

Juan y Teresa



KUTSZEGI CSABA

A huszadik század balettje

■ BÉJART-EST ■

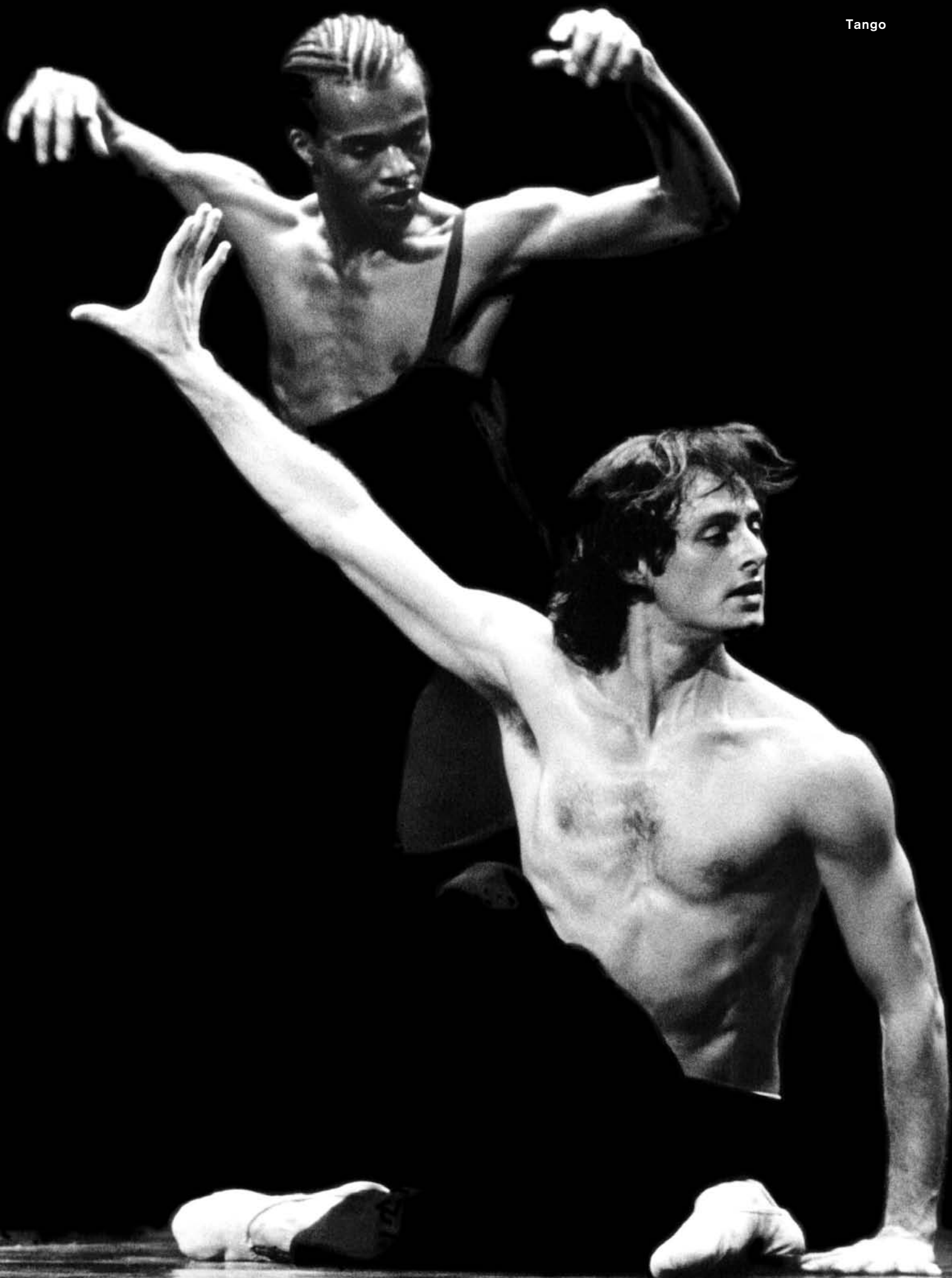
A struktúra nem elemek halmaza, és nem is az elemekből felépülő egész, hanem viszonyok rendszere. Az elemek egyszerű leírásán túl kell haladni: a működési törvényeket kell megfigyelni. Amikor Ferdinand de Saussure svájci nyelvész 1916-ban megjelent Bevezetés az általános nyelvészetbe című tanulmányában e gondolatokat fejtegette, nem sejtette, hogy még ötven évvel később is ádáz viták dúlnak majd párizsi kávéházak teraszain a strukturalizmusról, amelynek szellemi atyjává őt fogják kikiáltani, függetlenül attól, hogy soha nem írta le e szót. Arra pedig feltehetően végképp nem gondolhatott a tudós férfiú, hogy az általa útjára indított szemlélet- és gondolkodásmód olyan hatással lesz a XX. századi művészetekre, mint az élő struktúra megfelelő helyére beültetett parányi gének a szervezet működésére. Amikor Maurice Béjart a század ötvenes, hatvanas és hetvenes éveiben megalkotta korszakalkotó balettjeit, nemigen törődött Saussure-rel, és az is kevésbé valószínű, hogy Lévi-Strauss, Foucault vagy Derrida tételei kavargtak volna a fejében. És mégis Béjart volt az, aki műveiben először és megdöbbentő erejű hatással elérte, hogy az ábrázolt embert – az őt körülvevő végtelen számú különböző elem alkotta halmazból kiragadva – megtisztítsa, és túlhaladva az egyszerű leíráson, viszonyrendszerekben mutassa meg működési törvényeit. Csoportban, párkapcsolatban vagy magányban.

Nézem a hetvenöt éves élő legendát a Vigszínház színpadán. Meglep, hogy rögtön az első darabban kijön a táncosai közé, és szerepe szerint beszél, mozog, gesztikulál. Azt várom, hogy akkora élményben lesz részem, mint a hetvenes években volt, amikor először láttam művét. Hamar, már az első szám első perceiben megértem: butaság ezt várni.

Béjart ugyanaz most is, mint ami feltűnése óta mindig is volt: minden idők legmodernebbike, aki már nem akar modernebb lenni, és olyan felülmúlhatatlan, aki – logikusan – önmagát nem akarja felülmúlni. Mintha erről muzsikálna az első szám tangóegyvelege. Nem vérpezsdítően, inkább édesbúsan, nosztalgikusan. A korabeli kritikus jut eszembe, aki Puccini hattudala, a *Turandot* bemutatója után azt írta, hogy Kalaf áriájával a zeneszerző elsíratta a megmásíthatatlanul, végleg letűnt XIX. századot. Nézem a Béjart-balettet, és iszonyatos erővel hasít belém a gondolat: Béjart múlt századi. És tényleg. A XXI. századból nézve szinte szentimentálisan emberi; a tér, a látvány, a tempó nála követhető, és a bonyolultnak látszó is könnyen megfeythető, átérzhető. Ehhez képest a hetvenes években mennyi értelmezési kísérlet született, és mennyi sületlenség hangzott el művészetéről... Miért kell a művészetnek folyton fejlődnie? Miért nem jó olyannak, amilyen – a XX. századi Béjart a XXI. században? És ha így van, nem lehetne még maradni egy kicsit a XX.-ban?

A *magányos férfi szimfóniája* című, 1955-ben készült balettet tartja Béjart zászló-bontó művének a szakirodalom. A mű óriási hatással volt az európai balettművészet fejlődésére. A Pierre Schaeffer és Pierre Henry jegyezte zenei montázs, amely zörejeket, emberi hangokat és utcazajt is tartalmazott, meglepően újszerű hangalapot nyújtott a mozgásnyelvében szintúgy meglepően újszerű koreográfiához. A darabot – filmvásznonról – viszonylag hamar, már 1960-ban megismerhette a budapesti közönség: a mozik műsorán szereplő *Párizsi balett* című filmben ugyanis látható volt – három másik Béjart-koreográfia mellett – az életbe vetetten önmagát kereső, emberi kapcsolatait elvesztő férfi története.

A Vigszínházi esten is bemutatott *Le Teck*-koreográfia egy évvel később, az 1956-os marseilles-i Avantgárd Fesztiválra készült, és egy Le Corbusier tervezte híres lakóház tetején adták elő. Szokásbontó és beszédes a helyszín. A svájci születésű francia építész-író-festő egész életében a világban fellelhető különböző elemek törvényyszerű működésének összehangolása izgatta. Épületeinek külsejét és statikai megoldásait a belső terhasználat igényei szerint alakította ki; a belsőépítész és a lakberendezés nála sohasem vált el az épület külső formájától, és a belső terekbe már tervezéskor belehelyezte az embert úgy, hogy igyekezett az épület arányait és az emberi tevékenység térigényét – speciális számításokkal: az általa megalkotott modular-mértékrendszer segítségével – összehangba hozni. A településeket tevékenységi zónákra osztotta fel, amelyeknek épí-



tészeti megoldásai – kívül-belül – a benne élő ember tevékenységét szolgálták. Béjart Le Corbusier házának tetején bemutatott balettjében még ennél is messzebb tekintett: két ember kapcsolatának törvényszerűségeit ábrázolta, valamint viszonyukat a tárgyi világhoz. A tárgyi világot Marta Pan mozgatható, variálható avantgárd szobra képviselte, amelyből az emberpár női tagja a darab elején előbújt, és amelynek – a párkapcsolat hegy-völgyeinek bebarangolása után – végül a fogságába esett.

Persze ahhoz, hogy ez megtörténhessen, meg kell születni, az út végén pedig – tetszik, nem tetszik – vissza kell térni a nagy ismeretlenbe. A nemrég Budapesten járt világhírű angol filmrendező, Peter Greenaway ezt nyilatkozta: „Úgy vélem, hogy kultúránknak összesen két tárgya van: a szexualitás és a halál.” Béjart életművében igyekezett e kettőhöz fűződő viszonyunkat alaposan körüljárni. A Magyar Állami Operaházban 1973-ban bemutatott *Le Sacre du printemps* ősbemutatója 1959-ben volt Brüsszelben. Sztravinszkij balettzenéje az eredeti, 1913-as párizsi bemutatón (Nyizinszkij koreográfiájával) botrányt keltett, de megalapozta a komponista világhírét, és kijelölte zenetörténeti helyét. A Sztravinszkij–Nyizinszkij-balett alcíme (*Néhány kép a pogány Oroszországból*) megjelölte a helyszínt és a témát, s a koreográfia híven követte a zeneszerző készített szöveggönyvet. A műben megjelenített ősi pogány tavaszi szertartásban az újjászületésért, az élet folytatásáért emberáldozatot mutattak be. Béjart szintén a születésről, a termékeny válás rítusáról „beszél, gondolkodik és filozofál”, de a jelenséget minden korhoz, helyszínhez és folklorisztikus motívumhoz kapcsolódó elemtől alaposan megtisztítva – objektív szemlélet látszatát keltve – kortól, tértől független metafizikai dimenziókba helyezte. Ugyanezt szolgálta a szereplők lecsupaszított, balett-trikós megjelenése és a mozgásvilág előzményekhez alig köthető egyéni jellege, amelyen egyértelműen látszott a klasszikus balett ihletése, ám legfőbb jellemzője a mondanivaló érdekében eltorzított, de ennek ellenére atavisztikus rendet sugalló formák túlsúlya volt. A Béjart-műben emberáldozatot nem mutatnak be, ő messzebb megy vissza az időben, jóval a pogány kor elé, a kezdetekig. Színpadán hímhorda, majd nőtényecsapat készülődik, a hímek a nőtényekre vetik magukat, és egyesülésükkel beteljesedik az élet misztikus parancsa. A *Le Teck*ben két egyed egymáshoz és a tárgyi világhoz fűződő kapcsolata volt terítéken, a *Sacre*-ban strukturált embercsoportok (kiválasztottakkal, alvezérekkel) viszonyulási és működési törvényszerűségei láthatók, amelyeknek mikéntjei a különböző civilizációk egymásutániségában némileg módosulhatnak, de alapvető jellegük – a nagy cél, az élet fenntartása érdekében – mindig azonos.

Béjart filozófus is, ezért a gondolatai csak életműben értelmezhetők. A halálról az 1971-ben Richard Strauss *Négy utolsó dal* című kompozíciójára készített *Ez lenne a halál?* című balettben (amelynek budapesti bemutatója 1975-ben volt) mondja el mindazt, ami művészi eszközökkel elmondható. Alapképletét, amely itt is kristálytisza és minimalizált, a korabeli műsorfüzetben szavakkal is megfogalmazta: „A halál küszöbén egy férfi viszontlát négy aszszonyt, akiket annak idején szeretett. Hárman közülük megosztották vele életének egy-egy korszakát; a negyedikkel – talányos lény – csak futólag találkozott. Mégis ennek a nőnek a képe kíséri el a halálba...”

Persze születés és halál között történik még egy s más, mint ahogy Béjart életművében is fellelhető számos jelentős alkotás a *Sacre* és az *Ez lenne a halál?* keletkezési évszámai között. Például a Vígszínházban is látott 1961-es *Boléro*, amelynek tárgya – lám, hihetünk Greenawaynek – a szexualitás és a halál. De ebben a több változatban többször újjászülető balettben megfigyelhető a szerző egy, a későbbi műveiben is rendszeresen megjelenő nagy XX. századi élménye: a viszonylagosság. Einstein relativitáselmélete nem volt vitatéma a párizsi kávéházak teraszain, de egyszerű halandók számára jórészt érthetetlen felfedezése mégis legalább akkora világtérlemezési felfordulást okozott a század közgondolkodásában,

mint a kepleri világkép a XVI. században. Természetesen Béjart *Boléro*-ját ugyanúgy nem Einstein relativitáselmélete ihlette, mint ahogy a *Le Teck*et sem a strukturalizmus. De a viszonylagosság az emberi életben is átérezhető, az emberi egyedek működési mechanizmusai is megragadható, mi több, művészileg ábrázolható, sőt értékékként felmutatható, amennyiben az érték egy magasabb rendűnek vallott érték alárendeltjeként jelenik meg a struktúrában. Béjart-nál a legfőbb (?) érték – műveinek első észlelési szinten történő befogadásakor némileg ellentmondónak tetsző módon – az absztrakt vagy kozmikus Szeretet abszurd fogalma. E Szeretet megnyilvánulási alosztályaiban másodlagos kérdés a nemi irányultság, a külön- vagy azonosneműség. A *Boléro* 1961-es, brüsszeli változatában a középső emelvényen nő táncolta az erotikus szólót, körülötte feszült férfiak gerjedtek. 1979-ben született két új változat: az egyikben férfi táncolta a szólót, és körben hölgyek figyelték felfokozott állapotban, a másikban ugyanaz a férfi (a legendás Jorge Donn) táncolta a szólót, de férfiak vették körül. (A matematikailag lehetséges, szintén érdekesnek elképzelhető negyedik variáns sajnos nem készült el.) A budapesti közönség először 1981-ben az Erkel Színházban láthatta a művet (Donn-nal a főszerepben) férfikörítéssel, a mostani három vígszínházi esten a kart szintén férfiak adták, a szólót pedig kétszer hölgy (Elisabet Ros), egyszer férfi (Octavio Stanley) táncolta. Megemlítendő, hogy a szerepnevek finom elvonatkoztatással differenciálják a mondanivalót, illetve kompenzálják a mozgás helyenként direkten túlhangsúlyozott erotikus jellegét: a szólista mindig a Dallam, a kar mindig a Ritmus.

A Béjart-együttes vendégszereplése mellett 2002 februárjának másik kiemelkedő budapesti kulturális eseménye Andres Serrano retrospektív fotókiállítás volt, amelyen a művész 1985 és 2001 között készült képeit állították ki. Amennyiben Béjart-ra igaz, hogy nagy XX. századi összefoglaló, ugyanez Serranóról is elmondható. Képi világuk eltérő, de látás- és gondolkodásmódjuk több szempontból hasonló. Serrano is az emberi lét különböző elemeit mutatja be a parányi biológiai-fizikaitól a sajátosan emberi, nagy ívű lelkiig, a létezés ezen alkotóelemeit szétszórja a kiállítótermekben, és a halmaz – szerencsés esetben – a látogató gondolataiban struktúrává áll össze. Látható vér, vizelet, fagyasztott sperma (ha nem lenne odaírva, nem lenne tudható, mi az), asztalra kitett szív, plexidobozba zárt agy (valódiakról készült fényképeken), meg nem született gyerek (megdőbentő felvételen), hullaházban fekvő fiatal AIDS-es halott leány, „A szexualitás története” több képben fiatal és öreg testekkel, klasszikus portrészor olyan emberekről, akiknek arcára kiül a lelkük, megvert, megkínzott áldozatok hullaházi premier plánja – minden, amihez a XX. századi embernek köze lehetett. A Szépség is. És a kozmikus Szeretet absztrakt és e világi megjelenése is. Ez utóbbira példa az egyik szépségével és lelkiségével felkavaró kép. Gyönyörű testű meztelen fiatal pár látható rajta, a fiú szőke, szép és feminin, a lány, aki szintén szőke, szintén szép és feminin, hátulról simul a fiúhoz, és derekára szíjazott műfalloszával gyöngéden érinti szeretőjét. A nemi szerepek fogalma a struktúrában a szeretet alárendeltje. Béjart-nak a szexualitásról alkotott felfogását műveinél és e képnél pontosabban szó ki nem fejezheti.

Ha Béjart művei közül csak a *Boléro*ban volna tetten érhető a tudatos viszonylagosságjáték, spekulációnak minősülhetne a fentebbi gondolatmenet. Szerencsére a vígszínházi kínálatban szerepelt az *Elton–Berg* című darab, amely más nézőpontból, más közegben játszódón szól ugyanerről. Hogy Béjart valóban mennyire nem akarja felülmúlni önmagát, és mennyire nem zavarja a viszonylagos időmúlás – bizonyíték erre ez a 2000-ben készült mű. Kiállítás, magas táncos-koreografikus szakmai színvonala, mozgásvilága olyan, hogy az ötvenes évek közepe óta bármikor készíthetett volna – akkor is modern lett volna, most is az. A szerző nem is rejti véka alá, hogy nem áll szándékában bizonyos jól bevált dolgokon változtatni. A műsorfüzetben ezt írja róla: újszerű kísérlet



Koncz Zsuzsa felvételei

A Boléro próbáján

Keresztes Szent János és Avilai Szent Teréz bőrébe bújjik. Teljesen mindegy, hogy akinek képzeletben a bőrébe bújjunk, karmelita szerzetes-e vagy sarutlan apáca, az élet bizonyos kérdéseire és a társunkhoz fűződő viszonyunk mindig élményazonos. A *Juan y Teresa* a Bėjart-balettek jól körülhatárolható csoportjának archetipusa. Két ember viszonyulásainak vizsgálata – a szerző vissza-visszatérő témája. A darabok közötti különbséget néhány változó másmilyensége és a gondolati apropó adja.

A budapesti Operaházban az 1973-as Bėjart-premierén (a *Tűzmadárral* és a *Sacre du printemps*-mal egy esten) bemutatott *Opus 5*. szintén a párkapcsolatról szól, és a szerző akkori nyilatkozata szerint úgy született, hogy koreográfusként kíváncsi volt arra, mit lehet kihozni egy klasszikus „effacé attitude-ből”. (A francia kifejezés egy balettpózt jelöl.) A darab a modern balettművészet jelentős alkotása lett, nálunk is több mint tíz évig szerepelt folyamatosan műsoron. Nem mindegy, ki próbál meg kihozni valamit a végtelen anyag egyik kicsinyke eleméből.

Bėjart-nál a közvetlenül megmunkálendő koreografikus alapanyag a klasszikus balett, amelyet saját igényei szerint átformál. Mozgásnyelve ennek ellenére sem eklektikus, ellenkezőleg: sajátos, csak rá jellemző törvényszerűségeket bír. Nála nem válik el a tánc a tartalom értelmezését elősegítő gesztikától vagy más egyéb, művészinek szánt szimbólumfelmutatástól. A megalkotott testnyelv homogén materiát képez. Ennek ellenére (vagy éppen ezért) érthető, mert történeteket, eseményeket ábrázol, viszonylatok alakulását fogalmazza meg a néző számára követhetően. Minden művének főszereplője az izgalmas ember. Bėjart nagy emberábrázoló: mindig lényeges, hogy kik táncolják a darabját; a művei stabilak, alkotói szándék nélkül nem alakulnak át, de bennük az egyéni interpretációk adekvát művészi variánsokként újabb és újabb színárnyalatokat hoznak létre. Kizárólag kitűnő táncosokkal dolgozik, vagy keze alatt a táncosok szárnyakat kapnak, és felnőnek a feladathoz.

Mostani együttese, a Bėjart Ballet Lausanne is világszínvonalú, de fénykorának együttese, a brüsszeli „A XX. század balettje” nagyobb hírral és hatással bírt. Ennek ellenére a vígszínházi előadásokon színpadra lépő táncos-előadóművészek teljesítményét csak elismerő szavakkal lehet méltatni. Kiemelni leginkább a *Juan y Teresa* (Gil Roman, aki az együttes igazgatóhelyettese és Elisabet Ros) és a *Le Teck* (Catherine Zuasnabar és Julien Favreau) kettőseit, valamint az *Elton–Berg* szereplőit (Elisabet Ros, Thierry Deballe, Martin Vedel és Sthan Kabar-Louet) lehet.

Az est végén a hetvenöt éves élő legenda – ováció közepette – újra kijött a színpadra. Mögöttem egy hang odasúgta zsöllyetársának: fantasztikus, hogy még ennyi idősen is így tud örülni a sikernek. Igen. Maurice Bėjart a XXI. században is hisz a művészetben, és folyamatosan reméli, hogy (meg)értik.

MAURICE BÉJART: TANGO; JUAN Y TERESA; LE TECK; ELTON–BERG; BOLÉRO (Vígsház)

ZENE: argentin tangók (*Tango*); tradicionális spanyol zene (*Juan y Teresa*); Jerry Mulligan, Tito Puente (*Le Teck*); Alban Berg, Elton John (*Elton–Berg*); Maurice Ravel (*Boléro*). **VILÁGÍTÁSTERV:** Cathy Seney Aguet. **JELMEZ:** Henri Davila. **BALETTMESTER:** Katryn Bradney. **KOREOGRAFIA:** Maurice Bėjart.

SZEREPLŐK: Juichi Kobayashi, Igor Piovano, Julien Favreau, Martin Vedel, Thierry Deballe, Denis Vasquez, Stéphane Bourhis, Keisuke Nasuno, Ivana Baresic, Octavio Stanley, Roger Cunningham, Gil Roman, Elisabet Ros, Catherine Zuasnabar, Sthan Kabar-Louet, Domenico Levré, Allan Fallieri, Giuseppe Barsalona, Guillaume Pruneau, Pasquale Albericco, Nicolaj Eitel, Baptiste Gahon.

jól ismert hangzás- és látványvilággal. A kísérletről pedig a következőket: „A tánc-koreográfiák mindig a zene és a tánc szoros kapcsolatában gyökereznek. A zene a ritmusra épül, s érzelmes, álomszerű közeget teremt. Miután elkészítettem három Alban Berg-előadást, feltettem a három táncosnak a kérdést: mi volna, ha újragondolnánk a darabot? Ugyanaz a koreográfia, ugyanazok a mozdulatok, ám a zene más – Elton John.” Alban Berg és Elton John: tűz és víz, ég és föld. Berg – Schönberg és Webern mellett – az „új bécsi iskola” jelentős alakja, XX. század eleji modern expresszív zenét írt, hozzá képest Elton John maga a szentimentális rockromantika. A kísérlet, amelyet nyilván átgondolt hipotézis figyelmes felállítása előzött meg, tökéletesen sikerült. A bergi tételek közben teljesen más világ képe bontakozik ki a színpadon, mint a Johni szakaszban, annak ellenére, hogy a koreográfia legparányibb részletei, a tempók, valamint a színpadkép, a világítás és minden egyéb elem a két részben tökéletesen azonosak voltak. Az előadásmódban piciny váltás történt: az Elton John-tételben a táncosok arcán visszafogott, játékos mosoly adta tudtul, hogy jártékrol, az élet kínálta játéklehetőségekről van szó, amelyek különböző „játsszótereken”, különböző világokban (struktúrákban?), változó szereplőkkel adódnak, mégis ugyanazok örök időktől fogva. Itt az embert körülvevő világ és a benne zajló történetek kapcsolatának viszonylagossága a mű alapélménye, de a szereplők emberi viszonyai is Bėjart-ra jellemző módon fejlődnek, alakulnak: az egymással folytonos kapcsolatot tartó két férfi és egy nő a hármas együtlet minden lehetséges variációját kipróbálja, míg negyedik (férfi) társuk egy (kép)keret fogságában magányosan táncol.

Az *Elton–Berg*nek nemcsak időben, hanem gondolatilag is közeleli elődje az 1997-ben koreografált *Juan y Teresa*. A kétszereplős párkapcsolatos darab szintén kísérlet, csak benne nem az ember körüli világot változtatja a szerző, hanem az emberen belülit. Két, sorsát nem lemondóan, nihilben tengető csavargó játékból,