

## ÉLJEN AZ ÚJÍTÁS! KÜZDJÜNK A REFORMOK ELLEN!

A Mahagonny c. operánkat 1927-ben írtuk. Azóta fokozottan arra törekszünk, hogy a tanító elemet a kulinaritás rovására egyre jobban kihangsúlyozzuk. A mulattatás eszközeit taneszközzé akarjuk fejleszteni és bizonyos intézményeket szórakozóhelyekből publikációs-szervekké akarunk avatni.

Fordította: *Gáspár Zoltán.*

## OPERA BALETT

### RABINOVSKY MARIUS

A táncművészet akkor veszíti el szerves helyét a társadalomban, amikor a nemesség politikai uralma lehanyatlik: a 18. század végén. A barokk kultúrát hordozó társadalom, az arisztokrácia; ezt az arisztokráciát mozgásműveltség hatotta át. A szép és előkelő magaviselet, a köszönés, meghajlás, vívás és lovaglás csiszoltsága több volt külső formánál: e kultúra lényegéhez tartozott, magasabb, méltóbb életszínvonalat kölcsönzött a művelt embernek.

### ETIKETT, MENÜETT, BALETT

A társastánc pedig, mely az udvarok és szalonok tükörtermiben dívott, több volt szórakozásnál: lényegében szigorúbban ritmizált és magasabb hatványra emelt etikett-mozgás volt. A népi elemek, melyek időközönként frissítően ojtódtak a táncba csakúgy, mint a zenébe, szintén átminősültek méltóságteljes vagy grációzus — még pajzán végleteiben is előkelően kötött — ceremóniává. Mindig kevesen táncoltak: a többiek szakértő szemmel nézték e *látványos* táncot.

A balett ebben az udvari társastáncban gyökerezett. Eleinte nem volt egyéb halmozott és dekoratívabb, pazarabb kosztüm- és kellékelemekkel tarkított társastáncnál. A balett színhelye nem elkülönített színpadon volt, hanem az ünnepi teremben. Közönség és szereplő egybekeveredett. Maguk az előadók hosszú ideig az udvar előkelőségei, a királlyal az élén. Később szivárgott csak, nehezebb feladatok elvégzésére, professzionista táncos az előkelő társaságba. A 18. század folyamán aztán az előadás színhelye mindinkább a színpad lett, a laikus elem mindinkább kiszorult — s kialakult a virtuóz balett, mint operabetét vagy mint önálló műfaj.

A laikus társaság művészi játékából így vált hivatásos művészet. Olyan művészet, melynek közönsége maga is tudott táncolni, ha nem is virtuózan. A balett motívikus anyaga lényegében nem volt egyéb, mint magasabb hatványra emelt, s főleg technikailag felfokozott társastánc. Az etikett-mozgás a társastáncban első fokon hatványozódott, a színpadi balettben másodfokon. Nem csoda, ha a balett közönsége műértő volt, a matériában otthonos, finom és szigorú ítéletű, a technika és a vonalvezetés szépségét méltányolni tudó.

Am amint az arisztokrata társadalom mind jobban elvesztette kapcsolatát a változó étellel, és kultúrája fülledt, gyökerevesztett, már csak régebben felhalmozott táperőin tengődő mesterkelt kultúra lett — úgy vált a balett is öncélú virtuozitássá, modorossá és hideggé.

## ROMANTIKA

S ekkor jött — jobban mondva: ekkor már jelenvolt: Noverre, a tánc geniális reformátora. Valódi romantikus lélek, Gluck és Garrick kortársa. Hitt a maga művészetében és hitet tudott ébreszteni másokban is. Megteremtette a „ballet d'action“-t, a drámai feszültséggel áthatott táncjátékot. Lessingi okossággal és schilleri hévvel fejtette ki, hogy a balett teljértékű drámai (sőt, lényegénél fogva inkább tragikus) műfaj; hogy felépítéséhez expozíció, csomópont és kifejlés szükséges; hogy mindent az akció főszempontjának kell alávetni, és ezzel összefüggésben jellemeket alkotni s a mozgást mindig a szerepnek megfelelően individualizálni. A kórus nem staffázs többé, csak ott léphet fel, ahol az akció indokolja, de ott aztán tevékenyen bele is avatkozik a cselekmény menetébe. Le kell vetni a hideg álarcot (a táncosok részben még mindig álarcban táncoltak) és a merev halesontszoknyát; a kosztümöt a tárgyhoz kell alkalmazni, történelmi indokoltsággal. A technikát meg kell szabadítani az üres virtuozitás terhétől, vissza kell vezetni az anatómiai törvényekre...

Mint látjuk: teljes romantikus program, a hisztoricizmussal és rejtett naturalizmussal egyetemben.

## TÁNCIATLAN KOR

A romantika tragédiája volt, hogy egyetemességre vágyódott, átölelte a milliókat — s tulajdonképpen az első magárahagyott, individualista, elefántesont-torony kultúráramlattá vált. A tömegfelszabadító, testvériesülő romantika mindinkább elszigetelt magányt teremtett maga körül. A táncnak még külön balsorsa volt, hogy az a társadalmi réteg, mely most felülkerekedik, mely most a kultúra hordozója, az entellektüel réteg, alkata mélyén tánciatlan. A polgár mindennapi mozgása nem ceremóniás, nem ápolt, még csak meg sem határozott. Életének nincs motorikus programja, mozdulatainak nincs koreográfiája. A kalapját úgy emeli, a kilincset úgy markolja, hölgyének úgy nyújtja karját, ahogy eszébe jut.

Az új közönség nem tudott táncolni. Azaz: járt tánciskolába, de azt nem vette komolyan. Az új társastánc nem látványos tánc többé (ahol kevesen táncolnak és sokan nézik), hanem szórakozás, ahol az egész fiatalság táncol (petrezselymet árulni szégyen) és az idős nő csak az illemre ügyel fel. A menüettet felváltotta a contre, a finomult etikett-táncot a mind kötetlenebbé váló társasjáték-tánc, mely nemsokára kénytelen megosztani uralmát a bomlottformájú valcerral.

A színpadi tánc, a balett, ezalatt fokról-fokra jobban s jobban elveszíti szerves kapcsát a közönséggel. Mennél kötetlenebb lesz a társastánc, annál virtuózabbá válik a balett. Noverre reformja feledésbe megy. A század első felében még lábba hozza Európa színház-

látogatóit a tánc, de már nem a balettensemble, hanem a *prima-ballerina*. Az egyéniségkultusz korszakában egy-egy feminin bájú tündéresszony (Taglioni, Elssler), felpezsdíti az ezrek véréit. De ez a közönség nem szakértő már, ez csak elámul a virtuózitáson és kiéli fojtott erotikumát. Az igazi szakértők mind ritkábbakká válnak, nem véletlen, hogy a balett legnagyobb rajongói — Stendahl, a Goncourtok — ízig-vérig arisztokrata jelleműek.

A balett a tizenkilencedik század folyamán stílárisan nem fejlődik, legfeljebb külsőségeiben. A technikája nem ujhodik meg, csak túlhardtódik. A balett mindinkább a giccskultúrával tart kapcsolatot, pusztá szemgyönyörűséggé válik, erős erotikus hangsúlylyal. (A tizenkilencedik században az operába kellett mennie annak, aki csak trikóval fedett lábszárak ingerlő látványában akart részeseülni.) S így a balett a köztudatban szükségszerűen degradálódott. „Művészetnek“ annyira számított, mint, mondjuk, a konyha-„művészet“. S miközben a színházlátogató tömegek etikettmozgása mind kötetlenebbé s formátlanabbá vált, míg társastáncuk mind kizárólagosabban társas szórakozássá minősült, a közönség elvesztette érzékét a tánc művészi vonatkozásai iránt. Művészet és műértés kölcsönösen sterilizálják egymást.

## SPORT ÉS DUNCAN

A közönség mozgáskultúrája ekkor a dekadencia mély pontján, egészen más oldalról frissül fel. Inkább nevezném „mozgáscivilizációnak“, mint mozgáskultúrának a torna, a sport lassú, de mind áthatóbb térhódítását. A naturalista világszemlélet magával hozza a testedzést s magával hozza a „természetes“ mozgást, mint követelményt. E mozgalom kihatása a tánc terén 1900 körül érlelődik. Nem véletlen, hogy a reform sarkpontja a szólótánc. Hisz az individualizmus most ér tetőfokára. A nagy újító, Isadora Duncan, úttörése a naturalizmus, a természetes mozgás jegyében áll s az antik vonatkozás nála (mint a 19. század akadémiaín) azonosul a „természetességgel“.

Duncan érdeme, hogy egyrészt megdönti a balett egyeduralmát, másrészt roppant mértékben emeli a tánc tekintélyét, melynek a teljértékű művészet rangját követeli. De közvetlenül a színpadi táncra Duncan nem hatott ki. Nem hathatott ki, mert az operát megülő balett megkövesült a maga későbarokk jellegében. A hangsúly továbbra is a virtuóz szólótán nyugodott, a kórus pedig, tömör, személytelen, akciótlan diszfólia maradt. (Arisztokrata elv; a kevés egyéniség minden, a tömeg csak személytelen kiemelője az egyéni teljesítménynek.) Az operai balettot csak azok a mozgalmak érintették, amelyek ensemble-művészetet teremtettek.

## GYAGILEV, LÁBÁN

Századunk folyamán két mozgalom volt az, mely döntően átalakította vagy helyenként át *fogja* alakítani, a régi, úgynevezett „klasszikus“ balettot. Az egyik mozgalom az orosz balett, a másik a német mozgásművészet. A háború előtti orosz balett szintiszta „klasszikus“ tradíción alapult. De technikája szabadabb, kerüli a

csupán díszítő sablón-figurákat, helyette új életet önt a kar és kezek mozgásába és szabadabb lendületet ad a nagy mozgásnak. Benne a kórús fellazul, a szólisták pedig drámailag differenciált, finoman individualizált s pontosan egymáshoz hangolt lelki kapcsolatot teremtenek meg egymás között.

Ez az együttes műfaj szervesen kapcsolódott a művészet egy általános európai áramlatába: a szecesszióba. A szecesszió mint összjelenség (e szó nem korlátozandó az úgynevezett szecessziós stílus émelyítő kacskaringóra) impresszionisztikus könnyűsége mellett az első tudatosan szintetikus törekvés. Egyesül benne fin de siècle morbiditása, folklorisztikus érdeklődéssel és általános exotikum utáni vággyal. Volt benne nagy adag szentimentalizmus, de a nyersebb primitivitás tisztelete is. Mindez fanyarédes egyveleggé sűrűsödött e kor legkiválóbbjainak művészetében. Az orosz balett e kultúra gyermeke. Telve tradíció-tisztelettel és merész újítással. Visszapillant a már exotikusnak tűnő rokokóra, de szabadságvágytól telítetten érzésbe oldja a „klasszikus“ balettben kifejezéstelenné vált gesztust, új lendületet ad az ugrásnak és bensőséget az érzelmenek. Folklorisztikus érdeklődéssel tekint a néptánc felé s közelebb jut az etnikum lényegéhez (Poloveci táncok), ha nem is hagyja el egy percre sem a raffinált kultúráltság területét.

Az orosz balett meghódítja Párist és a nyugati világot. Ám jó egy évtized telik el, amíg hatása az operaszínpadokon érezhetővé válik. Ahogy az orosz entellektüel társadalom, mely Gyagilev balettjét kitenyésztette, menthetetlenül elpusztult, úgy foszlott szét a régi orosz balett is, hogy helyet adjon egy új, reformált orosz balettnak, melyet Gyagilev a forradalom után Párisban teremtett meg. Ez az új balett tökéletesen 1920 körüli párisi szellemet testesített meg, a Picassok, Derainek, Chirikók, szellemét, mely csodálatosan egyesít barokk festői hagyományt, modern ezoterikus absztrakcióival és szatirikus klassziciztikával. Ez a három elem egyedülálló varázssal testesült meg a háború utáni Gyagilev-balettben, mely irónikus, de álmoszerű finomságú „klasszikus“-balettelemeket egyesített modern akrobatikus technikával.

A másik tényező, mely hivatott volt az operai balett megreformálására: Németországból indult ki s fő mozgató elméje: Lábán Rezső. Teoretikus írásaiban, előadásaiban, agitációjában egy új kollektív balettművészetet hirdetett. Újra felfedezte Noverre eszméit, melyeket időszerűeknek deklarált. Megindított egy nagyméretű laikus kórustánc-mozgalmat, melynek hivatása volt, tánci szellemmel áthatni a tánciatlanná vált társadalmat.

Lábán újításából táplálkozott s táplálkozik egyrészt a laikus „mozgásművészet“ hihetetlen elterjedettsége, (még ott is, ahol rendszertanilag nem Lábánból indult), másrészt az új magasigényű táncművészet, melynek legjelentősebb reprezentánsa Mary Wigman. Érdekes, mint keveredik ebben az összmozgalomban a kollektivizmus eszméje a legféltelenebb individualizmussal, s mint csirázik egy új forma, mely kollektivizmust s individualizmust szintetizál. Lábán mozgalma szervesen kapcsolódik abba a kultúrszociológiai mozgalmába, mely egységesen minden réteget áthat; tömegproduk-

cióban esúcsosodó művészi gyakorlatot kíván. Tanítványai szerte Németországban, munkáskórusokat alakítottak, melyek koreográfiailag is érintkezhetnek egymással: hisz Lábán új táncírást teremtett, mely lerögzíthetővé, közölhetővé kívánja tenni a művészi mozgást s mely előfeltétele egy nem tisztán közvetlen hagyományon alapuló táncművészetnek.

## PÓDIUM CONTRA SZÍNPAD

Ugyanekkor tanítványa, Mary Wigman, megvalósítja az új táncművészetet, szerves kapcsolatban az expresszionizmussal. Wigman táncartalmi ezoterikus tartalmak, kompozíciói tárgyaltalan és valóságfeletti problémákat öntenek új táncformába. Az ő kórusa már nem a balett egyénietlen, tagolatlan tömege, hanem individualizált, differenciált csoport.

A „pódiumtánc“ (hangversenytermekben vagy színházakban pusztán függöny előtt való tánc) már kialakult Wigman előtt is. Duncant már kisebb-nagyobb egyéniségek követték, különféle egyéni programmal (népies motívumok, exotikumok, történelmi stíl-hangulatok stb.) De nagyüzemmé a podiumtánc csak Wigmanék nyomán lett. Ám az új táncosnemzedék nem elégedett meg a pódiummal, és meg akarta rohamozni a színpadot, az operát. Ez a roham itt-ott látszólag sikerrel járt, de csakhamar kiderült, hogy a pódium nem színpad, hogy a podiumtánc légüres térben mozgott. Más az, egykét ízben megtölteni valamely koncerttermet megértő vagy sznobisztikus, de mindenképpen a problémákat elfogadó és méltányoló közönséggel, mint a sok évszázados hagyományon felépülő színpadi táncot kiemelni a maga sínjéből és sorozatos előadások közönségét kielégíteni és gyönyörködtetni.

Kudarok nyomán a podiumtánc is tanult. Leszállott a hozzáférhetetlen felső szférákból és megreformálta technikáját. Ez a megújult modern mozgásművészet aztán új rohamra indult a balett ellen (most már gyakran önmagát is balettnak nevezi) még pedig fokozott sikerrel. E megreformált reformtánc legkiválóbb képviselője talán Kurt Jooss, Lábán növendéke, és színpadi programjának szerencsés végrehajtója. („Zöld asztal“.)

## KÉT TŰZ KÖZÖTT.

Az operai balett tehát két tűz közé került. Egyrészt az orosz balett, másrészt a modern mozgásművészeti balett az, mely felmorzsolja hadállásait. Az operai balett pedig majdnem észrevétlenül lassúsággal változik, enged az orosz és a német eredetű nyomásnak egyaránt. Ma már nem-igen találunk középeurópai operaszínpadot, mely a maga merev érintetlenségében őrizné a „klasszikus“ tradíciót. Gyakran tájékozatlanság és tanácstalanság uralkodik, kapkodás és kísérletezés, több vagy kevesebb szerencsével és merészséggel.

Tíz-tizenöt évvel ezelőtt, a podiumtánc németországi diadalmas előretörése idejében azt hittük, hogy ez a mozgásművészet csakhamar ki fogja szorítani a balettet. A balett hívei pedig a „mozgásművészet“ gyöngéit látván, reakciós diadalukat hirdették. A valóságban az új elemek lassan-lassan felszívódnak a balett praxisába,

helyenként szerencsés ötvözetet hoznak létre, helyenként kínos hibriditásra vezetnek, de végértelemben a régi balett meghalt, hogy sejtetni engedje egy új táncművészet kialakulását. Meggyőződésem, hogy valódivá, szervessé, teljessé ez a művészet akkor fog ismét válhatni, ha az a társadalom, mely ma a kultúra hordozója, jobban mondva, mely holnap a kultúra táprétege lesz, átítatódik új mozgáskultúrával s az új színpadi tánc egy tánci érzékkel bíró közönségtömeghez fog szólni tudni.

## NAPLÓJEGYZET „HENRIK KIRÁLY” KELETKEZÉSÉRŐL

FÜST MILÁN

„Írjuk le ide azt is, hogy hogy jött létre. Tizenhét éves voltam, mikor megkapott a téma, éreztem, hogy jó volna drámát írni a cossairól. De hogy kell az ilyesmihez hozzáfogni, „a tanulmányokhoz”, — hogy senki se tudhassa meg, senki se lophassa el az ideát? S hogy ne nevéssenek ki, hogy én, tizenhétéves diák... Elmentem tehát a Nemzeti Múzeum könyvtárába s ott egy tisztviselőhöz nagyon ravaszul *így* szóltam:

— Mit kell kérem valakinek olvasni, ha történelmi drámát akar írni? A témát nem mondhatom meg. — Ezt az asztal végén sutogtam a füle felé, igen sáppadozva. A tisztviselő szeretettel nézett reám s igen előzékenyen azonnal valamiféle kis magyarnyelvű kultúrtörténetet adott. Később kiderült, hogy az illető Zuboly volt, szegény, — akkor láttam őt először és utoljára.

Nékem akkor a kiátkozási jelenet földrefordított fákljai tetszetek legjobban. S elhatároztam, hogy mikor kiátkozzák, sváblányokkal mulat épp akkor. S azt is, hogy mikor már mindenki otthagya az átkozottat, a sötét teremben, az oszlopok között egy árnyék mozdul meg: — a felesége. Ő az egyetlen, aki ott maradt mellette, a megalázott feleség, senki más, — a kemény szív, a megtörhetetlen akaratérő... Továbbá: hogy az utolsó felvonásban egyik fia vívja majd azt a várat, ahová az öreg zabolátlan visszavonult — s hogy Henrik ebben az ostromban dühöngve pusztul el. (Ezt a fiút már a megalázott feleség nevelte az apja ellen.) — Ennyi lett meg a tervből akkor, hamarjában, egyelőre. Aztán elvettem mindezt s abban állapodtam meg magammal, hogy nem érdemes e drámát megírni, mert témája nem közérdekű. Csak bizonyos népek történelme lehet közérdekű, — állapítottam meg, — amilyenek a rómaiak, görögök, a bibliai zsidók... s miután nem német, hanem magyar hazafi vagyok... — Ennyit a téma embrionális korszakáról. Most, egy év előtt, (1930.) K. Ilonkának mesélek fiatalságom e kómikus égbetöréséről... s ő vállamra teszi kezét s így szól: — Remek elgondolás! — mondja, — a kiátkozási jelenet pedig különösképen hatalmas! — El hagytam menni ezt a szót is a fülem mellett... én már nem igen kezdek bele semmiféle drámába, — mondtam magamnak. — Am