonalait és tömegeit...⁹ MÁRKUSnál tehát a színpadkép kialakításában megerősödik a díszlet mellett a rendezés szerepe. Megkísérli a színpad időbeli és térbeli tényezőit összehangolni. E kísérletek kiteljesítője OLÁH Gusztáv, aki már pályája legelején, 1930-ban azt írja: „A jelenkor díszlettervezése már nem is olyan egyszerű probléma, mint az még néhány évtized előtt volt. A ma díszlete már majdnem olyan szerves és jelentős tényezője egy színpadi előadásnak, mint maga a rendezés...¹⁰ S végül mit mond UPOR Tibor, aki a gyakorló tervező művész abszolút biztonságával, elméleti motivációk nélkül foglalja össze a díszlet szerepét: „A jó díszlet nem öncél, tehát nem lehet tolakodó: nem törekszik külön sikerre, nem akar feltűnni, aláveti magát a darabnak, a hangulatnak,

5. SPANNRAFT Ágoston: *A díszletfestés.* = *Színház és Élet.* 4. évf. 1906. 23. sz. 372. l.
6. APPIA, Adolphe: *La mise en scène du drama wagnérien.* Paris, 1895. — ua.: *Die Musik und die Inszenierung.* München, 1899.
7. CRAIG, Edward Gordon: *The art of the theatre.* Edinburgh—London, 1905. — ua.: *On the art of the theatre.* London, 1911.
8. BÁRDOS Artúr: *Színpad és képzőművészet.* = *Magyar Iparművészet.* 18. évf. 1. sz. 17. l.
9. MÁRKUS László: *Modern törekvések a színpad művészetében.* = *Magyar Iparművészet.* 18. évf. 1914. 1. sz. — ua.: *A színpadi díszlet stílusa.* = *Szépművészet.* 1. évf. 1940. 3. sz. 63. l.
10. OLÁH Gusztáv: *Színpadi díszlettervezés.* *Színházi lexikon.* Szerk.: NÉMETH Antal. Bp. 1930. 909. l.

nem harsog, nem terrorizál; a jó díszlet tagja az együttesnek, alárendeli magát, de a ráháruló már megállapított feladatot száz százalékig teljesíti.”¹¹

A kérdés a díszlet szerepe körül azóta is tovább gyűrűzik. APPIA és CRAIG fellépését, hatását hosszú sorban követték TAIROV (1885—1950), VAHTANGOV (1883—1922), MEJERHOLD (1874—1940) az oroszoknál, MARINETTI (1876—1944) a futuristák élén az olaszoknál, Leopold JESSNER (1878—1945), Emil PIRCHAN (1884—1957) stb. a németeknél. Minden új irányzat, természetesen, megfelelő elméleti magyarázattal támasztja alá saját létjogosultságát, ami sokszor talán nem is hoz annyi újat, mint amilyen szépen újrafogalmazza a már eddig is tudottakat. Így pl. Lee SIMONSON amerikai rendező és díszlettervező: „A díszlettervezés művészete nem azt jelenti, hogy képeket készítünk, hanem azt, hogy e képeket élő emberek jelenlétéhez vonatkoztatjuk. A színpadterv nem több, mint egy szándék rögzítése; értékre csak a színházi megvalósítás révén tesz szert... A díszlettervezés része annak a totális erőfeszítésnek, amely a drámai szöveg értelmezésére irányul; szerves tényezője a küzdelemnek, hogy legyőzzük a közönség ellenállását olyan drámai eszmékkel szemben, amelyek meghaladják sztereotipizált várakozását... A rendezőnek... kapcsolatot kell teremtenie... a színész, ... a színpadon kialakult valóság, valamint a nézők előzetes elképzelése között. Ezt a valóságot illusztrálja a díszlettervező.”¹²

Díszlet, díszlettervező — e szavak a színház kétezer éves történetében változó tartalmú és fontosságú fogalmak voltak, aszerint, hogy a díszletnek milyen szerep jutott az előadásban. A görögök „szkéné”-je napfénytől megvilágított, változatlan építészeti keret volt, melyben egy asztal, pad, több ajtó jelentette a berendezést. A keresztény középkorban a misztériumjátékokat egymás mellé vagy fölé felépített szimultán színpadokon játszották. Minden színpad a passio egy-egy színhelye volt, amit hallatlan gazdagon, élethű részletezéssel díszítettek. Itt a nézők sétáltak végig a „színek” előtt. A spanyol és angol színházak kedvelt „kocsiszínpadjai”-n a díszlet mozgott, a közönség ült vagy állt egyhelyben. Shakespeare korának színpadán elmondták a díszletet, nem pedig ábrázolták. Dísztelen színpadjaik jónéhány korabeli metszet alapján váltak közismertekké. A 16. században — a reneszánsz delelőjén — Európa-szerte bukkantak fel az immár név szerint is ismert, egymástól függetlenül is azonos színpadépítési elvet és dekorációs stílust alkalmazó művészek: az olasz Sebastiano SERLIO (1475—1554), a német Joseph FURTTENBACH (1591—1667), az angol Inigo JONES (1573—1652), hogy aztán a mediterrán világ ki nem apadó forrásából Andrea del Pozzo, Giacomo TORELLI, Francesco PIRANESI, majd egész családok: a GALLI-BIBIENA, a QUAGLIO stb., stb. kövessék őket. A barokk díszlettervezés kiteljesülése — s egyben a díszlet többé el nem vitatható polgárjogra emelkedése — a BIBIENÁK és QUAGLIOK nevéhez fűződik. Népes családjuk Nápolytól Németországon, Bécsen, Prágán át Pétervárig eljutott. Működésük s messze kisugárzó hatásuk magyarázza a barokk színházi képzőművészetnek meglepően egységes arculatát. A barokk monumentális pompát fejt ki, s a perspektíva segítségével végtelenné tágítja a színpadi teret. A színpad tengelyét, amely az ókorban szigorúan merőleges, szim-

11. UPOR Tibor: *A díszletről. A Nemzeti Színház és Kamaraszínházának zsebkönyve.* Szerk.: MÉSZÁROS S. László. Bp. 1931. 2. évf. 92. l.

12. SIMONSON, Lee: *Kezdődhet a játék.* 1—2. köt. Bp. 1968. (Korszerű színház 96—97.) Előszó, 8., 100., 103. l.

metrikus és a színpad mélye irányában elvesző, a barokk lerövidíti, szelvében egy második tengellyel gazdagítja s végső tobzódásában ferde, aszimmetrikus irányban eltolja. Ezzel hallatlan variációs lehetőséget nyújt és nyugtalan, mozgalmas, tehát stílushű kép komponálására ad módot. A színpadkép elsőrendő tényezője az architektúra.

A barokkra következő romantika — a 18—19. század fordulóján s az azt követő 4—5 évtizedben — a festőiséget helyezi előtérbe. A színpadkép leegyszerűsödik, polgárabb jelleget ölt, az erdő, kert, folyó, vizesés, sziklahasadék kedvelt motívumai s ezeket fény- és árnyékhatásokkal dúsítja.

Az említett két olasz díszlettervező dinasztiahoz fogható átütő hatása a II. György meiningeni herceg vezetése alatt álló társulatnak volt, mely nemcsak Európában terjedt el, de Moszkváig kisugárzott, ami 1874—1890 között lezajlott vendéjátékaikkal is magyarázható. Lényege a történeti stílusokhoz való ragaszkodás, az aprólékos valóságbrázolás, plasztikus (és nem festett) dekorációk (oszlop, ajtó stb.) alkalmazása, technikai újítások, az elektromosság bevezetése és lehetőségeinek kiaknázása volt. Stílust ugyan nem újítottak, de a színpadkép megalkotásánál a realizmus mellett is az esztétikum, a kompozíció egyensúlya, a kép- és színhatás harmonikus felépítése volt az alaptörvény.

A meiningeniek hatásának kiterjedésedése után, az 1880-as években, már jelentkezett a realizmust is túlhaladó naturalizmus, s a századfordulón ülte teljes diadalát. A valóságot, ha csúnya, rút, hát akkor csúnyán, rútan, fotografikus pontossággal, hideg tárgyilagossággal ábrázolta, s a technika, a fényképezés, a forgószínpad csak kedvezett kialakulásának. E. G. CRAIG azt mondta róla: „A naturalizmus azért lépett a színpadra, mert az artisztikum kényeskedővé és unalmassá lett.” HEVESI Sándor ezt nagyon szellemesen azzal toldotta meg a CRAIG könyvéhez írott előszavában: „Kétfajta ember működött a színpadon... a Naturalista és a Masiniszta. A Naturalista utánzatot kínál élet helyett, a Masiniszta trükköket csodák helyett.”¹³

De e sorok már a naturalizmus alkonyát jelezték, amikor APPIA és CRAIG hadat üzent a színpadkép és rendezés addigi formáinak s teljesen új utat mutatott. Az ő értelmezésük nyomán született meg végre a modern színpadi összjáték, amire már a meiningeniek is kísérletet tettek. APPIA a zenedráma boncolásából indult ki, mely szerinte a rendező egyedüli vezérfonala a mű értelmezéséhez, s hozzá stilizált, jelzett díszletet kreált háttérül, melyben a fény játssza a legfőbb dramaturgiai szerepet. Az eddigi kétdimenziós kulisszaszínpadot háromdimenzióssá tágította. CRAIG is stilizált, erősen architekturális színpadképet tervezett, ahol a fényeknek, arányoknak, a tömeg és az egyén viszonyításának, mozgatójának speciális ritmikáját dolgozta ki s valóban úttörő lett a 20. század számára. E két zseniális újító emelte a maga igényességével és magasra tett mércéjével a díszlettervezést is művészi szintre, mégpedig azzal, hogy a díszlet dramaturgiai szerepet kapott, hogy a tervező munkája szerves része lett a rendezésnek, a modern színpadkép megteremtésének.

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom éppen olyan korszakváltás volt a színpadművészetben, mint amelyet a 18—19. század fordulóján a polgári életforma kialakulása hozott a feudális korszakéval szemben. Minden érték mérlegre

13. CRAIG, Edward Gordon: *Hívallás a színházról*. Bp. 1963. (Korszerű színház 42.) 67. l.

került, átértékelődött. A színház is. A politikai változás a színházban szociológiai változást is hozott. Új közönség alakult ki s ennek ízlését nevelni kellett, ami viszont vissza is hatott a műsorpolitikára, tartalomban és formában egyaránt. Az olasz futuristák már a háború előtt meghirdették a teljes szakítást a naturalizmussal; stílusukat mind játékban, mind színpadképben az absztrakció, a merész színek, a dinamizmus és a ritmus felülkerekedése jellemzi. Ez erősen hatott az orosz színház forradalmi újítóira; MEJERHOLDRA, TAIROVRA, akik a tömegek színházát akarták megteremteni s ebben valóban az élen jártak. Hatásuk pedig visszahatott Nyugat-Európára, ahol MAX REINHARDT, ERNST TOLLER, KARL HEINZ MARTIN, JÜRGEN FEHLING és ERWIN PISCATOR lépett az általuk megkezdett útra. A háború utáni 10–15 év aztán az izmusoknak olyan kavalkádját teremtette meg, amihez fogható azóta sem volt. A meiningenizmus lassan elnyugvó utóhullámai mellett a naturalizmus, impresszionizmus, expresszionizmus, a mindent mértani formába látó-kényszerítő kubizmus és a „parttalan” absztrakció párhuzamosan élt egymás mellett. E sokféle forrongásnak minden bizonnyal az avantgardizmus által felszabadított, kísérletező, minden áron különbözni akaró hajlam és szándék volt a forrása. A lázas keresések meghiggadása után lassan mindegyik elmúlt, de mindegyik hagyott maga után valami hasznosítható újítást. Hol azt, hogy az emberek szeme megszokta és szebbnek látta a részletező realizmus után az egyszerűsítő, nagyvonalú stilizálást; hol azt, hogy a közönség megtanult a fény, a színek nyelvén is érteni. Mindegyik izmus tett egy lépést korunk, napjaink sokszínű, izgalmas, néha nehezen érthető színpadművészeté felé.¹⁴

A Színháztörténeti Tárnak voltaképpen megalakulása percétől kezdve volt az állományában eredeti díszlet- és jelmezterve. A sort a Nemzeti Színház 1945–1946 fordulóján átvett anyaga nyitotta meg, melyben egy album volt, 15 olajjal festett színpadképpel. Ehhez csatlakozott a Vígszínház 1949-ben átvett díszletterv anyaga.¹⁵ A díszletek és jelmezek gyűjtésével az a célunk, hogy a visszamenő hiányt pótoljuk, a kortársi anyagot pedig válogatva gyűjtsük. Helyesnek látszik, hogy jelenlegi állományunk ismertetését keletkezésük időrendjében végezzük s így mindjárt képet nyújtunk arról is, hogy a magyar szcenika története hogyan tükröződik Tárunk anyagában.

A barokk kisugárzó hatása, melyről a GALLI-BIBIENA és QUAGLIO családokkal kapcsolatban szóltunk, a 17. század derekán éri el hazánkat, s a jezsuita iskolai színjátszásban, majd a 18. század második felétől felvirágozó főúri kastélyszínházak életében jelentkezett.¹⁶ Tárunk legrégebb s legértékesebb szcenikai anyaga e főúri színházak történetéhez kapcsolódik. Legjelentősebb köztük az Eszterházi (Fertőd) és Kismartonban működő két Esterházy-színház volt. Történetüket HORÁNYI MÁTYÁS monográfiája dolgozta fel.¹⁷ A fennmaradt iratok és tervek két díszlettervező nevét őrzik. Az első Pietro TRAVAGLIA (1753–1809

14. GREGOR, JOSEPH: *Wiener szenische Kunst*. Wien, 1924. — MARTERSTEIG, MAX: *Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert*. Leipzig, 1904. — SCHUBERT, OTTMAR: *Das Bühnenbild*. München, 1955. — STAUD GÉZA: *A díszlet dramaturgiája. = A színpad*. 2. évf. 1936. 5–6. sz. 241. l.
15. PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR JOLÁN—BERCZELINÉ MONORI ERZSÉBET: i. m. 238. l.
16. CSATKAI ENDRE: *Soproni iskolai színjátékok a 17–18. században*. = *A színpad*. 2. évf. 1936. 5–6. sz. 265. l.
17. HORÁNYI MÁTYÁS: *Eszterházi vígasságok*. Bp. 1959. — A többi hazai főúri színház első és legbővebb összefoglalását l. STAUD GÉZA: *Magyar kastélyszínházak*. 1–3. köt. Bp. 1963–1964. (Színháztörténeti könyvtár 11–13.)

után), aki 1771-ben került a hercegi udvarhoz s 1773-tól már minden eszterházi operalibretto őt nevezi meg „decorateur”-ként. Vázlatkönyve 1780-ból való. 1955-ben vásároltuk LASZKA Géza díszletfestőtől, néhány más, értékes tervvel együtt. TRAVAGLIA 1798-ban ment nyugdíjba s Pozsonyba költözött. Számos díszlet, jelmez, kerti ünnepély, látványosság tervezése fűződik nevéhez. Tervei, ha gazdagon díszített, mozgalmas belső tereket ábrázolnak, az építész abszolút biztonságát s a barokk iskolán nevelkedett művész variációs készségét tanúsítják. De csinált számtalan egyszerű, polgári enteriört is. Ezek már a barokk utáni polgári klasszicizmus jegyeit mutatják. Újabban keletkezett feltevés szerint művei a QUAGLIO család „legtehetségesebb” tagjának, Giorgionak müncheni díszletei után készült másolatok.¹⁸ Való igaz: azzal nem dicsekedhetünk, hogy úttörő volt. De egy évszázados virágzást maga mögött hagyó, elmúlófélben levő stílusnak volt igen jó, hazai viszonylatban vezető szerepet játszó mestere. S kellett-e TRAVAGLIÁNAK egyáltalán utánoznia, másolnia bárkit is egy olyan korban, melynek közízlése telítve volt az unos-untig látott stílus variációival, amikor szinte már az sem elképzelhetetlen, hogy akinek némi rajzi készsége volt, tudott „barokk modorban” képet csinálni. Arról már nem is szólva, hogy az „utánzás”, „másolás” milyen tartalmi változáson ment át az azóta eltelt kétszáz év alatt. — A másik eszterházi scenikusról, Carl MAURERRŐL (175?—1843 után) ugyanezek a művészi képességek mondhatók el. 1802-ben került Kismartonba, ahonnan tíz évi szolgálat után ő is Pozsonyba távozott. Feltehető, hogy mindketten dolgoztak a pozsonyi Erdődy-színháznak is. Erre utal az a körülmény is, hogy a 76 darabot számláló gyűjtemény, amit a könyvtár 1947-ben vásárolt BEDŐ Rudolftól, az átvételi listán „a pozsonyi főúri színházak” összefoglaló címmel szerepelt s ez a cím nem BEDŐ Rudolftól származik, hanem valószínűleg ő is így kapta, „örökölte” az anyaggal együtt. HORÁNYI említett könyvében néhány díszletről bebizonyította (*Varázsfuvola, Don Juan, Titus*), hogy Eszterháza számára készült, de a többség identifikálása még hátra van.^{18a} MAURERNÁL a szakirodalom a bécsi Anton de PIAN hatását mutatja ki.¹⁹ Tájak, várak, hegyek ábrázolásában látványosságra törekszik, de az építészeti stílusok alkalmazásában bizonytalanság tapasztalható nála.²⁰ Az említett 76 darab terv az 1762—1843 közötti évekből származik. Igen szerencsés dolog, hogy Tárunk ezt a kb. hét évtizedet a hazai főúri színjátszás történetéből ilyen gazdag scenikai anyaggal tudja dokumentálni.

A hivatásos magyar színjátszás első évtizedei annál vérszegényebbek. Nemcsak azért, mert a Tárnak nincs e korszakból anyaga, hanem, mert eredeti ábrázolat mindezideig nem került elő. Amit az 1790—1837 közötti évekről tudunk,

18. DÉNES Tibor: *Le décor de théâtre en Hongrie*. Munich, 1973. 30. l. — NB.: A QUAGLIO családnak 21 tagját tartja nyilván a THIEME—BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste*. Majdnem ugyanennyit az *Enciclopedia dello spettacolo*. Ha Giorgio a legtehetségesebb volt a családban, nem valószínű, hogy mind a két kiváló mű figyelmen kívül hagyja. Ha meg a felsoroltaknál jelentéktelenebb volt, akkor miért lett volna tehetségesebb, mint TRAVAGLIA, akinek a neve THIEME-BECKERNÉL megtalálható.

18a. *Barokk, klasszicista és romantikus díszlettervek Magyarországon*. A katalógust összeállította: BELITSKA-SCHOLZ Hedvig-BERCZELI Károlyné. Bp. 1976. (Színháztörténeti füzetek 6.)

19. L. HORÁNYI és DÉNES Tibor i. m.

20. HORÁNYI Máttyás: *Carl Maurer díszlettervei*. Bp. 1957. (Színháztörténeti füzetek 8.) 2. l.

azt inventáriumok, naplószerű feljegyzések, kritikák felsorolásai, megjegyzései tanúsítják. A Pest és Nógrád vármegye Állami Levéltárában, a Színháztörténeti Iratok gyűjtőcím alatt található KELEMEN Lászlóék díszlet- és jelmeztárának inventáriuma 1792. okt. 12. és 1793. május 4–5. keltezéssel. Valószínűleg ezt használták 1790–1796 között, míg újra nem került s a pesti német színház egy részét meg nem vásárolta. Az Országos Levéltárban levő inventáriumból tudjuk, hogy özv. gróf KÁROLYINÉ, mikor a megyeri színházat felszámolta, Debrecennek ajándékozta a színpadi felszerelést. Innen a második magyar színjátszó társulattal Pestre került az anyag, s 1806–1815 között ezzel díszítették a színpadot. Ez az adalék az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárának MÉREY-féle gyűjteményében található inventáriumból került napvilágra. Az ezutáni évekből csakúgy, mint a Pesti Magyar Színház megnyitásának első éveiből a kritikák, színlapok gyér tájékoztatására kell hagyatkoznunk.²¹

Egyetlen olajfestményünk van e korszakból, ami jelmeztörténeti szempontból némi fogódzoul szolgál: egy ismeretlen festő jelenetképe, mely — állítólag — MEGYERI Károlyt és partnernőjét ábrázolja nagyváradi felléptük alkalmával, 1830-ban, MOLIÈRE: *A póruljárt negédeskedő* c. egyfelvonásosában. Az igazság kedvéért azonban meg kell jegyeznünk, hogy a nyilvánvalóan idealizált jelmezek kb. úgy viszonyulhattak az eredetihez, mint a képen látható férfiare a közismert MEGYERI-portréhoz.

TELEPI György nevéhez emlékezetünkben a pesti Nemzeti Színház első éveinek színpadi díszletezése társul. Gyűjteményünk 4 darab 18×12 cm-es réztáblácskára festett képét őrzi. A festményeket 1972-ben vásároltuk dédunokájától, H. PLANK Bellától. TELEPI György (1794–1885) a Nemzeti Színház első generációjába, s a „nemzet napszamosai”-nak abba a kategóriájába tartozott, mint SZIGLIGETI Ede, FÁNCSY Lajos stb., aki a szó első értelmében volt a színház mindenese: írt, színészkedett, technikai ezermester volt, díszletet festett, mikor mire volt éppen szükség. 1818-ban, Bécsből hazatérve, hozta össze sorsa MEGYERI Károllyal s ez el is döntötte jövőjét. 1825-ben BARABÁS Miklóstól tanulta a festészet titkait, amit, szerte az országban járva, hamarosan hasznosított. Díszleteken kívül színpadi függönyt, színészportrékat festett, színpadot, sőt színház-épületet is tervezett. 1833-ból való a *Tündérkastély Magyarországon*, 1835-ből a *Bűbájos vadász*-hoz festett díszletterve. A mi négy képünk a korszak tipikus romantikus stílusban megfogalmazott tája: várral, zúgó patakkal, ódon híddal stb. A képeket valószínűleg háttérfüggönyként használták, mert jellegzetes, statikus színpadképet lezáró ábrázolatok, melyek előtt, nem túl tágas helyen folyt a játék. Kettő közülük 1843-ból való, datált, szignált kép. TELEPI a színpadtól 1855-ben visszavonult, de díszletet, főként vidéki színházak számára, továbbra is festett.²²

21. OLT. Htt., Dep. pol. gen. et civ. 1804. Fons 6. pos. 2. — OSZK Fol. Hung. 1129. 5–18. fol. — *Két régi leltár az első magyar színjátszó társaság idejéből.* = *Színháztörténeti Értesítő.* Bp. 1953. 2. sz. 65–74. l. — MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit: *Adatok a magyar rendezés első évtizedeihez.* Bp. 1962. (Színháztörténeti könyvtár 7.). — STAUD Géza: *Magyar kastélyszínházak.* 3. köt. 76. l.
22. TELEPY Katalin: *Telepy Károly, a magyar táj romantikus festője.* = *Debreceni Déri Múzeum Évkönyve.* IX. 1966–1967. Debrecen, 1968. — SZIGLIGETI Ede: *Telepi György.* = *Budapesti Közlöny.* 1868. aug. 2. — PAÁL Jób: *A Nemzeti Színház ismeretlen tervei.* = *Vasárnapi Újság.* 1914. 353. l. — *Márkosfalvi Barabás Miklós önéletrajza.* Bp. 1944.

A színpad berendezéséről 1840—1870 között jobbra csak a hírlapokban, folyóiratokban megjelenő képek útján tudunk fogalmat alkotni. A *Vasárnapi Újság* megindulása a fametszetes képek rendszeres közlésével segít a korabeli színpadkép rekonstruálásában.²³ Viselet- és jelmeztörténeti ismereteink viszont éppen ezekben az évtizedekben válnak gazdagabbá. Ez két tényező szerencsés összjátékának köszönhető. A korabeli folyóiratok ugyanis — külföldi minta nyomán — színezett metszeteken divatképmelléleteket adtak közre. Innen adódik, hogy a reformkori divatot minden azt megelőzőnél részletesebben ismerjük. A másik, ennél is jelentősebb ok: BARABÁS Miklós, a magyar grafika egyik legnevesebb képviselője, 1840-ben végleg letelepedett Pesten s mint korának akkor már jól ismert, divatos portretistája, hallatlan bőséggel ontotta a rézmetszeteket, köztük úgyszólván minden jelesebb színész arcképét. Kívüle MARASTONI József, KOHLMANN Károly, ROHN Alajos karcai, metszetei őrzik a korszak színészeinek arcvonásait. A fényképezés megindulásáig, kb. az 1860-as évek közepéig, néhány festménytől eltekintve, jóformán egyedüli forrásai ezek a színészábrázolatoknak és az egykorú jelmezviszonyoknak — persze, erősen idealizáló színvonalon. Tárunknak e grafikai munkákból úgyszólván hiánytalannak nevezhető gyűjteménye van.

A Nemzeti Színház állományával hozzánk került egy félbőr-kötéses album „Díszlet-album. I. köt.” felirással, amely 15 darab 15×15 cm-es méretű olajfestményt tartalmaz az 1874—1894 közötti évekből. Közülük három kép tervezőjét meg tudtuk határozni. LEHMANN Mór 1874-ben WAGNER *Rienzi* c. operájához, HORN Róbert 1878-ban AUGIER *Fourchambault család* c. művéhez és SPANNAFT Ágoston VÁRADI Antal: *Rafael* c. darabjához tervezett díszletét sikerült azonosítanunk. Ám egyik sem eredeti mű, hanem egyugyanazon kéz másolata. Valószínűleg így tartották számon a raktári díszletkézleletet, s adott esetben, egy kis átalakítással felhasználhatták később, más darabhoz is. E feltevést támasztja alá a Nemzeti Színház számos rendezőpéldánya, valamint a 18 doboznyi, 1860—1890 közti időből származó jelmezköltségvetések gyűjteménye. Mindkettőben bejegyzések sora igazolja, hogy egy-egy díszletet, jelmezt több darab kiállításánál is felhasználtak.²⁴

A díszletek a 19. században, kevés kivételtől eltekintve, típusdíszletek voltak. S ez nem hazai specialitás; Európa-szerte általános gyakorlat volt, amit részint az a körülmény magyaráz, hogy a díszletnek nem volt dramaturgiai jelentősége, megtervezése tehát nem igényelte a rendezővel kongeniális művész jelenlétét. A másik ok a gazdaságosság volt. A színház derék festőmesterei csináltak „rococo termet”, „polgári szobát”, „tanyát gémes kúttal”, „falusi főteret templomtoronnyal” stb., stb. s ezeket országszerte üzletszerűen kölcsönözték.

23. SZIGLIGETI Ede: *A szökött katona*. FUCHSTALLER acélmetszete. Pest. 1843. („Un-gar” műmellélete.) — JÓKAI Mór: *Dalma*. Litogr. CANZI A. rajza. Nyomt. Engel—Mandello. Pest, 1853. (*Déliab* műmellélete.) — ERKEL Ferenc: *Bánk bán*. Jelenet. III. felv. I. kép. (*Vasárnapi Újság*. 1861. 504. l.)

24. E gyakorlatnak személyes beszélgetésből magam is őrzöm emlékét. 1967-ben BUDAI József, a Nemzeti Színház fődíszletmestere, egy fényképalbumban megmutatta azt az „évszázados tölgyet”, ami a *Szentivánéji álomban*, TÓTH Imre igazgatása alatt, 1909-ben kezdte színpadi szereplését, s úgymond, az 1930-as évek elején, VOINOVICH Géza idejében, ha nagy, lombos tölgy kellett a díszletbe, még „jártzott”.

KÉMÉNDY Jenő, a Nemzeti Színház és az Operaház kiváló szcenikusa írja 1904-ben (!) egyik tanulmányában: „Oly színháznál, melynek nagy és változatos a műsora, sohasem lehet tökéletes a szcenírozás és a kiállítás . . . mindig tekinteni kell arra, hogy a díszlet, a jelmez, a bútor más alkalommal is használható legyen.”²⁵

A 19. század 70-es éveiben két vezető egyénisége van a hazai díszlettervezésnek: LEHMANN Mór és SPANNRAFT Ágoston. LEHMANN Mór (181?–1877) a Nemzeti Színház első tudatos, művészi ambíciótól fűtött díszlettervezője volt. Pályáját Drezdában kezdte. 1834-ben már Bécsben találjuk, ahol 1850-ben udvari festővé nevezik ki, 1861-ben pedig a Carl-Theater igazgatójává. Ezt a tisztséget azonban pár hónap után letette s végleg áttelepedett Pestre, ahol addig is sokszor megfordult már. 1855-ben pl. nyolc nap alatt ő varázsolta újjá a Nemzeti Színház megkopott nézőterét.²⁶ 1861-ben a Nemzeti Színház meghívta őt díszletfestőnek, s noha volt más külföldi ajánlata is (Riga), Pestet választotta. A Nemzeti Színház 1873-ban azzal jutalmazta, hogy önálló festőtermet épített számára. Ez lett a magyar díszletfestés bölcsője.²⁷ LEHMANNban a barokk múlt architekturális öröksége a 19. századi romantikus képszerkesztéssel felváltva jelentkezett. Sajnos, nagyon kevés eredeti képe maradt ránk; Tárunk egyik legszebb — s valószínűleg egyben legutolsó — tervét őrzi, amelyet a Népszínház 1877 júniusában bemutatott „tündéri látványosságához”, CSEPREGHY Ferenc: *Meluzina, a szép hableány* című darabjához készített.

SPANNRAFT Ágoston (1855–1910) LEHMANN tanítványa volt 1872-ben. Ennek halála után Bécsbe ment tanulni, BRIOSCHIHOZ. Hazatértekor, 1880-ban, a Nemzeti Színház szerződtette. Kettejük tevékenysége a színház életében jó negyven esztendőös folytonosságot jelent. Pilléreivé váltak szakmájuknak. Említésük nélkül nem lehet a hazai díszlettervezésről beszélni. Nem azért, mintha soha-nem-látottat csináltak volna, hanem, mert olyan korszakban álltak helyt, mutattak európai mércével mérve is színvonalasan, fáradhatatlan lelkesedéssel utat, amikor a századvég éveiben gombamódra szaporodtak a színházak, a fővárosban és vidéken egyaránt, s a mennyiség könnyen a minőség rovására mehetett volna. Stílusuk ifjúkoruk élményét, ismeretanyagát tükrözte. Hatott rájuk a müncheni PILOTY iskolának történeti atmoszférát teremtő levegője és a bécsi MAKART-stúdió anyagban, pompában határt nem ismerő gazdagsága. SPANNRAFT látta, megtanulta s több művén (SHAKESPEARE: *Troilus és Cressida*, MEYERBEER: *Hugenották*) ki is próbálta a meiningeniek aprólékos természetűségét. 1884-től az Operaház külön festőtermébe költözött s alkotótevékenysége soha nem látott bőséggel bontakozott ki. 1880–1904 között a Nemzeti Színház 237 darabjához 469 díszletet, az Operaház 138 darabjához 330-at tervezett.²⁸ PAULAY Ede rajzai alapján ő csinálta 1883-ban *Az ember tragédiája* díszleteit. Operaházi terveivel, vidéki színházaknak festett előfüggönyeivel, a milleneumkor az alagúthoz tervezett diadalkapuval, élőképek tervezésével minden alkalommal bizonyosságot tudott és akart is tenni arról, hogy a hazai díszletfestés már saját lábán is megáll. Nyomában

25. KÉMÉNDY Jenő: *Színházi kosztümök*. = *A színház*. 2. évf. 1904. 21. sz. 346. l.

26. RÉDEY Tivadar: *A Nemzeti Színház története*. Bp. 1937. 259. l.

27. ANDOR Károly: *A magyar díszletfestészet*. = *Magyar Salon*. 21. évf. 1904. 41. sz. 217. l.

28. ANDOR Károly: i. m.

egyre több művészi becsvágygal dolgozó tervező kezdett működni. A bécsi iskola (BRIOSCHI) hatása BURGHARDT Ármin, KÉRY Adolf, CSAPÓ Jenő, MOLNÁR Árpád művein könnyen felismerhető. Valamennyiőjüktől őriz gyűjteményünk egy-egy képet.

Közben már hazai talajon is jelentkezik a mást, az újat akarás vágya. Egyre többeket foglalkoztat a színpadművészet elméleti megalapozása, a technikai lehetőségek tágítása, a díszlet és jelmez szerepének újrafogalmazása, a szcenikában betöltött funkciójuk felismerése és érvényesítése. A nyugati színjátszás útját és eredményeit figyelő művelt színházi embereink mind elméleti, mind pedig gyakorlati, rendezői oldalról próbálják megközelíteni e kérdést, s próbálnak maguk is bekapcsolódni ebbe az új, izgalmas áramkörbe. HEVESI Sándor, MÁRKUS László, BÁRDOS Artúr, KÉMÉNDY Jenő — és még folytathatnók a sort — számos cikkben fejtegeti a megújulás témáját. A Thália Társaság, majd az 1910-es évektől ennek nyomába lépő sok kísérleti színházi vállalkozás mind kitűnő gyakorlati műhelye volt az újító gondolatoknak. Kár, hogy ebből a mozgalmas korszakból csak egyetlen eredeti dokumentuma van Tárunknak. De ez igazi csemege: MÁRFFY Ödönnek, a Nyolcak egyik kiváló tagjának aquatinta rajza D'ANNUNZIO *Holt város* című drámájához, 1907-ből. MÁRFFY a tervet a Thália Társaság számára készítette s ez egyben egyetlen színházi díszlete is.

Az imént említett nevek közül KÉMÉNDY Jenő volt az, aki a színpadkép megújításának ügyét a színpadtechnika reformja felől próbálta megközelíteni. Írásban, gyakorlatban sokat foglalkozott e témával. Tevékenységét és jelentőségét KERESZTURY Dezső méltatja részletesen egy tanulmányban.²⁹ Színpadi gépezeteken kívül ismerzett KÉMÉNDY díszleteket is, amik javarészt elpusztultak s csak képekről ismerjük őket. Kosztümterveinek 1855 darabból álló gyűjteménye viszont 1951 óta a mi tulajdonunk. Ekkor ajándékozta nekünk az Operaház. KÉMÉNDY Jenő (1860—1925) 1898-tól tartozott az Operaház kötelékébe, ami a Nemzeti Színházzal közös vezetés alatt állott s így ez utóbbinak is sok jelmezt tervezett. Munkássága a jelmeztervezés területén is új korszakot nyitott. Véget vetett annak az egyébként világszerte gyakorolt szokásnak, hogy a színészek saját tervezésű kosztümökben lépjenek színpadra. Ez egyéni ízlésbeli túlkapásokra, stílárís zűrzavarra vezetett. Tisztában volt azzal — hiszen a meiningeni példáján megtanulhatta —, hogy a jelmez szerves része a színpadképnek, funkciója van; kitűnő gyakorlati érzékével, jó ízlésével hamarosan rájött, hogy ehhez a funkcióhoz hogyan vezet az út. „Minden kornak megvannak — írja — a maga szövegmintái és díszítései és ha az ember némileg korhű dolgokat akar csináltatni, arra is ügyelnie kell, hogy necsak a szabás, de a szövet is jellemző legyen.” Tudta, hogy ez a látszatra aprólékos realizmust sejtető korhűség a fény és távolság hatására módosul, hogy a színek értéke a mesterséges világítás következtében egymáshoz viszonyítva változik, hogy a korhűséget nem szolgálaiian kell értelmezni, mert azt *mai* szemmel nézi a néző. Utalt arra is, hogy a szereplő alakját, amely éppen a jelmez következtében előnytelenül alakulhat, hogyan kell korrigálni — a jelmez segítségével.³⁰ Gyűjteménye rengeteg „jegyzet” tartalmaz. Stílusok, korszakok, nemzetek viseletének sajátos elemeit vázolta fel

29. KERESZTURY Dezső: *Az önálló magyar opera- és balett-scenika kialakulása.* = *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve* 1972.

30. KÉMÉNDY Jenő: *Színházi kosztümök.* = *A színház.* 2. évf. 1904. 21. sz. 346. l.

magának. Konkrét terveirez pedig legtöbbször mellékelte az anyagmintát s gyakorta bőven magyarázta is őket.

A díszlettervezés történetét felvázoló áttekintésben említettük APPIA és CRAIG korszakalkotó hatását. Ugyanígyen újító, feszítő erőként jelentkezett körülbelül velük egy időben a francia színjátszás megújulásáért harcolva André ANTOINE, a német nyelvterületen Otto BRAHM és Max REINHARDT, Oroszországban pedig SZTANYISZLAVSZKIJ és NYEMIROVICS-DANCSENKO. Ezeknek az erővonalaknak gyűrűjében nőtt fel a Thália Társaság is. S bárki foglalkozott is ezentúl a színpad művészetével, e mozgalmakat nem hagyhatta figyelmen kívül. A Thália megszűnése után (1908) HEVESI Sándor 1912-ben az Operaházhoz került. Itt BÁNFFY Miklós (1873—1950) intendáns személyében, aki író, drámaíró is volt, igen sokoldalú, kulturált, tájékozott partnerre talált. Közös kísérletükből született meg hazai színpadon először a stilizált díszlet és jelmez. BÁNFFY igen sokat és nagy kedvvel tervezett. BALÁZS Béla emlékezik meg egyhelyütt arról, hogy milyen hallatlan bizottsággal érezte meg a *Fából faragott királyfi*-ban rejlő költészetet és szcenikai lehetőségeket s milyen megszállottan dolgozott rajta — már a puszta libretto elolvastán is.³¹ Saját műveinek szcenikai megoldását mindig maga csinálta. Terveit erős dekorativitás jellemzi. Tőle közölt képünk már kései mű, A *nagyúr* 1942-es kolozsvári terve. Ez már nem kísérletezés, hanem a harmonikus, higgadt artisztikum képbeli megfogalmazása.

Nem eleve elhatározás, hanem a foglalkozás teremtette csábítás adta a kezébe BATHYÁNY Gyulának és MÁRKUS Lászlónak is az ecsetet.

BATHYÁNY Gyula (1888—1959) festőművész volt, korának és körének ünnepektől személyisége. Kitűnő rajzoló és illusztrátor. Az egzotikus és irodalmi fogantatású témák kedvelője áll előttünk képei nyomán. Festői stílusának legpregnansabb jegye a szecesszió.³² Stilizáló készsége igen erős, színei visszafogottak, a groteszk iránt nagyon fogékony. Kár, hogy ebből a mi példánk keveset árul el, mert ez is kései alkotás, 1935-ből való.

BÁNFFY Miklós kortársa, sokoldalúságban, műveltségben hozzá hasonló volt MÁRKUS László is (1882—1948). Pályája kezdetén újságírással foglalkozott, színházi és képzőművészeti kritikákat írt. 1922—1925 között viszont már sok díszletet is tervezett BÁRDOS Artúr két színházának, a Belvárosi és Renaissance Színháznak. 1923-ban lett az Operaház főrendezője. Ekkorra már élesen körvonalazódott benne, hogy hogyan látja a modern színpadkép jövőjét s ezt szóban, írásban egyaránt hirdette, rendezéseivel pedig illusztrálta is. A *Parsifal* rendezésének ürügyén — de általános érvénnyel! — így fogalmazta meg színpadművészeti felfogását: „Arra igyekszem, hogy a mű drámai és filozófiai lényegéből és a mai színpad kifejező lehetőségeiből, tehát minden előadás egyetlen kompetens stílusmeghatározóiból vonjam el ennek az előadásnak stílusát. A drámai és filozófiai lényeg a partitúrában és a szöveggönyben . . . található meg.”³³ Vallotta, hogy a dráma, bármily realista vagy akár naturalista is, absztrakció, tehát a díszletnek is absztrahálnia kell. Keretként kell szolgálnia a mű drámai és eszmei

31. BALÁZS Béla: *Válogatott cikkek és tanulmányok*. Bp. 1968. 47. l.

32. BERNÁTH Mária: *A magyar szecessziós festészet helye az európai drámatokban*. = *Filológiai Közlöny*. 13. évf. 1967. 1—2. sz. 220. l.

33. Márkus László *nyilatkozik a Parsifal rendezéséről*. = *Színházi Élet*. 13. évf. 47. sz. 43. l.

mondanivalójához. A színpadképben olyan műalkotást kell a rendezőnek és a tervezőnek létrehoznia, amelyben összeötvöződik a képzőművészet (architektúra, forma, szín és fény) a színeszi mozgással s teljes harmóniát alkot vele. Íme: APPIA, CRAIG magyar talajba ültetve. Ez MÁRKUS László elévülhetetlen érdeme: átvette, amit az úttörők elméletéből hazai talajba átültethetőnek vélt; s amihez KÉMÉNDY Jenő technikai zsenialitását adta, ahhoz MÁRKUS a szellemi szintézist és megfogalmazást nyújtotta. Így váltak ők együtt a modern magyar színpadművészet úttörőivé.³⁴

Ennek a korszakváltást hozó két-három évtizednek, sajnos, alig van eredeti szcenikai dokumentuma. Ami végbement, azt főként cikkek, tanulmányok, fényképek őrizték meg emlékül az utókor számára.

A két világháború között, a húszas évektől kezdve, már kedvezőbb a helyzet. Erre az időre esik FARAGÓ Géza (1877–1928) jelmeztervezői tevékenységének delelője is. FARAGÓ igen érdekes, szokatlan színfoltja volt a fővárosi színházak világának. Működésének területe a Király, a Magyar és a Fővárosi Operett Színház, valamint több pesti revüszínház volt. Első pillantásra meglátszik rajzain, hogy más iskola neveltje, mint az összes eddig említett művészek. Párizsban tanult, s mivel a dekoratív művészet volt számára a legfőbb vonzás, plakáttervezőnek készült. A szakirodalom mint a magyar plakátművészet egyik úttörőjét s művészi színvonalra emelőjét tartja őt számon. Szellemi atyjaként pedig az osztrák Gustav KLIMT-et emlegetik.³⁵ Jelmezterveinek javarészét antikváriumtól vásároltuk, 1970-ben. Láttukon a legkiválóbb divattervező kiapadhatatlan variációs készsége bontakozik ki előttünk, merész vonalak, egzotikus és erotikus stíluselemek, harsány, ám mindig ízléses színvilág, pompás karikírozó készség és a „műfaj” biztos kezelése. Szerette a könnyű műzsát, s nem véletlen, hogy soha nem is kísérletezett mással.

A Thália Társaság szerepét folytatni kívánó magyar avantgardista mozgalom az 1910-es évektől számtalan kísérleti vállalkozást hozott létre, főként Budapesten. BÁRDOS Artúr, PÜNKÖSTI Andor, MÁRKUS László neve és háttérben a *Nyugat* szellemi tekintélye és támogatása fémjelezte e kérészetű próbálkozásokat, melyek vagy a közönség visszhangja híján, vagy a hatóságok elleni harcok miatt végül is bukáshoz vezettek. Az 1920-as évek végére elapadtak a kísérletező kedv hullámai. A fővárosi színi élete tovább folyt a tőkés magánvállalkozás szempontjai és törvényei szerint. A Nemzeti Színház kivételével szórakoztató célra létesült üzleti vállalkozás volt valamennyi, élén a három legnagyobb: a Vigaszínházzal, a Magyar és a Fővárosi Operett Színházzal. E három intézmény szabta meg a színvonalat, a stílust a magánvállalkozások prózai és zenés műfajában egyaránt. E korszak díszlettervezése hűségesen idomult a tartalmi követelményhez: látványos, illúziókba ringató, a törzsközönség ízlését ismerő és kiszolgáló, megárázkodtatást nem okozó, ízléses, kiegyensúlyozott alkotásokat létrehozó másfél évtized volt.

A Vigaszínháznak két díszlettervezőjétől őriz Tárunk nagyobb számú dokumentumot. MÁLNAI Béla az egyik (1878–1941) és NEOGRÁDY Miklós (1903–

34. MÁRKUS László: *A színpadi díszlet stílusa.* = *Szépművészet.* 1. évf. 1940. 3. sz. 63–64. 1.

35. SZABADY Judit: *Secession in graphic art.* = *The New Hungarian Quarterly.* Bp. 13. évf. 1972. 45. sz. — KISS Sándor: *Magyar plakátművészet a két világháború között.* = *Legújabbkori Történelmi Múzeum Évkönyve.* 2. évf. 1960. Bp. 1961. 18. 1.

1968) a másik. MÁLNAI eredetileg építészmérnök volt s csak 1920—1926 között csinált díszleteket a színháznak, mert utána jól jövedelmező építészeti magánvállalkozásba kezdett. Terveit — amelyek a színház államosítása után kerültek hozzánk — világos szerkesztés, célszerű belső elrendezés jellemezte. NEOGRÁDY Miklós 1940-ben került a színházhoz s az államosításig jóformán minden darab díszletezését ő végezte. 1949 után működött a Petőfi és József Attila Színházban is. Precíz, világos tagolás, józan, soha túlzásba nem eső stilizálás jellemzi gazdag munkásságát. Terveiből egy csokornyit 1959-ben vásároltunk.

BÁSTHY István (1896—1970) volt e korszak harmadik olyan jellegzetes képviselője, akinek műveiből néhányat vásárlás útján szerzett Tárunk 1960-ban és 1961-ben. BÁSTHY sok tervet készített a Magyar, a Király, az Adrássy Színház, a Terézkörúti Színpad és számos pesti revü- és kabarészínház számára. Ízlésben, stílusban pompásan tudott alkalmazkodni mind a látványos, mind pedig a kérészerű kabareéműfaj formai követelményeihez. Sok magyar film díszleteit is ő tervezte.

A Nemzeti Színháznak NÉMETH Antal igazgatása idején egyik legtöbbet foglalkoztatott díszlet- és jelmeztervezője JASCHIK Álmos (1885—1950) volt. Pályája korán érintkezett a színházzal. Alig húszévesen tagja volt a Thália Társaságnak. Diplomája megszerzése után, 1907—1919 között az Iparrajziskola tanára lett. Neve kiváló könyvillusztrációival vált közismertté. A Nemzeti Színházban 1935-től működött. Műveiben a nemes értelemben vett szecesszió és egy különös, stilizáltan magyaros mesevilág ötvöződik össze. Díszlettervei, képei olyanok, mint a megelevenedett gyermekkori álmok. Abszolút biztos stílusismérete idegen világok megjelenítésében is eligazította. *A roninok kincsében* a japán szellem, a *Csongor* és a *János vitéz* tervezésénél a magyar mesekincs, a *Peer Gynt*-nél az északiak világának megidézésében bizonyult kiválónak. ARISZTOFANÉSZ *Madarak* című vígjátékéhez a madárfajták karakterizálásával pompás megfigyelőkészségről és humorérzékről tett bizonyosságot. Aprólékos és mégis kimeríthetetlenül találékony volt. A mind jobban tért hódító vetítési technikát *A roninok kincse* tervezése közben, saját bőrén kísérletezte ki, s minuciózus hajlamát pompásan tudta a friss tapasztalatokhoz idomítani. Rájött, hogy a díszletet a vetítéshez maximálisan le kell egyszerűsíteni, s ebben, mint keretben, a jelmez funkcióját kell „megemelni”. Tervezői kvalitásait lehet vitatni (s vitatják is). Való igaz, hogy előzmény és folytatás nélkül áll a hazai szcenika történetében; de sajátos, mesemondó stílusa ennek ellenére is érdekes színfoltja marad a színház történetének. Szép számmal megmaradt terveit (valamint feleségét) az örökösök hagyatékozása útján szerezte Tárunk 1954-ben.³⁶

Európa-szerte elterjedt az első háború után az a szokás, hogy egy-egy mű díszletének megtervezésére a rendezők elismert, nagynevű festőművészeket hívtak meg, így is emelni kívánván a produkció rangját, hírét. Kiváltképpen Párizsban volt ez divat, ahol Raoul DUFY, Fernand LÉGER, CHIRICO, Salvador DALI nevét gyakorta lehetett látni a plakátokon. Nálunk ez nem vált bevett szokássá

36. JAJCZAY János: *Jaschik Álmos*. = *Képzőművészet*. 8. évf. 1934. 87. l. — NÉMETH Antal: *A díszlet- és kosztümentervező Jaschik Álmos*. = *Művészet*. 6. évf. 1965. 9. sz. 25—27. l. — JASCHIK Álmos: *A „Roninok kincsének” színpadképei*. = *Magyar Iparművészet*. 40. évf. 1936. 113—114. l. — BERNÁTH Mária: i. m.

a két háború közti időben. Űgyszólván minden színháznak volt „házi” tervezője. Manapság sokkal gyakoribb a vendégtervezés, mint régen volt.

Két nevet mégis meg kell említenünk, mely kivétel a fenti szabály alól. NÉMETH Antal két ízben hívott vendégművészt a díszlet megtervezésére — s mindkettő telitalálat volt. Egyikőjük PEKÁRY István (1905—). A ma Munkácsy-díjas festő neve már akkor fogalom volt. Festői világa a magyar népmese elemeiből táplálkozik, derűs, vidámságot sugárzó képei a hazai neoprimitív művészet leg szebb alkotásai. Dekoratív készsége, meseszerű atmoszférát teremtő ereje költői művek, mesejátékok szcenírozására predesztinálja — s ezt érezte meg NÉMETH Antal tévedhetetlen biztonsággal, amikor 1942-ben a *Csongor és Tünde*, majd 1952-ben a *Lúdas Matyi* bábvariációjának megtervezésére kérte fel. Mindkét mű terveit 1966-ban vásároltuk. — A másik vendégtervező VISKI BALÁS László (1909—1964) volt. Őt *Az ember tragédiája* díszletterveinek elkészítésére kérte fel a színház igazgatója, amikor 1939-ben a művet kamaraszínpadra alkalmazta. A művészi kivitelezés példátlanul gazdag volt: az állandó háttérül szolgáló színpal két oldalfülkéjének szobrai két kiváló szobrászművész mintázta: Ádámot ERDEY Dezső, Évát JÁLICS Ernő. A két figura között, vetítéssel, egymást váltották az egyes színek képei. Először az ún. élet-képek, míg Ádámot a tettvágy hajtja, s minden szín végén az ún. halál-kép, mely akkor tűnik át, amikor Ádám optimizmusára árnyék borul. A színpad kicsi volt. A háttérképet tehát úgy kellett stílusban megválasztani, hogy a jelkép félreérthetetlenül kitessék, s a festőiség se szenvedjen csorbát. A két szobor volt a forma, a keret, s benne a kép a színpal. VISKI BALÁS szerencsés ötlettel a quattrocento stílusát választotta, melyben rajzosság és festőiség pompás egyensúlyhoz jutott. VISKI BALÁS díszletterveit 1973-ban vásároltuk meg.

A *Tragédia* jelmezeit ekkor tervezte harmadízben — és még utána kb. négyszer — NAGYAJTAY Teréz (1897—), a színház kiváló jelmeztervezője. NAGYAJTAY 1926-ban az Operaháznál kezdte pályáját. Innen két év múlva, 1928-ban a Nemzeti Színházhoz került, ahol 1964-ig, csekély kivétellel, minden kosztümöt ő tervezett. Leleménye kiapadhatatlannak, forma- és színekultúrája, a nemes hagyományok tiszteletben tartása, kitűnő karakterizáló képessége páratlannak, munkája nélkülözhetetlennek bizonyult. Terveiből, saját válogatásában, 1966-ban és 1969-ben vásároltuk.

UPOR Tibort (1904—1960) HEVESI Sándor hívta a Nemzeti Színházhoz, ahol 1930—1935 között működött. Előtte az Új Színháznak, 1935 után a Magyar Színháznak, 1945-től a Vígyszínháznak készített díszletterveket. Építész mérnök volt: a plasztikus térképzés, a zárt szerkesztésmód, az architekturális megoldás sok tervén meglátszik: *Világrekord* (1932), *Az ember tragédiája* (1934), *Szellemesek* (1953), *Szent Johanna* (1955). Kevés megmaradt tervét 1969-ben vásároltuk meg.

Mielőtt tovább lépnénk és a második világháború éveit áthidaló generáció munkásságának felvázolására térnénk rá, vessünk egy pillantást hátra, a hazai szcenika eddig való történetére. Láthatjuk, milyen óriási léptekkel próbálta ez a művészeti ág fejlődése első ötven évében utolérni önmagát és az európai színházak színvonalát, mellyel utoljára a 18. században, a főúri színjátszás idejében tartott lépést. LEHMANN és SPANNRAFT úttörő munkássága a zsenge kezdet, vékony kis erecske a múlt század két utolsó évtizedében. Ők a mesteremberből lassan kibontakozó, tudatos művész típusai. A második generációban — ide KÉMÉNDY Jenő, BÁNFFY Miklós, MÁRKUS László tartozik — e tudatosság már

odáig mélyül, hogy elméleti alapvetést végeznek, nem pusztán részletfeladatokat látnak, hanem egész „színpadkép”-ben gondolkodnak, mert mozgató erejük a művészi látásmód. Ezzel közvetlen előkészítőivé válnak egy szélesen hömpölygő, sok ágúvá differenciálódó folyamtnak, az 1920-as évek közepén felfejlődő harmadik generáció tevékenységének. Ebbe a generációba már igen sok művészt kellene felsorolnunk: a már idáig is említettekén kívül GARA Zoltán, BAJA Benedek, BERCSÉNYI Tibor, HORVÁTH János, VOGEL Eric, LÁNG Rudolf stb., stb. nevét. Mivel azonban ismertetésünk kizárólag saját anyagunkra korlátozódik, a kör lezárul OLÁH Gusztáv, FÜLÖP Zoltán, VARGA Mátyás és MÁRK Tivadar nevével.

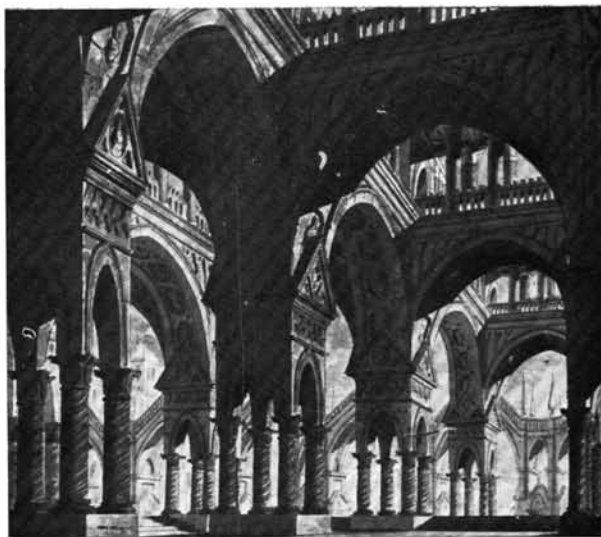
E négy művész egész életművét gyűjteményünk őrzi. Mindegyik nevet több száz alkotás képviseli állományunkban. VARGA Mátyás anyaga 1962-ben, OLÁH Gusztáv és FÜLÖP Zoltáné 1968-ban, MÁRK Tivadaré pedig 1971-ben került vásárlás útján tulajdonunkba. Mind a négyőjükkel részletesen foglalkozik KERESZTURY Dezső a magyar opera és balett scenikai kialakulásáról írt, már idézett tanulmányában. És mindegyikőjükéről elmondható, hogy mindent tudtak. De ezt a „mindent” jelentő utat az előttük járó generáció nélkül nem lehet elképzelni.

A legkomplexebb egyéniség mégis OLÁH Gusztáv (1901—1956) volt közöttük, akit mérnöki, zenei, képzőművészeti és nyelvi tudása „primus inter pares”-sé emelt. Benne teljesedett ki hazai talajon az az ideális színházi személyiség, akit CRAIG körvonalazott cél és példaként, mert OLÁH imént elsorolt képességeit rendezőként is ki tudta teljesíteni. KÉMÉNDYt szcenikában, MÁRKUS Lászlót rendezésben vallotta mesterének. A tervezést 1923-ban a Nemzeti Színházban kezdte *Az ember tragédiájával*. A prózai sort a *Bánk bán*, a *Csongor és Tünde*, *Kréta* stb. díszleteivel folytatta, míg 1930 után már szinte kivétel nélkül csak operával foglalkozott. Pályája kezdetén realista színpadtervek kerültek ki keze alól, melyeket költői szinten fogalmazott meg (*Bánk bán*); később nagy kedvét lelta a formák, vonalak, színek játékában. Nagy mestere volt a stilizálásnak (*Kuruc mese*, *Pillangó kisasszony*, *Francia saláta*), de tudott nagy, festői színfoltokban is gondolkodni, expresszív hatású színpadképet varázsolni.³⁷ A szocialista realizmust az 1950-es évek elején magas hőfokon, költőiséggel telítve fogalmazta meg képein (*Anyegin*, *Traviata*, *Hattyúk tava*, *Fidelio*); 1955 után ennek ellenpólusaként letisztult, leegyszerűsödött művészete. Tervei igényes sokoldalúságot, kifinomult színekkel, fölényes kor- és stílusismeretet mutatnak. Rendezői egyéniségéről tanítványa, Huszár Klára, ad számot a közvetlen élmény hiteles erejével.³⁸ Legjobban úgy szeretett rendezni, hogy egyben a díszletet és jelmezt is maga tervezte, mert így érezte töretlenül harmonikusnak a mű színpadra vitelét. Rendezői és scenikai terveit előre, részletesen kidolgozta és rendíthetetlen biztonsággal vitte véghez. Kiváló ösztöne volt a monumentalitáshoz, mely a tömegek mozgatásában (*Don Carlos*, *Borisz Godunov*) és szabadtéri produkcióiban kapott igazi szárnyakat. Hírünket, tekintélyünket Európában az ő munkássága alapozta meg. Gyakori külföldi meghívásai pedig azt bizonyították, hogy öregbíteni is tudta.

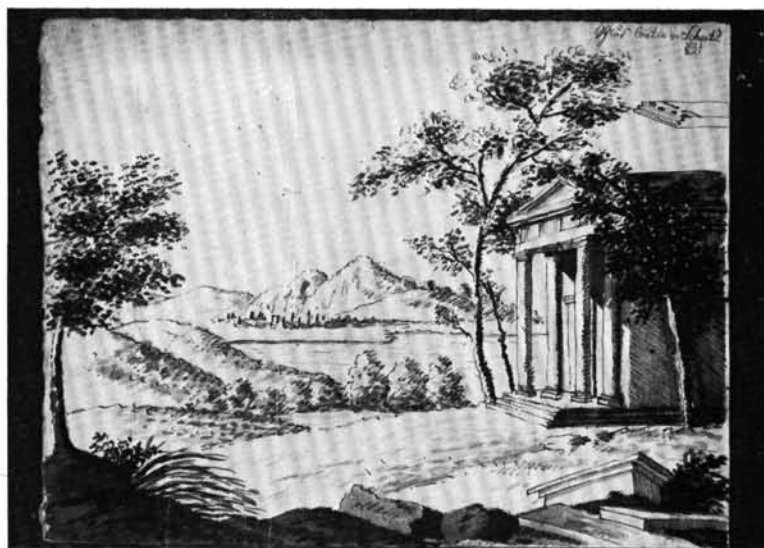
Előbb tanítványa, majd hamarosan legkiválóbb partnere lett az operai sceni-

37. DEMETER Imre: *Színházi beszélgetés Bernáth Auréllal*. = *Film—Színház—Művészet*. 3. évf. 1959. 5. sz. 6—7. l.

38. HUSZÁR Klára: *Operarendezés*. Bp. 1970.



Díszletterv Bibiena-stílusban. 18. század vége



Carl Maurer díszlete J. Schenk operájához. 1821



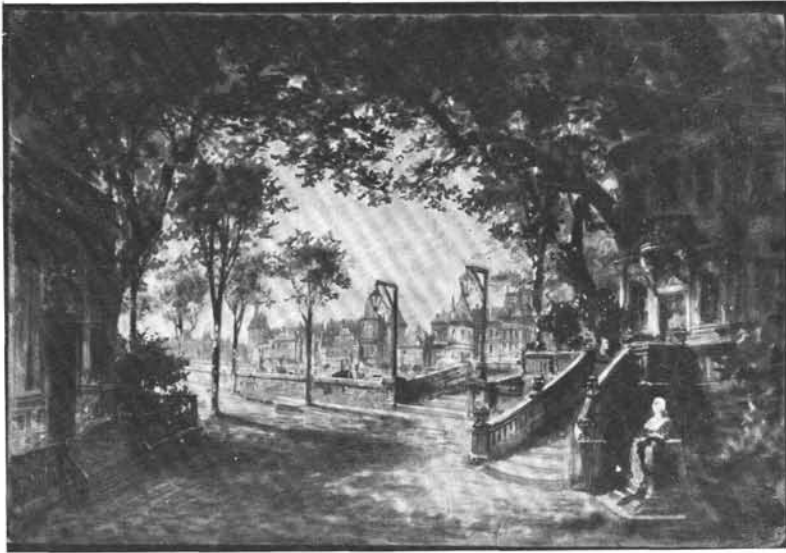
Venus-jelmez egy 18. századvégi operához



Fáncsy Lajos mint Don José. Barabás Miklós litográfiája. Pest, 1845



Csepreghy Ferenc: A szép Meluzina. Lehmann Mór díszlete. Népszínház, 1887



Giordano: André Chénier. Spannraft Ágoston díszlete. Operaház, 1897



Shakespeare: Troilus és Cressida. Kéménydy Jenő rajza. Nemzeti Színház, 1900



Rossini: Tell Vilmos. Kéménydy Jenő rajza. Operaház, 1899



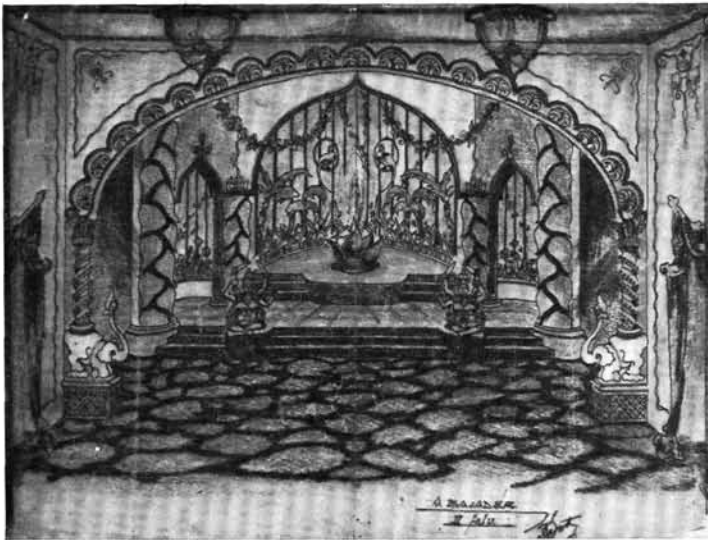
D'Annunzio: A holt város. Márffy Ödön terve. Thália Társaság, 1907



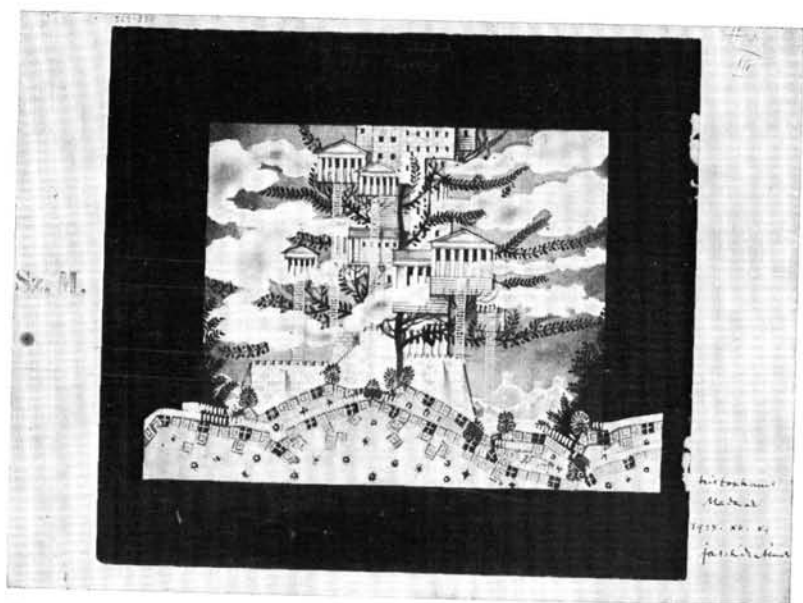
Wagner: Parsifal. Márkus László terve.
Operaház, 1924



Furagó Géza operett jelmeztervei 1920–1928 között



Kálmán Imre: Bajadér. Básthy István terve. Király Színház, 1922



Arisztophanész: Madarak. Jaszik Álmos terve. Nemzeti Színház, 1938



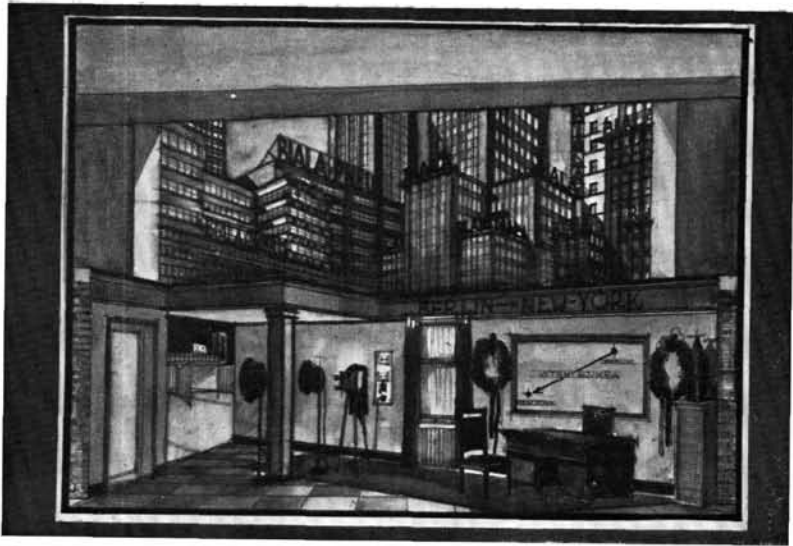
Arisztophanész: Madarak. Jaszik Álmos jelmeztervei. Nemzeti Színház, 1938



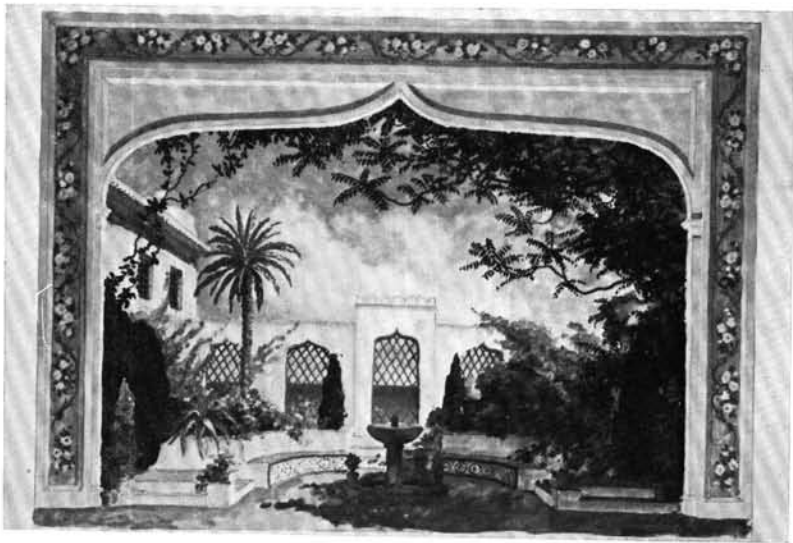
Vörösmarty: Csongor és Tünde. Pekáry István terve. Nemzeti Színház, 1942



Madách: Az ember tragédiája. Nagyajtay Teréz jelmeztervei. Nemzeti Színház, 1937



Boross Elemér: Világrekord. Upor Tibor terve. Nemzeti Kamara Színház, 1932



Mozart: Szöktetés a szerájból. Oláh Gusztáv terve. Operaház, 1936



Mozart: Varázsfuvola. Oláh Gusztáv jelmeztervei. Operaház, 1956



Petrovics: C'est la guerre. Fülöp Zoltán terve. Operaház, 1962



Racine: Phaedra. Varga Mátyás terve. Nemzeti Színház, 1957



Mozart: Don Juan. Márk Tivadar jelmeztervei. Operaház, 1940



Dürrenmatt: A nagy Romulus. Köpeczi Bócz István terve. Madách Színház, 1967



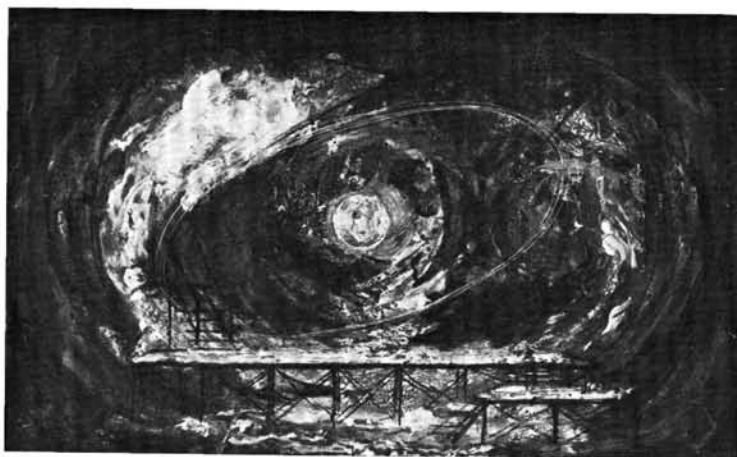
Molière: Scapin furfangjai. Köpeczi Bócz István jelmeztervei. Madách Kamara Színház, 1959



Csehov: Sirály. Mialkovszky Erzsébet jelmeztervei. Madách Színház, 1972



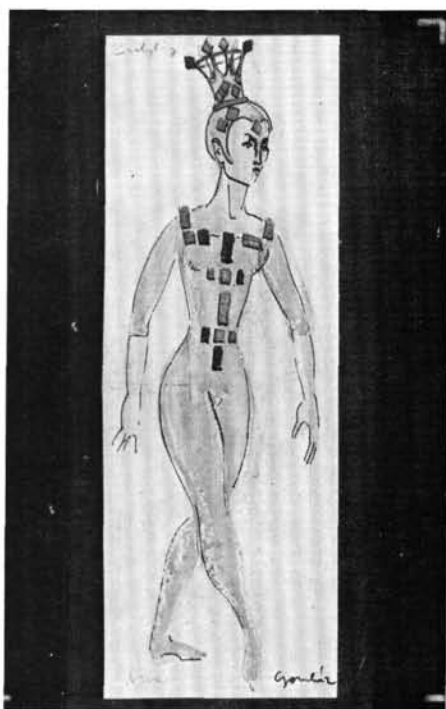
Kálmán Imre: Marica grófnő. Cselényi József terve. Szeged, 1959



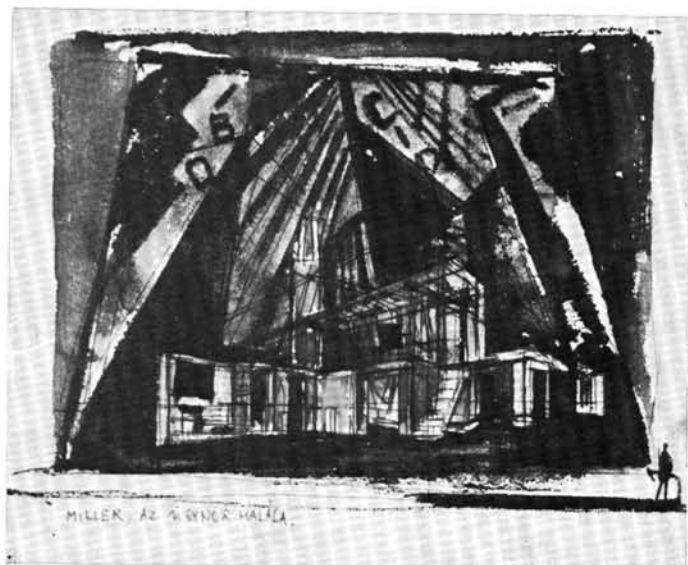
Maróti Lajos: Az utolsó utáni éjszaka. Csányi Árpád terve. Nemzeti Színház, 1972



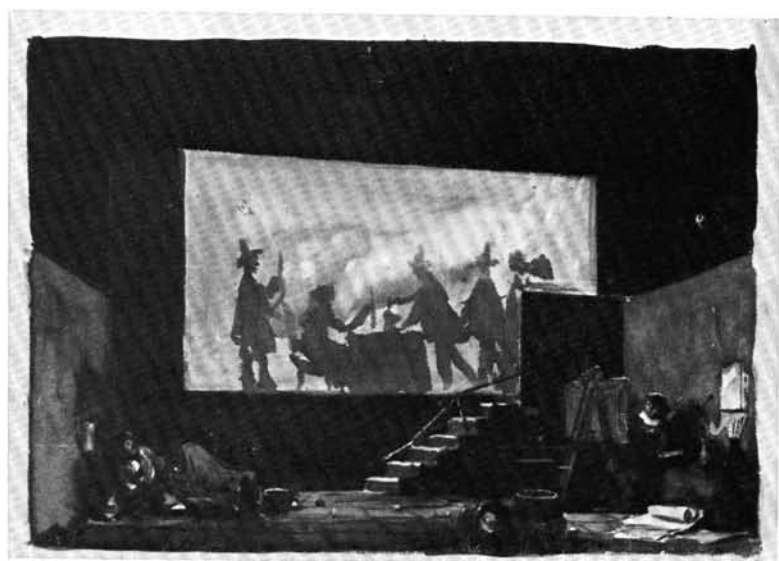
Rossini: A sevillai borbély. Gombár Judit jelmezterve. Pécs, 1963



Bartók Béla: A fából faragott királyfi. Gombár Judit jelmezterve. Pécs, 1965



Miller: Az ügynök halála. Hincz Gyula terve. Nemzeti Színház, 1959



Gosztonyi János: Rembrandt. Konecsni György terve. Nemzeti Színház, 1958

kában FÜLÖP Zoltán (1907—1975), aki 1928-tól állt az Operaház szolgálatában. Negyven évre visszatekintő pályájában FÜLÖPnek is minden stílus és módszer végigpróbálására módja nyílt. Szellemi elődeiül ő is KÉMÉNDY-t és MÁRKUST vallja OLÁH Gusztáv mellett. Sok száz díszlete sokféle kísérlet nyomait mutatja. A realista képalkotásnak (*Északiak, Falstaff, Hunyadi László*) éppúgy mestere, mint a romantikusnak (*Susanne titka, Lammermoori Lucia, Giselle*); kemény, stilizáló rajzosság jegyei láthatók többek között a *Lysistrata, Júlia szép leány tervein*; néha kubisztikus elemek vannak képein (*Furfangos diákok*), máskor szűkszavú, de hatásos monumentalitás (*Katyerina Izmailova, A kékszakállú herceg vára*); WAGNER operáinál, korábbi éveiben, CRAIG hatását véljük felfedezni (*Norma, Trisztán és Izolda, Rajna kincse*). A dinamikus, drámai térképész éppúgy sajátja (*Igor herceg, Brankovics György*), mint a villódzó fényjátékok adta látvány (*Szent fáklya*).

VARGA Mátyás (1910—) hármójuk közül a legsokoldalúbban foglalkoztatott tervező. Prózához, operához, könnyűzenei műfajokhoz, filmhez, zárt színpadra és szabad térre egyaránt sokat tervezett. 1935-ben került a Nemzeti Színházhoz, majd 1941-ben Kolozsvárott lett a színház scenikai vezetője. Tervei stílusban nagy változatosságot mutatnak. Stilizáló, folthatásokra épülő tervek (*Leláncolt Prometheus*) és aprólékos realitással kivitelezettek (*Figaro házassága, Szómov és a többiek, Uri muri, Dózsa György*) váltogatják egymást. A nők iskoláját pl. 1945-ben SERLIOHoz méltó elegáns részletességgel csinálta meg, 1953-ban pedig könnyed, derűt sugárzó, stilizáló modorban. Több mint 40 éve kezdte pályáját, de még ma is mindig megújulni tudó frissességgel dolgozik.

Az Operaháznak KÉMÉNDY után méltó utóda és jelmeztervezésben betetőzője lett MÁRK Tivadar (1908—). Az Iparművészeti Főiskola befejeztétől, 1924 óta, dolgozik az Operaháznál, ahol OLÁH Gusztáv és FÜLÖP Zoltán volt mestere, tanítója. Munkássága javát az opera köti le, de prózai darabokhoz is készített jelmezeket, mert izgatta a műfaj problémája. Tervei igazolják kísérleteinek sikerét. A *III. Richárd, Báthory Zsigmond, Brankovics György*höz készült tervek a stílusban való jártasságát, a *Keszkenő, Nagydai cigányok, Pozsonyi majális* folklórismeretét, a *Csizmás kandúr, Don Pasquale* kitűnő humorát, dicséri — többek között. Újszerű feladatot jelentett számára — s ebben nemigen volt előde! — a modern, semleges, köznapi, esetleg rongyos ruha megtervezése, amit pl. a *C'est la guerre*-ben és az *Peter Grimes*-ben oldott meg kiválóan. Ő maga mondja és vallja: „Szép és látványos ruhát nem nehéz tervezni; a probléma akkor kezdődik, amikor kifejező és karakteres jelmezt kell színpadra állítanunk.”³⁹ Tisztában van azzal, hogy a jelmeznek is van dramaturgiai szerepe, mely a díszlet egyszerűsödésével növekszik. A jó jelmez — mondja 1952-ben, a *Bahcsiszeráji szökőkút* bemutatója előtt — hangsúlyozza a kor stílusjegyeit úgy, hogy a lényegtelent, esetlegesen elhagyja, a lényegyet is leegyszerűsítve, stilizálva adja. S valaminő módon magán viseli a mai jegyet, bármilyen történeti kort ábrázol is. Íme, amit KÉMÉNDY Jenő „nem egészen dicstelenül kezdte . . .”⁴⁰

Akikről a következő fejezetben szólunk, már egy újabb, negyedik generáció

39. GÁCH Mariann: *Egy óra Márk Tivadarral*. = *Film—Színház—Muzsika*. 4. évf. 1960. 26. sz. 8—9. l.

40. BAUER Jenő: *Portrévázlat Márk Tivadarról*. = *Művészet*. 9. évf. 1968. 12. sz. 22. l.

tagjai; pályájuk a második világháború után indult. E kategóriában kevés anyag van még Tárunkban; a már említett tervszerű gyűjtés során ezután kerítünk rájuk sort. Velük kapcsolatban van először mód arra, hogy gyűjtésünk egyidejűleg a vidéki színházak állapotát, színvonalát is tükrözze. Mert mindaz, amit idáig tárgyaltunk, kizárólag a fővárosi színházak anyagából adódott.

KÖPECZI Bócz István grafikus és díszlettervező, emellett plakátokat és könyvillusztrációkat is tervez. Főiskolai tanáraitól (ABA-NOVÁK Vilmos, SZÖNYI István, VARGA Nándor) sokoldalú hatást kapott, s ezeket az ízeket, színeket saját szerves énjévé tudta hasonítani. A valóságos történeti levegőt (*Don Carlos*) éppoly biztonságosan érezteti, mint a latin égtájak napfényes derűjét (*Scapin furfangjai*), mesébe ringatni éppúgy képes (*Csendháborító, Aranykakas*), mint görbe tükröt mutatni (*Gömböc úr*). 1956 óta a Madách Színház kötelékébe tartozik, díszletet, jelmezt egyaránt tervez. Műveiből 1966-ban vásároltunk.

MIALKOVSZKY Erzsébet is a Madách Színház állandó munkatársa 1951 óta, de sokat tervez más fővárosi és vidéki színháznak is. A prózai műfajban leszűrt, higgadt formanyelv, kiváló karakterizáló készség párosul nála biztos szín- és vonalkultúrával. A zenés műfajba tett kirándulásaiiban jó humora, merész vonalvezetése, kifogyhatatlan variációs képessége csillan fel. Terveiből 1972-ben vásároltunk.

CSELÉNYI József tervezői tevékenységének nagyobb hányada Veszprém, Szeged, Pécs és Kecskemét számára készült. Korai Shakespeare-díszleteiben a misztériumszínpad modern formájával kísérletezik (*Macbeth*), máskor CRAIG és JESSNER stíluselemeit építi be terveibe (*Hamlet, Othello*); de ha a műfaj úgy kívánja — s főleg megengedi —, tökéletes szecessziót tud a színpadra varázsolni (*Marica grófnő*). Sok terve készült revüműsorokhoz is, ahol játékos ötleteinek kamatoztatására nyílt mód. Belső építész is volt. Néhány ilyen jellegű terve díszletterveinek gazdag gyűjteményével együtt ajándék formájában jutott a Tár birtokába 1971-ben.

CÁSÁNYI Árpád pályája is vidéken kezdődött. OLÁH Gusztáv növendéke volt. Első s leghosszabb vidéki állomása Debrecen volt, 1968-ig. Azóta a Nemzeti Színház kötelékébe tartozik, de sokszor hívják ma is vidékre. A modern díszletezés bátor művelője: fotomontázs, vetítés, fa, textil, műanyag kombinációjából szerkeszti expresszív hatású színpadképeit (*Ivanov, Pinkville, Az utolsó utáni éjszaka*). Korai tervei között néhány igen szép, szín- és fényhatásokon felépülő, impresszionisztikus kép is szerepel (*Carmen, Az élet álom*). Műveiből 1973-ban vásároltunk.

Poós Éva az 1960-as években szinte kizárólag a Kamara Varieté részére tervezett. A jelmeztervezésnek ez a speciális műfaja súrolja a divattervezés határát, ám annál sokkal több találmányt és variációs készséget igényel, mert a műfaj semmi tartalmi inspirációt nem tud nyújtani. A tervezőnek a tánchoz, mozgáshoz alkalmas ruhát kell kreálnia, amit színen, vonalban mindig valami szellemes ötlettel kell tudnia frissíteni. E rutin teljes birtokában a 60-as évek végétől egyre több „komoly” prózai mű ruháinak megtervezésére kap megbízást. A *Macbeth* jelmezei (Kaposvár) vagy a *Kaukázusi krétaköré* (Szolnok) biztos stílusérzékét, egyénítő képességét bizonyítják, a *Handabasa* (Kaposvár) és a *Csalódások* (Déryné Színház) pedig humorérzékéről tesznek bizonyosságot. Az ő műveiből is 1973-ban vásároltunk.

GOMBÁR Judit 1963-ban végezte el az Iparművészeti Főiskolát. Nevéhez a

szakmában elsősorban a pécsi balett tevékenysége kapcsolódik, mert 1961—1966 között csak nekik tervezett. Kisebb kihagyásokkal ma is állandó tervezőjük. Jelmezein a játékos dekorativitás (*Sevillai borbély*), a klasszikus egyszerűség (*Antigone*), puritán komorság (*III. Richárd*), az anyag szépségének élvezete és érvényre juttatása váltakozva fellelhető, mikor milyen téma vagy funkció az illetője. Első tíz évi munkássága terméséből 1970-ben vásároltunk.

JÁNOSKUTI Márta is vidéken kezdte pályáját 1966-ban. Négy esztendei szolnoki működésének terméséből vásároltunk 1970-ben néhány szép darabot. A műfaj, kor és stílus abszolút biztonsággal jelentkezik rajzain, akár a *Hamlet*, *A salemi boszorkányok* vagy a *Romeo és Júlia* nemesen egyszerű formáit, vonalait színdramaturgiáját figyeljük, akár a *Viktória* vagy az *Imádok férjhez menni* című zenés darabok könnyed játékoságát.

Befejezésül még két nevet szeretnénk megemlíteni: HINCZ Gyuláét és KONÉCSNI Györgyét. Ők is abba a kategóriába tartoznak, amiről PEKÁRY Istvánnal kapcsolatban beszélünk: ritka vendégnek számítanak a díszlettervezésben, mert csak egy-egy meghívásnak eleget téve szerepel nevük a színlapokon. HINCZ Gyula ugyan a 30-as években több ízben csinált díszletterveket, de 1945 óta kizárólag a grafika s más képzőművészeti ágazatok művelése kötötte le érdeklődését. Ezért jelentett rendkívüli nyereséget Tárunknak, hogy GARCÍA-LORCA *Vérnászához*, a *Csongor és Tünde* 1962-es felújításához és *Az ügynök halálához* készült vázlatait 1969-ben megvásárolhattuk. Bennük merész fantázia, friss lendület, expresszív vonal- és színekombináció lepi meg a szemlélőt.

Ritka volta adja KONÉCSNI terveinek is az értéktöbbletet. A Nemzeti Színház *Rembrandt*-előadásához (GOSZTONYI János drámája) 1958-ban készített díszletei iskolapéldái annak, hogyan tud egy kiváló művész alázatosan azonosulni a nagy előddel stílusban, atmoszférában úgy, hogy a jellegzetes rembrandti fénykezelés mögött mégis érezzük a 20. századi művész ecsetjét.

4711 darab díszletet és 4645 darab jelmeztervet magába foglaló gyűjteményünk ismertetésének végére értünk. A dolgozat mindenképpen csak vázlatnak tekinthető szövege kb. kétszáz évet ölel fel. (A képeken jegyzett legkorábbi évszám 1762, a legfrissebb 1972.) De ez a kétszáz év a megmaradt dokumentumok szempontjából igen hiányos. Egész évtizedek esnek ki vizuális ismereteinkből képes emlékek híján. Reméljük, a gyűjtés tervszerűvé tétele ezt a hiányt kiküszöböli s a hazai szcenika történetének illusztrációs lehetőségeit egyenletessé fogja tenni.

Dekorations- und Kostümentwürfe in der Theatersammlung

E. BERCELI — MONORI

Rolle und Aufgabe der Dekoration ist es, dem Bühnenwerk einen optischen Rahmen zu schaffen, und mit ihren äußeren, also ihren malerischen, formalen und technischen Mitteln organischer Teil des Dramas zu werden. Sie muß mit dem erklungenen Wort und der gespielten Bewegung zu einer dramaturgischen Einheit verschmelzen, damit das Theaterstück je vollkommener auf die Bühne gelangen kann.

Seit ihrer Entstehung sammelt die Theatersammlung der National Bibliothek Széchényi originale Dekorations- und Kostümentwürfe. Heute umfaßt diese Sammlung 4662 Dekorations- und 4530 Kostümentwürfe. Wesentlicher als ihre Größe hingegen ist ihr Qualitätswert, weil sie, wenn wir das Material der zeitlichen Reihenfolge nach

nehmen, ein lehrreiches Muster der ungarischen szenischen Kunstgeschichte bildet. Die Beschaffung der Entwürfe erfolgte von Anfang an planmäßig, um aus jeder Epoche über Material zu verfügen und von jedem Bühnenbildner einige ausgezeichnete Arbeiten zu besitzen. Unser Artikel erwähnt also in Verbindung mit der ungarischen szenischen Geschichte nur jene Namen, deren Werke in unserer Sammlung zu finden sind.

Die allerältesten originalen Dokumente des adeligen Theaterspiels sind die Arbeiten von Pietro TRAVAGLIA, Carl MAURER, Girolamo LE BON usw. Sie alle wirkten als Dekorateurs am fürstlichen Esterházy'schen Hoftheater. Die ersten Denkmäler der professionellen ungarischen Schauspielkunst sind durch einige aus 1843 stammende, romantische Entwürfe von György TELEPI, Theatermaler des Ungarischen National Theaters vertreten. Mit Beginn der achtziger Jahre des Jahrhunderts treten zwei führende Persönlichkeiten des inländischen Dekorationsentwurfes hervor: Mór LEHMANN und Ágoston SPANNRAFT. Beide sind durch starke Bande mit Wien verbunden, ihre Namen und Arbeiten auch über die Landesgrenzen hinaus bekannt. Ihre Werke sind von der Münchener Schule PILOTY und jener des Wiener MAKART-Studios, ebenso vom realistischen Stil der *Meininger* beeinflusst. Der Kostümbildner Jenő KÉMÉNDY ist ein würdiger Zeitgenosse dieser beiden Künstler, die ihre Arbeiten präzise und mit Geschmack ausführten.

Der revolutionäre Einfluß der Theorien und Tätigkeit von Adolph APPIA und Gordon GRAIG in der szenischen Kunst macht sich in inländischer Relation rasch bemerkbar. Die Tätigkeit der Thália Gesellschaft, die Entwürfe von László MÁRKUS und viele szenische Versuche kurzlebiger Experimentaltheater beweisen dies in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

In den dreißiger Jahren wuchs eine Gruppe von Bühnenbildnern heran, deren Laufbahn nach dem Zweiten Weltkrieg reife und reiche Frucht brachte. An der Spitze steht Gusztáv OLÁH, der auch im Ausland gut bekannte, anerkannte Regisseur und Bühnenbildner des Opernhauses. Sein theoretisches Wissen sondergleichen ist von großartigem Zeit- und Stilgefühl, von Farbenkultur, Zeichenfertigkeit und technischem Können ergänzt. Auf diesem Gebiet stehen ihm Zoltán FÜLÖP und Mátyás VARGA würdig nahe. Unter den Zeitgenossen charakterisiert Álmos JASCHIK eine Fähigkeit, folkloristische Elemente aller Nationen geschmackvoll zu stilisieren, Tibor UFOR prägnanter architektonischer Stil. Teréz NAGYAJTAY und Tivadar MÁRK sind mit ihren Kostümentwürfen den angeführten Künstlern würdige Partner.

Die nach dem Zweiten Weltkrieg aufgetretene neue Generation kennzeichnet frischer Ton, kühne Linienführung. Das neue Material hat nicht nur in der Baukunst, Bildhauerei und Malerei, sondern auch auf diesem Gebiet einen neuen Stil geschaffen. In unserer Sammlung vertreten diese Epoche die Bühnenbildner István KÖPECZI BÓCZ, József CSELÉNYI, sowie Árpád CSÁNYI und weiters Erzsébet MIALKOVSKY, Judit GOMBÁR, Éva POÓS und Márta JÁNOSKUTI mit ihren Kostümentwürfen.

Wir haben noch zu erwähnen, daß es — wenn auch nicht so häufig wie im Ausland — auch bei uns vorkommt, daß Theaterdirektoren zu Bühnenausstattungen namhafte Maler einladen. Deshalb besitzen die zu uns gelangten Dekorationsentwürfe, Bühnenbilder von Ödön MÁRFFY, István PEKÁRY, Gyula HINCZ und György KONECSNI besonderen Wert.