

valóra vált, teljes táncművészeti munkában megvan a maga rejtett része.

Nizsinszky ősei mind táncosok. Nizsinszky gyermekkorától a táncnak élt. Kolostori környezetben nevelkedett, mely „kolostorban” az ima és a munka egyaránt a tánc volt, a szó művészi, technikai, anyagi, didaktikus, életformáló értelmében egyaránt. Születésétől fogva, neveltetésének minden mozzanatában táncos. Lábán self made man, autodidakta, kalandos Simplicissimusa a táncnak. Lábánból válhatott volna hittérítő, diplomata, életreformer, globetrotter. Nizsinszkyből soha. Nizsinszky táncosnak született és a táncban élt. Nizsinszky a monománikus, Lábán az univerzális tehetség. Nem csoda, hogy Nizsinszky minden újat-keresése mellett a hagyomány fenntartója, Lábán minden szenvedélyes tradícióvágya mellett az újító, a forradalmár, a robbantó erő. Nizsinszky örök paradigmája a professzionistának. Lábán személyiségében a laicizmus diadalmaskodik.

Minden egyéb mellett e két könyvnek azt köszönhetik a táncosok, hogy kényserítő világossággal irányítják a nagyközönség figyelmét a táncművészet valódiságára. Egyszerű szavakkal úgy is mondhatnók: nemcsak a nagyközönség, de a színpad emberei is megtudhatják, amit alig sejtenek, mennyire művészet a tánc, mily mélyek s átfogók a problémái, mennyire tartalommal telítettek lehetnek alkotásai. E két oly ellentétes típusú könyv e szempontból épp így együttvéve meggyőző.

Rabinovszky Marius

Nijinsky und Lábán. Von Marius Rabinovszky.

Zwei hervorragende Tänzeroffenbarungen, die erste eine Biographie mit historischem Anspruch, die zweite ein tagebuchartiger Bericht über das Werden des Tanzwerkes. Wir erkennen Nijinsky als den grossen Professional, als das Fachgenie, als den Traditionellen, Lábán als die mächtige Universalbegabung, den Self-made man, den Bahnbrecher. Jedenfalls haben für die moderne Tanzbühne das russische Ballet einerseits und die von Lábán eingeleitete Bewegung andererseits die entscheidenden Anregungen gegeben.

P. A. MARKOV: THE SOVIET THEATRE (VICTOR GOLLANCZ, London, 1934.)

Markov, az egyik moszkvai opera igazgatója, az „Izvesztia” színházi kritikusa az angol és amerikai olvasóközönség tájékoztatására írta meg tizenegy íves kézikönyvét a mai orosz színházról. Munkája elején statisztikai adatokat közöl. Az orosz szovjetköztársaság (tehát nem az egész Szovjetunió) területén 500 állandó színház működik. Moszkvában 1910-ben hét nagy színház volt. Ez a szám 1934-ig negyvenre emelkedett. A Szovjetunió színházainak száma a háború előtti korszakhoz képest négyszeresére szaporodott. Negyven különböző nyelven játszanak a szovjetszínházakban. A színiiskolák száma a forradalom óta megkilencszereződött. Moszkvában huszonnyolc színiiskola működik. A forradalom előtt az orosz munkásoknak kilenc műkedvelő színházklubjuk volt, most pedig 4687. A második öt éves terv rendelkezései szerint az orosz köztársaság területén 150 új színház épül, mely 182.000 néző befogadására lesz alkalmas. Érdekes a statisztikának az a része is, mely a színházi munka minőségének javulásáról számol be. Az egy-egy évadban bemutatott színdarabok száma rendszeresen csökken, ami az előadások

előkészítésének növekvő művészi gondosságát bizonyítja. Kisebb városokban, mint pl. Tulában vagy Orelben a színház a forradalom előtt évenként 50—70 darabot mutatott be. Ma ezek a vidéki színházak évenként átlag tíz premiert tartanak. Annakidején négy-ötször játszottak egy-egy darabot, ma a legtöbb darab ötven előadást ér el a vidéki színházakban. A nagy fővárosi színházak természetesen ennél is jobb eredménnyel dolgoznak: Előfordult olyan szezón, amikor egy-egy nagy moszkvai színház nem mutatott be kettőnél több darabot.

A legtöbb színház szoros összeköttetésben áll valamelyik szakszervezettel, vagy állami nagyüzemmel. A szakszervezethez vagy üzemhez tartozó munkások szabályos időközönként konferenciára ülnek össze a színház művészi vezetőivel, megbeszélik a munkaprogramot, művészi és ideológiai kérdésekről folytatnak eszmecsereket. Az ifjúsági és gyermekszínházak szintén rendszeresítették a „közönségértekezleteket“, melyek során a gyermekek felszólalnak, bírálatot mondanak és kívánásokat terjesztenek elő.

Bőségesen ismerteti a szerző az orosz színházak repertoárját. A modern orosz és külföldi szerzők darabjain kívül rendkívül sűrűn mutatnak be klasszikus darabokat, görög tragédiát és vígjátékot, Shakespeare, Molièret, Calderont, Schillert, stb. A klasszikusokat gyakran teljesen új felfogásban hozzák színre. Céljuk: kifejezésre juttatni azokat a szociális viszonyokat és szellemi irányokat, melyek a darab keletkezése idején uralkodik. Mint Markov írja, az orosz rendezők nemcsak magát a klasszikus drámát akarják közelhozni a mai orosz közönséghez, hanem a dráma egész korát is és társadalmi keresztmetszetre töreksznek. A forradalom elején gyakran megtörtént, hogy egyes rendezők klasszikus drámákat „modernizáltak“ és marxista elvek szerint némileg átdolgoztak. A „Hamlet“-et például Vachtangov moszkvai színháza mint modern forradalmi drámát vitte színpadra. Markov nem helyesli ezt a törekvést és azzal magyarázza, hogy a szovjeturalom kezdetén nem állt elég modern darab a színházak rendelkezésére.

Négy uralkodó stílusa van a mai orosz színjátszásnak: Sztaniszlavszky, Meyerhold, Vachtangov és Tajrov stílusa. Sztaniszlavszky és Nemirovics—Dancsenko, a moszkvai Művész Színház vezetői a teljesen leegyszerűsített bensőséges játékkétség hirdetői. Előadásaik főcélja a pszichológiai mélységek és finomságok maradéktalan kifejezése. Meyerhold ennek a felfogásnak legélesebb ellenfele. Ő szakított a legerőteljesebben a realista színjátszással, ő vezette be a konstruktivista díszleteket, az élesen stilizált, gyakran karikatúraszerű játékokat, a színpad és a nézőtér közötti éles elválasztóvonal áttörését, az óriási tömegek szerepeltetését. A rendezőt tette a színház diktátorává, a szerző és a színész háttérbe szorításával. A fiatalon elhunyt Vachtangov bizonyos fokig közelállt a meyerholdi elgondolásokhoz, ő is stilizált, ő is szerette a torz, gúnyos beállításokat, de elvetette a játék mechanizálásának elvét és a színész egyéniségét állította előtérbe. Tajrov kezdetben a színész teljes szuverénitásának dogmatikus hirdetője volt. Szerinte a színész teste és hangja a színpad egyetlen kifejező ereje. A színésznek fel kell szabadulnia a szerző és a szöveg nyüge alól és spontán játékaival kell a nagy érzések és indulatok kifejezőjévé válnia. Mindezek az irányok a naturalista játékkéstől való teljes elfordulást jelentették és ebben van újító erejük. Tajrov éppúgy, mint Meyerhold ma már likvidáltak túlzó, excentrikus elveiket, lehiggadtak, leegyszerűsödtek és játékkéstől egyre jobban közeledik egy lényegre törő tömör, szocialista

realizmus felé. Ugyanilyen irányban halad az új orosz opera és operett is. Nemirovics—Dancsenko kísérleti operájában a szöveg éppen olyan fontos, mint a zene, a színész játéka éppen olyan fontos, mint az éneke. Ez az új operatípus lélektani és szociális valóságot akar érzékeltetni a zene segítségével.

Könyve végén a szerző leszögezi a mai orosz színház célkitűzéseit. A szovjet-színház — mint mondja — nemcsak ábrázolni akarja a világot, hanem hozzá akar járulni átalakításához is. A színrekerülő darabok a mai orosz élet alapvető problémáival foglalkoznak és igyekeznek megjelölni a megoldási lehetőségeket. A tömegek érdeklődése a színház iránt rendkívül erős.

Bálint György

Markov: The Soviet Theatre. Von Georg Bálint.

Markov, Direktor einer der Moskauer Opern, und Rezensent der „Izvestia“ gibt ein umfassendes Bild über die Entwicklung des Theaterwesens in Sowjet-russland, und publiziert interessante Angaben über die starke Zunahme der Zahl der Theater. Immer grössere Massen besuchen die Theater, und zwar nicht nur auf rein russischem Gebiet, sondern auch von Seiten der Nationalitäten. Von Jahr zu Jahr verringert sich die Zahl der in den grossen Theatern aufgeführten Stücke, weil jedes Stück erst nach langer, mit grosser Sorgfalt vorbereiteten Arbeit zur Aufführung gelangt, und dann lange Zeit auf dem Spielplan bleibt. Die Arbeiter- und Bauern-Spielgenossenschaften, unter der Leitung von Berufsschauspieler und Regisseure vermehren sich ebenfalls in raschem Tempo. Markov erläutert gründlich die Entwicklung der grundlegenden Regierichtungen, insbesondere derer von Stanislavsky, Wachtangow, Meyerhold und Tairow. Er stellt fest, dass sich die Übertreibungen der verschiedenen Spielstile gesetzt haben, und dass sie sich immer mehr einem gewissen sozialistischen Realismus nähern. Bei der Aufführung historischer und klassischer Schauspiele trachtet der Regisseur nicht nur die Atmosphäre des Stückes, sondern auch die Epoche, respektive die betreffenden Zusammenhänge der Gesellschaft klarzulegen. Am Schluss des Buches erläutert er die neue russische Oper, in welcher dem Textbuch und der schauspielerischen Darstellung dieselbe Wichtigkeit zukommt, wie der Musik und dem Gesang.

A MAGYAR NÉPI SZINJÁTÉKSZERŰ SZOKÁSOK KÉRDÉSE.

Néprajzi szakirodalmunk a közelmúltban ismételten foglalkozott a magyar néprajzi kutatás egyik legmostohábban kezelt területével: parasztságunk szinjátékszerű, teátrális — „alakoskodó“ (elhibázott szóhasználat!) szokásaival. Ezek az összefoglaló jellegű vizsgálódások is rámutatnak arra az oly sokszor és nagyon kevés eredménnyel hangoztatott mulasztásra, amely tudományunkat terheli. Nemcsak az elméleti irodalom szegényes és kritikailag komolyan át nem rostált,¹ de az összegyűjtött anyag is oly kevés, hogy inkább kalandos hipotézisekre csábít s nehezen enged a komoly kutatónak. Igaz ugyan, hogy nem csak a vonatkozó magyar hagyomány anyag kevés, a külföldi irodalom dramatikus jellegű népi anyaga sem túlságosan nagy s nem ad valami sok alkalmat a földrajz-történeti összevetésekre. Mindenesetre jóval

¹ Még *Sebestyén Gyulának* a regősénekekről szóló tetszetős elmélete sem részesült komolyan kiépitett kritikában. Laikus elméletek e téren még mindig keletkeznek: V. ö. *Kallós Zsigmond* újabb tanulmányait a Vasi Szemlében.