



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2011/2.

A Magyar Táncművészeti Főiskola folyóirata III. évfolyam 2. szám

„Sok minden szükséges ahhoz,
hogy valahol a balettművészeti
munka kifejlődjék. Kellő létszá-
mú, felkészült együttes és szín-
ház, koreográfus és balettmester,
új művek, repertoár és jó előadá-
sok, támogató kritika és érdeklő-
dő közönség, akiért a produkciók
születnek...”

Körtvélyes Géza

Szerkesztőség:

Tóvay Nagy Péter főszerkesztő
Bolvári-Takács Gábor lapigazgató
Bernáth László
Major Rita
Mizerák Katalin

Lapterv, tördelés:
Tellingner András

A borítón: Terpsikhoré (1774-
ben Tivoli közelében előkerült,
ismeretlen alkotótól származó
római márványszobor. Jelenleg a
vatikáni Museo Pio-Clementino-
ban található.)

Táncstudományi Közlemények

A Magyar Táncművészeti
Főiskola tudományos folyóirata
A szerkesztőség címe:
MTF Elméleti Tanszék
1145 Budapest,
Columbus u. 87-89.
Tel.: 273-3430, fax: 273-3433
e-mail: ttktnp@gmail.com
www.mtf.hu
ISSN 2060-7148
Lapnyilvántartási szám:
163/384/1/2008.
Megjelenik évente kétszer, az OTKA
támogatásával (K 81672).

A folyóirat terjesztése ingyenes, to-
vábbi példányok korlátozott szám-
ban a szerkesztőségtől kérhetők.

tartalom



A Magyar Táncművészeti Főiskola folyóirata III. évfolyam 2. szám

Forrásközlés

Bogár Richárd: Napló 4

Tanulmány

Évforduló
Roboz Ágnes: Emlékek Szalay Karoláról 11
Sirató Ildikó: Szalay Karola 14

Művelődéstörténet
J. H. Phillips: A keresztények és a tánc. Egy la rochelle-i nyilvános vita 1639-ből 18

Színháztörténet
Heltai Gyöngyi: A két háború közti pesti operett stílári és ideológiai dilemmái:
a Király Színház példája (1920–1936) I. rész 33

Tánc történet
Ferencz Krisztina: Rítus a színházban 74
In memoriam: Körtvélyes Géza (1926–2011) 79
Körtvélyes Géza: Milloss emlékest az Operaházban 79
Kanadai balettegyüttes vendégjátéka az Operaházban 80

Tudományos hírek

Beszámoló az MTA Táncstudományi Munkabizottsága 2011. évi munkájáról 82
Tudományos hírek a Magyar Táncművészeti Főiskoláról 85

Szerzőinknek 88



Bogár Richárd Napló¹

1. fejezet

A nézőtérre bekapcsolták a világítást. A filmzene kísérő hangjai még ott kavargtak körülöttem. Zsibbadtan, megbabonázva, szívenütve, valószínűleg igen bambán lefittyed alsóajakkal bámultam a már elsőtétedett vászonra. A moziszékek felcsapódásai készítettek arra, hogy én is felálljak, és a kifelé sodródó tömeggel a vasárnap délelőtti havas, lassan tavaszodó Üllői útra kerüljek.

Savoy mozgófényképszínház, 1941 vagy talán 40? Délelőtti matiné előadás. Nagybátyám ismerősei, a büfé bérlői ültettek be ingyen a nézőtérre, az akkor újnak és modernnek számító moziba. És ez el is döntötte a sorsomat.

Persze mindezt akkor még nem tudtam volna ilyen nagy bizonyossággal mondani, de éreztem: ezentúl számomra csak egy út járható, és csak ezt akarom csinálni. Mi is volt a film címe? „Tánc a Föld körül”. És életemben először abban a szerencsében részesültem, hogy a világ mindenkori legnagyobb táncos egyéniségétől kaptam az életemet meghatározó nagy élményt. Ha visszagondolok rá, ez megszabta a magaslátot. Azóta már tudom, elérhetetlent, és ha utánagondolok, ennél nagyobb szerencsém nem is lehetett volna. Mert úgy vélem, előbb-utóbb a tánc megbűvölt volna akkor is, ha kisebb, szerényebb képességű emberektől kapom az első leckét. Valószínű és remélem, mércém és ízlésem akkor is a felsőbb tiszta magaslátokra igyekezett volna.

De 45 évvel később, mindannak birtokában, hogy csodálatos művészek munkáit láthattam, hogy nagyszerű, nemzetközi mércével mérve is kiválóakkal dolgozhattam, a legnagyobbak munkáit látva és azokból sok esetben lenyűgözve is mondhatom, hogy ott, akkor, az Üllői úti Savoy moziban azon a délelőtti mozielőadáson láttam a csodát, aki valóban a legnagyobb volt, akinél technikailag lehet, hogy akár így, akár úgy többet produkáltak azóta, sőt rengetegen produkáltak többet, de úgy, ahogy ő, soha senki. Fred Astaire maga a tánc. Egy médium, nem hiszem, hogy volt táncos, aki azóta élt a világon, hogy ne került volna a hatása alá. És most nemcsak a direkt utánzókról beszélek. Ez elkerülhetetlen volt. Nekem is. Akkor. De azóta is nyomai úton-útfélen felfedezhetőek a táncművészetben.

Azon a délelőtti az úton hazafelé eszembe jutottak a gyerekeim tánckleckéi, amelyeket édesapámtól kaptam, aki akkor már az artista táncos pályát abbahagyva, mert az túl bohém volt a házassághoz, úgy élte ki magát, hogy engem dresszírozott 4-5 éves koromban, szteppelni tanított, meg némi orosz táncot, pliszátkákat stb.

Szüleim gyönyörűségére fel is léptettek egyes rendezvényeken, ahol nagy sikert arattam. Majd szétszedtek, mint egy szőke, göndör, kékszemű kis csodagyereket. És én úgy megutáltam a tán-

¹ Bogár Richárd (1924–1986) táncos, koreográfus. A gépirat lelőhelye: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, jelzet: H-Gy 31. A szöveget eredetiben közöljük. Néhány esetben (pl. magánhangzók: kitűnő-kitűnő, mássalhangzók: stepp-sztepp, espresso-eszpresszó, az idegen szavak toldalékolása) a mai helyesírás szabályai szerint módosítottunk a szövegen. A többféle alakban szereplő neveket (pl. Garai-Garay) egységesítettük. Készült a K 81672 számú OTKA kutatás keretében.



cot, hogy még ma is előttem van az a kín, amivel akkor apám dresszírozásait, próbáit, tanításait formálisan átszenvedtem. És a legnagyobb undor, amikor ugyanezen produkcióval fel kellett lép-nem, amikor is a közönség úgy csodált körül, mint madárfejű Lajcsikát vagy altest nélküli nőt és csudapókot. A csukamájolajat, amelyet később az iskolában egyszer az orvos köpenyére hánytam – úgy undorodtam tőle – valószínű elfogadtam volna, ha cserébe nem kell fellépnem.

Apám zseniális ember volt, kiválóan táncolt, ragyogóan megtanított egy utálkozó kis emberkét szteppelni, kiváló sakkozó volt, aki a Duna-parti kiránduláson csak úgy mellesleg sakkbajnokokat vert meg, nagyszerűen hegedült, kiváló humora volt, nem volt olyan társaság fel-és lefelé, akit ne tudott volna elbűvölni. Anyámat is.

Csak engem nem. Nem szerettem. Sohasem. Most utólag látom, mennyi mindenhez volt tehetsége, csak férjnek és apának nem tudott igazán lenni.

Nekem akkor mégis adott valamit, amit csak most éreztem meg. Persze bár később sokan tehetséges embernek mondtak, és a körülményekhez viszonyítva ezt többször eredményesen bizonyítottam is, úgy érzem, soha nem tudtam volna olyan sokoldalú valaki lenni, mint ő volt.

Ilyen gondolatok kavargtak a fejemben, míg hazafele baktattam. Többször bementem egy-egy kapu alá, és különböző táncfigurákat próbáltam csinálni. Mai szemmel nézve olyan lehettem, mint amikor egy szöcskét egy bolha csíp. Hazaérve a szobánkban állt egy egészalakos szabó-tükör. Előtte ugrálva valami hatalmas boldogságérzés töltött el. A táncfigurákat, amelyeket a tükör előtt jártam, imitt-amott elragadónak éreztem, de megismételni nem tudtam. Megpróbáltam a moziban látott csodára hasonlítani. Szóval, míg elragadtatva néztem egyéni ugrándozásaimat, azért éreztem, hogy valami nem stimmel. Anyám aggódó tekintettel figyelt az ajtóból.

Ezekben a hetekben, hónapokban rengeteget jártam moziba. Persze csak Fred Astaire filmekhez. Egy-egy filmet 15-20-szor is megnéztem. Most már tudtam és biztos voltam benne, hogy táncos leszek, csak még nem tudtam, hogyan kezdjek hozzá. A belül forrongó erők feszítettek, ösztönöztek. Tudtam, hogy valamilyen táncképzőben el kell kezdenem. Azonban a gyermekkori rossz emlékeim hatására viszolyogtam nekivágni. Ekkor azonban már nem a magam ura voltam.

Mint a férfivá érett kamasz egy gyönyörű hetéra karjaiban, úgy merültem bele naivul, tapasztalatlanul, bátortalanul a jövőm hivatásomba.

Egy barátom apjának tanácsára Feleki Kamill² tánciskolájába iratkoztam be. Szerencsére Kamillkával akkor még sokáig nem találkoztam, mert bátortalanságomnak egyáltalán nem használt volna az akkor már népszerű sztárnak számító kitűnő színész jelenléte. Egy türelmetlen mozdulatára valószínűleg otthagytam volna csapot, papot. A tanítással Finike, a felesége foglalkozott végtelen szorgalommal, szigorral, sokszor kedélyesen. Hallatlan munkabírása volt. Az iskolában szteppet tanított kezdő-haladó turnusban, színpadi táncot és balettet alapfokon. Az első havi tandíj befizetése után soha az életben többet sehol, semmikor tánctanulásért nem fizettem. Finike a második héten félrehívott. Közölte, hogy tőlem nem fogad el tandíjat, olyan tehetségesnek tart, hogy ha továbbra is szorgalmas leszek, csak arra kért, ne mondjam el senkinek. Elvárja viszont, hogy az akrobatika órákon és esetleg más kezdő sztepp órákon segédként működjek közre. Később, miután ez rendszerré vált, szinte minden órán részt vettem minden nap. Később megengedte, hogy délelőtt is bejárjak egyedül gyakorolni. Ez idő tájt ismerkedtem meg Kamillkával, aki kedves volt hozzám, de eleinte csak éppenhogy tudomást vett rólam, úgy bánt velem, mint a sokszáz növendék egyikével. Később megszokta, hogy a Finike kedvencei közé tartozom. Ilyenkor néha megengedte, hogy bemenjek hozzá a fürdőszobába, és elcsevegjek vele. Arról persze, amit

² Feleki Kamill (1908–1993) színész, aki rendkívüli tehetségének köszönhetően elsősorban táncos-komikusként futott be szédületes karriert egy olyan periódusban, amikor még alig létezett koreográfus státus a zenés színházakban, így a táncosoknak koreográfusként is meg kellett állniuk a helyüket. Pályája főként a különféle zenés szórakoztató színházakban, majd az Operett Színházban bontakozott ki. Feleségével, Metzger Josephine-nel iskolát nyitottak a mai Bajcsy Zsilinszky út 71-ben, ahol balettet, színpadi táncot, szteppet, szalontáncokat és illemtant tanítottak.



ő szeretett volna hallani. Köztudomású volt, hogy Kamillka a nap igen jelentős részét töltötte a fürdőszobában, amelyet a legszentebb magánhelyének tekintett. Ott tanulta a szerepeit, ott gondolkozott, és azt hiszem, azt a rengeteg ötletet, mellyel szerepeit színezte is, ott ötlötte ki. Így hát akinek megengedte, hogy betegye a lábát a fürdőszobába, a legnagyobb megtiszteltetésben részesült. Mégis még 2-3 évnek kellett eltelnie ahhoz, amikor egyszer a Finike nevetve elárulta, hogy délelőtt, mikor már egyedül három órája egyfolytában szteppeltem a teremben, a Kamillka idegesen kijött a fürdőszobából és odaszólt a Finikének: Mondd, ez még mindig a Ricsi? – Igen – válaszolta Finike. – És soha nem akarja már abbahagyni? Finike megnyugtatólag rátette Kamillkára a kezét. – Várj, ma délelőttre már valóban elég lesz, majd szólok neki. – Hagyd. – szólt Kamillka és visszament a fürdőszobába. Mielőtt becsukta az ajtót, visszazólt Finikéhez. – Figyeld meg, ebből a fiúból lesz valaki.

Finike, aki mélységesen respektálta Kamillka véleményét, különösen a színházzal kapcsolatosat, jogosan, boldogan mesélte ezt nekem, és úgy nézett rám, hogy én éreztem, itt családtagnak számítok, a jogaimat és a kötelességeimet tekintve is.

Az iskola haladók csoportjában több tehetséges táncos vagy táncosjelölt gyakorolt. Az egyik Mednyánszky Ági³, az ismert színésznő, akkor kezdő fiatal filmszínésznő, aki már film főszerepet is játszott. Gyönyörű szép szőke hajú, madonnaarcú lány volt, aki kitűnően táncolt, jó balett alapja volt, remekül forgott, és nagyon jól szteppelt. Azt írtam róla, hogy lány volt, holott akkor már fiatalasszony – férje a magyar műugróbajnok, Hídvéghy László. Szintén remek filmszínész alkat, kitűnő sporttalakkal. Én ugyan eleinte csak az órákon találkoztam Ágival, és titokban szerelmes voltam bele reménytelenül, mert ez a gyönyörű lány és a férje, mind a ketten a sikeres emberek magaslatán álltak a szememben, míg én a kis ismeretlen, akit egyelőre csak az iskolában tartottak tehetségnek, sok fényév távolságban álltam alattuk. Ági észre sem vehette akkor a belőlem feléje áradó rajongást, amely álmaimban felruházta őt Ginger Rogers tulajdonságaival, csak éppen felülmúlva azt, és én voltam persze az ő Fred Astaire-je. Álmodozásomban egy időre ezzel meg is oldottam volna a tánckarrierem jövőjének valamennyi problémáját, ha Hídvéghy, a férje, a szép férfi és kiváló sportember nem áll az utamban. De miután Ági akkor annyira körülrajongott kezdő sztár volt, észre sem vehette az én szédült álmodozó pillantásaimat, vagy ha igen, betudta, hogy én is az egyik rajongója vagyok a sok közül. Kamaszos meggyőződéssel hittem, hogy Ági rettenetes hibát követ el, amikor nem veszi észre a „jövő emberét”, ahogy én magamat képzeltem – csak a jövő konkrét időbeli meghatározásától rettentem vissza, ami viszont érthető volt, ha az akkori időkre gondolunk, amikor már egész Európában tombolt a háború, és már nálunk is megjelent a rettegés az embertelen törvények és megalázó rendeletek formájában.

Így hát csak még jobban belemerültem a gyakorlásba, a táncos filmek nézésébe, majd amikor már amerikai filmet a kültelki mozik sem vetítettek, sűrűn kezdtem járni a Royal Revűszínházba, amit akkor a neves jazzkarmester, Heinemann Sándor vezetett. Itt játszott akkor Lugossy György, Rátonyi Róbert és Szendrő József, és egy kitűnő új parodista, Alfonzó, aki színrelépését úgy kezdte: Idefigyeljenek emberek! Úgy emlékszem vissza, ők képviselték a humort az akkori revűkben, de engem főleg Óvári Tibor és Utassy Jenő⁴ érdekelt. Ők táncoltak ott és szteppeltek az igen kedves, pikáns arcú Rév Erzsivel, a fiatal revű szubrettel. Persze pillanatok alatt beleszerettem. Nem zavart, hogy már magamban másfele is elköteleztem érzelmeimet. Álmaimban egyszer az Ági, egyszer a Rév Erzs volt a partnerem. Valójában soha nem mertem volna józanul arra gondolni, hogy álmaim valóra válhatnak, és egyszer táncolni fogok velük. Pedig jóval később ez mégis megtörtént, persze nem egészen olyan körülmények között, ahogy én arról álmodoztam.

³ Mednyánszky Ági (1927–) gyerekkorában az Operaház iskolájában balettet tanult, majd főként zenés színházak és revűk táncosaként aratott sikereket. Később színésznő lett, akinek pályája elsősorban az Operett Színházhoz kötődik.

⁴ Utassy Jenő (? – ?) táncos színész az 1935/36-os évadban a Szegedi Színházban, majd 1943-ban Karády Katalin mellett egy filmszerepben tűnik fel, 1945 után pedig sztepputásával arat sikereket a különböző produkciókban.



Mindez olyan távol volt reálisan akkor tőlem, hogy alapjaimban rázott meg egy kislány megjelenése a balettiskolában az órákon, akivel addig valahogy elkerültük egymást. Szántó Magdának hívták, igen tehetségesen táncolt, csak kissé visszafogottan. Gyönyörű barna haja és szeme volt, kissé kreolos, nyúlánk, úgy éreztem akkor, hogy ő az eddigi legjobb partneranyag számomra. Kicsit az zavart, hogy soha nem éreztem nála azt az elszántságot, ami ehhez a szakmához nélkülözhetetlen. Mindig úgy táncolt, mintha kedvtelésből táncolna, és ez így is volt. Vele sokszor gyakoroltam külön is, és kettőnk között egy nagyon naiv tiszta vonzódás alakult ki. Soha nem mondtuk egymásnak, hogy szeretlek vagy más ilyesmit. De gyakorlás után hosszan sétáltunk kézenfogva, és mindenféléről tervezgettünk. Azaz, azt hiszem, én tervezgettem, és ő ezt nagy egyetértéssel hallgatta.

1944. március 19-én délelőtti matinén az Operaházban voltunk, ahol Ravel Boleróját néztük meg Ottrubay Melindával és Tatár Györggyel a főszerepben. Mikor előadás után az utcára léptünk, tudtuk meg, hogy a németek megszállták az országot. Az emberek komoran jártak az utcán, és mindenki sietett haza.

Később egy próba után történt, hogy Magdival, aki jó módú családból származott, és mindig igen csinos ruhákban járt, e napon egy csinos drapp kosztümöt viselt, rajta a megbélyegző sárga csillaggal, kéz a kézben sétáltunk a Vilmos császár úton – most Bajcsy Zsilinszky út – nem messze Kamillkáék balettiskolájától, amikor két magas férfi állta az utunkat. Magdit elzavarták, engem betuszkoltak a kapu alá, és ordítva vontak felelősségre, hogy hogy merek zsidó lánynak udvarolni. Két-három pofon után otthagytak a kapu alatt. Úgy emlékszem, visszamentem Kamillkáékhoz, és a megaláztatástól és a dűhtől sokáig nem tudtam szólni. De nem elsősorban a pofonok miatt. Csak hosszú idő után meséltem el a Finikének, hogy mi történt.

Tulajdonképpen ezek a pofonok ráztak fel az álmodozásaimból, hogy félévre kitaszítsanak a reális világba, ahol már a dögmadarak keringtek. Igen furcsa módon engem is és a Kamillkát is a légószolgálatba hívtak be, némi utánjárással. A film itt megszakad. Olyan hónapok következtek, melynek eseményeinek tárgyalása nem célja e könyvnek. Ez idő alatt többször kerültem életveszélybe, de mindannyiszor megszállottan hittem abban, hogy túlélem, mert még sok feladat vár rám. Ma már tudom, hogy mindez naiv dolog volt, hiszen sok-sok kiváló ember halt meg ez idő alatt, holott mi mindent hozhattak volna létre, ha túléljük. Én mégis ennek tulajdonítom, hogy életben maradtam.

2. fejezet

A romokból előlépő emberek olyanok, mint a vakondok. Vaksik, tétovák, nem akarják elhinni, hogy szabadok, még mindig gyanakszanak valamire, hogy talán nincs vége, valahol itt-ott lecsap még egy eltévedt akna, mint a hervadt fáról az utolsó rothadó gyümölcs. Aztán látja az otthonát, a városát romokban és az operáció utáni kétségek fájdalmát érzi át. Üvöltve keresik rokonaikat, az újságokban, a kapukra, fákra kiszögezett cédulákon nevek százezrei: ők a szívek körözöttjei, és ki tudja, hányan élnek még közülük. A város éhezik. Az emberek összeszedik megmaradt rongyait, „csere-bere fogadom,” élelemért odadom nyüzsgés kezdődik. És akkor kisüt az első napsugár. Romeltakarítás, közmunkák, újjáépítés, melyből mindenki kiveszi a részét. De közben átalakulnak a társadalmi erőviszonyok, melyek engem is arra ösztönöznek, hogy elkezdjem a pályámat. Kamillkáéknál az első vagyok, aki megkezdte a gyakorlást. De özőnlenek az új tanítványok is, és Szántó Magdival újra összetalálkozunk. Én délelőttönként egyedül, külön szoktam gyakorolni. Egy délelőtt az iskolába menet, a körúton a Royal Revűszínház melletti Revű eszpresszó előtt egy kisebb embertömeget láttam. Odaforakodva megtudtam, hogy a presszó felső termében ar-



tistavizsga van. Tudvalevő, annakidején az operai táncosok kivételével, minden táncos az artista egyesülethez tartozott, és az egyesület vizsgáján szerezte meg a működési engedélyét. Futva tettem meg az utat a Bajcsy Zsilinszky útig. A tánciskolából elhozva a tánccipőmet, azonmód beestem a Revü eszpresszó vizsgabizottsága elé, ahol az utolsó előtti számként léptettek fel. Egy kottát tettem a korrepetitor elé, és elkezdtem improvizálni. Akkor már igazán jól szteppeltem, de a vizsgabizottságban két, akkor neves táncos, Utassy Jenő és Gonda László is ült, akik nem a vajszívűkről voltak híresek az elbírálást illetően. Az elfogultságom azonban csak pillanatig tartott, és átadtam magam a táncnak, lubickoltam benne, fricskáztam az ötleteimmel. Még nem értem a végére, amikor leállítottak. Bár a nem megfelelő előadókat is le szokták állítani, én azonban éreztem, hogy most nem erről van szó, mert imitt-amott a szakértőkből álló nézők közül szórványos taps is felcsattant, ami ilyen zártkörű vizsgán nem szokásos, és éreztem is, hogy jól ment minden. Szentiványi Kálmán⁵ volt a vizsgabizottság elnöke. Odahívott, és megkérdezte, hol tanultam. Én megmondtam, és közben láttam, hogy Utassy és Gonda is összesüggött egymással. Végén mosolyogva megköszönték és én átöltöztem. Utánam Zsolnay Hédi, mint utolsó szám következett. Neki is nagy sikere volt, de az előttem vizsgázók közül sokan lehorgasztott fejjel vették tudomásul bukásukat, mikor a végén felolvasták, hogy kik menjenek be és mikor átvenni az Artista igazolványukat – amely már fellépésre jogosít – az Egyesületbe. Mikor a vizsgabizottság felállt, és mindenki távozott és én is útnak indultam, kifelé menet éreztem, hogy valaki megveregeti a vállam. Odanézve láttam, hogy Utassy Jenő az, aki tele szájjal mosolyog rám, mögötte Gonda László viszont rendkívül elegánsan, felemelt fejjel, felhúzott szemöldökkel, komolyan rám nézett olyan kissé sértődött, de elismerő tekintettel, ahogy egy gimnazista néz egy elemista srácra, aki bele mert rúgni abba a labdába, amivel ő focizott, és odaszólt: Jól van fiú – majd mint egy herceg, tovább vonult.

Az ezt követő hetekben büszkén hordtam zsebemben az igazolványomat, hogy profi lettem. Legalább is így éreztem akkor, hogy aztán később sok évet és évtizedet töltsek el azzal, hogy valóban az legyenek. Persze a gyakorlást tovább folytattam. Szántó Magdival csináltam egy számot, amivel őt is levizsgáztattam, majd több különböző rendezvényen felléptünk, ha nem is hatalmas gázsíért, de fizettek érte. Magdival nagyon szoros maradt a kapcsolatunk, de ezt mindig több és több nézeteltérés tarkította, amely szakmai természetű volt. Ő, mint már említettem, szerette a táncot, de az életet is. Fiatal volt, csinos, kedves, és ha szórakozásra nyílt alkalma, nem volt hajlandó azt feláldozni, azaz talán nem volt annyit hajlandó feláldozni a próbák és a gyakorlások miatt. Én viszont mindent feláldoztam anélkül, hogy ezt áldozatnak éreztem volna. Nekem akkor ez volt a szórakozás is, minden, az egész életem ez volt.

Egy másik délelőtt, szintén mikor egyedül gyakoroltam a nagyteremben Kamillkáéknál, csöngettek. Ilyenkor, ha egyedül voltam én szoktam beengedni az illetőt, aki rendszerint beiratkozni jött. Utána beszóltam a Finikének a lakásba, amely az iskola folyosójáról nyílt, és ő beszélt a jelentkezővel. Ezen a délelőttön egy mosolygós, barna hullámos hajú, velem egymagasságú, de testesebb fiú jött. A formaságok után átadtam Finikének, és visszamentem a terembe tovább gyakorolni. Egy negyed óra múlva arra lettem figyelmes, hogy az egyik ajtó egy résnyire kinyílik, és az előbbi fiú leskelődik befele. Meglehetősen bosszús voltam, mert annak idején a táncosok nem szerették, ha bárki is benéz a külön próbáikra, sőt, ilyenkor a legtöbb esetben leálltak és kiutasították a kíváncsiskodót. Én is leálltam, és kérdően néztem rá. Ő mosolygósan, kicsit szégyenlősen megkért, hogy maradhasson egy kicsit és nézhessen. Azt hiszem, a szimpatikus lénye és talán saját hiúságom is hozzájárult ahhoz, hogy nagylelkűen megengedtem, hogy nézze, hogyan gyakorolok. A végén megvárta, míg felöltözöm, és elkísért. Az úton sok mindenről beszélgettünk, kiderült, hogy imádja a zenét, táncot, kitűnően dobol stb. Szüleinek a Váci utca végén, a Vásárcsarnok közelében volt jól

menő kocsmájuk. Így ismerkedtem meg Garay Nándival, aki a későbbiek folyamán a szemem előtt lett kitűnő táncos. Más felépítésű volt, mint én, így sok mindenben jobb és sokban gyengébb volt, de tehetségben legalábbis egyenrangú velem. Pályám kezdetén sokat adtam neki tudásomból, és sokat kaptam tőle vissza abból, amit ő szedett fel máshol, vagy amit maga talált ki. Az élet furcsa és igazságtalan fintora, hogy ez a kiváló tehetség életének késői szakaszában kezdett táncolni, és két év alatt 8 évet hozott be másokon rátermettsége folytán, ugyanakkor nem csak éveivel számával, de hízásra hajlamos alkatával is állandó küzdelmet folytatott, és ezt a küzdelmet nem lehet ilyen teherrel egy életen át folytatni. Úgy érzem, az egyik legnagyobb magyar tánc tehetség volt, akivel találkoztam életemben.

Ezek után naponta találkoztunk, rövidesen együtt gyakoroltunk, mert én is élveztem, hogy milyen rohamtempóban tud könnyedén elsajátítani dolgokat. Bár hajlamos volt bohémságra is, mégis spártai fegyelmet erőszakolt magára. Szigorú diétára fogta magát, kora hajnalban a gőzfürdőbe járt, és rengeteget gyakorolt. Most már naponta együtt jártunk moziba is, kizárólag táncos filmeket, Fred Astaire és az akkor feltűnt Gene Kelly filmeket néztük. Egy filmet általában 15-20-szor megnéztünk. De volt olyan, pl. a Broadway Melody 1940, ahol Fred Astaire, Eleanor Powell-lel és Georg Murphy-vel táncolt, amit 44-szer láttunk. Sok esetben, ha bizonyos tánc kombinációt meg akartunk tanulni, és sehogysem tudtunk rájönni, hogy hogyan csinálják, szinte lehunyt szemmel néztük a filmet, addig a pontig, amíg a zene nem figyelmeztetett, hogy most mindjárt az következik. Akkor kinyitottuk a szemünket, megpróbáltuk magunkban rögzíteni, aztán a kezünkkel eltakartuk a szemünket, hogy a következő táncfigurák ne zavarják össze bennünk a már rögzített részt, és előadás közben, sűrű bocsánatkérések közepette kioldaltunk a széksorokból, és mentünk az iskolába, de sok esetben a mozi toalettjébe, hogy megpróbáljuk ott kigyakorolni. Persze a következő előadásra a jegy már a zsebünkben volt. Nándi tehetsége és bő humorú, mosolygós egyénisége ekkor sok barátot szerzett neki, és így Szántó Magdi is megszerette, és rövidesen elhatároztuk egy trió szám elkészítését, és csináltunk egy matróz-számot. Ezzel egy-két helyen fel is léptünk, amikor Alfonzótól, a nagyszerű parodista komikustól kaptunk egy szerződést a Sportszarnokba, ahol is Rézveréb címen ugyancsak ő rendezett egy revüt. Ez a revü egy hónapig ment, ha jól emlékszem, és a fizetésünket adópengőben kaptuk meg. Mindig bizonyos számú jegynek az ára volt egy-egy művész kialakított gázsija. Minálunk alkuról szó sem volt. Örültünk, hogy felléptünk. Emlékszem, előadás után milyen viharos gyorsasággal rohantunk le a körút és a Rákóczi út sarkára, az Emke kávéház elé, hogy az ott áruló cigaretta-üzereknél cigarettára váltsuk be a gázsinkat, mert az értékesebb volt, mint a pénz, amely óráról-óra romlott. Pl. ha este 10-kor 10000 adópengőért vettem egy csomag cigarettát, az 12 órakor már 13-14000 pengő volt, másnap délelőtt már 20000. Persze a számokban nem vagyok bizonyos, hogy pont ennyi volt, de a pénz romlásának az aránya körülbelül ilyen iramú lehetett. Ezután a szereplés után hosszú ideig nem volt szerződésünk. Én akkor a Finike kérésére Mednyánszky Ágival csináltam egy elegáns duettet, amelyet az iskola vizsgáján eltáncoltunk. Ezután még sokszor felléptünk Ágikával, akivel igen jó baráti és szakmai kapcsolatba kerülünk, és mindig igen nagy sikerrel szerepeltünk együtt. Már a megjelenésünkkel megnyertük a közönség tetszését, és szinte mindig kellett ismételnünk a számunkat, amire bármennyire is büszke voltam, de amit sohasem szerettem, mert mindig úgy éreztem az ismétlésnél, hogy most magamat utánzom. Azonban Ági színésznő volt, és többfelé vállalt színészi feladatokat, és az ambíciója is erre felé irányult. Ezért még csak az eszemben sem fordult meg, hogy távlatilag mint táncospartnert, egyes fellépéseket kivéve, számításba vehessem.

Egy nap behívót kaptunk a Royal Revüszínházba próbatáncolás végett, Szántó Magdival és Garay Nándival. Rengetegen voltak, nem nagyon volt kedvem hozzá, bár tudtam, jobbakk vagyunk az akkor ott jelentkező mezőnyénél. De nem szerettem a próbatáncolásokat, és ha a Magdi

⁵ Szentiványi Kálmán (1883-1950) színész, aki legnagyobb sikereit konferansziéként érte el, főleg kisebb kabarékban, mulatókban lépett fel, 1945 után pedig a Vidám variété és a Royal Revü műsorait vezette.



és a Nándi nem akarja, akár vissza is fordultam volna. Persze mikor sorra kerültünk, éreztem, hogy az eddig látottaknál csak jobbak lehetünk, és ez fel is dobott, úgy hogy remekül táncoltuk el a táncunkat. Utána nemsokára közölték, hogy szerződést ajánlanak a decemberben nyitó Moulin Rouge műsorába, de nem a saját számunkkal, hanem majd a színrehozandó revü lehetőségei szerinti beállításban, aminek a táncait Nemes György táncmester állítja majd be. Boldogan írtuk alá a szerződésünket, bár némi félsz volt bennünk, hogy most nem a saját elképzeléseink szerint kell majd táncolnunk. Azonban az akkor nyitó Moulin Rouge nagy szenzáció volt, és oda bekerülni óriási szerencsének számított akkor. Nagy szereplőgárdával kiállított revüt terveztek, és az is lett. A Moulin Rouge igazgatója ugyanaz az Ehrenthal Teddy⁶ volt, aki a Royal Revüszínházat is igazgatta, és szinte az összes mulató és szórakozóhely az ő kezében volt. Na, és ő aztán egy külön érdekes és furcsa figurája volt az akkori éjszakai és varieté életnek. Híre, amely nem mondható makulátlannak, már megelőzte a háború előtti időkből, amikor is Párizsban és Pesten is működött, mint eszközeiben nem válogató impresszárió és menedzser, aki hol nagy sikereket, hol nagy botrányokat hagyott maga után. Tudomásom szerint ő volt az, aki Rudolf Valentínót, a világhírű filmsztárt az Operett Színházhoz szerződtette, és miután nem tudta kifizetni, megszökött az országból. Persze ezt én is csak úgy hallottam, lehet, hogy nem pontosan így volt, de hogy botrány volt és ő eltűnt, az biztos. Nos, most annál magabiztosabban vette át a szórakoztató ipar ellenőrzését. Robusztus, széles mellkasú, nagyhasú, kifogástalanul öltözködő ember volt. Megjelenése félelemmel vegyes tiszteletet keltett, mert egy szavával akkor még meg tudta hiúsítani, hogy a neki nem tetsző színész bárhol is fellépjen, ha vele konfliktusa támadt. Rendszerint egy egész udvartartás vette körül, sameszok és gorillák lesték a szavát vagy pillantását. Általában 6-7-8 ember kísért. Hatalmas szivarokat szívott, és úgy nézett ki, ahogy az ötvenes években a sematikus szocialista filmekben a tőkést, vagy a mai amerikai filmekben a gengszter keresztapákat ábrázolják. Ő nyitotta meg hát az újjáépített Moulin Rouge-t, és azonnal egy nagyszabású revüvel, sztárként Latabár Kálmánnal, de még sok jónevű színésszel, Rátonyi Róbert, Halmai Imre, Pártos Gusztáv és még sokan másokkal, táncosokkal, táncosnőkkal, és a híres Chappy zenekarral⁷. Így szerződtettek minket is, és végül így kerültem először a Nagymező utcai pesti Broadway-re.

(Folytatása következik)

(A szöveget közléteszi: Fuchs Livia és Tóvay Nagy Péter)

⁶ Ehrenthal Teddy István (1896-1958) neves artista, táncos, rendező és színházi ügynök, aki a Royal Revü, majd a Moulin igazgatója is volt.

⁷ A Chappy zenekart a dobos Orlay (szül. Obendorfer) Jenő (1905-1977), művészneven Chappy alapította és vezette. A zenekar bő három évtizeden keresztül a legnépszerűbb dzsessz formációja volt a fővárosi szórakoztató helyeknek.



Roboz Ágnes

Emlékek Szalay Karoláról¹



Pierrette Fátyola

(Szalay Karola, Brada Ede)²

egy másik munkaközösségben is részt kellett vennie. Mindketten a történelmi társastánc munkaközösséget választottuk másodiknak, én azért, mert abban bíztam, hogy felderíthető lesz a néptánc és a történelmi társastánc kapcsolata, azaz „mi volt előbb, a tyúk vagy a tojás?” Másik okom az volt, hogy a munkaközösséget volt mesternőm, Szentpál Olga vezette, és a vele való szakmai kapcsolat folytatása nagy jelentőségű volt számomra.

A munkaközösségek feladata részben a tanítandó anyag egységes kidolgozása, valamint a meglévő anyag bővítése volt. Ekkor vállaltuk Karolával, Olga kérésére, hogy a reneszánsz táncaikat fogjuk tanulmányozni, és megegyeztünk, hogy Fabrizio Caroso pavane-jait és galliardejait fejtiük meg és rekonstruáljuk a tananyag számára. Az anyagot mikrofilm formájában kaptuk meg Párizsból. A munka heve elragadott bennünket és több táncot is megfajítottunk

¹ A 2011. november 9-én az MTA Táncstudományi Munkabizottsága által rendezett Szalay Karola- emlékülésen, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók termében elhangzott előadás szerkesztett változata.

² Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának gyűjteményéből. A jelzetek a képjegyzék sorrendjében:

1. OSZK SZT Album 17 / 31, 2. OSZK SZT KB 12.631, 3. OSZK SZT Album 17 / 44, 4. OSZK SZT Album 17 / 61, 5. OSZK SZT Album 17 / 80, 6. OSZK SZT Album 17 / 109, 7. OSZK SZT KE 6535, 8. OSZK SZT Album 18 / 7, 9. OSZK SZT Album 18 / 87.



Árva Józsi (Szalay Karola)

a műből. Ekkor ért bennünket felhívás, hogy az 1955-ben nyíló Kossuth-klubot mi nyissuk meg előadva a táncokat. Karola volt a nő, én az apród szerepét vállaltam.

Az, hogy ide elmélyülten eljuthassunk, egy heti beutalót kértünk az akkori kulturális minisztériumtól, a sárospataki alkotóházba. Miért kellett mindezt olyan hosszasan elmondanom? Mert most térek rá Karola életéből olyan bizalmas részletekre, amelyek csak egy hat órás, téli hidegben megtett vonatút alkalmából jutott tudomásomra. Mindez hozzátartozik Karola életéhez és ketőnk barátságához.

A MÁVAG kolónia pincéjében született és felnőtt proletár lányból hogyan lett Dr. Szalay Karola Zingarelli, milyen karakterszálakat indukált benne a törekvés, hogy e szerény környezetből kikerülve eljusson a Magyar Királyi Operaház primabalerinaságáig és a kor felső és intellektuális társadalmi rétegeibe, valamint elnyerje azok támogatását.

Az egyik példa, hogy Zsindelyné Tüdős Klára, a kultusztitkár felesége, ő maga is kosztümtervező és balett-librettó írója, pártfogásba vette a tehetséges és fiatal táncosnőt. Nemcsak a gimnáziumi érettségi, letételére buzdította, de arra is, hogy beiratkozzék a budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem művészettörténeti és keresztény régészeti szakára. Ha Karolában nem lett volna meg veleszületett intelligenciája és a törekvés, hogy feljebb jusson onnan, ahonnan elindult, akkor ezek az ösztönzések sikertelenné váltak volna. Az eredmény a doktori cím elérése volt. Meg kell említeni, hogy tanulmányai folytatásával egy időben sikerrel végigtáncolta az akkori balettrepertoár összes főszerepeit, mert szorgalma és a táncos szakma iránti szeretete megállíthatatlan volt.

Szeretetremlő, extrém természetét, Petrovics Emil Önarckép álarc nélkül című könyvében többször is elemzi – hiszen szoros barátság fűzte őket egymáshoz. Magatartása néha nehezen volt értelmezhető, de ennek ellenére, vagy talán épp emiatt, jómagam rengeteg inspirációt kaptam tőle és nehezen tudtam vele tartani, kénytelenül igényes és kitartó munkabírásában.

Visszatérve a Kossuth-klub megnyitójára, idézni szeretnék a Magyar Nemzet 1955. április 25-én megjelent, D. M. szerzői monogrammal jegyzett írásából.

„Hogyan táncolhattak Mátyás király visegrádi székelyén a langyos nyári estén, a díszudvar zárt terének márványpadozatán? Erre az izgalmas művelődéstörténeti kérdésre, de még sokkal



többre is próbált megfelelni két kitűnő táncművészi, Roboz Ágnes, és Dr. Szalay Karola, az Állami Balett Intézet tanárai, akik a Múzeum utcai Kossuth-klubban bemutatót tartottak – táncok a XV. és XVI. századból címmel. Nagy és szép feladatra vállalkoztak, tudomásom szerint nálunk úttörők ezen a téren.”

A hat órás, fűtetlen vagonban töltött, lassú utazás Sárospatakra módot adott arra is, hogy Karcsi magánéletére is ráterelődjék a szó. Akkor mesélte el, hogy annak ellenére, hogy A csodálatos mandarin előadást Bartók Béla személyes jelenlétében Harangozó Gyula koreografálta, a premier elmaradt. Neki három napra egészségesen egy budai magánszanatóriumba kellett vonulnia és hivatalosan betegségére hivatkoztak a premier elmaradásáért, noha az előadást a korabeli cenzúra és prűd kultúrpolitikája tiltotta le. Nem csodálkozunk, hogy az akkori hatóság a darabot nem engedélyezte. Szabolcsi Bence elemzése talán megmagyarázza a hatóságok félelmét. „A szerelem és halál játéka ez a mű. Végzetes szerelem és végzetes halál, csak épphogy a szerelmet is, a halált is megcsúfolta, megnyomorította, megmérgezte az az embertelen világ, amelyben mindez lejátszódik.”

Még egy korszakemet idéző történet a didergő vonatútról. Horthy Miklós kormányzó felkérte Karcsit a Várba: beszélni szeretne vele. A beszélgetésben kiderült, hogy két fia közül az egyik egy bécsi zsidó nőnek udvarol, amit az akkori politikai vezetés nem nagy örömmel vett tudomásul. Arra kérte fel Karolát, hogy játssza el fia szeretőjét, jelenjenek meg gyakran együtt premiereken, bálokon, társadalmi eseményeken. Cserébe ezért Horthy Signum Laudis kitüntetést ígért. Karcsi játékos természete belement az alkuba és meg is kapta a kiérdemelt kitüntetést.

A sok-sok közös élménynek egyik legdrámaibbát mondom el, amely végül ahhoz vezetett, hogy Karola 1955 nyarán végleg elhagyta Magyarországot. Olasz állampolgársága révén, ennek semmi akadálya nem volt. Előzőleg sok tanakodás után arra a meggyőződésre jutottunk, hogy sikeres Kossuth-klubbeli fellépésünket ki kellene használni a reneszánsz táncok széleskörű megismertetésére. Eldöntöttük, hogy mi már öregek vagyunk, és hogy az Állami Balett Intézeti elfoglaltságunk miatt sem vállalhatjuk a fellépéseket. Így az akkori Táncszövetséghez fordultunk segítségért, azzal az ajánlattal élve, hogy mi ingyen betanítjuk két fiatal operaházi táncospárnak a táncokat. Kértük, hogy a táncosokat havi 200-200 forinttal dotálják, akik azután az egész műsorral kulturális missziót tölthetnének be. A hivatalos válasz erre az volt, hogy „ne gyűjtsünk gombostűre tűzött pillangókat”. Ez volt Karola poharában az utolsó csepp, hogy elhatározza, elmegy. Amikor elutazásának estéjén kikísértem a Keleti-pályaudvarra és a vonat elindult, Karola kupéjának ablakából kihajolva azt kiáltotta „Jaj, de borzasztó!”. Én, tervéről nem tudva, csak annyit gondoltam, vajon miért olyan borzasztó elmenni nyaralni? Az akkori időknek megfelelően előzően nem közölte velem, hogy nem tervezi visszajövetelét.

Olaszországban a Milánói Scala közkedvelt és elismert tanára lett. Sűrűn váltottunk levelet, és később nyári szabadságait is itthon töltötte. „Főzzél nekem egy jó paprikás csirkét, Robozkám!”, ismétlődött nyaranként. Sajnos, leveleit nem őriztem meg, még azt sem, ahol betegen, Milánóban, kórházban fekvőre arra kért, hogyha meghal, én tudjam, hogy magyar földben akar nyugalomra. Ez így is történt. A nagyszerű balerinát, a kitűnő pedagógust, szakembert nyolcan kísérték ki utolsó útjára, a temetőbe.

Sorolhatnám még közös itáliai nyaralásunk, közös olasz kurzusunk eseményeit, amelyek barátságunk tanújelei lehetnének, de végezetül komolyra fordítva a szót azt kérdezném, mit üzen Karola nekünk ma? Én tudom az üzenet tartalmát. Üzeni szakmánk szeretetét, a benne való elmélyülést, a társadalmi ismeretét. Kérné, becsüljük, becsüljük meg jobban értékeinket és kulturális javainkat. Kérné, hogy sose elégedjünk meg azzal, amit elértünk. Keressük meg az új utakat, a régit nem elfeledve.

Karcsikám, egyetértek veled!



Sirató Ildikó Szalay Karola



Örök temetés
(Csányi László, Szalay Karola)

domány kérdéseiről pedig többször publikált például a Táncművészet című szaklapban.

Szalay Karola primabalerina volt az Operaházban, s többnyire lírai és karakterszerepeket táncolt. Törékeny szépsége, bájosan kifejező mozgása, magas szintű technikai tudása mellett színészi tehetségét és képességeit is tudatosan fejlesztette (mások mellett Bajor Gizi segítségével) a teljes színjáték táncszínpadi ideáljához hűségesen. Táncos-színészként részese volt a hazai balettszínház önállósodásának, korszerűsödésének az 1920-as évek végétől az évszázad ötödik évtizedéig. Fontos szerepei voltak: Seherezádé (1930), Tünde (Csongor és Tünde, 1930), Pierrette (Pierrette fátyola, 1932), Elssler Fanny (1933), Királykisasszony (A fából faragott királyfi, 1935). De föllépett a Nemzeti Színház Sasfiók című előadásában is, 1942-ben mint Fanny Elssler, szerepelt több rádiójátékban és játszott a nagy sikerű Gül baba című filmben (1940). Színpadi pályája lezárultával azután balett-pedagógusként szerzett elismerést és vívta ki tanítványai tisztelő szeretetét.

Babits Mihály: Tudomány és művészet
Dienes Pálnak és Valériának

„Ezeket a jegyzeteket egy művész írta, aki néha a tudományról álmodott.

Száz éve született Szalay Karola (Budapest, 1911. május 23 – Milano, 2001. január 2.) az Operaház örökös tagja, magántáncos, balettmester, koreográfus, a Pázmány Péter Tudományegyetem művészettörténész-doktora. Nyolcszázötven évesen lett az Operaház balettkolájának növendéke, mesterei Brada Ede, Zöbisch Ottó és Jan Cieplinski voltak. 1926-tól az operaházi együttes tagjaként táncolt, 1928-tól 1948-ig az Opera magántáncosa, 1990-től örökös tagja volt. 1941-ben szerzett egyetemi doktori címet, disszertációja, A tánc a képzőművészetben ugyanezen évben jelent meg. 1941 és 1946 között Olaszországban élt, majd 1946 és 1948 közt ismét az Operaház színpadán táncolt, színházi koreográfiákat készített. Már az 1930-as évek közepén magán-balettkolát szervezett, és 1950-től 1955-ig az Állami Balett Intézetben tanított. 1956-tól haláláig Olaszországban dolgozott, a Scala (Milano) balettmestere volt évtizedeken át, de más társulatokkal és színiiskolákkal is együttműködött (Giorgio Strehler). Írt tankönyvet milánói pedagógiai tapasztalatai nyomán, a tánc történet, a tánc tudomány



A fából faragott királyfi

1. Tudományt és művészetet nem lehet egyszerre definiálni, mert nagy dolgok: nincs definíció, mely őket kimerítené. Íme azonban egyik oldaluk: ők a világról való Tudatunk legkincsebb gyűjtőkamarái, a művészet az érzetek és érzések, a tudomány a belőlük leülepedett fogalmak drága gyűjteménye. Az élet friss szőlőjéből pompás bort sajtolunk és hasznos ecetet: azokat hordjuk e végérhetetlen, homályos pincékbe.
2. Művészet és tudomány legmagasabb foka a Tudatnak, amely az Élet testén nőtt;”

Művészet és tudomány – lélek és test. Szalay Karola művész volt és tudós. Tudós és tudatos művész, művészpédagógus. A teljesség vágya éltette, a művészet és a tudás egyetemlegessége, és az élet egésze.

A művészettörténetben a tánc nyomait kutatta és foglalta össze, a további utak napjainkban újraolvasandó feledett alapozójaként. Táncpedagógusként a klasszika alapjain épülő kifejező és élő színpadi tánc metodikai és gyakorlati apostola volt. Mindvégig teljes értékű életet élő „modern lány”, primabalerina, „sztár”, dáma, nagyszó. Érdemes figyelmünkre és érdeklődésünkre.

Az Operaház balettgyűjtése és repertoárja épp az időben indult fejlődésnek, amikor a fiatal táncosnő belenőtt a karba, majd a Ház magántáncosa lett. A modernizáció záloga a végiggondolt feladat és cél volt: európai színvonalú és korszerű táncszínházat adni a pompás Operaház közönségének. A tervezésben és programadásban a kor első táncosai, balettmesterei és koreográfusai voltak az iniciátorok, akik megalapozták a magas képzettségű és minden este tehetséges együttest. Az előző század nagy klasszikusainak kiürült, kihűlt helyére kortárs művek kerültek, mindjárt több szempontból megújítva és föltöltve a poros műsorrendet. A XX. század első évtizedeiben létrejött és népszerűvé vált szabad táncirányzatok és a részben az ösztönművészet, részben az Európán kívüli egzotikum hordozóivá lett új mozgásrendszerek lassan följutottak a nagy színpadokra is. A korábban egyeduralgkodó cselekményes balettek mellett megjelentek a közönség mozgásasszociációit kitágító ún. szimfonikus balettek és az „abszolút tánc” (mely zene nélkül is képes a teljes kifejezésre). A tematikus koreográfiák között pedig a mesei és tündéres balettek invenciói kiegészültek történeti és nemzeti tárgyakkal és a kortárs feszültségeket az egzisztencializmusig menően játszó művekkel. Az út megnyílt a karakterbalettek, a teljes táncszínpadi felé, melynek színi elemei egyenrangúan szolgálják az alkotói szándékot – a vizuális-szenikaiaktól a zeneiekig, a koreográfiaiaktól a dramaturgiaiakig. A tematikus és stílári gazdagság (amely utóbbiban a legnagyobb hangsúly az Operában ekkor az expresszionizmusra esett) nagymértékben hozzájárult a korszak előadóinak és alkotóinak a sztárságig növekvő népszerűségéhez is.

Ha végigfutjuk Szalay Karola szerepeit az 1930-40-as évtizedekben, jól körvonalazódik előttünk sokszínű és sokoldalú előadói karaktere, bár ha nem láttuk is őt táncolni.



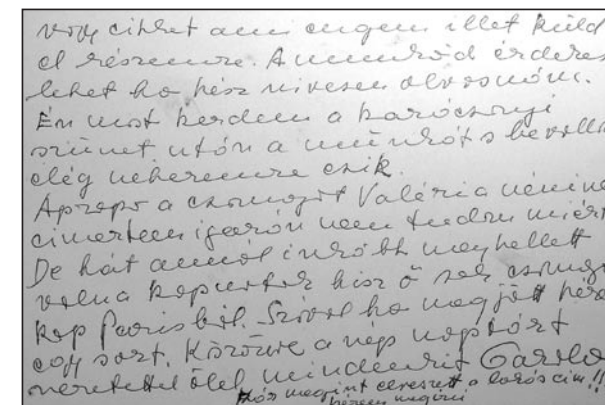
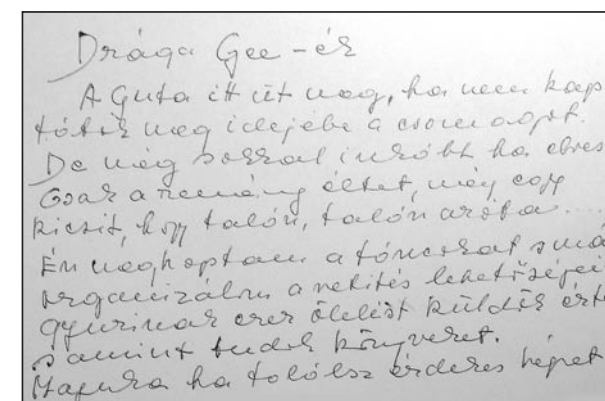
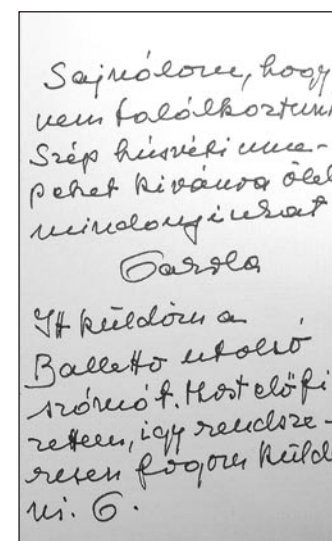
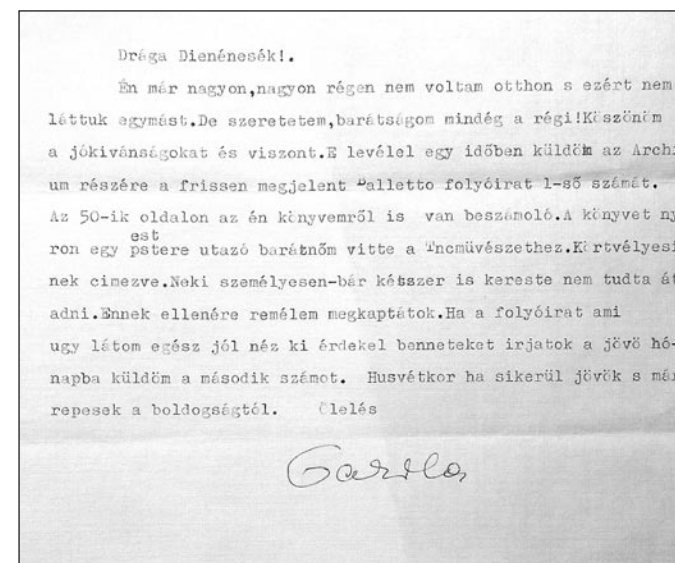
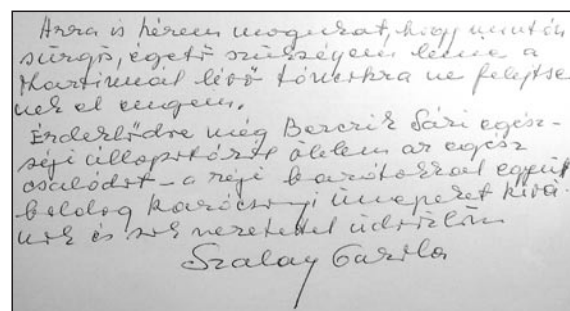
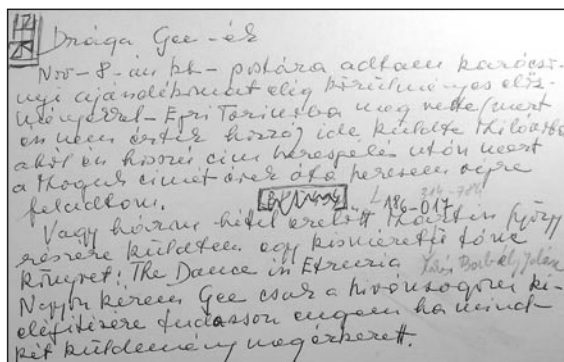
Mária Veronika
(Szalay Karola, Kőszegi Ferenc)

Munkatársai-barátai az első évektől azok közül kerültek ki, akik a vizualitás, a zenés színjátszás és a mozgásművészeti kifejezés új nyelveit, nyelvjárásait dolgozták ki: Oláh Gusztáv, Márk Tivadar, Fülöp Zoltán, Ferencsik János, a koreográfusok közt pedig Jan Cieplinski mellé emelkedett a következő évtizedek legfontosabb magyar alkotója, Harangozó Gyula. Az új nemzedék a Ház vezetőinek, Radnai Miklósnak, majd Márkus Lászlónak a bizalmát is élvezte. A balett-együttes pedig, különösen a kiváló baletarinák egész sorával, nemzetközi színvonalra emelkedett az 1940-es évtized háborús káoszba forduló elejére.

Művészi értelemben Szalay Karola az európai színpadokra és a milánói Scalába is sima, egyenes úton érkezhetett.

Amikor 1946-ban hazatért, még a színpadon, később a próbateremben, a katedrán várták itthoni feladatai. S amikor azután újra elment, már a jeles balettpedagógust, mestert hívták vissza a Scala iskolájába. Hosszú és teljes élete utolsó éveiben sokszor járt itthon. Mester volt, mesterkurzusokat tartott – szükség volt Rá, a tudós-tudatos művészre.

(2011. november 9-én nyílt meg a Művészet és tudomány – lélek és test. 100 éve született Szalay Karola, az Operaház örökös tagja, művészettörténész-doktor primabalerinája című kamarakiállítás az Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tárában. Megnyitót mondott Beke László, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet igazgatója. A kiállítást bemutatta Sinató Ildikó, a Tár vezetője, a kiállítás rendezője.)



Fennmaradt néhány Dienesékhez írott Szalay Karola levél is, amelyek Budapest Főváros Levéltárának gyűjteményében találhatóak. Jelzete: XIV.108 Dienes Gedeon dr. kultúrdiplomata és táncművészeti szakember iratai (Tóvay Nagy Péter megjegyzése és felvételei).



J. H. Phillips

A keresztények és a tánc. Egy la rochelle-i nyilvános vita 1639-ből¹

Egy 1639-ből származó, a protestánsok és a katolikusok között lezajló, nyilvános vita nagy valószínűség szerint nem kecsegtet különösebb újdonsággal. Azonban a Táncok pere, megvitatva egyrésről Philippe Vincent, a la rochelle-i református egyház lelkésze, másrésről ugyanazon város jezsuita egyénei által,² címet viselő hitvitázó írat, amelyet az alábbiakban részletesebben elemzünk majd, olyan körülmények között keletkezett, melyek a XVII. századi la rochelle-iek számára mindennapjaival kapcsolatosak.

A La Rochelle 1628-as kapitulációját közvetlenül követő időszakról van szó, amely tanúja volt a katolikus struktúrák királyi rendeletre történő visszaállításának; ezt a november 19-i deklaráció tartalmazza.³ Ekkortájt számos olyan szerzetesrend bukkant fel, amely itt telepedett meg elsőként, vagy a XVI. századi elűzése előtt elfoglalt helyétfoglalta el újra.⁴ Ebben az időszakban a La Rochelle-be történő protestáns bevándorlást megtiltották mindazok számára, akik az ostrom, vagy az úgynevezett angol betörés előtt nem laktak a városban.⁵ Tömegesen érkeztek viszont a városba a katolikus lakosok, akik az adminisztratív funkciók birtokosai, valamint az alsóbb fokú bíróságok és a helyhatóságok pozícióinak betöltői lettek. Ez a folyamat természetesen a reformátusok ellenérzését váltotta ki.⁶ Az ostrom előtt a város, politikai és demográfiai téren egyaránt

¹ Köszönet illeti Elisabeth Labrousse-t, amiért gondosan végigolvasta a tanulmány első változatát, és értékes észrevételeket fűzött hozzá. Megjegyzés: A tanulmány eredeti megjelenési helye: J. H. Phillips: Les chrétiens et la danse. Une controverse publique a La Rochelle en 1639. In: Bulletin historique et littéraire / Société de l'histoire du protestantisme français. (1977) 362 – 380. A hivatkozásokban szereplő forrásokat, amennyiben volt rá lehetőség, a magyar kiadásra cseréltük. A megjegyzés címszó alatt található kiegészítések Tóvágy Nagy Pétertől származnak. Készült az OTKA K 81672 számú kutatás keretében.

² P. Vincent: Le proces des dances, kiadta Jean Chuppin La Rochelle-ben, 1646-ban. A mű egy példánya a Bibliothèque National állományában lelhető fel, R 21003-21004-es jelzet alatt, egy másik példány pedig a la rochelle-i megyei könyvtárban található meg.

³ Megjegyzés: Richelieu bíboros király főminiszterré történő kinevezésekor a hugenották (a franciaországi reformátusok 18. századig használt elnevezése) fegyveres felkelést indítottak, amely az 1624 és 1626 között zajló kilencedik vallásháború nyitánya is volt egyben. A csatározásokat – az angol közvetítéssel létrejövő – la rochelle-i béke zárta le. Ezt követően Richelieu miniszter lendült ellentámadásba. A katolikus katonai akciók első célpontja a tengerparti, hugenotta fellelővár, La Rochelle volt. A város ostroma közel egy évig tartott (1627. október–1628. október) 1628. november elsején pedig a király, XIII. Lajos (1601–1643) is bevonult a városba. A város elfoglalása után La Rochelle falait lerombolták, valamint visszaállították az addig tiltott katolikus vallás gyakorlását, a református vallás jogait azonban érintetlenül hagyták. XIII. Lajos protestáns politikáját az alsó-i ediktum (1629. június 28.) zárta le, amely eltörli a hugenották katonai-politikai kiváltságait (pl. nem tarthatnak politikai gyűléseket, le kell rombolniuk városaik erődjét), Azonban a hugenották továbbra is szabadon gyakorolhatják vallásukat, megtarthatják, látogathatják templomaikat, illetve néhány hely kivételével (pl. La Rochelle, Ré és Oléron) bárhol letelepedhetnek. A történelmi eseményről részletesebben lásd: Duby, 2005. I. 554 – 555. La Rochelle ostromának legismertebb irodalmi feldolgozása: Alexandre Dumas: A három testőr. Az ostrom paradox voltát találoán fogalmazza meg Pierre Deyon: „...a tengeri nagyhatalomról állandó miniszter lerombolta az ország legnagyobb kikötővárosát, mely egyben a hajóépítés és az állam érdekében folytatott kalózkodás központja is volt.” Duby, 2005. I. 555.

⁴ Moisy, 1971., Moisy, 1972a, Moisy, 1972b

⁵ Megjegyzés: Az ostrom során az angolok a hugenották oldalán harcoltak.

⁶ Moisy, 1972a 56.

erős protestáns többséggel rendelkezett. Az ostrom után azonban ez jelentősen megváltozott: a református lakosság jórésze ugyanis elhalálozott a pestis és az éhínség okozta szörnyű körülmények miatt, a királyi csapatok elleni ádáz küzdelem során.⁷

A különböző szerzetesrendeknek a városba történő betelepítése egyúttal bizonyos konkurenciát is teremtett vallási téren, hiszen a református lelképásztorok igyekeztek híveik szolidaritását fenntartani, míg a katolikus papság arra tett kísérletet, hogy a reformátusokat a római apostoli hitre visszatérítse.⁸ A módszer, amelyet leggyakrabban alkalmaztak erre a célra, természetesen a nyilvános hitvita műfaja volt, amely általában szorosan összefüggött a református egyház legitimitásának kérdésével. Azonban a Táncok pere bármennyire is tisztán történeti és intézményes vitává válik a későbbiek folyamán, mégis a társadalmi élettel kapcsolatos erkölcsi magatartásról szóló disputaként veszi kezdetét.

A Táncok perének központi problémája az, hogy egy nevezetes protestáns személyiség, N. úr, amint az a vita folyamán a későbbiekben kiderül, megengedte, hogy a felesége bált adjon, melyen ő maga is részt vett más la rochelle-i protestánsokkal (és bizonyára katolikusokkal) egyetemben. Az esemény után Vincent lelkész⁹ a szószékről kitérőként a táncot és hívei közül mindazokat, akik átadták magukat a táncnak. Erre válaszként egy d'Estrades nevű jezsuita több levelet is ír N. úr védelmében, ezzel szinte egy táncról szóló apológiát is megalkotván, a protestánsok számára egy, a saját tradíciójuknál kevésbé szigorú morált kínált fel. Így módon tanúi lehetünk egy a jezsuiták részéről kezdeményezett, nyilvános vitakísérletnek, amely N. urat szándékozik felfegyverezni „zaklatói” ellen, kívánván egyúttal, azt hogy Isten „(adja meg neki) a kegyelmet, hogy elhagyja vak előjáróinak viselkedését, és szentségben és igazságban előre haladhasson.”¹⁰ Ebből következően természetesen Vincent, református lelkész szintén szükségesnek tartotta felekezetének táncra vonatkozó tantételeinek megokolását, hiszen ezen nézetek tekintélyét meg kellett erősítenie a jezsuita d'Estrades által javasolt alternatívával szemben.

A vita jelentősége tehát abban ragadható meg, hogy általa két közösség viszonyát tudjuk tanulmányozni egy olyan városban, ahol hirtelen két magatartási forma, erkölcsi norma kerül egymással összeütközésbe. Egyrésről a – városban előzőleg is uralkodó – kálvinista szigorúság, amely semmilyen kompromisszumra nem hajlandó az evilági élettel szemben, másrésről pedig egy kevésbé zord, morál, melyet a „betolakodók” [a katolikusok, a jezsuiták] hoztak magukkal, és amely sokkal inkább harmonizál a társadalom mindennapi életével. Az alábbiakban majd tetten érhetjük azt a nyugtalanságot is, melyet a református lelképásztor érzett ezzel az erkölcsök terén mutatkozó lehetséges vonzerővel szemben.

A vita kronológiája röviden összefoglalva a következő: 1639 februárjában,¹¹ Vincent lelkész igehirdetésének napján, melyen felekezete tagjainak szemére vetette a bálokon való részvételt, egy

⁷ A Moisy által megadott számok a következők: az ostrom előtti népesség 22–23.000 fő, míg az ostrom utáni mindössze 5400 fő. Vö. Moisy, 1972a 54.

⁸ Adatok a la rochelle-i áttérésekre: Moisy, 1972a 54–56., Moisy, 1972b 143.

⁹ Philippe Vincent: 1600 körül született, tanulmányait a genfi akadémián végezte, majd la rochelle-i lelkésznek nevezték ki 1626-ban. Az ostrom idején az angolokhoz küldendő követnek választották, ahol sikerült meggyőznie I. Károlyt, angol királyt, hogy az angol flottát La Rochelle-be küldve beavatkozzon a háborúba. 1628-ban, kevéssel a hugenotta kapituláció előtt, titkos politikai megbízott lett XIII. Lajos király mellett, akinél október 29-én sikeresen eléri a teljes amnesztia bejelentését. 1651. március 20-án halt meg. További adatok: Rochemond, 1872.

¹⁰ Vincent, 1646. 68. Megjegyzés: Tehát a jezsuita gondolatmenet a hugenotta előkelőt megvédte a táncsal kapcsolatosan, ugyanakkor a hugenotta megtérésében is reménykedett.

¹¹ Vincent buzdító szónoklata (Minden la rochelle-i református hívóhoz), mely a Madame Marie de la Tour-hoz, Tremoille hercegnőjéhez címzett ajánlólevelet követi, a szövegben 1634. február 18-ára datálódik. De tekintve hogy Vincent egy olyan vitáról beszél, mely „mintegy hat éve történt” (minden más dokumentum 1639-ből való), úgy véljük, hogy az 1634-es évszám csupán nyomdhiba. Helyesbítésünk kell Galland és Rochemond véleményét, akik mindketten 1646-ot adták meg a prédikáció és a disputa időpontjaként. Pedig a szöveg világos: a prédikáció 1639-ben hangzott el, és robbantotta ki az egész vitát még ugyanebben az évben. A dokumentumok összegyűjtött változata Táncok pere címmel azonban 1646-ban jelent meg. Vö. Galland, 1928. 106 – 107. Megjegyzés. A vitáról lásd még: Arcangeli, 1994. 137.



jezsuita (d'Estrades) támadást indított ellene, melyben plagizátornak nevezi a lelkipásztort (azzal vádolván meg a református lelkészt, hogy az harminc évvel azelőtt fejből megtanult „egy antik darabot”). A vád ellen Vincent lelkész egy Rövid apológia megírásával védekezett; melyre válaszul március 3-án a jezsuita nyilvánosan megnevezte N. urat, és neki címezte Táncokat védelmező levelét, melyet egyúttal a református egyház elleni támadásnak is szánt. Vincent március 12-én vágott vissza, ám annak a nevében, akinek d'Estrades írt (engedéllyel vagy anélkül, nem tudhatjuk), mire d'Estrades március 19-én egy másik Táncokat védelmező levéllel válaszolt. Az 1639. évi vita utolsó dokumentumának Vincent március 31-i replikája tekinthető.¹²

Természetesen 1639-ben a táncok problémája a la rochelle-i református közösségben nem számított kirívó különlegességgnek. Jóllehet a XVI. századtól fogva a zsinatok minden hívőknek megtiltották a táncot még a lakodalmakon is (például a nemzeti zsinat La Rochelle-ben 1582-ben), úgy tűnik, hogy a református hívek nem mindig feleltek meg lelkipásztoraik elvárásainak, így aztán a zsinatok és konzisztóriumok (egyháztanács) deklarációiban számos említést találunk olyan hívekre vonatkozólag, akik nem vették komolyan az effajta szórakozás ellen irányuló rendelkezéseket. Paul de Félice idéz egy esetet, melyben a bourg-en-bresse-i konzisztórium 1613-ban beidézt egy bizonyos Rabuel nevű ügyvédet, amiért az részt vett a bálon és táncolt.¹³ Természetesen az egyetemi ifjúság erkölcsi szintén gyakran hagytak kívánnivalót maguk után.¹⁴ A sedani eset meglehetősen eszkalálódhatott, hiszen – amint azt Félice magyarázza – a konzisztórium 1612-ben még szigorúbb mértéket szabott a táncnak, ti. hogy a következő évben, 1613-ban a lelkipásztorok hivatalból prédikálják „a tánc botrányosságát és feslettségét”, majd 1619-ben a konzisztórium újra elítélte „a balettokat, éjjeli táncokat és vegyes táncokat”.¹⁵ Még a bouillon-i herceget is megkérték, hogy „tekintélye révén és büntetés által tegye nyomatékosabbá ezt a döntést” (III. 218 – 219.). Érdekes megemlíteni, hogy Sedan ura, a bouillon-i hercegnő – ahogyan azt Michel Richard könyvében olvashatjuk – feddésben részesült, mert táncolt Rouilly úr esküvői lakomáján. Ráadásul mivel annyi más személy tette ugyanezt, a konzisztórium odáig ment, hogy hivatalos vizsgálatot rendelt el az ügyben.¹⁶

Ugyanezen szerző megállapítása szerint a lelkipásztorok általában elnézőbbek voltak a magasabb rangú családokkal szemben, hiszen a táncművészet az előkelő származású személyek nevelésének fontos részét képezte.¹⁷

A hívek többségénél az áttérés büntetése volt a legszigorúbb, de úgy tűnik, hogy a kicsapongás és bálványimádás mellett a reformátusok a tánc ellen alkalmazták a legnagyobb szigorot.¹⁸ 1612-ben a montauban-i tartományi zsinat úgy döntött, hogy a bűnösök első alkalommal legyenek „megfosztva és felfüggesztve a szent szakramentumok vételétől; a második alkalommal tegyenek nyilvános beismerést egy vasárnapi napon, harmadik esetben pedig macacsságuk és megátalkodottságuk miatt legyenek kiátkozva és kiközösítve az egyházból”¹⁹ Lényegében minden korabeli zsinat hasonló tartalmú határozatokat hozott.

Természetesen a táncval kapcsolatos morális problémák korábbi korszakokban való felbukkanása semmivel sem csökkentette a jezsuiták és Vincent református lelkész közötti vita fontosságát.

¹² Ezen kívül a Táncok pere kötet – a harmincöt kérdés közül melyeket d'Estrades címzett a reformátusokhoz a táncval kapcsolatban – még a huszadik kérdést illetve Vincent erre adott válaszát tartalmazza.

¹³ Félice, 1899. III. 218. Ile-Bouchard-ban megrendezett 1605. évi zsinati gyűlésről: Dupin, 1893. 125. A XVIII. századi tánc problémájához lásd: Douen, 1859. 557. és Maillard, 1893. 598 – 605.

¹⁴ Félice, 1902. IV. 341.

¹⁵ Ez utóbbi ítélet teljes szövegét lásd: Du Moulin, 1869.

¹⁶ Richard, 1966. 65. Megjegyzés: 1672-ben a jezsuiták és a janzenisták között is volt egy táncról folyó vita Poitiersben. Vö. Arcangeli, 1994. 134.

¹⁷ Richard, 1966. 60., 66.

¹⁸ Félice, 1899. III. 217.

¹⁹ Félice, 1899. III. 217.



Valójában a morál kérdésköre egy olyan közösségben, mint a kapituláció utáni La Rochelle, egyre inkább szorongatóvá válik. Az egyház jó híre közvetlenül az egyének cselekedeteitől függ, melyeket 1628-tól kezdve egy egészen új jelentéssel ruháznak fel.

Ha megvizsgáljuk Vincent lelkész táncval szemben érzett ellenérzésének okait, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy a kálvinista lelkipásztor azt hangsúlyozta ki, ami számára groteszk és abszurd a táncosok mozdulataiban: a tánc „nyugodt mozgás, majd hirtelen mintha dühöngés ragadná el a táncost, lendületbe jön, és a féktelenségig megy, lévén hogy ketten művelik ezt az évdést”. Vincent lelkész élesen elítéli a gesztusok szemérmertlenségét is, valamint „a rengeteg testtartást, melyek közül némelyik igen kevésbé illendő”²⁰ Azonban még a táncból fakadó obszcenitásánál is súlyosabbnak véli azt a sokféle bűnre vivő alkalmat, amelyet a tánc okoz. Hiszen a táncos megengedheti magának, hogy „elnyerje annak a szívét, akire a kéjes sóvárgás pillantását vetette, hogy elveszítse öntudatát és becsületét”²¹ és a „sóvárgástól égő leányok” kifejezetten azért cicomázzák fel magukat, hogy felhívják magukra a világ figyelmét és csodálatát. A bálók tehát a szexuális csábítás színterei egyben. Még azok is morális bukásukat kockáztatják, akik csupán ártatlan szándékkal látogatják e helyeket, mivel a szemet csalogató tárgyak, a fizikai kontaktus lehetősége „ezeken a szűk helyeken” és a zene hangja, „melynek csodálatos ereje van arra, hogy felébressze a lélek minden lappangó erejét”, mind elősegítik azt, hogy megmetyeljezzék a szívét.²²

Nem lehetséges-e azonban, hogy a hugenotta lelkész túlságosan szigorúan tekint arra, amit tulajdonképpen a szórakozás egyszerű módjának tekinthetünk? Ami azt illeti, a lelkész gondosan mérlegelt minden olyan kifogást, amelyek tézisei ellen felhozhatók. Ezt megelőzendő prédikációjában gondosan összegyűjtötte és megvizsgálja majdani ellenzőinek ellenérveit is.

Elsőként Vincent lelkész arra a vádra válaszol, mely szerint ő minden szórakozást ki akarna zárni a társadalomból. Válaszában azt hangsúlyozza, hogy ez éppen ellenkezőleg van: lelkészként elismeri a szórakozás hasznosságát és szükségességét is, hiszen fel kell üdíteni a lelket és edzeni a testet. Azonban elutasítja azt az állítást, miszerint lehetetlen a test rekreációja „anélkül, hogy sebeket okoznánk a léleknek”, illetve, hogy nem lehet olyan örömet találni, melyet „nem kísérnek könnyek”. Mindezt úgy összegzi, hogy „ha egyáltalán nincs más szórakozás, mint azok, amelyek veszélyes következményekkel járnak, akkor azt mondom, sokkal jobb mindet és mindörökre száműzni”²³

A második ellenvetés, melyet Vincent a tánc védelmezőinek tulajdonít, az, hogy sokkal inkább érdemes táncval tölteni az időt, mint rosszat mondani a szomszédra. Azaz méltányos dolog elkerülni a nagyobb rosszat egy kisebb rossz révén. A lelkészi válasz egyszerű: sem egyiket, sem másikat nem kell tenni, mert még azok az emberek is, akik mindkettőtől mentesek, „megfelelőképpen tudnak szórakozni”²⁴

A harmadik érv, amelyre a derék kálvinista lelkipásztor utal, az többé-kevésbé hasonló ez utóbbihoz. Ez az ellenérv azt veti a lelkész szemére, hogy sokkal jobban figyel a bálókön előforduló erkölcstelenségeket, mint a magánházakban történeteket, melyek pedig gyakran sokkal erkölcstelenebbek az előbbieknél. Vincent érvelésében arra helyezi a hangsúlyt, hogy a magánházaknál megesett bűnöket tanúk nélkül követik el (és így nem bizonyítottak), míg a többi bűnt nyilvánosan, botrányoktól kísérve hajtják végre, következésképpen sokkal inkább ártanak a közösség jó hírének.²⁵ Mindez egyértelmű utalás arra, hogy milyen fontos számára a la rochelle-i reformátusok példamutató magatartása, és mennyire nélkülözhetetlen a nyilvános elítélés.

²⁰ Vincent, 1646. 11.

²¹ Vincent, 1646. 13.

²² Vincent, 1646. 14.

²³ Vincent, 1646. 34.

²⁴ Vincent, 1646. 35.

²⁵ Vincent, 1646. 36 – 37.



Végezetül azzal az érveléssel foglalkozik, mely szerint a tánc javára írandó, hogy „megmunkálja a kegyelmet”. Vincent lelkész szerint azonban, egy keresztény a test üdvössége és a lélek megrontása között választhat csupán; másrészt a valódi kegyelem nem az, „amelyben egy csepűragó ad leckéket, amely legnagyobb részt majmolásból áll”, hanem „a lélek malasztja, amely az erények szépítéséből fakad, elsősorban a szeméreméből.”²⁶

Teljesen egyértelmű, hogy Vincent lelkész értelmezése szerint a keresztény ember életében egyáltalán semmiféle helye nincs a táncnak, hiszen a tánc nem nyújt mást, csak bűnre való alkalmat.

A református lelkésznek írott válaszában a jezsuita d'Estrades élesen elutasítja, hogy a tánc már önmagában belső erkölcsi veszélyt rejtene, és inkább arra a véleményre hajlik, hogy a jó és a rossz bizonyos foka a bál körülményeiben található meg, a tánc önmagában erkölcsileg semleges.²⁷ Ennek az „adiaphorista” hozzáállásnak az előnye az, hogy lehetővé teszi egy minden referencia nélküli különleges helyzet gyakorlati elemzését, jóllehet Vincent állásfoglalása a priori tilalomnak minősül, mely megkülönböztetés nélkül minden alkalomra érvényes.²⁸

Azonban a jezsuita által felhozott, a táncot a semlegesség-fogalom alapján igazoló érvet Vincent már előre látta, ezért a korábban már bemutatott táncpárti ellenvetések áttekintésekor, a református lelkész határozottan elvetette a lehetőségét annak, hogy bármiféle jót találjon a tánc körülményei között,²⁹ megerősítvén, hogy ami a bálakat illeti, a rossz uralja azokat.³⁰ D'Estrades később – a március 19-én kelt levelében – ismét visszatér a tánc semlegességére alapozott érvelésre, amelyben elmagyarázza, hogy „[nem bűnös dolog] részt venni egy bálon, egy tisztességes összejövetelen a szülők és barátok között, rossz szándék nélkül, nem lévén semmi olyan körülmény, mely miatt helyteleníthetnénk ezt a szórakozást, testedzést, mely ugyanúgy használatban van az udvarokban és a legvallásosabb hercegek körében, lévén hogy önmagában véve semleges cselekedetnek minősül.”³¹

Vincent lelkész válaszában, mivel már teljességében elvetette azt a tételt, hogy a tánc önmagában véve semleges, lehetetlennek ítéli a megfelelő körülmények fontolóra vételét. Az a tény, hogy a bált egy tisztességes személy adta, nem akadályozza meg, hogy az mindenki számára nyitott legyen, és ezáltal újabb alkalmat adjon a bűnre (amelyért magától értetődően a házigazda lesz az erkölcsi felelős). Másrészt lelkészünk szerint „néhány változtatás, melyet egy bálhoz, annak bái mivoltához adtok, magában hordja a feddést. Igaz hogy nem egészen így áll a dolog, de tisztában vagytok vele, hogy nem változik a természetük”³²

Azonban a tánc morális megítélésének kérdése nem oldható meg pusztán a közvetlen körülményekre való hivatkozással.³³ A református lelképásztor érvelésmódja szintén hordoz egy bizonyos történetiséget. Számára a táncok természete az antikvitás óta nem változott, és még mindig hordozza a bálványimádásban és a pogány vallásos ceremóniákban gyökerező eredet nyomait; sőt egyes táncok egyenesen a boszorkányok találmányai.³⁴ A keresztényeknek tehát semmi okuk nem lehet arra, hogy olyan szórakozásban vegyenek részt, amely a pogány babonák ölné született.

²⁶ Vincent, 1646. 37.

²⁷ Vincent, 1646. 64.

²⁸ Megjegyzés: Ezt az eredetileg antik fogalmat a kereszténység erőteljesen átalakította és „átértelmezve használja ezt a terminust az olyan – elsősorban a vallási kultusszal és a mindennapi élettel kapcsolatos – emberi cselekedetekre, amelyekre sem kifejezett isteni tiltás, sem kifejezett isteni parancs nem vonatkozik.” Mester, 2003. X A reformáció során például Melancthon és a lipcsei interim (1549) kapcsán fordul elő a fogalom. Reuss, 1997.

²⁹ Vincent, 1646. 11 – 14.

³⁰ Vincent, 1646. 20.

³¹ Vincent, 1646. 130. A későbbiekben látni fogjuk, hogy Vincent milyen jelentőséget tulajdonít a d'Estrades által idézett példának.

³² Vincent, 1646. 138.

³³ Megjegyzés: A tánc körülményeire való hivatkozás valójában egy középkori toposz, a tánc feltételeinek továbbélése.

³⁴ Vincent, 1646. 8 – 10.



Érdekes megemlíteni, hogy Vincent lelkész több bibliai versben is megtalálni vélte a tánc kárhoztatását. Az egyik helyen például a kómos (torkosság) görög szóból vezeti le a tánc kifejezés etimológiáját.³⁵ A Bibliában található erkölcsstelen tánc számos példáját is kiemelte, melynek tétpontjaként Salomé Heródes előtt járt táncát említi.³⁶

Ezzel szemben azonban a jezsuita D'Estrades már a Vincent lelkésznek írott első válaszában ellenpéldákat hozott fel erre az érvre, és megjegyezte, hogy ha a táncokat általában véve elítéljük, akkor Dávid király frigyláda előtti táncát is kárhóztatnunk kellene.³⁷ A református lelkész már előre számított erre az ellenvetésre, és ezért prédikációjában különbséget tett a buja táncok és a zsidók vallásos jellegű táncai (pl. Dávid tánca) között.³⁸

Valójában tehát a táncról folyó morális vita mögött a bibliai szövegkritika sokkal általánosabb problémája merült fel. A jezsuita D'Estrades élesen elutasítja a kálvinista Vincent bibliai szövegre vonatkozó interpretációját (különösen a comous szót illetően) s vitapartnere erkölcsbírói elfoglaltságára hivatkozott. A jezsuita számára a kálvinista lelkész által idézett passzusok egy a posteriori érvet alkotnak, amely egyáltalán nem veszi figyelembe a változó körülményeket, melyeket viszont a már említett semlegesség-fogalom (adiaphora) megenged.

Ezzel ellentétben viszont Vincent lelkész – Szent Pál szigorú szavait követvén, miszerint a Biblia Isten tanításának egy formája – minden egyes bibliai példának (Salome tánca) sokkal általánosabb jelentést tulajdonított.³⁹ Ebben az értelemben Vincent hozzáállása jóval kevésbé tűnik szó szerinti értelmezésnek, mint ellenfeléé, aki – Vincent szerint – azoknak a pártjára állt, akik „makacsul tagadják, hogy egy dolgot bizonyítana az Írás, ha az érv három állítása nem foglaltatik benne, még ha nem is mutatják azokat szóról szóra és betűről betűre”⁴⁰ Felmerülhet a kérdés, hogy vajon ezzel Vincent lelkész esetleg nem egy keserű célzást szándékozott tenni a reformátusok bibliamagyarázatával kapcsolatos katolikus kifogásra? Mindenesetre a lelkész számára a lényeg abban rejlik, ami a bibliai szövegből csupán megsejthető:⁴¹ azaz létezik egy biztos tanúságon alapuló általános szabályrendszer, mely egyszer s mindenkorra érvényes. A kálvinista lelképásztor ehhez még azt is hozzáteszi, hogy az Írás nem pusztán szavakból áll, hanem „jelentésből, amely a szemünk láttára benne foglaltatik, és a fogalmakból, melyeket szellemünk felfog, amikor kifejezi magát nekünk, bármelyek legyenek is a szavak, melyek által kimondja, amit jelenteni akar.”⁴²

Az egyházatyák műveinek táncra való utalásaival kapcsolatosan leginkább ezeknek a szövegeknek a XVII. századi helytállósága merült fel kérdésként a vitában. A jezsuita D'Estrades nem fogadta el, hogy az egyházatyák ítéletei alkalmazhatók lennének a későbbi korokban is, mivel azok csak saját koruknak különleges túlzásaira vonatkoztak, ezért nem értelmezhetők a táncokkal kapcsolatos általános tiltásként. A Második táncokat védelmező levelében d'Estrades azt az ellenvetést tette Vincent-nek, hogy az egyházatyák írásai „a pogány, zsidó, érzéki, botrányos táncok, a részegek és tivornyzók táncai ellen hadakoznak, és nem lehet igazságtalanság nélkül ebbe a

³⁵ Vincent, 1646. 9. Az idézett versek közt szerepelnek a következők: 1 Sám, 30; 16, Kiv, 32; 6 és 1 Pét 4; 3. Vincent gondolatmenete az, hogy a mulatozás elválaszthatatlan kísérője a tánc.

³⁶ Vincent, 1646. 16-17.

³⁷ Vincent, 1646. 64. Az epizód leírását megtalálhatjuk a következő helyeken: 2 Sám, 6; 14 – 16, 1 Krón, 13; 8, 15; 29.

³⁸ Vincent, 1646. 39. Pedig a Katolikus Teológiai Lexikon Tánc címszava (col. 108) azt közli, hogy „a Biblia több alkalommal tesz említést a zsidók táncáról, és távol áll attól, hogy válogatás nélkül elítélje azokat, sőt, hol indirekt módon, hol pedig formálisan helyesli. A tánc náluk nem csupán szórakozás és az életöröm kifejezése, hanem gyakran az ájtatosság megnyilvánulása is.” Vö. Ortolan, 1911. IV.

³⁹ Vincent, 1646. 18-19. Vincent idézete: Róm, 15; 4 és 1 Kor, 10; 6.

⁴⁰ Vincent, 1646. 79.

⁴¹ Vincent, 1646. 80.

⁴² Vincent, 1646. 81. Ez az egész vita természetesen a protestáns szentírásmagyarázat sokkal szélesebb perspektívájába helyezkedik, melyet a katolikus kommentátorok sokat vitattak (pl. Véron). A kérdés részletesebb elemzéséhez lásd: Popkin, 1960. 70 – 78.



kategóriába sorolni N. úr bálját és királyaink balettjait”⁴³ Erre Vincent azzal az ellenérvvel védekezett, hogy a tánc lényegét tekintve ugyanaz maradt, mint hajdanán, mikor az egyházatyák kárhoztatták a táncnak magukat átadó híveiket, és azzal vádolja a jezsuitát, hogy „meg akarja menteni az újabb táncokat az olyan jellegű elmarasztalástól, mint amit például a régi egyházatyák tettek a maguk korában divatos táncokkal szemben, pedig az idő semmit nem változtat, hiszen ugyanarról a cselekedetről és hasonló körülményekről van szó...”⁴⁴ Talán megengedhetjük magunknak azt a megállapítást, hogy az egyházatyák részéről a példászerű magatartásra való buzdítás elég jelentősnek számíthatott egy olyan közösségben, amely akkor kisebbségben volt, akárcsak az első keresztények a Római Birodalomban.

Eddig a vita tisztán erkölcsi oldalára összpontosítottunk, valamint a különböző attitűdök lehetséges igazolására, legyen szó a Bibliáról vagy az egyházatyák írásairól. Azonban ez a disputa még ennél is tovább megy: az érvek és ellenérvek szintjén még a református egyház létezésének kérdésébe is belebonyolódik. A jezsuita d'Estrades számára ugyanis igen szoros kapcsolat van a tisztán intézményi kérdések és a táncsal kapcsolatos álláspontok között. A vitában d'Estrades lényegében arra az álláspontra helyezkedik, hogy megtagadja a református lelképásztortól azt a jogot, hogy erkölcsi kérdésekben törvénykezzék, hiszen d'Estrades szemében ő pusztán egy eretneknek számít. D'Estrades véleménye szerint, hogy a kálvinista eretnokségei éppúgy elítélendők, mint a tánc, és elismétli Krisztus szavait, miszerint az vesse a vétkekre az első követ, aki maga is bűntelen.⁴⁵ Az érv egyébként kevéssé meggyőző, ahogyan azt Vincent maga is megjegyezte.⁴⁶ D'Estrades tehát azt a kérdést feszegette, hogymilyen módon avatkoznak bele a reformátusok a keresztények feletti ítélkezésbe, miközben az „alig-alig mérsékelt” buzgóság, amellyel ezt teszik, sokkal inkább szolgálhatná Luther és Kálvin tanainak elítélését.⁴⁷

A jezsuita tehát megpróbálta kétes fényben feltüntetni a lelkész álláspontját, ezért a morális kérdésekbe történő külföldi beavatkozás rémét is meglebegtette. Ezzel kapcsolatosan d'Estrades felemlített például egy genfi rendelkezést, amely feljogosította az asszonyt – amennyiben férje egy teljes évig távol maradt – az újravezetődésre.⁴⁸ Válaszában Vincent helyesbíteni igyekezett ezt a jezsuita értelmezést, és arra használta fel az alkalmat, hogy kifejezhesse a francia protestánsoknak az uralkodó iránti lojalitását. A hugenotta lelkész hangsúlyozta, hogy ez a genfi magisztrátus által hozott rendelkezés a francia reformátusokra nem vonatkozhat, „minthogy fegyelmi szabályzatunk kifejezett parancsára tartjuk magunkat a törvényekhez, melyek ebben az államban érvényben vannak”⁴⁹

A tánc kérdésében d'Estrades szintén külföldi példák követésével vádolta meg a lelkészt, nevezetesen: Vincent egy, az egyházi személyek számára a táncot tiltó genfi rendelkezést általánosan alkalmazott a la rochelle-i helyzetre.⁵⁰

A vita után egy évvel a jezsuita harmincöt kérdésében ismét összefüggésbe hozta az eretnokséget és Vincent lelkész táncsal szembeni szigorúságát, mondván, melyik új próféta nyilatkoztatta ki, hogy „a tánc teljesen elfogadhatatlan bűnné vált, mint az eretnokség, a lázadás, a szakadás, a blaszfémia és az esküszegés?”⁵¹ Jóllehet Vincent korábban már erőteljesen kihangsúlyozta – mely

bizonyára kevéssé eredeti, de a vita kontextusában mindig fontos elem – a francia református egyház függetlenségét, hogy „sem Kálvin, sem Luther nem szabályozták hitünket, és abban az esetben, ha ők mondtak vagy írtak volna valamit, semmi olyat, ami sérthette volna a hitet vagy az erkölcsöket, megvallanánk, hogy emberek voltak, és elvetnénk azokat.”⁵²

Teljesen érthető, hogy Vincent lelkész abbéli törekvése, hogy minduntalan nyomatékossítsa a la rochelle-i protestánsok francia koronához való hűségét.⁵³ Valószínűleg nem csak a lelkész emlékezett az ostrom alatti angol beavatkozásra és talán Rohan-nak a spanyolokkal való tárgyalásra irányuló különös erőfeszítéseire sem,⁵⁴ de bizonyosan az emlékezetében volt XIII. Lajos gallikán reakciója is az alès-i zsinaton (1620), ahol az szembeszállt a dordrechi zsinat (1618) kegyelemről szóló dogmatikai döntéseivel. XIII. Lajos, ahogyan azt Ligou írja⁵⁵ egy idegen hatalom beavatkozását látta ebben, és egyben saját szuverenitásának veszélyeztetését, ezért megtiltotta a szóban forgó kánonok (zsinati határozatok) franciaországi elfogadását.⁵⁶ Tehát minden olyan utalást, mely a reformátusok valamilyen külföldi intézménnyel való összeköttetését sejteti, határozottan meg kell cáfolnunk.⁵⁷

Bizonyítást nyert -e tehát az az összefüggés, melyet d'Estrades a református egyház feltételezett eretnoksége és Vincent szigorú morálfelfogása közt (lássuk be, meglehetősen legyszerűsített módon) kimutatott? A lelkész szükségszerűen fordult szembe a táncsal?

Legelőször vizsgáljuk meg, mit mond minderről az egyházi hagyomány. Vincent maga több zsinatot idéz saját védelmében⁵⁸, mi azonban megelégszünk azzal, hogy a lelképásztorttal együtt, csupán a laodíceai zsinat (343 – 381) 53. kánonjára hivatkozzunk, amelyben a következőt olvashatjuk: „Ha keresztény ember lakodalomba megy, ne ugrabugráljon, és ne táncoljon, hanem illő és keresztényhez méltó módon vegyen részt az étkezésben vagy a vacsorán.”⁵⁹

Mivel azonban ennek a megközelítésnek egyik lehetséges ellenvetése az, hogy „ezek a szabályok nem voltak egyetemesek, és többségük csak különleges esetekre vonatkozott, anélkül hogy a táncot magát megtiltották volna,”⁶⁰ illene a most tárgyalthoz közelebbi időszakot is megvizsgáljunk. Vessünk egy pillantást Szalézi Szent Ferenc Filótea című művére, hogy lássuk, mit mond ugyanerről a témáról.

Genf püspöke, d'Estrades-hez hasonlóan, szintén azzal kezdte a téma elemzését, hogy önmagában vizsgálta meg a tánc jelenségét, majd arra a következtetésre jutott, hogy a tánc önmagában sem jónak, sem rossznak, nem mondható. Igaz, rögtön hozzátette, hogy mindazonáltal „Mindazonáltal élvezetük mindig veszéllyel jár s a ragaszkodás hozzájuk e veszélyt még öregbíti.”⁶¹ Jóllehet Szalézi Szent Ferenc első látásra csak a mértéktelenséget ítélte el, ahol a tánc szenvedéllyé

⁴³ Vincent, 1646. 130 – 131

⁴⁴ Vincent, 1646. 139.

⁴⁵ Vincent, 1646. 66.

⁴⁶ Vincent, 1646. 85.

⁴⁷ Vincent, 1646. 65.

⁴⁸ Vincent, 1646. 67 – 68.

⁴⁹ Vincent, 1646. 107. Vincent megfigyeli, hogy a szóban forgó rendelkezés mindenképpen olyan asszonyra vonatkozik, akit többször is elhagyott a férje, és figyelembe veszi a férj jellemét is, például ha az kicsapongó, stb. (Vincent, 1646. 106).

⁵⁰ Vincent, 1646. 65.

⁵¹ Vincent, 1646. 165.

⁵² Vincent, 1646. 121.

⁵³ Egyes kutatók úgy vélik, hogy a protestánsok lojalitása politikai gyengeségükből fakadt: Ligou, 1968. 170 – 177. A reformátusok koronához való hűségének okairól részletesebben lásd: Labrousse, 1972. 421 – 429.

⁵⁴ Lásd: Mours, 1967. 24.

⁵⁵ Ligou, 1968. 83.

⁵⁶ Ligou, 1968. 147. Ligou arra is kitér, hogy 1623-ban XIII. Lajos elfogadtatott a charetoni zsinattal egy olyan határozatot, mely megtiltotta a külföldiek számára, hogy lelkészek legyenek Franciaországban. A döntés elsősorban a hollandok és a skótok ellen irányult. Ligou, 1968. 83.

⁵⁷ Vincent megtagadja az alkalmat, hogy ultramontán (pápapárti) felfogásnak bélyegezze a d'Estrades által megidézett idegen beavatkozás rémét, felsorolva a pápák különböző tetteit, melyekkel ártottak a francia uralkodóknak. Vincent, 1646. 88-89. Labrousse írja, hogy a reformátusok pápaellenesége sokkal nagyobb mértékű volt, mint katolikusellenességük. Labrousse, 1972. 424.

⁵⁸ Agathai (39. kánon), karthágói (6. és 11. kánon) és konstantinápolyi (51. és 62. kánon) zsinatok.

⁵⁹ Erdő, 1983. 328. Vincent, 1646. 30.

⁶⁰ Ortolan, 1911. IV. col. 111.

⁶¹ Szalézi, 2004. 55. (Platz Bonifác OCist fordítása). Megjegyzés: Egy másik helyen így ír a táncról: „A táncmulatság magában véve közömbös dolog, de manapság oly sok rossz mellékkörülménnyel jár, hogy nagy veszedelemmel fenyegeti a lelket.” Szalézi, 2004. 177.



válik, mégis sokkal szélesebb összefüggésben tekint a problémára, amikor a tánc „anyagi” körülményeit vizsgálja, amelyek közepette „ez a gyakorlat erősen hajlamos a rosszra, következképp veszéllyel teli és kockázatos”. Úgy gondoljuk, hogy Szalézi Szent Ferenc olyan hangnemben írt, amely könnyedén elnyerhetné Vincent lelkész egyetértését is, amikor a következőket mondja: „A gomba laza, hézagosszerű és Plinius szerint a környezetében levő összes párát magába vesz, még a kígyók mérget is, melyek közelében vannak. Éppígy gyűjtik össze ez éjjeli összejövetelek a városnak minden bűnét és gonoszságát, a féltékenységet, az esztelen tréfákat, a pörlekedéseket s az okatlan szerelmi viszonyokat. S mivel az ott uralkodó pompa, zaj és szabadosság a képzeletet föltüzeli, az érząceket izgatják s a szívet az örömmámor számára megnyitják: a szívek készséggel fogadják magukba a sikamlós szónak, a hízelgő beszédnek, a csábító tekintetnek a mérget.”⁶²

A janzenisták, nem meglepő módon, hasonlóan szigorú attitűdöt tettek magukévá a táncok kérdésében. Csak hogy egyetlen példát említsünk, Pierre Nicole Esszé az erkölcsről című művében tudatosan abszurd képet fest a táncról és felteszi a kérdést, hogy vajon lehetséges-e a lelket „egy alacsonyabb és méltatlanabb állapotba taszítani, mint megtiltani számára minden más gondolatot, minthogy egy hangszer ritmusára csak az általa lakott testnek az irányításával foglalkozzon.”⁶³

Nicole szerint azonban a bálók egy másik lényeges kontextusnak is a részei: az ilyen rendezvényeket olyan dolgok veszik körül, melyek érzéketlenné tesznek bennünket Isten iránt. Ezekből örömet merítve ugyanis minden, a világi szórakozásokból származó nyújtott kellemetlen következményt eltávolítunk szellemünkől. A janzenista Nicole tehát a bálnak egy olyan leírását adta, amely a lényegét tekintve alig különbözött a kálvinista Vincent lelkész által megfogalmazottaktól. A bál egy profán összejövetelet, ahol megtalálható „az egymást öldöklő lelkek szörnyű mézárálása (...) a démonoktól megszállt asszonyok, akik a szerencsétlen férfiaknak ezernyi halálos sebet okoznak és férfiak, akik bűnös bálványimádásukkal átszúrják e nők szívét.”⁶⁴

Úgy tűnik tehát, hogy a jezsuita d'Estrades táncsal kapcsolatos véleménye csupán egy volt a katolikus egyházban élő több nézőpont közül, hiszen, ahogy azt az imént láttuk, olykor a katolikus (janzenista) vélemény még a református Vincent lelkész szigorúságával is ki tudott egyezni.

Láthattuk, hogy a táncról folyó vita sokszor túllépett az erkölcsi, morális kérdések megvitatásán, és szinte a két félkezet képviselőinek megszemélyesített küzdelmévé vált. Amiként a jezsuita támadást indított a református lelkész szélsőséges (és kissé ügyetlenül megalapozott) buzgolkodása ellen, ez utóbbi sem rejtette véka alá a katolikus papságról alkotott negatív véleményét. Vincent lelkész megbotránkozott azon, hogy d'Estrades személyében, egy szerzetes saját maga keljen a tánc védelmére: „jobb néven vettem volna egy kurtizántól vagy olyasvalakitől, akit evíláginak, társasági embernek neveznek (...) de sosem hittem volna, hogy egy egyházi személy legyen; valaki, akinek a hivatása a visszavonultság és a klastromi élet”⁶⁵ Talán Vincent itt a jezsuitáknak a világi társadalmi körökkel való szoros kapcsolatára, illetve az ezzel járó erkölcsi engedményekre igyekezett rámutatni, amelyek nagymértékben aláásták a jezsuita rend erkölcsi tekintélyét. Vincent lelkész egy másik helyen pedig azzal vádolta meg d'Estrades-t, hogy csupán a magas rangú személyek kegyeit keresván alakította ki a táncsal kapcsolatos véleményét, hogy így jobban megfelelhessen neki. Ez a fajta magatartás, tette hozzá Vincent, nem volt szokásban az apostolok közt, akik elutasították azt, hogy a világi emberek kedvében járjanak⁶⁶

⁶² Szalézi, 2004. 177 – 178.

⁶³ Nicole, 1715. 40. Megjegyzés: Phillips az 1755. évi párizsi kiadást hivatkozta. A janzenista Pierre Nicole művei nagyban hatottak II. Rákóczi Ferenc írói munkásságára is. Tüskés, 1994. 393 – 394. Magyarul egy műve olvasható: Nicole, 1815.

⁶⁴ Nicole, 1715. 120 – 121.

⁶⁵ Vincent, 1646. 71.

⁶⁶ Vincent, 1646. 73 – 74.



A két felekezet között dúló szélsőséges ellenségeskedés még jobban kifejeződik a lelkész la rochelle-i egyházi javak visszaadása által kiváltott felháborodásában. Vincent arról panaszkodott, hogy „senkit azok közül, akiket egyháziaknak neveznek” nem rémített meg az, hogy a református lakosság pert indított pénzük megszerzéséért, „a vagyonekobzásokat” hajszolva.⁶⁷ Ehelyütt érdemes megjegyezni, hogy a protestánsok különös ellenszenvvel viseltettek a jezsuiták iránt, hiszen a király a rendre bízta a la rochelle-i ifjúság nevelését (A városban való megtelepedésük után nem sokkal a jezsuiták a régi községi kollégiumot foglalták el.)⁶⁸

Azonban a legszigorúbb vád, amellyel a derék református lelkész d'Estrades-t illette, az a katolikus egyházi személyek erkölcsével kapcsolatos vád volt. Vincent szerint, ami a lelkészeinket illeti, „egyáltalán nem látjuk őket a kocsmákban ilyesmit játszani és részegkedni, mint többeket a maguk papjai és plébánosai közül. Nem halljuk őket ítélni, mint ahogyan a magukéi oly gyakran teszik”.⁶⁹ Bármilyen legyen is az igazság ebben a megjegyzésben, minket csupán annyiban érdekel, amennyiben Vincent minden vitában bizonyítani igyekszik, hogy a református közösség szellemi vezetői, akiknek a lelkész a képviselője (és a példaképe), messze felülmúlják ellenfeleiket a hivatásukban az erkölcs területén. Vincent lelkész tehát, hívei előtt saját felekezete mondanivalójának erejét és tekintélyét kívánta megerősíteni.

A vita során egy másik probléma is felvetődött, méghozzá a reformátusok társadalmi életben való részvételével kapcsolatosan: ami a táncot illeti, el kell-e fogadni a neves katolikusok vendégszeretetét, vagy jobb inkább a háttérbe húzódni, kockáztatva ezzel azt, hogy megsértjük őket? Ez a dilemma abból adódik, hogy a városban a katolikusok voltak többségben, és ők birtokolták a hatalmi pozíciókat is. Vincent prédikációjában megígérte, hogy hívei közül egyesek „mentségként hozzák fel a terhet és a meghívó személyek gondos szemügyre vételét és a félelmet, hogy elutasításukat rossz néven veszik, mintha az tetteik előzetes megítélése lenne, és hogy esetleg azt hiszik, hogy beleegyezésüket kívánják adni valamely illetlen és becstelen dologhoz és ezt saját házaikban kell elszenvedniük, ami őket magukat fogja megsérteni.”⁷⁰

Ezzel kapcsolatosan két fontos elem mutatható ki: egyfelől a katolikus, másfelől pedig a református morálra vonatkozóan. Miközben Vincent lelkész, mint ahogyan látni fogjuk, nem kímélte a vezetése alatt álló híveket, ennek ellenére az egész párbeszéd folyamán békítő hangot ütött meg, mintegy ílymódon engedve a város neves katolikusainak.⁷¹ A híveknek megparancsolja, hogy a rangos katolikusok iránt „rangjukra és állapotukra való tekintettel” tanúsítsanak tiszteletet, megjegyezve, hogy „nem áll jogunkban őket megfeddni a szórakozás miatt, melyben kedvüket lelik; felügyeletünk egyáltalán nem terjedhet ki rájuk, így nem ítélezhetünk felettük törvényesen.”

⁶⁷ Vincent, 1646. 91.

⁶⁸ Lásd Moisy idézett tanulmányát: Moisy, 1972a, 47. D'Estrades maga is tanított az iskolában. Az oktatással kapcsolatban érdekes Vincent nevét látni az Oltáriszentség Társulat / Oltáriszentségről nevezett Társulat (Compagnie de Saint-Sacrament) évkönyveiben. A társaság 1645-ben tűnt fel, amikor a lelkipásztor erőfeszítéseket tett egy la rochelle-i latin iskola alapítására. Az igyekezet Argenson közbeavatkozásának köszönhetően teljes mértékben meghiúsult (N. N., 1900. 102). Megjegyzés. 1630-ban alakult francia, később titkosan működő, konfraternitás. Tagja volt például Páli Szent Vince is. A Tartuffe bemutatása után ez a társulat intézett támadást Moliere ellen. Amikor XIII. Lajos betiltotta a dohányzást, a társaság szintén küzdött, kampányolt a köztéri dohányzás ellen. Erre egyébként Moliere is utal a Don Juan vagy a kőszobor lakomája című művében.

⁶⁹ Vincent, 1646. 91. Moisy azt írja, hogy az egyházi hatóságok felügyeltek arra, hogy a la rochelle-i katolikus papság bizonyos „református” tulajdonságokkal és szellemmel bírjon. A káplánok számára kényszerlakhelyet jelöltek ki, és az előírás szerint számukra a vásárok és a piacok látogatása, a sürgős szükségétől eltekintve, tilos volt, csakúgy mint a kocsmába járás: Moisy, 1972a., 50 – 51.

⁷⁰ Vincent, 1646. 41.

⁷¹ Jól látható, hogy a la rochelle-iek sokkal kevésbé szenvedtek a polgári hatóságoktól, mint az egyháziaktól. Vincent egy 1629. május 3-ra keltezett, André Rivet-hez szóló levelében írja, hogy a katonákat szemtelenség esetén megbüntetik, és hogy „Az, aki most igazságügyi felügyelőként áll a város élén, M. de la Thuillierie, teljes mértékben igazságos, és nem hagyja, hogy az ellenünk lévő egyháziak elszöppörjék.” Erre vonatkozóan lásd a Bulletin historique et littéraire / Société de l'histoire du protestantisme français V. kötetének vonatkozó részét (296. oldal).



Majd hozzáteszi, hogy „Így aztán azoknak hagyjuk őket, akiknek kötelességük az ő lelkük felett őrködni; és ami a többit illeti, igazsággal mondhatjuk velük kapcsolatban azt a biztos meggyőződésünket, hogy általános céljuk tetteiknek az erény és tisztesség szerinti szabályozása, és hogy nem akarnak semmiféle szenvedést okozni azáltal, hogy elmélyülnek abban, aminek ellene vannak.”⁷²

Ugyanakkor azonban Vincent magától értetődően azt sugallta saját híveinek, hogy az erénynek eme felfogását nem nekik szánta, és hogy a kálvinista híveknek sosem szabad félniük attól, hogy egy bálon való részvételt visszautasítsanak. Sőt az ilyen hívek, a lelkész szerint, inkább megbecsülést érdemelnek, amiért hűek maradtak a meggyőződésükhöz. Vincent kihangsúlyozta, hogy egy személyiség előkelő társadalmi helyzete sosem befolyásolhatja a reformátusok erkölcsi magatartását, hiszen az ő kötelességük az, hogy a saját lelkiismeretükre bizzák a döntést. Vincent lelkész kiemelte, hogy „a föld semmilyen tekintélye nem lehet súlyosabb, mint a kegyelemé.”⁷³ Soha nem szabad, hogy az ájtatosság egy tekintélyes világi személynek a kedvében járjon, „minthogy nincs olyan tekintély, amely ne kívánna az övé fölött lenni, és hogy ezek, még a legnagyobb monarchiák is földre borulnak pápa tiarája előtt.”⁷⁴ Ebben a kontextusban Vincent d'Estrades-nek adott március 31-i válaszában elutasította az udvart mint magatartási mintát (kivéve Szent Lajosét, aki száműzte a táncot). Visszautalt a jezsuiták világi kapcsolatainak a jezsuita morálra gyakorolt kedvezőtlen befolyás témájára is, megkérdezvén d'Estrades-t, hogy „vajon leereszkedése nem túl gyenge-e, és ha egyáltalán nem ad alkalmat arra, hogy teológiáját hízelkedőnek gyanítsuk.”⁷⁵

Elemzésünk nyomán egyértelműnek tűnik, hogy Vincent gondosan ügyelt arra, hogy megóvja a la rochelle-i reformátusok morálját, szolidaritását, vallásos buzgalmát egy, a város magasrangú katolikusai által legalizált, kevésbé szigorú morállal szemben.

A szellemi tunyaság problémáit élénken foglalkoztatta a protestantizmust kutató történészeket is. Samuel Mours, aki a XVII. századi francia protestánsok védelmében érvelt, egy meglehetősen érdekes részt idézett 1688-ból, egy olyan lelkípásztort említett, aki sajnálatát fejezte ki amiatt, hogy a felekezetének tagjai a léha és eltékozolt életnek engedik át magukat. A lelkész ezzel magyarázta, hogy a hívek közül oly sokan könnyen áttértek a katolicizmusra a nantes-i ediktum 1685-ös visszavonását megelőző protestánsüldözések idején.⁷⁶ Azonban láthatjuk, hogy Vincent már 1636-ban elégedetlenségének adott hangot a hívek erkölcsi miatt, mert szerinte már beszívargott a hívek közé néhány „a világ dolgaiban jól képzett, ám Jézus Krisztus igazságaiban járatlan illető; hiszen mennyire mondhatják magukat vallásosnak azok, akik védelmezni merészelik a táncot?”⁷⁷ Egyébként nem egyedül a tánc kérdése nyugtalanította a lelkészt, hiszen prédikációjában megemlítette még a színházat, a játékot és „az öltözék haszontalan fényűzését” is.⁷⁸

A helyzet nem javult a vitát követő években sem: az 1646-os, a vita minden elemét magában foglaló kiadás ajánlólevelében Vincent megjegyezte, hogy hat évvel prédikációja után ismét szükségessé vált egy újabb prédikáció megjelentetése, mivel „azoknak, akiket figyelmeztetéseimmel elhalmaztam, most ugyanannyira, ha nem még inkább szükségük van rá, mint amikor azt először tettem.”

Tulajdonképpen Vincent attól tartott, hogy a hívek részéről tapasztalt szellemi tunyaság a református egyház ellenfeleinek a malmára hajtja a vizet. A lelkípásztor prédikációjában megerősítette,

⁷² Vincent, 1646. 41 – 42.

⁷³ Vincent, 1646. 42 – 43.

⁷⁴ Vincent, 1646. 43.

⁷⁵ Vincent, 1646. 140 – 141.

⁷⁶ Mours, 1967. 130 – 131.

⁷⁷ Vincent, 1646. 6 – 7.

⁷⁸ Vincent, 1646. 6. Ebben a kontextusban érdekes megjegyezni a saint-just-i, taillebourg-i és mauzé-i református zsinati jegyzőkönyvek (1643, 1644, 1645) megállapítását, miszerint „parancsba kell adni az egyháznak, hogy fegyelmi eszközökkel járjanak el azokkal az apákkal és anyákkal szemben, akik gyermekeiket a római egyház tudósaihoz és tanítóihoz, nevezetesen a jezsuitákhoz küldik” Idézi: Moisy, 1972a., 48.



hogy szükség van egyháza jó hírének védelmére, és utalt a néhány híve által felvetett félelemre is, akik attól tartottak, hogy a bálokon való részvétel esetleges elutasításával megsértik a magas rangú katolikusokat: „Korántsem szükséges tehát hogy féljetez attól hogy megneheztenek, ha elutasítjátok a megjelenést, mi több, ez bennük olyan érzést kelt majd, hogy jó és lelkiismeretes emberek vagytok, akik a magukénak vallott és igaznak hitt vallásgyakorlatnak pontosan alávetik magukat és követitek annak szabályait, melyek nektek elő vannak írva, sőt, azt mondom, hogy ha másként tesztek és gyengének mutatkoztok abban, amiben az általatok hirdetett vallás benneteket me-revségre kötelez, olyan előnytelen benyomást keltetek bennük, mintha lelkiismeretek köteléke lanyha lenne és mintha az emberek többek lennének számotokra Istennél; Márpedig mi méltóbb és mi tesz ki jobban benneteket az ő megvetésüknek?”⁷⁹

A la rochelle-i különleges helyzetben egyháza legitimitásának bizonyítéka a lelkípásztor szemében részben a város protestánsainak nyilvános szereplésén nyugodott, valamint a hívek példászerű viselkedésben nyilvánult meg, valamint az abbéli szándékban, hogy megőrzik saját identitásukat.

Azonban Vincent számára a katolikusoktól való morális megkülönböztetés igénye túlnőtt egy egyszerű helyi – és időben is elszigetelt – nézeteltérés keretein. Hiszen olyan perspektívában helyezkedik el, amely a protestánsok számára történeti, sőt, eszkatologikus jelentőséggel bírt. Ahogyan Mours mondja, a XVII. századi reformátusok úgy tekintettek az éhínségre, a pestisre, az üldöztetésre illetve minden kollektív vagy egyéni szerencsétlenségre, mint „Isten látogatására”. Mours szerint figyelemreméltó az is, hogy a hugenották rendszerint távolról sem az üldözőiket vádolták, hanem saját magukat és Istenhez való hűtlenségüket okolták és tették felelőssé a sorscsapásokért.⁸⁰

Ebben az értelemben ítélte el tehát a tánc kérdésében Vincent lelkész a híveket. A lelkész nem értette, hogyan adhatták át magukat a la rochelle-i reformátusok a táncnak, azután a katasztrófa után, melyet elszenvetk; még ha a tánc maga ártalmatlan is (márpedig Vincent számára nem az), akkor sem ujjonghatunk a gyász idején.⁸¹ A lelkész tehát szükségesnek tartotta, hogy a híveket emlékeztesse jelenkori történelmük részleteire. Vincent részletesen felidézte számukra az ostrom folyamán elszenvedett éhínséget, pestist, az elvesztett előjogokat és kiváltságokat, melyeket most katolikus polgártársaik élveznek. Mindez, jelentette ki Vincent, az isteni büntetés félreérthetetlen jele.⁸² Végül a lelkész felemlgette a király haragját kiváltó döntésekhez vezető kábultság szellemét, majd megemlítette az üdvös tanácsokat, melyeket „Isten helyezett a szívünkbe”, és amelyek rábírták a reformátusokat arra, hogy a király kegyelméért folyamodjanak.⁸³ Vincent azt hangsúlyozta tehát, hogy erre a szerencsétlen múltra visszatekintvén egyáltalán nem meglepő, hogy Isten nem hallgatta meg imáikat, hiszen a la rochelle-i hugenották sem hallgattak eléggé Isten igéire.⁸⁴ Sőt, éppen ellenkezőleg, magyarázta Vincent lelkész, ott, ahol hálánkat kellett volna kifejeznünk, „ott a legvégsőkig háládatlanoknak mutatkoztunk, és züllött szabadosságunkkal belevesztünk mindenféle bűnbe.”⁸⁵ A lelkész végső konklúziója az, hogy „az első és egyetlen gyógyír, mely erre találthatik, a szigorú bünbánat.”⁸⁶ Vincent számára egyértelmű, hogy egyedül a világi dolgokkal szemben tanúsított példamutató magatartás és az erkölcsi szolidaritás mentheti meg a reformátusokat Isten haragjától.

⁷⁹ Vincent, 1646. 42.

⁸⁰ Mours, 1967. 94.

⁸¹ Vincent, 1646. 43 – 44.

⁸² Vincent, 1646. 54.

⁸³ Vincent, 1646. 52.

⁸⁴ Vincent, 1646. 55.

⁸⁵ Vincent, 1646. 45.

⁸⁶ Vincent, 1646. 55.



A fent megvizsgált vitában tehát Vincent a református egyház önazonosságát és függetlenségét szándékozott bizonyítani a hívek előtt. Igen jól látta, milyen könnyű a híveknek beleesni a szellemi renyheség csapdájába, különösen olyan időszakban, amikor mind politikailag, mind pedig társadalmilag egyre inkább hátrányos helyzetbe kerültek. Ebben a szorult helyzetben a lelkész megpróbálta fenntartani a protestáns közösség szolidaritását, keresvén egyúttal a közösségi emlékezet megteremtésének lehetőségét hittársai körében, hiszen a felekezet minden tagja ugyanannak a történelemnek a részese. Ez azonban azt is jelenti egyben, hogy tettei révén mindenki a közösség egészének a jólétéért felelős. Minden, az egyén részéről elkövetett meggondolatlan cselekedet, például a részvétel egy tiltott bálon, a közösség egésze ellen felkeltheti az Isten haragját. Ami tehát első látásra csupán a táncról és a református tanokról szóló egyszerű vitának tűnik, az a lelkészek erőfeszítéseinek példájává alakult át, mely biztosítani kívánja egyházuk túlélését a hugenotta párt veresége utáni egyre növekvő katolikus nyomással szemben.

(A tanulmányt franciából összefoglalta: Ládonyi Veronika,
a lábjegyzeteket írta: Tóvay Nagy Péter.)

Irodalomjegyzék

Források

Nicole

1755 Pierre Nicole: *Essais de Morale*. Párizs, 1715.

Nicole

1815 Pierre Nicole: *Hitbéli és erkölcsi oktatások az Úr imádságáról, Angyali Üdvözletről szent mise áldozatjáról és az Anyaszentegyháznak egyébnemű imádságairól*. Veszprém, 1815.

Szalézi

2004 Szalézi Ferenc: *Filótea vagyis a jámborság útja*. Budapest, Szent István társulat, 2004.

Vincent

1646 Philippe Vincent: *Le proces des dances*. La Rochelle, 1646.

Szakirodalom

Douen

1859 Otto Douen: La reforme en Picardie. In: *Bulletin historique et littéraire / Société de l'histoire du protestantisme français*, VIII. (1859) 516 – 609.

Du Moulin:

1869 Pierre Du Moulin: L'Église de Sedan. In: *Bulletin historique et littéraire / Société de l'histoire du protestantisme français*, XVIII. (1869) 89 – 94.



Dupin

1893 Armand Dupin de Saint-André: Églises réformées dispaures en Touraine (Chinon, l'Île Bouchard, etc.). In: *Bulletin historique et littéraire / Société de l'histoire du protestantisme français*. XLII (1893) 113 – 143.

Félice

1899 Paul de Félice: *Les protestants d'autrefois: vie intérieure des églises, mœurs et usages. Les pasteurs. Vie officielle. Vie privée*. Párizs, 1899 – 1902.

Galland

1928 Antoine Galland: Les pasteurs français Amyraut, Bochart etc. et la royauté de droit divin, de l'Edit d'Alais à la Revocation (1629-1685). In: *Bulletin historique et littéraire / Société de l'histoire du protestantisme français*. LXXVII (1928) 105 – 134.

Labrousse

1972 Elisabeth Labrousse: La doctrine politique des huguenots: 1630-1695. In: *Etudes théologiques et religieuses*, (1972) 4. sz. 421 – 429.

Ligou

1968 Daniel Ligou: *Le Protestantisme en France de 1598 à 1715*. Párizs, Sedes, 1968.

Maillard

1893 Théodore Maillard: Un Synode du Désert. En Poitou, 1744. In: *Bulletin historique et littéraire / Société de l'histoire du protestantisme français*. XLII (1893) 592 – 605.

Moisy

1971 Francois Moisy: Un Episode de la Contre-Réforme en France. Le rétablissement des structures catholiques à La Rochelle (1628-1648). In: *Revue du Bas Poitou* (1971) 5. sz. 345 – 375.

Moisy

1972a Francois Moisy: Un Episode de la Contre-Réforme en France. Le rétablissement des structures catholiques à La Rochelle (1628 – 1648). In: *Revue du Bas Poitou* (1972) 1. sz. 45 – 61.

Moisy

1972b Francois Moisy: Un Episode de la Contre-Réforme en France. Le rétablissement des structures catholiques à La Rochelle (1628 – 1648). In: *Revue du Bas Poitou* (1972) 2. sz. 117 – 145.

Mours

1967 Samuel Mours: *Le Protestantisme en France au XVII^e siècle. I – II*. Párizs, Librairie Protestante, 1967.

**N. N.**

1900 N. N.: L' antipathie de la france pour le protestantisme. A propos des Annales de la compagnie du Saint-Sacrement. In: *Bulletin historique et littéraire / Société de l'histoire du protestantisme français* XLIX (1900) 91 – 108.

Popkin

1960 Richard H. Popkin: *The History of Scepticism from Erasmus to Descartes*. Assen, Van Gorcum & Comp., 1960.

Richard

1966 Michel Richard: *La Vie quotidienne des protestants sous l'Ancien Régime*. Párizs, Hachette, 1966.

Rochemond

1872 Meschinot de Rochemond: *Origine et progrès de la Réformation à La Rochelle*. Párizs, 1872.

Tüskés

1994 Tüskés Gábor: A meditációíró Rákóczi. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* (1994) 3. sz. 382 – 401.

Ortolan

1908 T. Ortolan: Danse. In: Dictionnaire de Théologie catholique. Szerk.: *Alfred Vacant, Eugène Mangenot, Emile Amann, Bernard Loth, Albert Michel*. Párizs, Letouzey et Ané, 1908. IV. 108 – 134.

*Heltai Gyöngyi*

A két háború közti pesti operett stiláris és ideológiai dilemmái: a Király Színház példája (1920–1936)¹ II. rész

Mottó: „Hol vannak-e drága, kedves emberek? Néha az utcán látom őket. Az elmúlt évek borzalmai elnyűtték ruhájukat, testüket, lelküket. Okos szemüket a csúnya, kiábrándító élet-gond homályosítja el, a reménytelen életharc fáradtsága nehezíti járásukra.”²

A tanulmányt Király Gyula professzor emlékének ajánlom.

Lázár-korszak (1925 – 1932)

Az új évadtól a válságtól épp csak megmenekülő Király Színházat Beöthy egykori titkára, Lázár Ödön bérli ki. Augusztus 21-én beadott színháznyitási kérelmében a folytonosságra helyezi a súlyt: „Kérésem támogatására legyen szabad megemlítenem, hogy a Király Színházban Beöthy László mellett 21 évig előbb, mint titkár, majd, mint igazgató működtem. Az adminisztratív és gazdasági ügyeket önállón vezettem, művészi dolgokban Beöthy László helyettese voltam. – Mielőtt Beöthy László Budapestre hozott, 3 évig vidéken: Makó Lajosnál és Dr. Janovics Jenőnél, mint rendező működtem. Céлом a színházat, azt a Király-színházat, amely a magyar névnek eddig is sok dicsőséget szerzett, magyar szellemben, úgy, ahogyan azt Beöthy László megalapította, tovább vezetni és fejleszteni, s mindent elkövetni arra nézve, hogy Székesfővárosunk becsületére válják. A könnyebb, de nívós magyar zeneirodalmat akarom fejleszteni, amely a külföldön is hivatva legyen a magyar kultúra fölényét hirdetni.”¹ Az új vezetés bemutatkozásul új magyar operettet választ, melytől „száz táblás házat”² vár. De Martos Ferenc szeptember 30-án, Péchy Erzsivel a főszerepben bemutatott Annabálja (versek: Kulinyi Ernő, zene: Volkmann Robert műveiből Vincze Zsigmond) nem produkál hosszú szériát. November 25-én már jön a következő, immár itthon és külföldön is sikeresnek bizonyuló Martos mű, az Alexandra (zene: Szirmai Albert), szintén Péchy Erzsivel a főszerepben. Az első felvonás színhelye – meglepő módon – Szovjet-Oroszország a forradalom idején. Ez az operettben szokásosnál komorabbra hangolja az alapkonfliktust: („A forradalmi hadsereg körülvette az illír követség palotáját és követeli, hogy adják ki Alexandra nagyhercegnőt”) ³ s Ivanov parancsnok fellépése is fenyegető:

¹ Budapest Főváros Levéltára (=BFL) Budapest Székesfőváros tanácsi majd polgármesteri ügyosztályainak gyűjteményes iratai 1872–1968 (=IV.) Színházi és közművelődési iratok gyűjteménye, 1874-1951 (1420c) Király Színház 1926-1936. (=28. kisdoboz). Megjegyzés: A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg (a támogatás száma TÁMOP 4.2.1/B-09/1/KMR-2010-0003).

² N. N., 1925a 21.

³ N. N., 1925b 14.



Ivanov: „A parancsnokság rendelkezése szerint tilos volt elhagynia a palotáját. Ő a tilalmat megszegte és idejött. Parancsom van őrizetbe venni. Kérem a kiadását!”⁴

Torelli kapitány formálisan feleségül veszi Alexandra nagyhercegnőt, aki így menekül meg a le tartóztatástól. Torelli forradalmárokról szóló dalának szövege is szokatlanul éles, mondhatni nem operettszerű:

„Szembeszállok farkasokkal,
Éhesekkel, aljasokkal,
Életet, vért,
Fenségedért!”⁵

A sikeres előadást megtekinti az USA-ból hazalátogató komponista, Szirmai is.

A következő, 1926. február 12-i bemutató, A királyné rózsája librettista-zeneszerzője, Farkas Imre is a sajtóból érkezik, a Színházi Élet Lelki klinika rovatának szerzője. Naprakészen ismeri hát a lap olvasótáboránál nem sokkal szélesebb közönséget foglalkoztató kérdéseket, a meghatódás kiváltásának aktuális receptjeit. Darabja egyszerre épít a Monarchia nosztalgikus, valamint a női emancipáció modern témájára. Az előbbihez Erzsébet királyné, s a magyar és osztrák szereplők és nyelvek közti összeférhetetlenség témává emelése, az utóbbihoz a feleség házasságon belüli pozíciójának megvitatása tartozik. E daljáték a helyi piac igényeinek kielégítésre készült, a szerző lemond a társadalmelemző, -kritikus funkcióról: „A szegény, árva, meggyötört pesti ember boldog volt az alatt a pár óra alatt, amíg a színpadon Farkas Imre versei, nótái, mondanivalói csengtek, csilingeltek.”⁶ A királyné rózsája egyfajta Makrancos Kata történet, nemzeti színekkel. Kérdés: a bécsi feleség és a magyar férj mentalitás, nyelvi küzdelmében ki kit győz le. Ez egyben kulturális választás is: mégpedig a városias nemzetközi és a patriarchális magyar vidéki lét között. A darab minden szintjén először kibékíthetetlennek tűnő ellentéteket találunk. A nyelvi, kulturális különbség félreértést szül férj és feleség között:

Nemere: „Én meg csak azért is mulattam. Mondtam már, hogyha én síró asszonyt látok, szeretném kirúgni a ház falát.

Sousi: Jaj már megint ki akarja rúgni a ház falát!

Nemere: Dehogyan akarom, csak úgy mondom.”⁷

A nő-férfi, feleség-férj szembenállásában kétféle életmód, civilizáció összeegyeztethetlensége is megfogalmazódik:

Sousi: (férjének) „Maga olyan volt Bécsben, mint egy francia márki, itt meg mint egy ázsiai barnamedve. Nézze kérem, tudja mit...nem is kérem. Akarom, hogy olyan legyen, mint régen. Finom, előkelő, gyöngéd, kedves. Érti, István?! Akarom!”⁸

Tehát egy kulturális háború, majd az azt követő „kiegyezés” van itt megzenésítve: a dramaturgiai szerkezet épp a fokozatos osztrák-magyar közeledést modellálja. A tételszerűséget éppen az a humoros mechanikusság oldja, mellyel minden fronton a magyar álláspont diadalmaskodik. E kiegyezés elősegítője a nemzeti legendáriumban magyarbarátként számon tartott Erzsébet királyné, akit a „idegensége” ellenére a sértett magyarok elfogadnak közvetítőként:

Nemere: „Mintha oszladozóban volna már a sötétség, mintha derengés támadna a távoli égboltozaton, az ország szeme felségeden csügg. Az a kéz, mely megnyitotta a börtönajtót sýnylódó testvéreinknek, az a kéz el fog bennünket vezetni a boldogulás felé.”⁹

⁴ Martos-Szirmai, 1925. 271.

⁵ Martos-Szirmai, 1925. 275.

⁶ N. N., 1926a 10.

⁷ Farkas, 1926. 90.

⁸ Farkas, 1926. 92.

⁹ Farkas, 1926. 122.



A Királyné gesztusai szimbolikusak, Petőfit, s ezáltal az 1848-as forradalmat is rehabilitálja:

Királyné: „Hát itt járt Petőfi? Ezt az egy szál rózsát vigye el neki. Dobja el valahol, ott a sík fölött, a jeltelen sírja fölött, vigye el neki hálámat és köszönetemet.”¹⁰

Az osztrák-magyar közeledés a komikus és a szubrett szintjén is zajlik, erősen a magyar kultúrához való kötelező alkalmazkodás irányába elbillenve. Ugyanez a dinamika hat a primadonnára, aki férje sebesülése hírére rögtön asszimilálódik, átvált a férj által igényelt „magyaros” tónusra és mentalitásra:

Sousi: „Megbolondult kigyelmed, hogy ilyen frakkot húzott magára: Csak nem az én kedvemért öltözködött ebbe a gunyába? Nem szégyelli magát? Egy asszony szeszélyének engedni. Ki az úr a Nemere-háznál? A dolmány-e vagy a rékli?”¹¹ A darab a patriarchális nemzeti önkép identitás-erősítő paneljeire épül, de olyannyira az elvárásra dolgozó, sémászerű dramaturgiával, hogy azzal rögvést meg is kérdőjelezi e szeplőtlen önportré komolyságát.

Bár A királyné rózsája sikernek számít, az operettszínházak pénzügyi helyzete továbbra is ingatag. Egy korabeli Kálmán interjúból például kiderül, a szerző azért adja sikert ígérő új darabját, a Cirkuszhercegnőt a Fővárosi Operettszínháznak, hogy megmentse azt a pénzügyi összeomlástól. Utólag azt is megtudjuk, a Király Színház is mentőkötélként kapta korábban a Marica grófnő játsszói jogát: „A Marica grófnőt annakidején azért engedtem át a Király Színháznak, mert az a veszély fenyegetett, hogy a magyar művészetnek ez a standard operettszínpadja megszűnik és mozi lesz belőle. Nekem ezt kellett megakadályoznom s ez, hála Istennek, sikerült is, mert a „Marica grófnő” előadásait követő párheti válság után a Király Színház megmaradt a régi, dicső tradíciói mellett és nagy örömmel szolgál, hogy az idén kizárólag magyar szerzők műveivel haladt sikerről sikerre. Most még nehezebb feladat előtt állok, a Fővárosi Operettszínházat szeretném megtartani mostani rezsímjében és minden tőlem telhető eszközzel szeretnék közreműködni azon, hogy a színház művészei, zenekara és technikai személyzete a mai válságos helyzetben el ne veszítsék kenyyerüket.”¹²

A Kálmán által megmentett Király Színház egy új magyar operett, a Kitty és Kató (szöveg: Martos Ferenc, zene: Rényi Aladár) április 30-i bemutatójával folytatja a kortárs női szerepek el-lentmondásainak színházi boncolgatását. A tantörténet középpontban egy ál- és egy valódi szobalány összetévesztése áll. Az előbbi Vaály Ilona, az utóbbit Somogyi Nusi játszotta. A bonyodalom egy „úrilány” ama nem túl létszerű ötletéből származott, hogy beáll szobalánynak jövődi férje családjába. Ők tudnak szándékáról, azonban egy munkára jelentkező valódi szobalányt összetévesztenek a jövődi mennyel. S épp ezáltal bukik ki a társadalmi státuszokhoz szabott viselkedésmódok alsága. Nyelvi humorforrásként a modernitás felé törekvő parnevü város és a közhely panelekben szemlélt falusi kultúra elemeinek vegyítése szolgál:

„Ica, Rica, kukorica,

Vagyok pesti szobacica,

Szombat este ott ragyogok a bálon,

A nagyságám kombinéját risszálom,

Lakkcipőjét kitaposom csámpásra,

Ha rágyújtok az újmódi, a valódi charlestoni csárdásra.”¹³

E darabot június 5-én követi az ezúttal dolgozó nő kontra feleség szerep-dilemmát megzenésítő A pesti lány című látványos életkép, melyet Lakatos László, Stella Adorján és Harmath Imre írt. A

¹⁰ Farkas, 1926. 108.

¹¹ Farkas, 1926. 132.

¹² Ruttkay, 1926. 11.

¹³ N. N., 1926b 6.



kritika az egyre inkább nemzeti jelképpé váló főváros mítoszának megteremtési törekvését ünnepli a darabban: „A pesti lányt játsszák. (...) Pesti emberekkel, akikkel egy házban, egy utcában, egy területben, egy városban lakunk, akikkel egy levegőt szívunk, ezt a hamisítatlan, furcsa aromájú, egyéni ízű pesti levegőt.”¹⁴ A margitszigeti szépségkirálynő választás és regatta színpadra vitelével megkezdődik a kortárs pesti jelen nyilvános ünnepeinek kulturális kisajátítása az operettszínpadon. Ugyanakkor Bözsike gépíró és Geszterédy Iván báró happy enddel, vagyis házassággal végződő kapcsolatában a kiemelkedésért vívott szívós küzdelem ironikus, szomorkás képe is kirajzolódik. Mi több, még a dolgozó nő szexuális kiszolgáltatottsága is témává válik. A Bözsike gépíró kegyeire vágyó főnök például így „érvel”: Koltai: „Legyen esze, más lány is megtette.”¹⁵ Az előadás zeneszámait külföldi slágerekből válogatták, a dalszövegekben így az angol nyelv, a nyugattól átvett tánc, a pesti argot és a magyar vidék komikus szembeállítását szolgál humorforrással:

„Csarlszton Csucsán
Csarlszton Mucsán
Csarlszton Szegeden
Csarlszton Szegeden, Makón
De bjutiful dansz,
Csarlszton Gödön
Csarlszton Szödön
Csarlszton Aligán
Taligán
Nincs másra sansz.
A sima tangó
Ma már pangó,
Foxtrotot sem jársz,
Az egyik lábad,
Habár mankó,
Csarlszton-partnert vársz
Csarlszton Csucsán
Csarlszton Mucsán
Csarlszton Szegeden
Csarlszton Szegeden, Makón
De bjutiful dansz.”¹⁶

A kulturális- és előadás kontextust egyaránt érintő társadalmi változás, hogy miközben a közönség szűkül, a színjátszásban szerencsét próbáló nők köre tágul. A körülmények kényszere folytán, immár e korábban ledérnek tartott kenyérkereseti forma is elfogadottá válik a szegényedő társadalom mind szélesebb rétegei számára: „Ezredések, miniszteri tanácsosok, tanfelügyelők, kormányfőtanácsosok leányai, okleveles tanárok, iparművésznők, B-listás hivatalnoknők jelentkeztek kóristánóknak a Király Színház karfelvételi próbáján.”¹⁷ A 200 jelentkezőből 6-ot vettek fel. A cikkíró a társadalmi krízissel magyarázza a pálya gyors felértékelődését: „A nagy szociális összeomlás, mely a társadalmi épület magasabb emeleteit döntötte a porba, a középosztály törmelékeit vetette ide. Ez is olyan új szint adott a karfelvételi próbának, amellyel a régebbiek nem rendelkeztek.”¹⁸

¹⁴ N. N., 1926c 4.

¹⁵ Lakatos-Stella-Harmath, 1926. 101.

¹⁶ Lakatos-Stella-Harmath, 1926. 109 – 110.

¹⁷ Szász, 1926.16.

¹⁸ Szász, 1926.17.



E hír önmagában megvilágítja, hogy az újságíró librettisták miért választottak témául oly gyakran női karrierrel kapcsolatos dilemmákat, zömében női közönséget vonzó operettjeik számára.

A háttérben ott munkált a gazdasági és színházi krízis. A Fővárosi Operettszínház bizonytalan pénzügyi helyzete miatt a költséges Cirkuszhercegnő bemutató átkerül a Király Színházba, mellyel a Bécsben élő Kálmán Imre intenzív kapcsolatokat ápol: „Hetedik darabom kerül tehát a Király-színházban (sic!) és kimondhatatlanul boldog vagyok, hogy a Zirkuszprinzessinek is itt lesz a premierje.”¹⁹ A Cirkuszhercegnő nemzetközi diadalútja sikert jósol: „A pesti premierrel egyidőben meglesz az olasz premier is, és pedig Rómában és Milánóban egyidőben adják elő a darabot. (...) Novemberben Koppenhágában és Stockholmban mutatták be az operettet, a német premier ezúttal Hamburgban lesz, és Hamburg után kerülnek majd sorra München, Breslau, Frankfurt, Leipzig és a többi városok.”²⁰ A Király Színház tehát újra a kozmopolita élbolyban foglal helyet. Mi több, a komponista különleges figyelme övezi (maga vezényel a premieren, külön „pesti” számokat komponál a darabhoz). A szeptember 24-i bemutató (szöveg: Julius Brammer, Alfred Grünwald, fordította: Liptai Imre és Kulinyi Ernő) is bővelkedik interkulturális, elsősorban orosz elemekben. A 25. előadást verses rigmus köszönti:

„Pest is Kálmán zenétől hangos,
ő éneklék a rendesek és a linkek,
Lámpással sem találsz egy olyan embert,
Ki nem tudja még a My darling-et”²¹

Az 50. előadás kapcsán Kálmán tovább növeli a teátrum renoméját: „Eddig mindenütt nagy tetszéssel fogadták a „Cirkuszhercegnő”-t, amelynek legszebb, legjobb előadását azonban mégiscsak itthon, a Király Színházban értem meg. El vagyok ragadtatva ettől a művészi produkciótól... Különben nem mondok újságot, a Király Színház Európa egyik legjobb operett-színháza; minden komponistának öröm itt előadatni a darabját.”²² Több száz széria azonban nem lesz a Cirkuszhercegnőből, s december 4-én a színház a művelődéstörténeti operett típus újabb verzióját, a Chopint tűzi műsorra. Faragó Jenő és Bertha István írta a librettót, a hercegeket és hercegnőket felvonultató darabban a lengyel zeneszerző három szerelmét Vaály Ilona, Lábass Juci és L. Kovács Ilonka alakítja, mérsékelt nézői érdeklődéstől kísérve.

Egy a pesti társulatokról akkoriban készült kimutatás képet ad a Király Színház teátrumok közti pozíciójáról. Míg a Nemzetiben 30 szerződötett női, és 40 férfi színész tag van, a Király Színházban 14 férfi énekes, 9 női énekes, 18 fős női- és 15 fős férfikar, 18 női- és 12 férfitáncos alkotja a társulatot. Eközben a Fővárosi Operettszínházban csak 9 férfi és 7 nő van szerződésben.²³ A Király Színházban tehát egy nagy létszámú társulat játszik állandó csőd-közelben, miközben az operett műfaj általában is veszít presztízséből. A szórakoztatásra redukálódó befogadói és kritikai elvárást jól szemlélteti a librettista Faragó Jenő Operett című önironikus költeménye:

„Szép ezüstösen ragyogott a hold;
(Igaz: csak a reflektor fénye volt!)
A csalitban dalolt egy kis madár;
(A kóristának ezért mennyi jár?)

¹⁹ Paál, 1926. 15.

²⁰ Paál, 1926. 15.

²¹ N. N., 1926d 28.

²² N. N., 1926e 12.

²³ N. N., 1926f 28.



Bús, csendes nóta hangzott messziről:
(A rendező a kórossal pöröl!)

És halkán, lágyan suttozott a szél:
(Az ügyelő egy percig sem henyél!)

A nézőtéren három lányka ült:
Irult, pirult, izgult és lelkesült
És boldog volt a három egyaránt;
Mert herceget játszott a bonvivánt.
Szép este volt, sok örömmel tele,
A három szív megremegett bele;
S még otthon is szép hercegéhez szállt,
Míg – harmincért párizsit vacsorált!”²⁴

Az operett a szerény jövedelmű városi lakosság harmóniapótszereként jelenik meg, e funkciója miatt azonban (még) nem ítéltetik károsnak.

1927. január 15-én a színház megint új magyar operettet mutat be, ezúttal az amerikai emigráns közegben játszódó Aranyhattyút, melynek zenéjét Vincze Zsigmond szerezte, szövegét pedig az egyre többet foglalkoztatott Szilágyi László írta. Az egyik főszerepre meghívták az egykor a Király Színházban népszerűséget szerzett bonvivánt, Király Ernőt. A darab a tömegsajtóban agyonkoptatott „honvagy-toposz” kiaknázására épít. Az Aranyhattyú ugyanis egy farm, ahonnan Mr. Cseresnyés, 30 év után hazavágyik. A darabbeli három pár – Lábass Juci-Király Ernő, Somogyi Nusi-Rátkai Márton, Vaály Ilona-Sziklai József – Magyarország és Amerika közti őrlődése nem sokáig foglalkoztatja a nézőket. Február 5-én már a szűk librettista kör másik alapemberének, Farkas Imrének a Repülj fecském című, ezúttal is a Monarchia etnikai pluralitását tematizáló, de szociális mozzanatokkal is fűszerezett operettje kerül színre. A Nyíregyháza-Wien lovas verseny katonatiszt győztese, Dengeleghy (Nádor Jenő) és az ábrándos lelkű Liesel (Vaály Ilona), Hubelbauer sörgyáros leánya egymásba szeretnek, amit követ Dengeleghy tisztiszolgájának és Mariankának, Liesel szobalányának románca. Az etnikai sokféleség elsősorban nyelvi humorforrásként szolgál (Marianka „tótos” és Hubelbauer „svábos” akcentusa), miközben az alapkérdés itt is az asszimiláció iránya: a sörgyáros leánya válik-e magyarrá, vagy a „szegény, de önérzetes” magyar katonatiszt németté. Dengeleghy vagyona ugyanis, tisztiszolgája szerint, mindössze a következőkből áll: „A Fecske (a címben szereplő ló – H. Gy.), a hadnagy úr, a két foxikutya, egy gramofony, meg én.”²⁵ A gazdag menyasszony azonban, a műfaj törvényeit követve idillinek látja a magyar szegénységet:

Liesel: „Milyen szép volna...vidéki garnizon...Akácos utak...szép huszárok...lobogó menték, kivont kardok...és egy csendes otthon, ernyős lámpák...és csönd...és esti harangszó”²⁶

A kötelező félreértés következtében Dengeleghyből postás lesz Nyíregyházán, s ekképpen köszön el, némi önsajnálattal szerelmétől: „Én most búcsút mondok magának, az egész eddigi életünknek. Megyek a szegénységbe, a szürkeségbe. Csak egyet szeretnék, hogy úgy őrízze meg az emlékében, hogy önérzetes ember voltam és nagyon szerettem magát. Isten vele, Liesel.”²⁷ Hubelbauer azonban ajándékoz egy birtokot Dengeleghynek, így az elszegényedett és a feltörekvő elit tagjainak házassága révén visszaállhat a világrend. Az operett jól megy, de akkora sikert mégsem arat, mint egy korábbi Király Színházi bemutató. Incze Sándor ugyanis büszkén jelenti ek-

²⁴ Faragó, 1927. 43.

²⁵ Farkas, 1927. 116.

²⁶ Farkas, 1927. 116.

²⁷ Farkas, 1927. 122.



kortájt az angol fővárosból: „Először talán a londoni season legnagyobb operett sikeréről beszélék, annál is inkább, mert ez az operett magyar darab, Martos Ferenc és Szirmai Albert Alexandrája, amelyet Princess Charming cím alatt játszik a Palace Theatre.”²⁸ A produkció Londonban a 200. előadásnál tart, a következő évben Amerikába viszik, miközben az Alexandra 50 előadásával Stockholmban is rekordot javít.

A Király Színház tovább próbálkozik a helyi sikertémák feltérképezésével. A legkisebbik Horváth lányban (szöveg: Szilágyi László), mely május 21-én kerül színre először, Zerkovitz Béla slágerei a legvonzóbbak. A sikert Kálmán Jenő: Zerkovitz című reklámverse is tanúsítja:

„A Király-Színházban és vidékén
Mindenki boldog és ragyog
És Lázár így szólt: Ez a Zerkó
Vitz nélkül mondván legnagyobb.

Új slágerei sikerét
Szakértők ekként magyarázták:
Olyanok, mint a domino,
Már minden kávéházban játsszák.”²⁹

Próbálkozás a revüvel

Az amerikai nagyvárosi modernitás elemeinek (dzsessz, film) egyre hangsúlyosabb pesti jelenléte folytán a Király Színháznak is szembe kellett nézni azzal a dilemmával, ami a korabeli magyar tömegkultúrában a cigányzene és dzsessz szembeállításában fogalmazódott meg. A dzsessz a zenés tömegszínház dramaturgiájában, játéktílusában is óhatatlanul tükröződő, távoli világból érkező etnikai és kulturális kihívás. Az egyik meglehetősen korabeli értelmezés szerint a dzsessz egyszerre jelenti az ősi egzotikumot és az amerikai modernséget, miközben az „európai” cigányzene egyfajta civilizációs közeputat testesít meg: „A négerhatás a világvárosok hideg körengeteiben élő ember exotikumok utáni vágyát jelenti: a civilizált és finom kultúra nosztalgiáját aziránt, ami vad, ösztönös, fékezhetetlen. A beszéd udvariasságát felváltja a mozdulatok nyerssége és a szalonokban az őserdők szabadsága utáni vágyat érzékelteti. A tánc mindenkit magával ragadó láza emlékeztet a vad népek tömegünnepélyeire. Hasonlítsuk össze például a cigányzene finom és egyszerű hatását egy jazz-band néger együttesével. Amíg a cigányok nyugodtan ülnek a helyükön, a négerok énekelnek, táncolnak, nevetnek, fehér fogsoruk állandóan kivillog fekete arcukból, minden mozdulatuk csupa vadság. Érthető, hogy ez a zene nem szívhezszóló: az összes érzékekhez szól, fékezhetetlen ritmusával, mint a négerok diadalmi indulója, amint elfoglalják Európát.”³⁰ A cigányzene e „natura kontra kultúra” szembeállításban váratlanul az utóbbi jelölőjévé válik.

A kortárs tömegkultúrával szinkronban haladni kénytelen Király Színház sem halaszthatja e művészi, kulturális kihívással való szembenézést. Más kérdés, hogy stilizált zsánerszerepekre (bonviván, primadonna, szubrett, táncoskomikus) kiképzett színészei mennyire alkalmasak a zenében és játéktílusban is más ritmusú produkciókban való helytállásra, s a honi mindennapoktól igen-csak eltérő musical történetek hihető megjelenítésére. De az elsődleges kérdés mégis az, hogy a pesti nézők valóban mélyebben érdeklődnének a dzsessz, mint a cigányzene iránt? Tényleg le

²⁸ Incze, 1927. 12.

²⁹ Kálmán 1927a. 46.

³⁰ N. N., 1927a. 31.



akarják cserélni a színészegyeniségekre szabott, a Pest-téma belterjes, ismétlődő elemeiből építkező operettet egy kozmopolita látványszínházra? (Hisz annak mind gyarmati, egzotikus gyökerei, mind amerikai nagyvárosi vonatkozásai távol állnak a metropolisi ambíciókat dédelgető, de valójában vidékies-falusias peremvárosokkal övezett Budapest életmódjától.) Tihanyi Vilmos, aki immár az európai fővárosokban keres a Király Színházban vélhetően sikert arató darabot, az alábbiakban summázza az elsajátítandó új zenés színházi modell jellegzetességeit: „A címe Rose Mary. Három pompás számból áll az egész darab. Mese nincs. Ami van, az olyan csekély, hogy nem árt az operettnak. Itt is, mint a revünél, a legjelentékenyebb tényezők: a görölök. A primadonnát csak akkor nézik, ha a görölök éppen átöltöznek.”³¹ Az operett önreflexió az elsősorban attraktív és erotikus funkciójú girlek dramaturgiai funkciójának értelmezésével folytatódik: „A girl azonban nem az a színpadi figura, mint amilyen a klasszikus produkció szólótáncosa volt. A girl elsősorban típus, mely egész új színpadi műfajt teremtett magának: a revüt, melynek az a célja, hogy a girlek százait állítsa egyszerre a színpadra.”³² Az új trend ígézetében a Király Színház a Mercenary Mary színre állítását tervezi. Ezt megelőzően sem „szokásos” új magyar operett, hanem Granichstäden Fecskefészkeje kerül színre, a háború előtti népszerűségét vissza már nem nyerő Kosáry Emmi főszereplésével. E darab éppen hogy ellenszegül a modern iránynak: „Száz százalékos naiv romantika, felejthetetlen, fülbemászó édes-bus muzsika ez a darab. Tehát az, ami a mostani néger jazz-band világban annyira hiányzik azoknak, akikből még nem halt ki a lélek.”³³ Láthatólag nincs tehát határozott művészi arculata a társulatnak, az irány előadással előadásra változik. A szeptember 23-i premier (szöveg: Ernsts Marischka és Bruno Granichstäden, fordította: Zágón István) krónikása a darab monarchia-nosztalgia vonásait emeli ki: „Kitalálták ugyebár, hogy a Fecskefészke egy kis ház lehet a csendes Budán, annak is egy mostanában halálra ítélt részén, a Tabánban. Ebbe a fészkebe vágják a nyugalomba készülő udvari főlakáj (Latabár), még pedig gyönyörűsége Nettike leánya révén (Kosáry Emmi), akit egy valóságos számozatlan pesti fiakkere (Rátkai) készül oltár elé vezetni.”³⁴ A Fecskefészke sikerének elmaradását bizonyára nem a nosztalgikus hangolás okozta, hisz épp ekkor aratott zajos sikert egy Fedák slágereket felvonultató, a színésznő és a pesti szórakoztató színházi kultúra mítoszára épített Emőd Tamás-Török Rezső darab a Borcsa Amerikában. Karinthy ezzel kapcsolatban írja, hogy Fedák a város szimbólumává vált: „Honnan tudnád, Zsazsa, mi volt nekünk Budapest – hiszen nem láttad soha a legbudapestibb dolgot a világon – utcán, autóban, színpadon nem láttad soha Fedák Sárít.”³⁵

A Király Színház ezután elindul a Fedák-féle személyiségközpontú hatáskeltéstől eltérő elven működő amerikai sikermodell domesztikálásának útján. Az új stílushoz először is újfajta színészek kellenek. Stella Adorján ad hírt arról, hogy: „Tihanyi Vilmos a Tiller és Hoffmann-görölök mintájára katonás fegyelemmel magyar görölköt nevel. Az új Tihanyi-görölök a Mercenary Maryben mutatkoznak majd be.”³⁶ A hatáskeltő eszköztár bővítése is elengedhetetlen. Lázár igazgató október hó 27-én kérvényezi, hogy: „(...) a Király-színház zenekarához vezető ajtót egy méterrel a társalgó felé ideiglenesen kihelyezhesse(m). Erre azért van szükség, mert a f. é. november hó 5-én színre kerülő Mersz-e Mary?! című darabhoz a zenekart 12 taggal megerősítettem és emiatt a zenészek nem férnek el az eddigi helyükön.”³⁷ November 7-én, ugyanezzel a bemutatóval kapcsolatban jelenti, hogy: „a Mersz-e Mary című operett második felvonásának elején lévő telefon-duett éneklése alkalmával, ezen szám refrénjével ellátott szerepentinre erősített kartonlapból

³¹ Tihanyi, 1927. 16.

³² N. N., 1927b 43.

³³ N. N., 1927c 35.

³⁴ Kálmán, 1927b 7.

³⁵ Karinthy, 1927. 6-7.

³⁶ Stella, 1927. 21.

³⁷ BFL IV. 1420c 28.



kivágott telefonkagylót kívánunk a nézőtér – a zsöllyék első soraiba – hajítani.”³⁸ Erre is engedélyt kapnak. A Mersz-e Mary 5x5-25 szenzációt ígér: köztük Péchy Erzsit a címszerepben. A november 5-i premier (szöveg: Leighton I. és Ives Mirande, versek: Harmath Imre, fordította: Stella Adorján, zene: Vincent Youmans és Irving Caesar) krónikása ajánlatos irányváltásként üdvözlí az előadást: „Akik gyorsan ítélik, a régi operett alkonyával mindjárt a Király Színház fölött törtek pálcát, íziben kész volt az ítélet: a Király Színház megöregedett. Fülébe jutott ez a színház irányításának is, amely nem sokat töprengett. Ha öregszik a színház, haladéktanul meg kell fiatalítani. (...) A Király Színház újdonsága olyan zenés francia vígjáték, amelyben a tánc, a női szépség, ruhák és díszlet nem csupán betétek, hanem szerves hozzátartozékai a mesének.”³⁹ A látvány-centrikus musicallel az értékelés szempontjai is megváltoznak: a grandiozitást hangsúlyozzák, a négy primadonna 27 ruháját, a 36 új táncos görölt és a 12 látványos „görlicét”. A zenés színházi modernizáció Pesten amúgy is lendületben van, sokat írnak Ernst Krenek Húzd rá Jonny című dzsessz-operájáról. A Mersz-e Mary is rövidesen 50. jubileumához érkezik, így Lázár direktor továbbra is külföldön keresi a sikereket: „Londonban nyolc operett előadást néztem végig nyolc különböző színházban és mindenhol zsúfolt nézőterek fogadtak.”⁴⁰ Ha már a darabokat importáljuk, az igazgató legalább a honi színjátszás színvonalát dicséri: „(...) a budapesti előadások jobbak a londoniaknál. Ami a színészi munkát illeti, ez nálunk sokkal fejlettebb, mint akár Párizsban akár Londonban. Meglepett az is, hogy Londonban egyáltalán nincsen starrendszer. A londoni direktorok már túl vannak ezen a rendszeren. Egy-egy operettben három-négy egyenlő nagy nő szerep van.”⁴¹ Zárásként – áttételesen utalva színháza bevételehiányára – megjegyzi, hogy bár Londonban 200 százalékkal, Párizsban 100 százalékkal drágábbak a jegyek, mégis zsúfoltak a nézőterek. Ez azonban, tehetnének hozzá, csak azt jelenti, hogy a New York-i, londoni bulvárszínházi piac nagysága nem összemérhető a pestivel, mely kevesebb nézőt tud „kitermelni”. Ez óhatatlanul rövidebb sorozatokat, s nagyobb anyagi kockázatot jelent, különösen a látványos, revüszerű darabok esetében.

A húszas évek végét a külföldi magyar diadalokat zengő sikerpropaganda s a darab-export válság okainak nyomozása egyszerre jellemzi. Utóbbival kapcsolatban Schöpflin Aladár a megkésettiséget említi: „(...) egész irodalmunk kezd elveszteni a kapcsolatot a mai élettel. Ma is tíz-tizenöt év előtti hangon beszél, tíz-tizenöt év előtt érdekesnek tartott dolgokról, tíz-tizenöt év előtti formakészéssel.”⁴² A librettista Farkas Imre szerint az export válság oka a kozmopolitizmus visszaszorulása, a nemzeti jelleg előtérbe kerülése: „A háború, még inkább az azt követő béke, sokkal jobban elhatárolta az egyes nemzetek irodalmát. Így az osztrák operettől például, ami dominált azelőtt Magyarországon, sokkal távolabb vagyunk ma, mint az argentin tangótól.”⁴³ Harsányi Zsolt viszont a magyar exportdarabok sablonszerűségét kritizálja: „(...) A magyar darabot eddig főként azért adták szívesen külföldön, mert sem a svéd, sem a lengyel néző számára nem tartalmazott semmi kényelmetlen idegenséget. A magyar darab exportra készült. De ez – bármennyire dicsőítő és hasznos dolog – nem az igazi.”⁴⁴

A Király Színházban a sikeres Mersz-e Mary után megint új magyar mű, Martos Ferenc 27. librettója, az Éva grófnő (zene: Szirmai Albert) kerül színre. Az 1928. február 3-i premier kilátásai jók, hisz a darabot az Alexandra sikerpárosa írta. A kortárs interkulturális szerelmi történet főhőse egy fogsága után Mandzsúriában letelepedő, s onnan nyolc év után hazalátogató huszárkapi-

³⁸ BFL IV. 1420c 28.

³⁹ Heuman, 1927. 15.

⁴⁰ N. N., 1928a 16.

⁴¹ N. N., 1928a 16.

⁴² Schöpflin, 1928. 4.

⁴³ N. N., 1928b 6.

⁴⁴ N. N., 1928b 6.



tány, akinek felesége éppen most készül férjhez menni, hisz férjét halottnak hitte. A darab a két férfi rivalizálásában a nőhöz való ázsiai és európai viszonyt veti össze. A huszárkapitánynak már Mandzsúriában van az otthona, szerelme. Hazatérve mégis igényt tart egykori asszonyára, akit a háborúba indulván, rögtön az esküvő után el kellett hagynia. Nem hajlandó válni, ellenséges a budai palota számára őszintétlen világával: „Megfosztom őket a polgári morál kényelmétől.... Csináljanak, amit akarnak... De mirtuszkoszorú és násznép nélkül... Szenvedjenek ők is... hacsak a maguk módján, de szenvedjenek.”⁴⁵ Végül azonban a másik világból érte jön Nadja, letérdel előtte, urának szólítja. A kapitány ekkor beleegyezik a válásba, s Éva grófné elé például állítja a természet gyermekét: „Hatezer mérföldet tett meg, hogy elvigyen magával.”⁴⁶ A budai világot immár véglegesen, önszántából elhagyva ironikus lenézéssel búcsúzik: „Tiszteltetem Európát.”⁴⁷ E darabban a „keleti” már nem eleve fejletlenebb, durvább világ. Másága akár alternatíva is lehet a képmutatónak érzett „nyugati” polgári morállal szemben.

A Király Színház a társadalomkritikus Éva grófnő után tovább kísérletezik a revüvel. Lázár igazgató nyilatkozatából egy kozmopolita mintát maga elé tűző előadás ambíciója olvasható ki: „Minden igyekezettel azon vagyok, hogy a pesti előadás stílusban és kiállításban vetekedjék a párizsival. Nem kevesebb, mint 60 görll táncol a Rose Mary-ben, s a táncokat Miss Hanne Plames, London egyik legelőkelőbb énekes színházának, a Drury Lane Theaternek hírneves tagja tanította be.”⁴⁸ Bár a nagyvárosi lét bizonyos tapasztalatai (elidegenedés, tömeg, munkanélküliség, eltérő etnikumok együttélése) hasonlóak lehettek, de a döntően elsőgenerációs, vidékről elszármazott pesti kispolgárok nem feltétlenül preferálták a vadnyugati tematikát. A március 31-i bemutató (zene: Rudolf Friml/Stothart Herbert, szöveg: Otto Harbach/Oscar Hammerstein, fordította: Stella Adorján, versek: Harmath Imre) beharangozója azzal csábít, hogy a Rose Mary Párizsban 500 előadást ért meg, hogy: „A Rose Marie négy nő főszereplője 15 ruhát cserél, görlljei pedig 12 cowboy ruhát.”⁴⁹ Címszereplő a felszálló ágba lévő Biller Irén, a humort Rátkai, s az öreg Latabár képviseli, Ellyn Glenn pedig „egzotikumként” totem pol indiántáncot mutat be. A Rose Marie még csak 50. előadásánál tart, de már kifulladásban van, s a Király Színház már készül Henri Christine Szeretlek című operettjére (szöveg: Willemetz Albert-Saint Granier, fordította: Harsányi Zsolt és Stella Adorján). Fontos, hogy ennek május 26-i premierjén tér vissza a pesti színpadra a két Latabár. A külföldi varieték színpadain csiszolt testtechnikájuk, Bárony Rózsival lejtett virtuóz táncuk valódi műfaji újítást jelent. A premier-krónika az új modell győzelmét zengeti: „az Amerikából érkezett néger zene és a Párizsból importált kiállítási revü olyan speciálisan egyéni keverékével, hogy egyik napról a másikra meghódította a magyar színházi publikumot.”⁵⁰ A sikerhez hozzájárul a nézőknek ismerős, ironikus, cinikus humor. Az első felvonásban, az elszegényedett Báró (Rátkai) azon tanakodik, miként tudná gyermekeit gazdagon megházasítani. Mikor egyikük, felveti, hogy netán dolgozni megy, a családfő így tiltakozik: „Ne hozzá ilyen szegényt a fejemre!”⁵¹ Harmath Imrének köszönhetően a humorforrások számát az ismert magyar operett slágerekre utaló dalszövegek is gyarapítják. Az alábbi, a Szép város Kolozsvárra hajazó példában a humoros hatást a Kolozsvár-Csikágó ellentétbe foglalt képféle operett modell komikus szembeállítására adja:

⁴⁵ Martos-Szirmai, 1928. 162.

⁴⁶ Martos-Szirmai, 1928. 164.

⁴⁷ Martos-Szirmai, 1928. 164.

⁴⁸ N. N., 1928c 56.

⁴⁹ Heuman, 1928. 16.

⁵⁰ N. N., 1928d 17.

⁵¹ Willemetz-Granier-Christiane, 1928. 131.



„Szép város Csikágó,
szép város Csikágó,
Csikágó, szívem feléd
húz!
Ott, rózsám,
A jazzband kiváló
A jazzband kiváló,
Kiváló néger zenét nyúz!
Ott minden jó kis bárban
A sok pár
Csak száll-száll remekül
A mister Ford is odajár
S e nótát húzza cefetül:
Szép város Csikágó, szép
város Csikágó,
Csikágó, szívem feléd
húz!”⁵²

A Király Színház, a magánszínházak esetében egyedül releváns mérőszám, a szériák hosszúságát tekintve az 1927-1928-as szezonban jól teljesített. A Mersz-e Mary az évad legsikeresebb zenés színházi produkciója volt 110 előadással, mellette az Éva grófnő 51-szer, a Rose Mary 56-szer ment, míg a Fővárosi Operettszínházban a legsikeresebb Broadway csak 54 előadást ért meg. A Király Színház kacérkodása a revüvel azonban egy mélyülő gazdasági válság hátterében zajlott. Magyar Miklós, fővárosi közgyűlési képviselő a színházak helyzetének könnyítése érdekében az alábbiakat javasolta: „Olyan árak leszállítását indítványozom, amelyek 1928-ban végtelenül megnehezítik a magyar színigazgató helyzetét. Gondolok elsősorban a súlyos vigalmi adóra s más ilyesfajta veszedelmekre, a tűzoltói díjakra és a rendőri licencekre, amelyeket már-már sztárgázsiknak is lehet nevezni.”⁵³ Dr. Bánóczy László szerint azonban az adócsökkentés nem a főváros, hanem az állam kompetenciája: „A vigalmi adó rendszere háborús termék, de még mindenütt a világon fennáll és nálunk igen fontos szociálpolitikai célokat szolgálnak a befolyó összegek. Ennek ellenére meg kell állapítani, hogy a színházak gazdasági válsága olyan súlyos, hogy minden hatóságnak kötelessége a színházak működését megkönnyíteni.”⁵⁴ A fenti körülmények között a Király Színház továbbra is az import daraboktól remél sikert. A Puszipajtás (zene: Richard Rodgers és Lorenz Hart, írta: P. Bartholomae és Otto Harbach, fordította: Zágon István) előkészületei alatt a rendező hirdetést ad fel: „Magyarul beszélő négert keresünk. Király Színház.”⁵⁵ (tudniillik egy néger kalauz szerepére). S Budapest sokat hivatkozott világváros voltát bizonyítja, hogy – legalábbis a beharangozó cikk szerint – „Özönlöttek a négerek.” Egyikük jól tudott magyarul is. S jön a kesernyész pesti poén: „A főrendező nem hitt a füleinek. Se a szemének. Azt gondolta, hogy egy B-listással áll szemben, aki befestette magát cipőpasztával, hogy keresethez jusson.”⁵⁶ A kedvcsináló happy enddel zárul: „A néger kitűnő színésznek bizonyult. A slágert pedig úgy fújja, mint egy lokomotív.”⁵⁷ Ugyancsak a reklámkampány része az a tudósítás, mely szerint „szereptanulmány” céljából: „Dénes Oszkár

⁵² N. N., 1928e 68.

⁵³ N. N., 1928f 6.

⁵⁴ N. N., 1928f 8.

⁵⁵ N. N., 1928g 67.

⁵⁶ N. N., 1928g 67.

⁵⁷ N. N., 1928g 67.



hotelportás lett egy körüti szállodában.”⁵⁸ A Puszipajtás premierjét szeptember 21-én tartják. Küszöbön áll a teátrum 25 éves fennállásának megünneplése is. Lázár igazgató ez alkalomra készült számvetésében megemlékezik az alapítókról, kitér a tulajdonosváltás okaira. Saját szerepét a Beöthy-féle hagyomány folytatásában látja, miközben érzékelteti a társadalmi háttér megváltozását: „A Király Színházat a legsúlyosabb gazdasági viszonyok között béreltem ki és törekedtem azt Beöthy László szellemében és nyomdokain tovább vezetni, és tölem telhetőleg emelni is. Most már negyedik éve vezetem a színházat, amely – szerénytelenség nélkül mondhatom –, ma is éppen olyan európai nívón áll, mint ezelőtt. Eddig az igazgatásom alatt 17 darab került színre, amelyek közül az Anna-bálnak, az Alexandrának, A királyné rózsájának, az Aranyhattyúnak, A cirkuszhercegnőnek és a Mersz-e Mary-nek volt kiváló nagy sikere.”⁵⁹ Nem tagadja az operett presztízsének csökkenését, de a műfaj létjogosultságát nem kérdőjelezi meg: „Sokszor hallom, hogy az operett hanyatlik, az operett nem műfaj. Ezt csak a felületes bírálók mondhatják. Az operettnek, az előbb elmondottak alapján, igenis hivatása van, az operett soha nem fog elmúlni, mert az operett a napi munkában kifáradt embereknek nemes szórakozást nyújt és olyanoknak, akiknek nincs módjukban a zenét tanulás után elsajátítani, fogékonnyá teszi a lelkét a nemesebb zene iránt.”⁶⁰ Lázár nem hagyja ki az operettműfaj kulturális diplomáciai küldetését sem: „A Király Színház ezt a hivatást száz százalékgig teljesítette és több hívet szerzett a magyar kultúrának, a magyar zenének és hozzájárult ahhoz is, hogy külföldön a magyar kultúrát elismerjék, mert ezt a műfajt csak Londonban kultiválják olyan nívón, mint a Király Színházban.”⁶¹

A társadalmi eseményként ünnepelt jubiláris előadáson, november 6-án Szilágyi-Zerkovitz „új magyar tárgyú, kitűnően sikerült operettjét,” az Eltörött a hegedűmet játszották, de az Aranyvirág és a János vitéz nyitánya is megszólalt. Fedák mondott ünnepi beszédet. A régi operett világ elmúlására is reflektáló jubileumi darab hőisének modellje egy cigányzenész, idősb Magyar Imre: „aki 42 évig muzsikált a debreceni Bikában, és akit aztán a jazz-band elkergetett Budapestre.”⁶² Tehát az Eltörött a hegedűm is a cigányzene és dzsessz színpadi párbajára épül, akárcsak Kálmán akkoriban külföldön sikerrel játszott Csikágói hercegnője. E tematikus vándormotívum pesti variánsában: „(...) a híres jazz-karmester jazzmuzsikával akarja elhódítani az asszonyt, a férj pedig a cigány nótájával hódítja vissza a feleségét.”⁶³ Eme alternatívát illetően a korabeli zeneszerzők is állást foglalnak. Ábrahám Pál meglepő módon így vélekedik: „Pesten a magyar nótában van az igazság. (...) A magyar nóta nemzeti, a jazz nemzetközi.”⁶⁴ Magyar Imre prímás szerint muzsikája „alkalmazkodóképesebb”: „A cigány tud mást is játszani, nemcsak magyar nótát, de a jazz nem tud magyar nótát húzni.”⁶⁵ Eisemann Mihály kiegyezésre szólít fel, hibrid produktumok mellett érvel: „Mindkét zenének létjogosultsága van. Sőt, én a kettőt összekapcsolnám: a magyar motívumokat jazzre kell bedolgozni, s így a magyar nótának az egész világon létjogosultságot adunk.”⁶⁶ Nem meglepő hát, hogy a jubileumi évad következő premierje Kálmán Csikágói hercegnője (szöveg: Julius Brammer és Alfred Grünwald, fordította: Stella Adorján és Kulinyi Ernő). A december 21-én bemutatott, amerikai milliomos lány és európai herceg szerelmét taglaló darabnak a Színházi Élet nagy sikert jósol, ahogy az alábbi Kálmán dalszöveg-átköltésekből is kiderül:

⁵⁸ N. N., 1928h 48.

⁵⁹ Lázár, 1928. 9.

⁶⁰ Lázár, 1928. 9.

⁶¹ Lázár, 1928. 9.

⁶² Szilágyi, 1928. 37.

⁶³ N. N., 1928i 23.

⁶⁴ N. N., 1928i 23.

⁶⁵ N. N., 1928i 23.

⁶⁶ N. N., 1928i 24.



„Túl a százás szérián boldogok leszünk
Túl a százás szérián újra éledünk,
Túl a százás szérián megmarad a ház
Túl a százás szérián teli lesz a ház”⁶⁷

„Hajmási Péter, Hajmási Pál,
A barométer sikerre áll,
A Kálmán-nóta olyan édes, mint
a méz.
Bolond vagy rózsám, hogyha más
színházba mész.”⁶⁸

A közönség azonban beleunt a dzsessz és a cigányzene viadalába, mert nem tartotta sokáig színen a produkciót. A jubileumi év amúgy is bővelkedett díszelőadásokban. 1929. február 6-án „Az ötszázéves magyar dal” ciklussal lépett fel Fedák a Király Színházban, 16-án pedig a színházhoz a kezdetektől kötődő Rátkai Márton 25 éves színészi jubileumát ünnepelték. Fedák egykori színházával való együttműködése egyébként is megújult, hisz elvállalta Bús-Fekete László Pista néni című darabjának főszerepét. Cikkében maga Fedák ritualizálja egykori színházába való visszatérését. A gazdasági főnök így fogadja: „Zsazsukám kedves! Isten hozott...itthon.”⁶⁹ Tihanyi rendező hozzáteszi: „Itt van a maga helye, (...) engedje meg édes Zsazsám, hogy boldogan üdvözöljem azon a színpadon, amelynek a megteremtése a maga nevéhez fűződik.”⁷⁰ Fedák is nosztalgikus húrokat penget: „Mint Bajadér hagytam el ezt a színpadot, és mint Pista néni fogok rá visszatérni. Én most már kötött marsrutával utazom, jelölve a határ, hogy meddig játszom színházat.”⁷¹ Az 1929. január 30-i bemutaton (szöveg: Bús-Fekete László, zene: Nagypál Béla) Fedák vidéki gazdasszony alakítása bombasiker. A darab önreflexív, nagyban épít a színház és a színésznő kulturális emlékezeti pozíciójára: „A trónon Ferenc József ül. Bécsben Stürgh a miniszterelnök, Pesten Tisza István, Podmanicky Frigyes sétál a Kerepesi úton, most jelent meg az új Mikszáth regény, Ujházy Ede ebédel a Wampeticsnél és a Király Színházban Fedák Sári játszik.”⁷² S a közönség hálás az ismerős motívumokért: „(...) és utána minden este percekig tartó dörgő taps indul el a nézőtér-ről, a páholyokból, az erkélyről, a karzatról Fedák Sári felé, aki hosszú szünet után életének egyik legnagyobb sikerével tért vissza a János vitéz színpadára. Bús Fekete László új darabja, Fedák Sárral és Rózsahegy Kálmánnal a főszerepekben a szezon legnagyobb eseménye.”⁷³ Fedák új szerepköre, széles női nézőrétegeknek azonosulást kínáló figurája: a nehézségeket felvállaló, felvágott nyelvű, energikus, de csupa szív magyar asszony image. A Pista néni e figura képes egykori gazdájának, a kártyás Hidas Ferinek pénz- és érzelmi ügyeit rendbe szedni. A darabbeli Veron (Fedák) így dicsekszik: „Engem nem nevelt se francia frájejn, se manikér kisasszony, de azért órát adhatnék sok méltóságos asszonynak a kontenáncbul... Igaz, hogy csak beregi parasztlánybul lett cseléd voltam világeletembe, de azért.”⁷⁴ Túljár az előkelő család eszén, hozzámegy volt gazdájához. A nézők örömmel konstatálják, hogy a (hozzájuk hasonlóan) népből származó szolgáló menyívvel talpraesettebb, csak társadalmi formára ügyelő urainál. A darab humorforrása a különböző

⁶⁷ N. N., 1929a 21.

⁶⁸ N. N., 1929a 22.

⁶⁹ Fedák, 1929. 5.

⁷⁰ Fedák, 1929. 6.

⁷¹ Fedák, 1929. 6.

⁷² N. N., 1929b 6.

⁷³ N. N., 1929b 6.

⁷⁴ Bús-Fekete, 1929 99.



rétegek nyelvi és társadalmi viselkedési mintáinak egymásba csúsztatása. A második felvonásban Veron bécsi találkozása az egykori monarchia főtiszttel, Kontrasekkel alkalmat ad a kecskeméti származású Bús-Fekete Lászlónak a hírhedt város operett nosztalgia képének megkonstruálására: Kontrasek: (...) Húsz esztendővel ezelőtt az volt a legnagyobb passzióm, hogy vasárnap reggel odaálltam Kecskeméten a Körösi-utca sarkára. Arra jártak minden vasárnap reggel a parasztlányok szagosmisére. Hej de szép idők voltak azok méltóságos asszonyom.

Veron: Hát szebb volt Kecskeméten, Zsüli?

Kontrasek: Hogy szebb-e? Még a szobafogság is a tisztí pavillonban, amikor a cigányzenés kivonulásért büntette az egész svádront Generál Zulafszky. Jaj de sokat muzsikáltunk Rácz Jóskával a Beretvás kávéházban méltóságos asszonyom. Ott hajnalodott ránk a nyári éjszaka mindennap...

Veron: A nyári éjszaka, amikor kezdődik a barackpiac. Nincs a világon tündéribb szag, mint a kecskeméti kajsziarack illata!

Kontrasek: Húsz esztendeje nem is használok más parfümöt csak barackpálinkát, kezitcsokolom. Most behunytam a szemem és azt képzelem, hogy kint ülök egy szívekkel össze-vissza faragott padon, a sétatéren... A kioszkban húzza a cigány... És fenn, a fák fölött megszólal és éjfél utat a kecskeméti öreg templom harangja.⁷⁵

E hangsúlyozottan helyi operett megint országos siker lett. Fedák végigturnézta vele a vidéki színházakat, majd Bécsben is eljátszotta a címszerepet. Lehet, hogy mégsem a dzsessz, hanem az azonosulás és a dialógus lehetőségét hordozó helyi téma, s a karizmatikus főszereplő a pesti siker kulcsa? Hogy a bulvársajtó kurrens témái és az újságíró-librettisták operett szüzséi milyen közel álltak egymáshoz, azt jól példázza Simon Böske, keszthelyi úrilány esete, aki 1929-ben első lett az európai szépségkirálynő választáson. Győzelme nemzeti diadalként fogalmazódik meg, s alkalmat ad egy a hazát, s a szerény otthon biztonságát a nagyvilág csillogásával fel nem cserélő, operettekben is hosszan variált ál-konfliktus sablon elindítására. Böske így nyilatkozik: „ (...) egyért volt érdemes: azért, hogy Párizsban és a Riviérán Magyarországot éljeneztek. Engem az apám úgy nevelt és ezzel bocsátott el a nagy útra, hogy nem is lebeghetett más a szemem előtt. És azért fogok elmenni a Miss Universe és a galwestoni világszépségversenyre is, hogy angol nyelven is halljam: éljen Magyarország!”⁷⁶

A szépségkirálynő téma zenés szórakoztató műfajokhoz kötöttségét mutatja, hogy Böske Párizson, Genfben, Bécsben át tartó diadalútja során szimbolikusan be is fogadtatik az operett világába: „Délután Kálmán Imre elvitte Simon Böskét és az édesanyját uzsonnázni (...) s a végén Kálmán még azt is kisütötte, hogy szegről-végről rokonok. (...) Lehár Ferenc, másik világhírességünk is kitűnően érezte magát Simon Böske társaságában. Annyira jól, hogy kijelentette: Most rögtön hazamegyek komponálni, úgy megihletett maga, Bözsike.”⁷⁷ Fedák is bekapcsolódik a szépség-siker operettre való kisajátításának folyamatába: „Zsazsánk egyébként a múlt hét hétfőjén együtt vacsorázott Miss Európával a New York Kávéházban, ahol mindenekelőtt azt derítették ki, hogy mind a ketten orvosgyerekek. Ekképpen bizonyos rokonságot állapítván meg egymás között, a vendégkönyvbe, amelyet eléjük tettek, Fedák Sári így írta be magát: „Miss Beregszász.”⁷⁸

Miután Fedák Bécsbe exportálta a Pista nénit, a Király Színház a Diákszerelem (képek az amerikai diákéletből 8 képben) című darabot (zene: Ray Henderson, B. G. Laurence-Schwab és de Sylva Good news című musicaljéből átdolgozta: Szilágyi László) állította színre. Az 1929. március 30-én bemutatott, erősen a helyi elvárás-horizonthoz alakított produkcióban egy reményteljes új sztár, Gaál Franciska és az egyre népszerűbb Biller Irén aratott feltűnő sikert. A bostoni koedukált

⁷⁵ Bús-Fekete, 1929. 121 – 122.

⁷⁶ Simon, 1929 11.

⁷⁷ Incze, 1929. 8 – 9.

⁷⁸ N. N., 1929c 17.



internátus nemzetközi diákserege az alábbihoz hasonló, abszurd humorú dalokkal szórakoztatta a publikumot:

„Ázsiában
Pont hat óra tájban,
Már mikor a nap fenn jár,
S a téli fákön
Csicsereg a sok sakál.”⁷⁹

A sikeres operettben tehát – mind a színészek, mind a szövegek szintjén – az erősen stilizált, az egyéni bravúrtechnikára épülő hat. Ezzel párhuzamosan a korabeli művész-színházban egyre határozottabban merül fel a rendezői vízió által meghatározott előadásmódel igénye. Hevesi Sándor így érvel: „ (...) a jó előadás elsősorban a rendező érdeme. Ő a dirigens, ő ad lelket a színpadnak, amely élő dolog, nem akadémia és nem irodalmi társaság és inkább hasonlít egy napilaphoz, mint egy könyvhöz. (...) Nálunk, fájdalom, a rendezés alatt a beállítást, a dekorációt, szóval a külsőségeket értik, amely pedig a rendezésnek igen kis része.”⁸⁰ A Király Színház előadásai – a kritikákból s Tihanyi főrendező nyilatkozataiból kikövetkeztethetőn – nem mutatnak affinitást Hevesi felfogása iránt. Makacs saját kulturális mezőbe zárulásuk, a nézői elvárásokat soha meg nem kérdőjelező szakmai attitűdjük szűkítette mind a szóba jöhető librettisták, mind a nézők körét.

Az új évad első, nem nagyon sikeres bemutatója szeptember 5-én a Pesti család volt, mely Szenes Béla A gazdag lány című vígjátékából készült (írta: Stella Adorján és Szilágyi László, zene: Radó József). Hisz október 9-én már a Tommy és társa (zene: Tamássy Pál, szöveg: Anday Ernő és Szilágyi László) került színre. E darab is a sikerhez vezető női léttaktikákat tárgyalja, persze kellő iróniával. A főszereplő, a fiúnak öltözött Gaál Franciska egy vagány cipőpucoló mikrovállalkozót játszik. „Bevallalós” ars poeticáját az alábbiakban summázza:

„De csuda klassz,
Jaj, hogyha jön a tavasz,
Minden kis ligeti jassz,
Csak fütyül és – passz!
Minek a pénz,
Jól él a kicsi csibész,
Nem kell csak egy kis ész,
Két kicsi kéz – kész!
Egy jó kis focizás, tyű de pompás!
Én már így szeretek élni
pajtás.”⁸¹

A közönség-kedvenc főszereplő egy nyilatkozatában rá is erősít a darab nemi identitás dilemmájára: „Fiú szeretnék lenni (...) Ma már annyira megszoktam a fiúruhát, a Tommy rongyait és remekbe szabott Etonját, hogy vasárnap délután, mikor, mint a Diákszerelem édes kis Connie-ja kiléptem a színpadra, komoly zavarba jöttem. Nem vághattam zsebre a kezemet, nem járhattam kelhettem fiúsan, széles és hanyag mozdulatokkal, lenge kis szoknya libegett rajtam, a lábamon

⁷⁹ Schwab-Sylva-Henderson, 1929. 106.

⁸⁰ Komlós, 1929. 2 – 3.

⁸¹ N. N., 1929d 12.



selyemharisnya, sarkos cipő – mi ez? Úgy éreztem magamat, mint egy nőimitátor.”⁸² A társadalom által hagyományozott nemi szerepek megkérdőjelezése persze óvatos, de a női boldogulás variánsai (szépség-tökére alapozott önálló karrier, gazdag férj megfogásának módjai, eseménytelen boldogság egyszerű férj oldalán) már terítékre kerülnek a darabokban. A korabeli véleményformálók azonban, a kispolgári világrendet (első a feleség státus) megerősítő operettekkel szemben már feltárják a patriarchális nő-szerep ellentmondásait is. Harsányi Zsolt igazi feministaának mutatkozik a korábbi és az aktuális nőszerep összehasonlításakor: „A nő a férfi alkalmazottja. Fizetést kap, mint házvezetőnő, szerelmi alany és otthoni óvónő.” Mára: „A nő rájött, hogy eddig mesterségesen félrevezették. Megy a dolga férfiak nélkül is.”⁸³ Vámbéry Rusztem a női szerepek változásának gazdasági okaira mutat rá: „A férfi és nő viszonyát mindig a munkamegosztás határozta meg (...) a nő indusztrializálódott.”⁸⁴ Kéthly Anna képviselő jövőorientált optimizmussal ítéli meg a helyzetet: „Férfi és nő már tényleg méltó és szabad versenytársak (...) A self-made-womanek tényleg az új nőtípus képviselői: az ő forradalmuk nem a nő külsején, hanem belsejében zajlott le.”⁸⁵

A nem tabutörő Tommy és társa után, Régen és most címmel a Király Színház egy törvényszéki tárgyalást taglaló import darabot tűz műsorra, Nagypál Béla zenéjével (írta: Noel Coward, fordította Harsányi Zsolt). A december 6-i premierről a Színházi Élet a korábbinál kisebb terjedelemben, a hét hírei között számol be. Ez nem csoda, hisz mind gyorsabban követik egymást a Király bemutatók. A női karrier, majd boldog családi fészekrakás téma újabb variációja a Sisters (zene: Lajtai Lajos, szöveg: Békeffi István), melynek premierjét 1930. január 10-én tartották. A főszereplő két szegény lány, akik a Moulin Rouge színpadán kötnek ki táncosnőként, majd külföldről gazdagon hazatérve megtalálják az igazit. Az idegenbe szakadt revüsztárokat Bársony Rózsi és Titkos Ilona játszotta. Történetük a korabeli néző emlékezetébe idézte a Dolly Sisters storyt. Annál is inkább, mert párizsi és amerikai sikereikről, vagyonukról, házasságaikról bőségesen beszámolt a korabeli bulvársajtó.

A következő, február 21-i Király Színházi bemutatonak, a Viktóriának – az európai zenés színházi divatot figyelembe véve – bombasikernek kellett volna lennie. Zeneszerzője, Ábrahám Pál ugyanis akkoriban az első számú magyar bulvárszínházi exportcikk. Az előadás krónikása meglepő módon mégis a szövegkönyv dicséretével kezdi beszámolóját: „Mert Földes Imre szövegkönyvíró tölgyfából épít. Talán kissé masszív is néhol ez az anyag az operettek megszokott könnyű bordázatahoz, talán vasbetont használ, ahol máskor rabitzfalakat láttunk, de hol az a bolond, aki szemrehányást tesz az építésznek, mert nemesebb anyagokat alkalmazott, mint amit a költségvetésben ígért?”⁸⁶ A kortárs interkulturális témájú darabban a bolsevisták által halálra ítélt huszárfőhadnagy hű szolgájával megszökik a hadifogságból és Pekingbe kerül. Ott megtetszik neki Viktória, az amerikai követ felesége, akiről mi más is derülhetne ki, minthogy magyar, sőt a főhadnagy halottnak hitt szerelme. Utána egzotikus kaland- és kultúrahalmozás következik: „A nagykövetet áthelyezik Szentpétervárra és ő magával hozza a két szökevényt is, hogy közelebb kerüljenek hazájukhoz és adandó alkalommal átszöktethesse őket határon. A terv azonban meghiúsul, mert a bolsevista szponzárs felismeri a halálra ítélt Koltayt és kiadatását kéri a nagykövettől.”⁸⁷ A tiszt feladja magát az oroszoknak, de végül a szerelmesek Dorozsmám (!) egymáséi lesznek. A Lábass Juci, Kiss Ferenc és Kertész Dezső főszereplésével színre vitt produkció túlhaladta ugyan az ötven előadást, de a színház és a kritikusok hosszabb szériára számítottak. Stella Adorján egyenesen így fogalmaz: „Legnagyobb tévedésem a Király Színház Viktória című operettje volt. Azt

⁸² N. N., 1929e 54 – 55.

⁸³ N. N., 1930a 46.

⁸⁴ N. N., 1930a 48.

⁸⁵ N. N., 1930a 46.

⁸⁶ Kálmán, 1930. 6.

⁸⁷ Kálmán, 1930. 8.



hittem százötvenszer elmegy. Tévedtem, nem a darabban és nem a kritikában. A közönségben.”⁸⁸ Az irány általános bizonytalanságát jelzi, hogy a Színházi Élet „Erről kellene darabot írni!” címmel pályázatot hirdet, arra kérve a nézőket, írják meg: „(...) rövid indoklás kíséretében, melyik az a színpadi gondolatkör, amely feltétlen érdeklődést váltana ki a magyar közönségből.”⁸⁹ Szilágyi László librettista régóta próbálkozik a fenti kérdés megválaszolásával. Április 9-én a Király Színházban Alvinci huszárokat mutatják be, melyhez Eisemann Mihály komponált muzsikát. A hadgyakorlat témájú operett „békebeli történet, de békebeli a siker is.”⁹⁰ A sok kiváló színész – Lábass Juci, Kertész Dezső Bársony Rózsi, Gombaszögi Ella – és slágergyanús szám („Van, aki bevallja, van, aki tagadja! De az is akarja, sőt!”) ellenére azonban ez a sorozat sem elég hosszú a színház pénzügyeinek stabilizálásához. Ráadásul, nézőcsábító konkurenciaként már nemcsak a hangosfilm, de a rádió is bejelentkezik. (Fedáknak is saját műsora van.) Az operett mind szerényebb presztízséről, az ipari módszerrel készült librettók hatásreceptjéről tudósít a „Benedikt Illus receptkönyvéből kivágott: Operett tészta”:

„Végy egy zoknit, meg egy másnit,
Férfi lábra pár kamásnit!...
Öt deka csicsergést bájjal,
Kend meg aztán minden hájjal,
Tegyel bele trapézt lengőt,
Selypítésből elegendőt.
Tíz deka „mennyei mannát”,
Ötven kiló Honthy Hannát.
Slágerekből régi szépet,
Aztán süsd meg az egészet...”⁹¹

Köztudott, s lényegében iróniával szemlél tény tehát, hogy a librettó nem ihletből, hanem érdekes téma-elemek és népszerű művészek vonzó elegyének kikeveréséből születik. Meglepő, hogy épp az operett tészta gyúrásában oly profi Szilágyi László tagadja e nézőknek ismerős és vonzó elemek variációival dolgozó téma-tár létezését. Mikor összeül Pesten a Szerzői Egyesületek Nemzetközi Szövetségének kongresszusa, Szilágyi így nyilatkozik: „Valami kis reményfélélt érzünk titokban, hogy ez az ismertség örökre takarodót fog fűjni a külföldön annyira divatos „Tsikósprinzeszin” és „Gulaschbaroness”-féle torzszülötteknek. Vendégeink végre nemcsak az egzotikus operettmiliót fogják felfedezni Magyarországon: megérik talán a nótatermő magyar föld igazi lelkét is, melynek szelleméből annyi nagy nemzetközi komponista, elsősorban Lehár Ferenc és Kálmán Imre tehetsége sarjadzott ki.”⁹² Maga Kálmán azonban úgy tartja, hogy a jó operettlibrettó nem feltétlenül kidolgozott drámai mikroszövet, hisz a kötött zenedramaturgiai felépítést a sematikus szerelmi történetek szolgálják leginkább.

A Király Színház május 17-én, az egykor Honthyval nagy sikert arató Fi-fi reprízét prezentálja, mialatt próbálják Bíró Lajos Hotel Stadt Lemberg című drámájának Ernst Neuboch által készített operett változatát, melyhez Jean Gilbert komponált muzsikát. A június 6-i bemutató főszerepeit Péchy Erzsit és Kiss Ferenc játszotta.

Egy szezonvégi összefoglaló szerint a Király Színházban a Tommy és társa aratta a legnagyobb sikert (75 előadás), de az is kiderül, hogy az átlagos előadásszámok sem elégségesek már a biz-

⁸⁸ N. N., 1930b 28.

⁸⁹ N. N., 1930c 20.

⁹⁰ N. N., 1930d 11.

⁹¹ N. N., 1930e 87.

⁹² N. N., 1930f 72.



tonságos működéshez: „Az operetteknek közepes szezonjuk volt az idén. Kevés volt köztük, amely az ötvenes szériát elhagyta (Tommy és társa, Viktória). A legnagyobb sikere és egyúttal az egész szezonban a legnagyobb sikere a Szökik az asszonynak volt, amely Budáról került át a Városi Színházba és több mint kétszázszor ment. Külföldi operettek az idén nem volt lényeges sikere.”⁹³ Az importált modernizálás tehát nem vált be. Mi több, Marton Sándor újra üzletet lát az operett exportban: „Az újabb érdeklődés az Alexandra tavalyi londoni sikere után lángolt föl ismét. Szirmai pompás operettjét most szeptember 29-én mutatják be New Yorkban, míg a Földes-Harmath-Ábrahám Viktóriája Lipcsében és Berlinben csinált kedvet a magyar operetthez. Jelenleg az a helyzet, hogy Lipcse már a Verebély lány bemutatójára készül. És a kezdődő szezonban egymást fogják érni a magyar operett-bemutatók a nagy német színpadokon. Jön a Szökik az asszony, a Régi nyár, Tonfilmre kerül a Nótás kapitány, a Katica és Ábrahám Pál Harminckettes bakája. Egész bizonyos, hogy az Alexandra, Viktória, Szökik az asszony és Régi nyár nyomán a német színpad még egy sereg olyan értékes magyar operettre veti rá magát, amelyre a magyar operett külföldi stagnációja idején ügyet sem vetett.”⁹⁴ A harmincas évekre tehát Németország lett az új kulturális célterület. A színészek, görölök, zeneszerzők is ide szerződnek.

Az új évad kezdetén a Király Színház meghívja Fedákot a Poldi című Farkas Imre operett főszerepére. Ebben a szeptember 13-i bemutatót követő gyors bukásban Fedák markotányosnőt, Berky Lili pedig császárnőt alakított a Mária Terézia korában játszódó storyban. A bécsi keringő – mint éltető nosztalgiaforrás – ezúttal tehát nem működött. Ezután egy a Király Színház kulturális emlékezetéhez kapcsolódó bemutató következett. Lehár Friderikájának október 31-i premierje ugyanis a szerző 60. születésnapját köszöntő társadalmi, társasági esemény volt. Intim Pistától megtudjuk: „(...) a Friderika premierje az 1031-ik Lehár est a Királyban. (...) a déli órákban Ripka Ferenc főpolgármester üdvözlö a jubilánst. Este hét órakor a kormány nevében Kertész K. Róbert államtitkár átadja Klebelsberg Kuno gróf sajátkezű elismerő levelét, majd negyednyolc órakor kezdődnek a tulajdonképpeni ünneplések a nyílt színpadon.”⁹⁵ A Király Színház nem áldozata tehát társadalmi, kritikai kirekesztésnek. De a protokoll siker, s a Goethe és egy lelkész lány szerelmét taglaló operai igényű darab nem csábítja az átlagnézőt, akit – a színészekhez hasonlóan – egyre inkább fenyeget a gazdasági válság. Harsányi Zsolt a korábban gondtalanul bohém komédiáslét sötét perspektíváját így festi le: „A színházi mesterség, amely hajdan vidám fintort vágott felénk és a francia pezsgő könnyed ízét rakta asztalunkra. Most pedig egyszerre kitér a száját, és véresen harap ketté életpályákat úgy, hogy a csontok ropognak.”⁹⁶

Egy – a Székesfőváros tanácsának címzett – a hátralékos tűzoltó illetmények végrehajtásának felfüggesztését kérő Király színházi levél szerint e diagnózis korántsem túlzó: Lázár igazgató az alábbiakra hivatkozva kér részletfizetési engedélyt 1930. november 10-i folyamodványában: „Színházam rettenetes gazdasági helyzetét apró részletekben nem akarom a tek. Tanács elé vinni, de annak megvilágítására, hogy ennek nem én vagyok az oka, bátor vagyok a tek. Tanács szíves figyelmét felhívni arra, hogy a múlt szezonban 3 darab is volt, amelyek ma már világsikert jelentenek: Tommy és társa, Sisters, Viktória. Dacára ennek a 3 világsikernek, a színházi szezonomat már a múlt év végén is csak a legnagyobb nehézségek árán tudtam befejezni. De sietek kijelenteni, hogy nem azért, minthogyha ezeknek a daraboknak a kiállítása, vagy előadása túl költséges lett volna, hanem azért, mert a közönség nem látogatta megfelelően a színházat. Szóval én hiába fejtem ki művészileg a legjobbakat, olyanokat, amelyeket külföldön is elismernek, még sem tudok annyit bevenni, hogy a színházamat fenntarthassam. Sajnos a f. szezon is rosszul kezdődik, úgy-hogy ebben a pillanatban bármennyire szeretnék is, nem tudok fizetni.” E borús képet december

⁹³ N. N., 1930g 35.

⁹⁴ Marton, 1930. 3.

⁹⁵ N. N., 1930h 25.

⁹⁶ Harsányi, 1930. 5.



6-án az alábbi, nem kevésbé vészterhes megjegyzéssel egészíti ki: „Tekintettel arra, hogy az idei évad első három hónapjában nyolcvanezer pengővel vettünk be kevesebbet a tavalyi rossz szezonnál, mély tisztelettel kérem, hogy kegyeskedjék a részleteket 15 (tizenöt) pengőre leszállítani, amely részletek fizetését törekszem a legpontosabban betartani.”⁹⁷

A tanács 1931. február 9-én a végrehajtó eljárást felfüggeszteti. Lázár igazgató tehát az összeomlás árnyékában készíti elő premierjeit. A kérvényben mentőköteklént hivatkozik következő bemutatójára, Az okos mamára (Szenes Béla ötletéből írta Békeffi István, zene: Lajtai Lajos): „Még ebben a hónapban újabb premierem lesz, amelyre megvan minden reményem – amennyiben sikerre egyáltalán számítani lehet –, hogy végre olyan darabot fogok kihozni, amely nemcsak erkölcsi, de anyagi sikerrel is fog járni.”⁹⁸ A november 26-i, ezúttal Tarnai Ernő által rendezett, Fedákra szabott produkció maradandó sikernek is bizonyult. Újra bizonyítva, hogy a többszörös (színészi, műfaji) önreflexió, s a megbocsátó, belterjes önirónia mennyire piacképes. Már az alaphelyzet is önletrajzi: Fedák idősebb operett színésznőt játszik, aki szerepeket írat a maga számára, s fiatal udvarlójával kacérkodik. Kezdetől adott tehát a színpadi és a privát szituáció csiklandós párhuzama. A konfliktus során e színésznő figurán belül „aktivizálódik” a talpraesett anya, a női nézők együtt érző szimpátiáját kiváltó női családfő is, aki operett dramaturgián edzett, virtuóz szerepjátékkal rendezi el két, válni akaró leánya (Bárony Rózsi és Dobos Annie) sorsát. Íme az okos mama néhány feleségeknél címzett ironikus taktikai tanácsa: „Ahol az asszony okosabb, ott mindig a férjnek van igaza. Egy férjnek sohase jó úgy, ahogy van, mindig valami másra vágyik. Hát azt kell csinálni, amit ő akar. Elvégre ő veszi a kis lakkcipőit, ő fizeti a speceréjszámlát, meg a dauerondolációt. A kis mókushas-bundát ki veszi?”⁹⁹ „A szerelem a házasságban olyan, mint a privátautó. Jó ha van, de az se baj, ha nincs... Hiszen minden sarkon lehet taxit kapni.”¹⁰⁰ Az operett- és a lét-dramaturgia hasonlóan feltételezett sablonossága Fedák briliáns demonstrációjában mosolyra fakasztotta a nézőket. Erdős Renée Levél Fedák Sárihoz című írásában konstataulta a színpadi Zsazsa – minden női korosztály számára hiteles – identifikációs minta szerepét: „(...) hidd el nekem, oly őszintén és szívből irigyelvelek téged, mint ahogy irigyelni fog az a száz és ezer kis polgárasszony, aki majd kerekre nyitja a szemét a te pongyolád láttára és öreg korában sem felejt el, hogy milyen voltál benne akkor, mikor a szemedet törölgetted a hírre, hogy nagymama leszel!”¹⁰¹ A közönség imádta e szellemes one woman-show-t, mely a háború után Honfitynak hoz majd hasonlóan nagy művészi sikert.

Ezután sajnálatosan gyors váltások jellemzik a Király Színház 1931-es esztendőjét. A február 7-én bemutatott Amerikai lányok (zene: Cowan/C. I. May/Gumble, szöveg: I. C. Nugent és Eliot Nugent, fordította: Bús-Fekete László, versek: Szenes Andor) a korabeli mindennapokban is egyre népszerűbb versenysport-témára épít, a konfliktus az egyetemi futóversenyhez kapcsolódik. A fordító a színházi ipari dramaturgia alapvető sajátosságát tárja fel, mikor az adaptálást a befogadó számára otthonos kódok megleléseként jellemzi: „Át kell ültetni Európára az egész darabot, minden amerikai viccével, tengerentúli ötletével és idegen kedvességével, még pedig úgy, hogy a kis kalaposlány a karzat utolsó sorában drukkolni tudjon az ohioi diák szívügyeiért.”¹⁰² A jó fordítás tehát nem pusztán a szöveg átültetését, hanem a kulturális kódok honosítását is jelenti. A szórakoztató darabok kanavaszát nem tekintik irodalmi alapanyagnak, a fő dramaturgiai szempont: szereplehetőség teremtés a sikerképes színészek számára: „Lázár Ödön, a színház igazgatója közbeszól, hogy Bárony Rózsi nem maradhat ki a darabból. Tihanyi rendező helyes, alulírott

⁹⁷ BFL IV. 1420c 28.

⁹⁸ BFL IV. 1420c 28.

⁹⁹ Békeffi – Lajtai, 1931. 137.

¹⁰⁰ Békeffi – Lajtai, 1931. 149.

¹⁰¹ Erdős, 1930. 8.

¹⁰² Bús-Fekete, 1931. 7.



szintén, tehát neki kell ülni, és új szerepet írni a darabba, még pedig egy amerikai flappert, aki fiúruhában indul e saját öccse helyett a versenyen, hogy meghódítsa, akit szeret.”¹⁰³ „Aztán a gólya szerepét is meg kell jobban csinálni, mert a kedves Feleky Kamill játssza és két briliáns táncalkalomra van szükség.”¹⁰⁴

Lengyel Menyhért Idegen világ című írása is rímél, már nem ennyire egyetértően, Bús-Fekete megállapításaira, amennyiben nehezményezi, hogy a pesti közönség mily kevésbé fogékony az új színpadi nyelvekre, s makacsul csak a status quot meg nem kérdőjelező produkciókat juttatja sikerhez: „Hogy milyen a budapesti világnézet, arról köteteket lehetne írni. Most csak egy jellemző vonását írjuk ide: realista s erősen kételkedő. Csak abban hisz, amit a saját szemével látott és saját érzésein keresztül megvizsgált. Ebből folyik, hogy nálunk minden sikerre számíthat, ami egyezik itthoni tapasztalatainkkal, s mindennek nehéz dolga van, amit csak úgy hallomásra el kell hinniük. (...) Nem könnyű dolog hát itt idegen világok motívumaival dolgozni”¹⁰⁵ Felszíni közmopolitizmusa ellenére a pesti közönség nem nyitott tehát, ami megnehezíti a magánszínházak számára az új utak keresését. Ezt bizonyítja a Király Színházban 1931. március 7-én bemutatott Martos-Szirmai operett, A balerina rövid karrierje is. Akárcsak az Éva grófnő, ez a Honthyval a főszerepben színre vitt szocio-operett is a társasági-társadalmi képmutatás óvatos kritikája. Nem cinikus összekacsintást, hanem önkritikát provokál a kesernyés katonatiszt-balerina szerelmi történettel, mely mindazonáltal happy enddel zárul. Egyed Zoltán éppenséggel értékeli az operettek átlagától eltérő hangolást: „A Király Színháznak végre komoly sikere van. Martos Ferenc, aki szerintem Európa egyetlen legmagasabb klasszissal mérhető librettistája, egy időre megint helyreállította a sok halandzsából kiábrándult publikum előtt az operett-librettó becsületét.”¹⁰⁶ A darabbeli katonatiszt nem kap feljebbvalójától engedélyt egy táncosnővel kötendő házassághoz, mert az a balerinát csak szórakoztatásra tartja alkalmasnak. E képmutatás, a nő szexuális tárgyként kezelése meglehetősen nyíltsággal jelenik meg a darabban. A házassági engedélyt megtagadó főtiszt estélyére az alábbi illúzióromboló dalszöveggel toborozza a táncosnőket a balettmester:

„A szemfüles cicuska gyorsan célba ér.
Kegyelmese, ha simogatnak
Elpirulni mint pipacsnak
Nem kell azért.
Nem nyerhet az, ki nem merészel,
Ámde győz, ki józan ésszel
Mindent megért.

Ha rád a férfi vágyva néz,
Lágy merész,
Visszanézz!
S mikor a szíve jól megfőtt,
Ujjad köré csavarjad őt,
Fülébe súgjal édes szót,
Izgatót,
Biztatót.

¹⁰³ Bús-Fekete, 1931. 8.

¹⁰⁴ Bús-Fekete, 1931. 9 – 10.

¹⁰⁵ Lengyel, 1931. 4.

¹⁰⁶ Egyed, 1931. 6.



Csókot ígérj, ha csókot kér
S magasba száll a karriér!
(...)
Az illat és a többi rajta bódító,
A gróf urak, ha nézegetnek,
Bár nagyon nagy élvezetnek
Nem mondható.
De mégis illik megbecsülni,
Néha grófi ölbe ülni
Vállalható!”¹⁰⁷

A karrier tehát a kitartottság. E valóságfeltárás tényei nem lepték meg a nézőt, operettbe emelésük annál inkább. A bulvárszínpadra belopódzó szociális szemléletről tanúskodik Nagy Endre Nem operett! című írása is, mely a dolgozó nők nevében tiltakozik a főnöküket meghódítandó zsákmánynak tekintő titkárnőket felvonultató operettek ellen: „Tisztelettel megkérem íróársaimat, hogy – bármennyire nehezükre esnék is – szűkítsenek a témakörükön és mondjanak le a gépírókisasszonyról, aki settenkedő macskafurfangjával a főnökét elkaparintja (...) Ez a korszellem – bizonyára kedve ellen, rideg kényszernek engedve – úgy intézkedett, hogy a leány munkába álljon. Nem divatból, nem szeszélyből, nem kedvtelésből, hanem muszájból. (...) Ezt a munkát az életharc komor, elkeseredett rohamával kell meghódítania a maga számára és ebben a rohamban nincsenek mosolyok, kacskintások, udvariasságok, lovagi hódolatok, bókók – itt csak a kenyérért tülekedők kíméletlen elszántsága van. Nincs itt pajzán vansztep, se andalgó tangó, csak a törtetés kegyetlen dobpergő ritmusa.”¹⁰⁸ Az operett-fronton is megjelenik hát a szociális demagógia.

Április 24-én a művész színházból átrándult, meglepetésre librettóírói ambíciókat dédelgető Hevesi Sándor A falusi kislány Pesten (zene: Nádor Mihály, Fehér István, R. A. King) című operett paródiája kerül a Király Színház színpadára. A nézők azonban a műfaj sablonjain való viccelődést nem díjazták annyira, mint a megbocsátó mosolyt, így május 29-én e darabot már váltja Ternay István Hajrá Hollywood című, ezúttal a szépségkirálynő-választáson ironizáló operettje. A Garay Imre slágereivel fűszerezett előadás: „Tihanyi Vilmos ragyogó rendezésében, tehetségesen, kedvesen és vidáman kövezi ki egy szép pesti kislány és egy fiatal angol tanár útját a szépségkirálynőválasztástól a boldogságig.”¹⁰⁹ A pesti színházak belső művészi tartalékainak kimerüléséről tanúskodik Harsányi Zsolt: Pénzt kérek! című írása, melyben azért fordul gróf Klebelsberg Kuno kultuszminiszterhez, hogy: „egy-két drámaíró, zeneszerző, színész, színésznő, rendező évente körülnézessen a világban. Nem olyan borzasztó sok pénz ez, és bőségesen megtérül. Bőségesen megtérül azzal, hogy arravaló és jól kiválasztott tehetségek rengeteg tapasztalatot, tanúságot hoznak haza, azzal a mi színházi életünk gazdagodik, darabok, alakítások, előadások jobbak lesznek, a magyar kultúrának ez a része szökken egyet felfelé.”¹¹⁰ Az elbizonytalanodás az operett írás, játékszín területén fokozottan igaz. A sikert hozó témák – a boldog békeéveken való ironikus nosztalgizálás, illetve az új női szerepek konfliktusai – kimerültni látszanak. Hazai megújulási forrásnak egyedül a Paulini Béla által koordinált Gyöngyösbokréta mozgalom mutatkozik, melynek nyári budapesti rendezvényein öntevékeny parasztcsoportok eredeti tánc- és dalkultúrájukat mutatják be. Mivel a revükbe és operettekbe eddig a népi, illetve, az azzal sokszor azonosított cigány kultúrájának csak erősen átkontextualizált elemei kerültek, a harmincas évektől mind gyakrabban merül

¹⁰⁷ Martos-Szirmai, 1931. 150.

¹⁰⁸ Nagy, 1931. 4 – 5.

¹⁰⁹ N. N., 1931a 22.

¹¹⁰ Harsányi, 1931. 11.



fel a nagyvárosi zenés színház népmese és -tánc világgal való felfrissítésének ötlete, mint egyszerre újító és a gyökerekhez visszavezető megoldás.

A Király Színház az őszi szezont, szeptember 19-én egy sikerpáros, Békeffy-Lajtai Ófelsége frakkja című operettjével kezdi. Nagy Endre az archaizáló előadás poézisét emeli ki: „Békeffy István, nemcsak mint ördögösen bő vénájú librettószerző, hanem mint költő is büszke lehet erre a munkájára.”¹¹¹ A nézők azonban csak az immár szokásosnak mondható egy hónapi tartották színen a trónról előzőtt uralkodó történetét, amit Kosáry Emmi, Fejes Teri, Kertész Dezső és Rátkai Márton prezentált számukra. Miközben a Színházi Élet sajtókampányt indít a színházi válság okának tartott osztársadalmi spórolás ellen, a Király Színház megtalálja a nézők pénztárcájához vezető utat, mégpedig egy osztrák nosztalgia operett színre állításával. A Fehér ló (Blumenthal és Kadelburg vígjátékából írta Hans Müller, fordította: Stella Adorján, versek: Harmath Imre, zene: Ralph Benatzky, Bruno Granichtäden és Robert Stolz) tulajdonképpen egy alpesi fogadóban játszódó, húsz képből álló revü volt. Az október 28-i bemutató díszletét Oláh Gusztáv tervezte. Az európai sikerű darab pesti változatában Jarnó József bécsi színész játszotta Ferenc Józsefet. Az előadás legmulatságosabb figurái a selypítő Klárika (Fejes Teri) és a szép Zsiga (Kabos Gyula) voltak. A krónika szerint a színészek: „(...) azt a boldog időt varázsolják elénk, amelynek határáról búsan néz vissza a régebbi generáció, mint a fordított ígéret földjéről.”¹¹² A Fehér ló eljut a 100. előadásig, november 27-én még a rádió is közvetíti.

A következő bemutató, Ábrahám Pál Hawaí rózsája (szöveg: Fritz Löhner-Beda és Alfred Grünwald, átdolgozó: Földes Imre, versek: Harmath Imre) is jó választásnak tűnik, hisz addigra már 67 színpadon játszották, s további 108-on tervezik bemutatását. Ráadásul az 1932. január 28-i premier zeneszerzője, mint már említettük az elsőszámú magyar operett exporttermék akkoriban. A sikerhez adva volt még az egzotikus mese Liliáról, Hawaíi száműzött királynőjéről, a kozmopolita színhelyek: Honolulu, Monte Carlo, az öt komikus szereplő, a divatos slágerek („My golden baby”). Lábass Juci, Nádor Jenő, Kertész Dezső, Pál Erzsi, Rátkai Márton és Latabár Árpád is kitett magáért, a produkció mégsem tartott ki sokáig. A dzsessz operett talán túl modern hangzású, a story túl távoli volt. Ezután Komjáthy Károly zeneszerző, Békeffy István és Vadnai László librettista Éjféle tangó című, kortárs témájú operettjének premierje következett február 27-én. A sok viccel tarkított történet egy kishivatalnok gazdagok közé emelkedéséről szól, ez egyszer férfi oldalról mutatva be az osztály-kötöttségektől való szabadulást. A nézők e storyt közelebb érezhették magukhoz, mint a hawaí királynőjét, mert a produkció elérte a megbecsülendő ötvenes előadásszámot. Április 2-án mutatták be az Amerikában játszódó Miss Ismeretlen (szöveg: K. Halász Gyula, zene: Kiszely Gyula), melynek meséje egy vonaton sötétben elcsattant csók körül forog. A színház közelgő pénzügyi összeomlása felé mutat, hogy félárú jegyekkel toborozzák a közönséget. A Lázár-rezsim utolsó próbálkozása április 23-án az Angyalt vettem feleségül című énekes játék (szöveg: Vaszary János, versek: Szenes Andor), melynek zenéje Dawies számaira épült. A krónikás hiába dicséri a produkciót: „(...) az Angyalt vettem feleségül lényegesen több mint amennyit egy operettől várunk. Törzs Jenő s Lázár Mária elragadó színészi kvalitásai emelik a játékot magasan az operett színvonalra fölé”¹¹³, a színház összeomlik, s május 24-től október 1-ig meghosszabbított nyári szünetet tart.

Az új évad kezdetén Farkas Imre librettista igen pesszimistán nyilatkozik a színházak kilátásairól: „A színháznak az idők rohanásával, a technika fejlődésével mind több konkurense akadt: hangosfilmek vetítik trükkjeiket a vászonra, gépmuzsika zengi a publikum fülébe a legfrissebb tengerentúli melódiákat.”¹¹⁴ A Lázár-féle vezetés október 1-én próbálkozik még egy rep-

¹¹¹ Nagy, 1931b 13.

¹¹² Kálmán, 1931. 23.

¹¹³ Kálmán, 1932. 16.

¹¹⁴ Farkas, 1932. 6.



rízsel (Üdvöske zene: Edmond Audran, átdolgozta: Tihanyi Vilmos, fordította: Szenes Andor), de a lényegi cselekmény ekkor már a kulisszák mögött zajlik. November 23-án a Király Színház színháznyitási engedélyét érvénytelenítik, mivel: „A színházépület tulajdonosának, a vb. Unió Színházüzemi és Színház építő r. t-nek csődtömeggondnoka bejelentette, hogy Lázár Ödön, bérlet ellen a bérleti szerződés megszegése, bérnemfizetés és egyéb okokból a bérleti szerződés megszüntetése, illetve rögtön hatályú felmondás bírói érvényesítése iránt keresetet indított.”¹¹⁵ Beöthy egykori munkatársának pénzügyi tartalékai tehát kimerültek. A hiányzó tőkét egy új vállalkozó hozta, aki az alábbiakra hivatkozva kér színháznyitási engedélyt: „Mély tisztelettel alulírott Föld Aurél, a Labriola Színház Varieté igazgatója és Bauer Aladár, m. kir. kormánytanácsos, gyáros bejelentjük Méltóságodnak, hogy a vb. Unió Színházüzemi és Színházépítő r. t. tulajdonát képező Király Színházat, annak tartozékait és felszerelését folyó év december hó 15-től kezdődő hatállyal, egyelőre 1933. június 15-ig terjedő időre, de egészen 1936-ig terjedő bérleti optio-joggal bérbevevük. A helységeket máris birtokba vettük és nagyarányú tatarozási munkát kezdtünk meg, hogy ezt az erősen leromlott színházat kitisztogassuk, kiszépítsük és külsejében is méltóvá tegyük ahhoz a traditiohoz, melyben ez a színház a közönség emlékében és szeretetében él.”¹¹⁶ Kérdés, milyen kibontakozási utat találnak. Hisz a reményteljes operett színészek, zeneszerzők a mostoha hazai viszonyokat kikerülendő külföldön dolgoznak. Erre utal a korabeli ironikus mondás: „Igaz, hogy a német fővárosban már Hindenburg is magyar?” Intim Pista így világítja meg a bonmot hátterét: „A berlini kabarék és vicclapok kicsit túlozzák a dolgot. Azt a tréfát terjesztik, hogy az utolsó magyart Budapesten Múzeumban mutogatják az idegeneknek, mert minden honfitársunk Berlinben él, és a filmszakmában helyezkedett el.”¹¹⁷ Mi lesz a pesti show business-szel, ha korlátozott a fizetőképes kereslet, ha a munkaerő elvándorolt, s az előadások gyors amortizációja miatt a nyersanyagellátás is akadozik?

Föld-korszak (1932 – 1934)

Miközben Kálmán Imrét ötvenéves születésnapja alkalmából az osztrák kormány magas kitüntetésben részesíti, Magyarországon az operett nem csak hogy nemzeti reprezentációs műfajnak nem számít többé, de a domináns tömegkultúra műfaj státust is átveszi tőle a hangosfilm. Márai szerint ezáltal egy üdvözlendő specializáció ment végbe: a színházé maradt a klasszikus repertoár, a szórakoztatás pedig átkerül a filmhez: „Amit a színpad korszerű szórakozásban nyújtani tud, az szegényes és olcsó marad, ha a film lehetőségeit mérjük fel vele szemben. (...) Nyilvánvaló, hogy a szórakoztatási fronton a színház végérvényesen elbukott a filmmel szemben. Szerzői, rendezői, színészei, s nem utolsósorban publikuma is átvándoroltak már a moziba.”¹¹⁸ A pesti operett ipar azonban nem adja fel könnyen, a versenyképesség fenntartása érdekében a színházak gázi-maximálást vezetnek be: „Az esti százhatvan pengős fellépti díjat az idén százhuszra redukálták és most fogózzanak meg, mert csodálkozni fognak: Fedák Sári sem kap többet egy fillérrel sem a Vígszínháztól.”¹¹⁹

A Király Színházban próbálkozó új csapat tagjai Föld Aurél, Gyöngy Lajos és Bauer Aladár. Az új igazgatóság december 22-i bemutatkozásán a pesti humor dominál, az Amit a lányok akarnak című, felső-leányiskolában játszódó Farkas operettben a két Latabár mellett három szubrett szórakoztatja a nézőket. A fiatalság és vidámság tematizálása nyerő iránynak tűnik, hisz a következő

¹¹⁵ BFL IV. 1420c 28.

¹¹⁶ BFL IV. 1420c 28.

¹¹⁷ N. N., 1933a 16.

¹¹⁸ Márai, 1933. 7.

¹¹⁹ N. N., 1932. 24.



darab, a Kadétszerelem is a „tavasz és a szerelem revüje” alcímet viseli (szöveg és vers: Békeffy István és Szilágyi László, zene: Gyöngy Pál). Az 1933. január 21-én bemutatott, az ifjúkori párkeresés sablonjain szeretetteljesen ironizáló darab a béke utolsó pillanatában, 1914-ben játszódik a wienerneustadti kadétiskolában és a Stefánia leánynevelő intézetben. A szereposztás bravúros. A nosztalgia operettekben a házasságokhoz engedélyt adó „elengedhetetlen” főherceget Csontos játssza. Egy komikus fiú ikerpár ziccer szerepében (Stöcker Pál, az okos) Tabódy Klári és (Stöcker Péter, a buta) Turay Ida brillíroz. Planitzka főhadnagyként Kabos Gyula e darabban sem menekül meg attól, hogy el kelljen venni – az agilis és szexéhes tornatanárnőt – Gombaszögi Ellát. E kiegyezéspárti nosztalgia operettből a pénz- és szociális vonatkozások kilúgozódtak, a humort a gördülékeny sablon poénok szolgáltatják. Az osztrák kisasszony (Kogutowicz) és a kecskeméti katonadzsentrí ivadék (Pista) udvarlás-dialógusa olyan profánul gyerekes, hogy az kioltja a jelenet szentimentalizmusát:

Kogutowicz: Nahát, maguk csudajó pofák?

Pista: Főleg én...Mindig én csinálom a vicceket. Mondja, maga szerelmes a Schönbornba?

Kogutowicz: Legfőljebb tetszik csak nekem....És a papának is tetszik...egy olyan előkelő család!

Pista: Én is előkelő család vagyok....Magyar dzsentrícsalád!...Mondja...Egy cipőgyári igazgatónak is reggel hatkor kell fölkelni?

Kogutowicz: Dehogy!..Legfőljebb kilenckor!

Pista: És...és ágyba kávézhat?

Kogutowicz: Ott kávézhat, ahol akar!

Pista: Ha nem szerelmes a Schönbornba, akkor nagyon szeretném, ha énbélém szeretne!...

Kogutowicz: Az nincs kizárva...Maga nagyon jó pofa.

Pista: Levezzünk, jó?

Kogutowicz: Csudajó volna, de nem lehet. Nálunk elolvassák a leveleket! A főnöknő!

Pista: Hát titkos úton kéne levelezni...Poste restante...

Kogutowicz: Nahát, ez nagyszerű...Hogy maga milyen zseniális!

Pista: Hát Istenem...Kecskeméti gyerek vagyok!

Kogutowicz: Na, igazán, illet mondani, ezt nem vártam volna...Mi az a Kecskemét?

Pista: Kecskemét, az a legszebb város a világon...Majd meglátja, ha eljön Magyarországra!¹²⁰

A többi diák-szerelmespár is hasonló, éppen megjósolhatóságuk által humoros álkonfliktusokat legyőzve jut el a happy endhez, miközben a nézők zavartalanul élvezhetik a bejáratott Monarchia toposzokat, meghatódhatnak a zárómondaton: „Életünket és vérünket a Királyért és Hazáért!”¹²¹ Persze 1914 után a dolgok nem e vidám forgatókönyv szerint alakultak, de ennek árnyéka sem merül fel az előadásban, s ezt senki nem is nehezményezi.

A következő, az alábbiakban jellemzett bemutatóért a Király Színház a Fővárosi Operettszínházzal vetélkedik: „Az operett első felvonása Bécsben, a második és harmadik Oroszországban játszódik, a meséje vidám, izgalmakban bővelkedő kémtörténet.”¹²² A Kék lámpásban (zene: Brodsky Miklós, szöveg: Harmath Imre, Szilágyi László) három primadonna – Honthy Hanna, Kosáry Emmi, Mimi Schorp –, két bonviván – Nádor Jenő és Kertész Gábor és két táncoskomikus – Kabos Gyula és Gonda László – harcol a nézők kegyeiért. A március 3-i premier láthatólag monumentalitásával kíván hatni: „Tihanyi Vilmos főrendező a következő kis hadsereget dirigálja: 30 magánszereplő, 40 görll, 12 orosz táncos, 35 statisza, 32 tagú zenekar, 10 orosz zenész, 16

¹²⁰ Békeffy-Szilágyi-György, 1933. 120.

¹²¹ Békeffy-Szilágyi-György, 1933. 137.

¹²² N. N., 1933b 22.



díszítő, 8 világosító.”¹²³ De a látvány a nézőket nem kellően nyugtázza le, mert a 20. előadás után a színház bezár, s a társulat némi szünet után visszatér a Pesten vitathatatlanul legéletképesebbnek bizonyuló nosztalgikus, a nagyváros s az azzal együtt fejlődő tömegkultúra emlékezeti helyeire építő darabvariánshoz. A Sült galamb (szöveg: Szilágyi László, zene: Lajtai Lajos) e kelléktárból a századforduló Ősbudavára mulatójához fűződő elemeket veszi elő. Nézőcsábító főszereplőként a külföldön felnőtt fiatal táncos sztár, Röck Marika lép fel az október 7-i premieren. Eme, artistákat is felvonultató produkciónak Alpár Gitta, Fővárosi Operettszínházi Dubarry vendégszereplésével kell felvennie a versenyt. A karácsony táján megelénkülő keresletet azonban a Király Színház már egy új előadással szolgálja: K. Halász Gyula és Kristóf Károly Strauss élettörténetéből merítő Kék Dunájának zenéjét Strauss műveiből Nagypál Béla állította össze. A december 23-án először színre kerülő darab a Monarchia nosztalgiák szentimentális, borongós változatát képviseli: az orosz nagyhercegnő és a zeneszerző házassága társadalmi akadályok miatt lehetetlen. (Strauss: „Fent a Koblenzen tavasz volt és egy fiatal lány egy fiatalemberrel találkozott. Itt, Grinzingben ez már egészen más. Egy szegény muzsikusi és egy nagyhercegnő.”¹²⁴) A főszerepet Szűcs László, az Operaház tagja énekli, Natasa hercegnőt pedig Dayka Margit játssza. A happy end hiányát a Monarchia nosztalgia operettek kötelezően megjelenő császára (esetleg főhercege) ellensúlyozza, aki vigasztalásul elmeséli a nagyhercegnőnek saját kudarcos románcát (ott is Strauss valcer szövegét), majd így vigasztal: „El kell, hogy múljék! Az élet nemcsak valcerekből áll. Nem. Kötelességekből!”¹²⁵ Az érzelmeit attalvalóért feláldozó uralkodó példájának hatására a szerelmesek elválnak, miközben szól a Kék Duna keringő.

Mikor a következő premier, Gyöngy Pál-Békeffy István Öméltsága sofőrje színre kerül, már hét pesti színház van zárva gazdasági nehézségek miatt. Molnár Ferenc tagadja, hogy színházi válság lenne, Incze Sándor pedig jegyár-csökkentéssel látja orvosolhatónak a nézőhiányt: „Nincs színházi válság! (...) sokan szeretnének színházba menni, akiknek nincs rá pénzük. Nagyon költséges intézkedtek a pesti színházigazgatók, amikor olcsó helyárral vették fel a küzdelmet.”¹²⁶ Nagyobb baj, hogy a tőkehiány darabhiányt szül: „Régebben egy prózai színház átlag nyolc darabbal üszta meg az évadot, a zenés színház négygyel, de esetleg hárommal. Ennyi még akadt a világirodalomban. De most? Ennek legalább a kétszeresére van szükség. Ha kifogytak a jóból, kénytelenek előadni a kevésbé jót is.”¹²⁷ Az Öméltsága sofőrje 1934. február 24-i bemutatója Hatvány Lilit csak mérsékelt elismerésre inspirálja: „Soffőrlarc alatt rejtőző milliommossal még nem találkoztunk – ellenben milliommossal, akiről kiderült, hogy soffőr (és ha még csak soffőr lett volna...) annál gyakrabban. De hát ne keressük operettben a realizmust. Örülünk, hogy Békeffy István szellemes, kellemes és mulatságos szövegének és Gyöngy Pál elragadó zenéjének megérdemelt sikere van.”¹²⁸ De nem sokáig, mert március 31-től már egy reprízzel – Legénybúcsú (írta: Robert Bodansky és Friedrich Thelen, zene: Strauss Oszkár) – töltik ki Kálmán Ördöglovásának április 21-i bemutatójáig az időt. A zeneszerző, s a Király Színház bizonyos-fokú presztízscsökkenését mutatja, hogy a Kálmán darab (írta: Rudolf Schanzer és Ernő Wellisch, fordította és magyar versek: Szenes Andor) magyarországi bemutatója Szegeden volt. E produkcióval a Föld-féle igazgatás pénzügyi és dramaturgiai tartalékai is kimerülnek. Miközben tehát Honthy 500. fellépését ünnepli, s Röck Marikát a sajtó egyre inkább Fedák utódként állítja be, a Király Színház újra csődbe kerül.

¹²³ Szász, 1933. 26.

¹²⁴ K. Halász-Kristóf-Kulinyi-Nagypál, 1934. 133.

¹²⁵ K. Halász-Kristóf-Kulinyi-Nagypál, 1934. 143.

¹²⁶ Incze, 1934. 27.

¹²⁷ Incze, 1934. 27.

¹²⁸ Hatvány, 1934a 10.



Zoltán-korszak (1934–1935)

Az új évadra a „titkár titkára”, Zoltán Ignác veszi bérbe a színházat. 1934 augusztusában játsszai engedélyért folyamodva az alábbiakban összegzi programját:

„Célom: magyar szerzők műveinek méltó megszólaltatása elsőrendű erőkből álló társulat tolmácsolásában. Magam, mint néhai Beöthy László, majd Lázár Ödön titkára, több mint két évtizeden át szolgáltam a magyar színházi kultúrát, úgyhogy a színház vezetéséhez szükséges szakértelem fölött rendelkezem, míg a művészi vezetésre Horváth Árpádot, a Nemzeti Színház főrendezőjét hívtam meg, akinek személye és eddigi működése garanciául szolgál a művészeti színvonalra.” A Budapesti Színészek Szövetsége az alábbi támogató megjegyzéssel látja el a kérvényt: „(...) igazolom, hogy Zoltán Ignác, a Király Színház bérlője igazolt 50. 000 p. forgótőkét, ami kizárólag a színház üzemének céljára rendelkezésre áll.”¹²⁹

Újdonság a művész-színházi ambíciókat dédelgető művészeti vezető kinevezése, aki rögvest nagy elánnal lát az operett reformhoz: „Primadonna – és bonviván iskolát indít a Király Színház stúdiója”, ahol: „214 nő és 93 férfi közül válogattunk ki összesen kilencet, akik a legszigorúbb bírálatokat is kiállták, aki már ma is színpadra kerülhetnének, de akiket még hónapokon keresztül fogunk előkészíteni arra, hogy első szerepükben már döntő módon győzzenek a sikerért vívott harcban.”¹³⁰ A rendező külön hangsúlyozza a kiválasztottak zenei képzettségét. Utóbbi azonban nem elégséges: az operett stilizált játékmódja nem sajátítható el gyorstalpalón. Ráadásul a közönség sem feltétlenül a művészi szempontból igényesnek gondolt produkciókat jutalmazza. Az új kurzus első, szeptember 29-i bemutatója, A szegény ördög annyiban már az elit-kultúrára kacsint, hogy librettóját Machiavelli novellaötletéből írta Török Jenő és Emőd Tamás. Zenéjét Komjáthy Károly szerezte. Sikert arat benne a Belzebub fiát, Bakk Gedeont játszó Latabár Kálmán. A kritika most a színre állítás módját is dicséri: „Horváth Árpád rendező legsikerültebb alkotásai a pokolbeli jelenetek és az a második felvonásbeli rész, amikor a pokol hadai megszállják a pesti lakást. A két főszereplő: Titkos Ilona s Latabár Kálmán viszik a darabot olyan ördögös ötletességgel, jókedvvel, temperamentummal, hogy az ember lélegzethez sem jut.”¹³¹ Október 24-én azonban már egy soha jót nem ígérő repríz, a New York szépe kerül színre (zene: Gustav Kerner, írta: Hugh Morton, fordította: Salgó Ernő, Makai Emil), majd november 15-én felejthető dzsessz operett premiért tartanak, Félórás feleség címmel (írta: Balassa Emil, Mihály István, zene: Hajdu Imre). Ezután Lehár Szép a világ című operettjével a becsvágyó szegedi igazgató, Sziklai Jenő társulata vendégszerepel a Király Színházban karácsony és január 8. között. A premieren a zeneszerző is megjelenik s „a szünetben Hóman Bálint kultuszminiszter gratulált Lehárnak és Sziklai igazgatónak.”¹³² Míg azonban Lehár ambíciója egyre inkább az opera felé mutat, a pesti közönség nem feltétlenül követi őt az igényesség eme útján. Inkább az olyan darabok nyerik el tetszését, mint az akkoriban a Fővárosi Operettszínházban játszott Én és a kisöcsém.

Sziklai, tán hogy megvesse a lábát a fővárosban, 1935. áprilistól május 15-ig kibérli a Király Színházat. Tanácshoz intézett kérvényéből melleleg kiderül a teátrum válságának mélysége is: „A bemutató előadáson Kálmán Imre a Montmartre ibolya című daljátékát mutatom be, majd ezután más magyar szerzők művei kerülnének sorra. Tekintettel arra a nagy erkölcsi- és sajtósi-kerre, amit Lehár Ferenc Szép a világ című darabjával értem el, figyelemmel továbbá a most tervezett előadások azon továbbmenő céljára, hogy sikerük esetén a nagy múltú, de immár hónapok

¹²⁹ BFL IV. 1420c 28.

¹³⁰ N. N., 1934b 54.

¹³¹ Hatvany, 1934b 15.

¹³² Kuthy, 1935. 33.



óta bezárt Király Színházat véglegesen kibérelem (...)”¹³³ Rövid idő alatt bebizonyosodott tehát, hogy a Horváth Árpád-féle gyors reform nem élet-, s főleg nem piacképes.

Az április 12-i Montmartre-i ibolya premiért (szöveg: Julius Brammer és Alfred Grünbaum, fordította és versek: Szenes Andor) biztató kritika fogadja: „A Szegedről importált Montmartre-i ibolya gyorsan akklimatizálódni fog Pesten.”¹³⁴ Librettóját ugyan némileg időszerűtlennek ítélik „(...) ez a Montmartre-i ibolya, ha szövegében azt a romantikus műfajt reprezentálja is, amely felett az idő eljárni látszott, tavaszi frissességgel osztja a világhírű magyar zeneszerző gyönyörű melódiáit.”¹³⁵), de zenéje és vegyes színészcsapata sikert arat: „A pesti trióban Szűcs Lászlóé a vezérszólam, mellette egy vonalban fut Rátkai Márton és Orosz Vilma vidám alakítása. A szegediek élén a gyönyörű hangú Sz. Patkós Irma vezet, de meglepetésszerűen kiugrott Kőrössi Zoltán is, a fiatal komikus, akinek ragyogó táncszámainak nem győzi elégszer ismételgetni a közönség.”¹³⁶

A Sziklai-féle vendéjáték utolsó premierjét, A fenséges asszonyt (zene: Krasznai Krausz Mihály, írta: Rudolf Schanzer és Ernst Wellisch, fordítás és versek: Szenes Andor) szintén elismerő kritika fogadja. A május 8-i premieren a szegediek mellett Csontos és Rátkai is fellép. A rövid életű, Zoltán Ignác-féle vezetés utolsó próbálkozása a Szépségkirálynő (zene: Paksy József, írta: Martos Ferenc, versek: Andor Szenes), június 21-én. A slágertéma a nézőket kevésbé lelkesíti, pedig az ambiciózus spanyol szépséget ellenállhatatlan komikummal adja Gombaszögi Ella. Bár e produkció már nem mutat operett-reform ambíciókat, de a vezetés bukását nem tudja feltartóztatni. A pénzügyi nehézségek mellett egyébiránt a Király Színház műszaki állapota is egyre rosszabb. Az augusztus 21-i évadvégi vizsgálat során a Tanács figyelmezteti a tulajdonost: „A bizottság egyhangúlag megállapította, hogy a fő- és melléképületek ellen, azok elhanyagolt állapotára való tekintettel, tűzrendészeti szempontból súlyos kifogások merülhetnek fel, és ezért az épülettömb alapos megújításától, a közönség testi épségének veszélyeztetés nélkül a most kezdődő évadon túlmenően eltekinteni nem lehet. A színháznyitáshoz fűződő szociális szempontokra való tekintettel a bizottság az 1935/36-iki évadra vonatkozó engedély megadását javasolja.” A véghatározat azonban kiköti: „(...) az elrendelt munkák teljesítése nélkül a színház további használatát nem fogom engedélyezni.”¹³⁷ A tulajdonos, illetve a bérlő a társulat fenntartás költségei mellé az átépítést is kénytelen tehát bekalkulálni.

Spitz-korszak (1935–1936)

Ennek ellenére akad egy pályázó, aki a kültelki színházak mintájára, olcsó helyáru repríz színházat nyitna. Bizonytalan terveihez – valószínűleg a munkanélküliségtől fenyegetett színészek védelme érdekében – elnyeri a Budapesti Színészek Szövetsége támogatását. Az érdekképviseleti szerv augusztus 27-i, Szendy Károly polgármesternek küldött levele szerint: „A színház épületét kívülről és belülről tataroztatta és kicsinosította az új bérlő, amivel szintén bizonyítékot szolgáltatott anyagi felkészültségéről. Ezen kívül írásban kötelezte magát, hogy belép a Budapesti Színigazgatók Szövetségébe, s ezzel együtt aláveti magát a kollektív szerződésben foglalt rendelkezéseknek anyagi és szociális téren. Felemlítjük még, hogy a munkálatokra az új bérlő külföldről hozott tőkét fordított és az üzem fenntartásához is külföldről hozott anyagi eszközökkel gyarapítja a magyar színházi világot.”¹³⁸

¹³³ BFL IV. 1420c 28.

¹³⁴ N. N., 1935a 68.

¹³⁵ N. N., 1935a 66.

¹³⁶ N. N., 1935a 68.

¹³⁷ BFL IV. 1420c 28.

¹³⁸ BFL IV. 1420c 28.



A helyi operett hagyományhoz nem kapcsolódó jelölt szeptember 2-i kérelmét a következőkkel támasztja alá: „A korlátozott felelősségű társaság ügyvezetője: Spitz Arthur, tagjai: Keleti Hugó és Nádor /Naschitz/ Jenő hírlapíró. Spitz Artúr 17 éve működik a színiigazgatói pályán, Németországban 12 színháza volt, a múlt színházi évadban bérlője volt a Wiener Stadttheaternek és bérlője a folyó színházi évadra is. A Király Színház kft. kizárólag régi operetteket kíván átdolgozva, új kiállításban és filléres belépődíjak mellett kihozni. Elgondolása az, hogy helyaival lehetővé teszi annak a számban tekintélyes, anyagiakban gyenge tömegnek a színházlátogatást, amely tömeg eddig színházba egyáltalán nem járt, legfeljebb a kismozik olcsó helyárú előadásaira. (...) Számítása szerint mintegy 200. 000 emberrel fogja megszerettetni a színházat. Keleti Hugó elismert hírvilági artista, Nádor Jenő hírlapíró. Felelős művészeti vezető Tihanyi Vilmos főrendező, művészeti tanácsadó, Faludi Sándor, volt budapesti színiigazgató.”¹³⁹ A Tanács szeptember 3-án megadja a színháznyitási engedélyt. A kizárólag repriézkből álló programmal a Király Színház lemond a pesti show business-ben vitt eddigi szerepéről: a kiadók, szerzőkkel való együttműködésről, a tömegkultúra befolyásolásáról. Az új vezetés a társulatba sem igyekszik „húzóneveket” megnyerni: „Primadonnának szerződtette Hont Erzsébetet és Dán Ilonát, szubrett szerepkörre Pataky Jucit és Szigethy Irént.”¹⁴⁰ A repertoárról csak általános elképzelések vannak: „A megnyitó darabot pályázat útján döntik el. A szezon derekán bemutatja a színház egy világhírű magyar operett komponista új darabját.”¹⁴¹ Még e ködös ígéretekben sem lesz semmi, hisz a színház tényleg csak repriézket játszik. A gyors ütemből, ahogy a produkciók váltják egymást, valószínűsíthető, hogy az új közönség meghódítása sem sikerült. Ábrahám Viktóriáját szeptember 13-án mutatták be, majd Kálmán Marica grófnője következett október 16-án, A „Fehér ló” premierje november 1-én volt, s az évet A nótás kapitány felújítása zárta december 13-án.

A levéltári dokumentumokból kiderül, hogy Spitz már decemberben fizetéseképtelenné vált, külföldre utazott, a társulatot sorsára hagyva. A tagok, havonta váltott produkciókkal 1936-ban is próbálkoztak. Az erdészleány című Buchbinder Bernát-Georg Jarno operettet mutatták be január 2-án, majd A víg özvegyet újírtották fel január 17-én, a Varázskeringőt február 1-én és Az utolsó Verebély lányt február 14-én. Utána, ahogy Koch adattárából megtudjuk: „Szendé Péter Pál, az Ingtalanbank vezérigazgatója zárgondnoki minőségben újra pályázatot hirdetett a Király Színház épületének bérletére. Egyetlen ajánlat érkezett. Liebig boroszlói színházi ember bérleti ajánlata, aki nemzetközi varietét szeretett volna csinálni a nagy múltú színházból. Ez a varieté meg is nyílt a Király Színház helyén, Fővárosi Orfeum néven, és csak két napig élt, 1936. nov. 14-15-én. Azután végleg bezárta kapuit.”¹⁴² A színház szomorú végjátékával kapcsolatban érdemes megismerni egy a korabeli bizonytalan színházi állapotokat jellemző konfliktussal.

A Budapesti Színiigazgatók Szövetsége és a Budapesti Színészek Szövetsége közti, a Király Színház sorsával kapcsolatos érdekellentét a pesti show business mély szakmai és gazdasági válságát bizonyítja. Bár a munkaerő, elsősorban színészek személyében, fölös számban rendelkezésre állt, de mind a fizetőképes vásárlóerő (a közönség), mind a nyersanyag (sikerképes darab) egyre inkább hiányzott. S az összeszűkülő tömegkultúra mezőn belül a befektetések után hasznát váró színiigazgatók és a munkanélküliségtől fenyegetett színészek közt érdekellentét mutatkozott. Március 18-án, Roboz elnök – a Budapesti Színiigazgatók Szövetsége nevében – panasszal fordul Szendy Károly polgármesterhez, hogy egy, a mind gyakoribbá váló színházi csődökhöz kapcsolódó, szervezetük számára előnytelen gyakorlatot nehezményezzen.

Panasza a Spitz Artúr hirtelen távozásával kialakult helyzetből indul ki: „A színház alkalmazottai saját számlájukra pár napig még próbálkoztak az előadások folytonosságának fenntartásával,

de anyagi erők és megfelelő eredmény híján kénytelenek voltak a színházat bezárni, annak előadásai most már hetek óta szünetelnek. (...) Amidőn a fentieket bátrak vagyunk Méltóságodnak jelenteni, egyúttal arra kérjük, hogy felelőtlen visszaélések megakadályozása céljából méltóztassék a Király Színház, a Bethlen téri Színház és a Royal Színház részére az évad elején kiadott színháznyitási és játszási engedélyt visszavonni.”¹⁴³

Következő, március 19-én kelt levelük már törvényi változtatásokat kér, feltárja, miért oly hátrányosak a szövetség számára a konzorciális alapon szerveződő vállalkozások: „Úgy értesülünk, hogy alkalmi szervezők az említett színházakban a színészek egy csoportjával konzorciális alapon akarják előadásait megkezdeni. Tapasztalati tény, amelyet a színészek érdekvépviselete is számtalanszor elismert, hogy az ilyen vállalkozások legfeljebb az illetéktelen szervezőknek használnak átmenetileg, de máskülönbön ártanak minden színészeti, művészi és kulturális értéknek. Lerontják a színházak erkölcsi presztízsét, kellően elő nem készített és amúgy is gyenge minőségű produkciókkal diszkreditálják a színház intézményét, tömegesen a közönség közé dobott kedvezményes jegyekkel csak árrombolást visznek véghez. (...) Mivel az ilyen kísérletezések rendszerint a szerződés nélküli színészek ellátásának szólamaival tévesztik meg a hatósági tényezőket, úgy érezzük közérdeket szolgálunk, amikor a való helyzet feltárásával mutatunk rá arra, hogy ezek csak félrevezető látszatok, mert sokkal nagyobb kárt okoznak az ilyen felelőtlen, már előre pusztulásra ítélt „üzemek” az egyetemes színházi és színészi érdekeknek, mint amennyit szolgálnak pár napos működésükkel annak a néhány embernek, aki idejét és munkáját odaadta a szerencsétlen sorsú vállalkozáshoz.”¹⁴⁴

A levélíró szerint e formációk művészileg is kudarcra vannak ítélve: „A közönség a színházban illúziót keres, és messzire elkerüli azokat a színházi helyiségeket, amelyek csak a nemesszívűségre és karitatív érzésre apellálva akarnak produkcióikhoz publikumot toborozni. – Az ilyen konzorciumok továbbá nemcsak a reális, művészi és anyagi megalapozottsággal dolgozó színházaknak jelentenek illoyalis versenyt. De meghosszabbítják azt az időt, amíg az illető színházra megfelelő vállalkozó keletkezik. Maga a Színészsövetség számos tanácskozásunk során ebben a kérdésben velünk egyetértett, de természetesen kényes helyzetben van, amikor szerződés nélkül maradt színészeknek látszólag kenyérkereső alkalmak nyílnak, és ezzel szemben kellene magasabb szempontok szolgálatában állást foglalnia.”

A levél nehezményezi azt a versenyhátrányt is, amit e vállalkozások jelentenek a színiigazgatók számára: „Nem kell talán bizonyítanunk, mily nagy különbség van a legális színházak és az úgynevezett konzorciális alakulatok kártékony működése közt. Méltán szólalt fel egy tagtársunk azzal a kifakadással, hogy neki is legokosabb lenne konzorciális alapon vezetnie a színházát. Hiszen igazán könnyű dolog kilesni egy-egy kedvező alkalmat, amikor rendes szerződés nélkül, súlyosabb házbér nélkül, megtakarítva az igazi színház mindenféle terhét, meg lehet rohamozni a közönséget. Az ily üzemetek nem nézhetjük el színházaink súlyos sérelme nélkül.”¹⁴⁵

S az igazgatók szövetségi elnökének jóslata beválik. Március 24-i dátumú a Budapesti Színészek Szövetségének tanácsához intézett kérvénye, mely tagjai szociális érdekére hivatkozva kér a saját nevére szóló játszási engedélyt: „Hetekig tartó utánjárás eredményeként most sikerült módot találni arra, hogy a társulat magyar szerzők új darabjával és anyagi segítséggel bevonulhasson a Király Színházba, ahol március 21-én kívánja megkezdeni az előadásokat. Ezek az előadások konzorciumos alapon folynának és a társulat tagjainak a kiadások elvonása után mutatkozó haszon szolgálatáért korábbi szerződésüknek megfelelő részesedési aránnyal.”¹⁴⁶ Az engedélyt március 20-án megkapják. Farkas Imre, a neves operettszerző is bekapcsolódik a mentőakcióba Igazgató vagyok?

¹³⁹ BFL IV. 1420c 28.¹⁴⁰ N. N., 1935. 19.¹⁴¹ N. N., 1935. 19.¹⁴² Koch, 1958. 5 – 6.¹⁴³ BFL IV. 1420c 28.¹⁴⁴ BFL IV. 1420c 28.¹⁴⁵ BFL IV. 1420c 28.¹⁴⁶ BFL IV. 1420c 28.



című cikkével: „Egy név vagyok, egy parányi támasz, egy szív, amely együtt dobog a színházzal, a magyar operett színészekkel, a magyar operettel! Egy szív, amely boldog örömmel látta azt az emberfeletti munkát, amelyet a „társadalom” véghezvitt, hogy kihozza Harmath Imrénék pompás darabját, az Ártatlan a feleségem című darabot, melyhez Adorján András írt meglepően szép zenét.”¹⁴⁷ De a Király Színházat már nem lehet életre kelteni. Varieté célra való bérbe adáshoz a tulajdonos elvégezteti ugyan a felújítási munkákat, s novemberben a színháznyitási engedélyt is kiadják, de folyamatos munka már nem folyik.

A Király Színház agóniája és kimúlása persze reflexiókat kelt. A pragmatikus Incze Sándor az okot a tehetségek külföldre szerződésében látja: „Az operettben ugyan dekadencia mutatkozik az egész világon, de talán sehol olyan erős mértékben, mint nálunk. Azért vannak zárva az operett-színházak, mert a külföld elvitte Alpár Gittát, Zilahy Irént, Bársony Rózsit, Biller Irént, Röck Marikát, Kun Magdát, Paál Erzsit, Dénes Oszkár, Gyergyait.”¹⁴⁸ Az 1936-os operett világvégére reflektál Békeffy István is Noé bárkája a színházban című cikkében, mely valójában a vígszínházi Meseáruház reklámkampányának része. Az operettek ellehetetlenülésének okát a hangosfilmben látja, ám az újjászületés lehetősége nemigen rajzolódik ki kesernyés, ironikus írásából: „Még nem is olyan rég boldogan élt az operettvilág. Kevély primadonnák, csacska szubrettek, férfias bonvivánok, mókás táncoskomikusok, molett buffók, szőke görlok, csinos boyok gondtalanul, vidáman daloltak, a szerzők tantiemet kaptak, a zeneszerzők szerezték a zenét, karmester dirigált, rendező ordított, volt nagy vígság, zene tánc és hegyen-völgyön bonyodalom! De aztán az operettek rosszak lettek és bűnösök. Bűnösen rosszak lettek. És az ég özönvizet küldött az operett világra. Negyven nap és negyven éjjel hullottak a jobbnál jobb hangosfilmek, és úgy látszott, hogy az operett eltűnik a föld színéről. Élt azonban egy operett ember az operett világban, aki szentül hitt az operettben és az operett halhatatlanságában. A kis Szabolcs! És egy napon megszólalt Roboz hangja a kis Szabolcsnak: Építs egy bárkát magadnak és végy fel erre a bárkára az egész operett világ minden fajta népségéből egyet-egyet, hogy el ne pusztuljon az operett a földről.... Tehát most már biztos, hogy nem halt ki az operettvilág.”¹⁴⁹

A Király Színházat azonban sem a kulturális kontextus (a politikai, hatalmi elit), sem az előadás kontextus (szakma, kritika) képviselői nem tudták megmenteni. Előbbiek nem rekesztették ugyan ki az operettet a nemzeti kultúrából, de egykori bölcsője fennmaradásának ügyét sem szorgalmazták. Az előadás kontextus véleményformálói részéről pedig nem kísérték szakmai támogatás a Horváth Árpád-féle reform-kísérletet, mely a társulatépítés, a stilizált játékmódról való lemondás, egyfajta rendezői színházi felfogás irányába kívánt mozdulni. Ráadásul a pesti közönség mindannyiszor demonstratíven visszautasította az elvárás-horizont ellen dolgozó, a status quot megkérdőjelező rendezéseket, tehát a zenés színház modernizálásának mind formai, mind tartalmi megnyilvánulásait. Nem tartott igényt arra, hogy az operett előadás – egyfajta összművészeti produktumként – a korabeli társadalom „tükre,” vagy – tágabb, esztétikai értelemben – a lét nagy kérdéseinek felvetője legyen.

A Király Színház utóélete

Hevesi Sándor utalt először a Király Színház bukására, mégpedig abból az alkalomból, hogy Jacobi Sybillje bekerült az Opera repertoárjába. Meglepő, hogy épp a rendezői színház képviselője, a klasszikusok értő tolmácsolója konstataulta a tömegkultúra mezőbe tartozó Király Színház

¹⁴⁷ Farkas, 1936. 28 – 29.

¹⁴⁸ Incze, 1936. 12.

¹⁴⁹ Békeffy, 1936. 13 – 14.



hagyomány-alapozó történeti jelentőségét: „Könnyes szemmel nézünk utána s búsan emlékezünk Rákosi Szidire és Beöthy Lászlóra, akik a vérbeli színházi emberek zseniális ösztönével, ebből a nem épp szerencsésen épült színházból, (amely nem tudta eltitkolni, hogy eredetileg orfeum volt) megteremtették a magyar énekes játéknak örökemlékü csarnokát.”¹⁵⁰ Hevesi egyes, a Király Színházi műhelyből kikerült darabok maradandósága, nemzeti hagyományba tartozása mellett is kiáll: „Az operettszínházak megszűntek, de vannak még élő magyar operettek, s az értékek megmentése elől nem lehet, és nem szabad elzárkózni. A Király Színháznak ez már a harmadik operettje, amely végre is az Operaházban kötött ki. (Megelőzték A bolond és a János vitéz) s az a véleményünk, hogy e sorozat még nem ért véget.”¹⁵¹

Arra azonban Hevesi nem tér ki, hogy az elsősorban a színvonalas zenei megvalósításra koncentráló operai előadásmód a magyar operett hagyomány szerves részét képező stilizált játékmódot – műfaja természetéből adódóan – negligálja. E játékhagyomány reprezentánsa és továbbörökítője, Fedák, egykori színháza bezárásán borongva épp ezt, tudniillik az operett minden rendű-rangú nézővel való dialógusképességét, s – a harmincas évek retorikájára jellemző módon – demokratizmusát hangsúlyozza: „Talán meg is lehetett volna menteni. Azok az orvosok, akiket hívtak hozzá, elpaccolták...Milyen kár! Még nagy feladatok vártak volna szegényre. Magához kellett volna édesgetni a népet...azokat, akiknek nagy örömet jelent az, hogy színházba mehetnek. (...) Hiszek abban, hogy az én sokat meghurcolt, kopott halottam, a Király Színház is újra fog születni. Ebben az elátkozott Babelben, melyben élünk, szükség van rá. Nem lehet az, hogy a népnek ne legyen színháza, kedves, derűs, zenés színház romlatlan magyarok találkozója romlatlan szerzők darabjaiban.”¹⁵² Fedák tehát szociális és nemzeti felelősségvállalást kér számon, bár nem fogalmazza meg, hogy kitől. Népi és magyar műfajként definiálja a kiadóknak dolgozó szerzőpárosok által, változatos etnikai eredetű városi közönség számára létrehozott produkciókat. Annyiban mindenképpen igaza van, hogy a huszadik században, a hagyományos falusi kultúra mellett, a nagyvárosi „nép” immár osztársadalmi ismertségre szert tett tömegkultúrája is integráns része volt az elitkultúrával szemben elhelyezkedő kulturális mezőnek.

A Király Színház mítoszát építgetve, Fedák egy másik írásában, némi iróniával veti össze az Opera-beli Sybill előadást azzal, amelyben egykor maga játszotta a főszerepet. Jól érzékelteti az állami és a magánszínházi modell eltérő működési logikáját, melynek messzemenő esztétikai következményei is vannak: „A Király Színházban egyszerűen létkérdés volt, hogy ezzel a Szibillel mi történik, (...) hogy hogy jön le a lépcsőn és hogy úgy írja-e meg kis Petrovnak a búcsúlevelet, hogy a nézőtérben mindenki együtt búcsúzzon vele, ki-ki a saját külön Petrovjától. A Király színházi Szibill halálra rémült arccal hajol meg a második felvonásban a nagyherceg előtt és dermedten lesi a parancsot, hogy Szibériába deportálják. Mert ha a nagyherceg Szibillt történetesen Szibériába száműzte volna, akkor a Király Színház minden további nélkül megbukik. Mi történhetik azonban az Operaházban, ha Sybillt a nagyherceg elfogatja?...Semmi. Két hatalmas protekciója van, mely okvetlenül megmenti az életét: az állami szubvenció és az Opera Barátok egyesülete.”¹⁵³ A tömegkultúra mezőbe tartozás a közvetlen utókor szerint azonban nemcsak a bukás kockázatát, hanem az üzleti sikerrel járó prosperálás ígéretét is hordozta a Király Színház és környéke számára.

Legalábbis így látta ezt a „vezér” lánya, Beöthy Baba, aki Mi legyen a Király Színházzal? című írásában azt hangsúlyozta, hogy a színház bezárása után a város eme, amúgy sem előkelő részének fejlődése megrekedt: „Eleinte még csak egy bezárt színház volt abban a városrészben, amelyet az eleven színház fejlesztett, szépített és éltetett maga körül. Aztán lassan szégyenfoltja lett a vidék-

¹⁵⁰ Hevesi, 1937. 7.

¹⁵¹ Hevesi, 1937. 11.

¹⁵² Fedák, 1938. 24.

¹⁵³ Fedák, 1939. 9.



nek. Ma már nem szégyenfelt. A környék felvette egykor éltető központjának mai képét. Épp olyan ütött-kopott, porladó, egyéniség és jelentőség nélkül való, mint az egykori Király Színház helyén ma álló szellemi- és építőanyag-rom.”¹⁵⁴ A Beöthy Baba által megkérdozett üzlettulajdonosok szinte kivétel nélkül visszasírják a környéknek nagyvárosi image-t kölcsönző színházat, mely üzletmenetüket is fellendítette: „De hát könyörgöm, hova lett innen a közönség, aki ezelőtt idejárt! Tessék csak körülnézni, csupa „filléres” üzlet. Filléres edény, filléres gyümölcs, filléres ruha! Csupa kézzel írt papírcégér, mert az üzletek életteretlme is „filléres”. Pedig ez volt a legszolidabb, legfogalmasabb negyed. Ide színház kell!”¹⁵⁵ A Király Színház tehát nemcsak kultúra- és nemzeti emlékezet-, hanem város-fejlesztő vállalkozásként is értelmeződött már a kortársak számára is. Beöthy Baba leközi a „jövő Király Színházának” ama grandiózus tervrajzát is („egy pompás üzlet-ház és bérpalota, a mélyén meghúzódó modern színházzal”¹⁵⁶, amit még apja inspirációjára Vágó László építész álmodott meg. A második világháború alatt, a történelmi zsidónegyedben egy effajta merész vállalkozásnak nem volt ugyan realitása, de az írás azt mindenképpen bizonyítja, hogy a Király Színház milyen gyorsan emlékezeti helyé vált a színházi szakma berkein kívül is. S hogy emlékéhez nemcsak a nemzeti és nemzetközi dicsőséget produkáló legendás produkciók és sztárok tartoztak, hanem a város gyors növekedésének és fejlődésének valósága és mítosza is.

De a mulandóság borús háborús előérzete is hangot kap a Király Színház épületének 1941-es lebontása kapcsán. A Film Színház Irodalom két oldalas fotósorozatban emlékezik a sikeres produkciókról, de az utolsó kép alatt a: „bontják a Király Színházat” aláírás szerepel. A szűkszavú kommentár már nem reménykedik újjászületésben, szinte a századdal együtt temeti a teátrumot: „A Király Színház csaknem olyan idős, mint a huszadik század. Láta mindazt, amit a század látott, egy kicsit talán még többet is, hiszen a kulisszák mögöl szélesebb a kilátás. Suttogják, együtt rokkant meg az elfutó idővel, hogy az utóbbi években önként ment számkivetésbe, bánatában hullatta le vakolatát és pókhálót szőtt a híres szép páholysorok fölött. A János vitéz, a Leányvásár, a Mágna Miska és még vagy félszáz mulhatatlan nagy siker maradt csupán belőle és egy újsághír: „Bontási anyagok eladók”¹⁵⁷

Ha összegzésként megválaszoljuk a bevezetőben feltett kérdést, nevezetesen, hogy a Csáky Mór által az osztrák-magyar operettnek tulajdonított sajátosságok miként alakultak a Király Színház produkcióiban 1920 és 1936 között, a következőket állapíthatjuk meg. Vizsgálatunk alapján a librettók átpolitizálása a húszas évek elején a magyaros motívumok hangsúlyozásában, s a Trianon előtti időkre utaló nosztalgia toposzok fokozott kultiválásában tetten érhető volt ugyan, de a darabok – eltérően a Monarchia operettektől – közvetlenül, s főleg kritikusan ritkán reflektáltak a bel- és külpolitika napi eseményeire. A társadalmi átalakulás (a modernitás) kérdései a húszas évek közepétől elsősorban a változó női szerepek és a nagyvárosi létbizonytalanság témáiban fogalmazódtak meg – Martos Ferenc librettóiban időként kritikus felhanggal –, de a konfliktusok végül mindig a tradicionalista felfogás keretein belül oldódtak meg, a szociális igazságtalanságok leleplezése nem jutott a status quo megkérdőjelezéséig. A nemzetiségi pluralitás témája kétféleképpen jelentkezett az 1920 utáni produkciókban. A Monarchia nosztalgia operettek altípusában rendszerint a magyar és osztrák szereplők közti kezdeti szembenállás, majd a szerelmi szál által generált „kiegyezés” modellálódott. Utóbbi persze döntően az idegen magyar világhoz, nyelvhez, mentalitáshoz való alkalmazkodása révén ment végbe. A pesti operett altípusban pedig jelentős, általában komikus szerepet kaptak a nagyváros más nemzetiségű polgárai, akiknek „tót” vagy „sváb” akcentusa meguntathatlan nyelvi humorforrásként is szolgált. Dramaturgiai szerepük

¹⁵⁴ Beöthy, 1941. 12.

¹⁵⁵ Beöthy, 1941. 12.

¹⁵⁶ Beöthy, 1941. 12.

¹⁵⁷ N. N., 1941. 11 – 12.



leginkább abban summázható, hogy rendszerint az ő pénzügyi, praktikus életrevalóságuk menti meg az öntudatos, ámde szegény magyar dzsentri bonvivánt/primadonnát a lecsúszástól.

A Király Színház nem válthatott a szó konkrét értelmében vett emlékezeti helyé, mivel épületét 1941-ban lebontották. De 1945 után, az operett, mint állítólagos „polgári műfaj” iránt táplált politikai ellenszenv miatt a Király Színház nem vált a „népi-demokratikus” színház-történeti tradíció szimbolikus emlékhelyévé sem. Sztárjai, szerzői között a politikai taktika igényei szerint szelektáltak. Műsorát, adattár formájában publikálta Koch Lajos 1958-ban, de történetével lényegében nem foglalkoztak.

Irodalomjegyzék

Levéltári források

BFL IV.

1420c 28. Budapest Főváros Levéltára, Budapest Székesfőváros tanácsi majd polgármesteri ügyosztályainak gyűjteményes iratai 1872 – 1968, Színházi és közművelődési iratok gyűjteménye, 1874 – 1951, Király Színház iratai 1926 – 1936.

Szakirodalom

Beöthy

1941 Beöthy Baba: „Mi legyen a Király Színházzal?” *Film, Színház, Irodalom* (1941) 27. 12.

Békeffy

1936 Békeffy István: Noé bárkája a színházban. In: *Színházi Élet*, 25. (1936) 17. sz. 13-16.

Békeffy - Lajtai

1931 Békeffy István – Lajtai Lajos: Az okos mama. In: *Színházi Élet*, 20. (1931) 6. sz. 125-151.

Békeffy-Szilágyi-György

1933 Békeffy István-Szilágyi László-György Pál: Kadétszerelem. In: *Színházi Élet*, 22. (1933) 14. sz. 113 – 137.

Bús-Fekete

1929 Bús-Fekete László: Pista néni. In: *Színházi Élet*, 18. (1929) 31. sz. 97 – 127.

Bús-Fekete

1931 Bús-Fekete László: A színpadi adaptálás. In: *Színházi Élet*, 20. (1931) 7. sz. 7 – 10.

Egyed

1931 Egyed Egyed Zoltán: A ballerina. In: *Színházi Élet*, 20. (1931) 12. sz. 6 – 9.

**Erdős**

1930 Erdős Renée: Levél Fedák Sárihoz. In: *Színházi Élet*, 19. (1930) 50. sz. 4 – 8.

Faragó

1927 Faragó Jenő: Operett. In: *Színházi Élet*, 16. (1927) 9. sz. 43.

Farkas

1926 Farkas Imre: A királyné rózsája. In: *Színházi Élet*, 15. (1926) 14. sz. 88 – 132.

Farkas

1927 Farkas Imre: Repülj Fecském. In: *Színházi Élet*, 16. (1927) 17. sz. 85 – 122.

Farkas

1932 Farkas Imre: Kezdődik. In: *Színházi Élet*, 21. (1932) 38. sz. 4 – 6.

Farkas

1936 Farkas Imre: Igazgató vagyok? In: *Színházi Élet*, 25. (1936) 14. sz. 28 – 29.

Fedák

1929 Fedák Sári: Itthon. In: *Színházi Élet*, 18. (1929) 5. sz. 4 – 6.

Fedák

1938 Fedák Sári: Öreg Király Színházam, a viszontlátásra. In: *Színházi Élet*, 27. (1938) 20. sz. 24 – 25.

Fedák

1939 Fedák Sári: Fedák rovat. In: *Színházi Magazin* 2. (1939) 2. sz. 6 – 10.

Harsányi

1930 Harsányi Zsolt: Az elcsereált ember. In: *Színházi Élet*, 19. (1930) 48. sz. 4 – 5.

Harsányi

1931 Harsányi Zsolt: Pénzt kérek! In: *Színházi Élet*, 20. (1931) 25. sz. 10 – 11.

Hatvany

1934a Hatvany Lili: Hatvany Lili színházi levele. In: *Színházi Élet*, 23. (1934) 11. sz. 10– 14.

Hatvany

1934b Hatvany Lili: Hatvany Lili színházi levele. In: *Színházi Élet*, 23. (1934) 42. sz. 10 – 16.

Heuman

1927 Heuman Károly: Mersz-e Mary? Bemutató a Király Színházban. In: *Színházi Élet*, 16. (1927) 46. sz. 15 – 22.

**Heuman**

1928 Heuman Károly: Ó Rose Marie te drága. In: *Színházi Élet*, 17. (1928) 16. sz. 17 – 24.

Hevesi

1937 Hevesi Sándor: Sybill előlépett In: *Színházi Élet*, 26. (1937) 7. sz. 7 – 11.

Incze

1927 Incze Sándor: Londoni levél. In: *Színházi Élet*, 16. (1927) 20. sz. 12 – 13.

Incze

1929 Incze Sándor: Simon Böske diadalútja Párizson, Genfen, Bécsen át haza Budapestre. Hogyan fogadta a magyar főváros Miss Európát. In: *Színházi Élet*, 18. (1929) 13. sz. 4 – 16.

Incze

1934 Incze Sándor: Amikor még színházi válság voltam. In: *Színházi Élet*, 23. (1934) 40. sz. 27.

Incze

1936 Incze Sándor: „Ne csak látogatóba jöjjenek haza” In: *Színházi Élet*, 25. (1936) 15. sz. 12.

Karinthy

1927 Karinthy Frigyes: Nyílt levél Fedákról-Fedákhoz. In: *Színházi Élet*, 16. (1927) 32. sz. 6 – 7.

Kálmán

1927a Kálmán Jenő: Zerkovitz. In: *Színházi Élet*, 16. (1927) 23. sz.. 46.

Kálmán

1927b Kálmán Jenő: Fecskefészek. Bemutató a Király Színházban. In: *Színházi Élet*, 16. (1927) 40. sz. 7 – 12.

Kálmán

1930 Kálmán Jenő: Viktória – győzelem. In: *Színházi Élet*, 19. (1930) 10. sz. 6 – 10.

Kálmán

1931 Kálmán Jenő: Fogadó a „Fehér Ló”-hoz. In: *Színházi Élet*, 20. (1931) 46. sz. 21 – 27.

Kálmán

1932 Kálmán Jenő: Egy mosoly az egész. In: *Színházi Élet*, 21. (1932) 19. sz. 14 – 16.

K. Halász-Kristóf-Kulinyi-Nagypál

1934 K. Halász Gyula-Kristóf Károly-Kulinyi Ernő-Nagypál Béla: Kék Duna. In: *Színházi Élet*, 23. (1934) 7. sz. 127 – 144.

**Koch**

1958 Koch Lajos: *A Király Színház műsora. Adattár.* Budapest, 1958.

Komlós

1929 Komlós Jenő: Az önkinevezettek korszaka véget ért. Hevesi Sándor nyilatkozik a rendezői képzésről. In: *Színházi Élet*, 18. (1929) 36. sz. 2 – 3.

Kuthy

1935 Kuthy György: Színházi hét Lehár páholyában a Király Színház Lehár premierjén. In: *Színházi Élet*, 24. (1935) 1. sz. 32 – 34.

Lakatos-Stella-Harmath

1926 Lakatos-Stella-Harmath: A pesti lány. In: *Színházi Élet*, 15. (1926) 36. sz. 92 – 113.

Lázár

1928 Lázár Ödön: A huszonöt éves Király Színház. In: *Színházi Élet*, 15. (1926) 45. sz. 8 – 9.

Lengyel

1931 Lengyel Menyhért: Idegen világ. In: *Színházi Élet*, 20. (1931) 11. sz. 4 – 5.

Marton

1930 Marton Sándor: A legkelendőbb magyar exportcikk: a színdarab. In: *Színházi Élet*, 19. (1930) 36. sz. 2 – 3.

Martos

1925 Martos Ferenc- Szirmai Albert: Alexandra. In: *Színházi Élet*, 14. (1925) 52. sz. 253 – 309.

Martos-Szirmai

1928 Martos Ferenc – Szirmai Albert: Éva grófnő. In: *Színházi Élet*, 17. (1928) 13. sz. 129 – 164.

Martos-Szirmai

1931 Martos Ferenc – Szirmai Albert: A ballerina. In: *Színházi Élet*, 20. (1931) 20. sz. 137 – 166.

Márai

1933 Márai Sándor: Az örök színház. In: *Színházi Élet*, 22. (1933) 8. sz. 6 – 7.

Nagy

1922 Nagy Endre: Hol van? In: *Színházi Élet*, 11. (1922) 32. sz. 1 – 2.

Nagy

1931a Nagy Endre: Nem operett. In: *Színházi Élet*, 20. (1931) 12. sz. 4 – 5.

**Nagy**

1931b Nagy Endre: Nagy Endre riportja. In: *Színházi Élet*, 20. (1931) 40. sz. 10 – 13.

N. N.

1925a N. N.: 6 közül 12? Miért éppen az Annabál? Megfelel a kérdésre Martos Ferenc. In: *Színházi Élet*, 14. (1925) 39. sz. 21.

N. N.

1925b N. N.: Alexandra, bemutató a Király Színházban. In: *Színházi Élet*, 14. (1925) 49. sz. 12 – 17.

N. N.

1926a N. N.: A királyné rózsája. Bemutató a Király Színházban. In: *Színházi Élet*, 15. (1926) 8. sz. 4 – 10.

N. N.

1926b N. N.: Kitty és Kati. Bemutató a Király Színházban. In: *Színházi Élet*, 15. (1926) 19. sz. 4 – 10.

N. N.

1926c N. N.: A pesti lány. Bemutató a Király Színházban. In: *Színházi Élet*, 15. (1926) 25. sz. 4 – 12.

N. N.

1926d N. N.: Cirkuszhercegnő In: *Színházi Élet*, 15. (1926) 43. sz. 28.

N. N.

1926e N. N.: Kálmán Imre nyilatkozik két új operettjéről. In: *Színházi Élet*, 15. (1926) 47. sz. 12.

N. N.

1926f N. N.: Magyarország népességének 11/2-2 százaléka él a színházakból. Pontos statisztika: hány színész és színésznő van Budapesten és Magyarországon. In: *Színházi Élet*, 15. (1926) 52. sz. 28.

N. N.

1927a N. N.: A négerek meghódították Európát. Táncosnők, muzsikások, írók, énekesek és színészek az új hódítók katonái. In: *Színházi Élet*, 16. (1927) 30. sz. 30 – 31.

N. N.

1927b N. N.: A girlökök. In: *Színházi Élet*, 16. (1927) 34. sz. 43.

N. N.

1927c N. N.: Mégis csak más, magyarul játszani! Mondja: Kosáry Emmi a „Fecskefészek” prima donnája. In: *Színházi Élet*, 16. (1927) 39. sz. 35.



- N. N.**
1928a N. N.: Lázár Ödön, a Király Színház igazgatója „Mit lát a pesti színház direktor Párizsban és Londonban. In: *Színházi Élet*, 17. (1928) 2. sz. 16.
- N. N.**
1928b N. N.: „Mit mondanak a magyar szerzők?” In: *Színházi Élet*, 17. (1928) 3. sz. 6 – 7.
- N. N.**
1928c N. N.: Egy különös szerep, amelyet az egész világon olyan színésznővel játszatnak, aki nem beszélt az illető ország nyelvét. In: *Színházi Élet*, 17. (1928) 14. sz. 56.
- N. N.**
1928d N. N.: Szeretlek! Siker 17 pontban elbeszélve. In: *Színházi Élet*, 23. (1928) 17 – 24.
- N. N.**
1928e N. N.: Szeretlek! Király Színház. In: *Színházi Élet*, 17. (1928) 24. sz. 68 – 69.
- N. N.**
1928f N. N.: Tisztelt Közgyűlés! In: *Színházi Élet*, 17. (1928) 33. sz. 6 – 8.
- N. N.**
1928g N. N.: Elpirul-e a néger, ha a primadonna viccet mesél neki? In: *Színházi Élet*, 17. (1928) 38. sz. 67.
- N. N.**
1928h N. N.: Dénes Oszkár hotelportás lett egy körúti szállodában. In: *Színházi Élet*, 17. (1928) 39. sz. 48.
- N. N.**
1928i N. N.: Melyiknek van igaza? In: *Színházi Élet*, 17. (1928) 47. sz. 23 – 29.
- N. N.**
1929a N. N.: Túl a százas szérián boldogok leszünk” A Csikágói hercegnő” szereplői aktualizálták a régi Kálmán-slágeret. In: *Színházi Élet*, 18. (1929) 2. sz. 21 – 28.
- N. N.**
1929b N. N.: Intimitások a Pista néniről. In: *Színházi Élet*, 18. (1929) 7. sz. 6 – 10.
- N. N.**
1929c Maga csak tudja Intim Pista. In: *Színházi Élet*, 18. (1929) 14. sz. 17.
- N. N.**
1929d N. N.: Pont a 12-ik órában lett boldog Tommy és Társa. In: *Színházi Élet*, 18. (1929) 43. sz. 9 – 12.



- N. N.**
1929e N. N.: Gaál Franciska: Fiú szeretnék lenni. In: *Színházi Élet*, 18. (1929) 45. sz. 54 – 55.
- N. N.**
1930a N. N.: Self-made-woman. In: *Színházi Élet*, 19. (1930) 3. sz. 46 – 48.
- N. N.**
1930b Van aki tagadja, van, aki bevallja. In: *Színházi Élet*, 19. (1930) 28. sz. 26 – 28.
- N. N.**
1930c N. N.: „Erről kellene darabot írni!” A Színházi Élet új pályázata. In: *Színházi Élet*, 19. (1930) 15. sz. 20.
- N. N.**
1930d N. N.: Békebeli. In: *Színházi Élet*, 19. (1930) 17. sz. 8 – 11.
- N. N.**
1930e N. N.: Benedikt Ilus receptkönyvéből. In: *Színházi Élet*, 19. (1930) 18. sz. 87.
- N. N.**
1930f N. N.: Az idegennyelvű üdvözlések eredeti magyar szövege. In: *Színházi Élet*, 19. (1930) 23. sz. 71 – 72.
- N. N.**
1930g N. N.: N. N.: Statisztika a színházi szezonról. In: *Színházi Élet*, 19. (1930) 27. sz. 34 – 35.
- N. N.**
1930h N. N.: Maga csak tudja Intim Pista. In: *Színházi Élet*, 19. (1930) 45. sz. 25 – 28.
- N. N.**
1931a N. N.: Szépségkirálynő választás a Király Színházban. In: *Színházi Élet*, 20. (1931) 24. sz. 20 – 22.
- N. N.**
1932 N. N.: Maga csak tudja Intim Pista. In: *Színházi Élet*, 20. (1931) 11. sz. 4 – 5.
- N. N.**
1933a N. N.: Maga csak tudja Intim Pista. In: *Színházi Élet*, 21. (1932) 48. sz. 24 – 27.
- N. N.**
1933b N. N.: Maga csak tudja Intim Pista. In: *Színházi Élet*, 22. (1933) 3. sz. 20 – 23.
- N. N.**
1934 N. N.: Primadonna és bonvivániskola. In: *Színházi Élet*, 23. (1934) 38. sz. 54 – 55.



N. N.

1935a N. N.: „Ilyen nyitás idején” In: *Színházi Élet*, 24. (1935) 17. sz. 66 – 68.

N. N.

1935b N. N.: Kezdődik. In: *Színházi Élet*, 24. (1935) 36. sz. 15 – 19.

N. N.

1941 N. N.: A Király Színház kavalkádja. In: Film Színház Irodalom 4. (1941) 31. sz. 11 – 12.

Paál

1926 Paál Jób: Lehár Ferenc és Kálmán Imre nyilatkozik a Színházi Életnek a jövő szezon operettszenzációiról. In: *Színházi Élet*, 15. (1926) 33. sz. 14 – 15.

Ruttkay

1926 Ruttkay György: Érdekes intervju Kálmán Imrével, aki elmondja, miért engedi meg, hogy „A cirkuszhercegnő”-je a nyári szezonban kerüljön bemutatásra Budapesten. In: *Színházi Élet*, 15. (1926) 16. sz. 10 – 11.

Schöpflin

1928 Schöpflin Aladár: Miért játszanak kevesebb magyar darabot külföldi színházakban?” In: *Színházi Élet*, 17. (1928) 3. sz. 4 – 5.

Schwab-Sylva-Henderson

1929 Schwab Lawrenve – B. G. de Sylva, Ray Henderson Diákszerelem. In: *Színházi Élet*, 18. (1929) 39. sz. 101 – 120.

Simon

1929 Simon Böske: A nizzai pálmák nem tudták feledtetni a keszthelyi fasort. In: *Színházi Élet*, 18. (1929) 12. sz. 10 – 11.

Stella

1927 Stella Adorján: Tihanyi Vilmos a Tiller és Hoffmann-görlök mintájára katonás fegyellemmel magyar görlöket nevel. In: *Színházi Élet*, 16. (1927) 43. sz. 21 – 23.

Szász

1926 Szász Zoltán: Ezredesek, miniszteri tanácsosok, tanfelügyelők, bányafőtanácsosok leányai, okleveles tanárnők, iparművésznők, B-listás hivatalnoknők jelentkeztek kóristánóknak a Király Színház karfelvételi próbáján. In: *Színházi Élet*, 15. (1926) 29. sz. 16 – 17.

Szász

1933 Szász Miklós: A kék lámpás intimitásai. In: *Színházi Élet*, 22. (1933) 16. sz. 24 – 27.

Szilágyi

1928 Szilágyi László: Levél (A-I) úrhoz, akinek az „eltörött a hegedűm” megszületését köszönhetem. In: *Színházi Élet*, 17. (1928) 45. sz. 37.

Tihanyi

1927 Tihanyi Vilmos: Egy pesti rendező párizsi notesze. In: *Színházi Élet*, 16. (1927) 33. sz. 16.

Willemetz-Granier-Christiane

1928 Granier, Christiane Willemetz : Szeretlek! In: *Színházi Élet*, 17. (1928) 33. sz. 123 – 149.





Ferencz Krisztina

Rítus a színházban

Gondolatok Goda Gábor Ulysses nappalija című előadása alapján

„A rítus színházzá alakulási folyamata jelenleg is zajlik.” – írja Richard Schechner, a kortárs színházművészet kiemelkedő alakja, a Performance Group rendezője, vezetője, a New York University's School of Arts professzora.¹

A 20. század folyamán a színházművészetnek egy meghatározóbb része fordult a primitív népek vallásos rítusai, beavató szertartásai felé. A század egyik legnagyobb színházi újtója Jerzy Grotowski, aki 1959-ben alapítja meg Laboratórium Színházát, és akinek hitvallása volt visszatérni a művészet ősi lényegiségéhez, ahhoz az időhöz, amikor a rituálé és a művészeti alkotás egy és ugyanaz volt. Kutatta az emberi lét mélyén fekvő rétegeit, a belső csendet, a kreativitás „vegytiszta” állapotát. Behatóan vizsgálta a keleti kultúrákat, eljutott Indiába, Japánba, Kínába.² Kortársai, Peter Brook és Eugenio Barba is a nyugati típusú színház megújításán dolgoztak, mint a provokatív Julian Beck és Judith Malina vezette Living Theatre is. A hatvanas-hetvenes évekre jellemző volt a művészi önreprézenciáció új formáinak keresése, művészeti ágak találkozása, illetve a művészet és az élet közötti határ elmosódása. A század folyamán megszületett a performansz művészet, mely által az esemény gyakran előadásformát öltött, és bekövetkezett az ún. performatív fordulat, amikor egy előadás eseménnyé vált.

Rítus, vagy színház?

A rítus és színház kapcsolata tudományos szinten is központi témája a rítuskutatóknak, és más, színháztudománnyal foglalkozó szakembereknek egyaránt. A cambridge-i rítuskutató iskola mestere, Jane Ellen Harrison még a múlt század első felében bebizonyította, hogy a görög tragédiák alapját nem a szöveg, a textualitás adja, hanem az évszakisten ünneplésekor véghezvitt rituális aktusból származtatott későbbi cselekedetek. Elméletével bizonyítottá vált, hogy a színház, (korábban a mítosz) gyökerezett a rítusban. Schechner azonban megkérdőjelezi a rítus elsőbbségét. A művészeti önreprézenciációt, az eredményességre való törekvést a paleolitikum barlangművészetével látja igazoltnak. Tény, hogy a beszédet megelőző mitikus kultúrából való átmenet időszakából származnak olyan leletek, melyek a szándékos vizuális szimbolizmus felé mutatnak, mint egy 200 ezer éves karcolt-„dekorált” borda, vagy például medvék fejéből komponált 400 ezer éves körök. Hogy egy cselekedet rítus-e vagy színház, vagy akár csak egy, hétköznapi életből vett tett, ezt Schechner a résztvevők, az előadók és a nézők céljában véli megtalálni:

„Bármely rítus kiemelhető eredeti helyéről, és előadható mint színház – éppen úgy, mint ahogy ezt bármely hétköznapi eseménnyel megtehetjük. Ez azért lehetséges, mert kontextusuk, nem pedig alapvető struktúrájuk különbözteti meg egymástól a rítust, a szórakozást, és a mindennapi életet.”³

¹ Schechner, 1989. 112.

² Grotowski, 2009. 196.

³ Schechner, 1989. 122.

A 20. század első felében Max Hermann a színházi előadást mint előadó és néző kollektív társas játékát határozta meg, aminek a kitétele a közös fizikai jelenlét. Az előadást „mindenki játékát mindenkiért” elnevezéssel illette, melyet mint „tisztá művészet” értelmezett. A korabeli reform törekvések egyik fókusz a közönség elhelyezése volt. Berlinben, a Schumann cirkuszban bemutatott Oreszteira (1911) című darabban a közönség között játszottak az előadók, feszegetve a befogadói határokat aktív nézői reflexiót váltottak ki. Hermann felismerte, hogy az előadás lényege a közösen megélt esemény, mely semmilyen módon nem dokumentálható. Az előadó részéről a színész testére úgy gondolt, mint tényleges anyagságra, nem pedig a mozgások, mozdulatok jelentésének értelmezésére, magyarázatára. A néző részéről a fizikai, szervi – érzékszervi viszonyulást, tehát a szinesztézia alapján működő befogadást, mint „kreatív” aktivitást értelmez.

„A szimbólum szimbóluma szimbolikusan egy új szimbólumot szimbolizál”

Alkotóművészi szempontból döntő, hogy a „megfelelő” médium vagy forma közvetítse leginkább az előadás tartalmi elemeit. Ennek kiválasztása inkább ösztönös, intuitív módon történik, alkalmazva a személyes aspektus mellett a társadalmi gazdasági fejlődés, haladás szellemi és anyagi vívmányait. A 21. századi új művésznemzedék a tiszta műfajok formai sajátosságait ötvözve alkotja meg saját szimbólumrendszerét. Ezen a felismerhető formák eltérő kontextusba kerülve új szimbolikus jelentéssel, jelzéssel bírnak. Az emberhez köthető szimbolikus jelenségek önmagukban nagyon összetettek, külön tudományág foglalkozik ezzel a területtel. Claude Lévi-Strauss antropológus behatóbban vizsgálta a primitív törzsi művészet vizuális szimbolikáját, a mítosz és a rítusok megnyilvánulását. A kommunikáció szempontjából ő minden szimbólumot jelként értelmez, melyben a „jelszerűség” a nagyobb kategória.

Goda Gábor társulatával már 1985 óta kísérletezik a kortárs előadó-művészet lehetőségeiről. Előadásaiban rendre visszatérnek a nagy mítoszok témái, mint például: Káin Kalapja, Osiris Tudósítások, Hermész 13. Mondanivalójának megformálására mindig új és új szimbólumokat, nyelvi rendszereket használ. A legutóbbi bemutatón különösen nagy szerepet kaptak a rítusok.⁴

Az Ulysses nappalija című közösségi tánc színház performansz maga a megvalósuló posztmodern mítosz. Sűrített metaforákban jeleníti meg az ember stációit, sokféle ember sokféle stációját, melyeket szertartásos, rituális formákba, performanszokba öntve tár a nézők elé. Az utazás mitológiája a metaforák és szimbólumok sorát és azok cáfolatát, megkérdőjelezését hívja elő. Az előadás tényleg elviszi a nézőt egy olyan szférába, ahol a legnagyobb természetességgel vagyunk részesei szertartásoknak, rituáléknak. A „részese” kifejezés szó szerint értendő, hiszen az előadás felbontva a hagyományos színházi tér elrendezését, a nézők előtt-mögött között zajlik, az előadók, nők, férfiak, mellettünk néhol hozzánk érnek, megszólítanak, testük közel kerül, szuszognak, mozognak, teszik a dolgukat. A helyszín intenzív, performatív (a fogalom John L. Austin nevéhez fűződik 1955-ből), térbeli tagoltsága egyrészt kis szigeteket képez a nézők között-körül, másrészt folyamatos jövés-menést, úton levést tesz lehetővé a szereplők és bizonyos tárgyak számára.

A közönség egy hatalmas térben hófehér kanapékból, dohányzó asztalokból és lámpákból egymás mellé elrendezett nappalik sokaságában foglal helyet. A téri beépítés és a cím előhívja a kérdést: hogyan válhat a „nappali” szimbólumává az úton levésnek, a folytonos utazásnak? Nappalival lényegében az emberek többsége rendelkezik: hiszen akinek otthona van, annak van nappalija is. Azáltal, hogy Ulysses ugyanúgy rendelkezik nappalival, mint mindenki más, ő sem különb az átlag embernél. A paradox helyzet már a címben megjelenik: Ha Ulysses úton van,

⁴ Artus (Goda Gábor társulata) Ulysses nappalija közösségi tánc színház performansz előadása (Bemutató: 2011. április 20. Budapest, Artus Stúdió, Sztregova utca 7.). alkotó-előadók: Bodóczy Antal, Boross Martin, Debreczeni Márton, Fischer Balázs, Goda Gábor, Gold Bea, Kocsis Gábor, Nagy Ágoston, Nagy Csilla, Téri Gáspár, Tucker András, Virág Melinda Produkciós munkatárs: Rác Anikó, rendező: Goda Gábor.



hogyan lehet a nappalijában? A jelentés szimbolikus síkra tereli a nézőt, rábízva a kreativitására a befogadás és élményszerzés mélységét és mértékét.

Az előadás a nézők között elhelyezkedő térből kiemelt egymástól elkülönülő dobogókon, emelvényeken zajlik. A hatalmas tér oldalfalai különböző felületet képeznek egy-egy akció audovizuális megjelenítéséhez, valamint a világítás a tér különböző részeit vonja be az előadásba.

Egy nappali esetenként összefog egy asztaltársaságot, ám rengeteg a véletlenszerűen „intim” térelosztásba komponált egymásnak vadidegen ember. A közösen megosztott intim, „otthoni”, bensőséges érzet nyitottabbá teszi az ember befogadó készségét, mivel egy olyan helyzet kovácsolódik össze, mintha a saját nappalijában tévécsatornák között váltogatva kényelmesen várná hogy hasson rá valami. A lényeg, különben is ennek a nyitottságnak az elérése a befogadónál, a „megérteni vágyás” és „értelmezés” elengedése.

Az előadás keretei, szervezettsége által létrejön a reális időn kívüli transzformált idő valamint tér. Az aktusok folyamatos ismétlődése, a visszatérések, a megszerkesztett és beosztott mozgások, a tér konkrét pontjainak szertartásossá váló bejárása, az előadói magatartás által teszik rituálissá az aktusokat. A néző megszólítása és bevonása természetesnek tűnik, hiszen mindenki „otthon” van. Egy közös akció összekovácsolja nézőket a kis nappalikban is, a megélt és megélhető egyszeri élmény lehetőséget ad arra, hogy hatása teljes egészében érvényesüljön testre, érzékszervekre, pszichére, tudatra, érzésre. Ez a nyitottság beengedi a művészet valóságformáló erejét, és a kollektív szimbólumképzést vagy az ún. kreatív állapotot. Az előadó-néző közösségivé válását észrevétlen alapozza meg a befogadók felé irányuló figyelem és gondoskodó magatartás. Ennek eszköze a hőmérsékletmérés, az innivaló kínálása, valamint a kanapékon elhelyezett puha takarók.

Az előadásban a szertartásosság, mint rendezőelv egyszerű cselekvés-formákat rendszerez. A különálló jelenetek tartalmi részei metaforákba ötvöződve kapnak formát és ezáltal új jelentéstartományt, mellyel a Mítosz részeként már mint rítusok, szertartások valósulnak meg. Ezek részben teljesen banális-hétköznapi tartalmakra épülnek, például: leves tálalása, asztal szétfűrészelése, hajózás, randevú, teregetés, alma tisztogatás és részben pedig a valóságtól távolabbi költői és életfilozófiai tartalmak, mint például egy 24 órás megfordulás dokumentált megjelenítése, öngyilkosság (akasztás) előkészítése és várakozás a facsetete megnövekedésére, annak öntözése, közben, önmagát kereső férfi, vagy nyílvesző folyamatos haladása a térben. Az előadás társadalomkritikája egy „workshop” –ban valósul meg, melyben a „rendszerhez” való konformitás elhitheti az emberekkel, hogy bizonyos dolgokra már nem képesek, ezért meg kell őket azokra tanítani.

A „férfi” magány, elszeparáltság, önmagukba mélyedés és a „női” irányultság, valamint a közöttük lévő folyamatos értés – meg nem értés viszonyrendszere egyszerűnek tűnő cselekedetekben jelenik meg, amik nagyon komplex, kidolgozott szerveződések alapuló mozgásos megjelenítések. Erre példa a három duett, melyekben a tánc nem mint fizikai „truváj” kap szerepet, hanem a mozgások annyira kapnak csak jelentőséget, amennyire elősegítik az értelmezés megszületését. A mítoszba foglalt szertartás és rituálé így válik az előadás alapnyelvezetévé. A véghezvitt aktus, annak valódi jelentése, és mint szimbolikus reprezentáció rejtett szimbolikus tartalommal is bír. A rítus cselekvése, célja, a mögöttes tartalmak adják meg a rítus lényegét. Az Ulysses nappalija című előadásból részletesen az alábbi két rítust emelném ki: 1, „Nyílvesző folyamatos haladása a térben” (előadó egy férfi), 2, „Dagasztás” (előadó: 3 nő).

A két rítus vizsgálatát, kísérleti alapon Paul Connerton Megemlékezési szertartások című munkájára támaszkodva vittem végig. Érdeklődésemnek a tárgyát az képezte, hogy egy színházi előadás-performansz rituális cselekedetei, aktusai felbonthatók-e azok szerint a szempontok szerint, melyeket Connerton a megemlékezési szertartások elemzésekor alkalmazott.



„Nyílvesző folyamatos haladása a térben”

A forma, a konkrét cselekvés: Egy öltönyös férfi két kézzel koncentráltan irányra, hegygel előre tart egy nyílveszőt és lassan, hajlott háttal halad vele a nézők között, úsztatja (forgatva) azt a levegőben. A férfi útközben néhol megáll, ismétlődő, szabályos, tagolt mozgássorral irányt vált, majd folytatja ugyanúgy.

A konkrét cselekvés, aktus értelmezése: A tárggyal, a nyílveszővel, egy valóságnak ellentmondó, összeférhetetlen tevékenységet végez egy férfi. Mozgása lassú, precíz. A férfiak a nyílveszővel az ősidőkben vadásztak. Öltönyös, modern férfi nem fog a kezébe nyílveszőt.

Szimbolikus cselekvés-értelmezés: A modern férfi igazából nem különbözik az ősi férfitől. A nyílvesző társítása modern korunk emberével szabad asszociációknak nyit teret.

Szimbolikus reprezentációk, új szimbolikus képek létrehozása: Ami gyorsan halad, az valójában lassú. A most észlelt dolgok lehet, hogy már régóta a szemünk előtt vannak. Ami értelmetlen, az értelmes. A ki nem lőtt nyíl megérkezik.

„Dagasztás”:

A forma, a konkrét cselekvés: Három nő besétál az egyik dobogóra, fekete vállpántos ruhában, mezítláb, egyikük kezében hatalmas adag kelt tészta. Egyenként bele hajtják arcukat a tészta. Egymást testét használva asztalnak, sodrófának, elkezdik gyúrni a tésztát. Ezt praktikusán, és funkcionálisan teszik., nincsenek felesleges mozdulatok. A tészta egymásután amorf alakformákat ölt. Az egyik nő teste egyszer csak megmerevedik, mint egy asztallap, rápakolják a tésztát és elindulnak vele a nézők között a tér egy másik pontjára, ahol folytatódna a munkálatok. Fizikailag nehéz, megerőltető pozíciókban tartják egymás testét és mozgatják a tésztát, testüket, vagy együtt a harmadik testét a tészta körül, térbeli szintek cserélődése közben. A tészta a másik nő hasán egy nagy gömbölyű formává gyúródik, majd félig ülő helyzetben az egyik néző kanapéján a nő lába között kipottyan. A szertartás egy emelvényen egy asztalon zárul, ahová az egyik nő hanyatt fekszik, társai a megmunkált tésztával befedik az egész onnan lecsüngő fejét. A nő majd leül az asztal végénél elhelyezett székre, és vár.

Konkrét cselekvés, aktus értelmezése: A nők egyforma megjelenése a fekete ruhában, csupasz lábbal előrevetít egy közmegegyezésen alapuló tevékenységet. Ahogy a nők egyenként beletemetik az arcukat a tészta, kezdetét veszi egy megmunkálási aktus. A három nő a gyúráshoz szükséges eszközök nélkül, mint sodrófa és asztal gyúrák, préselik, nyúzzák, ütögetik, nyújtják, húzzák-vonják a tésztát. A testük az eszközük, minden egyféle szervezett rend szerint zajlik, mintha csak a mindennapi tevékenységüket végeznék. Készségesen kiegészítik egymás mozdulatait, összedolgoznak. A tésztával történő kontaktus közben a liszt a nők testén nyomot hagy. Mozgásuk puha, organikus cserélődnek a tészta körül, a helyzetváltozások egységgé, táncba szerveződnek, melynek epicentruma az anyag. A kimerevedett, fekvő nő egész testét alárendeli a cipekedésnek, a másik kettő jól szervezeten viszi a tér egy újabb pontjára, ahol folytatódva az aktus szülésbe torkollik, amit gyakorlatlan vezetnek le társukon egy néző mellett. Az emelvényen elhelyezett asztalon az egyik nő hanyatt fekvő kiterül. A másik kettő végkifejletként teljesen beburkolja, fejét befedi a tésztával, hogy ne lásson. A nő kiszolgáltatott helyzetében leül az asztalhoz, és vár.

Szimbolikus cselekvés értelmezése: A nők egyszerű, vállukat szabadon hagyó fekete ruhás megjelenése ünnepélyességet, talpuk meztelensége sebezhetőséget, és otthoniasság érzetét sugallja. A tészta temetett arc azonos az ősi mimetikus gesztussal: „a kézbe temetett arccal”, melyet szertartásosan egymás után mindhárman megismételnek. A tészta megmunkálásának kezdetével az aktus azonosul a nőiséggel, a női entitással, a női feladatokkal, mint a család élelemmel való ellá-



tása, a házimunka. A fizikailag megerőltető cselekvés utal a nőkre háruló teherre. Férfi nincs jelen, a nők csak magukra, illetve más nőkre számíthatnak életfeladataik elvégzésekor. Teljes testükkel vonódnak be, odaadják magukat a közösen végzett aktushoz. A tézsa átértelmeződik, a női testek „egyesülnek” vele. A kimerevedett, fekvő nő egyszerre viszi a terhet, míg maga is teherre válik. A tézsa egy állapotos nő hasává formázódik, majd az egyik néző mellett félúton lezajlik a születés. Az élet legfontosabb pillanata egyszerű mindennapi cselekedetté válik. A térben folyamatos haladás elérkezik a végcéljához, ami egy emelvényen lévő asztalt, egy kitüntetett teret jelöl. Amelyik ráfekszik, belőle lesz az „áldozat”, társai arctalanná, személytelenné teszik, teljesen befedik a fejét a tézstával. Ő leül az asztalhoz.

Szimbolikus reprezentációk, új szimbolikus képek létrehozása: A tézsa metamorfózisai:

- ÉLET: maga lesz az élet, amit a nők alakítanak, formáznak
- IDŐ: ami ugyanaz, és mégis minden pillanatban más
- ANYAG: ami folyamatos mozgásban, utazásban van
- MUNKA: teremtetés

Az Ulysses nappalija című közösségi tánc színház performansz kivételes alkalmat ad arra, hogy a néző és előadó egy közösséggé válva legyen részese olyan rítusoknak, melyek posztmodern művészetfelfogásban, a költészet nyelvén születnek–teremtődnek.

Irodalomjegyzék

Connerton

1997 Paul Connerton: Megemlékezési szertartások. In: *Politikai antropológia*. Szerk. Zentai Violetta. Budapest, Osiris-Láthatatlan Kollégium, 1997. 64 – 82.

Donald

2001 Merlin Donald: *Az emberi gondolkodás eredete*. In: Budapest, Osiris, 2001.

Fischer – Lichte

2009 Erika Fischer – Lichte: *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi, 2009.

Grotowski

2009 Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Pozsony, Kalligram, 2009.

Kapitány

1995 „Jelbeszéd az életünk” Szerk.: Kapitány Ágnes-Kapitány Gábor. Budapest, Osiris – Századvég, 1995.

Schechner

1989 Richard Schechner: *A performance*. Budapest, Múzsák, 1989.



In memoriam: Körtvélyes Géza (1926-2011)

Körtvélyes Géza

Milloss emlékest az Operaházban¹

El lehet gondolkodni azon, hogy a világhírű, lényegében külföldön tevékenykedő, s közel két esztendeje elhunyt magyar koreográfus: Milloss Aurél hatalmas életművét vajon méltóan reprezentálja-e azon két darabja, amely március 16-án került színre az Operaház Hommage a Milloss Aurél című premijén.

Igaz, a program – kiegészülve a Münchenben dolgozó Barbay Ferenc nyitódarabjával – eredetileg a Szegedi Balett tervei közt szerepelt, s jellege, méretei szempontjából ezt illik figyelembe venni. A kérdés azonban, azt hiszem, így is kérdés marad.

Fajsúlya és hazai kötődései alapján indokoltnak látszik, hogy először a műsort záró Csodálatos mandarinról számoljak be. Nem tekinthetjük véletlennek, hogy a harmincas évek második felében idehaza is működő Milloss saját verziója kidolgozásánál konzultált, mondhatni együttműködött Bartók Bélával, akárcsak a Mandarin bemutatására készülődő Harangozó Gyula. Megkockáztatnám, hogy még egyéni koncepciójuk, műértelmezésük is ezért a lényegyet tekintve közel került egymáshoz. Abban mindenképp, hogy felismerjék: a muzsikában etikus szándék uralkodik, katarzis valósul meg, a színrevitel pedig erőteljes táncos stilizációt igényel.

Az már a korabeli szituáció fonák eredője, hogy Harangozó megszelídített, távol-keleti scenírozású táncjátéka itthon, 1941 februárjában csupán a főpróbáig jutott el, míg Milloss a következő év őszén művét a milánói Scalában az eredeti nagyvárosi környezetben mutathatta be.

S most lássuk, milyen is, vagy pontosabban milyennek tűnik fel itt és most ez a hazatalált, de immáron Marga Nativo és Giancarlo Montaggio által rekonstruált, részben át-dolgozott Csodálatos mandarin produkció? Nem biztos, hogy e találkozásnál a nézők, de még a főszereplők is teljesen el tudnak szakadni a különböző operaházi verziók élményétől, emlékképeitől. Ezt figyelembe véve is szembeűnik, hogy ezúttal ugyancsak egy, a bartóki eszmét érvényesítő, hiteles színpadi átkötéssel találkozhatunk. Olyannak, amelyben a koreográfus már az Öreg gavallér esetében, de főként a Mandarin egzotikus színezetű alakjánál az expresszionista rajzolatot erősítette fel. Emellett a címszereplő számára a Lány utáni hajszában szenvedélyes kitörésű nagy szót írtatott be, ami annyiban indokolt lehet, hogy – amint Milloss személyesen is megfogalmazta – ez a bizzar, zsugori, emberi mivoltából már-már karkai módra elidegenedett lény életében először válik a Pénz, a Szerzés feltétlen rabjából az elementáris erejű szexuális vágy kiszolgáltatott rabjává. Talán ez utóbbi visszaváltás magyarázhatja, hogy kifosztása után színpadi sorsa miért nem ér véget. Miért kerülhet sor a háromszoros gyilkossági akcióra, s a csavargók áldozataként megjelent lány megváltó gesztusára, hogy azután a beteljesülés végére itt is a halál tegyen pontot.

Az eredeti mű Enrico Prampolini tágas, felhőkarcolók előtti színpadterében játszódott le, de a Milloss-balett 12 különböző további bemutatója során a díszlet gyakran megváltozott. Varga

¹ Az alábbi írásokkal a 2011. október 30-án elhunyt Körtvélyes Gézára emlékezünk. A szövegek a Bartók Rádió Új Zenei Újság című műsorának táncszemle rovatában hangzottak el (1990. 03. 24., 1990. 05. 26.). Készült a K 81672 számú OTKA kutatás keretében.



Mátyás, a koreográfus hajdani budapesti munkatársa, a premierhez egy zártabb, híddal átszelt és lépcsővel szegélyezett térséget tervezett, ami kellőképp koncentrálttá teszi a táncos cselekményt. A Mandarint pedig itt az ominózus ágy fölötti hatalmas lámpaernyőre akasztják, s a fényforrás válthatja ki testének azt a zöldes- kékes foszforeszkálását, amelyről Lengyel Menyhért szövegkönyvében olvashatunk. A Lány szerepében Pártay Lilla, Mandarinként Szakály György szügesztív és átélt alakítást nyújtott, s az összprodukció sikerét a Sándor János irányította zenekar is jól szolgálta.

A műsor közepét alkotó Estri című Petrassi-kompozíció talán azért figyelemreméltó elsősorban, hogy a világhírű olasz zeneszerző egyik márkás dodekafon-jellegű muzsikája az Operaházban is felcsendülhetett. Milloss hatvanas évek végén készült háromszemélyes koreográfiája – ugyancsak Vantaggio vendégbetanításában – pontosan illeszkedik a zenemű karakteréhez, formai megoldásához, s ezt egyértelmű plasztikai felfogással oldja meg. Érzelmi hűvössége és kétségtelen dekorativitása világosan utal arra a koreográfiai stílusra, amely akkortájt került előtérbe a modern balettszínpadon. Metzger Márta, ifj. Nagy Zoltán és Sárközi Gyula e stílushoz igazodva visszafogottan tolmácsolta a szikár és technikailag nagyobb követelményeket nem támasztó koreográfiát, amelynek kidolgozott zenei interpretációja ugyancsak Sándor János vezényletével hangzott el.

Befejezésül essék szó Barbay Ferenc szép, s az egész est hangvételéhez is jól illeszkedő táncművéről mely Rachmaninov Variációk egy Corelli-témára című zongoradarabjára készült. Finom, mértéktartó és hangulatos koreográfia ez, amelyben 12 fekete kosztümös táncosnő cselekmény nélkül reflektál a muzsikára, s egyben a német expresszionista szabad tánc stílusára is. A kézfejek és a karok mozdulatainak hangsúlyozása, a karaktercipő használata, a tér lakonikusan célszerű felhasználása s az ének felcsendülése egyszerre utal a fent említett kötődésre, de jól érzékelteti a zenemű népdalt idéző melodikusságát is. Maczelka Noémi zongorajátéka nem csak vezérelte ezt a táncelőadást, de önmagában véve is gyönyörködtetett.

A bemutató a Budapesti Tavaszi Fesztivál nívós operaházi nyitóestjének bizonyult.

Kanadai balettegyüttes vendégjátéka az Operaházban

Akár az operaházi évad váratlan ajándékának is tekinthető a kanadai Royal Winnipeg Balett háromnapos nagysikerű budapesti vendégjátéka. Eleddig a távoli ország három jelentős társulatának csupán a hírét vettük, s most végre megismerhettük közülük a legidősebbet, amely épp félévszázados jubileuma alkalmából érkezett újból hosszabb európai turnéra.

Nagyon jó benyomást keltett a közel 30 tagú együttes felkészültsége, előadói arculata, és igényes, igen széleskörű repertoárja. Május 10 és 12 között ez utóbbiból két műsor-összeállítás került színre, amelyben századunk három zseniális mesterének balettjei domináltak, s mellettük mintegy ízelítőül kaptak helyet kanadai koreográfusok darabjai.

Az említett világhírű és nálunk is jól ismert táncalkotók: George Balanchine, Hans van Manen és Jirzi Kylián művei – s ezt koránt-sem felesleges kiemelni – egyben a vendégjáték magas zenei színvonalát is garantálták. Ráadásul Earl Stafford, a nagyszerű vendégkarmester, s egyben a társulat zeneigazgatója a Bach és Haydn, Debussy és Satie, illetve a Suppe hangszerelte Meyerbeer és a kurió-



zumot jelentő, ugyancsak meghangszerelt Gottschalk kompozíciók tolmácsolását egyenesen stimulálta, – régen hallottuk ezért az Operaház zenekarát balettelőadáson ilyen kitűnően muzsikálni.

A látott kilenc táncmű közül is többet ismertünk már, – sőt, Kylián Felhők, illetve Szimfónia D-dúrban című alkotásai a budapesti Operaház repertoárján szerepelnek. Ez utóbbiak, különösen a Felhők esetében az összehasonlítás előadói relációban viszont a vendégek javára billentette a mérleget, technikai és stílári tekintetben egyaránt.

Manen Öt tangója viszont – szemben az itt járt Holland Táncszínház autentikus előadásával – a kanadai táncosok műsorán valamiképp ellágyult, s ebben bizonyára szerepet játszhatott, hogy Piazzola eredeti fanyar muzsikáját Stafford úr valamiért áthangszerelte.

A vendégjáték igazi szenzációját azután a második program három műsorszámja jelentette. Balanchine legendás, immár közel 50 esztendő Concerto barocco- ja, amely Bach, két hegedűre és zenekarra írt, d-moll concerto-jára készült, a maga nemében felülmúlhatatlanul valósítja meg a zene látványi költészetté transzponálását. Ugyancsak a reveláció erejével hatott Balanchine technikailag rendkívül nehéz, magával ragadóan lendületes és szellemes, karaktertánc ihletésű Tarantella kettőse, amelyet a szólisták lenyűgöző virtuozitással és stílusérzékkel adtak elő. A Piano variations-III című Satie- zongoradarab Karry Meshane ihletett játékával hangzott el, s a táncospár ezzel összhangban pompásan teremtette meg azt az atmoszférát, amely Manen összetéveszthetetlenül egyéni tánc-kettőseit rendre körül lengi.

Valódi mester keze nyoma látszott a rangidős, legismertebb kanadai koreográfus, Brian Macdonald, Pas d' action című balett-perzsiflázán is. A Sequoia modernül archaizáló nagycsoportos mű, melyet a kiváló szólista: Mark Godden koreografált, valamiképp – zeneileg is – Bejart Sacre-jára emlékeztetett. A szerelem örök, Michael Peters öt tételes táncalkotása sajnos fokozatosan veszített vivőerejéből, pedig a nyitórésze még teljesen magával ragadott.

Végül is minden műsorszám tolmácsolása problémátlanul győzött meg arról, hogy az igen rokonszenves, fiatal erőkből álló társulat milyen kiválóan képzett, és milyen sokoldalú, s hogy táncosait a volt Bolsoj balerina: Alla Savchenko balettmesternő milyen remek kondícióban tartja. Így válik magától értetődővé, miért oly népszerűek otthon és szerte a világon, hiszen a rendszeres hazai előadásokon kívül csupán az elmúlt évek során 37 ország 500 városában léptek fel, s arattak sikert mindenütt.

(A szöveget közléteszi: Tóvay Nagy Péter)



Beszámoló az MTA Táncstudományi Munkabizottsága 2011. évi munkájáról

I. A munkabizottság összetételének alakulása

A munkabizottság 2011. január 1-jén 15 rendes tagból állt, elnöke Andrásfalvy Bertalan DSc, társelnöke Körtvélyes Géza DSc, titkárai Bolvári-Takács Gábor PhD és Felföldi László PhD, tanácsadója Vitányi Iván DSc, tagjai Angelus Iván PhD, Barna Gábor DSc, Beke László CSc, Fügedi János PhD, Kovács Gábor PhD, Kővágó Sarolta CSc, Mizerák Katalin PhD, Nagy Péter Miklós PhD, Ratkó Lujza CSc, Sirató Ildikó PhD. Körtvélyes Géza 2011 novemberében elhunyt. Az év során a munkabizottság a következő személyek rendes tagságára tett javaslatot: Bernáth László PhD, Fodor Antal DLA, Forgács D. Péter PhD, Gelenczey-Miháltz Alirán PhD, Lázár Katalin PhD, Németh András DSc, Sándor Ildikó PhD.

A testület állandó meghívott tagjai 2011. január 1-jén: Dóka Krisztina, Fenyves Márk, Halász Tamás, Kaán Zsuzsa, Karácsony Zoltán, Kovács Henrik, Kővágó Zsuzsa, Lévai Péter, Major Rita, Mihályi Gábor, Pálffy Gyula, Szúdy Eszter, Török Jolán, Varga Sándor, Vincze Gabriella, szakmai partnere Ács Piroska. Kaán Zsuzsa 2011 novemberében elhunyt. Az év során a munkabizottság a következő személyek állandó meghívotti státuszáról döntött: Bólya Annamária, Fodorné Molnár Márta, Gaál Marianna, Lőrinc Katalin, Macher Szilárd, Szakály György, Zsámboki Marcell.

II. A munkabizottság ülései

1. ülés: 2011. február 8., helyszín: Budapest Kortárástánc Főiskola.

Angelus Iván rektor köszöntője és tájékoztatása előtt a jelenlevők megismerkedtek a Budapest Kortárástánc Főiskola, illetve a hozzá kapcsolódó táncművészeti alkotó-, és előadó-művészeti, valamint alap-, és középfokú művészetoktatási intézmények munkájával, megtekintették az épületet, és filmvetítéssel egybekötött beszámolót hallgattak meg az itt folyó szakmai munka és táncstudományi kutatás eszközeiről és módszereiről. A tánckutatói utánpótlásképzés helyzetéről és módszereiről szóló napirend során észrevételek és kérdések fogalmazódtak meg. Bibliográfiai Munkacsoport (Beke László, Felföldi László, Nagy Péter Miklós, Pálffy Gyula, Sirató Ildikó) elkészítette első jelentését, amelyet résztvevői előzőleg megkaptak és most megvitattak. Felföldi László és Bolvári-Takács Gábor tájékoztatták a jelenlevőket, hogy a 2011. április 27–29-re tervezett „Tradíció és megújulás kérdései a mai táncvilágban” c., a munkabizottság és a Nemzeti Táncszínház közös elméleti konferenciájára a lebonyolító Nemzeti Táncszínház nyújtott be pályázatot a Nemzeti Kulturális Alaphoz. A munkabizottság megvitatta az előterjesztést, figyelembe véve valamennyi munkabizottsági tag javaslatát a konferencia előadójának és az előadások témáinak kiválasztásához.

2. ülés: 2011. április 16., helyszín: Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszéke.

Barna Gábor tanszékvezető professzor ismertette a résztvevőkkel a Tanszék történetét, s bemutatta egykori és jelenlegi oktatóit. Felföldi László és Varga Sándor, a Tanszék oktatói részletesen

bemutatták a folyó oktató-kutató munkát. A tánckutatói utánpótlásképzés helyzetéről és módszereiről szóló, az előző ülésen megkezdett napirend során a résztvevők megvitatták a kutatóképzés sajátosságait, a táncos-, ill. táncoktató képzéstől eltérő és hasonló vonásait. A vita során felmerül fontosabb témák: a forráselemzés fontossága, az interdiszciplinaritás szerepe, a tánc formai és társadalmi megközelítéseinek egyensúlya, tánc és örökségvédelem. Felföldi László tájékoztatta a jelenlevőket a 2011. április 27–29-re tervezett konferencia szervezésének pillanatnyi helyzetéről.

3. ülés: 2011. június 8., helyszín: Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára, Az ülés résztvevői Sirató Ildikó osztályvezető bevezető előadása után, Kis Domokos Dániel munkatárs közreműködésével bejárták és megtekintették a Színháztörténeti Tarat. Ezután Földesi Ferenc, a Kézirattár vezetője adott tájékoztatást, különös tekintettel arra, hogy a tánc- és mozdulatművészeti dokumentumok között itt található a Jászi–Madzsar Alice-hagyaték, a Vass István-hagyaték és a Dienes Valéria hagyaték egy része. Felföldi László és Bolvári-Takács Gábor beszámoltak a 2011. április 27–29-én lezajlott „Tradíció és megújulás kérdései a mai táncvilágban” c. konferenciáról. Nagy Péter, a Bibliográfiai Munkacsoport titkára beszámolt az eddig végzett munkáról.

4. ülés: 2011. szeptember 14., helyszín: Orkesztika Alapítvány – Mozdulatművészeti Stúdió (Magyar Mozdulatművészeti Társulat, Dienes Valéria-gyűjtemény).

Az ülés résztvevői Fenyves Márk vezetésével megtekintették az Orkesztika Alapítvány – Mozdulatművészeti Stúdiót és a Dienes Valéria-gyűjteményt. Megtárgyalták a november 9-re tervezett Szalay Karola emléküléssel, valamint a november 23-ra tervezett Réthei Prikkel Marián megemlékezéssel kapcsolatos teendőket. A Szalay Karola emlékülés kapcsán Kővágó Zsuzsa javaslatait elfogadták megfelelő kiindulási alapnak. Felföldi László és Mizerák Katalin beszámoltak a június 23–26-ai balatonfüredi EU tánc-szimpozium és konferenciáról, amely fórumot biztosított a táncművészek, kritikusok, tánckutatók és táncpedagógusok számára. Fügedi János összefoglalta a Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsa (ICKL) július 31. – augusztus 7. között Budapesten tartott 27. konferenciájának eredményeit.

5. ülés: 2011. december 7., helyszín: Magyar Táncművészeti Főiskola.

Az ülés résztvevőit Szakály György rektor és Bolvári-Takács Gábor tájékoztatta a főiskolán folyó szakmai és tudományos tevékenységről, majd megtekintették a december 9-én átadandó új Vályi Rózsi Könyvtárat. A testület tagjai megvitatták a tánckutatói utánpótlás nevelés helyzetét és lehetséges irányait. A munkabizottság meghallgatta a november 9-ei és 23-ai tudományos rendezvényekről szóló titkári tájékoztatást, majd jóváhagyták a 2011. évi beszámolót. Végül megvitatták és elfogadták a 2012. évi munkatervet, amelyben meghatározták az ülések időpontját és helyszínét, továbbá a tervezett rendezvényeket és elvégzendő feladatokat.

III. A munkabizottság tudományos programjai

1. A munkabizottság és a Nemzeti Táncszínház 2011. április 27–29-én közös elméleti konferenciát rendezett Tradíció és megújulás kérdései a mai táncvilágban címmel. Április 27-én a helyszín az MTA székház 3. emeleti Képtára volt, megnyitót mondott Felföldi László és Török Jolán. Bevezető előadások: Egil Bakka (Trondheim, Norvégia): A mozdulat múltban és jelenben – Táncmozdulatok elemzése a változó világban; Könczei Csilla: Ötletek a tánc textológiai vizsgálatához. Korreferátumok: Ratkó Lujza: A táncelemzés új módszerei; Sirató Ildikó: Tánc(színház)-művészet; Kovács Henrik: A mozdulatsorok szerepe a táncelemzésben. Április 28-án a helyszín az MTA Zenetudományi Intézete volt. Bevezető előadás: Heide-Marie Härtel (Bréma, Németország): A táncfilm-archívumok helyzete és szerepük az európai táncművészeti örökség megőrzésében. Korreferátumok: Felföldi László:



Néptáncarchívumok a kelet-európai akadémiai intézetekben; Sirató Ildikó: Táncművészeti gyűjtemények a tánc történeti metodológiában; Kővágó Sarolta: Tánc történeti adatok a Nemzeti Múzeum gyűjteményeiben; Vincze Gabriella: Az MTA Művészettörténeti Intézetének értékes táncra vonatkozó anyagai. Az ülés résztvevői aznap meglátogatták a Hagyományok Háza Folklórarchívumát. Április 29-én a helyszín a Magyar Táncművészeti Főiskola volt, az ülés szakot megnyitotta Szakály György, vezette: Németh András. Bevezető előadás: Bolvári-Takács Gábor: A táncos képzés hazai intézményrendszerének történeti alakulása és kutatási forrásai. Korreferátumok: Macher Szilárd: A Magyar Táncművészeti Főiskola szerepe az egyetemes táncművészetben; Major Rita: A táncelméleti képzés eredményei és lehetőségei; Mizerák Katalin: Bevezetés a táncoktatás didaktikájába; Kővágó Zsuzsa: Elmélet és gyakorlat. A tánc tanár szakos hallgatók kutatási aktivitása; Neumann Ilona: Az első tánc tanár szak: élmények és tapasztalatok.

A konferencia előadásai – angol és magyar nyelvű rezümékkel kiegészítve – önálló kötetben megjelentek: Tradíció és megújulás kérdései a mai táncvilágban. Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor és Felföldi László. Nemzeti Táncszínház Nonprofit Kft., Budapest, 2011. 104 o. ISBN 978-963-08-2156-8

2. A munkabizottság a Magyar Tudomány Hete rendezvényeinek keretében 2011. november 9-én Szalay Karola- emlékülést szervezett, a táncművész, balettpedagógus, tánc történetész születésének 100. évfordulója alkalmából, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók termében. A levezető elnök Felföldi László volt, az ülés előkészítésében részt vett Bolvári-Takács Gábor. Köszöntőt mondott Kővágó Zsuzsa tánc történetész, majd részleteket vetítettünk a Szalay Karoláról készült portréfilmből. Ezt fényképbemutató követte az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma gyűjteményéből, Szűdy Eszter válogatásában. Elhangzott visszaemlékezések: Hézsó István tánc történetész, tánckritikus, Keszler Mária néptánc pedagógus, néptánc kutató; Péter László balett művész, táncpedagógus; Roboz Ágnes koreográfus, táncpedagógus, Erdemes Művész. Előadások: Devecseri Veronika: Szelíd művészetek – szuverén művészetek – szabad művészetek; Balázs Kata: Futurista táncosnők és táncábrázolások Itáliában. A programot élő táncbemutató zárta, közreműködtek a Magyar Táncművészeti Főiskola növendékei, a műsort összeállította: Szakály György rektor. Az emléküléshez kapcsolódva aznap nyílt meg a Művészet és tudomány – lélek és test. 100 éve született Szalay Karola, az Operaház örökös tagja, művészettörténetész-doktor prímabalerinája című kamarakiállítás az Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tárában. Megnyitót mondott Beke László, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet igazgatója. A kiállítást bemutatta Sirató Ildikó, a Tár vezetője.

3. A Réthei Prikkel Marián megemlékezés 2011. november 23-án a Martin György-ülésszak keretében történt meg. Felföldi László tartott előadást vetített prezentációval az MTA Zenetudományi Intézete Kodály termében „Réthei Prikkel Marián emlékezete – Istenfi, aki dolgozik” címmel. Ezután a Martin György pályázat idején díjazottjainak előadásai következtek. Öt fiatal kutató mutatkozott be: akik közül Simon Krisztián Debrecenben, Monostori Sándor Szegeden, a Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszéken, Kirch Zoltán és Hortobágyi Ivett Budapesten, a Magyar Táncművészeti Főiskola néptáncpedagógus szakán, Kiss Alfréd a Nyíregyházi Főiskola ének-zene tanszékén végzett. Előadásaikkal ők is Réthei emléke előtt tiszteltek: 1. Hortobágyi Ivett: Egy bálványoscsabai házaspár páros táncai; 2. Kirch Zoltán: Kémes és Sztaporca táncai és tánclete; 3. Kiss Alfréd: Tár István, ormánsági cimbalmos; 4. Monostori András: A botolótól a barantáig Egy revival jelenség kultúrantropológiai vizsgálata; 5. Simon Krisztián: A Debrecenben rendszeresen megrendezett tánc házak kapcsolati hálójának kezdeteitől (1974) napjainkig (2009).

Andrásfalvy Bertalan DSc, elnök; Bolvári-Takács Gábor PhD, titkár; Felföldi László PhD, titkár

Tudományos hírek a Magyar Táncművészeti Főiskoláról

Jubileumi Emlékkonferencia

Hatvan éves a Magyar Táncművészeti Főiskola (1950–2010) címmel 2011. február 18-án jubileumi konferencia zajlott le. Szakály György megnyitója után a következő előadások hangzottak el: Dózsa Imre Az iskolaalapító Lőrinc György és öröksége; Bolvári-Takács Gábor A főiskola oktatási rendszerének fejlődése; Fodor Antal A balett művész-képzés hatása a hazai táncművészet fejlődésére; Tímár Sándor A néptánc oktatás kialakulása és hatása; Lőrinc Katalin A modern tánc oktatásának tapasztalatai; Sebestény Katalin A balettmódszertan alapjai és magyar sajátosságai; Zsámboki Marcell A pedagógusképzés hagyományai és átalakulása; Macher Szilárd A főiskola szerepe az egyetemes táncművészetben. A konferencián a főiskola oktatói és hallgatói mellett nagyszámú külső érdeklődő is részt vett.

III. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia

A Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke, Pedagógusképző Tanszéke valamint Tánc tudományi Kutatóközpontja szervezésében került sor a Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban című III. Nemzetközi Tánc tudományi Konferenciára, 2011. november 11–12-én. A programot A Magyar Tudomány Ünnepe 2011. országos rendezvénysorozat keretében, „A táncművészet és a tudomány szolgálatában. A Magyar Táncművészeti Főiskola könyvtári szolgáltatásainak fejlesztése” című, TÁMOP-3.2.4-09/1/KMR-2010-0019 számú könyvtárfejlesztési projekthez kapcsolódva rendezzük meg. További támogató volt a budapesti Francia Intézet.

A konferencián elhangzott előadások: Balogh János KI(D)NETOGRÁFIA (A Lábán-kinetográfia sikeres tanítása és alkalmazása kisgyermeknekél); Benkéné Speck Julianna A Lábán-kinetográfia jeleinek, jelrendszerének alkalmazási lehetőségei az alapfokú művészetoktatási intézmények táncoktatásában; Bernáth László, Burkus Bernadett, Kovács Gergő, Láposi Helga, Sipos Kinga, Deák Anita, Káplár Mátyás, Séra László A tükör hatásának vizsgálata serdülők tánc tanulására; Berta Erzsébet Ágota A testi írás. Táncpoétikák az európai irodalomban a huszadik század kezdetén; Bolvári-Takács Gábor Adatok az operaházi balettiskola történetéhez; Bólya Anna Mária, Horváth Mónika Ritmika, zenei interpretáció oktatása a Magyar Táncművészeti Főiskolán; Budainé Balatoni Katalin A népi játék készség és képességfejlesztő tartalma és tantárgyközi integrálhatóságának lehetőségei; Dóka Krisztina Táncoló „vidéki Magyarország”; Fenyves Márk Hajnalvárás - egy mozdulat művészeti rekonstrukció lehetőségei és tanulságai; Fodorné Molnár Márta Modern táncművészeti törekvések a XX. század első felében Európában és Magyarországon; Forgács D. Péter A Laban-módszer és a Taylorizmus: avagy egy „új tudás” hasznosítása a tervtársadalomban; Fügedi János, Bernáth László A táncos mozdulat valós és tudatosított ritmikai elhelyezkedésének különbsége; Gaál Mariann Változások a kreativitás fejlesztésében a



közép- és felsőfokú oktatásban; Gara Márk Érték és változás a repertoárban; Gelenczey-Mihályt Alirán A tánc, amely megrengette a világot; Hanusz Zsuzsanna A csárdás megjelenése az 1840-es évekbeli pozsonyi báltermekben; Hatala Boglárka Injury coaching klasszikus balett táncosok számára; Henczi Dávid A Zalai csárdás táncokban megjelenő irányváltók tanítási lehetősége; Heltai Gyöngyi Presztízs, politika, nemzeti jelleg. A tánc – mint előadás alkotóelem – értékelései a XX. századi pesti operettjátásban; Karácsony Zoltán Javaslat a kalotaszegi legényes motívumkatalógusának újabb rendszere; Károly Róbert A legszorosabb szövetség – táncművészet és zeneművészet; Kavecsánszki Máté A társasági táncok és néptáncok egymásra hatásának kutatási programja és eddigi eredményei empirikus példák tükrében; Kékes Szabó Marietta „Az egyiknek sikerül, a másiknak nem...” Készségtanulás és emlékezet; Kovács Henrik Számomra a néptánc... A néptánchoz fűződő viszony kérdőíves felmérésnek bemutatása; Kovács Ilona Dohnányi Ernő és Seregi László változatai egy gyermekdalra; Lévai Péter A magyar néptáncoktatás módszertanának fejlesztése Lábán notáció alkalmazásával; Lőrinc Katalin Drámaszöveg és testszöveg viszonya múlt és jelen színpadain; M. Nagy Emese Értékválasztás – értékváltozás. Koreográfiai gondolkodásmódok az ezredforduló néptáncművészetében; Macher Szilárd A klasszikus balett nyelvének változása – a néptánc gyökerektől a XXI. századig (áttekintés); Mahovics Tamás Néptáncoktatás Békés megyében; Mizerák Katalin, Demarcsek Györgyné A „táncos tehetség” meghatározása, azonosítása és gondozása (Egy kutatás elméleti és gyakorlati áttekintése a Magyar Táncművészeti Főiskolán és Partnerintézményeiben); Nagy Péter Miklós Disputa a táncról; R. Molnár Krisztina A kritika helye és jelentősége a táncművészetben; Sándor Ildikó Megváltozó játékkultúra – népi játékok a modern művészetpedagógiában; Schanda Beáta Az MTF a külföldi hallgatók szemüvegén keresztül (összefoglaló SWOT alapján); Simon Krisztián A Debrecenben rendszeresen megrendezett táncházak kapcsolati hálóját (1974–2009); Solymosi Tari Emőke „Az első pacifista balett” Lajtha László és Brada Rezső Lysistrata című táncjátékának bemutatása a budapesti Operaházban, 1937-ben; Szamosi Judit A tánc újra felfedezése – Kontakt műhely; Székely Szilveszter Táncstílusok találkozási pontja, avagy változások a modern társastáncban; Varga Sándor A tánc formái változásai az erdélyi Mezőségen, a XX. század folyamán; Pierre de Villard La Leçon de Danse – Amit a balettről tudni kell...; Vincze Gabriella A Lényegretörő Színház felé vezető út (Megjegyzések a Madzsar Alice-féle mozdulatművészeti iskola oktatási rendszerében és táncművészetben végbement változásokhoz).

Átadták a Vályi Rózsi könyvtárat

2011. december 9-én avatták fel a Magyar Táncművészeti Főiskola megújult Vályi Rózsi Könyvtárát. A 2011 januárjában elindított, TÁMOP-3.2.4-09/1/KMR-2010-0019 azonosító számú, könyvtárfejlesztési projekt ezzel sikeresen befejeződött. A pályázat az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg. „A táncművészet és a tudomány szolgálatában. A Magyar Táncművészeti Főiskola könyvtári szolgáltatásainak fejlesztése” projekt célja a főiskola könyvtári szolgáltatásainak fejlesztése volt, a használók igényeinek figyelembe vételével kialakított új könyvtári terekben. Ennek keretében a főiskola Columbus utcai campusán belül új épületbe, az ún. Kisházba költözött a könyvtár, ahol olvasótermet, kutatásra, elmélyült munkára alkalmas kutatóhelyeket is kialakítottunk és biztosítjuk az internethasználatot. A táncművészeti terület speciális igényeinek és az országos lelőhely-nyilvántartás elveinek egyaránt megfelelő, az országos könyvtári projektekkel összehangolható nyilvántartást vezettünk be, így elektronikusan elérhetővé válik a könyvtár teljes katalógusa. Interaktív könyvtári portált alakítottunk ki, amely 2012. január 1-től, napi 24 órában a látogatók rendelkezésére áll. Megtekinthető pl. a főiskolán megvásárolható jegyzetek, a főiskolára járó folyóiratok, az itt elfogadott szakdolgozatok

és oktatóink publikációinak jegyzéke. Nemcsak könyvtárunk online katalógusa, hanem az országos közös katalógusok és minden fontos szakirányú adatbázis is elérhető honlapunkról. A vidéki partnerintézményeinkben és gyakorlóhelyeinken tanulók linkjeink segítségével böngészhetnek a közelükben lévő könyvtárak online katalógusában is. Honlapunkról elérhetők a digitális könyvtárak és digitális folyóiratok is.

A főiskola Szenátusa úgy döntött, hogy az új könyvtárat Vályi Rózsi (1907–2003) művészet- és táncművészetről, az Állami Balett Intézet alapító tanáráról nevezi el. A 2011. december 9-ei, sajtótájékoztatóval egybekötött megnyitó és avatóünnepség programja a következő volt: Szakály György Megnyitó; Huszti Péter Ünnepi beszéd; Major Rita Megemlékezés Vályi Rózsi táncművészetről; Szakály György A Vályi Rózsi Könyvtár ünnepélyes átadása; Herke Péter Az új könyvtár bemutatása; Bolvári-Takács Gábor A régi könyvtárhelyiségről és az átköltözés folyamatáról szóló kisfilm vetítése; Herke Péter Az új könyvtári portál. A projekt megvalósításában további jelentős szerepet vállaltak Gáspár Emese, Heim Pál, Horváth Henrietta, Jakucs Gabriella, Schmidt Antalné.

Megjelent a 2009-es Tudományos Konferencia kötete

Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncoktatásban címmel, a Táncművészet és tudomány c. sorozat III. köteteként, 2011 novemberében megjelent a Magyar Táncművészeti Főiskola II. Táncstudományi konferenciájának (2009. november 6–7.) konferenciakötete. Szerkesztették: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Lőrinc Katalin, Major Rita, Mizerák Katalin, Németh András; szöveggondozó szerkesztő: Perger Gábor, sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor.

(összeállította: Bolvári-Takács Gábor)



A kézirat – A szerkesztőség tánctudományi témájú tanulmányokat fogad el közlésre. A szerkesztőség fenntartja a jogot arra, hogy a kéziratot átdolgozás céljából visszaadja a szerzőnek. A tanulmányok átolvasását a szerkesztőség tagjai végzik, de esetenként külső személyt is felkérhetnek a kézirat formai és tartalmi vizsgálatára.

A korrektúra során használt jelekkel kapcsolatosan a következő leírást tartjuk mérvadónak: Gyurgyák János: Szerzők és szerkesztők kézikönyve. Budapest, Osiris, 2005. 287–299.

A kézirat szövegét elektronikus formában kérjük eljuttatni a szerkesztőséghez a következő címre: ttkcozl@googlemail.com

Néhány általános megjegyzés a kézíratra vonatkozóan:

- a tanulmányban Times New Roman CE (vagy Times New Roman) betűtípust használjanak,
- a keresztneveket ne rövidítsék, kivéve azoknál a szerzőknél (például E. H. Carr), akik maguk sem tüntetik fel munkáikban,
- egységes jegyzetelési rendszert kövessenek, a szerkesztők által megadott sablon alapján.
- kérjük, hogy a szakmunkákra mindig eredeti nyelven hivatkozzanak, ellenkező esetben jelöljék meg a munka fordítóját is.

Hivatkozások – A Táncstudományi Közlemények hivatkozási rendszerének kiindulópontját a – nemzetközi szabvánnyal egyező – Magyar Szabvány (MSZ ISO 690:1991) képezi. Szerzőinket arra kérjük, hogy kéziratukban az ún. szerző – évszám jegyzetelést alkalmazzák. Ezért minden hivatkozást és megjegyzést lábjegyzetben kérünk feltüntetni. A hivatkozások esetében a lábjegyzetekben csak három adat (szerző-évszám-oldalszám) jelenik meg. (Ez alól egyetlen kivételt a levéltári források jelentenek.) Ezeknek a jelöléseknek a feloldását, a teljes leírást a bibliográfia tartalmazza, amely a tanulmány legvégén, tételes felsorolásban, abc-sorrendben szerepelteti azokat. A bibliográfiát célszerű források (azon belül: levéltári források, interjúk, nyomtatott források stb.) és szakirodalom részre osztani.

A hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

Levéltári hivatkozások – A hivatkozásoknál szükséges a fond címét is megadni. Tehát nem elegendő például a jegyzetben a MOL E 142 jelölés használata, hanem fel kell oldani az irat-csoportrövidítését is: Magyar Országos Levéltár E 142 Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. Acta Publica. Többszöri hivatkozásnál az első előfordulás alkalmával zárójelben = jellel megadott rövidítést alkalmazzuk. Például: Magyar Országos Levéltár (= MOL) Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. E 142 Acta Publica (= E 152 Acta Publica.), tehát MOL E 142 Acta Publica

A levéltár nevének rövidítése, a szekció betűje és a fond száma után nem teszünk sem vesszőt, sem pontot. A levéltári jelölésekkel kapcsolatosan a következő kiadványt ajánljuk: Kosáry Domokos: Bevezetés Magyarország történetének forrásaiba és irodalmába. Általános rész I. 2. Budapest, Osiris, 2003.

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

A forrás címe, [levél esetén: X levele Y-nak (keltezés helye, időpontja.)] Levéltári jelzet.

Szakirodalmi hivatkozások – néhány általános megjegyzés:

Az oldalszám után nem használunk „o.” vagy „p.” rövidítést.
pl. a jegyzetben: Körtvélyes, 1999. 55.



az irodalomjegyzékben:

Körtvélyes

1999 Körtvélyes Géza: Művészet, tánc, táncművészet. Budapest, Planétás, 1999.

Amennyiben egy adat nincs feltüntetve a könyvben, a szerzők használják a h. n. (helymegjelölés nélkül), é. n. (év nélkül), k. n. (kiadó nélkül) stb. rövidítéseket a hiány jelzésére.

Idegen nyelvű könyvek esetében is a „szerk.:” rövidítést használjuk.

A folyóiratok, napilapok, hetilapok esetében az évfolyam megadása nem kötelező.

a, hivatkozás egy szerző munkájára

Rövidítés

Kiadási év Szerző: A könyv címe [kurzíválva]. Kötet száma. Kiadás száma. Kiadás helye, kiadó, kiadási év. (Sorozatszám sorozati szám), pl.:

Kaposi

1999 Kaposi Edit: *Bodrogköz táncai és táncélete, 1946–1948*. Budapest, Planétás, 1999. (Jelenlévő múlt)

b, hivatkozás egy szerkesztő által összeállított munkára:

Rövidítés

Kiadási év A könyv címe [kurzíválva]. Szerk.: Név. Kiadás helye, kiadó, kiadási év. Pl.:

Szentpéteri

1999-2001 *Magyar kódex. I–VI*. Főszerk.: Szentpéteri József. Budapest, Kossuth Kiadó – Enciklopédia Humana Egyesület, 1999–2001.

c, hivatkozás egy tanulmánykötetben megjelent írásra:

Rövidítés

Kiadási év A tanulmány szerzője: A tanulmány címe. In: A tanulmánykötet címe [kurzíválva]. Szerk.: A szerkesztő neve. Kiadás helye, kiadó, kiadás éve. (Sorozatszám, sorozati szám.) Oldalszám. Pl.:

Felföldi

2000 Felföldi László: Tánc történet. In: *Magyar kódex. I–VI*. Főszerk.: Szentpéteri József. Budapest, Kossuth Kiadó – Enciklopédia Humana Egyesület, 1999–2001. III. 289–294.

Szabolcsi

1959 Szabolcsi Bence: A XVI. század magyar tánczenéje. In: Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai. I–II*. Budapest, Zeneműkiadó. 1959. I. 157–183.

Ambrus

1987 Ambrus Katalin: A 16-17. század főúri életmódjának tükröződése két udvari drámában: Szép magyar comoedia, Constantinus és Victoria. In: *Magyar reneszánsz udvari kultúra*. Szerk.: R. Várkonyi Ágnes. Budapest, Gondolat, 1987. 313–323.

d, hivatkozás folyóiratban megjelenő tanulmányra:

Rövidítés

Megjelenési év Szerző: A tanulmány címe. In: A folyóirat címe [kurzíválva], évfolyam (Megjelenési év) Megjelenési szám. Oldalszám. Pl.:

szerzőinknek



Szilágyi

1978 Dienes Gedeon: Reformtörekvések a balett történetében. In: *Táncstudományi Tanulmányok*, (1958) 1. sz. 3–12.

e, hivatkozás napilapban, hetilapban megjelenő cikke:

Rövidítés

Megjelenés éve Szerző: A cikk címe. In: A napilap címe [kurzíválva], évfolyam. (Megjelenési dátum) Megjelenési szám. Oldalszám. Pl.:

Tóth

2008 Tóth Ágnes Veronika: Átjáró. In: *Élet és Irodalom*, 52. (2008) 38. sz. 32.

A Táncstudományi Közlemények szerkesztősége a fentebb közölt jegyzetelési szabályok betartását kéri a szerzőktől. Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza!

Szerkesztőség

Szerzőink

Andrásfalvy Bertalan, DSc, etnográfus, Professor Emeritus, Pécsi Tudományegyetem

Bolvári-Takács Gábor, PhD, habilitált főiskolai tanár, Magyar Táncművészeti Főiskola

Felföldi László, PhD, tudományos főmunkatárs, MTA BTK Zenetudományi Intézet

Ferencz Krisztina, a Magyar Táncművészeti Főiskola hallgatója

Fuchs Livia, tánc történész, főiskolai adjunktus, Magyar Táncművészeti Főiskola

Heltai Gyöngyi, PhD, színháztörténész, ELTE BTK

Körtvélyes Géza (1926-2011) DSc, tánc történész, Professor Emeritus, Magyar Táncművészeti Főiskola

Ládonyi Veronika, a Magyar Táncművészeti Főiskola hallgatója

Roboz Ágnes, koreográfus, balettmester, táncpedagógus, az Állami Balett Intézet alapító tanára

Sirató Ildikó, PhD, az OSZK Színháztörténeti Tár vezetője

Tóvay Nagy Péter, PhD, egyetemi docens, Magyar Táncművészeti Főiskola



TÁNCTUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
