

Tóth Dénes

## Palasovszky Ödön experimentális korszaka

*A száz éve született Palasovszky Ödön (1899–1980) az egyik legsokoldalúbb alakja, az egyik legszínesebb egyénisége újkori színháztörténetünknek. Színész, rendező, színházszervező, színigazgató; de íróként, költőként, lapszerkesztőként és pedagógusként is mindig a színházhoz kötődött. Legritkábban a hivatásos, hivatalos és legális színházakhoz, s egyáltalán nem a bevált, kommerciális, kitaposott utakon haladó, úgynevezett „hagyományos” magyar színpadokhoz. Ő a baloldali avantgárd színpadi mozgalmak elindítója, a munkás-kultúrunk megszálott szervezője, kísérleti élszínpadok sokaságának megalapítója, a magyar színpadi avantgárd egyik megteremtője és egyik legnagyobb alakja. Méltatlanul mellőzött és elfelejtett színházi újító.*

**Zöld Szamár Színház (1925)**

Palasovszky első színházalapító kísérlete Hevesy Ivámmal, a Csengery utcai Művész Színpadon. A vállalkozás mindössze két előadást ért meg.

A szatirikus színház nevét *Bortnyik Sándor* hasonló című képe ihlette a polgárok pukasztásául, minthogy azoknál még a számár is értelmesebb, „mert előítéletektől mentes, és nem tagadja, hogy számár”. A társulat igazgatójául is magát a Zöld Szamarat választották; *Molnár Farkas*, a Bauhausból érkezett építész maszkot készített róla, s el is játszotta a szerepet.

Az első előadás 1925. március 25-én volt. *Ivan Goll* két, színpadra szcenírozott groteszk költeményét, *Az új Orfeusz* és *a Páris ég* címűt, valamint *Jean Cocteau* *Az Eiffel-torony násznépe* című szürrealista komédiáját adták. (*Az új Orfeusz* és a *Cocteau-darabot Illyés Gyula* fordította, a művek *Kassák* illetve *Barta Sándor* folyóirataiban jelentek meg.)

Az új írókhoz, a polgári ideálokat kifigurázó új gondolatokhoz új színpadi formákat kerestek, s találtak, nem is akármilyeneket. Orfeusz (Palasovszky) frakkban diktálta a vers szövegét négy gépirókisasszonynak, akik szövegismétléssel és a gépek „zenéjével” hangsúlyozták a mondanivalót. A Goll-versek rendezője, *Mittay László* a Páris ég című eposzhoz naturalista szavalás helyett a görög kórusok modern változatát és dzsessz-kíséretet alkalmazott. A Cocteau-darabot Palasovszky rendezte groteszk burleszk-pantomim formában, gramofonoknak álcázott narrátorokkal, *Jemnitz Sándor* dzsesszparódiájával, *Bortnyik* konstruktivista díszletei között.

Dzsessz a színházban? Kórusok? Némán ágáló bábfigura-színészek? Túl új és túl sok volt ez akkoriban a magyar színi világban. Még az edzettebb franciák is kifütyülték Cocteau „egy költői lelkiállapot képe”-nek nevezett darabját. (1921-ben Párizsban játszotta a Svéd Balett.) Itthon: őt is, Gollt is fenegyereknek tartották, vagy gúnyolták. Palasovszkyék is hamar a botrányhős „rangjára” emelkedtek, pedig csak „ki akarták siklatni az emberek reflexmechanizmusait a jól megépített vágányokról”.

Bár az előadást bevezető Hevesy Iván tagadta csoportosulásuk közét bármelyik izmushoz, s irányuként az ezeken túllépő groteszk szatírárt jelölte meg. Kosztolányi másként vélekedik: „Hangsúlyozzuk, hogy semmi közük a régóta levitézlett külföldi divatokhoz, futurizmushoz, expresszionizmushoz, dadaizmushoz. Az előbbi két irányhoz valóban nem

húznak. De ami hajlandóságukat illeti, úgy látom, hogy mégis a dadaizmussal tartanak atyafiságot.”

*Kocsis Rózsa* szerint „próbálkozásuk az egykori Cabaret Voltaire (1916) és a cseh avantgárd kabarék (20-as évek) »kis színpadi« formáival mutatott rokonságot.” Emellett a zürichi dadaisták pantomimmal, dzsesszel és bruitista lármazenével kísért szimultán verseit, szkeccseit és *Eric Satie* „írógép-hangszerét” idézi.

„A Zöld Szamár avantgárd színpad volt a javából. Megállta volna a helyét Zürich és Párizs bohém világában, Budapesten viszont, ne szégyelljük a szót, két előadás után megbukkott. A zürichi Cabaret Voltaire fél esztendeig tartotta magát, de a párisi dadaestek már csak egy-két előadást értek meg. Palasovszkyék viszont azt hangsúlyozták, hogy avantgárd előadásaik a későbbi munkásszínpadok »kísérletező laboratóriumai voltak«. A kórusműfaj felé itt tették meg első lépéseiket.” (Koreográfiai tanácsadójuk már ekkor *Madzsa Alice* volt.)

Nem csoda, hogy értetlenség fogadta a Zöld Szamár – mai szóval – performansznak nevezhető műsorát. Kosztolányi szerint viszont „a zöld szamár helyesen bőgött. Semmi esetre sem olyan unalmas, mint a többi szürke szamár.” Maga Palasovszky is elismeri, hogy „meredeken” indultak. De „ha nagyon is nekirugaszkodtunk, jól tettük. Vicinálison nem lehet elérni az északi fényt, sem pedig a reggeli napot, mert az magasan van és gyorsan lépeget.”

Érdekes Kassák Lajos vélekedése. „Ezek az előadások ugyan színházművészeti célokat is kitűztek – hiszen lényegében az új színpadművészet, *Meyerhold*, *Tajrov*, *Granovszkij*, *Piscator*, *Pitoëff* kísérleteinek visszhangja voltak, természetesen szerényebb eszközökkel – de mégis, főképpen illegális politikai manifesztációknak szánták őket, és talán jobban is szolgálták a politikai, mint a művészeti célokat.”

### Új Föld-estek (1926–1927)

A második állomás: 1926 és 1927 tavasza között öt Új Föld-estet rendeznek *Tamás Aladár*ral a Zeneakadémia kistermében. Az estek programjából három törekvés olvasható ki.

1. Folytatták „szentségtörő”, bizarr előadásaikat a dada jegyében. *Tristan Tzara* Felhőzsebkendő című komédiáját Illyés Gyula fordításában Palasovszky rendezte. A támadás célpontja most a „komoly” színház: a szereplők a nyílt színen maszkíroznak a darab történetéről diskurálva. (Ez volt az első hazai frakkos Hamlet, még *Moissi* vendégszereplése előtt.) Ismét adják Ivan Goll műveit, a Panama-csatornát és a *Shakespeare*-rel összegegyűrt Matuzsálem, az örök polgár című kollázsdramát. Maga a módszer, a kollázs is új volt, de az már botrányosan szokatlan, hogy Rómeó három alakban lép színre, mint a saját patetikus, cinikus és animális enje! „Mindez persze meghökkentő volt magyar színpadon, ahol nemzeti tragédiák dübörögtek, és még az álnaturalista, kommersz darabok is komolyan álcázott élethelyzetekre épültek.”

2. Fontosnak tartották haladó irodalmi és zenei törekvések bemutatását. *Apollinaire*, *Aragon*, *Éluard*, *Trakl* és *Becher*, *Werfel* és *Kafka* művei mellett a munkatársak, *Tamás Aladár* és a külföldről hazatért *Remenyik Zsigmond* költeményeit és Palasovszky sok vihart kavart Punalua-verseit, Őz-bibliáját adták elő.

Fiatalszínház csatlakoztak hozzájuk, *Kadosa Pál*, *Szabó Ferenc*, *Szelényi István*, *Arma Pál* és *Kozma József* saját kísérleti szerzeményeik mellett bemutatták *Sztravinszkij*, *Honegger*, *Hindemith*, *Szkrjabin*, *Schönberg* és *Berg* műveit.

Új költészet, új zene „akkor még jórészt igen-igen távoli hangok a bevătăzott pesti fülek számára, köhögtető gondolatok, nevetésre ingerlő csengések.” *Szabó Ferenc* a Palasovszkyval írt Don Juan visszatérése című szatirikus pantomimot benyújtotta az Operának: nagy botrány támadt, nem ilyen „avantgárd” balettet vártak.

3. Megteremtik a hazai színpadokon teljesen új szavalt, illetve mozgáskórusokat. „Éreztek, hogy ki kell törni a füledt, sűrű levegőből, a hétköznapi szinte már elviselhetetlen nyomása alól, és merész, harsány hangon megszólaltatni az öntudatra ébredés szellemét

– emlékezik Tamás Aladár. – Hallottak a német és a szovjet kórusokról, de a saját elgondolásaitak követték. Ebben a műfajban a művészet tömegszellemét érezték érvényre jutni, a másképp ki nem mondható igazságnak reméltek így fórumot találni. A kórust, amint már hangsúlyoztuk, a tömegművészet »magvának« tartották.”

Az Új Föld-esteken lépett fel először nagyobb nyilvánosság előtt munkáskórus (az Alkoholelles Munkás Szövetség Szavalókórusa, a későbbi 100% Kórus) *Tamás Aladár* és *Szántó Judit* révén. És itt hangzott el először a Horthy-Magyarországon *Majakovszkij* 150 millió, *Kékbubonyosok* és *Induló balra* című verse. „Óriási siker volt. Rajta keresztül a magyar munkásfiatalok egy minden áldozatra kész csoportja kívánta meglöbögatni kommunista hitét, meggyőződését, forradalmi készségét.”

Palasovszky a szavalókórusokat mozgással összekapcsolt parlando-kórossá alakítja. Első ilyen darabját, melyet maga rendezett (zene: *Kozma József*, koreográfia: *Kövészézi Ágnes* és *Róna Magda*), az Oidipusz kezzeit liturgikus színházhoz, modern miséhez hasonlított egy jószemű kritikus. Valóban megihlette Palasovszkyt is a keleti mozgáskultúra – jóval előbb, mint *Artaud*-t, aki csak 1935-ben alapítja meg *Kegyetlen Színházát*: „... a modern színház félredobja a beszéd nyugati felfogását, és a szavakat bűvölésre használja... Hangrezgéseket alkalmaz... Arra törekszik, hogy elzibbassza, elbűvölje, meghökkenesse a fogékonyságot. Újszerű lírát bont ki a mozdulatokból... felszabadítja a nyelvet az értelem uralma alól.”

*Kocsis Rózsa* írja, hogy Palasovszkyékkal rokonságot mutat a *Meyerhold*-féle „excentrikus” mozgás, melyben a „kifejező gesztus” a „kollektív tömegszínpad” főeleme. Későbbi mozgáskonstrukcióikban a színpadon kiépített tér-, szín- és formavilág pedig a *Moholy-Nagy*-féle, vizualitást sugalló szemlélettel rokon: „Jóllehet Palasovszkyék nem utánoztak senkit, ösztönösen mégis együtt lélegeztek Európa teátralistáival. A teátralizmus ismert eszközeivel a kollektív érzést, a felszabadulni vágyó munkásság kítőri indulatait juttatták érvényre.”

### Cikk-cakk-estek (1928)

Újabb hadüzenet a színház sablonjainak, Hevesy Ivánnal és Tamás Aladárral. Öt est 1928 tavaszán (február 25. és április 28. közt) a Zeneakadémia kamaratermében. Nevét a Cikk-cakk-táncról nyerte. „A tűz cikk-cakknak, a vér cikk-cakknak, a láz cikk-cakknak játéka volt ez, a kín, a csók, a gondolat zezugos ritmusának, mondhatnám: ösörömöknek és ösfájdalmaknak valamiféle modern táncdrámája”; vagy ahogy az újító triász törekvéseit az első est plakátján deklarálta: „A cikk-cakk-esték szándéka: a mai ember százféle útjának zezugos kereszteződéseiben az élet igazi ritmusát, benső lüktetését megkeresni. A világ a kényelemre van berendezve, érthető hát, hogy minden új hang és bátor gondolat kihívja azoknak az ellenkezését, akik szilárd hitüket vetik a dolgok állandóságába. Mi mégis föl akarjuk tární azokat a neveléses szakadékokat, melyek a jóról és rosszról alkotott meggyőződésünk és cselekedeteink között tátonganak.”

„A Cikk-cakk minden egyes műsorszámát kísérlet volt. Arra irányult, hogy megteremtse a »szocialista kabarét« és a »világnézeti konferansz« új stílusát, de sok ellentmondást is hordozott magában” – írja *Kocsis Rózsa*. „Palasovszkyék pályáját, de a 20-as évek egész magyar avantgárdját is kettősség: a polgári lázadáson túllépő baloldaliság, ugyanakkor a polgári avantgárd formakísérleteit hajszoló magatartás jellemezte. Hibájuk nem a kísérletezésben, hanem abban rejlett, hogy nem tudtak önálló, honi jelleget kialakítani.”

Hogyan is tudtak volna? Előzmények, továbbfejleszhető kísérletek nem voltak előttük; a világnézetileg rokon írók javarészt emigrációban éltek, irodalmi „alapanyaghoz” inkább külföldről jutottak; előadásikkal kamaratermekbe szorultak, a zaklatások miatt keveset játszhattak – experimentális tevékenységük ilyen körülmények között nem mélyülhetett, tisztulhatott önálló stílussá.

Igaz, a kísérletezők maguk is a „polgári értelmiség” soraiból kerültek ki. De haladók voltak, baloldaliak, s az esteken együtt dolgoztak a munkásszavalókkal, a 100% Kórusal. A Zeneakadémián ugyan nem a proletariátus ült a zsöllyékben, de a munkásszínpadok révén közvetve, s Palasovszky–Tamás–Hevesy révén közvetlenül (előadások, kultúrestek formájában) is eljutottak a dolgozókhoz az élszínpadok programjai. Többek között *Whitman*, *Marinetti*, Apollinaire és Majakovszkij művei, *Upton Sinclair* (Éneklő akasztófamadarak) és *Ernst Toller* (Géprombolók) drámarészletei.

Persze a „szokatlanságok” a Cikk-cakk estéken sem maradtak el. Az Iliász szövegére bokszmérkőzést produkáltak, Ibsen Kísértetek című darabját (kispolgárpukkasztásul) amerikai módra zanzásították, Palasovszky Szimultán játékában pedig egyszerre folyt a színpadon egy szerelmi és egy „fogorvosi” jelenet, charleston ritmusra. „A paralel szövegek és jelenetek időnként összecaptak ritmikus csomópontokban, a szegény páciens sikoltása és a leszúrt csábító halálhörgése, az öngyilkossági hírek és a charleston tombolása – egészen mai, egészen emberi dolog volt ez és egyáltalán nem akart sértés lenni.”

Mit akartak a szimultanizmussal? Így vélekedtek: „Az aktuális élet fonákságait úgy megmutatni, az utcán kószáló problémákat úgy felhánytorgatni, a látszólag távol levő dolgokat úgy tenni egymás mellé, hogy az, aki a nézőtéren ül, rájőjön a mélyen fekvő összefüggésekre, a mindennap látott dolgok egyszerű, mellbevágó nyitjára. Nem szájba rágva, programba foglalva, hanem csak ahogyan egy pohár italt felhörpint az ember, és aztán mintha valami hályog lehullana a szeméről: nevetnie kell sok mindenen, amit eddig komolyan vett.”

A Cikk-cakk-esteken vezette be Palasovszky a világnézeti konferanszt, nézőtéri vitát kezdeményezett a látottakról – egyszerűen „problémaszínházat” akart.

A fentiek mellett folytatták a kórusmunkát is. Az esteken előadták A cikk-cakk-tánc és A szabad Zri indulója című kórusát és A karmazsin litánia című parlando-tercettet *Kozma József* zenéjére. A mozgáskórus érdeklődése a keleti kultúrák felé fordult: polinéziai asszonyavató ének, egyiptomi temetés, tibeti ördögtánc és Buddha tűzprédikációja jeleztek Palasovszky, Kövesházi Ágnes és a többiek táncszínpadi törekvéseit: vissza a színjáték ősi gyökereihez!

### Rendkívüli Színpad (1928)

A vitázó, világnézeti konferanszjáték továbbfejlesztése *Tiszay Andorral*. Három est 1928 októberében és novemberében szintén a Zeneakadémia kamaratermében.

Az estek kisebb-nagyobb számai egy-egy aktuális problémát ragadtak meg, tömör világnézeti és színes művészeti egységben. Megszületett a konferanszrevü: „Az előadások keretében fölvetett erkölcsi, világnézeti és művészeti kérdéseket Színjáték, Zene és Tánc, Szavalókórus, Plasztika, Recitáció, Konferansz és Ének illusztrálja.”

Happy-end, A mechanizált ember, Lélegzők. Miről szól e három est? Palasovszkyék szerint: „Hogy hát áthidalható-e ez a nagy kietlenség a mai ember vágyai, hajlamai, hite, vére és a között az élet között, amelyet a mai gondolkodás és a mai rend rákényszerít? Hogy: járunk, dolgozunk, szenvedünk, mindezt pedig mindinkább a tisztaság, az erő és a nagyság reménye nélkül. Harácsolunk, éhezünk, gyűlölünk, szeretünk és a többi. A biznisz irama, a munka vesszőfutása, a család, nevelés, a szerelem halott formái kötnek – a jog és törvény pókhálói tapadnak ránk –, hivatalok csengői, adás-vételi szerződések, menetendek szabják meg jó és rossz dolgunk folyását. Szinte egy kihűlt és gépies világban járunk. Lehet-e az élet eleven elvét megkeresni?”

A Happy-end-est a boldogságra áhító embert állította a színre, az emberibb létre való vágyakozás sokféle módját, *Zarathustra* és *Buddha*, *Horatius* és *Petőfi*, Ivan Goll és a Pesti Hírlap apróhirdetési segítségével. A társulat előadta *Nyikolaj Jevrenov* A lélek kulisszái című drámáját is, melyben – *Freud* tanításait követve – összecsap az ember gon-

dolkodó, érzelmi és érzéki énje. (Palasovszky játszotta az utóbbit.) *Kassovitz Félix* színpadképe „...a lélek kamráját, a szívet ábrázolta, a felső érmedencével, a tüdővel és a hátgerinccel egyetemben.”

A mechanizált ember konferanszpantomimra épült, a Lélegzők előadását Palasovszky árnyjáték-konferansza foglalta egybe. Polinéziai monda, egyiptomi naphimnusz, néger sirató; *Nietzsche* és *Lao Ce* szerepelt a szintetikus esten, *Róna Magdának* a lélegzés fiziológiai ritmusából kiinduló tánca, *Bimini* című, üvegfigurát megjelenítő kompozíciója és *Szentpál Olga* Barbár tánc című, *Bartók* Allegro barbarójára készült mozgásfantáziája mellett.

Színes, változatos programok lehettek a Rendkívüli Színpad estjei, s emellett: „Ezek a »konferanszrevük« már nemcsak a polgári társadalomról rántották le a leplet, hanem az adott keretek közül való kitérés lehetőségét is felvillantották.”

### Prizma Színpad (1928–1929)

Táncszínpad Madzsar Alice-szal, Róna Magda és Kövesházi Ágnes közreműködésével. Három bemutató (1928. december – 1929. február között) a Zeneakadémián. „A szatirikus színház, a kabaré, a kísérleti színpad eredményei nagyon is szétágaztak már: három–négy külön irányú színház magvát is tartalmazták; az avantgárd kabarét, a tömegszínpadot, a mozgásszínpadot és így tovább. A legfontosabb feladat most az volt, hogy a mozgás alapjára helyezett drámai kóruszínpadot kialakítsuk. A kabaréjelleget tehát fokozatosan kikapcsoltam, a konferansztémákat mind mélyebbre és mélyebbre építettem, a kórusokat, parlandójátékokat, táncdrámákat pedig igyekeztem szakszerű stúdiómunkával úgy fejleszteni, hogy az új színpadi egység felé közeledjünk. Így alapítottam meg a Prizma Színpadot.”

Az első előadás az *Árnyak* címet viselte. Kozma József zenéjére Madzsar Alice két számot komponált, a *Hatkarú istennő* című árnyjátékot és az *Emlékek* című, parlandóval egybekötött víziós mozgásdrámát. Róna Magda *A halál vet* című kompozíciója szintén parlandóra készült árnyjáték volt. Bemutatták ezek mellett *Wilhelm von Scholz* Versenyfutás az árnyakkal című pszichoanalitikus drámai jelenetét is. Az egész est magán viselte a korabeli lélektani kutatások hatását, elsősorban Freudét: „Amiként az ember órával a kezében áll, és méri a kilométereket és lemér mindent, logikájával szétfeszít mindent, és nem lát magába, nem tudja, micsoda erőknek a játékszere, milyen kozmikus vagy társadalmi tendenciákat valósít meg kikerülhetetlen biztonsággal.”

A Prizma Színpad második előadása a *Kezek* címet viselte. Előadták Palasovszky liturgikus kórusjátékát, a Madzsar Alice koreografálta *Kezek* táncát, Kövesházi Ágnes munkatáncát, Palasovszky Ödön *Oidipusz kezei* című, az ősi mítoszt újraértelmező szintetikus kórusdrámáját, zenére és parlandóra.

A *Számok élete* című harmadik bemutató „szintetikus konferanszjáték a számok életéből”. Előadásra került *Pitagorasz* tétele, Buddha nyolc nemes igazsága, Az apokalipszis négy lovasa, Nietzsche számmissztikája, de a deviza-piac, a menetrend, kiszámolós gyermekmondóka, statisztika és árjegyzék is. Bemutatták Palasovszky *Az 1x1 ünnepe* című oratóriumát, és Bortnyik Sándor *Zöldszamár-pantomimját*, „a házassági háromszög végleges megoldásáról”.

A polgári szalondrámát és játékmodort kifizurázó pantomim tulajdonképpen szöveges, „mechanikus balett”. Bortnyik konstruktivista díszleteket tervezett, mozgó kulisszákat. A szereplők gépies, bábszerű mozgással léptek színre, egy létra tetején tábla jelezte: ez „a drámai feszültség tetőfoka”. Mindez a Bauhaus színpadi kísérleteinek hatását mutatja.

„Bortnyik ugyan nem tartozott a Bauhaus gárdájához, de weimari tartózkodása idején kapcsolatot tartott a magyar »bauhausosokkal« ... Bortnyik nyelvöltögető színpadi jelenete konstruktivista mezbe bűjt, a Bauhaus technicizáló kísérleteit követte. Az egymásért

hevülő fiatalok mellén például szív »lángolt«, a férj szíve helyén pedig pénzeszacskó »dobogott«.

Palasovszkyék (Tamás Aladárral és *Remenyik Zsigmonddal*) már 1927-ben közöltek egy írást a Bauhaus színházi törekvéseiről (*Oscar Schlemmer* Ember és műfigura) az Új Föld című folyóiratban. Szinkronban voltak tehát a legfrissebb színházi újításokkal, de sosem másolták azokat, már csak azért sem, mert ritkán azonosultak a külföldiek tartalmi szándékaival, csupán a formai újdonságokat keresték ezekben az irányzatokban.

Kocsis Rózsa írja Igen és nem című könyvében, hogy „Palasovszkyék mint hivatásos színészek és rendezők, alkalmi társulásaik és a munkásegyletek periferikus lehetőségein túl, a hivatalos színházi világba szerettek volna betörni.” Ez a szándékuk természetes. Tehetséges és képzett (!) fiatal művészekről van szó, akik végül is négy év alatt mindössze 18 színházi előadást tarthattak.

„Olyan társaságokban is megfordultak – folytatja Kocsis Rózsa –, amelyek a szocialista felfogástól, a baloldali mozgalmaktól nagyon távol álltak. Kísérleteik ugyanis »művész pártoló« előkelőségek figyelmét is felkeltették.”

Ez talán nem olyan nagy bűn... Kassák szerint az volt. Valószínűleg innen ered – Kassáktól és körétől – Palasovszky baloldali meghurcoltatása, mely gyakorlatilag a hatvanas évek végéig tartott, a „polgári ideológia” vétkét hánytorgatva fel. Kassák későbbi megítélése szerint Palasovszkyék kísérletei jelentősebbek voltak politikailag a művészi eredményeiknél. Csakhogy ezt ő csupán 1962-ben írta le. Kissé megkésett rehabilitációja annak az embernek, aki méltó társ lehetett volna Kassák oldalán.

Kocsis Rózsa így zárja az e témához írt megjegyzését: „Jóllehet Palasovszkyék valóban két úton jártak, de a munkáskultúra területén vállalt sajátos feladatuknak mégsem lettek áru-lóivá.” A mondat első felével nem lehet egyetérteni. Palasovszky és munkatársai művészi szempontból valóban sokféle utat bejártak (bár a húszas évek végére világosan körvonalazható az a három fő irány – az avantgárd kabaré, a politizáló tömegszínpad és a lélektani megalapozású új táncszínpad –, amerre következetesen haladtak), de céljuk mindig azonos maradt. Színpadaik története: lázadásai története.

Hogyan ágyazható be Palasovszky életműve a kortársi művészetbe? Piscator, Meyerhold és Tairov valószínűleg hatottak rá. De hatott az új irodalom is. A futurizmus, a kubizmus és az expresszionizmus, majd a dada, a szürrealizmus és a konstruktivizmus – szinte egy időben érkezett a magyar irodalomba és az avantgárd színházba. Palasovszky színpadi művészetére jellemző, ahogyan a modern törekvések hatását szintetizálva teremtett újat.

A francia avantgárd rendezők 1926-ban alapítanak „négyes szövetséget” (Pitoëff, Jouvet, Baty, Dullin), Marinetti és Prampolini 1929-ben hozza létre futurista színházát, Artaud, az érzékekre hatni kívánó zseni pedig csak évekkel később lát munkához. A német munkásszínpadokkal egy időben, ha nem hamarabb, állít kórust Palasovszky a pódiumra, s Brecht-nél előbb foglalkozik a világnézeti, dialektikus színház gondolatával. A korrallal együtt lélegző társa volt a külföldi újítóknak.