

Németh Antal Tragédia-rendezésének utópia-képei Szcenikai újítások a londoni, a temető és a falanszter színben

N. Mandl Erika*

Abstract The utopia scenes in Németh Antal's stage direction of *The Tragedy of Man*. Scenic innovations in the London, Cemetery and the Phalanstery scenes. Németh Antal as a director reckoned the most exciting to direct dramas which were not written with a special purpose to be presented on stage. He said he had learnt the most during directing *The Tragedy of Man* about how the “plays of fancy” and the sphere of dreams could be set to the stage. In Németh's experiments with different stage techniques those cases posed the biggest challenge where he had to exonerate the heavy materiality of the scenery. Such challenges were the staging of dream scenes and transcendent phenomena (e. g. ghosts) as well as the assisting of human internal discourse and struggle with different stage effects. This study attempts to reconstruct first of all the expressionist style of his directing from 1937.

Keywords Németh Antal, *The Tragedy of Man*, scenic innovations, stage effect, expressionist style

Németh Antal a két világháború közötti időszak egyik legképzettebb, külföldön is elismert színháztudósa, rendezője, majd 1935-től 1944-ig a Nemzeti Színház igazgatója volt. Németh Antal teremtette meg Magyarországon a naturalizmustól és a színháztól eltávolodó játéktípus és színpadkép szerves egységét, elsősorban a magas színvonalú korabeli magyar képzőművészet bevonásával. Előadásainak díszlet- és jelmez-képeit rangos külföldi díjakkal is elismerték.¹

Színházi rendezőként olyan művek színrevitelét tartotta a legizgalmasabbnak, melyeket írójuk nem színpadi bemutásra szánt. Saját bevallása szerint a Tragédia rendezése közben tanult a legtöbbet arról, hogy a „képzelet játékait” és az álmok szféráját hogyan lehet „színpadra kényszeríteni”. Németh Antal *A „tudattalan” szerepe a művészi alkotásban és viszonya a fantáziához* című tanulmányában részletesen foglalkozott a tudattalan és a fantázia kapcsolatával, a fantázia fogalmának történetével, az alkotásban betöltött szerepével, a fantáziával, mint a tudattalan egyik megnyilatkozási

* MATE NI Anyanyelvi és Gyermekművelődési Tanszék
E-mail: mandlerika@freemail.hu; ORCID: 0000-0002-5828-7310

¹ Pukánszky Kádár 1940, 503–515. Selmeczi 1991; Balogh 2015.



formájával.² Németh színpadtechnikai kísérleteiben azon jelenettípusok jelentették a legnagyobb kihívást, ahol fel kellett oldania a színpadi díszletezés nehézségét, korlátait. Ilyen megoldandó feladat volt az álomjelenetek színrevitele, a transzcendens jelenségek színpadra állítása (például szellemjelenetek), belső lelki folyamatok, emberi vívódások kifejezésének támogatása különböző színpadi effektusokkal (világítási módozatok, szereplőcsoportok mozgatása, zenei aláfestés, expresszív táncjelenetek, jelmez-testmaszk stb.).

Fénydramaturgiai tanulmányok

Németh a világítás dramaturgiai szerepével külföldi színházi tudósítóként foglalkozott először. Később nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy a magyar közönséget érzékenyebbé tegye az új scenikai hatáselemek esztétikai befogadására. Fiatalkori színikritikáiban a korabeli európai kísérletekkel és elméletekkel összhangban foglalkozott az alakító, formáló, kifejező fényvel, az árnyék adta kifejezési lehetőségekkel, a színes fény és a vetítés színpadi alkalmazásának módjaival.³ Megismerkedett a fényrendezés legfinomabb megoldásaival, amelynek keretében – a díszleteket mellőzve – függönyök, vásznak és egy érzékeny világítási rendszer felhasználásával különleges színpadi látványt lehetett konstruálni (fényzuhatagok, erős fény-árnyék ellentétek stb.) Németh is a scenika legelőbb elemének tartotta a fényt, amely a mozdulatlan díszletet is életre kelti.

A kis tanulmányokban a fény téralakító hatását is vizsgálta, amikor a világítás – végtelenül variálható módon – „szigeteket szakít ki” a színpadon „a sötétségből”. Példákat hozott „a fény orientáló, hangsúlyokat adó alkalmazására”, amikor „a vándorló fény sugar” meg-megállva kiemeli a lényeges szereplőket, jelenetrészeket, apróbb momentumokat⁴. Németh fontosnak tartotta, hogy „a fényt transzcendens jellege alkalmassá teszi az egész látvány »dematerializálására«”. A korszak fénytechnikai újításai összefüggtek a színpadkép szerepének átalakulásával és a színpadtér új értelmezéseivel. A színpadi háttér festői felfogását egyre inkább felváltó (építészeti) irányzat hatására a színpadon megjelent a bonyolultabb talajtagolás, a különböző magasságú járószintek alkalmazása. Németh Antal *Színpadi beállítás* című írása tanúskodik arról, hogy térben való gondolkodását mély elméleti és kultúrtörténeti előtanulmányok alakították. E tanulmányban kifejtette, hogy az európai műveltségben általánossá váló latin írásmód hatására „kultúránkban a horizontális és vertikális térbeli irányultságok jelképrendszere állandósult és asszociációkat evokáló ereje következetessé vált.”⁵ A színházban a XX. század néhány rendezőművésze használta tudatosan eszmei mondanivalójának érvényesítésére „a színészi mozgás térbe állításának jelképszerűségét.” Némethnek a három magyar klasszikus dráma (*Bánk bán*, *Csongor és Tünde*, *Az ember tragédiája*) minden rendezésénél alapvető elve volt „a játék térbe helyezésénél következetesen figyelembe venni a mozgásirányok jelképes hatását”.⁶ Az új térformák között zajló színpadi játékban felértékelődött a világítás szerepe. Az esztétikai hatás és az értelmezés szempontjából is döntő jelentőségűvé vált, hogy a színészcsoportok,

² Németh 1927.

³ N. Mandl 2012.

⁴ István 1996, 45.

⁵ Németh é. n.

⁶ Németh é. n.

díszletrészetek a színpad mely pontján, milyen világítási technikával, milyen színű, intenzitású fényvel és mennyi ideig voltak kiemelve. Fényrendezői törekvéseit formálta a filmes hatások színpadi megjelenítése is. A Nemzeti Színházban állandó alkotótársával, Horváth Jánossal Az *ember tragédiájának* 1937-es előadásában közös látványötletük volt például, hogy „az Úr hangját kigyúló fénymag tüneménye” kísérte.⁷ Jellegzetes forgószínpadainak egyik tervezője Varga Mátyás volt, akinek emellett kiváló érzeke volt az építészeti jellegű konstrukciók iránt is. Az *ember tragédiájában* (1937) például a világítás és a megfelelő fény-árnyék hatások segítségével a forgószínpad „az alakokat a sötétségből vonta elő, és oda merítette vissza”.⁸

A Tragédia tízszer újult meg Németh Antal rendező kezei alatt. Az ő kezdeményezésére fordították le a legtöbb nyelvre (a környező kisépek nyelveire is), és mutatták be külföldi színpadokon Madách művét.⁹ Az 1937-es nemzeti színházi előadás Németh Antal pályájának egyik kiemelkedő előadása volt. A színpadképeket Németh Antal elgondolásai szerint Horváth János és Varga Mátyás dolgozták ki, „a milióábrázolás teatrális stilizálásának elvét” betartva. A díszlet alapja a forgószínpad volt, egyszerű toronyszerű építményével. A forgószínpad tornya a leereszthető díszletmaszkokkal a kívánságnak legmegfelelőbb formát vehette fel, a színek helyszíneire igazodva. Az előadás döntően a világításra épült, melyet vetítés egészített ki. Fontos előzmény volt a bécsi Burgtheater 1934-es előadása. Itt is számtalan újítást alkalmaztak a fényhatások, vetítések terén, a falanszter díszletét pedig frappáns ötlettel a színház saját világítási berendezéseivel imitálták. A százéves évfordulót 1937-ben ünneplő Nemzeti Színház műsorán Németh Antal olyan új Tragédia-rendezést szeretett volna produkálni, amely „vizuálisan értelmezi, kommentálja a drámai költemény mélyebb értelmét.”¹⁰ Erről ő így írt: „Mindig zavart, ha óriás színpad ásított a szereplők körül, s a teret (...) statisztákkal vagy a felesleges kulisszák sokaságával próbálták a rendezők és tervezők kitölteni. Egy olyan táguló és szűkülő színpadi térre gondoltam tehát, mely összhangban van a dráma lélegzetvételével.”¹¹

A londoni szín látványvilága, a haláltánc-jelenet

A rendezés csúcspontja a londoni színbe olvasztott temetői jelenet haláltánc volt, amelyben a látvány a mozgásra, a forgószínpad mozgására és az expresszionista koreográfiára épült. A mozgást a zene és a fény összehangolt játéka valósította meg, a londoni szín „haláltáncát” pedig maga – az európai operaszínpadokon már elismert – Milloss Aurél táncolta el a halál csontváz jelmezében.¹² Az előadás kísérőzenéjét Farkas Ferenc komponálta, aki teljesen új részletként ekkor illesztette be a haláltáncjáték zenéjét a londoni szín végére. A többi szín esetében is fontos hangulatfestő és dramaturgiai szerepet játszott a zene. Németh Antalnak és alkotótársainak sikerült először igazi haláltáncá tennie a londoni szín zárójelenetét, amellyel Madách a saját korát

⁷ István 1996, 46.

⁸ István 1996, 48; Uő. 1996, 41–42. kép.

⁹ N. Mandl 2013a.

¹⁰ Gyémánt 2006.

¹¹ Németh 1967; Koltai 1990, 454-455.

¹² Földesdy 2013.

búcsúztatta.¹³ Milloss Aurélt egész pályáján foglalkoztatta a haláltánc-téma, erről tanúskodnak más tánc-koreográfiái is.¹⁴ (Millos in *Der Wahnsinnige* (1928) ; Millos in *A templomi táncos* (1937); Millos in *A Bolond és a Halál* (1937) ; *Haláltánc, da Fekete Mária* (1937) ; *Coro di morti* (Roma, 1942); *Il Coro di mortini* 1979, a Roma.¹⁵)

Millos táncesztétikájában hangsúlyozta, hogy egyedi kifejezőeszközeinek, stílusának kialakításakor is mindig fontosnak tartotta, hogy produkciói integránsan illeszkedjenek bele „az adott művészeti forma organikus fejlődésvonalába”, ezért igyekezett összeegyeztetni a balett hagyományos törvényeit és saját alkotói kezdeményezéseit. Táncinspirációinak legelvontabb elemeihez hozzárendelte a klasszikus balett elemeit, „amelyek tartalmuknál fogva organikus megfeleltek” szándékainak. Soha nem fordult el teljesen a hagyományos balettől, mert úgy vélte, hogy „a hagyományos balett poétikai felfogása, látvány-dramaturgiája, koreográfiai stílusa és technikai számtalan metamorfózt éltek meg.(...) Ám az alapelvek mindig ugyanazok maradtak, egyszerűen azért, mert tökéletesen ki vannak találva.” Erre az elvont alapra próbálta felépíteni Milloss költői inspirációit, „minden stílusbeli kompromisszum kizárásával”. Alkotó fantáziáját szívesen koordinálta a zenével és a scenográfiával. Nem riadt vissza a konvencióktól eltérő eszközök alkalmazásától, ha „látomásai lefordításában” erre volt szüksége. Természetes vezetője választott témája belső „parancsa” volt. Esztétikájának lényegét a következőkben látta: „A szépség formájában mindig ott kell lennie az érzelemnek, az érzelem intellektuális transzponálásának. Pontosan annyira fogom tudni megérinteni a közönséget vagy a kritikusokat, amennyire sikerül eljutnom ehhez a szépséghez(...) Számomra azonban mégiscsak az a legfontosabb, hogy eljussak ehhez a magában való széphez, mert ebben látom minden alkotói tevékenység legfontosabb célját.” A művészetek összjátékával kapcsolatban pedig a következőképpen fogalmazott: „Keresem a tánc, a zene, a díszlet és a jelmez párhuzamosságát, de nem engedem, hogy bármelyik is a másik fölébe kerekedjék. Szeretem, ha a téma szolgálatában sikerül megvalósítani a művészetek szinkronizálását, igyekszem olyan stílusú előadásokat létrehozni, amelyek nemcsak a mű szellemét képesek kifejezni, hanem bizonyos felsőbb esztétikai tendenciákat is fölfednek.(...) Életemet misszióknak tekintem.(...) Úgy érzem, nem tévedek, ha azon igyekszem, hogy műveimet annak az örök kultúraegység részének tekintsem, ami a klasszikus balett.”¹⁶ Egy másik írásában kifejtette, hogy Pina Bausch táncszínház értelmezése állt hozzá legközelebb: „Hosszú ideig a táncszínház olyan színházat jelentett, amelyben a tánc volt a fő nyelv, nem pedig olyan színházat, ahol a tánc szerepet játszik.”¹⁷ Heinrich Lindlar *Milloss táncpoétikája* című írásában kiemelte, hogy Milloss és együttese ruganyos eleganciával táncolt. Produkcióiban a koreográfiai-zenei anyag összefonódása a korábbiaknál magasabb fokra jutott, s „olyan átfogó koreográfiai struktúrát hozott létre, amelyben a csoport- és szológyszerkezetek objektivációjának fantasztikus változatossága” valósult meg.¹⁸ Milloss Aurél

¹³ Kerényi 2002.

¹⁴ Veroli 1996.

¹⁵ Veroli 1996, 6. 8. 9. 17. 33. 61. kép.

¹⁶ Milloss 1948 in Fuchs 1987.

¹⁷ Tageder 1986 in Fuchs 1987.

¹⁸ Lindlar 1961 in Fuchs 1987.

ebben a szellemben kezdte el a közös munkát Németh Antallal is, a *Tragédia* híres haláltánc-jelenetének kidolgozása során.¹⁹

A *Tragédia* londoni színeben a forgószínpad említett állandó tornya lett a Tower tornya, „amely körül felépült a vásári sátrak tömege(...) Így e vásárkép rendkívül élővé vált, és az ödöngő statiszták álmozgalmassága helyett maga a mozgalmas vásár vonult el a nézők előtt a forgószínpad megmozdításának következtében. Ez a technikai ötlet azután a londoni színt lezáró haláltáncjelenetnek is olyan rendezői megoldást biztosított, ami egyszeri és nem fokozható hatással tolmácsolta a madáchi víziót.”²⁰ A rendezőpéldány leírása szerint a vásári sokaság egyetlen nagy kört alkotott a forgószínpad szélén, „vele forogva, egymás kezét fogva”, s állandó ritmikus mozgással kísérte a kar énekét, „lomha balra és jobbra hajlással, mintha a saját sírja fölött táncolna.”²¹

Az előadás felidézését, rekonstruálását segíti, hogy mind Németh Antal saját rendezőpéldányában és kísérő tanulmányában, mind az 1938-ban megjelent centenáriumi emlékkönyv szerzője, Szőke Sándor rendkívül részletes és érzékletes leírást készített az előadásról. Ez annak is köszönhető, hogy Németh Antal szorgalmazta az ún. részletes-leíró kritika gyakorlatát, mert úgy vélte, ez a kritikátípus segíti legjobban a kortárs alkotókat, a közönséget és a későbbi hiteles színháztörténet-írást is.²² Németh leírásából megismerjük az előadás színszimbolikáját, technikai megoldásait, mely szerint: „Az egyes képek színeit összehangolták a jelenet hangulatával. Különleges vetítőapparátusok beiktatásával teremtettek vizuális kapcsolatot az egyes színek között: a képek fátyolfüggönyön kavargó álmködökből bontakoztak ki, s tűntek el ismét. (...)”²³ A Londoni színbe olvasztott Temető szín elején a színpad a higanygőz lámpák hatása alatt új szín kezdetét jelezte, „s a sátrak és bódék helyén foszforeszkáló fénylő vonalakkal sírok, kereszték körvonalait” sejtette és állandó forgásban volt.²⁴ Németh hatatosan írta le a táncjelenetet is: „Ennek a rendezésemnek utánozhatatlan hatást biztosított Milloss Aurél koreográfus és táncos közreműködése. (...) Külföldi operák színpadjain a Gyagilev utáni táncrendszerek mozgáseredményeinek felhasználásával forradalmat csinált a hagyományos balett terén. Milloss táncában minden érzelmes hangulati elemet korlátlanul ki tudott fejezni, de összehasonlíthatatlan volt a démonian makabreszk ábrázolásában. (...) Személyesen táncolta a londoni haláltáncjáték Halál-alakját, aki frakkosan, cilinderben jelent meg a vásári sokadalomban.²⁵ Ruhája teljesen fekete volt, fekete trikója fölött fekete köpennyel. Csak arca fénylett ki a ruhájából.²⁶ Az élet mozgását reflexszerű gépiességgel utánzó magányosok és csoportok, mint valami kísérteties bábjáték alakjai, intésére megdermedtek vagy elhullottak. Amikor félelmetes táncia közben megérintett egy-egy alakot, egy pillanatra elnémult a zene, a halálos csöndben (...) ki-ki a halálba zuhant. A kisleánytól például a Halál vette meg utolsó ibolyacsokrát, három pénzdarab csendült tányérkáján, (...) s máris halott volt. Mind a heten így, miniatűr pantomimikus jelenet keretében lettek a

¹⁹ Milloss Aurél jelenléte a Nemzeti Színház színészei számára is nagy nyereség volt. A Film Színház Muzsika című lap beszámolt arról, hogy Milloss többek között Bajor Gizi színésznőnek is balettekét adott közös munkájuk során. In: S.n. 1988, 15.; Kővágó 1988, 1992.

²⁰ Németh 1967; Koltai 1988, 455. Vö. még Németh, 1937.

²¹ Németh, 1937, 106.

²² N. Mandl 2013b, 177–210.

²³ Németh 1967; Koltai 1988, 457.

²⁴ Németh 1937, 106.

²⁵ Németh 1937, 100–105; Németh 1967; Koltai 1990, 457.

²⁶ Németh 1937, 107.

haláléi. És ekkor fortissimo zenére diadalmi táncot táncol a Halál a szakadatlanul forgó színpadon, (...) míg meg nem pillantja az egyetlen élet, a fátyolba burkolózott Évát, akiről szavai végén éles, fehér fény tépi le az utolsó leplet, hogy ott álljon diadalmas meztelenségében a Halált is legyőző örök Asszony.”^{27, 28}

Ugyanezeket a mozzanatokot – a cigányasszony, a nyegle és a tanuló haláljelene-tét és a fényhatások mellett a zene hangulatfestő szerepét is kiemelve – Szőke Sándor a következőképpen írta le az 1938-as centenáriumi emlékkönyvben: „Mindenkit más-más mozdulattal dermeszt meg a halál, jelleme és tevékenysége szerint. A Cigányas-szonynak a tenyerét mutatja, mintha fölszólítaná, hogy jósoljon neki. A Cigányasszony belenez a tenyérbe s szemét üvegesen emeli föl a Halál arcába. Megindul a korong.” Talányos és bravúros volt a Nyegle és a Tanuló haláljelenetében a könyvszimbólum köré épített koreográfia is: „A Nyegle kínálgatja áruit, egy könyv van a kezében. A Halál odalép s kitépi kezéből a könyvet. A szín baloldalán a tanuló könyvet lapoz. A Halál mellé áll, nézi, majd ő is lapoz. Egy helyen megáll, a nyitott könyvet a Nyegle arca elé tartja, mintha az igazi tudományt mutatná föl neki. A Nyegle meghal. Most újra a tanulóhoz lép. Mint valami félelmetes denevér, úgy röpdös körülötte, hol előtte, hol mögötte kering. A szorongató csöndben nem hallatszik más, csak a lapok harsogá-sa. Megáll mögötte, s egyetlen csapással kiüti kezéből a könyvet. A Tanuló meg-hal(...) A zene idegtépő, egyhangúan vibráló, szinte a Halál sebes kaszálását érzékítő, tremoloszerű akkordjaira, ide-oda szökellve, kitárt karral, repdeső köpennyel táncol tovább a Halál.” Végül ebben a leírásban is kivételes módon sikerült felidézni Éva fényjelenségszerűen feltűnő alakját: „A színpad megindul s átforg(...) a Halál vad győzelmi táncot jár a dermedt testek között. Midőn (...) halvány fehérség villan. A Halál nekitámad. A fehérség azonban egyre erősödik, míg végül Évának, az örök nő-nek, fényárban tündöklő alakja tűnik föl. Most a bástya tetején, egy-egy fejjéppel megvilágítva, láthatóvá válik Ádám és Lucifer. Éva szavai alatt a zene mennyei han-gokká tisztul. A fény most már vakítóvá sugárzik Éva alakján, mely lassan emelkedik fölfelé. A Halál legyőzötten hever a földön.”²⁹

Németh évtizedekkel később is úgy értékelte, hogy a centenáriumi előadás londoni színének színpadi hatása olyan erőteljes volt, hogy új impulzusokat adott számára későbbi rendezései során is. Úgy vélte, Madáchnak a londoni színben sikerült legéle-sebben megmutatnia „az Ádám megpillantotta emberi életprogram színét és visszáját, egy-egy nagy cél megvalósulásának pozitív és negatív képét.” Minden rendezésében fontosnak tartotta felhívni a „nézők figyelmét vizuálisan is a költői szavakon túl a belső fordulatra.”³⁰

A falanszter jelenet színpadtechnikai újításai

A forgószínpad és a vetítés alkalmazása a falanszterben is újszerű megoldásokat ered-ményezett. A négyosztható forgószínpad termei keresztmetszetét adták az elgépiesedett életnek. Az első terembe a tudós laboratóriuma került. „Egyetlen bútora egy különös készülék volt, amelynek sárga fénye a tudós árnyékát természetfölötti nagyságban a

²⁷ Németh 1967; Koltai 1990, 457.

²⁸ A londoni szín fotói, 1937, 146–150.

²⁹ Szőke 1938, 195–197.

³⁰ Gyémánt 2006.

hátsó falra vetítette.”³¹ Az utolsó szegmentum a rapport-terem volt, ahol a fal közepét embernagyságban televíziós készülék homályos üvege foglalta el. Itt is hangsúlyos szerepet kapott a világítás és a fátyolfüggöny. A múzeumi szekrények világítása automatikusan kapcsolódott be és ki, a fényforrás rejtett volt. Amikor a nézőtér elsötétült, a leereszkedő fátyolfüggönyön megindult az álomköd kavargása. A zene ugyancsak fontos szerephez jutott, amikor Szőke Sándort idézve „Az álomzene hajlékony motívumát gépies, rideg akkordok keményítették meg.”³² A „Phalansztert szimbolizáló, gépek életét jellemző” új zenei téma megszólalásával egyidőben az álomkavargást felváltotta a jellegzetes puritán kép: az egyre élesebben kirajzolódó alacsony szürke falak és hatalmas szürke függönyök.³³ Németh rendezésében a tudós alakja egy kor nélküli gépember volt. Ő reprezentálta az új államot. Szőke Sándor leírása alapján: „Emberségéből kiszáritott, kilúgozott ember, ki érzéstelen, egyéniségtelen egyhangúsággal fújja mondókáját. Alig mozog, alig vannak gesztusai (...) Fehér, higiénikus ruhát visel, mely (...) álláig beburkolja.”^{34, 35}

Németh úgy vélte, kora „modern technikai vívmányaival” a megjelenítés új dimenzióit tárhatja fel. Úgy gondolta, a színpad sem vizuálisan, sem akusztikusan nem aknáztá még ki teljesen a szöveget, hiszen számos olyan megoldásra bukkant rendezői törekvései során, amelyek csak film(es) hatású képi eszközökkel realizálhatóak.³⁶ Az előzőek szellemében készült el az 1939-es miseszerű, szertartás jellegű (egy nyitott szárnyas oltár triptichonjának előterében játszódó) rendezés, valamint az 1942-es, vidéki színházak számára készült, emblémaszerűen tömör képekből álló koncepció.³⁷

Felhasznált irodalom

- Földesdy Gabriella 2013. Németh Antal (1903–1968) színháztörténeti öröksége. *Kláriss*. <http://klarisujsag.hu/index.php?oldal=7006>; utolsó [hozzáférés: 2022. március 2.]
- Fuchs Livia (szerk.) 1987. *Külföldi Szemle (Különszám Milloss Aurél tiszteletére)*. Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, 1987. (Kézirat gyanánt.)
- Gyémánt Csilla 2006. Németh Antal „összművészeti” törekvései. Az ember tragédiája szolgáltatásban. <http://madach.hu/old/tanulmanyok/mk48xiii.madachszimp> [utolsó hozzáférés: 2022. március 2.].
- István Mária 1996. *Látványtervezés Németh Antal színpadán*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 45. 48.
- Kerényi Ferenc 2002. Egy lehetetlennek tartott vállalkozás. Fejezetek a Tragédia 119 éves pályafutásának történetéből. https://mno.hu/migr_1834/lehetetlennek-tartott-vallalkozas-810078; [utolsó hozzáférés: 2018. február. 25.]
- Koltai Tamás 1990. *Az ember tragédiája a színpadon*. Bp.: Kelenföld Kiadó.

³¹ Szőke 1938, 199.

³² Szőke 1938, 199.

³³ Németh 1937, 111.

³⁴ Szőke 1938, 199.

³⁵ A falanszter szín fotói, 1937, 151–154.

³⁶ Gyémánt 2006.

³⁷ Németh 1968; Németh 1939; Koltai 1990, 108–127.

- Kövágó Zsuzsa 1988. Milloss Aurél színházi koreográfiái I. *Táncstudományi Tanulmányok*, 117–137.
- Kövágó Zsuzsa 1992. Milloss Aurél színházi koreográfiái II. *Táncstudományi Tanulmányok*, 50–52.
- Lindlar, Heinrich 1961. Milloss táncpoétikája – Pulcinella, Mandarin, Estro Arguto a kölni színházakon. *Deutsche Zeitung* október 2. Elérhető in Fuchs 1987, 34–35.
- Milloss Aurél 1948. Esztétikám alapjai. *Revue de la Danse* 5. szám. Elérhető in Fuchs 1987, 67–68.
- N. Mandl Erika 2012. A fények dramaturgiája. A világítás szerepe Németh Antal „látványszínházában”. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=136010> [Utolsó hozzáférés: 2022. március 2.]
- N. Mandl Erika 2013a. Színház és metapolitika. In Karlovitz János Tibor (szerk.): *Társadalomtudományi gondolatok a harmadik évezred elején*. [k. n.], 241–247. <http://www.irisro.org/tarstud2013aprilis/41NMandlErika.pdf> [utolsó hozzáférés: 2022. március 4.]
- N. Mandl Erika 2013b. *Színház a magyar sajtóban a két világháború között*. Bp.: Argumentum–MTA BTK.
- Németh Antal 1968. Az ember tragédiája színházon 1933 után. OSZK, Kézirattár. F63/271.
- Németh Antal 1967. Egy emberöltő a tragédia szolgálatában. In: Koltai Tamás (szerk.): *Új színház!* Bp.: Múzsák, 1988. 454–455.
- Németh Antal 1927. A „tudattalan” szerepe a művészi alkotásban és viszonya a fantáziához. OSZK. Kézirattár. F63/239.
- Németh Antal 1939. Madách: Az ember tragédiája kamaraszínházi stúdióelőadása előtti bevezető. Gépirat. OSZK, Kézirattár. Fond 63/ 273.
- Németh Antal 1937. Madách: Az ember tragédiája – rendezőpéldány. OSZK SZT NSZE 163. 100–111.
- Németh Antal (é. n.). Színpadi beállítás. Kézirat. OSZK, Kézirattár, Fond 63/301.
- Selmeczi Elek 1991. *Németh Antal – a magyar színház enciklopédistája*. Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet.
- Szőke Sándor 1938. Az ember tragédiája a századik év műsorán. In *A százéves Nemzeti Színház. Az 1937/38-as centenáris év emlékalbuma*. Bp.: Pallas, 195–201.
- Tageder, Ulrich 1986. Milloss Millossról. *Ballett International*, november. Elérhető in Fuchs 1987, 24.
- Veroli, Patrizia 1996. *Milos: Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice.

A felhasznált képek forrásai

- Barok Péterné – Keleti Éva: A falanszter szín fotói. In Madách Imre: Az ember tragédiája előadásának fotói. Nemzeti Színház, 1937. OSZK SZT 1951/17601 KN 151–154. kép.
- Barok Péterné – Keleti Éva: A londoni szín fotói. In Madách Imre: Az ember tragédiája előadásának fotói. Nemzeti Színház, 1937. OSZK SZT 1951/17601 KN 146–150. kép.
- Coro di morti (Roma, 1942) Foto Oscar Sario, Roma. In: Veroli, Patrizia 1996. *Milos: Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice. 33. kép.

- Haláltánc, da Fekete Mária (1937) in uno schizzo di Iván Szabó. In: Veroli, Patrizia 1996. Milos: Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice. 17. kép.
- Il Coro di mortinel 1979, a Roma. Foto Marcos Zimmermann, Roma. In: Veroli, Patrizia 1996. Milos: Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice. 61. kép.
- Madách Imre: Az ember tragédiája. Tervező: Horváth János–Varga Mátyás. Nemzeti Színház, 1937. In István Mária, 1996. Látványtervezés Németh Antal színpadán. Budapest: Akadémiai Kiadó. 41–42. kép.
- Milos in A Bolond és a Halál (1937) Foto Studio Várkonyi, Bp. In: Veroli, Patrizia 1996. Milos: Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice. 9. kép.
- Milos in A templomi táncos (1937) Foto Studio Várkonyi, Bp. In: Veroli, Patrizia 1996. Milos: Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice. 8. kép.
- Milos in Der Wahnsinnige (1928) FM – FCU. In: Veroli, Patrizia 1996. Milos: Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice. 6. kép.
- S. n. 1988. A 31 éves Millos Aurél 1937-ben balettleckét ad Bajor Gizinek. *Film Színház Muzsika*, 10.15. 15.