

Kovács Őrs Levente:

A Magyar Csupajáték a rendezői színház aspektusából

Bevezető

1975-ben Kolozsvárott egy Huszár Sándorral készült tv-interjúban arra a riporteri kérdésre, hogy hogyan lehet álmokat építeni egy bezárt területre, Harag György színházi rendező, a kor kiemelkedő színházi egyénisége az alábbi választ adta: „Mint a gyerekek, tudod? Szóval a gyerekek, mikor egy seprűnyelet elővesznek, és azon lovagolnak, elhiszik, hogy az ló, és olyan hittel játszanak, ahogy a legjobb színészek kellene, hogy játsszanak. Ez a nagy tér pedig a képzelet, a színházi ember képzelete és a néző képzeletével együtt teremti meg azt az álomvilágot, amelyről te beszéltél. Mert hiszen mindnyájan elfogadjuk azt a ki nem mondott konvenciót, hogy a színpadon például felépítünk egy házat, és tudjuk, a néző tudja, hogy az nem egy valódi ház, mi is tudjuk, és mégis elfogadjuk ezt a játékot – ez egy játék, egy csodálatos játék.”¹

Jelen rövid írás elsődleges célja, hogy a színház világa felől közelítse meg a *Csupajáték*-jelenség lényegét, s ily módon, ha csak kiegészítő jelleggel is, de a színpadi keretek, a színháztörténeti vonatkozások révén hozzáadott értékkel bírjon a táncművészet-néptáncművészet-színházművészet kapcsolatrendszerét tekintve.

Ahogy 1975-ben – Hevesi Sándor nyomán – Harag György is megfogalmazta, a színház világa „egy csodálatos játék”, mondhatnánk: *csupajáték*, s ennek megjelenési helyeként – színházi emberként – a színpadot emelte ki. Ezt a megközelítési módot követve jómagam is a színház irányából igyekszem bemutatni azokat a színháztörténet szempontjából fontos sajátosságokat, amelyek befolyásolták-meghatározták a vizsgált jelenség, a *Magyar Csupajáték* rendezésének létrejöttét, megvalósulásának körülményeit.

Csupajáték, színház, színpad – Középpontban a Paulini-jelenség

„Ez az előadás lehetne, ha a megkezdett nyomon tovább fejlesztik, indulása valami jó dolognak, egy újdonszerű magyar kabaréstílusnak. Nem tudom, megvan-e Pauliniban az erre való szándék, de ha nincs, biztatni kellene rá.”

(Schöpflin Aladár, *Nyugat* 1938, 6. sz.)

¹ Csata az emberségért – Beszélgetés Huszár Sándorral. Tv-riport; Román Televízió magyar adása, Kolozsvár, 1975.

A magyar művelődéstörténet mind a mai napig adós egy, a Paulini Béla életművét feldolgozó monográfiával. Neve és tevékenysége csak közvetve jelent meg eddig a néptáncmozgalomra – s azon belül is elsősorban a Gyöngyösbokrétamozgalom történetére – fókuszáló publikációkban, miközben majd negyed évszázados művészeti-művészetszervezői munkásságával alapvető hatást gyakorolt a magyar néptáncmozgalom kialakulására és elterjedésére, s úttörő munkával az eredeti néptáncmotívumok alapján az elsők között alkalmazta magas művészeti színvonalon színpadra a népmesei motívumokat, témákat.

Jelen rövid írás sajnos nem pótolhatja a jelzett hiányt, mindössze néhány olyan szempontot vet fel a szűkebb téma kapcsán, amelyek megkerülhetetlenek látszanak az életmű egészét tekintve.

Mind a néptáncmozgalom, mind a színház- és táncművészet területén végzett rendezői, igazgatói és művészetszervezői-menedzseri tevékenységét tekintve megállapítható: Paulini Béla teljes pályafutása alatt hihetetlen érzékel-érzékenységgel fedezte fel és építette be életművébe azokat a népművészeti-néptáncművészeti értékeket, amelyek révén a népi művészet a színpadon is láthatóvá lett és ismertté vált, s tette mindezt úgy, hogy mindvégig rajta tartotta ujját a korszellem pulzusán.

Következetesen reflektált az előtérbe kerülő társadalmi-művészeti kérdésekre, s ilyen irányú közreműködése révén minden esetben értéket – művészeti értéket – állított elő. A néptáncművészet színpadi adaptációja és a modern színházi törekvések alkalmazása terén legalább akkora figyelmet szentelt a magyar társadalmi jelenségeknek, mint amilyen fogékonyssággal elemezte-vizsgálta a nemzetközi közművelődési és művészeti trendeket, s kiemelten a magyar színház- és előadó-művészet területén megjelenő új kritikai tendenciákat.

Mindemellett folyamatos munkakapcsolatban volt a modern magyar rendezői színház legfontosabb rendezőképviseivel, közülük is kiemelten Hevesi Sándorral, Márkus Lászlóval, Bárdos Artúrral, Németh Antallal, mondhatjuk úgy is, hogy életútjának legfontosabb szakaszát végigkísérte a modern magyar színpad és rendezői színház térnyerése, kibontakozása, s hogy ez nem a véletlen műve, mi sem igazolja jobban, mint az a tudatos építkezés, amely révén az 1926-os *Háry János* daljáték-bemutatótól az 1939-es angliai *Csupajáték*-televízióközvetítésig eljutott.

Paulini és a néptáncmozgalom

A Paulini által elindított néptáncmozgalom előzményeként mindenképpen szót kell ejtenünk az 1926. október 16-án a Magyar Királyi Operaházban (amelynek a főrendezője ekkor Márkus László) bemutatott daljátékról: a *Háry János*ról, amelyet Kodály Zoltán, Harsányi Zsolt és Paulini Béla jegyzett. A daljáték jel-

mezeit Paulini ötletei és irányítása mellett Oláh Gusztáv tervezte, a kivitelező pedig az a Zsindelyné Tüdös Klára volt, aki később a *Csupajáték* keretei között is fontos szerephez jutott.

A csákvári születésű Paulini kezdeményezésére az operaházi bemutató után három évvel – 1929. június 16-án – került sor a csákvári Magyar Földműves Játékszín megszervezésére, amelynek keretében operaházi vendégénekesekkel és Harsányi Zsolt felolvasásával került bemutatásra, csákvári „földműves ifjak” részvételével a daljáték. Az előadást a Magyar Rádió is közvetítette, országos hírnevet eredményezve ezzel a produkciónak, amelyről maga Kodály is – aki a június 16-i előadást Paulini Bélával és Hevesi Sándorral, a Nemzeti Színház igazgatójával együtt nézte végig – igen pozitívan nyilatkozott. Hasonló nyilatkozatokat ismerünk Hevesitől is, akinek annyira elnyerte a tetszését a produkció, hogy közreműködésével 1929 decemberében háromszor a Nemzeti Színházban, háromszor pedig a Magyar Színházban is bemutathatta a csákvári színjátszó-csoport az előadást.

Innen már egyenes út vezetett a Gyöngyösbokréta-mozgalom elindulásához, amelynek elnevezése is Paulinitől származik, aki akkoriban az egyik parasztyegyes látványától elragadtatva így kiáltott fel: „Olyan ez, mint valami gyöngös bokréta!”²

A korra jellemző kulturális megújulás keretében a kortárs magyar művészet a paraszti kultúra elemeinek, hagyományos műfajainak is fontos szerepet szánt, s ennek eredményeként a Gyöngyösbokréta egy addig soha nem tapasztalt kulturális mozgalomként nyerhetett teret a néptáncon, a népzene és a színpadi produkciókon keresztül, jelentős mértékben erősítve ezzel a magyar öntudatot. Hogy az adott korban ez mennyire fontos tényezője volt a közéleti gondolkodásnak, arra bizonyítékként szolgálnak Györffy István alábbi, 1939-ben megfogalmazott sorai:

„A nemzetmegtartó hagyományok letéteményese a parasztság, az európai, magas műveltség hordozója pedig az úri osztály. Mindkettőnek a szerepe egyformán fontos. A néphagyomány tart meg bennünket magyarnak, s a nemzetközi műveltség tesz bennünket európaivá. Európa nem arra kíváncsi, hogy átvettünk-e mindent, amit az európai művelődés nyújthat, hanem arra, hogy a magunkéból mivel gyarapítottuk az európai művelődést.”³

Ez a fajta gondolkodás már az 1986-os budapesti Millenniumi Kiállítás épített falujában megjelenik, de ugyanígy kézzelfogható a Szent István-napi ünnepek keretében rögzült néptáncbemutatók rendszeres megrendezésében is, mintegy

² Idézi VÁRSZEGINÉ GÁNCSE Erzsébet: *A néphagyományok művelődési-pedagógiai alkalmazásának generációi = Iskolakultúra*, 2012, 5. sz., 87.

³ GYÖRFFY István: *A néphagyomány és a nemzeti művelődés*. Bp., Egyetemi Néprajzi Intézet, 1935, 9–10.

igazolásaként annak a gondolatnak, hogy a magyarság élő néphagyománya egyedülálló és kiemelkedő érték. Volly István visszaemlékezései alapján Paulini az elsők között fedezte fel ezt az értéket, amikor tudomást szerezve az olasz idegenforgalom európai folklór iránti érdeklődéséről, a csákváriak budapesti Hány-előadását javasolta.⁴

Ugyanez a céltudatos, értékmentő-közvetítő, művészetszervező és egyben európai-nemzetközi perspektívákat is felvonultató tevékenység volt rá jellemző a *Magyar Csupajáték* színpadra álmodása és bemutatása során is, s itt röviden egy igen fontos, Paulinira is nagy hatással bíró európai jelenségről: a Szergej Pavlovics Gyagilev összművészeti célkitűzéseit megtestesítő Orosz Balett nemzetközi – és magyarországi – hatásáról is meg kell emlékeznünk.

Paulini, a magyar Gyagilev?

Gyagilev a balettművészetet forradalmasító Orosz Balett megszervezőjeként az európai és a tengeren túli balett- és táncművészet egyik legmeghatározóbb alakja volt a XX. század első évtizedeinek. A kor első igazi művészeti menedzsere, modern művészeti igazgatója, a korszerű „turnébiznisz” megteremtője már a század elején hatékony módszerekkel mutatta be hazája művészetét a Nyugatnak. Nemzetközi térnyerése, az Orosz Balett frenetikus sikere nagymértékben az összművészeti produkciók komplexitásában, újszerűségében keresendő. A tánc-, a zene-, a képző- és a színházművészet területeit zseniálisan ötvöző társulat igazgatójaként Gyagilev kiváló érzékkel fedezte fel és bízta meg munkával kora legnagyobb képzőművészeit és zeneszerzőit: Picassót, Matisse-t, Stravinskyt, Ravelt, Debussyt. Az orosz társulat az 1930-as évekre Európa- és Amerika-szerte a nemzeti balettműhelyek és táncszínházak megalakulását befolyásoló első számú tényezője lett, s mindez Magyarországon is kézzelfoghatóvá vált: Gyagilev társulata működése során kétszer is fellépett Budapesten, nagy lendületet adva többek között az Operaház – főrendezője ekkor Hevesi Sándor – művészeti fejlődésének.

A Gyagilev által megtestesített új esztétikai ideál: az értékes zeneművészeti produkciók, a magas képzőművészeti értéket képviselő díszlet- és jelmeztervek, továbbá a mindent átfogó, kifejező koreográfiai koncepció összhangja életre szóló élménnyel és sok tapasztalattal gazdagította a *Magyar Csupajáték* rendezőjét és koreográfusát, Paulini Bélát és Milloss Aurélt is. Milloss első és életre szóló táncélménye saját visszaemlékezései alapján is az Orosz Balett 1912-es budapesti fellépéséhez kapcsolódik, Nizsinszkijt látva ekkor határozza el, hogy

⁴ Volly István-interjú, Magyar Rádió, Hangarchívum.

táncos lesz, Paulini pedig a gyagilevi esztétika európai és világméretű térhódítását tapasztalva jut el a *Csupajáték* koncepciójához.

A koncepció adaptálásának körülményeit és jelentőségét ismerjük: Paulini Gyagilevhez hasonló – mondhatni tévedhetetlen – érzékkel válogatja össze a modern magyar művészeti ágak fiatal tehetségeit, s a néptánc- és a népművészet területén szerzett forrásgyűjtéseit, tapasztalatait felhasználva vállal stratégiai-rendezői szerepet a *Magyar Csupajáték* színpadra állításában.

Érdekes, egyben sokatmondó mozzanat Ottó Ferenc *Magyar Csupajáték; Bemutatók a Művész Színházban* című, a *Zene* folyóirat 1938. július 15-én megjelent írása: „Láttuk, hogy milyen fontos művészi eseménnyé nőtt a Paulini-féle Magyar Csupajáték 9 fiatal zeneszerzőjének bemutatkozása. Kilenc fiatalember hite támadt fel a komoly művészi munkában. Mindannyiukat szinte parlagon heverő tehetségnek kell neveznünk. Ahányan vannak, annyi színű és annyira különböző jellegű a tehetségük. Az egyik erőteljesen drámai, a másik nagyvonalúan melodikus, a harmadik groteszkre termett, a negyedik izgatón modern, az ötödik magas színvonalú könnyű zenét tudna legjobban írni és így tovább. Ki gondol velük? Hol az a mai magyar Djaghilew, aki összegyűjtse, sarkalja őket és piacra dobja műveiket?”⁵

Ahogy Gyagilev, úgy Paulini számára is a tudatos építkezés része volt a nemzetközi vonatkozás érvényesítése, amely két igen fontos mozzanatban ragadható meg: a *Magyar Csupajáték* az 1938-as Budapesti Eucharisztikus Kongresszus – az adott év egyik legfontosabb nemzetközi eseménye – keretében két hétig szerepelt a Művész Színház programjában, s az azt követő évben, 1939. május 7-én élő televíziós közvetítésben került bemutatásra a BBC által a londoni Adelphi Theatre stúdiójából. Korszakalkotó, óriási jelentőségű nemzetközi művészeti eseményről van szó, s ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni: a BBC révén magyar összművészeti produkció válik ekkor világhírűvé, s Vargha Mátyás helyszíni tudósítását idézve: „A technika csodálatos fejlődése folytán a televízió révén ismét egy ma még beláthatatlan jelentőségű lehetőséggel lett gazdagabb az emberiség a színjátszás művészetének kifejezésére.”⁶

⁵ OTTÓ Ferenc: *Magyar Csupajáték. Bemutatók a Művész Színházban* = *A Zene*, 1938. július 15.

⁶ VARGHA Mátyás: *Élmények a Magyar Csupajáték londoni televíziós közvetítéséről* = *Magyar Színészet*, 1939. június 15., I. évf., 7. sz., 4–6.

Paulini, a rendező – A rendezői színház aspektusa a *Magyar Csupajáték* kerettörténetében

„Mert este Thalia istennő szárnya suhog, nappal a rendező pálcája és rikoltozása zörög. A legtöbb rendező kiabál, ingerült és fél, hogy semmi se lesz már a dologból. Persze, a modern rendező már más, mint a régi. A modern rendező nyugodt és higgadt. Tanít és szervez. A mai színházban a rendező a legfontosabb személy.”⁷

Alábbiakban néhány olyan mozzanatra szeretném felhívni a figyelmet, amelyek egyértelműen rávilágítanak: a magyar kortárs művészeti élet (irodalmárok, kritikusok, képzőművészek) figyelemmel követte és örömmel üdvözölte a modern magyar színházi tendenciákat; s egyúttal jelzem is azokat a kapcsolódási pontokat, amelyek a *Magyar Csupajáték* rendezője, Paulini Béla és az érintett rendezői-művészi kör körül kirajzolódnak. A témakör röviden érinti a rendezői színház és a rendezői művészeti tevékenység, továbbá a realista magyar színházművészet témakörét is.

Köztudomású, hogy a XIX. század végéig a rendezői működést elsősorban gyakorlati feladatnak tartották a színház világában: a rendező elsődleges feladata a tökéletes előadás levezénylése volt, maga a rendező közvetlenül nem vett rész a műalkotásban. Állandósult a színpadi díszlet is: alig változott a barokk kor óta, s fejlődés is csak a díszletfestés technikájában volt megfigyelhető.

A XX. század elején új tendencia jelenik meg a színházművészet, s ezen belül is a színpadi adaptáció területén: az új rendezői koncepciók más művészeti ágak (festészet, zene, tánc) hatására alakították ki az új színpadi elképzeléseket. A konvencionális színház kizárólagos szövegközpontúságának a megkérdőjelezésével megjelenik a rendezői színház, amely felismeri, hogy „egy elismert rendező képes saját személyes tehetségének (vagy merevségének) jelét a színpadra állított szövegen rajta hagyni”.⁸

A korábban jelzett szövegközpontúságtól történő függetlenedés és az új tendenciák iránti igényt fogalmazza meg Ignotus a *Nyugatban* 1908-ban. „A színpadon elsősorban színpadiság kell, minden egyéb csak ezután következik. A színpad ennél fogva inkább rokon a cirkusszal, mint az irodalommal, s amin egyre jajgatnak: a cirkusz betörése a színpadra, a diszkrét francia operett helyébe a lábikrákon épülő angol operett betolakodása, a színpadi tánc gyönyörű újjászületése, a dekoráció elhatalmasodása, a tömeghatástól a színhatásig mindenfélével, csak irodalmi hatással nem dolgozó újfajta rendezés: mindez nem hanyatlás, hanem fejlődés, helyes fejlődés, egy pórázon tartott művészet bátor felszabadulása és magamegtalálása.”⁹

⁷ MÓRICZ Zsigmond: *Hevesi Sándor* = *Nyugat*, 1932, 12. sz.

⁸ PAVIS, Patrice: *Előadás-elemzés*. Bp., Balassi, 2003, 172.

⁹ IGNOTUS: *A színház estéje* = *Nyugat*, 1908, 1. sz., 552.

Tudatosítva a drámai szöveg és színházi előadás egyidejű létét, a modern színház úttörő rendezői vénájú elméleti szakemberei – Nyugat-Európában és Magyarországon egyaránt – a látványt előtérbe helyezve változtatták meg első-sorban a kortárs színházfelfogást, amely az előadást festett díszletek előtt, adott esetekben zenei kíséret mellett felmondott színdarabnak tekintette. Érdekes-séggént – akár általános jelenséggént – is említhető, hogy magyarországi viszonylatban az új színház rendezői elitjének egyetlen tagja sem volt színművész: a teljesség igénye nélkül néhány példa: Hevesi Sándor a tanári és később a kritikai karrierjét is feláldozza a színházi pályafutásért, Márkus László festő, díszlettervező volt pályafutása elején.

Utóbbi 1914-ben a modern rendezői törekvéseket taglalva fogalmazza meg – részben vélhetően épp a korábban taglalt gyagilevi orosz balett hatására – azokat a nehézségeket, amelyek a XX. század elejére még jellemző színész-központúságból fakadtak, s amelyek eredményeképpen *„rendező csak ott lehet, ahol maga az igazgató az, mert csak az igazgatónak van módjában, hogy az irodalmat befolyásolja, a színészeket összeválogassa, és pénzt áldozzon, tehát határozott program szerint dolgozzék”*.¹⁰

*„Mivel pedig ilyen kedvező eset csak nagyon szörványosan fordul elő, a rendező művészetéről beszélni – valljuk meg – kissé jámbor dolog... Ha tehát mégis beszélünk modern törekvésekről, az nem azt jelenti, hogy a mai színház rendezőjének művészetéről lesz szó, hanem szó lesz arról a törekvéstről, amit előbb érintettünk: a művészet betöréséről a színész által teljesen elfoglalt színpadra, arról a törekvéstről, amely csődöt mondott, amidőn a színésszel együtt akarta művészivé tenni a színpadi produkciót... A közismert orosz balett van ehhez az ideálhoz a legközelebb...”*¹¹

A modern színház legfontosabb személyeként a rendező ekkor már igazi művész, s ebbéli minőségében az elsők között Bárdos Artúrnál jelenik meg. A *Magyar Csupajátékot* befogadó Művész Színház igazgatója – akinek intézményében Paulini és Milloss egyaránt otthonra találnak – a modern színházi rendezőket „színpadművészeknek” nevezi. Az *új színpad* című írásában, külön kiemelvehangsúlyozva a művészet fogalmát és a rendező művésztöltét is.¹²

¹⁰ Márkus gyakorlatilag már ekkor megfogalmazza azokat a kritériumokat, amelyek teljesülése révén Paulini a későbbiekben színpadra tudja állítani a *Magyar Csupajátékot*: művészeti igazgatóként és megkötések nélkül alkotó rendezőként tudja semlegesíteni a korra jellemző szöveg- és színész-központúsági szempontokat, s ezen tevékenységében Milloss Aurél mindent felülíró balettkoreográfiaja erősíti. Művészeti tevékenységében segíti a nemzetközi apropó, a Budapesti Eucharisztikus Kongresszus rendezvényeként a produkció rövidtávú finanszírozása is biztosított. MÁRKUS László: *Modern törekvések a színpad művészetében = Magyar Iparművészet*, 1914, 6–17.

¹¹ Uo.

¹² BÁRDOS Artúr: *Az új színpad = Nyugat*, 1911, 5–78.

Úgyszintén alkotó művészként jelenik meg a színházi rendező Németh Antalnál is, kinek „kezében csupán anyag az irodalmi mű lelke és szórúhája, a színész teste és hangbéli adottságai, a színpad építészeti, festői és plasztikai lehetőségei, de anyag tulajdonképpen a közönség is, amelynek lelkéből formálja meg, hívja életre a rendelkezésre álló alakítóeszközökkel művészi álmait”. A modern rendező a színházi alkotás lelke, „aki a színpadi produkció valamennyi alkotó és meghatározó tényezőjét egy nevezőre hozza, összehangolja és szerves egységbe fogja: a színház művészeti igazgatója, legfőbb értelemben vett rendezője”.¹³

Általánosan elfogadott színháztörténeti tételnek tekinthető, hogy a magyar színház huszadik századi történetét alapjaiban határozta meg a realista játékmód egyeduralma. Ugyanez a megközelítés következetesen vallja azt is, hogy bár voltak próbálkozások, de a realizmus kereteit – mely keretek között a színházi realizmus a színpadon megkettőzi a valóságot, annak mintegy élethű utánzatát nyújtja, s a világot maga a színpad jelenti – a magyar realista színház rendezőinek érdemben nem sikerült szétfeszítenie. Kivételek, elismert, figyelemre méltó korabeli „próbálkozások” természetesen ebben a kontextusban is feltűnnek – többek között a korábban említett Márkus László, Bárdos Artúr, Németh Antal munkássága is előkerül ebben a kontextusban a témát boncolgató színháztörténeti-színházelméleti értekezésekben –, s vannak ugyanakkor olyan életművek is, amelyek bizonyos esetekben határozottan túlmutatnak a próbálkozásjellegre: ilyen Hevesi Sándor életműve, amelyről köztudott, hogy nemcsak Paulini Béla, de a felvezetőben is említett Harag György pályafutását, színházról kialakított elképzeléseit is alapvetően befolyásolta.

Hevesi Sándor 1901-től a Nemzeti Színház rendezője, 1922 és 1932 között pedig igazgatója, rendezői és igazgatói működése a századelő magyar színház-művészeti megújulásának legértékesebb korszaka. A modern színház rendezői alapelveit már a Nemzeti Színház rendezőjeként fogalmazza meg 1908-ban *A színjátszás művészete* című művében, amelyben kiemeli az összjáték, az egységes társulati szempontok érvényesülésének szükségességét a rendezői irányítás mellett. Úgyszintén ekkorra alakul ki rendezői ars poeticája, amely révén rendezései már túlmutatnak a realista színjátszás keretein. „A színpad tulajdonképpen nem a valóság, vagy legalább is nem az az élet, melyet megszoktunk közönséges életnek nevezni, hanem a valóság illúziója. Ez a megkülönböztetés a színművészetre nézve nagyon fontos. Más az, ha azt mondjuk, hogy a színpad az élet, s más az, hogy a színpadon illúziót kell kelteni.”¹⁴

Harminc évvel később *A színház* című művében egészíti ki fiatalkori rendezői elképzeléseit a három évtized alatt gyűjtött tapasztalataival, s mintegy összegzi

¹³ *Hogyan keletkezik a színházi előadás? Előadás az Esztétikai Társaságban 1940. II. 27-én = Új Színház! Bp., 1988, 351–352.*

¹⁴ HEVESI Sándor: *A színjátszás művészete*. Bp. 1908, 22.

az általa képviselt rendezői koncepció és ideális színpadi alkotóközösség lényegét. „A színpadi illúzió lehetővé teszi, hogy a jelen pillanatot, a mostan való életet úgy érezzük, hogy benne vagyunk – s így amit látunk: valóság –, s hogy mégis kívül állunk rajta, s amit látunk: csak játék.”¹⁵ S ez a játék, az „igazi összjáték, az összevágó és összhangzatos előadás [...] nemcsak a közös tanulás eredménye, nemcsak a lelkiismeretes próbák gyümölcse, hanem ennél is mélyebben gyökerezik s roppant erőt nyer az együtt játszó színészek együttélésében és összeszokottságában”.¹⁶

Móricz Zsigmond tévedhetetlen rendezőnek tartotta Hevesit, olyan színházi szakembernek, aki értékének és súlyának megfelelően kezeli a szöveget, s minden esetben semlegesíti az írói „csapongást”: „Minden epizódot könyörtelenül kihúsz és kimetsz és a főirány megerősítésére utalja az író” – írja róla¹⁷, s ez a fajta tévedhetetlen „szelektálás” kísértetiesen emlékeztet Paulini *Csupajáték*-rendezésére, s egyáltalán: rendezési stílusára, amelyről Volly István az alábbiakat jegyezte fel: „Ő az a fajta rendező volt, aki mindössze annyit mondott: ezt, meg ezt hagyjátok ki. Sohase tett hozzá az eredeti dolgokhoz, hanem csak levette, ami felesleges.”¹⁸

Paulini Béla már régebben készült egy hivatásos művészekkel előadható „népi játékfűzer” színpadra állítására, s Milloss Auréllal közösen újszerű, a folklórt tiszteletben tartó, ma is korszerű szemlélettel állították színpadra a produkciót. A rendezés és a koreográfia mind tánc- és néptánc történeti, mind színház-történeti szempontból egyedülálló jelentőségű: a néptánc színpadra állításával, a hazai kortárs balettművészetnek a koreográfiában érvényre jutó modernizálásával a színpadi adaptáció új, régóta várt műfajt teremtett Magyarországon, amelynek kevés konkrét előfutára, de annál több követője volt, s itt elsősorban a néptáncszínházi jelenség(ek)re kell gondolnunk.

Paulini a modern színház rendezői gyakorlatának megfelelően építi fel a művet, „a háromszáz mondatnyi szöveg kilenc tehetséges muzsikust, egy kitűnő táncköltőt, tíz jeles festőt, meg jelmeztervezőt és három irányból érkezett előadóművész-sereget fanatizált s ez az összefogás egy feltétlenül újszerű, mégis minden ízében hangsúlyozottan magyar színpadi kiállást jelent”. A játék szövege nagyon rövid, 300–450 sornyi szöveg. „Nálunk semmi sem élet – csupajáték! – és minden együtt él” – vallja. Mind a rendezői koncepció, mind az egységes alkotóközösséggént megjelenő társulati logika Hevesi Sándor korábban jelzett rendezési szempontjait juttatja érvényre.

¹⁵ HEVESI Sándor: *A színház*. Bp., 1938, 45.

¹⁶ Uo., 73.

¹⁷ VOLLY: i. m.

¹⁸ MÓRICZ Zsigmond: *Hevesi Sándor = Nyugat*, 1932, 12. sz.

Magyar Csupajáték – A (nép)táncszínház forrása?

„Így épül fel tehát a táncszínház: a tánc fejet hajt a dramaturgia és a rendezés előtt, és rátalál a színházra anélkül, hogy ennek feltétlenül tudná vagy felismerné amúgy is homályos és formába önthetetlen magyarázatát. Rátalál a színházra és mellé szegődik, mert szolgálni akarja. A tánc és a színház e természetellenes ná-szából születnek napjaink legszebb alkotásai.”¹⁹

A színháztörténeti szempontok mellett még egy mozzanatot mindenképpen érdemes kiemelnünk: a *Magyar Csupajáték* első bemutatásával kikristályosodott koncepció közvetett hatása ugyanis mind a mai napig érvényesül a színpadi néptánc művészetében.

A színpadi produkció népszerűsítése, propagálása keretében maga a rendező hangsúlyozza több alkalommal, hogy „*legkevésbé van szó a népművészet utánzás-ról*”, s tudjuk, hogy a hiteles néptánc színpadi körülmények között „*semmiképpen sem lehet olyan, mint a maga eredeti környezetében. A színpadi tánc esetében már nem a táncosok kedve és a hagyományok szabályozzák a tánc terét és terjedelmét, a motívumok rendjét és váltakozását, hanem a színpad nagysága, a produkció időtartama és szerkezete, vagyis a koreográfus elképzelése és akarata*”. A koreográfus feladata tehát, hogy „*a színpad szorításai közepette*” a néptánc legtöbb hiteles jegyét megmentse, megőrizze. A siker a „*koreográfus folklórtudományi felkészültségétől és felelősségétől függ*”²⁰, s ez a siker Milloss Aurél személyében garantált volt, aki megfelelően a színpadi művészetek szabályrendszereinek és dramaturgiai vonalvezetéssel értelmezhetően tematikussá téve az előadást alkotott precedenst a néptáncszínház-stílusú művészeti produkciók világában. A táncszínház, s ezen belül a néptáncszínház esetében fontos hangsúlyozni, hogy ez a fajta táncművészeti műfaj mind a koreográfusok, mind a táncosok esetében egy magasabb szintű képzést tesz szükségessé. „*Egy műfajilag összetett táncjátékot már nem lehet csak eltáncolni, azt el és meg is kell játszani*”²¹ – a korabeli kritikák igazolják ennek a magas művészi színvonalnak a meglétét.

Paulini és Milloss a színházi hatást keltő, a balettművészet felől megközelített-értelmezett néptáncsal mintegy előkészítik a később kibontakozó táncszínházi formát, amelynek formanyelve Magyarországon döntően folklórgyökerekből táplálkozott. A *Magyar Csupajáték*kal egy olyan, a Kárpát-medencei folklórkincsből táplálkozó, európai szellemiségű táncművészeti koncepció jött létre, ami egyértelműen a bartóki szellemiséget szolgálta, s amelynek alkotói névsora

¹⁹ PAVIS, Patrice: *Színházi Szótár*. L'Harmattan, 2006, 430.

²⁰ FARAGÓ József: *A néptánc hitelessége a színpadon* = *Művelődés*, 1982, 24–25.

²¹ KÖNCZEI Csongor: *Táncos (ellen)pontok II.* = *Művelődés*, 2006, 5. sz., 24.

mintegy elővetíti a magyar néptánc és balettművészet fejlődésében stratégiai szerepet játszó művészi kört. A produkcióban szerepet vállaló táncosok között szerepeltek olyan nem professzionális művészek, akik a későbbiekben a magyar nyelvterület meghatározó, első hivatásos néptánc-koreográfusai lettek: Szabó Iván a Honvéd Együttes, Haász Sándor a Székely Állami Népi Együttes koreográfusaként éltették a „millossi tradíciót”.²²

A Paulini-kapcsolatrendszer színházi vonatkozásai röviden

Paulini Béla a *Háry János* daljáték 1926-os bemutatója óta közvetlen és folyamatos munkakapcsolatot ápol a legjelentősebb magyar színházi rendezőkkel. A korábban már érintett daljáték bemutatói során aktív együttműködés alakult ki közte és Márkus László, a Magyar Királyi Operaház főrendezője, majd a daljáték első sikereit követően Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház igazgatója között. Paulini tevékenysége ekkor már országosan ismert volt: Kodály Zoltánnal együtt társszerzője a nagy sikerű daljátéknak, s már gőzerővel szervezi a Gyöngyösbokréta-mozgalmat, amely az adott időszakban folytatott néptáncgyűjtésekkel kiegészülve mintegy megalapozza a későbbi *Magyar Csupajáték* sikerét.

Korának legtehetségesebb, legképzettebb és legtájékozottabb szakemberei révén Paulini rálátást nyerhetett a művészeti igazgatás rejtelmeire, a modern rendezői színház új tendenciáira, széles körű közművelődési és szervezői feladatai révén pedig olyan általános művelődésszervezői tudásra tehetett szert, amelyhez hasonlót nem nagyon találni a korban működő művészeti szervezés-igazgatás területén. Az 1930-as évek második felében Milloss Auréllal kialakított munkakapcsolata új perspektívát jelent Paulininek: közös néptáncgyűjtési tevékenységük során bontakozik ki az a Milloss Aurél fémjelezte koreográfia, amely révén az eredeti néptáncok szellemét megtartva, balettel ötvözve, önálló értékű színpadi mű jöhetett létre Paulini rendezésében. Sem az időpont, sem a helyszín – a budapesti Művész Színház, amelynek a Fővárosi Operettszínház ad otthont – nem véletlen: Milloss 1936 és 1938 között Bárdos Artúr, a Művész Színház igazgatójának hathatós közreműködésével próbálja meg színre vinni Bartók Béla *A csodálatos mandarin* című kompozícióját. Milloss 1936-tól már – Németh Antal, a Nemzeti Színház igazgatójának felkérésére – a Nemzeti Színház koreográfusa is egyben.

²² KÖVÁGÓ Zsuzsa: *Skiccek egy fejedelem portréjához – Milloss Aurél-tanulmány I. rész.* = *Parallel*, 2007, 5. sz., 2007.

Irodalomjegyzék

- BÁRDOS Artúr: *Az új színpad*. Bp. Nyugat, 1911.
- *Csata az emberségért – Beszélgetés Huszár Sándorral*, tv-riport; Román Televízió magyar adása, Kolozsvár (1975), *Egy európai Kolozsváron – Harag György színházrendező*. Bp., MMA Kiadó, 2020.
- FARAGÓ József: *A néptánc hitelessége a színpadon* = *Művelődés*, 1982.
- GYÓRFFY István: *A néphagyomány és a nemzeti művelődés*. Bp., Egyetemi Néprajzi Intézet, 1935.
- HEVESI Sándor: *A színjátszás művészete*. Bp., 1908.
- HEVESI Sándor: *A színház*. Singer és Wolfner, 1938.
- IGNOTUS: *A színház estéje* = *Nyugat*, 1908, 1. sz.
- KÖNCZEI Csongor: *Táncos (ellen)pontok II.* = *Művelődés*, 2006, 5. sz.
- KÖVÁGÓ Zsuzsa: *Skiccek egy fejedelem portréjához – Milloss Aurél-tanulmány, I. rész* = *Parallel*, 5. sz., 2007.
- MÁRKUS László: *Modern törekvések a színpad művészetében* = *Magyar Iparművészet*, 1914.
- MÓRICZ Zsigmond: *Hevesi Sándor* = *Nyugat*, 1932, 12. sz.
- NÉMETH Antal: *Hogyan keletkezik a színházi előadás? Előadás az Esztétikai Társaságban 1940. II. 27-én* = *Új Színházat!* Bp., 1988.
- OTTÓ Ferenc: *Magyar Csupajáték; Bemutatók a Művész Színházban* = *Zene*, 1938. július 15.
- PATRICE Pavis: *Előadás-elemzés*. Bp., Balassi, 2003.
- PATRICE Pavis: *Színházi Szótár*. L'Harmattan, 2006.
- SCHÖPFLIN Aladár: *Bemutatók* = *Nyugat*, 1938, 6. sz.
- VARGHA Mátyás: *Élmények a Magyar Csupajáték londoni televíziós közvetítéséről* = *Magyar Színház*, I. évf., 7. sz., 1939. június 15.
- VÁRSZEGINÉ GÁNCSS Erzsébet: *A néphagyományok művelődési-pedagógiai alkalmazásának generációi* = *Iskolakultúra*, 2012, 5. sz.