

TÓTH RÉKA ÁGNES

A magyar avantgárd origója

Palasovszky Ödön Ayrus leánya című
előadásának rekonstrukciója

Rendezés és dramaturgia

Palasovszky Ödön és a Zöld Szamár Színház munkásságának történetét vizsgálva az *Ayrus leánya* című 1931-ben bemutatott, szintetikus kórusdrámaként megjelölt előadás a magyar avantgárd színházi csoport törekvéseinek tetőpontja. Rekonstrukciómban öt szemponton keresztül mutatom be az előadás feltételezett menetét, amelyet általában a felvétel segít leginkább, de a több mint nyolcvan évvel ezelőtti előadás esetében más eszközöket kellett használnom: a dramatikus szöveg,¹ a rendezői szövegkönyvben² lévő az instrukciók és a koreográfia szerkezetének leírása³ nyújt segítséget az előadás menetének ismertetéséhez. A szcenárium és a színészi instrukciókat tartalmazó szöveget szinopszis néven nevezem meg a rekonstrukcióban,⁴ illetve felhasználom Palasovszky tanulmányait és az előadásról megjelent kritikákat is.

Az *Ayrus leányának* szövegolvasatát nem választhatjuk el az előadástól a rekonstrukció során: a szöveg hiányossá válik a rendezői instrukciók nélkül, elveszti drámai létezését. A szabadversek expresszivitásából, a kórusok ismétléses *parlandoi*-ból felépülő szövegrészleteket a korabeli színlap meghatározása szerint pogány mítoszok alapján írta meg Palasovszky. Nem beszélhetünk konkrétan dialógusokról és monológokról, csak elvettve találunk olyan párbeszédet, amely két szereplő között zajlana, a három figura saját, zárt valósága determinálja a valódi közléscsatornák kialakulását. Az áldozati játék műfaji karakteréből ered ez, amely a ritushoz kö-

zel álló, a misztériumjátékhoz hasonlítható dramatikus forma. Palasovszky a kórusdráma játékstílusát egyesíti a már előtte alkalmazott szürrealista képek és események egymásra montírozásából összeállított szinpad metódusával. Ez a drámai forma kevésbé hasonlít a megírt szindarabokhoz, szakít a naturalista szalondarabok hagyományával. Palasovszky a darabot „modern víziós drámának” nevezte, a kórus és a tömegszinpad szintézisére törekedett, amelyben a befogadó minden egyes érzékszervére hatással akar lenni vizuális, audiolis vagy nonverbális módokon. „A közönséget nem kiszolgálni, hanem fölemelni igyekeztünk.”⁵

Az *Ayrus leányában* különböző szinteken kapcsolódik össze az összművészeti törekvés: egyrészt a beszéd és a zene, illetve a kórus hármasságában fellépő verbális viszonyrendszerben (szó, hang, ének), másrészt a színjáték (maga a történet megjelenítése) és a táncból felépülő mozgásrendszer szimbiózisában. A szinopszisban és a koreográfia leírásában is többször megjelenik instrukcióként, hogy a mozgás és a szöveg egymást kiegészítve kövesse az előadás ritmusát. „A drámai játék, a gesztus, a tánc ritmikus egységben épül fel a beszéddel illetve a zenével /.../ A rendezés feladata, hogy a drámai beszédet, ritmikus parlandot, a kórusokat, hangjátékokat egységesen fejlessze a mozgásokkal, a kifejező gesztust, a táncot és a tömegakciót dinamikus egységben építse fel a beszéddel, a zenével, a térjátékkal, a világitással és a szinpad játék egyéb elemeivel.”⁶ A táncbeli mimika kezdeményezése merőben újszerű volt az akkori divattrendek ellen,

¹ MTA MKI Adattár Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-1-107/266/1–28

² MTA MKI Adattár Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-1-107/440/1–41

³ MTA MKI Adattár Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-1-107/440/46–75

⁴ MTA MKI Adattár Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-1.107/440/42–45.

⁵ Palasovszky Ödön: *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 201.

⁶ MTA MI Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, szinopszis, MKCS-C-1. 107/440/43

a merev, kifejezéstelen arccal táncoló szereplőknek nem engedték, hogy bármilyen emocionális hatás megjelenjen arcukon, de ugyanilyen újításnak számított a kezek táncának használata, amelyet utána többen kölcsönöztek Palasovszkytól.⁷ A szintetikus dráma megnevezése nem véletlen: az előadás ezeket az eszközöket mind magába szeretné foglalni, felhasználni és alkalmazni, úgy hogy a víziószerrű, szürrealista világ időtlennek és öröknek látszódon ebben a délkeleti kontextusba helyezett áldozati történetnél. Azzal, hogy nem kortárs, modern témát választottak, hanem egy ősi, rituális jellegű halotti szertartás formáját, elszakadnak a proletkult agitáló hangnemétől: „A játék tehát hol a nyers valóságot akarja, hol pedig annak ritmikus, víziós lényegét adja”.⁸

A rendezés rekonstrukciójához nyomon kell követnünk a koreográfia leírását, a szövegek könyvi instrukciókat pedig sorvezetőnek használni. A rendezői példány állapotra megviselt, nehezen olvasható a vékony zsírpapírra gépelt dramatikusszöveg mellé jegyzett instrukciók sora. A szakadozott, sok helyen tépett példány számos olyan változtatást eszközöl az eredeti dráma szövegében, amely a rendezés menetét vázolja fel. A koreográfia leírása már tisztázottabb formában olvasható: valószínűleg utólag gépelt példánnyal van dolgunk, amelyben a koreográfus nem kézzel fűzte hozzá megjegyzéseit, bár néhány javítást észrevehetünk a gépelt szövegben. A most következő leírásban a mozgások és a szövegek alapján felépített akciók szerkezetét közlöm, amely az előadás feltételezett menetét rajzolja meg, a *mise en scène* rekonstruálható vázát.

Az első felvonásban (amelyet Palasovszky az *Árnyak játékának* nevezett el) a koreográfia szerint a színpadon Másik Jairusz figurája statikusan, közepesen áll, nem kivehető az alakja. Az elején még csak sziluettjét látni, mellette az Imbolygó Árnyak csapata jobbról (tíz-tizenkét főt jelöl meg a koreográfia vázlatára fölül írt jegyzet), faágszerű, hajlongó, összeérrő és egymásba fonódó mozgással koszorúzva jobbról a középső figurát. Táncukban reagálnak (mozdulatlanságból mozgásba váltva, majd vissza) a balról induló Halottvivők csoportjára. Mozgásukban azt jelentik meg, mintha feltartott kezükben a halott lányt cipelnék vállukon („Ayrus leánya ha-

lot/ Ayrus leánya szép halott”), de valójában nem visznek semmit, Palasovszky szerint inkább csak „fényt cipelnek”. Hat-nyolc szereplőt jelöl meg a vázlat ebben a csoportban, ehhez csatlakoznak hátulról az elinduló Imbolygó Árnyak figurái a felegető kórus alatt: „Egy halott mosolyán megy vándorútra / Szenvedélyes öltözött leány / Halott sikoltások, sikoltások / Halott ölelések, ölelések”. Majd együtt vonulnak ki a színről jobbra, ekkor lép elő Ayrus árnya a sziluettből, s jelenik meg A Másik is, egy alakból hirtelen két emberre osztódva. Az apa A Másikat kérleli, hogy támassza fel halott lányát, de ő egyre csak azt ismételteti, hogy ha szép volt a lánya, nem halhatott meg („Te ostoba! Hogyan halhatott meg az, ki szép?”). A Másik Jairusz háta mögül kilép az apa, s a dialógus során mellette marad, majd A Másik a kérés megtagadásával eltűnik a Halottvivők távozásának irányába – a rendezői instrukció szerint ekkor a kép meginog. Jairusz a ravatallal egyedül marad a színen, amelyet akkor még nem látunk. Lehalkul a fény, és a két felvonás között zene szól, majd legördül a fűgöny. Mielőtt újra felmenne, gongütés jelzi a következő jelenetet.

A második felvonásban a világítás szerepe válik dominánssá, a jelenet elején még homály fedi a színt, nem látni a közepesen fekvő lányt a ravatalon, aki csak fokozatosan és lassan válik kivehetővé a felvonás bizonyos pontján. A kép templomot jelenít meg. A gyászolók fájdalmas éneke nyitja a jelenetet, táncuk csak később lesz látható, amelyben tíz-tizenkét nő és hat-nyolc férfi szerepel a közepesen álló ravatal felé futó sugárban mozogva, illetve a lépcsőkön állva. A férfiak főntebb, a nők lentebb szinteken (a „Milyen, milyen halott – milyen, milyen mozdulatlan – milyen, milyen jég” szövegére) alkalmaznak soronként más-más mozgást. A tánc közben lép be balról a két Jairusz, A Másik Jairusz szövegében elhangzó „Meghalt!”-felkiáltásra a tömegben mindenkinek ököbe szorul a keze, azokat rázza csuklanak össze fájdalmasan a kiáltásokra. Ekkor a tánc abbamarad, s először zavartan kérdészködni kezdenek („Ki ez az ember? / Nem ismerem / Idegen”), majd a követelőző „Támassz fel őt! / Támassz fel!”-kéresekben sűrűsödnek össze az indulatok. Az elhalkuló táncot rövid szöveges

rész követ, amely után a csoportkövetelés egyre erősebbé, egyre erőszakosabbá válik, de A Másik Jairusz mégis a jobb oldali lépcső alá szorítja őket, akik a megadásból egyfajta álomszerű táncba siklanak át. Ekkor Jairusznak hosszabb monológja következik, amelyben megrója a tömeget kérésük lehetetlensége és kapzsisága miatt. „Nem akarjátok aranyból a Himaláját, hogy ne kelljen robotolnotok többé?” De a tömeg újra átveszi a hatalmat felette, és fokozatosan a bal lépcső alá kényszerítik őt, kitoró szőlőkkel, ritmikus változó tömegmozgásokkal. Közben egyenként kérleli őt szöveggel is a földműves, a kőműves, a kertész, a hidépítő, a vámos, a kovács, a gondolkodó és a csavargó – mindezeket Jairusz végszava állítja meg: „Úgy”. A tömeg utolsó hulláma a „Vérünk értelmét”-mondattal az alsó lépcsőzetten fél térdre ereszkedik. Elengedik A Másik Jairuszt a ravatal felé, megvilágosodik a ravatal a „Szoktam néha álmodni”-mondatra. Ő azonban nem akarja teljesíteni a tömeg kérését, „Ne akarjátok, hogy azt mondjam: nyisd fel szemeidet. Hagyjátok őt aludni. Van ez a lány. Aki szép, az örökké él”. Jairusz a bal lépcsőkön indulva jutott el a ravatalig, s a lány fejénél áll, itt kérleli, „Támassz fel őt!”. A Másik Jairusz elkezd keltegetni a lányt, egyenként felemeli a kezét, a fejét, a törzsét, de az mindig csak visszahull. A Másik Jairusz megpróbálja feléleszteni, mozgásra bírni, felkelteni a lányt, aki szalmabábuként nem reagál semmire. A tömeg indulathangok kórusával kíséri a táncot, ó-hang variációkkal, majd az a-hangok játékkal keveredett i-hangok szólamával (egyik része a csodálat a-hangját formálja, másik a rettegését). Ezek az indulathangjátékok a *Punaulversek* (1926) tömeghangjainak a megformálói is, a mélyről felszakadó, primitív érzelmi megnyilvánulás formája. Amikor az iszonyodó tömeg moraja kezd zúgolódni, akkor az ú-hangok variációi szakadnak fel a torkukból, a borzalom és a döbbenet ú-i. Jairusz megkérdi tőle, „Mit teszel vele?”. Ekkor alakul ki az „Extázis Tánc”, amelyben A Másik Jairusz úgy táncol vele, mintha élne, de a lány mozdulataiból kitűnik, hogy halott, egyre csak hátracsuklik a feje, visszahull a teste. Egyenként válnak ki a kórustagok, hogy megnézzék a leányt, feleledt-e, mindannyian csüggedten térnek vissza a sorba, de A Másik tovább folytatja az „Extázis-táncot”. Ebbe kapcsolódik bele fokozatos mozgásával a tömeg, végtagokról végtagokra, mozgással a lépcsőkön felfelé tendálva A Másik „Táncoljatok hát!”-felkiáltására. A csoport tömeges együttmozgása hol cre-

scendóig fokozódik, hol lelassul, indulatokat és kiáltásokat váltakoztatnak. A „Vért! / Vért!”-felzúdulásra kés-táncok villannak meg, amelyekben saját mellüknek szegezik a kést, majd futnak le két lépcsőfokot, s áldozati mozgásokat végezve újra magukhoz szorítják a kést, a tömeg saját testével és késekkel mutatja meg áldozatát a lánynak, hogy feltámadhasson („Ez már beszéd! / Ne sajnáljátok érte a kint! / A sebet! / A vért! / Egy ilyen lányért!”). A Másik Jairuszt körbevéve háromszöget alakítanak ki, és magasra emelik a késeket, amelynek csúcspontjában a lányt tartó A Másik Jairusz áll. A kifulladás és könnyörgés dialógusa után, amelyben az apa kérleli A Másikat, hogy hagyja inkább a lányát aludni, a tömeg A Másik Jairusz felé fordul („Szemfényvesztő! / Halottgyalázó!”), hogy bosszút álljanak rajta késeikkel, de Jairusz útját állja a bosszúnak és saját magát ajánlja fel inkább helyette („Öljetek hát meg inkább engem.”), mire a tömeg megtorpan, visszahúzza késeit, és átváltozik.

Ekkor következik az „Orchidea-szertartás”, amelyet A Másik Jairusz szövege vezet, és a tömeg mudrákkal kíséri. Hangok mormolásából és kezek táncából épül fel a szertartás, amíg eljutunk a szőlők és parlandó-kórusokból felépített „Orchidea-himnuszig”. A jelenetet zene kíséri végig. *Echo* sorai követik a szertartást: „Hulljanak vissza szavaink a szenvedélyek szerelmes mélyére, melynek értelmét hordják”. (Nem tudhatjuk pontosan, hogy *Echo* néven mit jeleznek a szövegek könyvben, valószínűleg a kórus egy részét, amint visszhangként szólt meg.) A Másik a szertartás végén a lány arcába suhintja az orchideát („Kelj fel, szólítalak téged!”), amelyet előtte szétszaggatott, mire az sóhajtások kíséretében feleled a szertartás végén, és a tömeg újjongására („Nem haltál meg Jairusz leánya / dobog a szíved / Ayrus leánya isten hozott / Szép vagy, szép vagy Ayrus leánya / élj örökké.”) lassan feltérdel ravatalára. A leány táncának egyes motívumai indítják a csoport mozgását, szövegét és táncát a tömeg szimultán mozgása követi. A két Jairusz dialógusa alatt („Hallod Jairusz? / Örülsz Jairusz?”) egy orchideával táncol a ravatalon, majd rövid szöveg alatt a csoport virágsziromra emlékeztető, nyíló és csukódó alakzatot vesz fel a parlando ritmusára – ezzel is felkészül a következő koreográfiára. Jobb oldalon, a ravatalhoz legközelebbi lépcsőn, fél térdre ereszkedve, csillagformában négyes csoport található, a szín jobb előterében, a lépcsők előtt hármas csoport ül fél térdre, míg a bal oldali négyes csoport ülve helyezkedik el, fél-törökösen, egyik

⁷ „A kézzel elvett helyezését többen átvették, például a Pünkösztí- féle Madách Színház is. Galafréz Elza a Madzsar-csoporttól kölcsönölte *A határú istennők* és az Opera számára.” Palasovszky Ödön: *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 213.

⁸ MTA MI Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, koreográfia leírása, MKCS-C-I. 107/440/43

lábuk kinyújtva. A másik bal oldali csoport összecuklott törzzsel, a térdein fekvő a lépcsőzet előterében. Ezekben a csoportokban női táncosok vannak, a férfiak külön állnak a jobb oldali lépcső felé futó fokain, egymás mögött, bal lábaikon térdelve. Mivel a koreográfiában Madzsar Alice variálható csoportokat is megnevez, feltételezzük, hogy számolnak az esetleges emberhiánnyal, de a többlettel is: mindkét lehetőségre olvashatunk megoldást a virágszirom-alakzat kialakításánál. Ebben az alakzatban kapcsolódnak be pantomimjátékokkal a lány szövegébe. A halottas nép megkérdezi tőle, „Honnan jöttél Ayrus leánya?”, erre a leány elkezd mesélni álmát: „Vándoroltam. / Utaztam a vér meredekjein”. A leány tánca alatt csak öt figyelik, ez „a vér és a fantázia tánca”, majd ujjongó, extatikus állapotban a bal oldali lépcsőzeten lelép, miközben a két mozdulatlanul álló Jairusz a halványuló világítás segítségével fokozatosan a homályba vész. A tömegcsoport félkörben sorakozik fel a lépcsők alá, mintha körbe szeretnék venni a lányt, majd az indulathangok tetőfokán lerokkadnak a földre, és szintén homályba vesznek. Ekkor következik a lány utolsó, a „Vér, a Fantázia és Orchideák Tánca”, amelyet leginkább szilaj forgások, vad pörgések, extatikus, szélső pontokból ugráló mozgások alkotnak, amelynek iránya a legfelső lépcsők felé nyúl. A tánc közben a szöveg soronként tagolt, és szaggatottan van feltüntetve. „Hogy mennyi mindet tud egy test / Hogy mennyi minden tud egy kéz / hogy mennyi mindent tud egy száj”. Az újra megszülető lány extatikus és ujjongó életörömét jelenítik meg a szöveg által, „Hogy milyen furcsa, ami néma / Hogy milyen furcsa, ami moccan / Hogy milyen furcsa, ami jó”. Itt következik a harmadik felvonás, ezt a váltást nem jelzik pontosan, de valószínűleg a kép nem változik, az árnyak és a fények játéka tovább folytatódik. A leírás alatt zárójelben jelezték, ha a színpad technikai felépítése lehetővé teszi, akkor visszatér az első felvonás elején lejátszódó árnyjátékok, elmosódó sziluettformák tánca, amelyben a két, már sötétben álló Jairusz alakja megnő. A lépcsőzetek elveszteni formáikat, és mintha ott sem lennének, a lány a táncával (illuzórikus „csalással”) a hátsó fal magasságába emelkedne.

Amennyiben a színpad technikai lehetőségei engedik, a leány utolsó táncától kezdve a játék az előjátékhöz hasonlóan a színpad utolsó részében fejeződik be színek és árnyak kavargó sziluett játékkal, melyben a két Jairusz emberfelettivé nőit ár-

nyéka még eltűnésük előtt egyesül. A lépcsőzetek is végül eltűnnek, csak a táncoló lányt látjuk, mintha valószínűtlen magasságban lebegne az elhalkuló árnyékok felett.

A szövegek könyv két változatban maradt meg: a gépelt példányban magát a szöveget olvashatjuk, a másik pedig az instrukciókkal ellátott rendezői szövegek könyv, amelyet a próbák alatt használhattak (ebben számos olyan áthúzott, kézzel írt betoldás és változtatás található, amely eltér az előzótól). A darab maga nem egy már létező drámai szöveg feldolgozása, hanem Palasovszky tollából való liturgikus kórusdráma. A műfaj a misztériumjátékokkal vállalt hasonlóságai alapján történelmi vagy vallási témákat dolgoztak fel, ahogyan Dienes Valéria kórusdrámái a Szent Imre- és Szent Erzsébet-misztériumokat 1930-ban és 1932-ben, a híres *Hajnalvárás* pl. szintén középkori misztériumjátékok hatására készült. A darab szereplői egy Újszövetségben leírt történet figurái, Jairusz történetét Márk evangéliumában olvashatjuk: leányának meggyógyítását kéri Jézustól, de miközben egy másik nő elvonja Jézus figyelmét, s a lány meghal, Jézus csak annyit felel: nem halt meg, csak alszik. A lány csodával határos módon életre kel a történetben, így teljesül apja kívánsága. A dramatikusan szövegben az apa alakja megfeleltethető Ayruséval, Jézus figurája pedig a Másik Ayrusszal – az ő figurája a titokzatos idegen alakja, aki nem tudni, honnan jött, először próba elé állítja a tömeget, hogy lássa, feláldozná-e vajon magukat a lányért, majd az apát is (aki szintén vállalná az áldozatot). „Sokan vagyunk itt Jairuszok”- mondatával a lány figuráját a szépség metaforájaként nevezi meg: az ő halála jelenti a tömegek számára a remény kihalását, s az ő feltámasztásáért vívott harcában fogalmazódik meg az élet szépségének visszaszerzése, újbóli megtalálása, egyfajta szimbolikus harc során, amely végén egy másfajta ideológia megszületésével újra magukra eszmélnék az emberek. Palasovszky elvetette a bibliai vonatkozás elsődlegességét, a feltámasztás rítusának univerzalitását, s helytől és időtől független témáját emelte inkább központba.

Színészi játékok

A fennmaradt szinopszisban a mű szereplőinek külön jellemzését olvashatjuk, a három fő figura lélektanának rajzát és viselkedésének motívációit egyenként meghatározva: az apát, a másik Jairuszét és a lányét. Ezeket a jellemzéseket pontos

instrukcióként szükséges olvasnunk az előadás rekonstrukciója közben, amelyek felvázolják a szereplők egymás közötti viszonyrendszerét, hiszen ez a hármas szereplőlista releváns elemzési nézőpont a színészek karakterének felvázolásakor. Palasovszky kórusdrámájának témáját a „kozmosz, szociális, egészen fiziológiai gyökeréig”⁹ visszanyúló indulatok, vágyak és elérhetetlen ideák keresésében fogalmazza meg. Ebben az előadásban a színészek nem a naturalista, szövegek központú színház játékeszközeit használják, hanem egy, a természetességen alapuló (manírtól és affektálástól mentes, a hétköznapi beszédmódra emlékeztető) beszéd- és mozgásrendszert. Palasovszky színészvezetése és a színésznevelés pedagógiájával kapcsolatban megfogalmazott elméletének összefoglaló tanulmányában, *A színpadi nevelés reformjában* négy pontban vázolja a kortárs színészképzés legalapvetőbb problematikáját. A stúdiómunkák hibái, a rendező- és színigazgató-képzés vakfoltjai mind oda vezethetők vissza, hogy az új művészi szellem kibontakozásának gátat szab az újítástól való félelem. A közönség ízlésének hibás megítélése meggátolja a színházi kísérletek megszületését, pedig csak így juthatunk el a helyes színházműködés alapvető pilléréhez: a jó színészhez, aki nem modoros, nem ragad bele megszokott mimikai sablonokba, és nem utánozza az előtte már megszületett példákat. Palasovszky szerint a helyes színészképzés három bázisa a belső kultúra, az individuális nevelés és a belső kultúra, amely a stúdiómunkák reformjával elérhetővé válna. Elítéli azokat a színészeket, akik a régi „sztárgyár” kapujából lépnek ki, a „szabályszerűen csicsgergő, magukat huncutul billegő naivákat, a tipp-topp amorózokat (orrhagú, szép férfiúkat, isten tudja, miért oly kidőfött hassal, úgynevezett lordotikus testtartással), az öblös hangú tragikákat, a szent pátosszal szavaló klasszikus színészeket és a terebélyesre fúvódott operaénekeseket.”¹⁰ Célja egy olyan modern színpadi pedagógia megteremtése, amelynek az első tézisei közé tartozik a természetes alapokon nyugvó beszéd, mozdulat és mimikai kultúra. (Az új Thália megalakulásakor öt bízták meg a stúdióterv kidolgozásával, az Ayrus leánya előadásán felbuzdulva kereste meg Márkus László, ahol a tréning, a műhelymunka és a stúdió-előadások létrehozásával próbálta reformját megvalósítani, majd az ugyanezen elvek alapján indu-

ló 1945-ös Madách Színház kísérleti stúdiójának a megtervezésekor is.)

A szereplő-triumvirátusnak a tetején a lány áll, aki az összekötő kapocs a két férfi figura között, akik vágyaik és jellemük ellentétes irányába mozgatják a darab cselekményét. Az egyik Jairusz a „nyugodt fenség” megtestesítője, akit csak néha bilent ki fájdalom vagy szenvedély nyugalmából, olyankor „szikár” alakja hirtelen emberi lesz, egyszerű, elveszti „szuggeráló fölényességét”, de utána visszatér eredeti állapotába. Ezt a szerepet Baló Elemér játszotta, aki már 1912-től részt vett a munkásmozgalmakban. 1916-ban végezte el az Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémiát, majd két évvel később a Nemzeti Színház színésze lett, ahonnan 1919-ben távoznia kellett a Tanácsköztársaság időszaka alatt betöltött szerepe miatt. 1931-ben az Új Színház tagja volt, majd '32-ben került a Belvárosi Színházhoz. Színművészeti pályája alatt több alkalommal is részt vett szavalókörök esteken, az 1929-as *Cikk-cakk-esteken* lépett fel először Palasovszky csoportjával, majd a *Rendkívüli Színpad* és a *Prizma Színpad* előadásaiban is közreműködött.

A másik Jairusz (akit A Másik név alatt tüntet fel a szövegek könyv) szélsőséges és extrovertált figura, aki a két szélső ponton lévő viselkedést jeleníti meg, eltúlzott, elnagyolt játéktílusával, keményebb jellemével, maróbb hangvételével. Az ő szerepét formálta meg Palasovszky, az előadás rendezője. Számos neoavantgárd történetben előfordul később, hogy a darab rendezője egyben a darab valamely szerepét is játssza (a Stúdió K Színház '79-es Woyzeck-előadásában például Fodor Tamás az, aki átveszi a rendezést Ács Jánostól, és továbbviszi megsokszorozódott szerepeit is). Ez a szerep kettség olykor megnehezíti a rendező munkáját. Palasovszky táncosként és színészként már egyaránt több szerep megformálásán van túl az *Ayrus leányáig*. Előképzetségét bizonyítja, hogy Eötvös-kollégista korában járt színiiskolában, dolgozott filmekben a bécsi Sascha-filmnél, Budapesten pedig a Renaissance Színházban és Nagy Endre kabaréiban lépett fel. Számos rendezésében játszott, eleinte főleg kényszerből, később művészi hitvallásból. „Írói és színészi, vagy rendezői működésem egymástól elválaszthatatlan. Verseim nagyon sokszor színpadra íródtak. Zeneiségük vagy drámaisá-

⁹ MTA MI Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, az előadás instrukcióinak leírása, MKCS-C-I. 107/440

¹⁰ Palasovszky Ödön: A színpadi nevelés reformja, In: *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 24.

guk színpadot kívánt. Először magam adtam elő ezeket a költeményeket, később kórusokkal (többnyire táncal is egybekötve), Kozma zenéjével mutattuk be őket.¹¹

A Másik Jairusz valószínűleg az apánál jóval fiatalabb figura, az őt motiváló erő, hogy felülkeredjen az apa szuggesztívóján, míg az apa fájdalomából építkezik, de mindkét szereplő mozgatórugója a lány.¹² Jairusz lányának táncai, akinek figuráját Palasovszky szerint „a vér”, „a fantázia”, „a szenvedély”, „az orchidea” és „a szépség” motívumai határozzák meg, kétféle jelleget öltenek: az egyik az álom-módszert követő, távolinak tűnő, sejtelmes, a másik pedig az elementáris erővel megszólaló és sorsszerű kinyilatkoztatások. Feltámadása miatt figurájában ott lappang valami nyugodt és higgadt jelleg, amely alatt azonban ellentétes irányba nyúló vágyak lapulnak meg. A kortárs kritikák feltették azt a kérdést írásaikban: kicsoda is valójában Ayrus leánya? „A formáló eszme? Az életöröm? A szerelem, vagy a kiteljesedés utáni vágy? Nyilván ez is, az is.”¹³ A Lány szerepében Róna Magda lépett fel, aki 1926-ban kapcsolódott be az avantgárd színházi kísérletekbe, eleinte családi okok miatt Magda Mária álnéven. Madzsar Alice iskolájában tanult, majd az Intézet mozdulatművészeti tanszékének tanára lett, Madzsar Alice egyik legfontosabb társa a mozdulatművészeti mozgalomban. Madzsar halála után Róna Magdával, Gottschig Izával és Palasovszky Ödönnel együtt vették át a Madzsar Intézet vezetését, amelyet 1939-ig, egészen az Intézet betiltásáig működtettek. Róna 1926-ban debütált Palasovszky csoportjában, az *Új Föld* esteken szerzett szavalókórus koreográfikkal, amelyek létrehozásában Kövesházi Ágnes is részt vett. Számos mozgásdráma szerzője Madzsar Alice-szal együtt: az 1929-ben bemutatott *Új Prométheusz*-előadásban Róna Magda játszotta a címszereplő Prométheuszt magát is. Meghatározó jelentőséggel bír pályáján az 1930-as *Bilincsek* előadása is, vagy az 1931-ben táncszínpadra alkalmazott Georg Kaiser darab, az *Európa*, de pályájának csúcspontját Palasovszky az Ayrus leánya szerepének tulajdonította. „»Egyszerválo«, csodálatos, ki-

fejező művészete, megdöbbentő átváltozásai, elemi tisztaságú koreográfiai lázba hozták, magukkal ragadták az akkori haladó fiatalságot. Legemlékezetesebb alakítása: Ayrus leánya.”¹⁴

Róna Magdához érve meg kell említenünk a többi résztvevőt is, a kórustagokat, akik a Madzsar Alice Művész-csoport harminctagú együtteséből kerültek ki. A csoport 1928-ban alakult, abban az évben, amikor a Mozdulatkultúra Egyesület is. A férficsoport egy része a Magyar Testnevelési Egyetem (MTE) férfitornászaiból állt, akik Madzsar iskolájába is bejártak, és először 1929-ben mutatkoztak be *Munkástánc* című előadásukkal az Új Színházban. Palasovszky adatai szerint öt év alatt mintegy nyolc-tíz előadásban működtek közre, az 1930-ban bemutatott *Bilincsekben* (amelyet a „szabadság tánc-költeményének” nevezett) több mint tíz tornász vett részt, egy tag pedig hivatásos táncosként folytatta tovább pályáját: Csányi László, aki a *Fából faragott királyfi*-előadás főszereplőjeként debütált, és ebben az előadásban is közreműködött, mint kórustag.

Színházi látvány és hangzás

A lépcsőkből álló díszletet a Fővárosi Operett színpadára Fülöp Zoltán tervezte, de Palasovszky is közreműködött a látvány koncepciójának a megalkotásában, amely eltért a pikto-realizmus történelmi hűségre törekvő, sok esetben már ismert festmények alapján készített kulisszáitól. Fülöp Zoltán az Iparművészeti Iskola hallgatójaként végzett, Kürthy György szcenikai képzése alatt, majd 1928-ban csatlakozott az Opera tervezőgárdájához, Oláh Gusztáv mellé, mint a díszletműhely egyik rajzolója.¹⁵ Előtte Bárdos Artúr Belvárosi Színházában dolgozott, munkái között található az *Irja hadnagy* (1932) díszlete is, amely egy lapozható képeskönyv: a szereplők maguk váltották színt. „A képeken az expresszív torzított formák és arányok, illetve a harsogó, vidám színek fiatalosan újszerűek és izgalmasak voltak. A naivan játékos-dagályos barokk; a díszítőelemek és az uralkodó színek: az arany és fekete, a rikító rózsaszín az orosz balett tervezőinek, elsősorban Alekszandr Benois-nak tarka, népies-

mesés stílusát idézték; míg például a kórház vagy a börtönigazgató irodája az expresszionista divatot követték.”¹⁶ Az 1933-ban tervezett *Lysistrate* díszlete a görög vázafestészet jellegzetes motívumaiból építkezett, a francia festészet avantgárd alkotóinak (Matisse, Picasso, Chagall) stílusával ötvözve. Ugyanebben az évben készítette el az *Árva Józsi három csodája* című balett díszletét is, amelyben az *Ayrus leányához* hasonló lépcsős szerkezetet használ az előtérben. Ennek a stílusnak a tetőpontját az 1935-ben bemutatott Bartók-mű díszletében bontakozott ki, *A fából faragott királyfi* előadásában.

A világítás és a tér kapcsolódásának játéka, a fény dinamikája és díszletbeli ritmusa az, amely Fülöp látványtervezését az appiai vonulat követéséhez sorolhatjuk, akinek az elméletét befolyásolta a Delcroze-féle euritmia és a wagneri zenedrámák hatása. Adolph Appia díszletfilozófiája a ritmikus tér fogalmán alapul: a tiszta konstrukcióra és pórélemekre épülő díszletekben a színész mozgása nyer prioritást, az ő pozíciója az, amely egyszerre hozza mozgásba a teret és teszi térbelivé az időt. Elveti a festmény uralkodó szerepét a színpadon, olyan hieroglifáknak nevezi őket, amelyek csak jelzékenységűen utalnak valódi jelentésükre, de az élő színész mellett hiteltelenné válnak, olyan elemekké, amelyek nem képesek szerves kapcsolatba lépni a színésszel. Hibaként tételezi a festett díszlet feldarabolását, egyenkénti elhelyezését a térben (színpad felett lombsátor, jobbról-balról fák állítása, a hátsó horizontra vetítik az eget, majd párnákat helyeznek el a díszlet és a talaj közé), a világítás egyhangú uralmát, amellyel megfosztották a fényt szabadságától, és csupán a festett díszlet megvilágítására redukálták szerepét.¹⁷ A világítás szerepét Palasovszky is nagyra értékelte, a rendezői példányban talált instrukciók közül számos hívja fel a figyelmet a világítás növelésére vagy csökkentésére, a két felvonás közötti váltást fényváltás is követi, és úgy játszik a térrel a fény, hogy az a legvégén egy nem létező illúzióval zárja az előadást: Ayrus leánya lebeg az utolsó lépcsősor felett.

Az előadást megörökítő fotókon láthatjuk a lépcsősorokat, amelyek a felfelé futó díszletet két oldalról tagolják. „A színpad jobbról és balról felfutó, szabálytalan lépcsőrendszerből áll, mely külön-

böző szinteket alkotva egy középső, magasabb platformon torkollik össze és onnan továbbfolytatódva elvész a homályban.”¹⁸ Ezek a lépcsősorok biztosítanak lehetőséget azoknak a tömegjátékoknak, amely az előadás egyik meghatározó eleme. A lépcsősorok és az emelvények elrendezése olyan mélység- és magasságbeli lehetőségeket eredményezett, amelyben a tömeg mozgása plasztikussá változtatva a teret. Ez a lépcsős szerkezet Appia egy 1909-ben bemutatott *Térritmikák* (*Espaces rythmiques*) című előadásának a díszletével mutat hasonlóságot.

A fennmaradt szövegkönyvből és a fotókból rekonstruálható a díszlet és a jelmezek egységes használata is. A jelmezek egyszerűségét, letisztultságát jelzik a rozsdabarna, vöröses, szürke színekben megvarrt kosztümök, amelyek csavart melltartókból, sima kitlikből és azokat átkötő színes ágyékkendőkből álltak, szabadon hagyva a végtagok felületét, hogy zavartalan mozgást biztosítsanak a szereplőknek. Az előadást reklámozó hírlapon a jelmeztervezők között Fülöp Zoltánt és Herrer Cézárné nevét tüntetik fel, Fülöp valószínűleg a tervezéért volt felelős, míg a kivitelezésért Herrer Cézárné. Kétfajta ruhát láthatunk Madzsar Aliz táncgyüttesének tagjain: az egyik csoport rozsdabarna színű, külön melltartó és külön szoknya részből álló szettet, a másik pedig szürke, görögös esésű, egybeszabott ruhát viselt, amelyet pánttal kötöttek el a derekrészen. Ezek a jelmezek egyszerűségükben az áldozati játék misztériumának időtlenségét és az instrukciókban megadott dél-keleti milió megteremtését szolgálták. A leírásban szerepelnek még a jelmezek kiegészítéseként maszkok is, de ezekről semmilyen fennmaradt fotó nem tanúskodik.

Az előadás hangzását a Kozma József által komponált zenemű alkotta, amelynek kottája szintén fellelhető az MTA adattárában. Kozma a Zeneakadémián Weiner Leó és Siklós Albert tanítványa volt, Madzsar Alice iskolájában pedig zenei vezetőként dolgozott. 1929-ben egy berlini ösztöndíj során nem az ottani Operához szegődött, hanem otthagya karmesteri állását Brecht vándortársulatával kezdett dolgozni. Véglegesen 1933-ban költözött külföldre, 1949-ben kapott Párizsban francia állampolgárságot. Jacques Prevert műveire írt kísérőzenét, illetve Apollinaire és Carco verseit dolgozta fel.

¹¹ Palasovszky Ödön: Hírnökök fogadtatása, In: *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 191.

¹² MTA MI Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, az előadás instrukcióinak leírása, MKCS-C-I. 107/440

¹³ Berkes Erzsébet: A Zöld Szamártól az Ayrus leányáig, *Színház*, 1971/2. 46.

¹⁴ Palasovszky Ödön: Róna Magda és az Ayrus leánya, In: Palasovszky Ödön: *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 169.

¹⁵ *Magyar színház történet III. 1920–1949*, Bécsy Tamás és Székely György (szerk.), Magyar Könyvklub, Budapest, 2005. 1020.

¹⁶ *Magyar színház történet III. 1920–1949*, Bécsy Tamás és Székely György (szerk.), Magyar Könyvklub, Budapest, 2005. 1021.

¹⁷ Adolph Appia: Hogyan újítsuk meg a színházi rendezést?, In: *Színházi antológia XX. század*, Balassi Kiadó, Budapest, 2000. 27.

¹⁸ MTA MI Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, az előadás instrukcióinak leírása, MKCS-C-I. 107/440

Jean Renoir *Lange úr vétkében* Florelle dalát szerezte, míg színházi zeneművei között említhetjük Jean Paul Sartre és Marcel Marceau darabjaihoz írt szerzeményeit. Kozma elvetette a szimpla kísérőzene másodlagos funkcióját, nem már meglévő zeneműveket igazítottak a koreográfiákhoz, hanem közös improvizációs aktus során, a táncsal szerves egységben készült el a zene.¹⁹ „Nem interpretáljuk a zenét, a mozdulat semmilyen más művészetnek alárendelve nincsen, hanem magából a mozdulatanyagból alkotunk. Ha zenével dolgozunk, akkor egy közös időből kiindulva szervesen komponáljuk meg a zenét és a mozgást.”²⁰ Ebben mutatkozik meg a Dalcroze-féle belső elképzelésen alapuló zenei ritmika szerepe, amely a külső, fizikai mozgásban formálódik meg, és kapcsolódik a zene dinamikájához. „Nem tánc, hanem bensőséges kapcsolat a zene és a mozgás között. Dalcroze szavaival: a zenét mozgással nem interpretálni, hanem mozgásba transzponálni kell.”²¹ A hagyaték fennmaradt iratai között megtalálható Kozma kottája az előadás teljes zenei anyagával. A kották sértetlen állapotban tekinthetők meg az MTA Művészettörténeti Intézetének Adattárában, sokkal jobb állapotban, mint a rendezői példány.²²

Kritikai visszhang

A *Délibáb* folyóiratban 1931. április 25-én publikált cikk az előadás beharangozójaként szolgált, amely összefoglalta az est előadásainak koncepcióját: nem csupán az *Ayrus leányáét*, hiszen ugyanazon a napon tartották Madzsar Alice *Bilincsek* mozgásdrámájának és a *Srác és Vagabund Hipokráciában* című előadásnak is a bemutatóját. Az előadás ösztönművészeti jellegét már előzetesen

hangsúlyozza Tolnai Sándor: „míg a régi színdaraboknál a szó volt a túlsúlyban a mimikával szemben: mindhárom egység egyenlő arányban érvényesül”.²³ Márkus László írásában az előadás megtekintése után az előadást az „új színházi” irányzat példájaként nevezi meg, s hasonlóan az ösztönművészet felé való törekvést emeli ki. „A naturalizmus széteső részletességével ellentétben, ez a kísérlet a lényegre tör, a zene, a mozgás. a gesztus, az akcióval együtt változó díszlet új szintézisében. Főszereplő maga a tömeg, amely kórossá lelkesedve jelenik meg, mint a görög drámákban.”²⁴ A német folyóirat, a *Neues Politisches Volksblatt* Róna Magda táncainak „virágszerűen gyöngéd fanyarságát” méltatja.²⁵ A külföldi fogadtatás angol részről is elismeréssel adózott az előadás bemutatója után: 1931-ben a Globe Színház igazgatója Pesten járt, és lefordította az *Ayrus leányának* a szövegét. Palasovszky visszaemlékezései azonban itt véget is érnek, a dráma londoni utóéletéről nem ad további információt.²⁶ Berkes Erzsébet *Színház* folyóiratban megjelent írása az előadást Palasovszky kísérleteinek csúcspontjaként nevezi.²⁷ Polyák Erzsébet Mária *A Tollban* megjelent tanulmánya összekapcsolja a szépség és a szellem feltámadásának reményét a mozgást megújító Róna Magda koreográfiájával. „Szépség, halál és szerelem örök mozgatóinak, ismét költői értékek... A kozmikus erővel pedig nem hányatja magát holt tömegként többé az ember, ki teste ritmusával beleolvad a mindenség hullámzásába: vergődik a viharokkal, tud virág lenni, hervadásba hullani és meghalni, mint egy hatyú... Az örök emberi drámaisága máris elementárisan robban ki a mozdulat új kifejezési formájában... A színpadon Ayrus leánya jelképezi a reményt, hogy a kultúra, a lélek, mely itt testet ölt, a magasba tört.”²⁸

¹⁹ Palasovszky Ödön: *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 164.

²⁰ Madzsar Alice előadása rendszeréről, 1929., in: Lenkei Júlia: *A mozdulatművészet Magyarországon*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 38.

²¹ Emile Jacques Dalcroze, in: Lenkei Júlia: *A mozdulatművészet Magyarországon*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 39.

²² Palasovszky Ödön hagyatéka, MTA MKI Adattár MKCS-C-107/239

²³ Tolnai Sándor: c.n., *Délibáb*, 1931. április 25. In: MTA MI Adattár MKCS-CS-I-107/441

²⁴ Márkus László: Az új színház, *Magyar Hírlap*, 1931. május 10. 19. In: Kocsis Rózsa: *Igen és nem*, Magvető Kiadó, Budapest, 1973. 339.

²⁵ Palasovszky Ödön: Róna Magda és az Ayrus leánya, In: *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 170.

²⁶ Palasovszky Ödön: Hírnökök fogadtatása, In: *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 196.

²⁷ Berkes Erzsébet: A Zöld Szamártól az Ayrus leányáig, *Színház*, 1971/2. 46.

²⁸ Palasovszky Ödön: Róna Magda és az Ayrus leánya, In: *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 170.

FRAUENHOFFER GYÖRGY

A személyi kultusz színháza

Több mint fél évszázaddal a Rákosi-rendszerben meghirdetett államosítás és két évtizeddel a rendszerváltás után a történetírásnak lerovatlan adósságává vált az ötvenes évek színházi működésrendjének feltérképezése. A kilencvenes években meginduló kánonépítési szándékok egytől egyig a rendszerváltás paradigmája szerint szerveződtek, domináns szerepet pedig túlnyomó többségben azok a szerzők és alkotások kaphattak, amelyek korábban a hivatalos kultúrpolitika ellenében, a rendszer kritikájaként fogalmazódtak meg; ennek következtében az államszocializmus, ezen belül is a személyi kultusz éveinek hivatalos esztétikája a színház történet perifériájára szorult. Míg azonban a rendszerváltást követően az addig érvényes kánon negligálása és felülírása egy szükségszerű folyamat részeként volt értelmezhető, addig napjainkra egyre égetőbb kérdésként jelenik meg, hogy a kommunista ideológia kiüresedésével párhuzamosan, egy demokratikus berendezkedés keretei között miként írható meg a diktatúra hivatalos kultúrpolitikájának története. Másképp: míg a kánonba beléptetett, '89 előtt született szövegek és előadások túlnyomó többségükben rendszerkritikai aspektusból válnak vizsgálhatóvá, addig eltűnni látszik az a viszonyítási pont, amelyhez képest megfogalmazódhattak ezek az alkotások. Miközben az érem másik oldala láthatatlanná válik, egy olyan generáció tűnt fel, amelynek kulturális identitását az elmúlt két évtized határozta meg, és amely számára az államszocializmus időszeke már nem létvalóságként jelenik meg, hanem anekdotákból, visszaemlékezésekből fennmaradt narratívaként. Elismerve ezeknek a történetileg nem minden esetben pontos szövegeknek létjogosultságát, kérdésessé válik, hogy valódi kutatómunka, a múlt ob-

jektív feltárására törekvő szövegek hiányában nem válik-e egy korszak elhomályosíthatóvá, kiforgathatóvá és kisajátíthatóvá.

A következő oldalakon az ötvenes évek, ezen belül is a Rákosi-korszak színházkultúrájának közelebbi vizsgálatára vállalkozom. Az első részben az ötvenes években kiépülő színházi struktúra működésmódját vázoló fel, majd ezt követően a második részben a kulturális vezetés által kiemelkedőnek ítélt drámák elemzését adom. A harmadik, lezáró részben a személyi kultusz korszakának lezárását jelentő, 1956. október 6-án bemutatott Gáli József-dramát, a *Szabadsághegyet* rekonstruálom.

Strukturális átalakítás 1949-ben

1949 februárjában került az Agitációs és Propaganda Bizottság elé az az indítvány, amely minden addig magánkezelésben, illetve egyéb tulajdoni státuszban lévő színházat az állam rendelkezési jogkörébe sorolt át. Rövid előkészítési procedúrát követően végül július közepén Kossa István pénzügyminiszter államosításra vonatkozó előterjesztését a Magyar Dolgozók Pártja elfogadta. Az augusztus 1-jétől életbe lépő határozatot a Népgazdasági Tanács kiváló stratégiai érzékkel csak augusztus 14-én, az akkor második alkalommal megrendezett Világifjúsági Találkozó megnyitójának napján tette közzé.¹ A Magyarország színházi struktúráját négy évtizeden keresztül meghatározó, mai napig súlyos következményekkel járó döntés akkor és ott nem ütközött számottevő ellenállásba.

A magyarországi színházak államosítására tett kísérlet ugyanakkor nem előzmény nélküli. A századforduló fővárosában olyan (állami és magánin-

¹ Vö.: KOROSSY Zsuzsa, *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében* = GAJDÓ Tamás (szerk.), *Színház és politika*, Budapest, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2007. 51–52.