

Az önálló magyar opera és balett-szenika kialakulása*

KERESZTURY DEZSŐ

A színpad- és jelmeztervezés művészete Magyarországon sokáig mostoha-
gyermek volt még a látványosságra oly nagyon sokat adó opera és balett-színpa-
dokon is. Hosszú időn át alig tűnik fel a színpadokon a látványt formáló művészek
neve. Még a múlt század második felében is legfeljebb olyankor, amikor egy-egy
ünnepi díszelőadás fényét valamilyen előkelő idegen vendég nevével is fényesíteni
lehetett. Jellemző, hogy a Magyar Királyi Operaház fennállásának huszonötödik
évfordulójára összeállított Emlékkönyvből — amelyben egyébként még a „fel-
emelt helyárú” előadásokat is számon tartották — a scenikusokról említés sem
történt. Még az 50-ik évfordulót ünneplő Emlékkönyv is legfeljebb neveket közöl
csak. E művészet emlékeit is csupán ismertetések illusztráló metszetek, korai
fényképek s — ahol, mint az Operaházban is, alakult valamilyen emléktár —
hozzáférhetetlen, esetlegesen összeverődött gyűjtemények őrizték meg. A képző-
művészeti múzeumok nem tartották őket a maguk gyűjtőkörébe tartozóknak, de
az Iparművészeti Múzeum sem. Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti
Osztályának nem egy harcot kellett megvívnia annak érdekében, hogy a fellelhető
anyagot legalább részben begyűjthesse. Holott a magyar színháztörténet és kép-
zőművészet igen értékes emlékeiről, alkotásainak felkutatásáról, megmentéséről
s feltárásáról kellett gondoskodni. Ez a művészeti ág persze jóformán szemünk
láttára, századunk folyamán önállósult igazán s lett európai értékű jelenséggé.
De ez mit sem von le kivételes alkotásainak értékéből. Története, fejlődése, de még
állománya sincs egyelőre felmérve. E tanulmány szerzőjének nagyrészt ismeret-
len, szakszerű kutatóeszközökkel még csak meg sem közelített területeket kel-
lett bejárnia. Ezért munkáját nem is tartja többnek vázlatos első kísérletnél arra,
hogy legalább a legfontosabb mozzanatokra, a veszni kezdő értékek jellemző
darabjaira, az egész terület felkutatásának, értékelésének feladataira felhívja a
figyelmet.

* * *

Közhely, hogy mindenfajta látványosság létrehozásában többféle közre-
működőnek kell részt vennie. Ezekről általában — szerepük változásának, jelen-

* Az Országos Széchényi Könyvtár — a gyűjtés körül folyt viták lezárultával —
feladatának tekinti e rendkívül fontos és érdekes terület dokumentumainak gyűjtését.
A gyűjtemény felépítéséről, tartalmáról a következő kötetben számolunk be. *Szerk*

tőségük megnövekedésének vagy elhalványulásának arányában — mindig szó is esik. Ritkábban beszélünk azonban arról a társadalmi közegről, amelyben ezek a mutatóványok létrejönnek, a célokról, amelyeket szolgálnak, a gazdasági, technikai feltételekről, amelyek meghatározzák őket. Ha az önálló magyar díszletművészet kialakulásának menetét a maga valóságában akarjuk követni, ez utóbbi feltételeket kell tehát legelőször szemügyre vennünk.

Amikor az önálló, már modern értelemben is színháznak vagy operaháznak vagy balett-teremnek nevezhető intézmények Európa-szerte kialakultak, a történelmi Magyarország részben hadszíntérré, részben e hadszínterek mögöttes országrészeivé lett, amelyeken át az egymással itt mérkőző világhatalmak csapatai vonultak ide-oda. Látványosság tehát volt ugyan elég, de azok nagyrészt szabad téren játszódtak le, s más célok szolgálatában, mint a színielőadások. Ezt figyelembe kell vennünk. A különszakadt országrészekben, ahol mégis fennmaradhatott, vagy tovább fejlődhetett az udvari vagy városi élet, minden színjátszás otthona, melegágya: az utóbbi nagyrészt más, nyugodtabban élő országok színjátszó, táncos és énekes művészetének hatása alatt vagy egyenesen azok részeként élt, fejlődött, változott a változó korszakok ízlése, lehetősége szerint.

Amikor a török nagyhatalom visszavonulásra kényszerült, s a történelmi Magyarország részei nagyjában újra egymáshoz kerültek, az ország a Habsburg birodalom része lett. A 18. század fejlődésére tehát elhatározó befolyást gyakorolt a német, pontosabban a bécsi — s ebben az olasz, francia — színházi élet. MÁRIA TERÉZIA Magyarországának főúri rezidenciái, városai, iskolái szintén kivétel nélkül ösztönszerűen is a birodalom központjára figyeltek. II. JÓZSEF és FERENC császár központosító abszolutizmusa idején pedig kellett is, hogy odafigyeljenek: akár azért, mert elfogadták a germanizáló egységesülés törekvését, akár azért, mert ellene fordultak. Ne feledjük, hogy az első magyar kőszínházakat a „hazafiság” emelte „a nemzetiségnek”, ahogy ezt a balatonfüredi színház homlokzatára — de másokéra is — felírták. S ne feledjük, hogy a magyar fővárosban, Pesten először csak a Pesti Magyar Színházat hozták létre, a minden jóval felszerelt Pesti Német Színház szerényebb versenytársaként, s hogy azt — mivel a nemzeti öntudatosodás társadalmi erői hozták létre — csak később nevezték el Magyar Nemzeti Színháznak.

Kezdetben az opera és a balett a drámával együtt szerepelt a magyar vándorló és állandó színházak műsorán. A műfajok hosszú időn át nem is alkakítottak ki külön társulatokat. Kiváló színészek és színésznők népszerű énekesek és énekesnők is voltak. Még kevésbé hoztak létre külön stílusú, sajátos felszerelést, díszlet- és jelmezkészletet. Magyar tárgyú és magyaros jellegű operákat írtak ugyan már a 19. század második harmadától kezdve. Ezekhez szükség volt olyan díszletelemekre is, amelyek valamilyen magyarosnak érzett helyszínre utaltak; nagyobb szerep jutott bizonyos, a verbunkos zenéhez, meg a magyarosnak tartott táncokhoz kapcsolódó táncelemeknek; még jelentősebb az akkorra már elég nagy hagyományokkal — politikai színezetűekkel is! — rendelkező magyar úri és népi jelmezeknek. Önálló színpadkép-formáló művészetről azonban akkor még azért sem beszélhetünk, mert ilyenre igény sem merült fel. A magyaros jelmez és tánc egymagában is kielégítette azt a közönséget, amely a színházban hangsúlyozottan magyar hangulatot, élményt, látványt keresett.

De hiányzott a sajátos magyar színpadkép-formáló stílus kialakulásának egyik legfontosabb előfeltétele is. Díszlettervezést a csak jóval később létrejött

magyar képzőművészeti iskolákban is legfeljebb esetlegesen, mellékesen tanítottak; főtárgyként az Iparművészeti Főiskolán csupán 1950–66 között. A hazai díszlettervezők kezdetben idegenből jöttek Magyarországra, később az itt születettek is nyugati főiskolákon tanultak, s itthon is az ott tanultakat értékesítették. A mintadíszleteket hosszú időn át bécsi műhelyek készítették. Az első Pesten működő ilyenszerű magánvállalkozást a Münchenből 1843-ban Bécsbe, onnan viszont 1864-ben ide költözött LEHMANN Mór hozta létre a fővárosi színházak szolgálatában. Ő nem alkalmazott, hanem saját műhellyel rendelkező vállalkozó volt, aki egyelőre csak a Pest-Buda színházaiban felmerülő díszletigényeknek tudott eleget tenni. Országos hatósugarú hazai műhely létrehozása csak akkor kezdett üzletileg is hasznossá lenni, amikor már a magyar vidék jelentősebb városaiban is sorra felépültek ugyan a színházak, de ezeknek még nem volt érdekes külön tervezőket, műhelyeket foglalkoztatniok; nem Bécsben, hanem Pesten rendeltek tehát függőnyt, díszleteket a fontosabb bemutatókhoz. Ilyen magyarországi központi ellátó műhellyel először SPANNRAFT Ágoston rendelkezett a 19. század 80-as éveiben Pesten.

Az önálló magyar színházi, főként operai díszlettervezés történetét tehát az ő működésével kell kezdenünk. A múlt század derekán Cegléden született; Pestre, s ott hamarosan LEHMANN Mór közelébe került. Tizennyolc éves korában már önállóan tervezte *A bolygó hollandi* előadásának díszleteit a Nemzeti Színházban. Az intendánsnak feltűnt tehetsége: nyugat-európai tanulmányútra küldte, s aztán a bécsi Akadémiára. 1880-tól a Nemzeti Színháznál, 1884-től az ország első önálló



Wagner: Tannhäuser. Spannraft Ágoston díszletterve. Operaház. 1885

Operaházánál, a budapestinél működött. Nem alakított ki új stílust; ilyenre nem is törekedett. Azt tartotta fő feladatának, hogy a hazai színházakat — főként a budapesti Királyi Operaházat — olyan díszletekkel lássa el, amelyek jól megfelelnek az akkor Európa-szerte uralkodó színházi stílus követelményeinek. Jelentősége nem újtóként, hanem alapozóként kimagasló. Ő teremtette meg a hazai önálló fejlődés lehetőségeit; egyébként első volt a magyarországi születésű meseterek közt is.

Hogy a színházi, főként az operai és baletteladások látványa, „kiállítás” — ahogy említettük — elhanyagolhatatlanul fontos része a produkciónak már PAULAY Ede, a Nemzeti Színház modern fejlődését elindító, kiváló igazgató felismerte. Igazgatása alatt vetette le ez a színház végleg minden provinciális vonását: műsorpolitikája, stílusa, szelleme önállósult. Vezető díszlettervezőt azonban még PAULAY is az említett LEHMANN Mór személyében szerződtetett.

Hogy azonban mindez megtörténhessék, a magyar művelődéspolitikának, sőt az egész magyar állami, politikai és gazdasági rendszernek meg kellett változnia. Az 1867-ben létrejött kiegyezés után az egységes Habsburg-birodalom helyére a két önálló államot egyesítő Osztrák–Magyar Monarchia lépett. A művelődési politikában teljes önállóságot szerzett Magyarország mindent elkövetett, hogy százados elmaradását behozza, hogy Bécestől való függőségét megszüntesse, sőt, hogy Budapestet, a maga fővárosát Béccsel egyenrangúvá, a Duna másik királynőjévé tegye. Rendkívüli ütemű fejlődés indult meg az iparosodás, a polgárosodás, a városiasodás területén: e fejlődés minden fényes és sötét velejárójától kísérve. Ezért is épültek egymás után a növekvő vidéki városok színházai; egy ideig szinte kizárólag az ebben specialista bécsi FELLNER cég tervei szerint; hamarosan azonban már hazai cégek vállalkozásában; nem ritkán hevenyészve, valamiféle sajátosan magyar színezetet keresve. Főként a főváros növekedett lázas iramban. S ezzel a fellendüléssel együtt bontakozott ki Budapest nemegyszer túlságosan is rögtönzöttnek, nagyzolónak, megalapozatlannak látszó, de mindenképpen változatos, a forrásban levő musthoz hasonlóan zamatos-zavaros, mámoros színházi és zenei élete. A Nemzeti Színház mint drámai színház is hamarosan kinötte régi otthonát; az operának nem tudott már kellő helyet biztosítani. Ezért épült meg, némi késedelmeskedéssel bár, de mind építészeti megjelenésében, mind művészi díszítettségében, mind technikai felszereltségében gazdag, szép, reprezentatív Operaházunk.

Az épületnek nagyon szépnek kellett lennie; lett is. A legkiválóbb építészek felkért hatosából YBL Miklós, a századvég annyi művészi épületének tervezője került ki győztesen. Terve igen szerencsésen, szép arányokkal és mértéktartásával is megnyerő díszítéssel egyesítette a világvárosok nagy operaházainak jól alkalmazott elemeit. Az épületet a főváros reprezentatív sugárútján emelték, azóta is az ország büszkeségei közé tartozik. Ennek megfelelő gondossággal építették is fel. 1875-től 79-ig készült az épület; a belső, művészi és technikai kiképzés 1884-ig. 1884. szeptember 27-én volt benne az első előadás: a *Bánk bán* első felvonása, a *Hunyadi László* nyitánya, meg a *Lohengrin* első felvonása volt műsoron. Az Operaház igen gazdag műsorral indult; működésének első fél esztendejében huszónöt operát és öt balettet mutatott be. Ezeknek csak kisebb részét vitte át az igazgatóság a Nemzeti Színházból; a legtöbbet egészen új díszletekkel, jelmezekkel állította ki. Ebben a műsorban megtalálhatók a kor világszerte játszott operái: a *Faust*, a *Lohengrin*, a *Tannhäuser*, a *Fidelio*, *Trubadur*, *Álarcosbál*,

Ernani, Traviata, A bűvös vadász, Don Giovanni, A szevillai borbély, A hugenották, Carmen stb. mellett a jelesebb magyar operák: a *Bánk bán*, a *Hunyadi László*, s olyan elmaradhatatlan balettek, mint a *Coppelia*, *Staanella* s mások is. A művészgárdából sem hiányoztak a nagy nevek. ERKEL Ferenc élete végéig ott volt főzeneigazgató, az igazgatók között olyan nagyságokkal találkozunk, mint Gustav MAHLER, Artur NIKISCH, KERNER István; a karmesterek között olyanokkal, mint Egisto TANGO, Sergio FAILONI, Otto KLEMPERER. Az Operaház hamarosan szerves része lett a világ zeneéletének: vendéjátékokon fogadta a világ híres nagy énekeseit és társulatait, saját társulata, s jeles művészei is mindig ott szerepeltek és szerepelnek a világ kiváló operaszínpadain.

Első főrendezője KÁLDY Gyula volt: a szakma megbízható, jó szervező-készségével, tájékozottságával kiváló, s az egykorú európai operákban uralkodó ízlést a hazai viszonyokhoz és lehetőségekhez okosan alkalmazó embere; 1895—1900 közt az Operaház igazgatója is. Nem volt alkotó egyéniség: ilyen szerepben feltűnni sem akart. Érthető, hogy működése idején a budapesti Operaház fő törekvése arra irányult, hogy az előadott művek kiállításában is elérje az európai színvonalat. A színpadkép látványán ezért Budapesten is hosszú ideig a bécsi úgynevezett Makart-stílus jegyei voltak az urakodók: lehetőleg pompázatos, fényes kulisszák az anyagok színességével, gazdagságával, a kellékek zsúfoltságával, a jelmezek parádés kiállításával ható részletek. A színpadi tér felépítése sem tért el a barokk korszakban kialakult hagyományos alapszerkezettől. A színpadot barokkos-rokokós jelenetekkel, s ezeket szabadon körül s át indázó ornamentikával átszövő, keretező, nagyméretű díszes vászonfüggöny, a cortina választotta el a nézőtértől. E mögött, lassan ezt helyettesítve jött létre a szép anyagból, rendszerint bordó bársonyból készült kétszárnyú mai függöny. A színpadkép ún. ívekből vagy oldal-kulisszákból, s egy ezeket lezáró háttérből — a prospektből — épült fel. A háttéren ábrázolt, festett táj, csarnok, tér, kert stb. látványa adta meg a színpadkép jellegét; ehhez illeszkedtek, ezt keretezve, kiegészítve, színesítve az íveken, ill. a kulisszákon láthatóvá tett ábrázolatok: fák, szobrok, architektúra-részletek stb. Az ívek, kulisszák közti járások az ún. utcák tették lehetővé, s szabták is meg a szereplők mozgását. Voltaképpen tehát egy statikus, csupán a legfőbb, a változó színhelyeket általánosságban jelző elemekben mozgatható-változtatható színpadkép alakult így ki. (Az pl., hogy Bayreuthban a háttér két hengerre csavart vásznát, s vele az erdőt, tájat mozgatták, hogy így a vándorlás illúzióját keltsék fel, Európa-szerte rendkívüli újtásnak számított akkor még!) Így kívánták ezt meg egyebek közt a világítás lehetőségei is. Ne feledjük, hogy a színházakban századokon át gyertyával — a Nemzetiben ugyan már szabadonégő gázzal — világították meg a színpadot: legelől a rivalda fényeivel, hátrább az ún. szuffitavilágítással; — s ez, már csak tűzbiztonsági okokból is, a színpadi elemek mozgatásának lehető legnagyobb takarékoságát, s a színpadter fedetlenségét tette szükségessé.

Ennek az opera és balett díszlettervezésnek és festésnek lett első egészen hazai mesterévé SPANNRAFT Ágoston. Keze alól kerültek ki az első valóban európai színvonalú magyarországi díszlettervek; ezek közt természetesen a magyar tárgyú, jelrendszerű, látványvilágú operákéi is.

De — ismételjük — mindez lényegében a hagyományos színpadi szerkezet formái közt játszódott le. Holott a színpadkép megújulásának lehetőségei az új Operaházban már jórészt adva voltak. A színpadteret ti. itt a lehető legkorsze-



Meyerbeer: Az afrikai nő. Kéméndy Jenő
jelmezterve. Operaház. 1901

rúbben szerelték fel. Rendelkezésre állt egy minden gyors kulisszaváltás lebonyolítására alkalmas, hatalmas zsinórpádlás; a színpadi hatások minden egykorú lehetőségét szolgáló gépi-technikai felszerelés. Az Operaház nézőterének és helyiségeinek világítását már a tűzbiztos égőkben felizzó „légszesz”, a gáz szolgáltatta: a nézőterbe leereszkedő hatalmas csillár fényét az első emeleti páholysor előtt elhelyezett tizenkét kisebb csillár emelte. Sőt: a színpadi „hatásvilágítás” szolgálatára már ekkor négy ezerkétszáz gyertyafény erősségű ívlámpa is rendelkezésre állt. 1895 nyarán pedig az egész épület világítását villanyárammal látták már el. Csakhogy: a modern felszerelések nagy része használatlanul maradt. Részben nem volt még kiképezve a kezelésükhöz szükséges technikai szakemberek gárdája; részben hiányzott az a rendező, tervező tehetség, aki élni tudott velük. S érdemes megjegyezni, hogy az első

olyan modern kísérleteket, amelyek már a színházi képvilág megmozgatására, átformálására törekedtek, a közönség és a bíráló is némi (nem egyszer ingerült) idegenkedéssel fogadta.

A hagyományos színpadtér, s ezzel együtt a hagyományos díszlet- és jelmeztervezés első komoly kísérletei egy sajátos, ellentmondásos, de kivételesen sokoldalú magyar tehetség, KÉMÉNDY Jenő munkásságában jelentkeztek. Egyforma erővel az elmélet és a gyakorlat síkján. KÉMÉNDY voltaképpen festőnek készült. Első komoly sikereit mint festő aratta, mindvégig megbecsült tagja volt a festők társadalmának, a magyar festőművészet története is számon tartja munkásságát. Ő is Münchenben nevelkedett. De mint festő is igyekezett kibontakozni a század végén uralkodó, főként a müncheni Akadémia iskolájaként jellemzett ideáloromantikus, patetikusan történelmi s idillikusan-édeskésen életképszerű stílusvilágából. Mind a történelemben, mind az életképben a valóság bensőségesebb, hitelesebb ábrázolására törekedett. Ezért is ragadták meg képzeletét, keltették fel munkáosztónét a meiningeniek oly nagyhatású eredményei. A színház felé vonzotta erős érzeke a technikai eszközök felhasználására, s egyre jobban kibontakozó érdeklődése a technika modern eredményei iránt általában. 1898-ban, mint elismert festő került SPANNRAFT mellé szcenikai felügyelőként és díszlettervezőként az Operaházhoz.

Ott először megismerte a színházi téralakítás, díszlettervezés és kivitelezés

minden csínját-bínját. Kezdetben természetesen a SPANNRAFT munkáiban is megjelenő pompázatos átlagstílust művelte, de már legkorábbi munkáiban is érezhető volt a meiningeniek hatása, s az, hogy festőként — főként táj- és életképfestőként — készült fel pályájára. Terveit a részletek gondos kimunkálása, a történelmi és tájképi jellegzetességek kiemelésére irányuló törekvés jellemezte. Mindig alapos tanulmányokkal készült fel színpadképei megtervezésére. Történelmi vizsgálódásokat folytatott; nem elégedett meg a látvány általánosságokban mozgó pompázatosságával: igyekezett ennek történelmi, földrajzi, tájképi sajátosságait megtalálni; legalább egy-egy jellemző vonással, hangulati elemmel egyénítette színpadképeit. Különösen nagy gondot fordított a jelmezek pontos és az egész produkció stílusvilága szerint egybehangolt kidolgozására: jelmeztervei mint önállósult, kitűnő jellemábrázolások is értékesek.

Figyelemreméltó, hogy aprólékos figyelemmel, olajfestményekként készítette terveit. A tervek kivitelezése közben is rendkívüli gonddal jártak el a műhelyek. Finom, „igazi” anyagokat használtak; puha gyapjúszövetet, hogy szép legyen a ruha esése, redőzete, lenge selymeket, muszlint, s hasonló divatkelméket. A jelmezeket erősen „aládolgozták”, a kor fűzős, „megépfített” szabásművészetének szabályai szerint; úgy mintha századokra szánták volna őket. Ez a kor sem tudott még teljesen — a meiningeniek valóságos anyagokban dúskáló, s az akkoriban komolyan kibontakozó divattörténet elemeit szívesen felhasználó gyakorlata ellenére sem — megszabadulni attól a hagyománytól, hogy minden történelmi korszak, minden zenei, drámai stílus műveit főként a saját, egykorú ízlése, divatja, képzeletvilága szerint vigye színpadra. Voltaképpen — a maga képére formálva a színpad világát — ugyanezt tette még a szecesszió is: csak éppen hogy a fűzőt helyettesítette görögösen leomló köntösökkel, a krinolint uszályos stíluhakkal, a valóságos díszmagyart stilizáltabban magyaros ruhakkal, a szegény, vagy a megszépített nép világának típusjelmezeit pontosabban utánozott népviselettel.

Senki sem tudná e kor magyar operaházi jelmezeit MÁRK Tivadarnál hitelesebben jellemezni.

„Már nem látható ‚Bánk bán’ Melindája nagy krinolinban s magyar főurai díszmagyarban; a barokk darabok szereplői sem járnak már XIV. Lajos korabeli udvari öltözetben a színpadokon. Sokszor megcsodáltam Kéméndy Jenőnek csodásan megfestett figurinjeit, de a ma szemével nézve a terveket, bizony nem voltak ezek minden esetben színpadszerűek. Én ezeket a műremekeket még diákkoromban láttam hébe-hóba az Operaház színpadán. Későbbben pedig, jelmeztervezői éveim alatt sokszor kerültek elém a jelmeztár elfeledett szekrényeiből; porosan, divatjamúltan, de még romjaikban is tiszteletet parancsolóan ezek a királyi származásukat letagadni nem tudó, s nyilván nem is akaró luxusos, pazarló ‚Belle Époque’ elfeledett gyermekeiként. Ezeknek az egyébként csodás jelmezeknek legfőbb hibájuk az volt, hogy finom hatásukat megette a távolság, színhatásukat tönkretette az akkor használatos *gázvilágítás*; ennek következtében felborult a színharmónia és e költemények hatástalanokká lettek a *gázvilágítás* kékes fényében, amely holdbeli tájakká varázsolta minden színpadképet. Érthető, hogy valóságos forradalmat jelentett, mert lényegében változtatta meg a színpadi hatást, a *villanyvilágítás* bevezetése. Azelőtt szinte csupán csak a görögtűz nyújtott lehetőséget különös, szokatlanságukkal megragadó fényhatások elérésére. A villanyfény nyújtotta lehetőségek szinte határtalanok lettek annak kezében, aki fel tudta használni őket.”

KÉMÉNDY maga is rájött az új világítótechnika jelentőségére. De valami nagyobbra, jelentősebbre tört: az egész színpadi szerkezet átalakítására. Ez akkor

Európa-szerte a levegőben volt. Nyilvánvaló, hogy mások is felismerték: a modern technika egyre újabb csodákkal, meglepő eredményekkel szolgáló kifejlődése a színpadon is éreztetni fogja hatását. Természetesen csak akkor, ha megszületnek, s felnőnek azok az alkotóművészek, akik valamilyen új, jelentős alkotói szándék, művészi koncepció szolgálatába tudják állítani ezeket az egyszerre csodálatos és ijesztő eszközöket. Ne feledjük, Európa-szerte feltűnnek már — főként a századforduló körül — a színházi avantgarde első kísérletezői és mesterei is. Nem itt a helye e fejlődés részletes ismertetésének. Bizonyos azonban, hogy akkor az egész világ színházi életében alapvető változások kezdődtek meg, mentek végbe, s a színpadkép kialakításában is valami egészen újat hoztak létre. Röviden: a hagyományos színpadkép helyére a modern színpadtér került. A zárt színpadot felváltotta a nyitott; az álló, egysíkú színpad megmozdult; a kulissza-rendszer megszűnt, a színpad padlója lejtőssé vált, kiemelkedő, lesüllyedő, a teret függőlegesen is tagoló elemekkel bővítették, díszletei mind szabadabbá, egyszerűbbé vagy másfajta pompa hordozóivá, kifejezőivé lettek, s egyre uralkodóbb szerepet kapott rajta a fény. Az olyan nevek, mint POELZIG, ROLLER (akinek díszletei a REINHARDT-vendéjátékokkal nálunk is feltűntek), GORDON CRAIG, A. APPIA — hogy csak néhányat említsünk az irányjelzők közül, a színpadképet színpadtérre formáló tehetségek rajzó sokaságából — utalhatnak csupán a változásra. Említésükkel nincs is más célunk, mint jelezni, hogy lassanként világszerte új színpad állt a régi helyére. Pontosabban: nőtt fel a régi mellett, ezt is alapjaiban átformálva; s voltaképpen csak ott hagyta meg, ahol valamilyen hangulati elem, koridézó keret formájában, tehát egészen más rendeltetéssel alkalmazta.

Itt, s most azért kell erre a világméretű átalakulásra felhívunk a figyelmet, hogy hangsúlyozzuk: KÉMÉNDY nem valamilyen elszigetelt, magános kísérletező volt. Általános-európai mozgás részese volt ő is, mint annyi más kiváló, az európai fejlődéssel — sokszor csak a szellemi hajszalcsövesség törvénye szerint — együttgondolkodó, tervező, alkotó kortársa. Felesleges volna vele kapcsolatban is valami olyanfajta elsőbbségi vitát kezdeményezni, mint annak idején SZINNYEI-MERSE Pál körül. Nem azért virradt, mert egy kakas kukorékolni kezdett, hanem a kakashok kezdtek kukorékolni, mert virradt. Tudni kell, hogy az „aszfaleia-rendszert” — a színpad részeinek hidraulikus erővel történő mozgatását Robert Gwinnes osztrák mérnök találta fel. Budapesten először az operában alkalmazták 1889-ben. Ma is használják.

Hogy magában KÉMÉNDYben volt valami az úttörők elsőbbségi érzéséből, természetes. Alapos gyakorlati felkészülés, sokrétű tapasztalat és átgondolt számvetés eredményeként jutott el a hagyományos színpadi képalkotás alapjának, szerkezetének elutasításáig. Idézzünk néhány mondatot reformtervezetének bevezetéséből.

„A kép, amit a közönség lát, a végeredmény ugyanaz ami XIV. Lajos korában volt: vászonkapuk sorozata, melyre majd fák, majd levegő, majd barlang van festve . . . Hogy azután ezeknek felhúzására és lebecsátására primitívebb vagy tökéletesebb szerkezeteket alkalmaznak, az a lényegen nem változtat, valamint az sem, hogy a süllyesztőket kézzel, vízzel vagy villamos erővel emelgetik vagy mélyesztik. Senkinek eszébe nem jut, hogy a szereplők máshonnan jöhetnének, mint a festett kulissza mögül és máshova is tűnhetnének el, mint a festett ív mögé. Pedig, ha az ember kissé gondolkodik felette, észre kell vennie ennek képtelen és természetellenes voltát . . . A technika . . . vívmányai hiába vonultak be a színpadra . . . mindez csak részlet, amely a

modern színpadot nem különbözteti meg a régítől, nem küszöböli ki azokat a hibákat melyek a régi színpadot jellemzik s amelyekből a színpad hazugságai és képtelensége, kényszerűen következnek . . . Ahhoz, hogy a színpad is a XX. századhoz méltóvá váljék, gyökeres átalakulásra van szükség. A színpad konstrukciójának kell megváltoznia, hogy a kulissza-kényszertől megszabadulva a rendező szabadon követhesse a természetesség és művészi képhatás parancsait. Hitem — s ezt megerősíti számos elismert színpadi férfiú véleménye is —, hogy sikerült megtalálnom . . . az új színpadnak nyitját, mely teljesen, alaprajzban és szerkezetben eltér a múlt századok színpadától s a színpadi technikusok legfontosabb kérdéseire megadja a választ.”

Az az új színpad, amelyet ő az emelőszerkezet miatt „aszfaleia-színpad”-nak nevezett, lényegében egyet jelent a hagyományos díszletszínpad helyére állított, szabadon alakítható színpadtérrel. Ezen, a technikai eszközöket csupán a szabad téralakítás dinamizmusának szolgálatába állító új színpadon persze hogy „természetesebben”, s „művészibb képhatással”, mert kötetlenebbül, a mű szellemének megfelelőbben mozgathatta embereit a rendező. KÉMÉNDYnek alap gondolata volt teljesen korszerű és jövőbemutató; színpadi megjelenésére azonban több hátráltató, visszahúzó erő is rányomta bélyegét.

Elsőül az, hogy festőként a festészetben akkor „naturalizmusnak” nevezett valóságbrázolás híve volt: fontosnak tartotta a színpadi hitelesség szuggerálásának azokat az eszközeit, amelyeket a meiningeniek nyomán alakított ki; kétségtelenül kiváló ízléssel, nagy szakmai hozzáértéssel, de a maga — előbb már jellemzett — határai közt megrekedve. Azután: túlbecsülte a színpadi technika jelentőségét. Példátlan türelemmel és aprólékossággal dolgozta ki a színpadtéren mozgatott eszközök — egy nyíl, egy sárkány, egy természeti katasztrófa stb. — pontos technikai kivitelezésének részleteit. *A Rajna kincse* sellőit mozgató szerkezete világhírű szabadalommal is lett. De éppen ezért KÉMÉNDY túlságosan elvesztett a részletekben. Végül — s ebben emlékeztet leginkább annyi a maga területén egy-egy pillanatra a fejlődés élére szökkenő magyarrá — nem nyílt lehetősége újításának kellő gyakorlati kikísérletezésére, megfelelő tapasztalatok gyűjtésére. A Magyar Királyi Operaház a dolog természete szerint konzervatív intézmény volt: a hagyományt azért is őrizte, mert így biztosíthatta leginkább európai egyenrangúságát; közönsége sem lelkesedett még túlságosan a szokatlan hatásokért, vezetősége irtózott a kockázatos és költséges újításoktól.

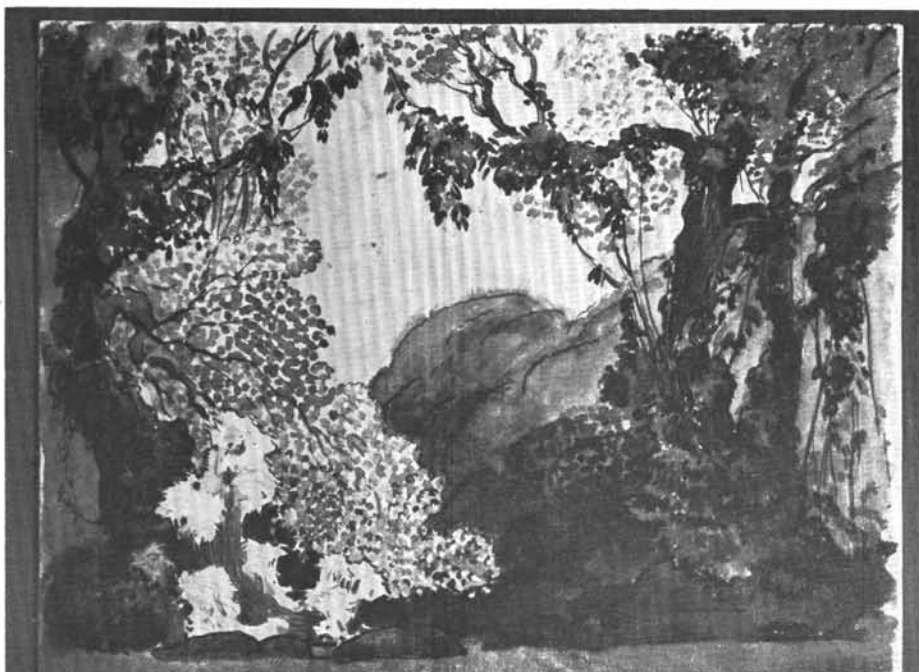
Gondolom KÉMÉNDY ezért is kezdte írásba foglalni a színpad megújításáról vallott nézeteit. Idevágó munkáit sajnos éppúgy nem gyűjtötték össze, mint életének és munkásságának csak megközelítőleg is teljes adattárát. Ez a dolgozat is csak egy jellegzetes tervét tudja bemutatni kosztümterveiből, mert díszletterveinek zöme elveszett vagy lappang. Színpadi reformjának legfontosabb gondolatait *A huszadik század színpada* című tanulmányában fejtette ki. Sajátos színpadterveinek megvalósulásáról csak kevés leírásunk van; az egykorú bírálatok, beszámolók nemigen mennek túl általánosságokon. Az derül ki belőlük, hogy a kor erre is figyelő bírálói főként színpadképeinek „művészi harmóniáját”, „realizmusát”, „ízlésességét” értékelték, újdonságukról ritán, s akkor is némi fenntartással emlékeztek meg. Pedig megpróbálkozott olyan balettszerű művek létrehozásával is, amelyeket az általa elképzelt színpadi reformok hatásosságának, szükségességének bizonyítására szánt. Ezek közül különösebb sikert csak a *Mályvácska királykisasszony* című, MÁDER Raoullal, az akkori főzeneigazgatóval együtt megformált balettje aratott. Színpadi alkotásairól alig tudunk egyelőre számot adni: a másoron szereplő darabok díszleteinek jó részét ő készítette;

erről azonban akkoriban még nem volt szokás hírt adni. Jellemző, hogy Operaházunk emlékkönyveiben is neve ha szerepel csupán.

Pedig művészi értékük és érdekességük mellett azért is érdemes volna kezdeményeire és alkotásaira felfigyelni, mer KÉMÉNDY egyik — a maga területén első — úttörője volt azoknak a kísérleteknek és alkotó újításoknak, amelyek a századforduló körül az egész magyar művészi életet megmozgatták. Alkalmasabb megjelölés híján — bár együtt jelentkeznek az egész kelet-európai térségben — „magyar szecesszió” néven szokás ezeket újabban összefoglalni. Hogy szorosan összefüggnek egymással, s hogy főtörekvésük valamilyen jellegzetesen magyar — vagy lengyel, vagy orosz — nemzeti stílus kialakítása, kétségtelen. Ez a törekvés hatja át az építészeket LECHNER Ödöntől, Kós Károlyon át LAJTA Béláig, a festőket a nagybányaiaktól KÖRÖSFŐI KRIESCH Aladáron át a KUT művészeiig, a FERENCZYektől EGRYig, a zenészeket KODÁLYtól WEINEREN át BARTÓKig. Ez a törekvés jellemzi a kor népi, őstörténeti és hipermodern elemeket vegyítő iparművészeit, s ez kapcsolódik össze oly eltéphetetlen szálakkal a kor politikai, társadalmi reformmozgalmaival a Nyugat körül kibontakozott irodalomban. — Hatottak nyugati példák is; 1908-ban már működik FUSCH *Stieلبühne*-je Münchenben. — KÉMÉNDY mindezek nevében írhatta: „Csak a színpad jövője lebegett előttem, s az a büszke gondolat, hogy a színpad reformja — mint remélhetőleg sok egyéb újítás is... a XX. század színpadja magyar alkotás legyen... Szeretném, ha a reform Magyarországból indulna ki, amire legjobb alkalom volna most, amikor (1907-ben) megépíteni készülünk az új Nemzeti Színházat.” Tudjuk: mind a reform, mind az új Nemzeti Színház építése elmaradt.

Ismétlem, sajnos KÉMÉNDY is nagyobb volt elgondolásaiban, terveiben, mint abban, amit megvalósíthatott. Hogy az új stílus — ha tetszik: a magyar szecesszió díszlet-, színpadkép-világa — legalább részben áttörhessen, olyan művész közéleti súlyára, társadalmi tekintélyére, politikai befolyására volt szükség, mint amilyen gróf BÁNFFY Miklós volt. Őt sajnos csak 1912-ben, tehát az első világháború küszöbén nevezték ki a színházak kormánybiztosának, tehát az Operaház intendánsának is. Ő vállalhatta — egyebek közt — a kockázatot, hogy a kor leg-sokoldalúbban képzett, legszenvedélyesebben a színháznak élő fiatal szakemberét, HEVESI Sándort vegye maga mellé főrendezőnek, s hogy bemutassa az akkor még igen heves viták pergőtüzébe került BARTÓKot.

BÁNFFY rendkívül sokoldalú, tájékozott és merész művész-arisztokrata volt; maga is festett, írt, rengeteget utazott; jól ismerte kora európai mozgalmait és magyar világát. Drámákat is írt; ezekhez mindig maga tervezte a díszleteket és jelmezeket. Olyan országos jelentőségű ünnepség látványának kialakítását is rábízta, mint az 1916-ban lefolyt koronázását. Kiváló érzéke volt a színpadi hatáskeltés modern eszközeinek igénybevételéhez: a monumentalitáshoz. Kétségtelen, hogy ő sem volt eredeti alkotó tehetség, de jól ismerte kora legmodernebb törekvéseit, az európai „szecesszió” rendkívül változatos világát. Mintái, sugalmazói közt olyan kiváló alkotókat kell említenünk, mint Gordon CRAIG, Adolf APPIA, Leon BAKST. Bakst munkáit külföldön láthatta, de az orosz balett vendégjátékai alkalmával itthon is. De elég eredetiség, képzelőerő, s fölényes hozzáértés volt egyéniségében ahhoz, hogy az amúgy is erősen individualista szecesszió világában a maga sajátos hangján szóljon meg. Azon a színpadon, amelyet HEVESI Sándorral együttműködve kialakított rendkívüli változatossággal jelentek meg a tér- és jelmezkompozíciók. A hagyományos-barokkos színpadi kép átlakításában



Bánffy Miklós díszletterve ismeretlen operához. 1920 körül

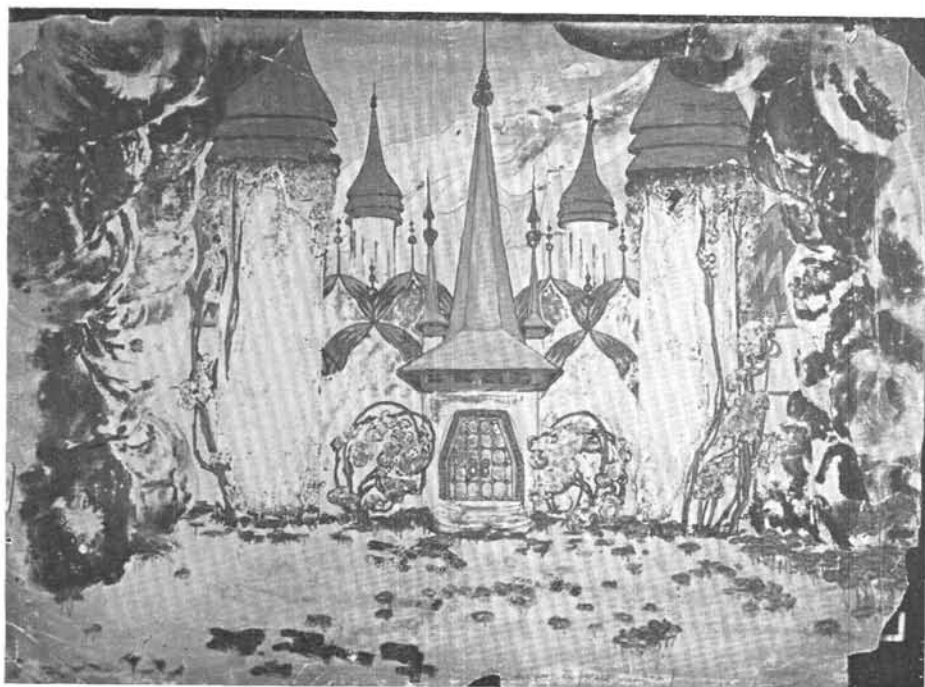
— úgy látszik — ők tették meg a gyakorlatban is a döntő lépéseket. A színpadi látvány rendkívüli jelentőségét a színpadra vitt mű drámai hatásának fokozásában, teljessé tételében, mindketten világosan látták. De ők fogadtatták el a közönséggel is a színpad terét hangsúlyozó, a néző képzeletét a színpadi történetre összpontosító, tehát öncélú pompájáról lemondó, stilizált díszleteket; pontosabban: a színpadtér újfajta berendezésének hatásosságát. Sajnos BÁNFFY színpad- és jelmezterveinek nagy része is lappang; ez irányú munkássága jóformán teljesen feltáratlan. HEVESI Sándor pedig a színpadi képzőművészet gyakorlatában csupán elméletileg tájékozott rendező volt — számos idevágó cikkét ismerjük — színpadtér-alakító elgondolásait tehát csak oly mértékben tudta megvalósítani, amilyen mértékben megfelelő, szándékát, elképzeléseit kivitelezni képes művészekkel működhetett együtt. BÁNFFYval közösen létrehozott színpadi művei közül különösen az *Aida*, a *Varázsfuvola*, a *Szöktetés a szerályból*, az *Oberon*, meg a *Hoffmann meséi* lettek híressé. Később a Nemzeti Színház igazgatójaként, ő adott méltó s fejlődését nagymértékben elősegítő feladatokat OLÁH Gusztávnak.

Közben azonban lejátszódott az első világháború. Ennek földrengésében szétomlott az Osztrák—Magyar Monarchia. A romokból egy történelmi területeinek kétharmad részét elveszített Magyarország került ki, teljes erkölcsi, politikai és anyagi csődben. A háborút befejező forradalmat és a régi területekért harcra szálló Tanácsköztársaságot egy különféle alakváltozásokon áthaladó, nagyon is ellentmondásos, kérdéses, végül is lényegében konzervatív, ellenforradalmi restauráció váltotta fel. Érthető, hogy az Operaház is egyik válságból a másikba

tántorgott, s hogy az uralkodóvá lett konzervatív ízlés erőtlensége következtében a díszlet- és jelmezművészet az opera területén is hanyatlásnak indult. Találkozunk ugyan még elszórt kísérletekkel, de ezek sem eredetiségben, sem bátorságban még csak meg sem közelítették az említett jeles elődök munkáit. Az előadások kiállítása, a műsorpolitika irányulása, az Operaház egész világa az elszegényedés, a tétováság, nem egy esetben a teljes hozzá nem értés képét mutatta. Ennek megfelelően kiürült a nézőtér is. A régi közönség az összeomlás következtében elvesztette társadalmi súlyát; új közönség szervezésére — főként a közönség bázisának kiszélesítésére — lényeges kísérlet sem történt. A húszas évek elejére teljes lett a Magyar Királyi Operaház válsága.

Ezt az állapotot egymagában az az érdekes, sokoldalú és nagy hatású egyéniség sem tudta megváltoztatni, akit 1923-ban meghívtak főrendezőnek: MÁRKUS László. A kor magyar színházi életének ez az igen jelentős, de inkább sugalmazó, mint végrehajtó erővel kiváló alkotó egyénisége is az önművelő „nem-szakmabeliek” közül került ki. Újságíróként kezdte pályáját, jó publicista volt; főként a művelődés, ezen belül is a művészetek, első rangon a színház kérdései érdekelték. Kezdetől fogva szenvedélyes előharcosa volt a modern törekvéseknek, s ezeknek — okos politikájával, hajlékony, megnyerő egyéniségével — a nagyon is maradi, a politikai reakció erőtől is befolyásolt művelődéspolitikusokkal szemben is érvényt tudott nagyrészt szerezni. Felnevelője a „Thália”-társaság, a korszakban a modern színházi törekvések legkövetkezetesebb szellemű vállalkozása, rövid fennállása idején is nemegy kiváló színházi ember kiröpítő fészke lett. MÁRKUS László az Operaháznak főrendezője, aztán egy-egy rövidebb szakaszra a Nemzeti Színház, majd az Operaház igazgatója is lett. (Tudni kell, hogy e két intézményt külön épületbe költözésük után is számtalan szoros szervezeti és művészetpolitikai szál kötötte össze.) Ismételjük: MÁRKUS nem volt a szakma gyakorlatában is kiképzett mester; díszlet- és jelmezterveit inkább csak felvázolta: az a bizonyos „manualitás” hiányzott tehetségéből, gyakorlatából. De kitűnő ízlése, nagy műveltsége, biztos ítéllete, s főként: sugallatos képzelőereje mégis a magyar színházkép-formálás „szecessziós”, ha jobban tetszik „expreszionista” irányának kimagasló mesterévé tette. Az Operaházba mint más, főként drámai színházak nagy sikert, heves vitát és lelkes ünneplést kavaro képzőművészeti irányítója került 1923-ban. Operaházi működésének már első éveiben igen jelentős eredményekkel tervezett színpadi játéktereket, megjelenésformákat. WAGNER *Parisifalja*, DEBUSSY *Pelleas és Mélisandeja*, MASSENET *Thaisa*, s más operák a kései magyar szecessziós scenika igen egyéni színezetű, egyszerre monumentális és hangulattelt, a meseszerűség, a végtelenség s a szenvedélyesség mozzanataival telített látványaiként jelentek meg az Operaház színpadán. Mai távlatból nézve igen érdekes, nemegyszer nagyon is merész, művészileg mindig magasrangú „beállításait” a közönség és bírálóit eléggé értetlenül fogadta; kezdetben az Opera vezetősége is. Mást: hazaiabb, idillikusabb, realiztikusabb színeket vártak tőle. Olyasmit, amit POLDINI igen hatásos, a magyar „táblabíróvilág” megszépített jeleneteit felidéző, konzervatívan magyaros daljátékának, a *Farsangi lakodalomnak* képi világaként felidézett.

A századforduló színpadformáló művészete Magyarországon tehát nem az igazi nagy mestereké volt, de a bátor keresőké, álmódóké. Jellemző pl. MÁRKUS László egész ilyen irányú alkotásmódjára, amit az új varázseszköz, a fény szerepéről írt.



Maeterlinck: A kék madár. Márkus László nem kivitelezett díszletterve. 1913

„A színpadi illúziókeltés legjelentősebb tényezője a színészi játék után” — ez volt alaptétele. Így folytatta: a színpad művésze „ma már nem csak a valóságos teret ábrázolja, sőt esetleg arra nem is törekszik, hanem a költői mű hangulatának . . . látható eszközökkel való hangsúlyozását tartja feladatának. Ehhez képest . . . különbözőképpen stilizált: a természetes képtől teljesen elvonatkozott teret csupán tagoló díszlet jellemzi . . . A modern díszlet megelevenítésének lelke, mely azt a dráma változásaiban azonos hangsúlyú változásokon fejlődő és vibráló életre képesíti: a modern színpadi világítás. Enélkül a dekoráció halott séma, ezzel pedig az egészen a különböző függönyökre redukált dekoráció is a mű hangulatának valóságos zenei kísérője lehet. A dekoráció a modern színpadon nemcsak kerete, hanem kiegészítője a színész munkájának. A modern díszlet lényege tehát nem a látványosság, nem az anyagi pompa, hanem a mű lelkének . . . képzőművészeti kifejezése”.

Ezzel nagyjából el is mondta azt, ami a modern színpadkép-tervezést a régi-től megkülönbözteti. Elég széles keretet jelölt meg így; ebben az egyéni változatok igen gazdag sora elfért. A maga későbbi alkotásai is, főként Puccini *Turandot*-jának és Zandonai *Francesca da Rimini*-jének színpadi megjelenései. Az utóbbiról joggal írta egyik hozzá igen közel álló munkatársa: e színpadkép alkotójában „olyan költőt ismerhettünk meg, aki az olasz reneszánsz csodálatos illatát tudta terveivel a színpadra varázsolni, oly mély átérzéssel, amelyhez foghatóval azóta sem találkoztunk”.

Ezekkel a későbbi műveivel azonban már annak a korszaknak első jelentős alkotóművésze lett, amely befejezte a modern operaszínpad kialakítását, s az egykorú európai opera és balettművészet színvonalára emelte e művészeti ág

általános színvonalát Magyarországon is. Az álmodozó tervezők, a magános alkotók kivételes művei után létrejött Operaházunkban a színpadkép-formálásnak egy évtizedeken át megszakítatlanul élő, ormaival és szakadékaival egységes művészi hegyvonulata. Olyan „iskola”, amely emelte, s nem akademizálta a hozzátartozókat, s máig ható-kötelező példát adott a magyar opera és balett szcenikai művészetének.

Hogy ez létrejöhessen, megfelelő műhelyt és pódiumot kellett teremteni: olyan Operaházat, amely az anyagiakban ugyan elszegényített, tehetségekben azonban ritka gazdagsággal kibontakozó kis Magyarországon is méltó módon tudta ellátni feladatait. Ennek a műhelynek és pódiumnak alapjait RADNAI Miklós vetette meg. Jól képzett, de jóformán névtelen emberként, a „szakmán” kívülről lépett be a szétesőben levő Operaház dzsungeljébe, amikor 1925-ben igazgatóvá nevezték ki. A szükséges létszámcsoökkentést, az anyagi keretek célszerű felhasználását drákói szigorral és céltudatos következetességgel hajtotta végre. „Inkább kevesebbet, de kitűnőt” — volt jelmondata. Külföldi útjain félelmetes szorgalommal egészítette ki alapos zenei ismereteit a színházvezetés és közönszervezés új módszereinek ismeretével. Bérletrendszerével kiszélesítette és megszilárdította az Operaház közönségbázisát; okos műsorpolitikájával biztosította a klasszikus vagy klasszikussá érett művek reperotárjának lehető legnagyobb gazdagságát és változatosságát. Olyan munkatársak alkotó segítségét sikerült biztosítani, állandó éberségben — ha úgy tetszik: versenyben — tartania, akik eszményi együttműködésben forrtak össze egymással a közös vállalkozás szolgálatában. A rendelkezésre álló erőket tömörítve: az alaposan megnyírbált lehetőségű Operaházat ismét az ország egyik legfontosabb művészi intézményévé fejlesztette. Műsorpolitikáját, művészi programját természetesen meghatározta annak a kornak konzervativizmusa, amelyben működött. Ez a dolog természete szerint már csak politikai okokból is elhárított minden kiötlő újítást. Jellemző, hogy az európai színházi avantgard bizonyos elemei mégis főként az állami színházakon állapodhattak meg, természetesen megfelelő ötvözetben, s csak akkor és addig, amikor és ameddig kellő ügyességű művészetpolitikusok fémjelezték őket: a Nemzeti Színházban a NÉMETH Antal, az Operaházban az OLÁH Gusztáv körül kialakult gárda.

OLÁH Gusztávnak megadta a sors mindazt, amire kivételes ívelésű, teltségű és zártságú pályája és műve kialakításához szüksége lehetett: a sokoldalú, de kezdettől fogva egy fő szenvedély szolgálatában álló tehetséget, a sokoldalú önképzés lehetőségét, a szakmai részletekben, s a nagy összefüggésekben egyaránt rendkívüli műveltséget, a hajlékonyan is önálló, proteuszi változékonyságában is szívósan egységes ízlés biztos fölényét. S mindenek előtt: a működés, a teremtő tervezés és megvalósítás terét. Édesanyja festőművész volt: tőle már gyermekkorában megkapta nem csupán a képzőművészeti érdeklődés szenvedélyét, hanem a festői gyakorlat, főleg az akvarelltechnika legfontosabb alapelemeit is. Ezt pályája során igen magas színvonalúvá fejlesztette: remek „manualitásra”, tehát rajzkészségre, a festői anyag kezelésének, a színek hatásának, összefüggéseinek, alkalmazásának területén legendás virtuozításra tett szert. Nem ismert ezen a téren lehetetlent.

Már gyermekkorában a színház volt legfőbb játéka: maga készítette el azt a kis színházat, amelyet teljes apparátussal — jelmezekkel, mozgatható díszletekkel, zsinórpaddal, világító és süllyesztő berendezésekkel stb. — sajátkezűleg

szerelt fel. Ezen bábokkal helyettesítette az embereket, de barátaival együtt mondta — esetleg írta — a szükséges szövegeket, játszotta a zenét. Érettségi után a Műegyetemen folytatta tanulmányait: építésznek készült; a térszerkezetek mérnöki problémáival később is alaposan foglalkozott. Elvégezte a Zeneakadémiát is; kitűnően zongorázott; hangversenyeken nem egyszer kísérte előadóművész barátait: a zene teljes világában gyakorló zenészként is tájékozódott. Emellett alapos képzőművészeti tanulmányokat folytatott: színpadvázzatait ezért is készítette mindig egyedül. Sokat utazott: a helyszínen ismerte meg azokat a tájakat és műalkotásokat, amelyeknek lényegét, motívumait, hangulatát műveiben ihlető forrásként hasznosíthatta. Elbűvölő társalgó, jó sportoló volt; négy nyelven beszélt természetes könnyedséggel.

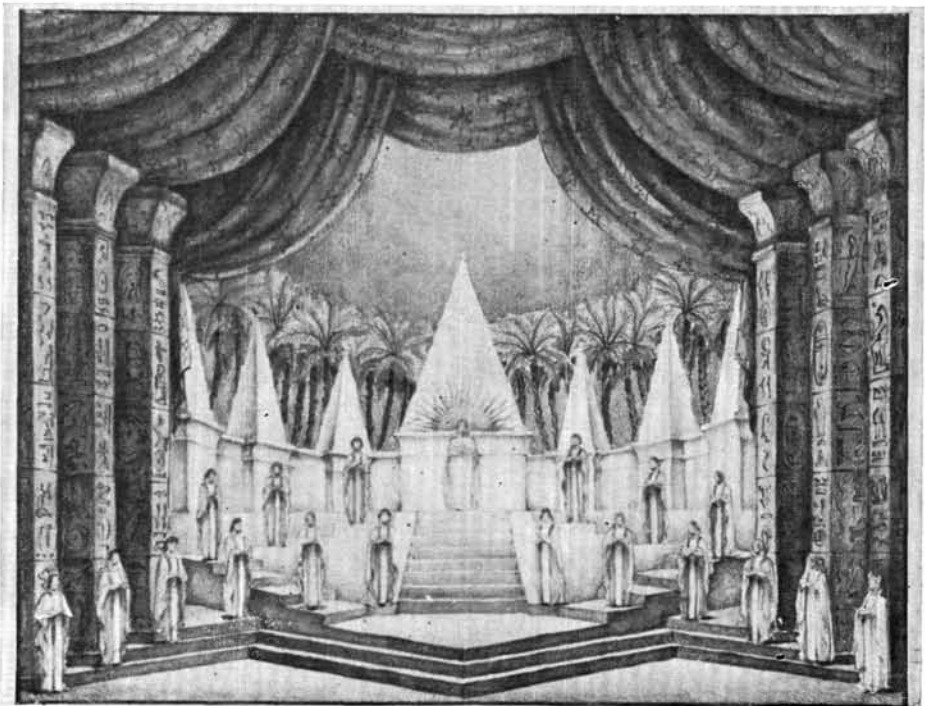
Nem csak a hazai terepet ismerte tehát: otthon volt az európai művészet minden színhelyén, fő műhelyeiben, irodalmában. Kivételes képességeit kivételes céltudatosság, munkabírási, az önképzés, s az alkotó kísérletezés szenvedélye fogta össze egyetlen életmű felépítésének szolgálatában. Még szórakozásait is ez alapvető érdeklődés szerint válogatta meg. Soha nem szűnt meg tanulmányozni a képzőművészet klasszikus nagyságait, újra felfedezett egykori értékeit, modern kísérleteit és eredményeit. Munkájában kifáradva a házi-zenélésben keresett pihenést; e kamarazenélések résztvevői közt igen sok világhírességgel találkoztunk. Az egész világ érdekelte; egy modern reneszánszember sokoldalúságával szívtelt fel mindent, amit alkotásaiban felhasználhatott. Mert, bár rendkívüli hajlékonysággal tudott idomulni az arculatát, ízlését változtató kor egymással gyakran szöges ellentétben álló elvárásaihoz: alkotásainak személyes magvát, egyéniségének autonómiáját a legnehezebb körülmények közt is sikerült megőriznie.

Az érdeklődésnek, önképzésnek, alkotó, kísérletező s megőrző szenvedélynek, látvány, zene, cselekmény, szó és mozdulat egybeötvözésének ez a kivételessége szinte természetes magától értetődéssel vezette el az opera műfajához. E képességek együttműködésével vívta ki a maga területén az első helyet. Elődei inkább csak mellékfoglalkozásként lettek színpadtervezők: számára ez volt az egész életét betöltő szenvedély. Első e művészet kizárólagos specialistái közt. Azt gondolom, a legboldogabb alkotók közé tartozott: biztosan, természetes könnyedséggel hozta létre életművét, s ez a munka betöltötte egész életét.

Gyakorlati munkáját az Operaházban még KÉMÉNDY mellett kezdte 1921-ben; a Nemzeti Színházban HEVESITŐL kapta az első jelentős megbízásokat; sokat tanult MÁRKUS Lászlótól, de — ismétlem — az egész világ színházi, operai életétől, nagy mestereitől. 1927-ben, 26 éves korában már az állami színházak szcenikai főfelügyelője, 1936-ban az Operaház főrendezője lett, s az is maradt, különféle megjelölésekkel, 55 éves korában bekövetkezett haláláig. Rengeteget dolgozott a Nemzeti Színházban, de más színházakban is, az Operában, de vidéken is, szabadtéri színpadokon; Magyarországon és külföldön. Munkáinak jegyzéke maga kitesz egy kötetet; nehéz belőlük a legfontosabb műveket kiemelni. Nem egy jelentős operát maga rendezett és másokat többször is bemutatott; BARTÓK *Kékszakállú hercegéhez* és *A fából faragott királyfihoz* egymástól igen különböző díszleteket készített; világsiker jutott osztályrészül nem egy színpadi kompozíciójának — pl. RESPIGHI *A láng c.* operájához, PUCCINI *Bohéméletéhez*, VERDI *Don Carlosához*, MOZART *Don Giovanni*-jához, *Varázsfuvolájához* több változatban is készített díszleteinek; számos magyar opera — főként a megújított *Bánk bán* meg a *Háry János* sikerének kivívásában oroszlánrésze volt. A klasszikus

orosz operák bemutatói — főként a *Hovanscsina*, a *Borisz Godunov*, az *Anyegin*, de STRAVINSZKIJ *Oedipusa* is — az ő segítségével lettek a magyar színházművészeti élet eseményeivé. Nem egyszer rendezett külföldön, a milánói Scalában, a firenzei Maggio musicalen; a halál is Münchenben érte, ahol vendégrendezőként dolgozott éppen. Szeretett tanítani: ilyen minőségben a Zeneakadémián meg az Iparművészeti Főiskolán működött. Mindenütt szerették, megbecsülték; a legmagasabb elismerést, rangot, kitüntetésekkel kapta meg, amit az ő területén működő művész itthon megkaphat.

Rendezett, díszletezett és kosztümözött bohózatot és tragédiát, modern és klasszikus darabokat, balettet, operát, operettet; a maga együvéforrott munkatársi csoportjai mellett együttműködött a legkülönbébb ízlésű, stílusú, rangú és temperamentumú rendezőkkel, színészekkel, énekesekkel, kosztümtervezőkkel, balett-táncosokkal: a színházi és operai világ igen sokfajta emberével. Együttműködése csaknem mindig zavartalan volt, s ez nem csupán kitűnő modorának, okosságának, egyre növekvő tekintélyének, hanem főként csodálatra méltó tárgy szeretetének és műhelygondjának volt köszönhető. Ezért tudott hozzáismulni a legkülönbébb egyéniségekhez, feladatokhoz, művészi felfogásokhoz, de ezért tudta a legmakacsabb rendezők elképzeléseit is szelíd eréllyel a maga egyéniségéhez hajlítani. Kora, körülményei, feladatköre, egyénisége sem a nagy úttörők közt jelölte ki helyét; voltak, akik túlságosan alkalmazkodónak, eklektikusnak tartották munkásságát.



Mozart: Várázsfuvola. Oláh Gusztáv díszletterve. Operaház. 1933

Ez csak látszatra van így. Valóban sokfélét tudott megvalósítani, akár stílusának sokrétűségét, változatosságát, művészi hagyományokra épülését, közönségére és lehetőségeire való figyelmét nézzük. De van ennek a sokrétűségnek, az igen mély személyes hitelen túl, valami objektív értéke is. Valóban alkalmazkodott a művekhez: levegőjükhöz, hangsúlyaikhoz, hatáseszközeikhez. Röviden: a zenei alkotók s az alkotások egyéniségéhez, jelleméhez. Nem játszatta volna el a *Hamletet* frakkban, nem énekelte volna el a *Machbethet* egy gyár kulisszái között, s a *Szentivánéji álmat* hintákkal-trapézekkel felszerelt cirkuszban. Nem az elidegenítő, hanem a magával ragadó színjátszás, opera és balettművészet híve volt; s ha az életben ismerte is, a színpadon csak akkor alkalmazta az iróniát, ha az hozzátartozott a darabhoz. Félelmetes volt e téren intuíciója, alázata, beleélő-képessége, s nem utolsó sorban történeti, tárgyi tudása. A meiningeniektől nem az anyagok és kellékek hűségének, valóságának parancsát fogadta el, de a szellem történeti hitelességének tanítását. Ez a kivételes alkalmazkodóképessége tette díszleteit az előadások szerves részévé, nem egyszer tartóoszlopává. Igen sok előadáshoz maga tervezte a jelmezeket, a megvilágításokat, a mozgásokat is, s ezek mindig átvették, árnyalták, gazdagították a keret és díszlet színharmóniáját, hangulati egységét — vagy éppen kontrasztjait. Így, főként azokban a munkákban, amelyeket igazi odaadással készített, a dráma, a zene, s a látvány kivételes összhangját tudta megteremteni. Arra volt büszke, hogy a mű élt általa, s nem fordítva.

Igen jellemző egy idevágó nyilatkozata:

„A mai színpadtól megkövetelhetjük, hogy az első perctől kezdve adja a darab levegőjét, hangulatát, ha csak egy-két jól odavetett vonallal is . . . a színpadi képnek élnie kell a darabbal. Ezen célt fejlesztendő, a világítást és annak eszközeit formálták olyan tökélyre, hogy ez ma talán fontosabb alkotóeleme a színpadi képnek, mint maga a díszlet. A díszletnél az a cél, hogy mentől kevesebb, de markáns eszközzel ábrázoljon, hogy . . . annál kevésbé vonja magára a figyelmet oly dolgokkal, amelyek a darab szempontjából nem fontosak . . . minden fölösleges vonal és dísz iparművészeti adalék csak, merevíti a színpadi kép mozgási lehetőségeit . . . Mert képnek kell lennie a mai színpadnak, de sokkal fokozottabb és művészebb értelemben, mint azelőtt . . . legyen kép, melynek szépsége kifejező voltában rejlik, ahol a vonalak és színek élnek, amely képen a hangsúly nem a háttéren, hanem az előadáson és a szereplőkön van . . . Lépcsőkkel, emelvényekkel tagolja a színpadot magasságában is. Ezeknek a díszleteknek a megtervezésénél nem a tervező, hanem a megtervezettek funkciója a lényeges.”

Mindezt persze azért is tehette ilyen egyértelműen programjává, mert azoknak a nehézségeknek nagy része, amelyekkel úttörő elődei küszködtek, őt már nem igen akadályozta. A kulisszáivekből, háttérképből összeállított színpadot legfeljebb ifjúkori emlékeiből, s leírásokból ismerte. Az ő színpada már szabadon alakítható színpadi tér volt, amelyen „a színpadi térnek élnie kell a darabbal”. Ami KÉMÉNDY számára még csak vágyalom volt, OLÁH idejére már valóságos lehetőséggé lett. Amikor ő alkotó művészként a színre lépett, az új elképzelések, törekvések, a kifejlődött és a színház szolgálatába állított technikai lehetőségek — no meg olyan jelentős, világgraszoló hatású alkotóművészek, mint POELZIG, POLTER, Gordon CRAIG, APPIA stb. — már Európa-szerte átalakították a színpadok világát. A színpadi alkotóművész feladata nem az volt már, hogy a szerkezetben szigorúan megszabott díszletkeretben az anyagok — vagy csillogó talmi-anyagok — pompáját ragyogtassa fel, hanem hogy a szabadon, gazdagon tagolt, minden irányban tágítható és szűkíthető színpadi tér megfelelő alakításával,

színt, anyagot, fényt, mozgást, minden kivitelező eszközt a mű hangulatának, erőjátékának, drámai menetének szolgálatába állítson. A részletek helyett az egészre kellett — s lehetett! — figyelnie; a játszó, éneklő, táncoló személyek testi valóságát éppúgy feloldhatta — s ha kellett, fel is oldotta — a fények, mozgások esetleg teljesen elvont egységében, mint az igen gyakran csak jelzett, tehát rendkívül könnyen mozgatható térelemeket, amelyek már maguk is cselekvő, árny-szerű vagy valóságos plasztikájú részei lettek a színpadi látványnak. A színpadkép tehát a játék keretéből a színpadi produkció összhatásának egyik igen fontos hordozójává lett.

Hogy ez a fejlődés a magyar színpadokon, főként az Operaház színpadán mikor, hogyan, milyen átmenetekkel folyt le, még alaposan megvizsgálandó; mi is főként a díszletművészet alakváltozásairól s jelentős művelőiről szólhatunk csak. E téren jóformán minden előmunkát hiányzik. Hogy OLÁH már a nem zökkenő, s válságmentes fejlődésnek fennsíkján tűnik fel: nem véletlen. Néhány előfeltételről volt is szó. Külön ki kell azonban emelni kiváló képességét munkatársai megválogatásában. Rendezőként — egymást versengve-tanítva — főként NÁDASDY Kálmánnal működött együtt, karmester-munkatársa FERENCsik János volt; de nagy befolyással volt az Operaház jeles világitómestereire — akik közül különösen KORNAI Jánost kell kiemelni — s olyan kitűnő koreografusaira, mint BRADA Ede, CIEPLINSKI Jan, HARANGOZÓ Gyula; máig sem méltatták eléggé a színpadi világitóművészet és a balett magyarországi fejlődésében játszott fontos szerepét. Tanítványaiból munkatársakat, barátokat s méltó utódokat tudott nevelni. Hadd idézzem itt egyik munkatársának és utódjának, FÜLÖP Zoltánnak a személyes élmény hitelével teljes jellemzését:

„Az alapot, amire a maga művét építette nem csak a műben felidézett kor történelmi vagy földrajzi ismeretei adták; Oláh a kor szellemét engedte magára hatni úgy, ahogy az az irodalomban, zenében, képzőművészetben megvalósult. Színpadképei csak féllábbal álltak a történelmi, földrajzi hitelességű talajon, kompozícióinak másik felét saját képzeletvilágának líraisága tette ki. Kulturáltsága azonban soha nem engedte meg, hogy a szárnyaló képzelet elragadja. Legendássá vált, hogy nem tűrte meg a legkisebb inkorrekttséget a kor felidezésében. A ‚korrektség‘ nem az ‚eredeti‘ részletekhez való ragaszkodást jelentette számára. Legnagyobb ereje abban nyilvánult meg, hogy tudta, mit kell megmutatni s mit kell elhagyni. Merészen egyszerűsített, ha arra volt szükség, merészen halmozott, ha így lett teljessé az illúzió. Szinte évtizednyi pontossággal ismerte a neki fontos nagy stílusorszakok árnyalatainak időrendjét. Emlékezetesek idevágó beszélgetései. Kezébe kerültek pl. egy-egy világhíres produkció képei, s megjegyezte: ‚szép, szép, de engem zavar, hogy ez vagy az az építészeti motívum csak évtizedekkel később jelentkezik a valóságban.‘ Rajztudása kivételes volt. Ha szükséges volt, túlszárnyalta a Bibiena testvérek csodálatos perspektíváit, ha kellett Gordon Craig monumentális síkokkal építkező kompozícióit követte. Ha egy előadás megtervezése közben egy Pompeji-beli freskót vagy egy Breughelt, Tiepolót tanulmányozott, annak valahol mindig megvolt a maga jó oka és eredménye. Ifjúkorától csodálta az olasz középkor és reneszánsz művészetét; ez mindvégig egyik legfőbb sugalmazója is maradt. Respighi ‚Láng‘-jének olaszországi bemutatója után Radnai Miklós rövidesen Oláh Gusztávra bízta a magyar előadás megvalósítását. Ő fanatikus lelkesedéssel maga tervezett mindent s oly páratlan sikert aratott, hogy az előadást bemutatták a firenzei Maggio Musicalen. Az olasz sajtó elragadtatottan írt róla; az egyik nagy lap zenekritikusa pl. ezt: ‚a budapesti Operaház előadásában, Oláh Gusztáv rendezésében és díszleteivel ismertük meg Respighi operájának, a Lángnak monumentális szépségeit.‘”

OLÁH a nagy összegezők közé tartozik. Ezért tudta — oly korszakban, amely nem nagyon tűrte a merész kísérletezést — a magyar színpadi képzőmű-

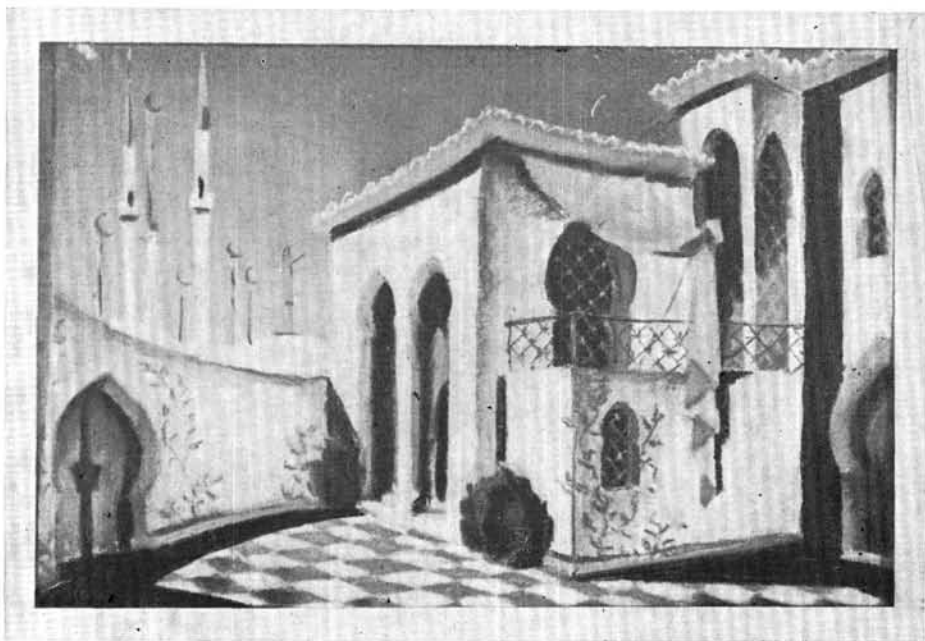
vészetet állandó egyenletességű európai színvonalra emelni. Ezzel kötelező mércét is állított utódai elé. Nem alapított iskolát, de páratlanul erős hatása alól a területnek jóformán egyetlen munkása sem tudta magát kivonni — s ezt nem is érezte szükségesnek. Hogy példája mily termékenyítő, szelleme mily felszabadító s nem erőszaktevő volt, jól bizonyíthatja egyik legbensőbb munkatársának, FÜLÖP Zoltánnak színpadtervezői életműve.

Ez az OLÁH Gusztávnál mindössze öt évvel fiatalabb művész is azok közé az alkotók közé tartozik, akik egyetlen foglalkozásként választották a színpadtervezés és -építés mesterségét. Ő is korán lépett a pályára. Már az Iparművészeti Főiskolán folytatott tanulmányainak utolsó éveiben asszisztense lett MÁRKUS Lászlónak és OLÁH Gusztávnak. 1928-ban nevezték ki az Operaház scenikai asszisztensévé, majd a festő- és szobrászműhely irányítójává. Hamarosan díszlettervező, később — nyugalomba vonulásáig — az Operaház főscenikusa volt. A mesterségnek minden csínját-bínját tehát az ország első műhelyében tanulta meg, művészi képességeit a legkiválóbb mesterek erősítették, nevelték, sugalmazták. Igen fiatalon világraszóló sikert aratott a Belvárosi Színház vendégeként. MELLER Rózszi hatásos darabjához, az *Irja hadnagyhoz* készített színpadképeivel (ezek fotómásai a londoni *Studió*ban is megjelentek). Mindig készített színpadképeket drámai színházaknak, operettszínházaknak, szabadtéri színpadoknak. A haza határain kívül is működött nem egyszer vendégként. Igazi munkahelyének, művészi otthonának azonban az Operaházat tartotta. Negyven évig tartozott ez intézmény vezető művészei közé; a maga területén OLÁH Gusztáv halála után egy évtizedig jóformán minden jelentősebb bemutató színpadképét ő tervezte. A szakma és a közönség nagyrabecsülte munkásságát; hivatalos elismerésében sem volt hiány: megkapta a Kossuth-díjat és kiváló művész lett.

Amikor feltűnt, úgy köszöntötték, mint a magyar színpadformáló művészet érdekes, eredeti, bátran kísérletező tehetségét. Az Operaházban hamarosan bebizonyította, hogy nemcsak rajzkészsége, s merész képzeletjárása különbözteti meg sok induló pályatársától, hanem kivételes munkabírása, anyagismerete, szorgalma és céltudatossága is. Életműve rendkívül sokrétű, változatos; terjedelmére nézve is óriási. Ha majd egyszer összeállítják, az ő műkatasztere is ki fog tenni egy kötetet.

Három magyar mester volt rá döntő hatással. Csodálta s példaadó úttörőjének tekintette KÉMÉNDY Jenőt, főképpen ennek a modern színpad megteremtéséről, működtetéséről szóló tanítását kívánta tovább fejleszteni. MÁRKUS László mellett tanulta megbecsülni a képzelőerő, a szabad téralakítás, a merész színés formakezelés jelentőségét az alkotásban; az inkább csak vázlatokkal dolgozó mester elképzeléseinek valóraváltása, gyakorlati kivitelezése közben szerezte meg a színpad technikai tartozékainak biztos ismeretét, lett kiváló színpadépítővé, a világítás, a mozgás, a térszerkezetek kialakításának megbízható és minden részlethez értő mesterévé: „manualitása” ezen a téren is példássá fejlődött. OLÁH Gusztávban a kivételes ízlést, műveltséget, invenciót és fegyelmet csodálta: mindazt, amit idézett jellemzésében megfogalmazott. Ifjúságának merészségét ezeknek a mintaképeknek nyomán szorította kordába, tette hathatósá, összefogottá. A rá oly jellemző kockázatlan képes merészség, valamilyen nagyvonalú, erősen személyes színű-ízü kifejezőkészség azáltal kapta meg igazi feszítőerejét, hogy rendkívül összefogott, egybehangolt keretekbe, ha úgy tetszik, dekoratív rendbe fegyelmeződött.

Első jelentékeny munkája az Operaházban Richard STRAUSS *József legenda* c. balettjének monumentális színpadképe volt. A következő feladatok inkább a kísérletező művész képzeletét foglalkoztatták; olyan rövid életű kompozícióknak teremtettek hatásos színpadi keretet, mint LAJTA L. *Lysistrateja*, KÓSA György *Árva Józsi három csodája*. A balett később is kedves műfaja maradt: nem egyszer tervezett nagy színpadokkal, markáns kontúrokkal ható színpadképet népszerű, pl. LISZT Ferenc, HUBAY Jenő zenéire komponált magyaros táncjeleneteknek. Legszebb balettdíszletét BARTÓK *A fából faragott királyfi*jához készítette. A kísérletezőből kiforrott művész lett eközben. Különösképpen vonzódott a nagy lépcsőzetekhez: ezeknek monumentális terére egyaránt épített komoran ünnepélyes, nyomasztóan alvilági, s derűsen mennyei képeket pl. GLUCK operáiban, az *Auliszi Iphigeniában*, az *Orpheusban*. Egyszerre játékos, ijesztő és fenséges díszleteket tervezett számos MOZART-operához; emlékezetesnek tartják *A varázsfuvola*hoz készült díszleteit. WAGNER monumentális istenvilága különösen megragadta képzeletét. A nagy hatású német operaszerző műveihez készült díszletei során igen jól követhető stílusának elmélyülése, egyszerűsödése; bár oly mértékű „pompátlanítás”-ig, mint a hagyományt radikálisan megújító WAGNER-unoka WIELAND nem jutott el. Igen tanulságos megfigyelní, hogyan kapcsolódott be BARTÓK *Kécskakállájának* színpadképformáló munkájába. Elődeinek minden kezdeményét elhárítva, vagy továbbfejlesztve, ő is mintegy talpazatra — egyetlen lapos korongra helyezte a cselekményt magába záró, magasra törő karsú oszlopköröndöt egybefoglaló boltíveket: egyszerre sugallva a mű kivételes zártságát és vulkáni kitörését. Kiválóan tudott alkalmazkodni a tér nyújtotta lehetőségekhez: szám-



Gluck: A rászédett kádi. Fülöp Zoltán díszletterve. Operaház. 1945

talán szabadtéri előadáshoz készített olyan színpadteret, amely szervesen magába foglalta a rendelkezésre álló játéktér növényzetét vagy építményeit. Ilyen munkái közül Szegeden a VERDI, MUSZORGSKIJ és PUCCINI operák keretében szolgáltak a legnevezetesebbek. A *Turandot*hoz kétszer is készített díszletet (NÁDASDY K. és SZINETÁR M. rendezésében) a *Boris*shoz, a *Bánk bán*hoz (SZINETÁR rendezésében) egyszer.

E játéktér-tervező nemzedék nagy triászának harmadik tagja, VARGA Mátyás, talán a legsokoldalúbb művész. Nemcsak operákhoz, operettekhez, prózai és verses színművekhez, zárt színházi és szabadtéri előadásokhoz, de filmekhez, televíziós játékokhoz is tervezett díszleteket, jelmezeket; emellett a szorosabban vett képzőművészetek, főként a grafika terén is jeles műveket alkotott. Páratlanul hajlékony, találékony tér- és arányérzéke, biztos rajztudása és merészen széles skálájú, érzékeny kolorizmusa, ritka munkabírása, ösztönös biztonsága a stílusok útvesztőiben való nyugodt eligazodásra, törhetetlen vállalkozókedve, s higgadt ragaszkodása a magát mindig érvényre juttató egyéni megjelenésformákhoz: esendben, a korallak szívós erejével épülő életművét a korszak legváltozatosabb és terjedelmével is legjelentősebb színházművészeti emlékei közé emelte.

Az Iparművészeti Főiskolát elvégezve a szegedi Nemzeti Színházhoz került. Itt nemcsak alapos szakmai gyakorlatra tett szert, mert hiszen mindent neki kellett terveznie, kiviteleznie, de gyakorolhatta magát a szűkös lehetőségek közt is jelentőset alkotás technikájában is. 1935-től a budapesti Nemzeti Színház egyik díszlettervezője lett, itt a drámai műfajok legkülönbözőbb problémáival kellett megbirkóznia az avantgard kísérletek legfőbb magyarországi meghonosítójának, NÉMETH Antalnak munkatársaként. Amikor a kolozsvári Nemzeti Színház főszcenikusa lett, az ő vállára nehezedett az egész operarepertoár színpadi megjelenítésének gondja: az operairodalom remekműveinek és népszerű alkotásainak hosszú sorát vitte ott néhány év alatt színre. 1944-től kezdve ismét a budapesti Nemzeti Színház vezető szcenikusa lett; főterületévé tehát a drámai színpad; de, különösen a nagy szabadtéri színpadok számára továbbra is tervezett igen szép, s nagy kifejező erejű opera-színpadképeket; külön ki kell emelni a hatalmas térhatásokat igénylő szegedi szabadtéri színpad számára tervezett *Aida*, *Bánk bán*, *Hunyadi László*, *Hári János*, *Trubadur* díszleteit. Ebben az időben nőtt fel a magyar filmdíszlet-tervezés legjelentékenyebb alakjai közé.

Munkásságával azt bizonyította, hogy nincs lényegbeli különbség az operai, drámai, szabadtéri színpadképek között: a színpadi tér és jelmezek alkotójának a rendelkezésre álló terepre, s a meglevenítendő mű szellemére kell figyelnie; ezekhez alkalmazkodva kell létrehoznia a játék olyan keretét, amelynek nem szabad külön hangsúllyal a maga egyéni érdekességére, hatásosságára felhívnia a nézők figyelmét, minden színpadkép megformálásában meg kell őriznie a produkció stílusának egységét. Találhatunk munkái közt szinte naturalistán részletezett hitelességű színpadképeket, de olyanokat is, amelyekben a színterek változását csupán a színfoltok fényes felragyogása, elsápadása, elszürkülése jelzi. A filmdíszlet-tervezés sajátos módszereinek kialakításában az úttörők közé tartozik. Sok kiállításon is szép sikert aratott mind Magyarországon, mind külföldön. A hivatalos elismerés az ő esetében sem maradt el: Kossuth-díjas és „érdemes művész” lett.

A színpadkép látványának elsőrangúan fontos összetevője a jelmez. Az eddig ismertetett színpadformáló művészek mindegyike tervezett jelmezeket is. Ké-

MÉNDY Jenő a maga korában és körülményei között főként jelmeztervezőként valósíthatta meg teljesen elképzeléseit. Jelmezterveinek fő jellemvonásai: a kivitel részletekbe menő aprólékossága, a történelmi, társadalmi hitelesség feltétlen igénylése s a jelmez egyéniségrezabott jellegzetessége, változatossága. Nem véletlenül érdekelte festőként is főként a történelmi meg a népi életkép. A jelmeztervezésben hosszú ideig uralkodó MAKART-stílust ő helyettesítette végleg valamilyen, akkor nagyon is új, realiztikus hatású stílussal. BÁNFFY — legalábbis a maga jelmezterveiben — szakított ezzel a stílussal is. Az ő munkáiban állnak előtünk a magyar szecesszió színpad- és jelmeztervezési módjának legérdekesebb kísérletei. Említettem, hogy az európai szecesszió — ha úgy tetszik a korai avantgard — világhírű mesterének, az orosz balett jelmeztervezőjének Leon BAKSZTnak kezdeményeit és eredményeit olvasztotta bele a legjobb hazai hagyományokba, merész képzeletjárással és fölényes technikával. MÁRKUS László, OLÁH Gusztáv, FÜLÖP Zoltán, VARGA Mátyás is számos operához készített a színpadkép egységébe illeszkedő jelmezeket. Az effajta kosztümtervezés fő előnye, hogy a jelmezek, s a díszletek együtt egy képzelet és tervező kéz munkájaként jöttek létre; ha a tervező művésznek volt ideje, s ereje a gyakorlati kivitelezésben mégiscsak nagyon eltérő területeken egyforma intenzitással megvalósítania elképzeléseit. Nem egyszer azonban ellentmondás jött létre: a jelmezek hangulata, látványa nem simult össze a díszletekével.

Mert hiszen a jelmeztervezésnek is megvannak a maga anyagi, technikai előfeltételei. Az anyagi feltétel itt nem főként pénzt jelent, hanem a szó szoros értelmében vett anyagra utal. Másfajta megmunkálást kíván a selyem, a bőr vagy a zsávolkosztüm; mást a történelmi környezet, s mást az élő jelené. Más munkalehetőségeket kell biztosítani az éneklő, cselekvő s mást a táncoló vagy éppen a hétköznapi civilélet alakjait színpadra állító művész számára. Már a régiségben is fontos szerep jutott a színházak szabóműhelyeinek; a modern színház, főképpen az opera és balett szükségletei hamarosan megkívánták, hogy a jelmeztervezés specialistái vegyék át e terület külön gondjait. Természetesen olyan művészek jelenlétére volt szükség, akik ismerték a különféle anyagok, öltözékek, ruhadarakok hatásmechanizmusát, de a színpadi produkció egészének kialakításában érvényesülő összetevőket is. Egyszóval: akik magukévá tudták tenni, a maguk nyelvén meg tudták ismételni, teljessé tudták tenni a rendezők, díszlettervezők, sőt a nagyon sokszor külön kívánságokkal jelentkező ének- és táncművészek elképzeléseit, kívánságait.

A magyar színpadkép-tervezés önállósodásában, európai rangjának kivívásában, színvonalának megtartásában az említett jelentős szcenikusművészek mellett két jelmeztervezőnek jutott az oroszánrészt. Korukra, stíluseszmenyükre, életművük változatos egységére és gazdagságára nézve is a nagy nemzedék reprezentatív egyéniségei közé tartoznak.

NAGYAJTAY Teréz az Operaházban OLÁH Gusztáv mellett kezdte jelmeztervezői munkásságát: eszményeit, sokoldalúságát, kiművelt stílusérzékét, segítő alkalmazkodóképességét ez a kezdet határozta meg döntően. Kiváló rajztudásának, érzékeny színkultúrájának alapjait már előbb, a párizsi és a berlini Operaházakban, s még előbb a budapesti Iparművészeti Főiskolán vetette meg. Munkásságának főszínhelye a budapesti Nemzeti Színház lett, de mindvégig tervezett kosztümöket operákhoz, balettekhez is. Főereje a bensőséges színharmóniákkal, szép vonalhatásokkal gazdag, finom stilizáltsággal egységbe hangolt, s a hiteles

valóság illúzióját keltő költőiség. Mindig a produkció egységét kívánta szolgálni, s ezért általában csak olyan feladatokat vállalt el, amelyeknek megoldásában nem kellett kilépnie a harmonikus összehatást létrehozó együttes kereteiből. A maga tartózkodó eszközeivel mindig ízlésesen szép látványt kívánt felidézni; soha nem volt kihívó, egyénieskedő; kerülte, mert nem szerette az ún. sokkhatásokat. A hagyomány azonban, amelynek őrizője, elevenen tartója lett, igen nemes hagyomány volt, s főként a színházi, drámai, operai művészet klasszikus alkotásainak szolgálatában remekelt. NAGYAJTAY Teréz mestere volt az egyéniségek jellemzésének; jelmezei viselőjük egyéniségét kívánták kifejezésre juttatni; jelmezterveinek nagy részén kiváló érzékkel egyénített arcokat is láthatunk. Közönsége s munkatársai megkülönböztetett tisztelettel fordultak feléje; az Iparművészeti Főiskola tanáraként a kosztümtervezők igen jól képzett nemzedékét nevelte fel; a hivatalos elismerés az ő esetében sem maradt el: Kossuth-díjas és érdemes művész lett.

MÁRK Tivadár a budapesti Iparművészeti Főiskolán textiltervezést tanult; 1924-ben az Operaház ösztöndíjas jelmeztervező asszisztense lett, aztán a műhelyek vezetője s máig az Operaház vezető jelmeztervezője. Ő is elmondhatná, amit egy ünneplés alkalmával OLÁH Gusztáv: „élettársam az Operaház”. De neki megadatott, hogy friss erőben megünnepelhesse e frigy aranylakodalmát. Első önálló „nagy” tervezői munkájával, a *Hovanscsina* jelmezeivel kivételes sikert aratott. Az elsőt a sikerek hosszú sorozata követte itthon és külföldön is. MÁRK Tivadarról is csak azt ismételhetjük, amit nagy díszlettervező nemzedéktársairól: ha egyszer majd összeállítják műveinek katalógusát, az jókora kötetet fog megtölteni. Egyéniségét, művészetét az alaposságon, a technikai és tárgyi felkészültségen, hosszú s nehéz tapasztalatok folyamán edzett anyag- és helyzetismereten túl a hajlékony alkalmazkodóképiséget mindig frissen ellensúlyozó találékony képzelőerő, a biztos arányérzék, s a rendkívüli sokoldalúság jellemzi. Teljes egyetértéssel tudott mindig együttműködni az Operaház nagy színpadtervezőivel és előadóművészeivel.

Igen tudatos művész; ezért vált kitűnő tanárrá is az Iparművészeti Főiskolán. OLÁH Gusztávval vallotta ő is, hogy a rendezői, tervezői képzelet gazdagsága csak akkor talál igazán célba, ha teljes kor- és tárgyismerettel párosul. A színpadi jelmez a szereplő művész „lelki ruhája” is egyben, vallotta, első pillanatra meg kell mutatnia, kivel állunk szemben.

„Sok rafinéria, találékonyosság, gyakorlati tudás kell ahhoz, hogy a színpadi jelmez stílusában, színeiben, formájában a környezetbe beleilleszkedjék... a jelmeznek mutatnia kell pl. az idő múlását, magának is ‚szerepelnie’ kell. ‚Az ifjú gárda’ komzsolistái jelenetenként ugyanabban s mégis más jelmezben lépnek színpadra, mindig rongyosabban, ahogy a dráma a tragikus befejezéshez közeledik. Legnehezebb mai ruhát, mint jelmezt alkalmazni úgy, hogy dramaturgiaiilag is jó legyen! A mai színpadokon igen sok rendező s tervező mellőzi a történelmi hatást. Eluralkodik az absztrakt, a mondvacsinált, megnevezhetetlen valami. Közismert klasszikus művekről letörlik a korszakot idéző stílusjegyeket, hogy e művek a mai ember közelébe kerüljenek. Eből rengeteg nehézség, zavar származik. Mentől semlegesebb — csupán jelzett — lesz a díszlet, annál jobban megnő a jelmezek szerepe; ami a díszletből elmarad, ezeknek kell kifejezniök. A jelmez nemcsak egészében, hanem részleteiben is jelentést hordoz, minden árnyalata szerephez jut. Még az olyan tartozékok is, mint az alsónemű, a nadrágtartó, harisnyakötő. Szükséges persze, hogy az ilyen intim részletek is mindig valamilyen megkomponált egységben jelenjenek meg, a darab s a rendezés követelményei szerint. S mindehhez hozzá kell számítanunk a színpadi környezet, a mozgás, a színek és a megvilágítás hatásait... Az Opera színpadán is igen fontos a dramaturgiailag helyes ‚csomagolás’.”



Erkel Ferenc: Hunyadi László. Márk Tivadar
jelmezterve. Operaház. 1951

Az effajta nyilatkozatokban nem szabad a kísérletezés szabadságának megtagadását látnunk. Inkább egy jelentős művészi ízlésforma ragaszkodását fejezik ki a maga nehéz próbákat megállt igazságaihoz. Mert hiszen MÁRK — mint nagy nemzedéktársai is — szívesen kísérletezett, nyílt érdeklődéssel fordult az új törekvések felé, s azokból, a maga művészetét is egyre megújítva, felszívta, amit tudott.

Még e vázlatos képen is komoly hiányosság keletkezne, ha nem emlékeznénk meg két olyan jeles díszlettervező művésziünkről, akik az eddig jellemzett, egyéni változataiban is egységes stílustól eltérő utakra léptek; műveik jelentős részét nem is Magyarországon mutatták be. Főként Olaszországban szerzett jó hírnevet magának és a magyar opera és balett díszlettervezésnek PEKÁRY István. A Képzőművészeti Főiskolát végezte; mesterének, RUDNAI Gyulának főként

népi ihletésű s dekoratív jellegű kezdeményeit fejlesztette tovább freskó és gobelin-tervein. Korán a színpad felé fordult érdeklődése. Színpadképeihez — amelyekhez mindig maga tervezte a jelmezeket is — a magyar folklór világából merítette motívumait. Ezt a játékos, bájos naivitással felfogott világot rendkívül tudatos, egységessé stilizált, egyfajta rafinált primitívség derűs-hamvas illúziójával áthatott művészetben emelte európai színvonalra. Sok baletthez tervezett színpadképet és jelmezt: ez a műfaj nagyon is megfelelt az ő némileg bábjátékos irányulású képzeletének. Legnagyobb sikert talán VERES Sándor *Térszili Katka* c. balettjének színpadra vitelével aratta. De kiemelkedő alkotásai közé sorolhatók ALBAN BERG *Wozzeck*jének a római Operaházban bemutatott színpadképei és jelmezei is. A budapesti Nemzeti Színház ígéretes és szép sikerekre hivatkozó fiatal színpadtervezőjeként került nyugatra HORVÁTH János még a második világháború idején. A stockholmi Operaházban bontakozott ki igazán alkotó művésze; az ottani operarepertoár darabjainak nagy részéhez ő tervezte a díszleteket. Korán meghalt.

A magyar opera és balett-díszlet tervezés önállósulásának e nagy korszaka áthúzódik a második világháborún az ország újjáépítésének és alapvető átalakulásának korszakába. A háborús rombolásoknak áldozatul vetett fővárosban, csodával határos módon csaknem épen maradt Operaházat hamarosan helyre lehetett állítani. Az intézménynek a negyvenes-ötvenes években igen fontos szerep-

jutott a politikai reprezentációban is. Mivel kezdettől fogva állami intézmény volt, művészi életének legfontosabb munkásai a színházak államosítása után is helyükön maradtak. Kiválóan képzett zenész került az igazgatói székbe Tóth Aladár személyében. Ő ugyan sikerképpen az Operaház zenei elemeinek erősítésére vetette a fő hangsúlyt; sikerült kiváló énekesek és zenészek közreműködését biztosítani. Egyebek közt Otto KLEMPERERét, aki valóságos MOZART-kultuszot fejlesztett ki Operaházunkban, s a zenekart újra igen magas színvonalra emelte. A színpadi képzőművészet két okból is megállt a fejlődésben. Egyrészt: nem álltak rendelkezésre a megfelelő anyagok; az Operaház kénytelen volt e téren főként a meglévőre támaszkodni. Másrészt: Operaházunk rendezőinek és képzőművészeinek is alkalmazkodniok kellett ahhoz a nem egyszer nagyon is formálissá, hangsúlyozottan realiztikussá szűkített ízlésformához, amely az idő tájt a példamutatóvá lett moszkvai Operában uralkodott, a zsdanovizmus szellemében, s amelynek reprezentatív alkotásait gyakran neves szovjet rendezők és színházi képzőművészek vezetésével mutatták be hazánkban is. Rendkívüli mértékben kiszélesedett azonban az operalátogatók tábora; ezért is kapta meg végre a maga szerepét a Népoparának épített, de mindenféle más célra használt Köztársaság téri épület, amikor újjáépítve, Erkel Színház néven 1953-ban az Operaház második színházává lett. Ekkor is még a régi gárda már jellemzett tagjai voltak az irányt szabó mesterek. NÁDASY Kálmán főrendezőből igazgatóvá lépett elő, s az ízlésbeli liberalizálódást okosan felhasználva, részben újra szabadabb hangon engedte megszólalni a bevált nagyokat, részben utat nyitott a feltörekvő új tehetségeknek.

Már OLÁH Gusztáv is igen fontos feladatként jelölte meg az új tehetségek megtalálását és felnevelését. Ezért is hirdetett az Operaház 1950-ben széles körű pályázatot szcenikai asszisztensi állásra. A magas színvonalú verseny győzteseként került FORRAY Gábor az Operához. A terület fiatalabb művészei közül az ő munkája látszik a legigényesebbnek, legegységesebbnek. Nagy manuális készsége kiváló színérzékkel, képzelőerővel egyesül. Szívós munkabírással és céltudatossággal építi életművét. Hat évig volt OLÁH Gusztáv asszisztense: a nagy előd szelleme, példája kötelező erővel hatott rá. Minden megtanulhatót megtanult, szakmai műveltségét utazásokkal, friss értesülésekkel, benyomásokkal szélesítette. 1956-ban kezdett el önállóan tervezni, kitűnő rendezőkkel szövetségben. Jelentős sikerű munkáinak sorából a *Fra Diavolo*, a *Szerelmi bájital*, a *Pelleas és Mélisande*, a *Denevér*, s főként a *Poppea megkoronázása* színpadképei emelkednek ki; ez utóbbiért nívódíjat is kapott. Szabadtéri színpadainknak is készített sikerült színpadterveket. Eddigi munkásságáért Erkel-díjjal tüntették ki.

Színházi életünk az elmúlt évtizedek folyamán óriásit fejlődött: új, egyre nagyobb színházlátogató, operahallgató közönség tömegei jelentek meg nem csupán a fővárosban, hanem a vidék városaiban, sőt falvaiban is. A televízió térhódítása az ország lakosságának nagy részével megkóstoltatta, s aztán megkedveltette a szülő, éneklő látvány e csodálatos művészetét. Az opera és balett színpadtervező művészeire a nagyobb városok — különösen Debrecen, Szeged, Pécs — állandó társulatainak is egyre fokozottabb mértékben szükségük van. Természetes tehát, hogy festő s grafikus művészeink, drámai tervezőművészeink is gyakran megjelentek operaszínpadainkon is egy-egy produkció erejéig. Mindnyájukat felsorolni, jellemezni korai vállalkozás lenne; nem is tartjuk feladatunknak. Az operai, főként a balett-tervezők közül mégis szeretnénk két művészre,

ill. művészcsoportha erőteljesebben rávilágítani. A maga nemében igen eredeti törekvésű a nagy sikerekre visszatekinthető „Pécsi balett” megteremtője, Eck Imre nemcsak koreográfusként, hanem díszlet- és jelmeztervezőként is kiválót alkotott. A budapesti Állami Bábszínház művészgárdája — s vele BRÓDY Vera — kilépett a műfaj megszokott kereteiből s a legkomolyabb modern nagybalettek színrevitelével is eredményesen próbálkozott meg. BARTÓK két művét: *A fából faragott királyfit*, meg *A csodálatos mandarint*, STRAVINSZKI *Petruskájával* — de KODÁLY *Háry Jánosával* is — együtt olyan találékony, briliáns előadásban alkalmazták a bábszínháztársaság lehetőségeihez, hogy világraszóló sikert arattak.

Die Entfaltung der selbständigen ungarischen Opern- und Ballettszenik

D. KERESZTURY

In Ungarn war die Kunst des Bühnen- und Kostümentwerfens lange Zeit hindurch ein Stiefkind. Der Theatergeschichtlichen Abteilung der Széchényi Nationalbibliothek gelang es nur mit sehr viel Schwierigkeiten das diesbezügliche und auffindbare Material einzusammeln. Diese Skizze will beweisen, dass diese Sammlung berechtigt und notwendig zustande kam. Nach einem Überblick der geschichtlichen Prämissen müssen wir kurz die Epoche des Ausgleiches der ungarischen Nation mit Wien (1867) näher betrachten, denn da beginnt die einheimische Oper- und Ballettkunst solem ein Niveau zu erreichen, wo auch die Geschichte des Entwurfens des Bühnenbildes beachtenswert wird.

Die ersten ernstesten Versuche sind mit dem Namen von KÉMÉNDY Jenő verbunden. Der selbständig—ungarische Styl dieses Gebietes beginnt mit seinem Namen. Der Zusammenbruch nach dem ersten Weltkrieg berührt auch die Oper. Sie taumelt von einer Krise in die andere. Die Tätigkeit von MÁRKUS László als Regisseur schliesst sich noch den Bestrebungen der Jahrhundertwende an, aber er ist es, der die Entwicklung des modernen Bühnenbildes zur Vollendung bringt. Den Beginn der szenischen Tätigkeit von OLÁH Gusztáv kann man an die Zeit, da MÁRKUS der Direktor war, datieren. Er war der Erste, der sich nicht nur nebenbei mit dem Szenenbildgestalten befasste, sondern es als seinen Hauptberuf betrachtete. Er war der Erste unter den ausschliesslichen Spezialisten dieser Kunst. Als Regisseur entwarf er Kulissen und zeichnete Kostüme zu Schwank und Tragödie, zu modernen und klassischen Stücken, Balletten, Opern und Operetten. Das Bühnenbild wurde infolge seiner Tätigkeit vom Rahmen des Spieles ein wichtiger Träger der Gesamtwirkung der Produktion auf der Bühne.

In der Kunst der Bühnenbeleuchtung und in der Entwicklung des Ballettes in Ungarn spielten Oláhs Schüler die entscheidende Rolle. Was FÜLÖP Zoltán betrifft, begann er seine Tätigkeit als Mitarbeiter von MÁRKUS und OLÁH Gusztáv. Er war Dekorateur und Oberszeniker an der Oper. Der Dritte im grossen Trias der Spielraumgestalter war VARGA Mátyás. Er ist der vielseitigste Künstler unter ihnen.

Im Selbständigwerden der ungarischen Bühnenbildgestaltung, im Erreichen

seines europäischen Ranges hatten neben den erwähnten Szenikern zwei Kostüm-entwerfer ein Löwenanteil: NAGYAJTAY Teréz und MÁRK Tivadar.

Die grosse Periode des Selbständigwerdens der ungarischen Opern- und Balettszenik verzieht sich bis in die Jahre des zweiten Weltkrieges. Die damals allgemeine Armut verhinderte aber die weitere Entwicklung. Was darauf folgte, das gehört schon zur Gegenwart. Aber in einer solchen geschichtlichen Skizze muss man auch ECK Imre, den Schöpfer des PÉCSER BALLETS und BRÓDY Vera erwähnen. Letztere hat mit der Künstlergarde des budapester staatlichen Marionettentheaters zusammen unter den Gegebenheiten des Marionettentheaters mit der Gestaltung grosser Ballette Versuche gemacht und erntete damit weltweiten Erfolg.

Alldas berechtigt vollständig die von der Nationalbibliothek Széchényi übernommene Aufgabe: das Sammeln der Dokumente von diesem wichtigen und interessanten Gebiet.

