

A legrégebbi angol balett-társulat, a Rambert Dance Company névadó alapítója az 1982-ben, kilencvennégy éves korában elhunyt Marie Rambert (eredeti nevén Myriam Rambert) lengyel származású angol táncosnő volt. Az 1926-ban alakult Rambert Dancers napjainkig megszakítás nélkül működik. Bár az együttes neve néhányszor megváltozott (volt Ballet Club, majd Ballet Rambert), az utódok máig őrzik a legendás alapító szellemiségét: a társulat közös, újdonságra nyitott alkotóműhelyként dolgozik, és fontos programja a fiatal tehetségek felkarolása.

Az orvostudományi tanulmányok céljából Varsóból Párizsba érkezett Myriam Rambert egyebek mellett Isadora Duncan hatására kezdett művészettel foglalkozni. 1910-ben további életét meghatározó döntést hozott: Genfben utazott Emil Jaques-Dalcroze zenetanárhoz, akivel később Drezda-Hellenrauba ment eurhythmiát tanítani. Megköszönhető: a Jaques-Dalcroze-hatás még a Rambert Dance Company mai alkotóinak izlésvilágában is megfigyelhető. Pedig Jaques-Dalcroze nem a táncművészetet kívánta megújítani, hanem zenepedagógiai célkitűzése szerint a zene absztrakt anyagát akarta a térben testté váltan szemléletessé tenni. A mester fiatal tanítványaival bejárta Európát, és zsúfolásig telt hangversenytermekben nagy sikerű demonstrációs előadásokat tartott, amelyekben a fellépők speciális, a zeneművet illusztráló testmozgásával a nézők zenei érzékét fejlesztette. Tevékenysége hatalmas lökést adott a táncművészet fejlődésének. Módszerével nem lehetett táncosokat képezni, viszont képes volt műkedvelők tömegében felbreszteni a színpad utáni vágyat; a zene és a mozdulatnyelvi fogalmazás újszerű viszonyának megalkotásával a XX. századi táncművészet Pandóra szelencéjét nyitotta ki. Olyan jelentős koreográfusok is – George Balanchine-től Maurice Béjart-ig –, akik nem álltak vagy nem állhattak vele közvetlen kapcsolatban, „az ő köpönyege alól bújtak elő”. Ugyanez elmondható a Rambert Dance Company mai koreográfusairól is.

Drezdában Szergej Gyagilev megnézte Rambert növendékeinek Jaques-Dalcroze-előadását, és rögtön szerződött a fiatal mesternőt Nizsinszkij készülő balettje, a *Le Sacre du printemps* betanításához ritmus-specialistának. Marie Rambert néhány évig tanult és táncolt Gyagilev Orosz Balettjében, majd férjhez ment, és letelepedett Londonban, ahol 1920-ban balettiskolát nyitott. Később növendékeivel egyesületet alapított. Szervezői tevékenysége, pedagógiai életműve monumentális, de a legnagyobb jelentőséggel az a kitarító munkája bír, amellyel a tehetséges koreográfusokat felkutatta, és útjukat egyenget-

KUTSZEGI CSABA

# Marie Rambert tükröződése

■ RAMBERT DANCE COMPANY ■

te. Támogatásával indult el a pályán – többek között – Sir Frederick Ashton, Antony Tudor és John Cranko, együttesében olyan koreográfusok kaptak lehetőséget, mint Sir Kenneth MacMillan és az amerikai Glen Tetley.

A Rambert Dance Company jellemző stílusának kialakulása talán éppen Glen Tetley koreográfiáinak bemutatásával kezdődött. Az együttes életében a hatvanas években radikális változások mentek végbe. Csökkentették a társulat létszámát, átalakították a repertoárt, lemondtak a klasszikus balettekről, és a hangsúlyt a modern amerikai technikák elsajátítására helyezték. Először átvették Tetley három ismert balettjét, majd 1967-ben bemutatták a *Ziguratot*, Tetley első, az együttes számára készített koreográfiáját. A *Zigurat* – az akkori viszonyok között – gyorsan eljutott Magyarországra: 1975 őszén a Fővárosi Operett Színházban, a Rambert-együttes vendégszereplésén a legfrissebb művek mellett láthatta a budapesti közönség.

Emlékszem, főiskolásként a kakasulón szorongva mindhárom, különböző darabokból álló baletttesten megérintett Emil Jaques-Dalcroze szelleme (is): élményt adott annak tettenérése, hogy a táncszínpad szokásos témáitól messze eső absztrakciók is lefordíthatók mozdulatnyelvre. Nem voltunk teljesen kezdő befogadók, hiszen már az 1973-as elemetáris hatású operaházi Béjart-premier után jártunk, sőt '75 januárjában két újabb Béjart-koreográfiát is láthattunk az Operaházban. Amikor 1977-ben a Balanchine-művek is megérkeztek, már nem volt teljesen újszerű a gondolat, hogy a modern balettelőadásnak nem kell szólnia semmiről, elég, ha a zenét „csupán” a látható emberi mozgás eszközével a vizualitásba transzponálja. Ennek a koreográfusi módszernek (amely tulajdonképpen Jaques-Dalcroze metodikájának művészi megvalósulása) Balanchine mindmáig felülmúlhatatlan mestere.

Az első magyarországi Rambert-vendégszereplésről a legutóbbira térve észrevehető, hogy a folytonos újra törekvés mellett az együttest a kialakult stílus, a saját arculat megőrzésének szándéka is jellemzi. A vígszínházi est három koreográfusából kettő egyértelműen a mozgásközpontú, esetleg elvont jelentéstartalmat hordozó, öntörvényűen, de szigorú szabályok alapján építkező kompozíciók híve. Ugyanez elmondható a 2003 őszén a Trafóban a Pr-evolution estjén bemutatott Jeremy James-koreográfiáról, a *Gaps, Lapse and Relapse*-ről is. (A Rambert-együttes repertoárdarabját angol vendégmesterek tanították be a magyar táncosokból álló alkalmi társulatnak.)

A vígszínházi vendégszereplés első darabja, a *Tükröződés* mintapéldája az elvont jelentéstartalmat értelmezési fogózkodóként kínáló, egyszersmind hangulati alapelemként is felhasználó, de elsősorban mégis mozgásközpontú koreográfiának. Kítűnő ötlet a tükröződésről koreografálni. Aki a fényvisszaverődés törvényeit vizsgálja, az a teljes életet, a mindenséget kutatja, hiszen a fény nem más, mint az anyag megjelenési, sugárzási formája. Ha a fény sugar két közeg elválasztó felületére esik, részben visszaverődik, részben megtörve átjut a másik közegbe. A testek többé-kevésbé elnyelik a fényt, amely rajtuk áthaladva végül hővé alakul. Ha mindehhez hozzátesszük, hogy a fény elektromágneses hullámokból áll, akkor könnyen belátható, hogy modern, mozgásközpontú koreográfiát készítő alkotó jobb témát aligha találhat. A tükröződésnek nem csak fizikára utaló jelentéstartalma van. Mondják, a szemben a lélek tükröződik, a viselkedésben a neveltetés és a kulturális színvonal, és gondolatok is képesek rá, hogy visszatükröződjenek, vagy – némileg megtörve – más közegbe behatoljanak. Az emberi kapcsolatoknak és az életutaknak is hullámtermészetük van, mint a fénynek.

Tíz táncos két elkülönült ötfős csoportban jelenik meg. Az egyik alakzat mozgása és formái „visszatükröződnek” a másik csapat táncolta koreográfiában. Nem egyszerű,

szimmetrikus mozdulatmásolás zajlik, hanem az egyik csoportból kiáramló, testnyelvbe kódolt absztrakció eljut a másik csoport közegébe, amely részben elnyeli, magáévá teszi, részben visszatükrözi azt. A háttér vetített horizontján kristályszerkezetre emlékeztető színes geometrikus ábrák váltakoznak, a színpadteret fénycsíkok pásztázzák. A matematika és a fizika józan rendje uralkodik, unalmasnak is tűnhetne a színpadon az élettelen világ, ha Einstein óta nem sejtene az egyszerű halandó is, hogy a fizikai jelenségek is viszonylagosak. Különösen a fény, amely anyagszerű, és kettős természete van: hullám-szerű viselkedése mellett a „működése” egészen máshogy, elemi alkotórészeinek, a fotónoknak a mozgásával is leírható. Az elkülönült csoportok viszonya a sokszorozódó oda-visszatükröződések révén egyre bonyolultabbá válik, a találkozások, érintkezések után a

Angela Towler az *Előérzetben*



csoporttagok helyet is cserélgetnek más csoportbéliekkel. A nagyobb változásokat általában kisebb szólók vagy kettősök előzik meg, mintha az események menetét véletlen fényszikrák indítanák el, vagy mintha a folyamatok örök mozgását kísérő anyagok, katalizátorok segítenék. A *Tükröződés* konkrét cselekmény helyett a világmindenség és az univerzum egyik planétáján kialakult emberi élet egységes létezését dokumentálja, hiszen a fény mozgásának absztrakt színpadi megjelenítése az élőlények egymás közötti viszonyrendszeréhez hasonló látszatot eredményez. Az emberi kapcsolatok is hasonlóan szerveződnek, sőt így építkeznek a nyilvánosságra sohasem kerülő gondolatok vagy a műalkotások belső szerkezetének titkos tartópillérei is. Ugyancsak ilyen a hangok és a zenei képletek egymás közötti viszonya. Jaques-Dalcroze valami hasonlót fedezett fel. A *Tükröződés* alkotói különösen fontosnak tarthatták a zene és az emberi mozgással vizualitásba transzponált absztrakció szoros kapcsolatát. Egyszerre, egy időben készítették ugyanis a zenét és a koreográfiát. Nyilvánvaló, hogy ezáltal a koreográfiában tükröződik a zene lendülete, vagy éppen fordítva: a zenében „hallatszik” a koreográfia mozgalmassága.

A középső darab, a *Dráma a divatról* homlokegyenest másfajta koreográfusi hitvallásról tanúskodik. A felszíni eltérések is szembeszökőek: a test látványát kiemelő trikók helyett hagyományosnak mondható jelmezek, puritán, absztrakt látványvilág helyett nagyméretű és szépszámú szimbolikus kellék, szavakkal elmondhatatlan tartalom helyett verbálisan leírható színpadi történések. E különbségek önmagukban még nem jelentenek minőségi eltérést, de ízlésbelit igen. A darab fogadtatásából feltételezhető, hogy a *Dráma a divatról* ma Magyarországon kevés néző ízlésének felel meg, keveseknek nyújt maradandó élményt. Avíttnek tetszik a talán a hetvenes éveket idéző koreográfia, amelynek stílusát – ha muszáj volna meghatározni – posztmodern neoszimbolizmusnak nevezhetnénk. Koporsóból kikelő pszeudohalott, tüllfüggöny mögötti, balett-teremnek berendezett másvilág, tangózó parkett-táncosok, tollboás divatdívák, nadrág nélküli szőrös lábú férfi, kettészedett olló egyik késével öngyilkosságot elkövető exhalott – hogy csak néhányat említsék a darab ínycseknek való szimbolikárából. A balett történéseit speciális ismeretek nélkül nehéz megérteni, megértés nélkül pedig lehetetlen élvezni. Nehéz elképzelni azt is, hogy London és Budapest között tömegével sorakoznának az olyan beavatott nézők, akiknek eligazodási lehetőséget nyújtanának az alábbi szerepnevek: Duchic divat-



Amy Hollingsworth és Martin Lindinger

Koncz Zsuzsa felvételei

tervező, Alice, Duchic rajongója, Diego, Duchic hasonmása, Frida, Alice szerelme, valamint a Próbababa és a Fotográfus, továbbá üzlettársak, patrónusok, modellek és orchideák. Akkor sem könnyebb a helyzet, amikor az előadás szórólapjából kiderül, hogy a koreográfust Sir Frederick Ashton 1926-ban bemutatott hasonló című balettje ihlette, amelyről leírás nem, csak néhány kép maradt fenn. A mai változat témája – olvashattuk – a divat, a művészet és az öngyilkosság. Kétségtelen: valamennyi mindegyikből van a darabban.

Az est harmadik egyfelvonásosában újból az együttesre leginkább jellemző stílus jelenik meg. A koreográfus más, mint az első darab alkotója, de szembetűnőek a közös műhelybe tartozás ismérvei. Az *Előérzet* az alkotói ajánlás szerint támadás az érzékek ellen, merő fizikalitás, amely hiányérzetet hagy maga után. Azok közé tartozom, akikben valóban hiányérzet alakul ki, ha csupán pusztá fizikalitást vagy üres technicizmust látnak a táncszínpadon. De az *Előérzet*ben valami más történik. A koreográfus és az előadók az anyagmegmunkálás mesterfokán alkottak, produkciójukat nézve – a lehangoló lendület és a káprázatos táncudás okán – nem a miért, csak a hogyan kérdése merül fel. Más műfajok hasonló alkotásai kapcsán elméletek százai születtek arról, hogy az önmagáért való, jelentés nélküli technika igényes művekben hogyan csap át tartalommal bíró formába. A táncnak vannak olyan megjelenési módjai (szándékosan nem valamilyen stílusú előadásra szűkíttem a jelenséget), amelyek elemzése (szóra fordítása) elkerülhetetlenül belemagyarázásba csap át. Az *Előérzet* esetében is nehéz megfogalmazni, miért több pusztán igényes látványosságnál, miért tartalmas, felkavaró és érezhetően a máról szóló, annak

ellenére, hogy nem közöl semmi konkrétumot. Egy bizonyos: az alkotók támadása az érzékek ellen elsöprő győzelemmel járt. Hasonlóan frenetikus hatású táncszínházi előadás ritkán látható. Ide illik a közhely: a győzelemnek csak nyertesei vannak.

Elgondolkodtató, vajon milyen tárgyi és szellemi feltételekre van szükség ahhoz, hogy tizenkét kitűnő táncos egy félórás, végig pergő, az előadók testét-lelkét a végkimerülésig igénybe vevő előadáson az *Előérzet*ben nyújtott színvonalon valósítsa meg a koreográfus elképzeléseit. Bizonyára a körülmények minden szegmensének megfelelően kell működnie, de a legfőbb kritérium a Marie Rambert életútjából megismerhető szellemiség. Az, hogy az együttesvezető önmegvalósítása helyett fontosabb legyen a produkció megvalósítása. A Rambert Dance Company mai működésében ez az elv tükröződik.