

## Kővágó Zsuzsa SKICCEK EGY FEJEDELEM PORTRÉJÁHOZ

Milloss Aurél tanulmány II. rész

Tulajdonképpen Budapesten kezdődött a náci elöl hazamenekült Milloss olaszországi karrierje. A magyar fővárosban ismerte meg Albert Rousselt, aki felkérte *Aeneas* című műve koreográfiájának elkészítésére, amelynek realizálására a nápolyi Teatro San Carloban került sor. Az 1937-es itáliai bemutatkozás olyan sikeres volt, hogy Milloss-t Tullio Serafin meghívta a Teatro Reale dell'Opera-hoz dolgozni. Így szinte természetes, hogy ő, aki Magyarországon kénytelen volt alkalmazott színházi koreográfiákat készíteni – a *Magyar Csopajáték* társulata is csak az előadássorozatra állt fel – elvállalta a meghívást. A Római Királyi Opera nem csak az operai balett-betétek komponálására adott lehetőséget (*Tannhauser*, *Oberon*), de például lehetősége nyílt de Falla művének, a *Háromszögletű kalap*nak saját verziójával történő bemutatására is. E művet 1934-ben, Augsburgban már színre vitte. Az 1938/39-es évadban Milloss mint mester is jelentős munkába kezdett a római táncosokkal: Attilia Radice és Ugo dell'Ara mellé jó képességű táncosokat kezdett kinevelni. Így színre vihette a *Coppéliát* is, amelynek főszerepét ő maga táncolta. (Milloss Coppélius-fotóit látva talán nem gondoljuk tévesen azt, hogy dell'Ara *Excelsior*-felújításában a sötétség démona szerepformálására hatottak az emlékképek). Az 1939-es év újabb, évtizedekre szóló kapcsolat kezdetét hozta a művész életében, nevezetesen meghívták a firenzei Maggio Musicale-ra, mely alkalommal a *Tell Vilmos* koreográfiáját kellett elkészítenie. • Ez a vendégszereplés egyben megadta az Igor Stravinsky-jel történő személyes kapcsolatfelvételi lehetőségét is. Így a következő évben Róma is megismerkedhetett Milloss *Petruskájával*, a koreográfus pedig új oldaláról mutatkozott be Itáliában: Rimszkij-Korszakov *Aranykakas* című operáját rendezte és koreografálta – a cselekményt táncosok játszották el, a színpad két oldalán álló énekesek énekeltek helyettük, az asztrológus szerepét maga Milloss táncolta. Egy korabeli kritika így fogalmazott a darabról: „Királyi Színházunk ragyogó működésének fénylő pontja.” • 1940-ben, Anglia után a *Csodafurulya* a nemzetközi táncszínpadra került, mégpedig az eredeti verzióhoz képest azzal a változtatással, hogy Milloss „spiccre tette” a koreográfiát. E bemutatóval jelét adta Milloss az alkotótársi hűségnek is, mert ragaszkodott budapesti barátainak közreműködéséhez. Pekáry István díszleteit és jelmezeit használta az 1941-es *Magyar Intermezzo* (Kodály Zoltán: *Maroszeki táncok*) előadásához. Ugyancsak ebben az időszakban készült el Stravinsky: *A katona története*, majd a *Prométheusz teremtményei* és a *Tavaszzünnep* is. • A művelt koreográfus a sikerekre alapozva keresztyülvitte, hogy Alban Berg *Wozzeck* című operáját is bemutassák. Milloss ekkorra már megkérdőjelezhetetlen művészeknek számított Olaszországban. A fasiszta Németország és Olaszország politikai kapcsolataiból adódóan hivatalos vendégjátékokra hívták a római operaház társulatát Drezdába Breslauba (Wrocław), Bécsbe és Berlinbe. • Milloss a turnéra a következő programot állította össze: *Négy évszak*, *Petruska*, *A korszok*, *Salomé Polovec táncok*, *Prométheusz teremtményei*, *Fantasztikus bolt* és *Romantikus Magyarország*. Az indulás előtt tíz nappal azonban a cenzúra letiltotta a *Petruskát*, mivel Stravinsky zenéjét „degenerálnak” bélyegezték, és mert két orosz témájú darabot túl soknak tartottak. Milloss azonban nem volt hajlandó lemondani a *Petruskáról*, amelyben koreográfiai esztétikáját bontakoztatta ki. Végül Mussolini előtt kellett elmondania érveit, aki egyetértett vele, így a német hatóságoknak is beleegyezésüket kellett adniuk az eredeti programhoz. A társulatnak nagy sikere volt ezen a turnén is, különösen a letiltani szándékozott darabbal: A *Petruska* után a közönség 46 percig ujjongott. Ezzel a táncos-koreográfus végleg meggyőzte Serafint, aki beleegyezett, hogy 1941-es és 1942-es évadban egy teljes Milloss-ballettestet mutassanak be. • Milloss haláláig magánál hordott egy ütött-kopott bádoggal cigarettatárcát, amelyet Bécsben kapott egy kupaaljából előmerészkedő zsidó házaspártól, akik ezzel köszönték meg, hogy Stravinsky-t elvitte hozzájuk még úgy is, hogy ők a színház közelébe sem teheték lábukat. • Megdöbben a mai olvasót, hogy milyen gazdag és progresszív művészeti élet bontakozott ki Itáliában a háború legkeményebb éve alatt. Különösen akkor, ha arra gondolunk, hogy Bartóknak „futnia kellett” Magyarországról, vagy hogy milyen sekélyes, mondhatni provinciális színházi, filmes és irodalmi produktumok kaptak helyet ezen időszakban itt, Kelet-Európában. • Rómában színre kerül Prokofjev: *Tékozló fiúja*; Ferrotól a *Persephone*, Petrassitól a *Coro di Morti*, a *Rosa del sogno*, a *Capricci alla Stravinsky*. A díszlettervezők között olyan neveket találunk, mint Prampolini, de Pisis, Severini. A Milloss-életmű ezen korszakának legjelentősebb és legizgalmasabb eseménye Bartók Béla *A csodálatos mandarinjának* 1942-es bemutatása és sikere a milánói Scalaban – melyről az első részben már megemlékeztünk. • Róma német megszállása egy időre kényszerű téglenségre ítélte a koreográfust, aki humanizmusából és náci gyűlöletéből egyenesen adódóan – sok más, üldözött római polgárral együtt – a Vatikán falai között élt át a vészterhes időket. • Amikor a római opera ismét elkezdte működését, Milloss elkészítette *Bohero*-verzióját. A darabról alkotója a következőképpen tájékoztatta a Magyar Állami Operaház vezetését 1985-ben, amikor is szó volt egy esetleges Milloss-est létrehozásáról: „E művem poétikai szelleméről és koreográfiai szerkezetének különlegességéről néhány szóval igen nehéz lenne referálni; nehéz lenne oly alaposan és kimerítő módon referálni, mint ahogy ezt Európa és Dél-Amerika legtekintélyesebb tánckritikusai tették.(...) Úgy azt ajánlanám, hogy (...) fordíttassa le magának azt a mellékelt ismertetést, amelyet e balettem legutóbbi milánói felújítása alkalmával a Teatro alla Scala közölt az előadás programfüzetében.



Koreográfiám összesen ötvenhat szerepének alakítása számára egy első szolótáncosnőre, egy első szolótáncosra, négy további szolista párra, harmincöt kartáncosnőre és tizenegy kartáncosra lenne szükségem. Ami e mű szcenikai részének kivitelezését illeti, azt mondhatom, hogy az összesen ötvenhat jelmez és egy részben más-más formákba változó díszlet elkészítését venne igénybe. Ezek megtervezését – mint fenn már említettem – egy hazai művészre szeretném bízni. Mégpedig nem csak azért, mert ezek megtervezésénél feltétlenül tekintetbe kell venni az Operaház scenotechnikai berendezésének specifikus lehetőségeit, hanem azért is, mert magyar ember létemre különösképpen örülnék, ha programom legalább egyik balettjének díszletét és jelmezeit magyar művész alkotná meg.” (Róma 1985) • Róma felszabadítása után született meg az *Egy faun délutánja* és Richard Strauss zenéjével, de Chirico színpadterveivel a *Don Giovanni portréja*. A római opera enyhén zürös belső viszonyai nem tették lehetővé a nyugodt munkát, így Milloss megvált a társulattól és saját együttest alapított a Balletti Romani di Milloss néven. Spanyolországba, Portugáliába, Latin-Amerikába utaztak, a turné *A csodálatos mandarin*, *A galántai táncok*, *Vlad muzsikájára*, Milloss szövegkönyvére készült *A kaméliás hölgy*, s a Bach II. és III. szvitjére komponált *Isola Eterna* is szerepelt a repertoárban. A tervezett út előtt Itáliában mutatták be a programot – a háborút közvetlen követő időben nem volt könnyű a tengeri hajóút megszervezése. • Klaus Mann *Fordulópont (Tudósítás egy életről)* című könyvében az alábbi sorokat olvashatjuk a római művészársaságban eltöltött időkről: „Leonora Fini a legmarkánsabb és legeredetibb tehetség az olasz festők között (...) a koreográfus és táncos Milloss Aurél – magyar származású, de évek óta Olaszországban dolgozik – szintén Leonora belső köréhez tartozik. Ha egyszer idejössz, nem szabad elmulasztanod, hogy megnézz vele egy balettet az operában. Amikor »klasszikus« akar lenni, néha inkább konvencionálisra sikerül, annál otthonosabban mozog azonban a fantasztikus, a bizarr és kísérleties szférában; kitűnőt produkál ebben a zsánereben.” • Milloss 1946-ban eddig számára új művészi tevékenységbe is fogott: „San Marino köztársaságban vagyok. E helyen egy nagy filmet forgat egy olasz, angol, lengyel társaság a film címe *Lo sconosciuto di San Marino (A San Marino ismeretlen)*. • A hatalmas címszerep eljátszására engem szerződtettek le. A film tartalma igen érdekes, szerepem nem kevésbé. Ezért vállaltam el. Hisz egyébként képtelen lennék a film-színészkedés kedvéért lemondani az élő színpadról, a táncról.” (San Marino 1946) • Csak fotódokumentumaink maradtak (az emlékek alapján, az akkoriban felívelő olasz neorealizmus stílusjegyeit mutató) filmről. Érdekes, hogy Vittorio de Sica egyik epizód szereplője volt az alkotásnak. • Milloss 1946-1948-ig a Scala Balett igazgatója, s ugyanezen idő alatt az újra meginduló Maggio Musicale Fiorentino fesztiválok táncművészeti vezetője. Rendez és koreografál a Velencei Kortárs Zenei Fesztiválon és komponál a Ballets des Champs-Élysées társulatánál. • Párizsban Petrassi zenéjére, T. Keogh scenerozásában készül el a *Don Quijote portréja*: a korszak egyik legzseniálisabb táncosa, Jean Babilée táncolja a címszerepét. E mű felkerült a Maggio programjába is, és szerepelt volna a be nem teljesült, budapesti tervben is. Milloss magyarországi munkássága idején már foglalkoztatta a téma feldolgozása: eredetileg Ránki Györggyel akartak közös kompozíciót készíteni. A zeneszerző a 1989-es In memoriam Aurelio Milloss kiállítás látogatókönyvébe a „búsképvő lovag” melódiáját kottázta be, mint meg nem valósult ifjúkori álmukat. • 1949-ben régi kedves terve kerül megvalósításra a Stockholmi Királyi Operában (február) és a Római Operában (március) – Veress Sándor zenéjére, Milloss Aurél és Pekáry István szövegkönyvével, utóbbi scenográfiájával a *Térszili Katicza*, egy magyar mesebalett. • Egy nagyszalontai népmese adja a darab alapját, s érdekességként kell megjegyeznünk, hogy Zolnay László, a budai Anjou-szobrokot megtaláló régész volt az eredeti népmesét kiegészítő és a darab cselekményét összegabalyító Trikkum Trákum kapitány kitalálója. • 1950-ben készül el a *macska* Prokofjev zenéjére, Guttuso scenerozásában a firenzei színház számára, és a velencei Teatro la Fenice mutatja be, T. Scialoja szcenikájával a *fából faragott királyfi*. A fenicei újdonságok között feltétlenül ki kell emelnünk a *Ballata senza musica* című koreográfiái különlegességét. „E feltűnést keltő művet nézve a Milloss által ismételt hangoztatott tézis: a tánc a zene előtt keletkezett, ennél fogva minden művészet közül a legeredetibb, a kifejezési ösztön volt a kezdet, és ez ritmikus mozgásban valósult meg. Ebben a balettban a táncmozdulatokat akusztikus arabeszkeként mindenféle zörejek kísérik, amelyek azonban semmiben sem emlékeztetnek az expresszionista korszak elavult »zörejenézére«, egy-egy pas de deux-t alkalmanként »semleges« zene húzott alá, mondjuk egy Czerny-etűd, egyébként a mozgás uralkodott a térben, egy olyan színpadi térben, amely álom diszkontinuitásában Leutréamont tájaira emlékeztetett. Nem úgy, mintha elavult módon álmot ábrázoltak volna, inkább úgy, mintha egy álomban álomként jelenne meg a valóság (...) a tánc ott volt - ahogy Milloss több más »radikálissal« együtt állítja – a művészi kifejezés kezdetén, előbb mint a zene, előbb mint a költészet, előbb mint a képzőművészetek. A ritmikus mozgás és tiszta közvetlensége az érzélem előtt – vajon ez fog elvezetni a végső meggyőző egyszerűséghez, amelyre ez a fajta modern balett, hogy teljesen befejezett legyen, még rászorul?” (Gustav René Hoেকে)



Milloss munkásságát szinte lehetetlen egyetlen tanulmányban összefoglalni. Nem csak azért, mert rendkívül hosszú ideig alkotott és dolgozott különböző társulatok élén. Hanem azért is, mert munkássága az elmélettől a művészetszervezési munkákon keresztül, az előadóművésztől az alkotó mesterig szinte átfogja a táncművészet minden területét. • Ha csak azt tekintjük végig, hogy a XX. század milyen nagy jelentőségű zenei géniuszaival dolgozott együtt, már az is külön kutatási témákat jelentene. Olyan régiókban élesztette újjá a táncművészetet, amelyekben szinte már kihaltak a tradíciók, s megjelenése és munkálkodása után táncközpontokká válhattak ezek a városok, régiók. Olaszország a tánc megújítóját tisztelhetette benne, hiszen Palermótól Rómán, Firenzén, Milánon keresztül Reggio-Emiliáig emelte magas színvonalra a táncot. • A kortárs és az antik művészetet egyaránt közel hozta a közönségéhez. Az esztétikum iránt fogékony befogadókat nevelt. Figyelő szemmel nézte a tánc világát, s ha valódi alkotó tehetséget látott, az a maga lehetőségeivel segítette. Kölni igazgatása alatt Bėjart-t hívta vendégkoreográfusnak. Bécsbe elhívta Nurejevét, Reggio-Emiliába pedig Tetley-t. Milloss kölni munkássága szinte megújította a német táncéletet. Hazatérőként üdvözölte a szakma: a táncörténelem-kritikus Horst Koegler — aki pár évvel később ellenlábasa lett a koreográfusnak — így nyilatkozott: Milloss Aurél 25 év nemzetközi, főleg olasz tevékenysége után először dolgozott ismét Németországban. 1960-as visszatérése a német táncéletbe robbanásszerűen hatott. "Új mérték született", "Köln példája", "A megváltás misztériuma — Milloss táncpoétikája" címmel jelentek meg recenzciók a legrangosabb német kritikusoktól, a Bartók-, Milhaud-, Petrassi-, Prokofjev-, Schönberg-, Stravinsky- és Vivaldi-kompozíciók ihlette koreográfiákról. • A kölni periódus dédelgetett tervei között szerepelt a táncakadémia létrehozása, amelynek létrejötte azonban már nem kötődik Milloss személyéhez. A koreográfus 80. születésnapjára írott laudációjában ezen affért is felemlíti Kurt Peters — kivonatosan közlünk néhány sort a kritikustól. "Három, a táncművészet számára jelentős évet töltött Milloss Kölnben. Itt értenek ahhoz, hogyan kell jelentős neveket megszerezni, de nem tudják kivárni és kiépíteni ezt a nyereséget a színházi művészetek folyamatos fejlesztésére. Így elmulasztották azt a lehetőséget is, hogy megvalósítsák a Milloss Aurél által felvetett tervet, egy táncfőiskola létrehozását (. . .) Ám mivel a színház fejlődése Kölnben mindig is bizonyos személyiségek függvénye, így azok elmenetelével mindig összeomlik a mindenkor művészi koncepció (. . .) Zene, színdarab, mozdulat, festészet, dinamikus szobor — Milloss Aurél ismeri az összes művészet rokonságát. Azok közé a koreográfusok közé tartozik, akik a műben a belső értékeket közvetítik anélkül, hogy az esztétikát elhanyagolnák. A stílus precizitása műfelfogásának esztétikájában nemessé emeli művészetét (. . .) Milloss tudja, hogyan kell koreográfiailag megfékezni a dionüszoszi és az apollói energiákat, s hogyan kell megfogni a harmónia elveivel az egyetemes szellemet." Milloss Aurél nagyon hosszú idő után, az 1981-es "Bartók-évben" jött haza először Magyarországra. A nemzetközi tanácskozáson ragyogó előadást tartott, amelynek záró gondolatait a Táncművészeti Dokumentumokból (1983) ismerhetik az érdeklődők. "Az a módszer, ahogy Bartók *A csodálatos mandarin* szüzséjének zenei kifejezést adott, egy példászerű és rendkívül jelentős új képletet nyújtott más cselekményes balettek megalkotásához is. . . • Bartók életművének hatása azonban a balettalkotás egy másik ágának a kibontakozásában és tökéletesítésében is rendkívül termékenyítőnek, sőt sokszor egyenesen meghatározónak is bizonyult. Pontosan olyan koreográfiai művek létrehozásában, amelyek nem konkrét, tehát nem narratív jellegű cselekmények visszatükrözésére céloztak, hanem elvont, illetve tisztán eszmei feszültségek koncertáns ("szimfonikus") tánc formában kifejtett érzetetésére törekedtek. Tehát olyan művek szerzése terén, amelyeknek témái — a mindenkor egyedi esetekben — vagy a páni miszticizmusban, vagy az ismeretlen misztériumában (akár a sötétben, akár a világosban) gyökereznek; azaz más szóval: egyrészt a tudatalatti labirintusában, másrészt a lét igazságainak magasabb kozmogónikus rendjében (. . .) • A szabad tánc legjelentősebb képviselői már a század eleje óta (. . .) az új poétikájukban és technikájukban már univerzálisabban orientált koreográfusok. Munkáik kifejtésében Bartók hangversenyterembe szánt kompozícióira is (sic!) támaszkodtak. Ezt azonban nemcsak a muzsikák különös táncos szelleme jegyében tették, hanem főleg azoknak kifejezetten transzcendentális szuggesztivitása következtében (. . .) • Az ő zenéinek köszönhetem, hogy sok balettem egész életművemnek talán legreprezentatívabb kifejezőjévé válhatott. Pontosabban: *Az idő küszöbén* (a zenekarra szerzett versenyműre — Róma, 1951); *Misztéris* (a Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára — Párizs, 1951); a *La Sonate de l'angoisse* (a Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre - Rio de Janeiro, 1954); a *Hungarica* (a Táncszvitre — Róma 1956); az *Emlékek az ismeretlenből* (a *Misztéris* c. balettem új, teljesen revideált változata — Róma, 1959), az *Estro barbarico* (a II. zongoraversenyre — Köln, 1963). • De ezt tanúsítja számos más, Bartók szimfonikus zenéire komponált balett sikere is: azon balettek, amelyeket olyan koreográfusok alkottak, mint Birgit Cullberg, Herbert Ross, Harald Lander, Maurice Bėjart, Kenneth MacMillan, Erich Walter, Eck Imre, Michel Descombey, Hans van Manen, Peter Darrell, Fodor Antal, José Limón, Dora Hoyer, Robert Joffrey, Conrad Drzewiecki, Harangozó Gyula, Jiri Kylián, Louis Flaco, Eliot Feld és mások."



Meg kell jegyeznünk, hogy az idő előtt elhunyt Maác László főszerkesztő érdeme, hogy a hajdani Táncművészet hasábjain — az első budapesti hazatérést követően — amikor csak mód nyílt erre, megjelentek Milloss Aurél írásai, ill. a vele, róla készült beszámolók. Mindez azonban nem pótolhatta, és nem is pótolja azt a hiányt, amelyet a hazai művésztől való kényszerű távolmaradása jelent művészeti életünkben. • Szenvedélyesen hirdette, mindenképp előtte mestere, Lábán Rudolf, illetve Bartók Béla és Igor Stravinsky művészetének nagyságát előadásaiiban és tanulmányaiban. A kutatás fontosságát, a szakmai műveltség folyamatos mélyítését éppúgy elvárta táncosaitól, mint az úgynevezett szakkritikától. Kérlelhetetlensége okán, emiatt nem egyszer támadt konfliktusa is az úgynevezett szakmával. Neki volt igaz, hogy nem engedett. • Munkásságának egyes fejezeteit számtalan résztanulmány dolgozta fel, s van egy olyan tanítvány, aki nagylélegzetű monográfiában iskolapéldaként is értékelhető módon dolgozta fel a Mester életművét. Patrizia Veroli 1996-ban megjelent könyve a magyar művelődéstörténet számára is fontos kézikönyv lehetne, amennyiben a magyar könyvkiadás vállalkozna egy európai kultúrhistoriát egy európai művész munkásságán keresztül bemutató dokumentum közreadására. Jelen dolgozatommal csak törlesztettem Milloss iránti adósságomból, mert soha nem tudom valójában meghálálni azokat az órákat, beszélgetéseket, melyeket vele tölthettem Budapesten és Rómában. Ezúton fejezem ki köszönetemet azon kollégáimnak, akiknek munkáit felhasználtam e dolgozat megírásában.

#### Források

Milloss Aurél levelei Pekáry Istvánhoz

Milloss Aurél levelei Kővágó Zsuzsához

Aurelio M. Milloss: Il sogno del coreodramma, Salvatore Viganò poeta muto Reggio Emilia, 1984

Klaus Mann: Fordulópontra (Tudósítás egy életről), Budapest, Európa Kiadó, 1987

Zolnay László: Hírünk és hamvunk, Budapest, Magvető Kiadó, 1986.

Patrizia Veroli: Milloss Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità

Con uno scritto di Roman Vlad

Lucca, Libreria Musica le Italiana Musicale Editrice, 1996

Dienes Gedeon televíziós interjúja Milloss Auréllal, 1986

Kővágó Zsuzsa: Milloss Aurél színházi koreográfiái I-III.

Táncstudományi tanulmányok

Milloss Aurél szóloestjei és a Magyar Csupajáték TTT. 1996-97.

A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében, Színházstudományi Szemle, 1986

Interjúk Milloss Auréllal 1986

Interjúk: Szabó Ivánnal, Fischer Sándorral, Csányi Lászlóval, Ránki Györggyel, Szemeréné Rácz Blankával,

Olga Signorelli, Giancarlo Vantagio, Alberto Testa, Lorenzo Tozzi

Külföldi Szemle különszám Milloss Aurél tiszteletére, (Szerkesztő: Fuchs Lívia, Budapest, 1987.)

Moreno Bucci e Caterina D'Anico de Carvalho: Aurelio M. Milloss 35 anni di balletto al Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 1987.