

TAVASZÜNNEPEK

# KORTÁRSUNK, SZTRAVINSZKIJ



Sámán: Vati Tamás

*A Sacre du printemps (Tavaszi áldozat)* a lassan tegnappá távolodó XX. század egyik - ha nem a - legjelentősebb muzsikája, amelyik véglegesen felforgatta a tánczenéről vallott korábbi elképzeléseket. A mű 1913-as párizsi ősbemutatóját vad és viharos tiltakozás fogadta, hiszen a Champs-Élysées Színház páholyaiba zsúfolódó tollas-gyémántos-frakkos közönség keccses és kifinomult táncosokat, rafináltan erotikus jelmezeket és andalító zenei folyondárokot, érzelmes keringőket és tízes mazurkákat várt. Sztravinszkij macacsul ismétlődő ritmusai, egymásba torlódó rövid zenei motívumai, a hangzás barbársága riasztóan „csúnya” volt a Chopin és Debussy, Weber és Schumann, Rimszkij-Korszakov és Cserepnin muzsikáihoz szokott füleknek. Es a látvány! Oh, borzalom! Befelé fordult, „csámpás” lábak. görcsbe rándult testek.

szögletes karok, csoszogás és dobogás a követhetetlen, de démoni erejű ritmusokra. Ez nem tánc, hanem merénylet a művészet, a jó ízlés ellen - harsogták -, holott nem történt más, mint hogy Nizsinszkij, a koreográfus hűségesen követte mestere, az Orosz Balettet 1909 óta éppen Párizsban diadalra vivő Fokin új esztétikáját: a koreográfusnak minden balettnél a tárgynak „legjobban megfelelő új mozgásformát” kell alkotnia, ahelyett, hogy a már bevált mozdulatok lomtárában kotorászna. Roerich, *a Tavaszünnep* tervezője és librettistája pedig ezúttal az archaikus kor emberáldozatot követelő termékenység rítusát álmodta színházzá, ami a balett apollói nyelvén megközelíthetetlen volt. Ezért Nizsinszkij sem tehetett mást, a tagadás attitűdjét válaszította: a klasszikus balett kánonját elvetve földközeli mozgásokkal. „termé-

szetes” lábdobogásokkal, a tömbök feleselgető lépkedéseivel, gyors csusszanásokkal, apró felugrásokkal idézte fel az archaikus szertartást. *A Sacre* nevű kísérletet a klasszikus iskolán felnőtt Nizsinszkij nagyon megszenvedte, a balettek előadásában kiváló kollégái gyűlölték - hiszen nem táncolhattak, hanem mozogniuk kellett! -, a közönség pedig kifütyülte. (Sztravinszkij is csak a hangos bukást követő évben lett elégedett a muzsikával, amikor egy koncerten végre [!] „a publikum figyelmét nem vonták el a színpadi képek...”) Vagyis *a Sacre* zenéje a korabeli színpadi táncművészet lehetőségeihez képest túl korán született: az éteri, a harmonikus, a kiegyensúlyozott és emelkedett kifejezésében utolérhetetlen klasszikus táncmatéria nem önthette formába a démoni, eksztatikus, orgiasztikus, barbár rítust. (A „dionüszoszi”

táncforma, a modern tánc pedig ekkoriban éppen a születés állapotában volt.)

A balett, majd később a modern tánc több jeles koreográfusa - Massine-tól Millossig, Hortontól Wigmanig - már a csúfos bukást követő évtizedtől kezdve megpróbálta színpadon újrafogalmazni a csábítóan és megkeverülhetetlenül „tornyosodó” muzsikát. Korszakos sikert mégis csak a következő, a háború után induló fiatalabb koreográfusnemzedék egyik géniusza, a zenéhez friss szemmel közeledő Maurice Béjart aratott a Tavaszünneppel. Béjart - éppen negyven [!] éve - sutba dobta a librettó utalásait a szláv régmúltra: „Azt gondoltam, hogy a tavasz-nak semmi köze ahhoz, hogy öreg orosz parasztkok egy fiatal lányt bámulnak... Az aztán végképp feldühített, hogy halállal végződött a mese... a zene éppen az ellenkezőjére utalt” - írja. Nem vetette el viszont a zene sugallta őserő megjelenítését, csak ezt nem egy rekonstruált archaikus cselekedetben vélte teatralizálhatónak. Béjart a Férfi és a Nő életet adó egyesülésének misztikumává tágította a „csípők, öklök, hirtelen felvetett fejek” táncát.

Béjart balettje „kortársunkká” tette Sztravinszkij *Sacre-ját*. S bár azóta is számtalan koreográfia született e muzsikára, hasonlóan elementáris, egyszerre muzikális és originális persze kevés. Az egyik legnagyobbjából, Pina Bausché - melyet a nyolcvanas években mint idejélmúltat megtagadott, majd azért időről időre saját maga rehabilitált -, Béjart koreográfiájának eszmei ellentéte: Béjart-nál a *Tavaszi áldozat* a nagybetűs ÉLET diadalmas örökkévalóságának himnusza, Bausch-nál a nagybetűs (női) SORS letaglózó változatlanóságának kényszerű elfogadása.

Az utóbbi két évtizedben feltűnően megritkultak a *Sacre* színrevitelei. Mindent elmondtak volna róla/vele? Nem hinném. Sokkal valószínűbb, hogy véget ért egy színházi korszak, a végigkomponált zenék, az egységes történetek, a lineáris táncdramaturgia periódusa - akár a balett, akár a modern tánc vagy az évtizedek óta harmadikként a színpadra lépett néptánc nyelvén íródjanak is a kompozíciók. Bizonyos alapvető polarítások - mint az absztrakció és expresszivitás, az abszolút tánc és a táncszínház - ugyan változatlanok, de ebben a törmelékessé hullott világban nehéz érvényes helyet találni Sztravinszkij káprázatosan hangszerelt, ellenállhatatlanul dübörgő ostinatóinak. (A néhány legújabb, „posztmodern” kísérlet - mint Paul Tayloré és Richard Alstoné - nem is a monumentális, hangszeres változathoz fordult, hanem a zorgoraátíráshoz.)

A Budapesti Őszi Fesztivál heteiben most egymás közelébe sodródott a *Tavaszi áldozat* két eltérő szemléletű és formavilágú, bár csak négy év különbséggel született változata. Bozsik Yvette erősen teatralizált megoldása mintegy újra ráterhelte a muzsikára azt a régészeti kelléktárat, amely az ősbemutató óta teljesen lekopott a darabról. Marie Chouinard - a kar adai táncélet Bozsikhoz hasonlóan extravagáns személyisége - pontosan az ellenkezőjét tette: minden archaikus utalástól mentesen teremtett egyfajta ősi, az „idők kezdete”-szerű pillanatot.

Bozsik Yvette érdeklődése a táncirodalom múltja iránti nem most nyilvánult meg először. Már A *villik* is a romantikus balett egyik legpoétikusabb alapművét, a *Giselle-t* idézte meg, anélkül azonban, hogy a koreográfus



akár az eredeti zenét, akár a librettót akár csak nyomaiban megőrizte volna. Szuverén kortársi vízió volt ez a szegedi előadás egy romantikus témára. Később Bozsik sorra fedezte fel magának a modem tánc nagy lázadó asszonyait, Isadora Duncant és Mary Wigmant, továbbra is a konkrét művek vagy stílusok imitálása nélkül. A legendás előadóművészek előtt tisztelgő szólókat egy hírhedt művész kultikus művének - Vaclav Nizsinszkij *Egy faun* délutánjának - parafrázisa követte, azokkal a groteszk színekkel át- meg átszőve, amelyek olyan összetéveszthetetlenül egyedivé teszik az utóbbi évek Bozsik-opusait. Ehhez járult még az a „pimaszság” is, hogy a faun és a nimfák témát variálva Bozsik az eredeti zenét és koreográfiát mintegy betétként beleszította a darabba - holott olyan autonóm zenével, amelyet nem az ő felkérésére írt a szerző, a Bartók-estet kivéve sosem kísérletezett. Bartók Béla *A csodálatos mandarinjáról* - amely a század tánczenéinek másik megkerülhetetlen csúcsa - a koreográfusnak volt személyes és hitelesen színpadra tett látomása, míg *Tavaszi áldozat*-produkciója zavarba ejtően kiérleletlen. Nem állítom, hogy felületes, sőt. Legfőként a tudományos ismeretek zilált halmaza uralja a színpadot. Van itt minden - többféle halottkultusz-tól munkatáncig, vegetációs ünneptől révülő számánig -, amit az archeológia és az etnológia kínálhat, csak hogy mindez mégsem áll össze színházzá.

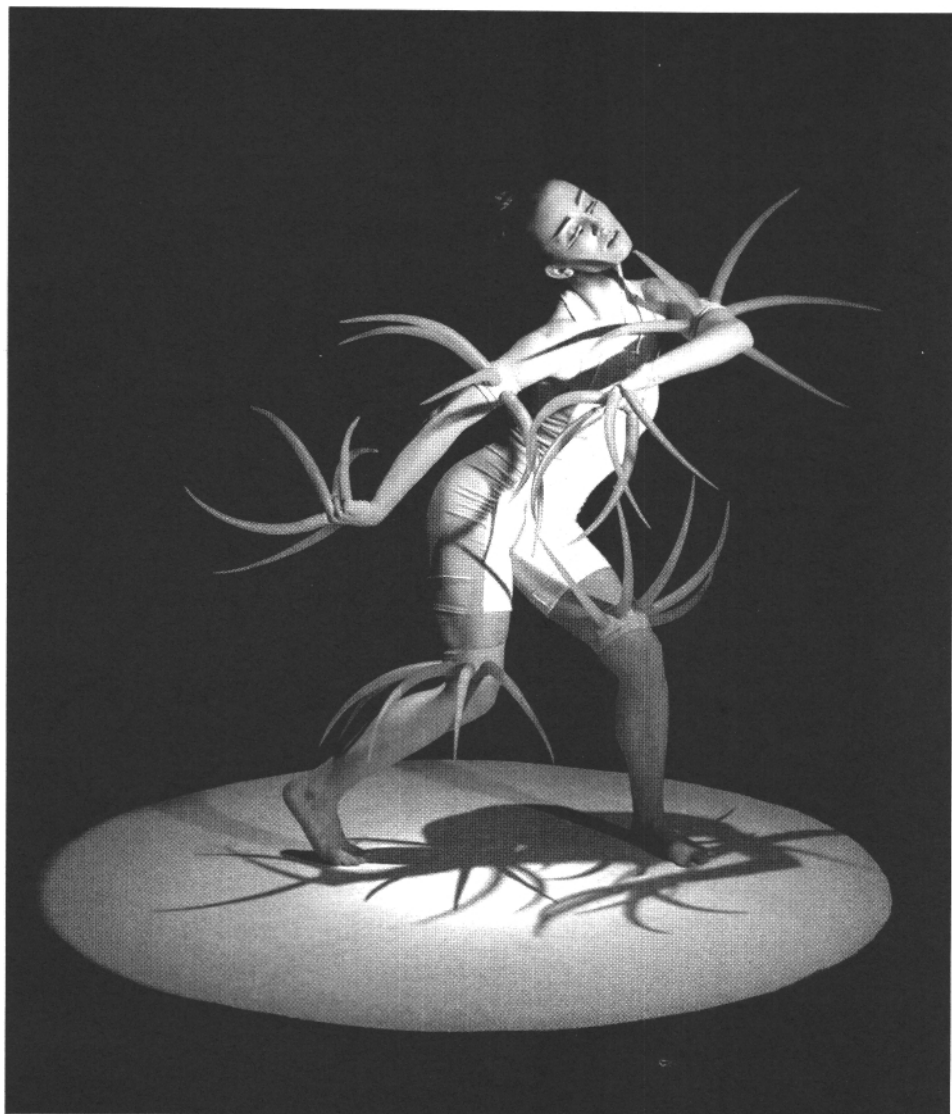
A zenemű első képe - *A föld imádása* - koreográfiailag és dramaturgiailag egyaránt megoldatlan. A lányok, majd fiúk csoportja hol a mindenkori ártatlan ifjúság, hol a Roerich-féle „szláv” ösök és szüzek csapataként mutatja fel - a zenei tételek szerint mechanikusan váltakozva - a legkülönfélébb mozgáskészleteket Bauschtól Mojszejevig, ám ezek egyike sem szerveződik olyan homogén stílussá, amely megeremthetné azt az egyszerre archaikus és kortárs közeget, amelyből aztán ki-nőhetne az életbe s egyben halálra táncoltatás sajátos szertartása. Mert valójában ezt készíti elő az első kép, a Bozsik játszotta összűz élet-re varázslását, majd halálba magányosodását.

A második jelenet - *A nagy áldozat* - koreográfiailag jóval egységesebb a korábnál, Bozsik Yvette erőteljes előadói jelenléte is megemeli, mégsem feledtetni, hogy a mű végül adós maradt mind a kiválasztottság gondolatának, mind a nagyszerű zenének az interpretációjával.

Az áldozat, a kiválasztottság témája Marie Chouinard-t sem foglalkoztatta a *Tavaszi áldozat* színpadra állításakor, de ez az ő esetében törvényszerű. Hiszen bár a koreográfus kanadai, munkái az amerikai posztmodern táncos-gondolkodásmódról tanúskodnak. Azt vallja ugyanis, hogy a tánc elsősorban kinetikus művészet, még ha tradicionálisan színházi terekbe járunk is táncelőadásokat nézni. Ezért

indul ki, s nem érzelmek, emberi karakterek és relációk, helyzetek gesztikus-mimetikus-táncos felidézésére vállalkozik, hanem a test lehetséges és már-már lehetetlen mozgástományait kutatja. S e New Yorktól Nepálig, Berlinton Bali szigetéig terjedő, azaz a kortárs és az ősi mozgások világát egyaránt bebarangoló személyes tapasztalások eredményeként formálódott ki mára az az originális mozgásnyelv, amelyen azután sorra születnek a jellegzetes Chouinard-koreográfiák. (Erről a többnyire alig követhető folyamatról, az egyéni stílus kialakulásáról adott érdeklletes képet az Őszi Fesztiválon látható másik Chouinard-előadás, a Trafóban játszott *Szólók 1979-1999* című est. Ritka merészség egy érett alkotótól, hogy korai, művészileg régen maga mögött hagyott darabjait is vállalja, holott épp ez mutatta meg, honnan - tudniillik a hetvenes évek minimalizmusától és performance-aitól - jutott el mai önmagáig.)

Marie Chouinard a mozdulat határtalanságának nyomába szegődő utazásai során különböző táncokat akart tanulni, végül azonban a gondolkodásmódja változott meg. „Ha csak egyetlen kultúrán belül maradsz, nem tudod tökéletesen feltérképezni a testedet!” - összegezte személyes tapasztalatait. S miután legfontosabb impulzusait az ősi hagyományokat még elevenen őrző kultúráktól kapta - ahol „mellesleg” a táncos az emberi és isteni közötti ősi és örök közvetítő -, talán ezért is ragadta magával Sztravinszkij eruptív muzsikája, holott a *Tavaszi áldozat* előtt soha nem koreografált olyan zenére, amelyet ne az ő elképzeléseihez írt volna régi munkatársa, Rober Racine. Chouinard-nak sikerült Sztravinszkij partitúráját lényegében zenei s nem színházi olvasatban megragadnia. Chouinard is rövid, néhány ütemes táncmotívumokból s ezek egymás sarkában rohanó, fejlesztés nélküli ismétléseinek alig felfogható, mégis átütő hatású rendjéből építi fel kompozícióját. Még csak távoli utalás sincs nála semmiféle történetre, de maga az anyag megformálása mégis a folyamat, a valahonnan valahová élményét kelti. Hiszen a zene megszólalása előtti csaknem tíz percben a mozdulatok és zajok szinte a kozmoszból - a mozdulatlan-ságból és a némaságból - sarjadnak, majd az elszigetelt, a térben elszórtan, de szimultán zajló pózok, formátlan porzékólasok és viharos gyorsaságú mozgások lassan formát kapnak, a meghatározhatatlanul, átláthatatlanul kavargó anyagból lények artikulálódnak: a mitikus káosz és a teremtés titokzatos gesztusa idéződik meg, a nemlét létbe fordul. A koreográfia éppen olyan „darabos...”, mozaik-szerű..., egészen különös, lázasan izgató és felkorbácsoló”, mint amilyennek Bartók hallotta a *Sacre* zenéjét. S a kortárs táncnak ez a nem az expresszivitásra és a kifejezésre, nem a „színháziasságra”, hanem a mozgás - zenétől és vizualitástól mégsem független - autonómiájára törekvő irányzata is úgy szervezi anyagát, hogy mellérendel és összetorlaszt, ismétél és halmoz, lemondva a zenei fejlesztés - és analógiája, a színházi történetmesélés - sokféleképp kimunkált, de egyaránt érvényét



Marie Chouinard a kanadai *Le Sacre du Printemps*-ban