

gakov drámájának történelemcentrikus koncepciójából az is következik, hogy a történelmi idő révén összevethetővé válik a fiatal Sztálin mint „kardlapokkal vert lázadó”, aki az egész rendszer likvidálására tör, és a vezér Sztálin, aki 1938-ban már egymaga testesíti meg a rendszert, ő a totális szovjethatalom, s a verést, kardlapozást, főbelövést a verőlegényeire hagyja.

Márpedig Bulgakovval szemben nem ez volt a kimondatlan elvárás. Nem csupán egy köszöntő-ünneplő darabot kellett írnia a születésnapra, nem egyet a sok dicsőítő szótat közül, hanem azt a *modellt* kellett volna létrehoznia, amely alapján a formálódó Sztálin-mítosz dramaturgiája és narratívája kanonizálható. Ez a kánon ugyanis még az 1930-as évek végén is hiányzott a szovjet totális kultúra eszköztárából. (A képzőművészetben, filmben, plakátok terén könnyebb volt a helyzet a vizualitás révén: Alekszandr Geraszimov *Ioszif Visszarionovics Sztálin és K. Vorosilov a Kremlben* című monumentális festménye kompozíciója révén egy csapásra kánonteremtő mű lett). A szocialista realista regény sémája erre nem volt alkalmas. Láttuk, Sztálin már 1926-ban felrúgta a kommunista „Bildungsroman” fejlődéselvű történetmenetét, még mielőtt a dogma megszületett volna: új emberré kovácsolódnia a többieknek kell.

Sztálin tehát nem kért a történelmi időbe helyezett „fiatal Joszif” romantikus történetéből. 1939 augusztusára Bulgakov kész volt a darabbal, túl voltak a hivatalos elfogadási procedúrán, s a Művész Színház alkotói brigádja el is indult a Kaukázusba egy utolsó terepszemlére, anyagot gyűjteni a *történelmi* atmoszférához. Vonatuk már jó messze járt, amikor utolérte őket Sztálin titkárságának expressz távirata: „Forduljanak vissza, az utazás okafogottá vált.” A csapat egy része azonnal visszaindult, a Bulgakov házaspár később, mély depresszióba zuhanva. Bulgakov megértette, hogy ez az elutasítás számára a kulturális halálos ítélet, innen nincs visszatérés az irodalomhoz. Egészségi állapota is rohamosan romlott, a veseszklerózis szövődményei miatt látását elveszítve diktálta a javításokat *A Mester és Margarita* utolsó változatához – nem tudta lezárni.

Egy legenda szerint Bulgakov, akaratlanul, a betiltás ellenére, mégiscsak hozzájárult a Sztálin-kultusz erősítéséhez. Valamikor a negyvenes évek végén Sztálin állítólag azt mondta a drámaíró Visnyevszkijnek, hogy valójában nem is volt szüksége erre a darabra Bulgakovtól, csak „be akarta törni” őt is, meg akarta mutatni neki, hogy ő is a kultusz része: *kol-laboráns*.

FUCHS LÍVIA

# RETTEGVE, GÁTTLÁSTALANUL, VAKON?

*Szeplők életműveken: Jerome Robbins, Agrippina Vaganova, Serge Lifar, Lábán Rudolf*

A színház- és zenetörténeti – hogy csak a táncsal legszorosabb szimbiózisban létező művészeti területek párhuzamára utaljak – emlékezethez hasonlóan a tánc történet is számon tartja, ahogyan egy művészileg megkérdőjelezhetetlen életműre árnyékot vet az alkotó, előadó vagy pedagógus egy-egy morálisan aligha védhető tette. Számon tartja, de alig beszél róla, mintegy elfedve a jelentős művészi teljesítmények mögötti egyén erkölcsi botlását vagy súlyosabb esetben bűnét, hogy semmi se feketítse be az egyébként ragyogó fényű életműveket. És óhatatlanul magyarázat után kutat, indítékokat keres, hiszen a pillanatnyi társadalmi és politikai környezet szorítása teremthet olyan egyéni élethelyzetet, amelyben nehéz helytállni erkölcsi szempontból. S bár ilyen helyzetekben leginkább diktatórikus hatalmi berendezkedések bővelkednek, demokráciákban is előfordulnak, elég csak Jerome Robbins esetére emlékeztetni, akit – hasonlóan Elia Kazanhoz és oly sokakhoz még – 1953-ban az Amerika-ellenes Tevékenység-

get Vizsgáló Bizottság elé citálták mint a demokrácia belső ellenségét, a kommunista párt tagját. Robbins 1943-ban belépett a pártba, mert a színház mellett ez kínálta még azt a közeget, ahol végre nem találkozott antiszemitizmussal. Az eljárás valódi tétje azonban számára egészen más volt. Attól rettegett, ha a vizsgálat során kiderül homoszexualitása – amelyet egészen 1973-ig súlyos mentális betegségnek tartottak az USA-ban –, derékba török felfelé ívelő musical- és balettkoreográfusi pályája. Ezért választhatta az együttműködést a Bizottsággal, s adta ki néhány művésztársa nevét, akik emiatt évekre feketelistára kerültek. Robbins pedig egy életen át hurcolta árulásának önemészítő terhét, magába zárkózó, interjút soha nem adó világhíresség lett, aki e hallgatás erős burkával védte magát haláláig.

Agrippina Vaganova, a szovjet balettpedagógia egyedül elismert reprezentánsának művészi konzervatívizmusról jóval többet tudni, mint azokról a belső motivációkról, amelyek oda

vezettek, hogy tevékenyen részt vegyen az orosz-szovjet avantgárd legtehetségesebb koreográfusának szakmai tönkretételében. Fjodor Lopuhov ugyanis, aki a húszas években elsőként kísérletezett olyan sosem volt táncműfajokkal, mint a szimfonikus balett és az ún. szintetikus produkció, nem értette meg az idők szavát, azt, hogy az évtized végére befellegzett az új kifejezési lehetőségek keresésének. Az új jelszó, az „Előre Petipával!” valójában a cári balettműltat rehabilitálta, Lopuhov azonban változatlanul kortárs témák korszerű színrevitelével próbálkozott, így 1931-es Sosztakovics-balettje, *A csavar* bemutatója után ki is penderítették őt a Pétervári Balett éléről, hogy ott Vaganova és elv-társai vegyék át évtizedekre az uralmat. Lopuhov ekkor még nem adta fel, s új együttesével 1935-ben ismét Sosztakovics-művet állított színpadra. *A ragyogó patak* moszkvai bemutatója egybeesett a Sosztakovics ellen indított támadással a *Pravdában*. Ebbe az uszításba szállt be Vaganova, amikor ugyancsak a *Pravdában* olyan „baletthamisításnak” nevezte Lopuhov munkáját, amelyben „nem megfelelő” sem a klasszikus, sem a népi mozgásanyag, s amely ráadásul fityyot hány az ekkor már minden koreográfus számára kötelező szocialista realista dramaturgia elveinek. Vaganova esztétikáinak álcázott vádjainak súlyos egzisztenciális következményei lettek, hiszen Lopuhov ettől kezdve legjobb esetben is csak a balett moszkvai és leningrádi központjaitól egyre távolabb eső városokban jutott munkalehetőséghez.

Serge Lifart ellenben csupán néhány évre tiltották ki a Párizsi Operából, amelynek élén a német megszállás éveit nyíltan és személyes ambíciótól fűtött lelkesedéssel szolgálta ki a náci uralmat. Választását nem kényszer szülhette, hanem meggyőződés, hiszen már 1937-től tagja volt az antikommunista Francia Néppártnak. Ugyanebben az évben megjelent „tánc történeti” könyvében a balett faji felsőbbrendűségét igyekezett bizonyítani, azt állítva, hogy a balett – amely szerinte a pre-árja néptáncokból fejlődött ki – alappozíciói minden indoeurópai népnél megtalálhatók. Egy levelében pedig saját „fajtisztaságát” bizonyítandó azzal érvelt, hogy ő már fenti könyvében is kifejtette, a zsidó kultúra destruktivitása összeegyeztethetetlen az árja művészet kreatív erejével. Nemzetközileg is visszaigazolt sztárságából – hiszen a néhai Gyagilev Együttes utolsó nagy férfi táncosa volt – is következő önteltsége, féktelen önimádata alig ismert határt: egyszerre tartotta magát kivételes előadóművésznek – valóban az volt –, tehetséges koreográfusnak, újító pedagógusnak, komoly tudású tánc történéssnek, s úgy képzelte, német támogatással hamarosan nem csupán Párizs, hanem Berlin, majd a német megszállás alatt álló egész európai balettvilág teljhatalmú „Führere” lehet.

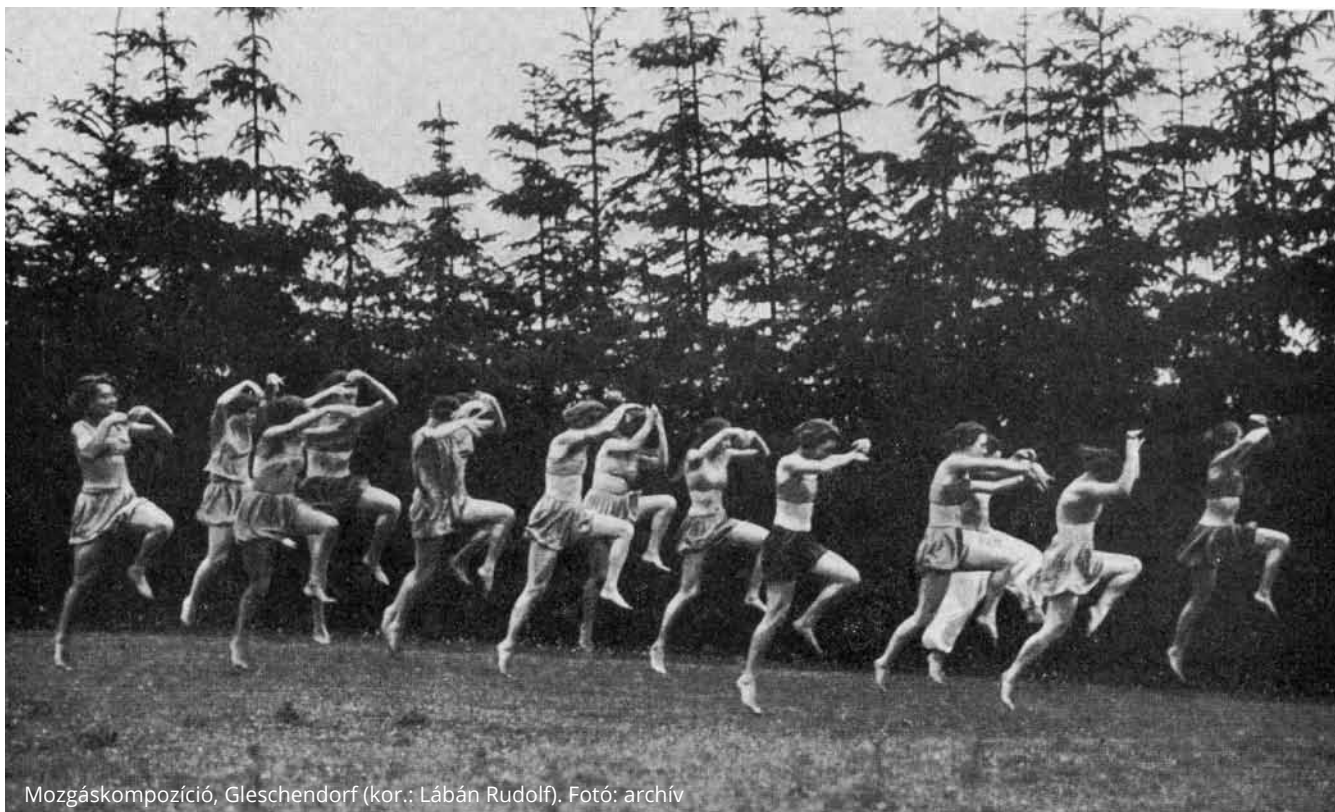
S ez a vágya nem volt teljesen megalapozatlan, mert a modern tánc európai bölcsőjeként ismert Németországban a negyvenes évekre igencsak új szelek fújtak a tánc területén is. Addigra a német táncéletből – ahol a balettnak jóformán semmilyen komoly művészi hagyománya nem volt – eltűntek az olyan nemzetközi rangú művészek, mint a kifejező tánc (ausdruckstanz) nagyasszonya, Mary Wigman és a sokoldalúságával a század nagyjai közül is mesze kimagasló Lábán Rudolf, hogy helyüket a művészi másod- és harmadvonal, ráadásul főként a balett képviselői vegyék át. Holott Lábán évtizedeken át a német modern tánc pápájának számított, közvetlen vagy közvetett módon mindenki az ő szellemi aurájának hatása alatt állt, az ő köpönyegéből bújt elő. Lábán szakmai életútjának felvázolása, de akár még legjelentősebb újításainak áttekintése is (a tánc- és mozgáselmélet, a tánc-

lejegyzés, a koreográfia és a pedagógia az amatőr, a profeszionális, valamint a gyermek- és közösségi tánc közegeiben) szétfeszítené ennek az írásnak a kereteit, kollaborálásának felvázolása azonban kínál meggondolnivalókat.

Lábán már elmúlt ötvenéves, amikor 1931-ben hároméves szerződést kapott a Berli Operaházba. Életében először nem valamilyen kisebb-nagyobb független, és ebből következően kockázatos egzisztenciájú társulatot vezethetett, hanem állami alkalmazott lett, egy patinás intézmény koreográfusa. Ekkor már több könyvet publikált, amelyekben táncfilozófiáját, majd mozdulatelemző-tánclejegyző módszerét ismertette, megszervezett és irányított három országos tánckongresszust, koreografált a Wagner-szentélynek tekinthető Bayreuthban, Bécsben megrendezte az Iparosok és Kézművesek felvonulását közel húszezer résztvevővel, Essenben az ő módszere alapján szerezhetek diplomát táncosok és pedagógusok, rajongó hívei, odaadó tanítványai pedig egész Németországot behálózták. Ekkoriban dolgozott önéletrajzán, amely addigi életútjának és eszméinek összegzése kívánt lenni. *A Táncnak szentelt élet* alapján gondolkodásának sarokpontjai világosan kirajzolódnak. Lábán egy új és szebb jövő ígézetében ellenszenvet táplált saját korával, a nagyvárosi élettel, a modern kort szimbolizáló tőzsdével és gépesítéssel szemben, amiért e modern kor megeszi, elorsvasztja a lelket. Ő azonban éppen azt tartotta saját hivatásának, hogy „álmok és imák segítségével” felrázza és újjáélessze a lelkeket. Régóta dédelgetett álma a közösségi tánc kultúra megte-



Serge Lifar Ikarosz szerepében. Fotó: archív



Mozgáskompozíció, Gleschendorf (kor.: Lábán Rudolf). Fotó: archív

remtése volt, amely felválthatná az általa egyébként idealizált fehér és népi tradíciót, s amelyben mindenki megőrizheti az egyéniségét, mégis a közösség része marad. Ennek az álomnak – amelynek terepe számára az amatőr mozgáskórusok mozgalmá lett – a részeként egy új, ünnepi kultúra megteremtésére vágyott, az élet olyan miséjére, ahol „az együtt ünneplők ugyanúgy gondolkodnak, éreznek és cselekednek, és közösen keresik az utat világos céljaik eléréséhez, nevezetesen, saját belső tisztaságuk megnövelésére”. Ami pedig az imát illeti, Lábán mindig is szinte vallásos áhítattal csodálta az emberi mozgást, mert az szerinte minden pillanatban jóval túlmutat a pusztán fizikalitáson, hiszen szellemi élményt nyújt, táncolás közben pedig az egyén felmagasztosul, mert egy magasabb rendű, spirituális világ tárul fel számára.

A harmincas évek legeleje azonban már nem az ideák kiteljesítésének ideje volt, mert nyilvánvalóvá vált, hogy a gazdasági világválság tartósabb, mint eleinte hitték. A tánc lehetőségei beszűkültek, fesztiválokról szó sem lehetett, és rettenetes méreteket öltött a munkanélküliség. Hitler hatalomra kerülése után azonban hirtelen minden megváltozott, mert ugyan az összes kulturális intézmény liberálisnak vagy baloldalinak tartott vezetőjét megbízható pártemberekre cserélték, és elkezdődött az ún. árszítás, a többiek számára a központosított hatalom az ideológiai lojalitásért cserébe állami támogatást ígért. Egy évvel vagyunk ekkor az 1932-es, Párizsban megrendezett első nemzetközi koreográfus verseny után, ahol Lábán is a zsűri tagja volt. S nem kis büszkeségére a versenyt egyik tanítványa, Kurt Jooss politikai tárgyú darabja, *A zöld asztal* nyerte. S most a teljes kulturális életet átformáló, szakmailag és ideológiailag felügyelő és cenzúrázó Propaganda Minisztérium utasításai alapján a művészeti intézményeknek el kell bocsátaniuk zsidó származású tagjaikat, amit Jooss az esseni Központi Lábán Iskola élén nem tesz meg, hanem az iskola közel felével – tanárokkal és diákokkal együtt – már össz-

emigrál, míg Lábán a Berlieni Operaházban végrehajtja az intézkedést. Lábán ekkor utolsó évadát tölti a színházban, búcsúztatása ünnepélyes keretek között zajlik, Hitler és Göbbels jelenlétében. Az új hatalom továbbra is igényt tart rá mint nemzetközi tekintélyű művészre, így Lábán 1934-től igazán lenyűgöző szakmai lehetőséget kap: a Minisztérium megalapítja a Deutsche Tanzbühnét, amely először kínál állandó otthont a *modern* táncnak, amelyet most *német* táncként azonosítanak. Valójában a teljes tánccélelet összefogó csúciszerv jött létre – az időközben megalakult Birodalmi Művészeti Kamara hálózata mellett –, így Lábánt elvakíthatta a lehetőség, hogy egy erősen támogatott pozícióból végre valóra válthatja a táncról szőtt vízióit, s közben az egész szakmát segítheti. Mert a Tanzbühne próba- és fellépési lehetőséget teremtett a kamarai tagok számára, munkaközvetítőként funkcionált, továbbképzést nyújtott, turnékat szervezett – egzisztenciális biztonságot adott. Lábán tehát koreografált, táncfesztiválokat szervezett, kidolgozta és egységesítette a szakmai követelményeket, megalapította az ún. Táncmester Műhelyt, amely a hivatásos táncképzés központja lett, s ezzel régóta dédelgetett álma vált valóra: megszületett a tánc felsőfokú intézménye. 1935-ben végre megkapta a német állampolgárságot, s mellé egy olyan megbízást, amely mintegy megkoronázta szakmai tevékenységét: ő foghatta össze az 1936-os berlini nyári olimpiai játékok sokrétű tánceseményeit, hiszen a náciizmus nemzetközi elismertetésében kulcsszerepet játszó sporteseményhez művészeti programok is csatlakoztak. A nemzetközi táncverseny meghívottjai közül azonban az amerikai Martha Graham éles hangú levélben utasította el a felkérést, mondván: „Számítalan általam nagyra tartott és csodált művészt Önöknél üldöznek, nevelés és lehetetlen indokokkal fosztják meg őket a munkalehetőségtől. Ezért megengedhetetlennek tartom, hogy engem egy olyan rezsimmal azonosítsanak – ha elfogadom ezt a meghívást –, amelyik ilyesmit egyáltalán lehetővé tesz.” Lábán



A hamburgi Lábán-mozgáskórus. Fotó: archív

azonban a rezsim egyik kulturális prominenseként lelkesen készülődött arra, hogy a *Német sors* munkacímét viselő nagyszabású, tömegeket mozgató kompozíciójával megnyíljon a görög színházak mintájára újonnan épült – Dietrich Eckart náci író, a hivatalos pártlap szerkesztője emlékének ajánlott – szabadtéri színpad. A jelmezes főpróba azonban váratlanul Lábán kegyvesztettségét hozta, mert a próbát megtekintő propagandaminiszter, Göbbels nem találta megfelelőnek az előadást, így azonnal betiltotta. „Az egész annyira intellektuális. Nem szeretem az ilyet. A mi gönceinkben tetszeleg, de semmi köze nincs hozzánk”, írta naplójába. Vagyis épp Göbbels érvelése mutatott rá, hogy a náciizmus ideológiája és Lábán eszméi közötti hasonlóságok – a népi (Völkish) hangsúlyozása, a vallási élményt helyettesítő rituális-ünnepi tömegrendezvények (Festkultur) és a közösségi összetartozás (Blut und Erde) erejében való hit – csak a felszínen léteznek. Az „intellektuális” jelző pedig a náci szóhasználatban az ellenséges – zsidó vagy bolsevik – értelmiséget jelentette. Lábánt ettől kezdve mellőzték, egy éven belül pedig minden pozíciójából felmentették. Miután rákényszerítették, hogy nyilatkozzon, tagja volt-e a szabadkőműves mozgalomnak (tagja volt), és homoszexualitással is megvádolták, új hivatali főnöke pedig táncelméletét is megpróbálta kozmopolitának, liberálmárxistának és degeneráltnak bélyegezni – a müncheni „Elfajzott művészet” kiállítás évében vagyunk –, Lábán az emigráció mellett döntött. A náci kultúrpolitika, amely egyébként a modern művészetek közül egyedül a táncot nem tekintette destruktívnak, Lábán kiszorítása (aki menekültként Nagy-Britanniában talált új otthonra) után egyre jobban visszavett a német kifejező tánc támogatásából, hogy új kedvencét annál hathatósabban pártfogolja. A modern tánc kivételezett helyét átvette a végre nem filozofikus, nem világmegváltó, nem intellektuális, hanem szép, könnyed és érzéki balett, amelyet Hitler annyira kedvelt. Ezért is reménykedhetett abban Lifar – aki

ekkor még „drámai grimaszként” nyilatkozott a német modern táncról, a megszállást követően viszont lelkesen kereste a szintézis lehetőségét a német tánc férfias ereje és a francia balett kifinomultsága között –, hogy hamarosan a Harmadik Birodalom lesz szédületes karrierjének új helyszíne.

*Az íráshoz az alábbi könyveket és tanulmányokat használtam:*

- Galina DOBROVOLSKAJA, „Fjodor Lopuhov”, in L. MERÉNYI Zsuzsa, szerk., *A leningrádi balett korai évei*, Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1980.
- Evelyn DÖRR, „Rudolf von Laban: The »Founding Fahter« of Expressionistic Dance”, *Dance Chronicle* 26, 1. sz. (2003): 1–29.
- Mark FRANKO, „Serge Lifar and the Question of Collaboration with the German Authorities under the Occupation of Paris (1940–1949)”, *Dance Research* 35, 2. sz. (2017): 218–257.
- Martha GRAHAM, *Blood Memory*, New York–London–Toronto: Doubleday, 1991.
- Lilian KARINA – Marion KANT, *Hitler's Dancers*, németből angolra ford. Jonathan STEINBERG, New York: Berghahn Books, 2003.
- Carole KEW, „From Weimar movement choir to nazi community dance: The Rise and Fall of Rudolf Laban Festkultur”, *Dance Research* 17, 2. sz. (1999): 73–96.
- Horst KOEGLER, „A tánc a harmincas években”, *Külföldi Szemle* (Magyar Táncművészek Szövetsége) 1982/4, 87–95.
- LÁBÁN Rudolf, *Táncnak szentelt élet*, Budapest: L'Harmattan, 2009.
- Greg LAWRENCE, *Dance with Demons*, New York: G.P. Putnam's Sons, 2001.
- Susan MANNING, „Modern Dance in th Third Reich: Six Positions and a Coda”, in Susan LEIGH FOSTER, szerk., *Choreographing History* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995), 165–176.
- Valerie PRESTON-DUNLOP, *Rudolf Lábán – An Extraordinary Life*, London: Dance Books Ltd., 1998.
- Natalja ROSZLAVLEVA, *Az orosz-szovjet balett a XX. században*, ford. SZÉCHY Ágnes, Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1975.
- Elizabeth SOURITZ, *Soviet Choreographers in the 1920s*, oroszról angolra ford. Sally BANES, London: Dance Books, 1990.