

TÁNCOLÓ NŐ AZ ÉLET

- Az istenekre, tündöklő táncosnők!... Mily élénk és kecses bevezetése tökéletesebb gondolatoknak! Kezük beszél, s a lábuk mintha írna. Micsoda pontosság rejlik e lényekben, micsoda ügyességre tudták fogni lány erejüket! (...) Nézzétek ezt a lányt!... a legkarcosúbat, aki a legjobban feloldódik a ragyogó pontosságban... (...) Átveszi a ritmust, és magát is átadja neki, s oly pontosan kifejezi, hogy hunyt szemmel, halláshól is pontosan láthatom. Nyomába szegődöm, újra meg új-ra rátalálok, és el nem veszhetem soha; ha meg fülemet zárva el csak nézem őt, olyannyira ritmus és zene, hogy lehetetlen nem hallanom benne a citerákat.

- Egy-két nő ezer dolgot teremt. Ezer lángot, ezer lobogó csarnokot, lugasokat, oszlopokat... Jönnek és tűnnek a képek... Gyönyörű ágak ligete, melyet állandó remegés-ben tart a zene fuvallata! (...) Az édességről álmodom, amely e találkozásokban, e szűzi formák cseréiben végtelenül megsokszorozza önmagát. A mondhatatlan kapcsolatokról, melyek a lélekben teremnek, az időegységek, az arányos testrészek fehérsége és szökkenése s e néma összhang hangsúlyai között, amelyen mintha minden rajzban és színben jelenne meg...

(Paul Valéry: A lélek és a tánc.
Fordította: Somlyó György)

A beszélgetőtársak: Szókratész és Phaidrosz - Paul Valéry képzeletében. Az 1871 és 1945 között élt francia író, költő, esztéta *A lélek és a tánc* című dialógusa, amelyben az idézett szövegrészek szerepelnek, 1923-ban jelent meg Párizsban, két hasonló írással egy kötetben. E dialógusok tipikus Valéry-alkotások. Mind a három valamilyen alkalomra készült (például könyvbevezetőnek), az író saját bevallása szerint baráti unszolás nélkül meg sem íródtak volna. Valéry legtöbbször unszólásra ragadott tollat, ideje legjavát írás helyett elmélkedéssel töltötte...

Minden időmet nehezen meghatározható, többé-kevésbé elvont okoskodásra fordítottam. Néhány jegyzetomb lett belőle. Megpróbáltam, hogy még az írás specializáltságára se specializáljam magam; és mégis egyre pontosabbá tegye gondolkodásomat.

(Somlyó György utószavának részlete)

Elvont okoskodás annak érdekében, hogy egy-re pontosabbá váljon a gondolkodás. Minden alkotás létrejöttét ez a folyamat előzi meg, legyen az tudományos munka vagy műalkotás. Valéry igen magasra tette a mércét, amikor specializálódás nélkül akart művészi vagy tudományos alkotást létrehozni. Az úgynevezett tiszta költészetet kereste, művészi eszménye az olyan alkotások megteremtése volt, amelyekben mindenfajta emberi képesség és érzékenység egyidejű együttműködése válik láthatóvá. Nem véletlenül talált rá a táncra, hiszen az emberi mozgás művészi megjelenítése va-

lósággal kínálja a lehetőséget e fenti kritérium megvalósulásához. Milyen táncelményei lehettek a költőnek? Vajon látta-e a Gyagilev vezette Orosz Balett szédítő sikerű párizsi fellépéseit a század tízes éveiben? A diskuráló, rég holt görögökkel elmondott megfigyelések éles szemű, érzékeny táncrajongóra vallanak. A leírásokból rekonstruálni valamelyik korabeli balettet, adatok nélkül feltételezéseket kreálni arról, hogy mikor, melyik színházban járt a költő - kétes kimenetelű vállalkozás lenne. Arról nem is beszélve, hogy valószínűleg nem konkrét előadás vagy előadások hatásáról van szó, mi több, az is elképzelhető, hogy Valéry sohasem látott balettet, bár ez a századelő Párizsára gondolva valószínűtlennek tetszik. Mindenesetre nem zárható ki, hogy *A lélek és a tánc*ban egy sosem volt balett gondos elemzése olvasható. Az író kar-nyújtásnyi közelségbe került az általa magasra tett mércéhez, hiszen olyan elemzést írt, amely a világon akkor és azóta játszott több ezer balett tekintélyes hányadára kisebb változtatással alkalmazható leírás lenne. Írásában az a különleges, hogy általános táncjelenségeket ír le látszólag konkrét élménytől lelkesülten. Tulajdonképpen - ha sok Valéry-féle írás lenne - lehetne előbb megírt élménybeszámolóból utóbb megkoreografálni darabot.

Térjünk vissza gyönyörködő görögjeinkhez, akikhez időközben csatlakozott egy harmadik: bizonyos Erüximakhosz. Ezalatt zajlik az előadás, és ahogy lennie kell, a bevezető kartáncok után, némi demonstratív hatásvadász előkészítést követően, színe lép a primadonna...

- *De mi történik egyszerre?...*
Összegabalyodnak, szétrebbennek!... - Az ajtóhoz röppennek. Üdvözlésre hajlanak.

Bizony, a színpad királynője előtt hajlanak üdvözlésre. A XIX. századi romantikus nagybalettek számos jelenetere ráismerhetnének. Érkeztek már színpadra ilyen királynői bejövétellel „valódi” királynők, gonosz tündérkirálynők, elvarázsolt hattyúlányok, törekeny, beteg, de királynőszerű falusi lányok, háremhölgyek, szépségükkel ígéző fogoly rabszolganők és még sokan mások... De lehet, hogy Valéry ilyen „rég” balettet sohasem látott. Szólhat a történet a XX. század legendás - akkor kortárs

- táncosnőről is, Anna Pavlováról, Vera Fokináról vagy Tamara Karszavináról. Egy biztos: bármelyikük képes volt az alábbiakhoz hasonló elragadtatást előcsalni a publikumból...

- *Ez a lány nincs is!*
- *Kismadár!*
- *Teste sincs!*
- *Párja sincs!*
- *Ó, Szókratész, mintha láthatatlan alakoknak engedelmességedne!*
- *Vagy valamely nemes végzetnek vet-né alá magát!*
- *Arányosan helyezi erőinek tükrébe egy-*

másra következő súlypontjait; a sarok a lábujjnak adja, a másik láb kinyúlva átveszi és előrelendíti a testet; és így tovább; miközben imádandó fejtetője hullámzó habok vonalát rajzolja az örökös jelenre. (...) Ez a fenséges járás, amelynek minden célja csak önmaga, s amelyből mindenféle tisztatlanság eltűnt, egyetemes példázattá nő.

Erüximakhoszhoz, Szókratész orvos barátjának észrevételeit olvashattuk az idézet végén, de e szavak mögül Valéry néz velünk szembe „teljes életmagában”. Fenséges mozgás, amelynek minden célja csak önmaga, eltűnt belőle minden tisztatlanság... Ez az abszolút tiszta művészet, Valéry eszménye.

A XX. század számos koreográfusának hasonló az eszménye manapság is. Nem akarnak mozgással történetet elmesélni, tartózkodnak attól, hogy táncos figuráiknak olyan értelmezhető karaktert adjanak, amelyből kikövetkeztethető az esetleg titkon mégis bujkáló narratív szándék, személyiséggel bíró előadók helyett gyakran „csak” testek a szereplők, testek, amelyek úgy mozognak, hogy annak a mozgásnak, sokszor szinte provokatív módon látatva, egyetlen célja van: önmaga. A század tánc történetében volt olyan, akinek - a zeneiség jelentős, tematikus segítségével - sikerült pusztán tiszta mozgással értékes, kiemelkedő művészi élményt nyújtó előadásokat koreografálnia. Az illető: Georges Balanchine (1904-1983). A cselekménytelen tánc, a mozgásformák látszólag öncélú keresgélése, mutogatása nem öncélú formalizmus. A cselekménytelenség jelentéssel bír, a kísérőzene és a mozgások jellege hangulatot sugall, a résztvevők között érzékelhető viszonylatok alakulnak ki, a néző számára a tánc figyelése közben a hangulatoknak megfelelő emberi állapotok átérezhetővé válnak. Nem csak Balanchine alkotott kitűnő cselekménytelen baletteket, és nem csak Balanchine módszerével készülhetnek ilyen művek.

A tánc történetben az ősi kezdetek óta egymást váltogatja-kiegészíti a táncolás kétféle módja: az öncélú - nevezzük így -, csak a mozgás örömeért zajló, és a valamilyen céllal előadott, történetet mesélő vagy kultikus okokból utánzó. Amikor az egyik vagy másik fajta lökészerű fejlődésnek indult, mindig az annak eredményeként született mű számított korszerűnek. A Napkirály udvarában futószalagon gyártott kerettörténetes, de jórészt cselekmény és tartalom nélküli balettek után forradalmi változásokat idézett elő Jean Georges Noverre (1727-1810), aki életművével azt bizonyította: a balett dramatizált történeteket lehet színpadon előadni. A XIX. században divatörületet váltott ki Európa nagyvárosaiban a romantikus balettek misztikus, divertissement jellegű képeinek világa, ahol a táncosnők először álltak spiccre, miközben félig ember, félig tündér lényekként öncélúan szórakoztató csoport- és szólótáncok végeláthatatlan sorozatát adták elő. Ezeket a képeket a korabeli



Vaclav Nizsinszkij a *Giselle* Albert hercegének szerepében

szervezők cselekménybe ágyazták, e cselekményesség ellen lázadt később Balanchine, megtartva a vívmányt: a virtuozitásig fejlesztett klasszikus balett-technika formái elemeit. E klasszikus, merevvé váló szabályok béklyóiból a szabadság nevében tört ki egyéni művészetével Isadora Duncan (1878-1927), mindközben Európában és Észak-Amerikában megjelentek a mozdulatművészeti iskolák, amelyek attól voltak akkor korszerűek, hogy elvetették a romantikus balettek könnyen értelmezhető cselekményességét és a klasszikus balett formai szabályait. A táncolás két alapvető módja szempontjából igazán lényeges változtatást senki nem hozott. Van, akinek határozottan erre vagy arra billen a felfogása, és még többen vannak, akiknek mindkettő fontos. Ez utóbbira példa a XX. század táncalkotó géniusza: Maurice Béjart.

Az öncélúvá és tartalmatlanná vált cselekménytelen tánc, ha „korszerűségábrát” is elveszti, elviselhetetlenül unalmas tud lenni. A módszer fáradásának, a stílus- és eszköztár üressé, öncélúvá válásának tipikus esete a kétféle táncmód egy darabon belüli indokolatlan, önkényes váltogatása. A XIX. század divatos divertissement-képei a XX. század elejére - sokak szemében - unalmas magamutogatássá degradálódtak. Az orosz cári balett leginkább

Manusz Petipa (1818-1910) nevével fémjelzett fénykora - hatása a világ balettművészetére napjainkig tart - a századforduló táján Pétervárott is halványulni kezdett. A jelenséget beszédesen dokumentálják Mihail Fokin (1880-1942) visszaemlékezései. Fokin, akit utókor nagy balettreformátorként emleget, a Cári Színházak szolistája volt, később a Gyagilev-balett legsikeresebb szezonjainak koreográfusa, legendás darabjaiban (például: *A rózsza lelke*, *A hattyú halála*) a kor legendás táncosai léptek fel (többek mellett Vaclav Nizsinszkij és Anna Pavlova). Fokin és Pavlova előadóművészi pályafutásuk elején partnerek voltak...

A Flóra ébredése című balettben Pavlova alakította Flórát, én pedig Apollót. O, de messze esett Flóra is, Apolló is az antik hősöknek attól a világtól, amely olyan színesen rajzolódott ki képzeletemben! Már csak homályosan emlékszem ezekre a közös fellépésekre, inkább csak a régi fényképek idézik fel. Sokkal élesebben maradtak meg bennem a pas de deux-k, amelyeket a különböző balettekben táncoltunk. Ezeket a pas de deuxket többnyire mi magunk alkottuk. Tulajdonképpen itt valami olyan folyamatról van szó, amit nem is lehet alkotásnak nevezni. Olyan lépéseket táncoltunk, amelyeket jól

Én igyekeztem jó nagyokat ugrani, Pavlova pedig főleg piruettezett. A baletthez, amely-be „számunkat” beállították, az egésznek semmi köze sem volt. A zenéhez sem kapcsolódtunk. Megkezdtük az adagiókat, amikor a zene játszani kezdett, és abbahagytuk, amikor elhallgatott. Egész idő alatt teljesen szabadon „úsztunk” a zenével, mit sem törődve a zenei frázisokkal. Az ilyen pas de deux-k alatt Pavlova odaszólt nekem tánc közben: „Ne siessen, még sok van hátra a zenéből”, vagy: „Gyorsabban, gyorsabban.” Az adagiók vége felé előrejöttünk a színpad közepe felé. Pavlova spiccen állt, szemét a karmesterre függesztette, én pedig mögötte álltam, derekát figyeltem, és már készültem, hogy „elkapjam”. Ilyenkor többnyire figyelmeztetett: „Ne felejtse el meg-lökni...” Amikor a balerina spiccen forog másfél kört, a partnernek kissé meg kell löknie úgy, hogy két körre fussa a lendületből. A zenekar ezalatt tremolót játszott, amelyet Drigo, a karmester addig tartott ki, amíg Pavlova vissza nem nyerte egyensúlyát. Visszanyerte, forogni kezdett, én meglöktem, megfordítottam, ahogy megígértem. Drigo beintett pálcájával, egy utolsó ütés a dobba... és mi boldogan merevedtünk meg a finálé pózában. Boldogan, mert „sikerült” a piruett. Sokat táncoltunk így, sokszor izgultunk és hajlongtunk együtt. Ezekben a percekben hittem a piruettben, a finálé tremolójában. Mindent fontosnak és jónak tartottam, különösen, amikor sikerült a szám. Fellépéseink alkalmával, amikor lámpalázban égye táncoltam a közönség előtt, nem mocorgott bennem semmi kétség. De amint magamra maradtam, ismét gyötörni kezdett: mire jó, amit csinálunk? Mit mondunk vele? Es teljesen világossá vált előttem, hogy az ilyen művészetre nincs szükség, nem fejez ki semmit. A próbákon, amikor kicsit leültünk pihenni, elkezdtem fejtegetni kétségeimet Pavlovának, akit azonban a dolog a legkevésbé sem érdekelt. Miután lángoló monológokban bizonygattam, hogy amit csinálunk, az nem művészet, csak annyit felelt, hogy a közönség ezt szereti, és ha nem fejezzük be hatásosan a táncot, nem lesz sikerünk stb.

(Mihail Mihajlovsics Fokin: Az ár ellen. Gondolat, 1968. Fordította: B. Lányi Márta)

Később a koreográfus Fokin a női kar lábáról leveteti a spicc-cipőt, az összes szereplőre és a primadonnára (!) is korhű jelmez adat (nem balett-tütit), táncal, koreográfiával dramatizál, és kiiktatja a zárt számok közötti, már akkor is elavult és nevetséges pantomimjátékot, a nagy hatású táncos jelenetek után nem engedi a szereplőit darab közben meghajolni... Műveivel mégis hatalmas sikert arat világszerte. Természetesen koreográfiáiból nem iktatta ki a látványos, szórakoztató szóló- és csoporttáncokat, de művészi eszménye a jelentéssel bíró, dramatizált balett volt.

A világ jelentős balettszínpadain, New Yorktól Moszkváig manapság is mindenütt ápolják a XIX. századi klasszikus-romantikus hagyományokat. Természetesen nem eredeti formában, hanem lerövidítve, leporolva és a legtöbbször káprázatos tánctechnikai színvonalon megvalósítva. Mellettük - értékeiket megőrizve, de továbbfejlesztve - alakult-változott a cselekményes balett. Ezt szokás - jobb szó híján - neoklasszikusnak nevezni. A XIX.

századi romantikus és a XX. század végi neoklasszikus cselekményes baettek között lényeges a különbség. Petipa *Diótörője* és Seregi László *Spartacus* vagy a nálunk kevésbé ismert Matz Ek modern *Giselle-je* két külön világ. Seregi címszereplője korához igazította a környezetet, Ek a „kortalan” mához, de e két darab jóval közelebbi rokonságban áll egymással, mint bármelyikjük a Diótörővel vagy a *Hattyúk* tavával. Az egyik leglényesebb jellemző, ami megkülönbözteti a mai cselekményes baettek a XIX. századiaktól, megtalálható a fokini alapelvek között. Fokina Times szerkesztőjéhez írt nyílt levelében fejtegette ki alapelveit 1914-ben. Ezek között szerepel, hogy „a mimika és a tánc semmit sem ér a balettben, ha nem szolgálja a balett drámai cselekményét. Egyik kifejezési eszközt sem szabad a balett tartalmától elszakítani divertissement-okért vagy szórakoztatási célzattal. (...) Az új balett csak ott fogadja el a hagyományos gesztust, ahol ezt a balett stílusa megköveteli, de minden esetben arra törekszik, hogy a kézjeleket az egész test pantomimjátékával helyettesítse. Az ember képes arra, hogy egész testével kifejezze magát, tetőtől talpig!”

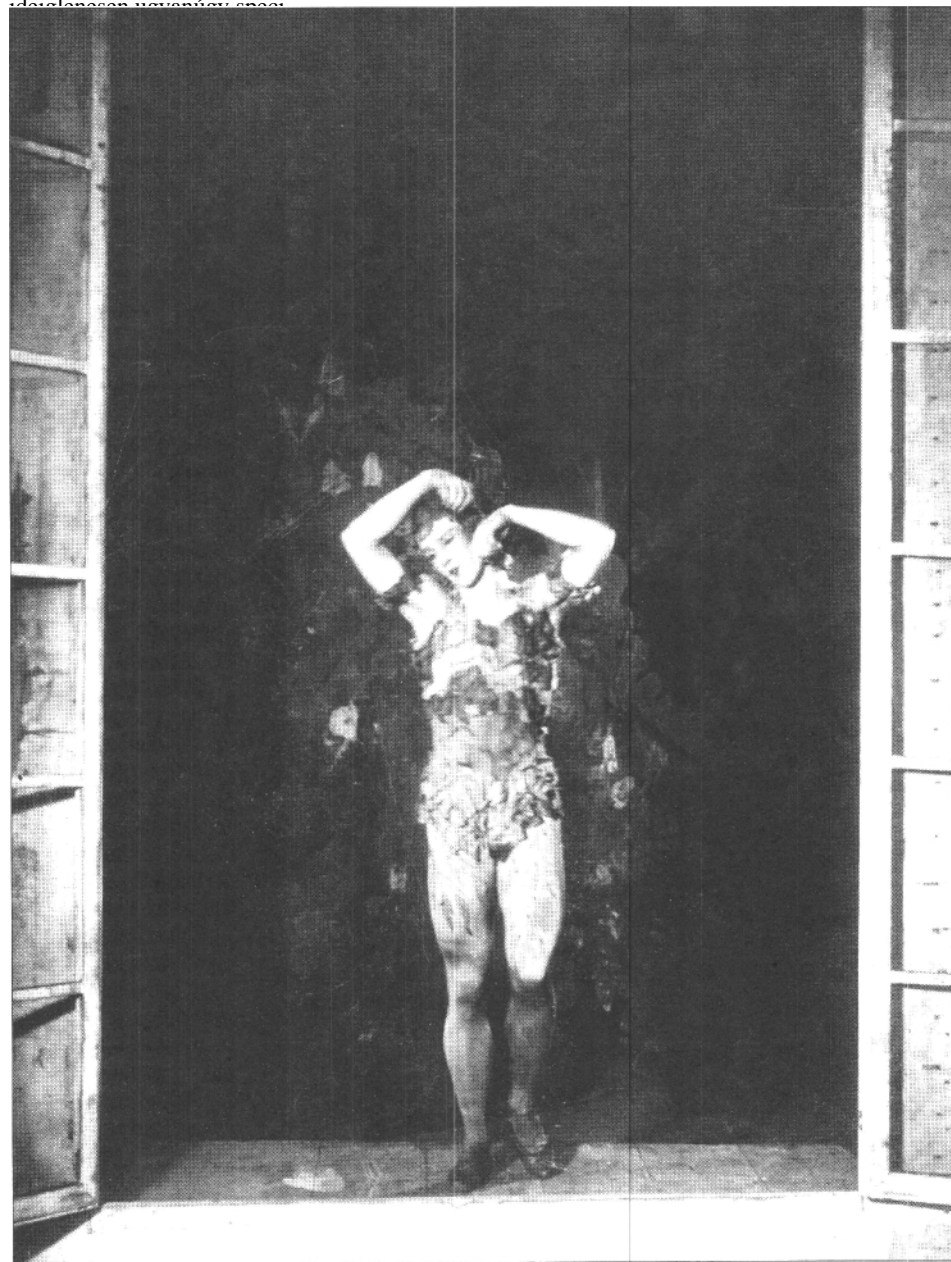
A gesztusok, a pantomim és a cselekmény megjelenítésének egyéb módjai, valamint a „szórakoztató” táncrészletek ezekhez fűződő viszonya csak egyetlen szelet a kérdéskörben, de a mai táncalkotók számára is - műfajtól függetlenül - láthatóan komoly problémát jelent. Néptáncosok, kortárs táncosok és balettosok tekintetben hasonló cipőben járnak. De az ír világsztár, Michael Flatley a show-biznisz világának csúcsán sem meri vállalni, hogy pusztán attraktív kopogásaival szórakoztassa egész estén át rajongóit, hanem általában valamilyen, mindig hasonlóan bugyuta történet keretei között jut el a lehangoló ösztáncig. A modern vagy kortárs, vagy alternatív balett és/vagy mozdulatművészet képviselői világ-szerte remek, esetenként egy-egy alkotóra egyénien jellemző mozgástechnikákat alakítottak ki, és néha az látszik, hogy e gazdagsággal nem igazán tudnak mit kezdeni, vagy művészi célként - vállaltan - elegendőnek tartják az emberi mozgás módjainak, formáinak újabb lehetőségeit bemutatni. Bármelyik elképzelés vagy intenció alapján készülhetnek (és készülnek is) kitűnő táncalkotások, de a különböző technikák némi filozófiai-érzelmi háttérrel megalapozott, műként aposztrofált pusztá megmutatása csupán annyival korszerűbb a Fokina előtti baettek divertissement-jainál, hogy nemcsak a szemet, hanem a szerencsés esetben - a lelket is megpróbálják „szórakoztatni”. A kortárs baettek a tánc pusztá örömeinek bemutatása mellett vagy helyett gyakrabban - korunk érzésvilágának megfelelően - a bánat kifejeződését mutatják be egymást követő, lazán összefűzött színpadi képek segítségével. A produkciókat sokszor jó nézni, és fel-emelő átélni a szituációkat, a hangulatokat, amelyekben a szereplők kalandoznak. Gyakran az a néző benyomása, hogy a kortárs táncalkotók - hasonlóan Valéryhez - nem akarnak specializálódni. A mozgással az eszményien tisztát, az elvonatkoztatott filozófikumot akarják kifejezni. A mérce ebben az esetben is igen magas. Ahogyan a költészetben sem könnyű olyan művészi produktumot létrehozni, amely öncélú tisztaságával képes egyetemes példázattá nőni, ugyanúgy táncban is igen nehéz a nézőben ilyen jellegű tudattartalmat vagy imp

ressziót kialakítani. A csak valamilyen érzelmet, hangulatot megjeleníteni kívánó táncművek impliciten a művészetben rejlő tisztaságot keresik. Ez az alkotói szándék tiszteletre méltó, az viszont veszélyes, hogy az effajta „mondanivaló” a középserűre sikerült, futószalagon gyártott művek bármelyikére mindenkor könnyűszerrel ráhúzható.

A végigvitt dramaturgikus jelleg a balettszínpadon egyfajta specializálódás. Módszer arra, hogy értelmezhetővé, átélhetővé váljék a táncszínpadi alkotás. Amikor a kortárs, cselekménytelen balett szerzője a cselekményesség helyett más segédeszközökhöz nyúl - lehet, hogy életművében csak néhány darab erejéig és mindig más-más irányba -, idejeleltelenen megpróbálja meg-

kül - vannak közös jellemzőik. Ilyen az, hogy talán e művészetben születnek leginkább olyan alkotások, amelyekben mindenfajta emberi képesség és érzékenység egyidejű együttműködése válik láthatóvá. Valéry szerint a tánc az isteni parancsokat láthatóvá vált megvalósulása...

- *Hűvös szem könnyűszerrel tarthatja tébo-lyultnak e különös módon gyökértelen nőt, aki folyvást kirázza magát tulajdon alakjából, miközben megbomlott tagjai mintha földdel és levegővel szállnának vitába; feje meg, hanyatt vetve magát, a földet söpri kibontott hajzatával; s egyik lába a fej helyére lendül, ujjja pedig ki tudja milyen jeleket rajzol a*



Vaclav Nizsinskij a Gyagilev Balett, *A rózsza lelke* című táncjátékában. (A kép az OSZMI táncarchívumának tulajdona)

alizálódik. Ilyenek a kísérőzenébe montázsolt konkrét zörejek vagy verbalitások, a különböző kellékek és tárgyi eszközök, a képzőművészeti igényességű színpadkép, a világítás stb. Nehéz eldönteni, hogy a művészi tánc melyik speciális módszer segítségével készült megjelenése a művészi, és melyik már régebben is „felfedezett” mód a legkorszerűbb a mában.

A táncművészeti alkotásoknak - speciális módszerre, korra, irányzatra való tekintet nél-

porba!... Végül is mi értelme mindennek?

- *Semmit se fejez ki (...). De mindent. A szerelmet éppúgy, mint a tengert, az életet magát és a gondolatot... (...) Maga a szakadatlan, tiszta átalakulás...*

- *Táncoló nő az élet, aki istenien eldobná magától női mivoltát, ha egész a felhőkig követhetné testének szökelléseit.*