

jelzi le néhány táncos, rosszul tátogva a play-backhez; ez az ötlet akkor ért volna el hatást, ha valódi, formátumos operaénekesek játszották-énekelték volna.) Azt ugyan csak a darab legvégén értjük meg, miért kellett ez a bevezetés: ott keretszerűen visszatér a haldoklás nagyáriája; immár a „táncos” Marguerite haldoklása ismétlődik ugyanarra a Verdi-zenére, mintegy a figura halhatatlanságát sugallva.

Az indítóképet sematikus csoportjelenetek követik (utcakép, sok-sok üres mozdulattal; bordély, melyben klisépózok változtatják egymást, szintén üresen), ezeket váltja fel - megkönnyebbülésünkre - az első kettős, egyben az első koreográfia, amelyet szerencsére egyre több követ, a darab során egyre sűrűbben, ahogyan a szenvedélyek bonyolódnak, s ahogyan Herczog István nyilván mindinkább ráérezett, merre lehet, merre kell mennie. Marguerite és Armand első találkozására gyönyörű, valódi pillanatokkal ajándékozza meg a nézőt, itt valóban történik valami, aminek éteri és mégis hús-vér megfogalmazása ez a kettős, melyben férfi és nő végig egymás érintése nélkül kerülgeti egymás büvkörét. A veszéllyel fenyegető szenvedély ellenpontja Alphonsine és Julian, a két ártatlan fiatal lendületes, friss duettje. Tiszta, világos kép Alphonsine apjának és fivérének, a két Duvalnak kettőse s négyőjük ötletes kvartettje. Szépek Marguerite és Armand magányos szólói is, de valódi izgalommal mindig azok a koreográfiák szolgálnak, melyekben több szereplő érzelmei csapnak össze. Ilyen az a hármás, melyben Violetta és Alfréd, valamint a bordélyt uraló Madame feszül „egymásnak”: a Madame mindenáron szét akarja választani a párt, mindezt közvetett, erősen kifejező koreográfiával. Amikor pedig Duval papa, lánya és szerelmese hármásához Armand Duval és Marguerite

társul, igen izgalmas ötös kompozíciót láthatunk. Hasonló koreográfiai csemege a Duval apa és fiú, valamint Marguerite hármása vagy a két barát, Alfréd és Armand kettőse, amely a hozzájuk kapcsolódó Madame-mal és Violetta-val négyesre bővül. Sorolhatnánk még az érdekes hármás vagy ötös kapcsolódásokat: a darab valójában belőlük áll és róluk szól, mégpedig azért, mert a mű nem csupán dramaturgiai szempontból szakad két egységre, amint ezt már említettük, hanem az előadók szempontjából is. Vagyis van a pécsi táncos (az igen kis létszámú helyi erők a pécsi balettiskola növendékeivel kiegészítve), és van egy hat-hét tagú szólistamag. Ennyi táncossal kell Pécsen mostanában balettet kiállítani, de Herczog szerint ez a pécsi nézőknek nem elég, mert igénylik a sokszereplős, cselekményes nagybalettet. A mű készítése közben féltőn ő is rájöhettek, hogy ezt az adott körülmények között lehetetlen megvalósítani, s kamaraváltozatban folytatta, kiaknázva szólistáinak tehetségét.

Czebe Tünde Marguerite Gautier-ként pályája eddig legérettebb alakítását nyújtja: szenvedélye őszinte, szenvedése valódi. Armand Duval szerepében Lencsés Károly is legjobb formáját hozza: kerül a rá néha jellemző patetikus hangvételt; tisztán fogalmaz, erőteljes és férfias. Kéri Nagy Béla - Alfréd megformálója - mára a Pécsi Balett talán legjobb táncosává érett. Tánctechnikai tudása, hajlékonysága erővel párosul, s még ebben a veszélyes közegben is elkerüli a sallangokat, a kliséket. Lovas Pál szintén megkapóan hiteles, puszta háta, keze is kifejező: még mindig jelenség a színpadon. Rajta kívül nagy visszatérő a színén Tóth Sándor, a társulat nyugalmazott igazgatója s az az Uhrik Dóra, aki tavaly a Zorbát tette emlékezetessé. *Így az idén olyan figurát*

kapott, mellyel nehezebb boldogulni: a darabbeli Madame szimpla alakjával és klisészerű környezetével még ő sem mindig boldogult. Három Edina Violetta-ja akkor a legjobb, amikor Marguerite halásos ágyánál virraszt; úgy vélem, a művésznő még mindig nem kapta meg az alkatahoz leginkább illő szerepet. Külsőséges szempontok alapján legtöbbször a pikáns, szubrett jellegű szerepeket osztják rá Pécsen, holott született tragika, tele izzással, tartalommal.

A jelmezek - Hammer Edith tervei alapján - nem tolaokodnak előtérbe. Kerülik a korszakmegjelölést, nem aktualizálnak, de nem is jellemeznek, színviláguk semleges visszafogott. Annál markánsabb Tresz Zsuzsa pusztán néhány tükörhasábból álló díszletének vállalt puritánsága.

Végezetül álljon itt még egy fontos tényező: a zene. Rahmanyinov-, Szkrjabin- és egy kevéske Verdi-idézetből áll a montázs: jól kiválasztott, ideillő zenék. Érthetetlen viszont, hogy egy zenei tagozattal is rendelkező színházban hogyan készülhetett ilyen rossz minőségű hangfelvétel, elképesztő vágásokkal. Nyilván megvan a maga „színházbelügyi” magyarázata, mint ahogyan a lecsökent művészállományuk és valószínűleg a nuditán látványnak is.

LŐRINC KATALIN

Kaméliás hölgy (Pécsi Balett)

Zene: Rahmanyinov-Szkrjabin-herdi. Librettó: Böhm György. Koreográfia és rendezés: Herczog István. Díszlet: Tresz Zsuzsa. Jelmez: Hammer Edith.

Főszereplők: Czehe Tünde, Lencsés Károly, Lovas Pál, Uhrik Dóra, Kéri Nagy Béla, Daczó Eszter, Rudenko Jevgenyij, Három Edina, Tóth Sándor.

GYŐRI BALETT: PROKOFJEV/ROMEO ÉS JÚLIA

Porcukor a gépezetben

Shakespeare szívszorító tragédiájából szép és színes mesejátékot formáló újdonságot tűzött műsorára a Győri Balett. Romeo és Júlia történetének e látványos, színpompás táncadaptációját, Robert North koreográfiáját mindössze két évvel ezelőtt mutatták be éppen Veronában; a Glasgow-ba, a Skót Nemzeti Balett élére kerülő North 1999-ben ott is színre állította alkotását, majd hamarosan a Győri Balett számára is betanította azt. A koreográfus Prokofjev 1936-os *Romeo és Júliáját* használja, az „egyik leggyönyörűbb zenét, amelyet balett számára írtak”. Egyetértve a színlap megállapításával, hozzátelhetjük: az orosz zeneszerző alkotása nem csupán csodálatos, de kivételesen hajlékony is; a legellentétesebb koncepciók is szilárdan megállnak „talaján”. A zeneművet a Párizsból egyre gyakrabban hazalátogató komponista a Mariinszkij Színház megrendelésére alkotta: a mind eszelősebb közhangulatban már nem is volt igazán meglepő, hogy a felkérő fél az alkotást és magát a színrevitelt végül mégsem tartotta „aktuálisnak”, és visszadobta. Nem volt elég boldog a vég: Shakespeare-rel már nem lehetett szórakozni, alkudozni, ellenben ott volt Prokofjev. A mű elsőként tehát 1938-ban Sztálingrád helyett

Brno (Brünn) városában csendült fel teljes egészében baletteneként. Az akkor éppen létező Csehszlovákiában elért átütő siker nyomán a Kirov Balett 1940-ben végül mégis elszánta magát a mű bemutatására; Leonyid Lavrovskij koreográfiájával, majd a kultuszfilmvariánsokkal hatalmas sikert aratott a zenemű. Azóta sokakat ihletett alkotásra e három tétel: táncolt rá Romeóként Rudolf Nurejev, koreografált hozzá többek között Angelin Preljocaj, majd 1998-ban Robert North.

A győri előadás hűen követi a koreográfus koncepcióját, hiszen ő, majd asszisztense, Julian Moss összesen három hónapig felügyelte a próbafolyamatot; az előadás díszletei és jelmezei is megegyeznek Andrew Storer eredeti munkáival. Bár sem a veronai, sem a glasgow-i előadáshoz nem volt szerencsém, de úgy hiszem, North az előadók tudásával és interpretációs pontosságával egyaránt meg lehetett elégedve. A kiváló győri társulat elegánsan, lelkiismeretesen, képességei legjavát nyújtva felelt meg a formabontó kihívásnak.

Érdekes a koncepció, amellyel North kísérletezik: bizonyos tónusértékeket egyszerűen vagy elhalványít a műben, vagy kéri-

hetetlenül átfest, átszínez. Hangvétele befogadásához már a rajz-filmhangulatú nyitó képben segítséget nyújt: a győri színház hatalmas fém állkapcsai mögül naiv, szinte gyerekesen megfestett látvány bukkan fel, hogy percekig mutakozzék táncosok nélkül a köz előtt. North feltáruló mesedobozában ki-be tolt, színes festményekről megidézett épületek állnak - mögöttük a tájjal festettek a vásznon. Kanyargós patak kék szalagja, hidacska, a távolban sűrűn beépített város erődített magas falak között. A látványt a nyitó képben, majd a darab egésze során uralja a különös, pepita mintázat, amely a padló és a mennyezet felől fut egyre halványodva a képre. A késő trecento - kora quattrocento-tájképet (is) idéző hatalmas, túllanyagra készített festmény (amely egyébként az előadás elégszerűen sikeres plakátján is uralkodó elem) bizonyos naiv bájjal, az említett művészettörténeti korszakra konkrétan utalva pontosan jelzi, mi következik. Mesejátékot sejtet a látványvilág kialakításának koncepciója, hiszen Storer napfényes Itália-esszenciájában tudatosan keveri a korokat. A táj és a díszletek vállaltan, vallottan Giotto és Simone Martini alkotásait idézik, a jelmezkészlet ezeknél száz, az eredeti dráma pedig százötven évvel fiatalabb. (Természetesen ez nem lehetne önmagában probléma: nem tudok elképzelni olyan viseletet, amelyben a föld valamely pontján ne játszottak volna már Shakespeare-t.)

North alkotásából hiányzik a komorság, a nyugtalanító atmoszféra: ha már mindenképpen meg kell jelennie, akkor röviden és súlytalanul vendégeskedik Tybalt és Mercutio halálakor, valamint megkerülhetetlenül, az utolsó színben. A főszerep az idillé, az életvidámságé,

a temperamentumé, a sodró northi lendületé. Természetesen mindennek a megjelenítése a táncosokon múlik, az azonban már nem annyira magától értetődő, hogy a darab hangulatát előadói olyan változatos eszközökkel alakítsák, mint ebben az esetben. Jó technikával formálódnak meg a rendhagyó helyzetek. Játsszanak az arck, a gesztusok, uralkodik a természetesség, aminek egyedül a túlcukrozottság vethet gátat. Az édesítőszeres túlzott alkalmazása pedig már komoly kérdést vet fel: mit is látunk valójában?

Az, hogy North a drámát, a drámaiságot (és végső soron magát a konfliktust), ahol csak lehetséges, tompítja, már-már kilúgozza az alkotásból, a működőképességet veszélyezteti. A színmű rendíthetetlen szépsége a kontrasztokban rejlik: szemben áll, egymásnak feszül itt a lehető és a tilalmas, az első szerelem elpusztíthatatlan lobogása és a beteljesülés lehetetlenségének könyörtelensége, ártatlanság és romlottság. A gyerekkort éppen csak maguk mögött hagyott szerelmes fiatalok elpusztulnak a konvenciókkal folytatott küzdelemben. Megöli őket a „hagyomány” és a „rend”. North szerelmespárjának azonban a Capulet-kriptabeli, utolsó színt leszámítva nem jut ki az igazi tragédiából. Az égkék, napsárga és terrakotta térben, a hangulatos mignonházak között addig működik minden, amíg az eredetihez igazodó vidámságé a főszerep. Addig logikus és helyén-való, követhető és szívmengető Sóthy Virág kedves és fesztelen Júliája, Velekey László félnék és szeretetre méltó Romeója. William Fomin Mercutiojának kópéságai, visszafogottan altesti humora, szellemessége is jóleső. Am a hú barát hosszadalmas kisenvedése

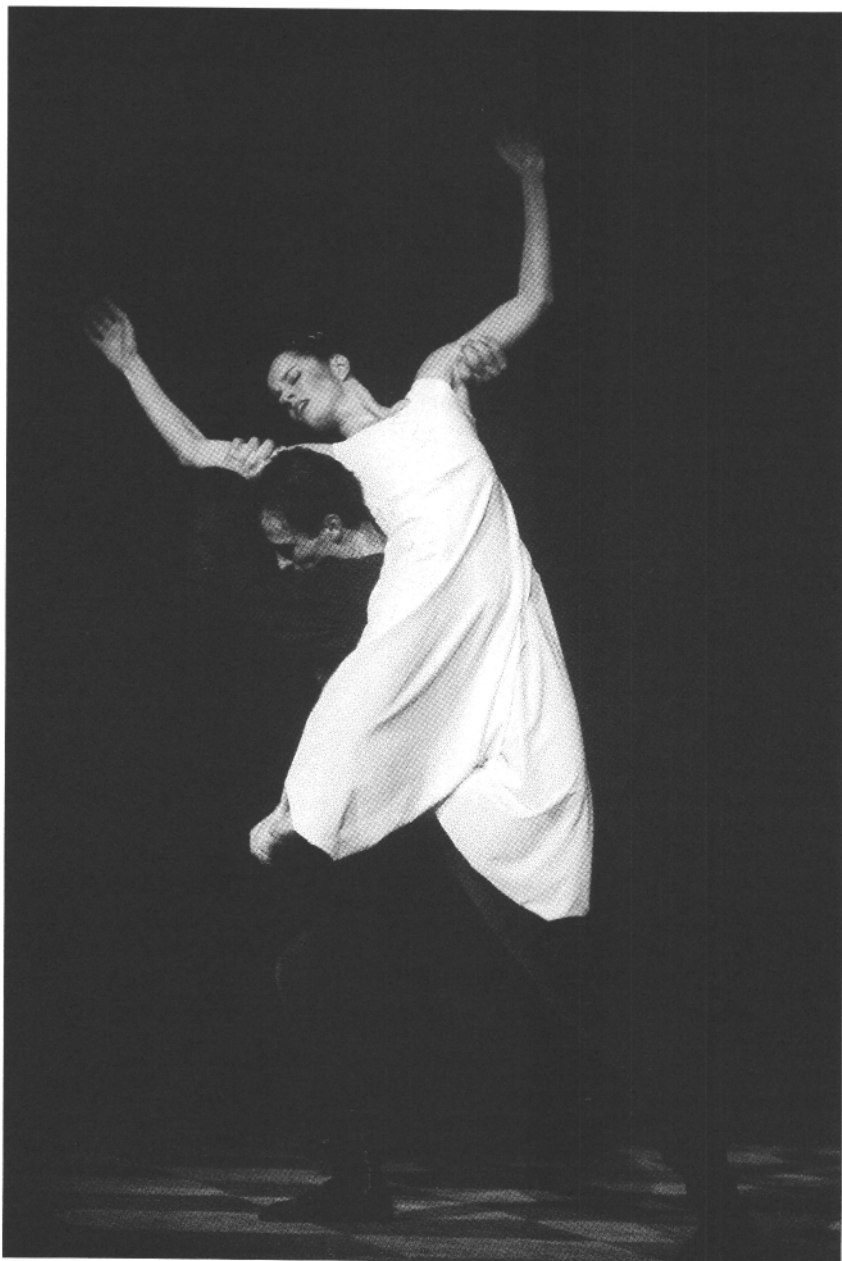
nem kéne előrevetíteni a halvézetet Tybalt (Müller) esemény: a gonosz unokaöcs különös gyászmozdulatokkal elsirattatik, de nem érezni, mi következik ezután. A cselszövő veszte és siratása amúgy is különös jelenet: a kiváló táncos ugyan „holtan” hever, de megelőző szólója nyomán természetes, hogy mellkasa fel-le jár: a ziháló tetem eltüntetésére egyszerű fekete lepel elegendő lenne.

North erősen megnyomja a romantikus hangsúlyt: a szerelmespár meglehetősen hosszú kettőseiben nincs nyoma az őket körülvevő hangulatváltozásoknak, a szorongatásnak. Lobognak, visszafogottan szenvedélyesek, de mintha nem is éreznék, mekkora veszély leselkedik rájuk. Az utolsó szín előtti végső percekig - hiába ismerjük a drámát - nem érezzük, hogy hamarosan mindent lezáró tragédia következik be. A felbukkanó Páris (Horváth István) sem kapkodó, könyörtelen kérő, a kettős öngyilkosság két lábon járó előjele, inkább suta és mohó kakukkojtás.

A cifra városban érthetetlenek a konfliktusok, így aztán eljelentéktelenednek, hogy ne bontsák fel a koncepciót: „Ki akartuk emelni a történetet abból a sötét és borongós középkorból, amelybe gyakorta helyezik, és a friss, vibráló színekkel ragyogó Veronába tettük - ahogy az Giotto és Simone Martini freskóin látható -, mert ez tűnik olyannak, amely visszatükrözi azt a vitalitást és ártatlanságot, amely az ifjú szerelmesek sajátja, és azé a társadalomé, amelyből érkeztek” - olvashatjuk az alkotói hitvallást.

Nos, hátulról előre: a társadalom, amelyből az ifjú szerelmesek érkeztek, könyörtelenségével a halálba kergette saját fiát és lányát. A dráma legalább annyira ábrázolja szorongatónak és szorongatottnak Verona kettős öngyilkosságba hajszoló társadalmát, mint vitálisnak és ártatlannak; vitális és ártatlan környezetbe Shakespeare viszonylag ritkán helyezett tragédiát, hiszen abban általában ritkán öli meg magát két megnyomorított lelkű, szerelmes fiatal. A két itáliai festő rejtelmes képeire a fény és árny, komor fenség és „jókedv” egyaránt jellemző: nem valószínű, hogy North alkotásából bármelyikük a maga világára ismert volna. Végezetül: a *Romeo és Júliát* azért helyezik gyakran sötét és borongós középkori milióbe, mivel egyrészt onnan vették, másrészt pedig tragédia a műfaja. A nem sötét és nem borongós középkor olvasható, illetve megtekinthető Shakespeare kilenc vígjátékában.

Az átígazítás művelete (a kijelölt, saját célhoz viszonyítva) önmagában sikerült az eredeti színműtől elrugaszkodott végeredmény önmagában színvonalas, tetszetős; a táncanyag visszafogott, de nem mentes az



Pátka Balázs (Romeo) és Cserpák Szabina (Júlia)

izgalomtól és érdekességektől. A koncepcióátalakítás közepette azonban eltűntek a drámában működő mozgatórugók.

Robert North olasz reneszánsz *dolce vitája* a Győri Balett társulatának előadásában emlékezetes élmény, amennyiben sikerül nem annak nézni, aminek a koreográfus szánta: Shakespeare-adaptációnak. North hiába írja: „azt a megoldást választottam, hogy visszatérek Shakespeare szövegéhez, és egy bensőséges balettművet alkotok »valódi emberekről«, ahelyett, hogy látványos darabot készítettem volna.” Lehetséges, hogy aprólékosan alakította mozdulatokká a textust, ám maga az alap, amelyre művét „kasírozta”, hűtlen lett a drámához. Népszerű, csak a legszorongatóbb helyzetben tragikusra forduló munkája a *Diótörő* ünnepi meghittsége felé visz. A Győri Balett kiváló társulata magas színvonalon jelenítette meg ezt a „színesre festett” átdolgozást, amelyhez képest a négy évszázados tragédia progresszív és radikális. Az adaptációban az annak idején a Kirov Balett által mégis visszautasított Prokofjev (és tulajdonképpen Shakespeare) címére megfogalmazott, a szomorú véget kárhözvontó kritika kísért. Furcsán szép ez a megvidámított *Romeo és Júlia*-verzió, egy valóban nagyszerű és korszakos jelentőségű koreográfus alkotása, de ahogy egyre közelít a tragikus végkifejlet felé, és elfogy a merész s meg nem indokolt döntéssel meghonosított derű, úgy válik mindinkább érzékelhetővé az alapvető instabilitás.

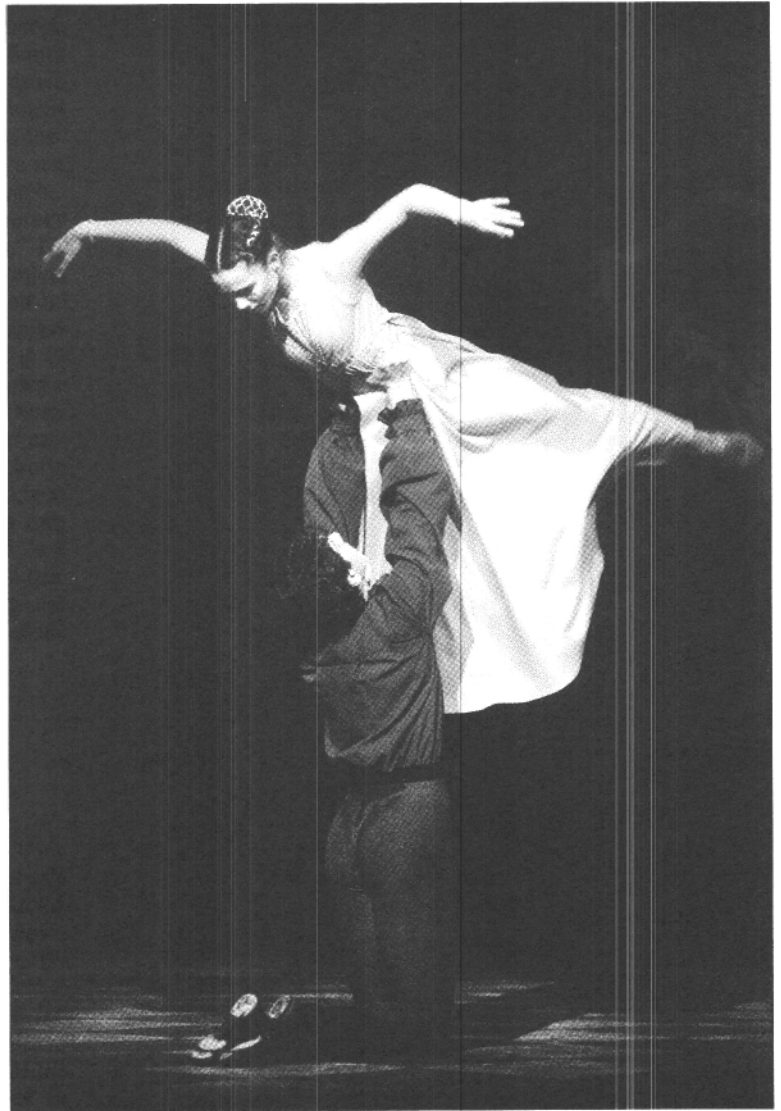
HALÁSZ TAMÁS

Szergej Prokofjev: Romeo és Júlia
(Győri Balett)

Koreográfia: Robert North. Díszlet-jelmez: Andrew Storer.

Asszisztens: Julian Moss, Horváth Gizella.

Szereplők: Pátkai Balázs/Velekey László, Cserpák Szabina/Sóthy Virág, Sándor Zoltán, William Fomin, Miller Ervin/Becker Szabolcs, Demcsák Ottó, Afonyi Eva, Tárnoki Tamás, Horváth Gizella, Horváth István, Szigeti Gábor, Zádorvölgyi László, Ábrahám Zoltán, Horváth Krisztián, Kovács Szilárd, Becker Szabolcs/Müller Ervin, Gestattner-Gergő, Szántai Kis Hajnalka, Ströck Barbara, Eva Hotova, Svidró Viktor, Szalai Judit, Fuchs Renáta, Horváth M. Lilla, Hegyi Réka, Bombicz Barbara, Szirmai Irén, Ócsag Anna.



Velekey László (Romeo) és Sóthy Virág (Júlia) (Laihl Balázs felvételei)

BESZÉLGETÉS ROBERT NORTH KOREOGRÁFUSSAL

Tánc és kenyér

Robert North Dél-Karolinában született. Táncművészeti diplomát az Angol Királyi Balettkisiskolában kapott. 1966-ban a London Contemporary Dance Theater-hez kerül, majd New Yorkba, Marta Graham társulatához. 1969-ben visszatér az LCDT-hez. Számukra készítette például Beszélgető darab, Trójai játékok, Találkozás és elválás, Szkrjabin-prelűdök és tanulmányok, Almok és hallgatások, Reflexiók, A halál és a lányka, Énekek és táncok című koreográfiáit.

1981-től a LCDT művészeti társigazgatója, majd a Rambert Balett művészeti igazgatója. Ebben a korszakban készítette például Magányos város magányos utcái,

Pribaoutki, Színes mozdulatok, Fény és árnyék, Entre dos Aguas című műveit.

1985-től a Harlemi Táncszínháznál, a Stuttgarti Balettnél, a San Francisco Balletnél, a Római Balettnél, a Batsheva Táncársulatnál, az LCDT-nél, a Zürichi Balettnél, a Dán Királyi Balettnél és a Skót Nemzeti Balettnél tanított és készített koreográfiákat. 1990-ben Torinóban, '91-ben Gothenburgban, '96-ban Veronában balettigazgató. Jelenleg a Skót Nemzeti Balett igazgatója.

Magyarországon bemutatott művei: Entre dos Aguas, Miniaturák, Fanfár, Trójai játékok, A halál és a lányka, Carmen, Romeo és Júlia.

- Charlestonban, abban a dél-karolinai városban született, ahonnan az azonos nevű tánc ered, de ez semmiféle harással nem volt a pályájára. Annál inkább az édesapja. Mondhatjuk úgy is, hogy a szobrok megmozdultak és táncra keltek.

Művészcsaládban nőttem fel. Szobrász édesapám - bárhová költöztünk a világban, Spanyolországba, Mexikóba, Kubába vagy Angliába - állandóan múzeumba vitt. Igaz, én inkább fociztam volna, akár a többi gyerek, és állandóan hazavágytam Amerikába. Érdekes, hogy bár változatlanul Amerikát tartom hazámnak, most már jobban szeretem Európát, különösen Olaszországot.