

MODERN BALETTEK AZ OPERAHÁZBAN

FONTOLVA HALADÓN

Kamaszkorom - többek között - az opera vonzásában telt. Hányszor kellett már hajnaltól sorban állnom, hogy pénztárnýtáskor jó helyezésem legyen, hiszen másként nem lehetett jegyet szerezni a kedvenc előadásokra, amelyeket persze ötször-tízszer néztem meg. Vagy csak hallgattam, hiszen a felső emeleti oldalülésről ugyan mit lehetett látni! Nekem az operát a Nádasdy-rendezések, Oláh Gusztáv díszletei s az énekesek - például Székely Mihály, Losonczy György, Svéd Sándor, Simándy József, Littasy György, Osváth és Orosz Júlia, Palánkay Klára, Gyurkovics Mária - jelentették. S a balettek. A klasszikusok - például *a Diótörő*, *A bahcsiszé'áji szökőkút* - mellett Harangozó Gyula koreográfiái: *a Coppélia* éppen úgy, mint *A csodálatos mandarin*.

Aztán hűtlen lettem az operához - legalább is az Operaházhoz -, a baletthez még inkább. A balett helyett egyre jobban érdekelt a kortárs mozgásszínház. A modern mozgásvilággal Eck Imre és a Pécsi Balett ismertetett meg, s kortárs táncot főként külföldön nézhettem.

Például Béjart-balettet. Igaz, Béjart-koreográfját a budapesti Operaházban is láthattunk - több évvel az ősbemutató után.

A klasszikus balett iránti előítéleteimet a legutóbbi évek operaházi emlékei csak erősítették. Nem mintha a látott előadások legtöbbje ne lett volna jó produkció, de miközben a koreográfus és a táncosok sokszor virtuóz teljesítményét maximálisan elismertem, gyakran hiányérzettel távoztam. Ugyanis amikor balett történetet próbál megeleveníteni - például *a Spartacus* vagy *a Szentivánéji álom* esetében -, úgy érzem: valami kimarad, nem születte meg, hiszen az előadás általában megelégszik a cselekmény egyetlen, legkülsőbb, leglátványosabb, de redukált rétegével. Értelemszerűen hiányzik e művekből az, amit csak szóval lehet közölni: a bonyolult gondolat. Hiába kapok érzelmileg többet, mint egy prózai interpretációtól, ha a mozdulat kevésnek tűnik, mert kíváncozna hozzá még valami: egy szó, egy nem táncos gesztus.

A modern dráma egyes irányzataiban meg-

jelenik az absztrakt fogalmazásmód, a történet elveszti egyediségét, jellemek helyett típusok szerepelnek, pszichológiailag hiteles folyamatok helyett jelenségek, a konfliktusok helyett állapotok kerülnek a cselekmény középpontjába, s ez tulajdonképpen kedvez a táncszínházi műfajoknak, így a balettnak is. Ilyenkor *általában* lehet a szerelemről, a féltékenységről, a bosszúról stb. beszélni, táncolni. Az általános fogalmazásmód is elveszti azonban érdekességét, s az ember megint egyedi történetet szeretne látni, hús vér emberek valódi érzéseit kívánna átélni.

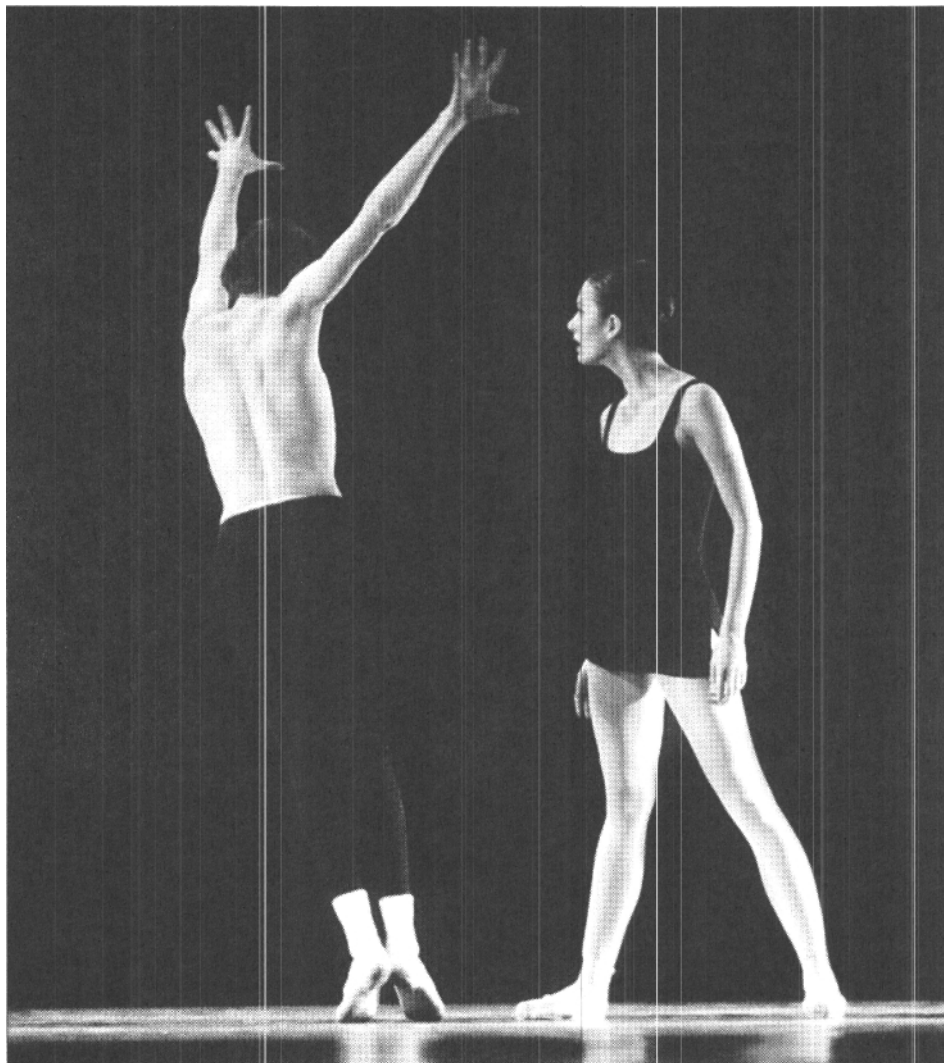
Mindez a Magyar Nemzeti Balett modern estjének operaházi előadásán fogalmazódott meg bennem. A cím - *2000 mozdulat* - kettős jelentésű; egyfelől a sokszínűségre, másfelől a mára utal, sugallva: az ezredforduló táncművészetét kínálják. Vajon beváltja-e az előadás a címben sejtetett ígéretet?

Négy koreográfus különböző stílusú darabjait láthatjuk, amelyeknek mozgásvilágában igen sok hasonlóság fedezhető fel. Ugyanakkor a műsor a balett két arcát mutatja be: a *Szarkazmus* és a *Mokka* a cselekményes, a *Beszélő testek* és a *Középre, kissé megemelve* az absztrakt fogalmazásmódról tudósít. Az est felépítése átgondolt, hatásos. A háromrészes műsor magyar koreográfusának, Egerházi Attilának ötszemélyes jelenetével indul, *a Beszélő testek* mellé kerül Hans van Manen *Szarkazmusa*, amely tulajdonképpen egy férfi-nő kapcsolatot ábrázoló etűdsor. A középső részt - William Forsythe koreográfiáját - szánták az este fénypontjának, míg a zárószám Myriam Naisy *Mokka* című, könnyed hangvételű életképsorozata. *A Középre, kissé megemelve* magyarországi bemutató - Harangozó Gyula balettigazgató nyilatkozata szerint Forsythe-koreográfia most először látható Közép-Európában -, a többi darabot már táncolták Budapesten. *A 2000 mozdulat* mindenekelőtt arról győzi meg a nézőt, hogy a Magyar Nemzeti Balett táncosai technikailag igen magas színvonalat képviselnek, ismerik és tökéletesen használják azt a modern táncnyelvet, amelyen e

SZARKAZMUS

A legkevésbé meggyőző produkció *a Szarkazmus*. Hans van Manen koreográfiája Prokofjev három zongoradarabjára íródott, s az előadás egyik főszereplője maga a zongora, illetve a zongorista, ugyanis az üres térnek csaknem a közepén ez az impozáns zeneszerszám az egyetlen tárgy, ezáltal az egyetlen igazodási pont, amelyhez képest a tánc is komponálódik. Vaszilenko Zsanna érzékeny, a táncsal együtt lélegző zongorajátéka önálló produkcióként is élvezetes.

A kezdő pillanatban a zongora mellett pózba áll be a fehér harisnyás, fekete, rövid, pántos, kombinészerű ruhácskás, balettcidős Nő



Cserta József és Keveházi Krisztina a Szarkazmusban

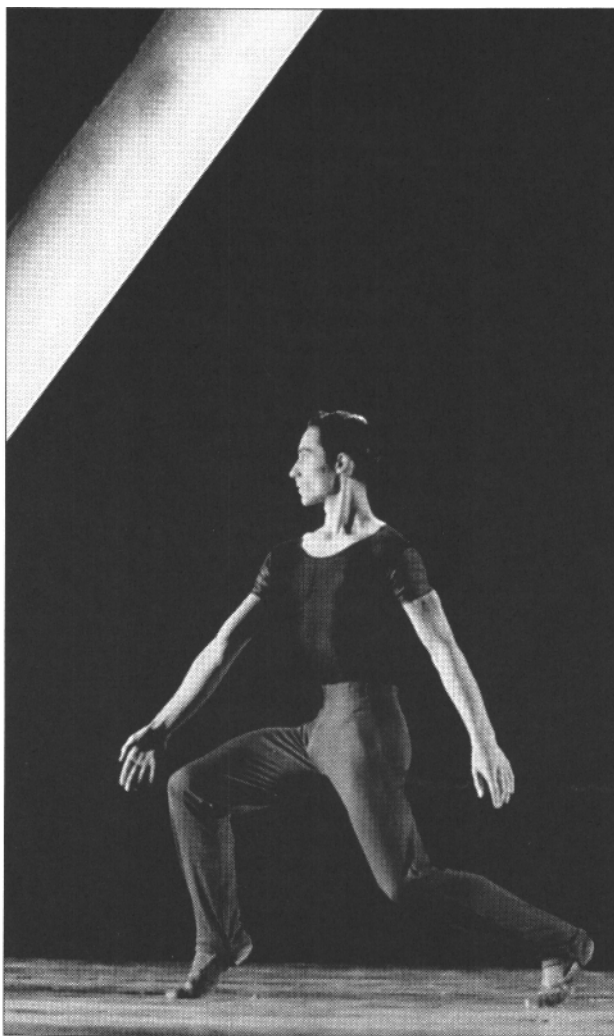
(Keveházi Krisztina), majd balról be-táncol a meztelen felsőtestű, meztírlás, fekete pantallós Férfi (Cserta József). A Nő mozdulatlan, a Férfi igyekszik felhívni magára a figyelmet. Sikerül. Vége az első tételnek. A továbbiak a találkozás, a szerelem, a szex, a veszekedés és a megbékélés szakaszait villantják fel, tehát egy párkapcsolat történetét.

A tánc legfőbb szervezőeleme a kontraszt, amely a két szereplő megjelenésében éppen úgy tetten érhető, mint eltérő mozgásvilágában - a Nő inkább klasszikus, a Férfi főleg szabadabb koreográfiai elemeket használ -, illetve a táncos és nem táncos pillanatok váltakozásában: klasszikus pas de deux után konvencionális szerelmi gimnasztika, tért ölelő ugrássorozat után hétköznapi járás, „balettes” póz után hányaveti kézmozdulatok... Rövid idő alatt nemcsak a történet lesz kiszámítható, hanem a koreográfiai készlet is. A táncos etűdöket indokolatlan pantomimikus mozdulatok, amolyan süketnémabeszéd-szerű gesztusok szakítják meg vagy zárják le, ezek azok a pillanatok, amikor meg kellene szólalni. Amikor azt kellene kérdezni: na, mi van!? Vagy az egyiknek el kellene küldenie a másikat a pokolba. A koreográfus érzi, hogy ki kell lépnie a táncos alapnyelvből, de a köznapi mozdulatot utánzó fej- vagy kézgesztus, hozzá a belső fedezet nélküli arcjáték nem terem olyan kontraszthatást, amely ezzel a nem elég invenciózus vagy túlságosan is atalier-jellegű táncsal egyen-értékű

BESZÉLŐ TESTEK

Az első darabnál a nézőt nyitott színpad fogadja, az üres térben rafináltan megvilágított, csúcsánál felfüggesztett hatalmas fém félkeret látható. (Ennél a darabnál különösen, de az est többi koreográfiájának a sikerében is nagy szerepet játszott a kiemelkedően jó és hatásos világítás.) Árvai György Nyitányának hangjaira a zenekari árokból egy félmeztelen férfi kuszik-mászik elő, visszahuppan, majd mintha a semmiben lebegne, a platón felemelkedik, aztán e mozgássorból határozottan kiáll, s kivonul a színről. (Ebből a földszinten ülő nézők nem sokat láthatnak, hiszen az Operaház nézőterét nem a színpad síkján fekvő, hempergő táncosok látványára tervezték.) Az ezt követő epizódokat Loose, Funk, Coleman, Cage és Bach zenéjére komponálta Egerházi Attila. A felsorolásból is kitűnik: különböző stílusú zenék szolgáltatják az alapot a különböző karakterű tételekhez.

A koreográfia egyik meghatározó eleme az élő testek és a mozdulatlan tárgy közötti viszony, ugyanis a mű első, nagyobbik felében a táncosok nemcsak egymással, hanem a belőlgatott díszletelemmel is kapcsolatba kerülnek. E félkeret szereplője a táncoknak. Akkor is, amikor ott van, akkor is, amikor felhúzzák - a hiánya éppoly lényeges, mint az ottléte. A keret vertikálisan és horizontálisan tagolja a teret, és a talajjal való találkozási pontja egyben a koreográfia origója is. A keretet meg lehet érteni, hozzá lehet simulni, neki lehet ütköz-



Kun Attila a *Beszélő testekben*

ni. Egyszerre valóságos és virtuális lény, hiszen a táncosok mozdulatai a keret közelében megtörnek, veszítenek lendületükből, Venekei Marianna, Volf Katalin, Kun Attila, Lukács András és Türi Sándor úgy tesz, mintha tényleges kapcsolatba lépne e tárgygal, ugyanakkor imitálja is e kapcsolatra utaló gesztusait.

A sokféleség nemcsak a zenei válogatásban jelenik meg, hanem a koreográfiát alkotó technikákban is, hiszen a mozgáskompozícióban számos egymással harmonizáló és felelő technika nyomait fedezhetjük fel. Hangsúlyozom: nyomat, hatását, hiszen a mű egységes egészet alkot. A *Beszélő testek* nem történetet mond el, legalábbis nem olyat, amelyet akár a *Szarkazmus*, akár a *Mokka*. Itt minden testnek megvan a maga története, ezek hol találkoznak egymással, hol elhaladnak egymás mellett, hol önmagukban léteznek. Hangulatok születnek, amelyeket a táncosok egyéniségüknek megfelelő mozgása tükröz, épít tovább vagy le. Ez a koreográfia térbe és mozdulatba fogalmazott zene. Kompozíciós elve a megélés, nem a mesélés, az egymásmellettség, nem az egymásutániség. Nem egy külső történet elmondása a lényeg, hanem olyan belső történések hálója születik meg, amelyek egymásra asszociatív módon utalnak. A születő testek látványra mozgó képzőművészet. Ez lehet, hogy elvontabb, mint a *Diótörő* vagy a *Szarkazmus*, de ha kel-lő nyitottsággal közeledünk hozzá, jobban magába szippant; a nézői kreativitásra apellál, arra készletet, hogy egészen szorosan együtt haladjunk a belső történésekkel.

KÖZÉPRE, KISSÉ MEGEMELVE

Sok tekintetben azonos elvek szerint építkeznek a *Középre, kissé megemelve*. Persze, tudjuk, Forsythe koreográfiája a régebbi, az ő. De a program-összeállítás következtében előbb látjuk a következményt, aztán a kiindulópontot.

Forsythe állandó zeneszerző társának, Thom Willemsnek hallatlanul erős, egyszerre monoton és invenciózus, elektronikus és instrumentális hangzásvilágot szintetizáló muzsikájára készítette el mintegy félórás kompozícióját. Ha úgy tetszik, a koreográfus klasszikus formákban gondolkodik, a zene és a koreográfia felépítése egyként a téma és variációk formáját követi. A táncokban a klasszikusbalett-elemek és a modern mozgásvilág együttes jelenléte a meghatározó. Lőrinc Katalin elemzésében megfogalmazza a Forsythe-balettek kapcsán felmerülő alapdilemmát: „Klasszikus balett? Lehet ezt még így hívni? Vagy inkább neoklasszikus? Igen és nem. Talán inkább: »posztklasszikus«, a poszt-modern analógiájára, amennyiben ez a stílus minden eddigi klasszikus balett után következő, azt ízekre szétszedő, majd újra, de egész másként összerakó vállalkozás.”

A cím kissé talányos: egyszerre utal a térbeliségre és a stílusra. Ami nem azt jelenti, hogy a táncok az üres tér közepére koncentrálnának, ellenkezőleg: a közén csak viszonyítási pont.

hiszen a mozgásformák legtöbbször a szélekre szorul ki. Gyakran éppen a középponti hiány az a szervezőerő, amely összetartja a hatalmas üres térben zajló, más-más formációjú táncokat. S a megemeltséget is csak fenntartásokkal fogadhatjuk el, ugyanis a balettalapú és a hétköznapi karakterű mozgások egymásmellettségéből furcsa összhang jön létre, amelyben a járások, a fordulások, a menetelések, a megállások, a bejövetelek és kimenetelek ugyan stilizált hétköznapi-ságot képviselnek, de ezek a mozgások egyszerre el-lenponozzák és hasonítják magukhoz a kifejezetten klasszikus balettformációkat. Egyszerre tapasztaljuk tehát a megemeltséget és a lefokozást. Ezek szerint a kulcsszó a kissé.

A darabot mindössze kilenc táncos mutatja be, de a nézőnek az az érzése, hogy sokkal többen vannak a színpadon, ugyanis folyamatosan lüktet, pulzál a tér. Hol hátul, középen, jobbvagy baloldalt, hol elől, valamelyik oldalon jelenik meg néhány táncos, megáll a tér szélén, majd elindul lassan vagy gyorsabban, átlósan, a rivalda síkjára merőlegesen vagy azzal párhuzamosan. Közben a tér más pontján más táncosok sajátos stílusú, páros vagy hármas zárt számokat adnak elő. Ezek a klasszikus balett alaplépéseire épülnek, de folytonosan megtörnek, a test szabálytalanul elhajlik, a lábak, a karok különleges pozíciókat vesznek fel, a fej félrebecslik. Mindezt virtuózan, könnyedén, szakmai biztonsággal és fegyvellemel.

A zene repetitívítását a vonulások képezik le, a variációkat a balettbetétek. Azonban ez is, az is kibillen a felvett ritmusából, stílusából, s önreflektívvá válik. Minden kibillenés kika-

mától, jobban kifejeződik annak lényege, de az is kiderül, hogy mi minden születhet ugyanabból a lépésből, mozdulatból. A táncos megtartja az eredeti állapotot, egy pillanatra kilép belőle, majd amikor visszalép, már a kezdő fázist is másként látom. A koreográfiai gondolkodás arra készíti, hogy ne csupán szemlélője, hanem szellemileg aktív résztvevője is legyek a játéknak. Minden pillanatban egyszerre kell szemlélőnek és értelmezőnek lennem, az adott pillanatot átélnem, s az előzőeket analizálnom.

Az alapvetően szabályos, szimmetrikus formációk szabálytalanokká, aszimmetrikussá válnak. Részből az aszimmetriából is következik a látvány grotesksége, amely az alkotói látásmód egyik leglényegesebb sajátossága, hiszen a „poszt”-ra oly jellemző ön-reflexió elképzelhetetlen ironia, groteskség, végső soron humor nélkül. *A Középre, kissé megemelve*, bár bővelkedik olyan humoros vagy ironikus részletekben, amelyek a táncosok mozgásában és csakis abban jelennek meg, nem könnyed szórakozás. Ezt mutatta a mű közönségfogadtatása is, hiszen a darab megosztotta a nézőket: akik a történetmesélő balettet kedvelik, kissé fanyalognak, míg a modernizmus hívei lelkesedtek.

MOKKA

A *Szarkazmushoz* hasonlóan a férfi-nő kapcsolat variációit mutatják be a *Mokka* etűdjei is. Myriam Naisy kilencféle - Caffé, Cappuccino, Ristretto, Renversé, spresso, Caffé Calva, Caffé Solo, Caffé Fralppé, Caffé Viennois - koreográfiája Paolo Conte remek, hangulatos, sanzonos hánovételi dalaira készült. Nincs dísz-

let, nincs presszóhangulatot árasztó milió, csak a zene utal a helyszínre. S néhány bútor: hátul egy plüsskanapé: s a térben szükség szerinti számban elszórva néhány guruló kávéházi asztalka, pár szék. Az epizódok többnyire a színpad közepén zajló főeseményeit hátul, a kanapénál folyó mellékcselekmény ellenpontozza: ketten-hárman ülnek s beszélgetnek, miközben elől szerelmi. dráma zajlik; vörös ruhás nő próbál vörös rózsák tömkelegével s férfias felépítésével meghódítani egy ingujjas fickó, eközben hátul egy másik hódítás pasztellképét láthatjuk. Minden dal külön epizód. Aki az egyiknek főszereplője, az a többiben a tömeg tagja. Együttes játékok.

A történetecskék ismerősek, nem is ezeken van a hangsúly, hanem ezek táncos elmesélésén, azon, hogy ki milyen szólóval, milyen virtuóz magánszámmal tudja bemutatni képességeit. Mintha mindaz, amit az előző három darabban koreográfiai és táncosteljesítményként láttunk, most könnyednek tűnő játékosággal, kis túlzással *művészi* aprópénzre váltva jelen-ne meg. Sem külön-külön az etűdök, sem az egész jelenet nem kavargat fel, nem ráz meg, „csak” élvezetes. Ahogy van örömszene és örömszínház, ez örömtánc. Amolyan zárótétel, avagy ráadásszám.

A *2000 mozdulat* után óhatatlanul felmerül a gonoszok kérdése: vajon az ezredforduló modern balettjeit láttam? A *Szarkazmus* 1981-es, a Forsythe-balett 1987-es, a *Mokka* 1988-as koreográfia. Hozzánk 1998-2000-ben kerültek. Az egyetlen friss mű a *Beszélő testek*, de táncnyelviileg az is pontosan igazodik a többi háromhoz. Harangozó Gyula azt nyilatkozta:

William Forsythe-ot meg kellett győznie arról, hogy az Operaház táncosai felkészültek a kortárs stílusok előadására. Az egy évtizeddel ezelőtti modern baletteket valóban kitűnően táncolják.

NÁNAY ISTVÁN

2000 mozdulat

(Magyar Állami Operaház)

Beszélő testek

Zene: Árvai György, J. Loose, J. Funk, C. Coleman, J. Cage, J. S. Bach. Színpadkép: Földvári László. Jelmez: Kövessy Angéla. Asszisztens: Venekei Marianna. Koreográfus: Egerházi Attila,

Táncosok: Venekei Marianna, Volf Katalin, Kun Attila, Lukács András, Túri Sándor.

Szarkazmus

Zene: Szergej Prokofjev. Betanító balettmester: Rachel Beaujean. Próbavezető balettmester: Gábor Zsuzsa. Zongorista: Vaszilenko Zsanna. Koreográfus: Hans van Manen.

Táncosok: Keveházi Krisztina, Cserta József.

Középre, kissé megemelve

Zene: Thom Willems. Betanító balettmester: Kathryn Bennetts. Próbavezető balettmester: Lócsai Jenő. Látvány, jelmez, világítás, koreográfia: William Forsythe.

Táncosok: Volt' Katalin/Weisz Sára, Popova Aleszja/Juratsek Julianna, Castillo Dolores/Süveges Nóra, Rujsz Edit/Boros Ildikó, Venekei Marianna/Papp Zsuzsanna, Soós Erika/Barna Andrea, Delbó Balázs/Túri Sándor, Bajári Levente/Szakács Attila, Lukács András/Kun Attila.



Túri Sándor és Boros Ildikó a Forsythe-koreográfiában



Rujsz Edit és Nagyszentpéteri Miklós a Mokkában (Molnár Kata felvételei)

Mokka

Zene: Paolo Conte. Asszisztens: Nicolas Maye. Próbavezető balettmester: Fajth Blanka. Jelmez: Bartha Andrea. Világítás, koreográfia: Myriam Naisy.

Táncosok: Pongor Ildikó/Weisz Sára, Végh

Krisztina/Juratsek Julianna, Rujsz Edit/Volf Katalin, Castillo Dolores/Bácskai Ildikó, Soós Erika/Antal Tünde, Gyarmati Zsófia^o enekei Marianna, Gulácsi Agnes/Pente Antónia, Kovács Eszter/Sulyok Agnes, Fajth Blanka/Detvay Zsuzsa, Cserta József/Szakács

Attila, Nagyszentpéteri Miklós, Kun Attila/Delbó Balázs, Solti Csaba/Liebich Roland, Túri Sándor/Nagy Tamás, Erényi Béla/Várkonyi Zoltán, Balogh András/Egerházi Attila, Rotter Oszkár/Tóth Richárd.

ENYEDI SÁNDOR: RIVALDA NÉLKÜL NÉZD MEG AZ ENYEDIBEN BENNE VAN!

A hazai nagy kiadványok összeomlását a lexikonkiadás különösen megsínylette. A lexikonok összeállítása, szerkesztése, kiadása és az anyag naprakészé tétele olyan pénzügyi és személyi bázist követel, amellyel a kis létszámú, tőkeszegény - van egyáltalán a mai kiadóknak tőkéjük? - vállalkozások nem rendelkeznek. Bár számos kiadvány címében ott a „lexikon” elnevezés, közülük csak keveset lehet tartalmát megismerve is lexikonnak nevezni.

Enyedi Sándor Rivalda *nélkül* című színházi lexikonának tanulságos bevezetőjében igyekezett alaposan, minden körülményre kitekintve megindokolni egyszemélyes vállalkozását. Sorra vette a hazai színházi lexikográfia szinte valamennyi művét, elemezte az 1994-ben megjelent *Magyar színházművészeti lexikon* (Akadémiai Kiadó, főszerkesztő Székely György) hibáit, hiányosságait, felületességeit. Egyről azonban hallgat az előszó. Arról, hogy

a legelső nagyszabású munkát is egyetlen ember kutatói tevékenysége alapozta meg. Erődi Jenő ügyelő volt az, aki az 1929-1932 között, Schöpflin Aladár szerkesztésében megjelent *Magyar színházművészeti lexikon* adatbázisát rendszerezte. Erődi így vallott munkamódszereiről: „A Nemzeti Múzeum törzsvendége lettem. A munkabeosztást előbb valóságos stúdió tárgyává tettem. Mindenekelőtt a kutatás speciális tudományával kellett megismerkednem.” Erődi átnézte és kicédulázta Váli Béla és Bayer József összefoglalásait, az Incze Henrik-féle *Színházi lexikon*t, amely 1908-1913 között a *Magyar Művészeti Almanach*ban jelent meg. Visszakereste az utalásokat, s maga is átnézte a sajtótermékeket, a Magyar Hírmondó, Magyar Kurir, Hazai és Külföldi Tudósítások, Honművész, Honderű, Regélő, Hölgyfutár, Fővárosi Lapok, Pesti Hírlap és több vidéki lap hasábjait. „Ezenkívül még

sok száz és száz lapból jegyezgettem, de nem hagytam figyelmen kívül a régi színházi zsebkönyveket, színlapokat, kéziratokat, szakönyveket, sőt a gyászjelentéseket sem. [...] jegyzeteket készítettem az Országos Színészegyesület emlékeiről is, és hogy lehetőleg eredeti jegyzeteim is legyenek: közel háromszáz ismertebb nyugdíjas színész életrajzát sikerült megkapnom. De felhasználtam magánjegyzeteimet is, amelyeket 1899 óta naponta gyűjtök. [...] Es hogy hozzáértő és e téren elismert nevű egyén kritikai hozzászólását is megismerhessem, összekötöttembe jutottam néhai Rakodczay Pállal, az ismert színészi szakíróval, aki munkámat sok újfajta útmutatással gazdagította, azonkívül halálos ágyán rám testálta egy megkezdett lexikon anyagát és teljes színlapgyűjteményét is, melyek szintén jó szolgálatot tettek munkámnak. Legyen áldás emlékéni!” (*Magyar színházművészeti lexikon*, I.