

HALÁSZ TAMÁS

# VÁLTOZATOK FELTÁMASZTÁSRA

*Nemzetközi példák és tapasztalatok*

A mozgó testekkel térbe írt műalkotások, azaz a tánckoreográfiák megőrzésére, újjáépítésére, fennmaradására az elmúlt évszázadok során a legkülönbözőbb mértékben volt igény, szükség és lehetőség és alkotói szándék. A „konzerválásra” ez utóbbiaktól függően több kifejezés született: felújítás, átdolgozás, új betanulás, rekonstrukció – a szavak konkrét jelentése világos, ám az általuk jelölt értelmezési tartományok közti határok nem mindig teljesen tiszták a mégoly beavatottak számára sem. Egyes konkrét, változatos és változatos példákon keresztül e terepre merészkedünk.

Tárgyunkat vizsgálva elsősorban a megőrzés eszköztárát érdemes szemrevételeznünk: a színhagyománytól a modernkori technológiáig igen sokféle támaszt kerestek munkájukhoz elmúlt korok ambíciózus táncmérnökei. A rögzítés módja (egyáltalán gesztusának léte vagy nemléte) alapvetően tanúskodottanúskodik az ilyesfajta szándékról, melynek az emlegetett ambíció – az adott lehetőségekkel gazdálkodva – a kiindulópontja. Már évszázadokkal a modern kori táncjelírás (legismertebb „iskolái” a két világháború közti időszakban kidolgozott Lábán-, illetve a Benesh-féle notáció) megjelenése előtt próbálkoztak a táncmozdulatok rögzítésével: a legkorábbi fennmaradt emlék a francia koreográfus-táncos-zeneszerző, Pierre Beauchamp nevéhez fűződik, aki az 1690-es években kísérletezett a tánc partitúrájának megalkotásával.

A legrégebbi, ma is repertoáron lévő táncműcsokor a francia-svéd származású dán koreográfus, August Bournonville (1805–1879) életművének egy darabja. A Koppenhágában született és elhunyt mester, a dán nemzeti balett megteremtője alkotói pályafutása négy évtizede során mintegy ötven művet alkotott, melyek közül számos örökre elveszett, ám némelyik, mint a *A szilfid* vagy a *Genzanói virágünnep*, ma is ismert és népszerű repertoárdarab (az életmű nagyjából ötöde maradt fenn). Az előbbi, melyet a magyar közönség nem csupán a Magyar Nemzeti Balett művészeinek nagy sikerű előadásában (magyarországi bemutató: 1973, Hans Brenaa és Flemming Flindt felújítása, Hans Brenaa betanítása), de egy 2010-es vendéjátéknak köszönhetően a Dán Királyi Balett prezentációjában is ismer, a balettromantika egyik legjelentősebb alkotása. Maga a mű átdolgozás, melyet Bournonville két évvel azt követően alkotott meg, hogy Párizsban látta az olasz Filippo Taglioni *Szilfid*-változatát. A dán koreográfus e korai, 1836-ban keletkezett szerzeménye egyben a változatlan formában

Anna Pavlova és Laurent Novikov Fokin *Bacchanale* (1910) című koreográfiájában. Fotó: archív



maig fennmaradt legrégebbi romantikus balettmű, mely – mint arra Gara Márk tánc történetés rámutat<sup>1</sup> – „mozgásanyagánál fogva mintaként szolgált több más balett rekonstrukciójához, így *A szilfid* Filippo Taglioni-féle verziójának újraterejtéséhez is”. Bournonville *La Sylphide*-je a maga nemében egyedülálló példa és emlék, melyet a patinás, 1748-ban alapított Dán Királyi Balett művészeinek, pedagógusainak generációi őriztek-őriznek a mai napig, áthagyományozva, átörökítve azt mind

<sup>1</sup> MAJOR Rita – GARA Márk, *Az európai színházi tánc története*, Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014.

mozgásanyagát, mint látványvilágát tekintve intakt állapotban. Autentikus, pompás régiség, a dán nemzeti identitás része – a messzi régmúlt emléke, mely a folyamatos életben tartással konzerválódott úgy, hogy hitelesen fennmaradt mozgásanyaga nagyban segítette a korabeli koreográfusi jegyzetekre, leírásokra, kezdetleges notációra támaszkodó szakemberek munkáját, akik a korszak és/vagy az alkotó további műveit is visszahozták a tetszhalálból. Bournonville ma is ismert kilenc műve közül többnek más sors jutott, azaz nem adatott meg a megőrződés lehetősége a szakadatlan továbbjátszással – így a *La Sylphide* mint egyfajta „koreográfiai donor”, stílusminta, balett-összejtek halmaza segítette a feltámasztó munkálatok során.

Kiragadott példákön tematikusan és időrendben tovább haladva feltárul előttünk az egyetemes táncörténet talán leginnovatívabb, de „legendásság” tekintetében abszolút vezető társulata, a Szergej Gyagilev alapította Les Ballets Russes pazar öröksége. Az összesen két évtizedig működött együttes valóságos zsenikeltetőként üzemelt: nem csupán kora vezető táncművészeinek és koreográfusainak krémje, de a hajdani társművészeti ágak halhatatlanjainak sora is közreműködött nagyszerű előadásai létrehozatalában. A Gyagilev-együttes számos ikonikus produkciója maradt fenn mindmáig, hála a rekonstruktőrök munkájának. Mihail Fokin, aki alapító tagként 1909-ben csatlakozott az együtteshez, még a Gyagilev-idők előtt, a szentpétervári Mariinszkij Színház művészeként komponálta meg a halhatatlan balerina, a társulat ifjú csillaga, Anna Pavlova számára *A haldokló hatyú* című rövid szólót, élete második koreográfiáját, Camille Saint-Saëns zenéjére. A mű Pavlova védjegyévé vált: az ötvenesztendősen, rövid betegség után elhunyt táncosnő élete utolsó napjaiig fellépett (két turnéállomás közt halt meg), s pályafutása során, negyed század alatt több ezerszer (egyes források szerint közel négyezerszer) adta elő e szólót roppant számú vendégjátékán. Táncát filmszalag is örzi, a felvétel 1925-ben készült. A kivételesen ismert darabot rengetegen látták, s annyian hallottak felőle, mint talán egyetlen más balettműről sem. *A hatyú halála* nem szorult rekonstrukcióra: ismertsége, „bevétettsége” nyomán egyszerűen a széles és szakmai köztudatban, így a színpadon is megmaradt, maga Fokin pedig a filmfelvétel elkészültének évében fotókkal illusztrálva ki

is adta koreográfiája hivatalos leírását, így véve fel a küzdelmet a megszámlálhatatlan utánpótlással és utánpótlással szemben.

Pavlovával ellentétben Szergej Gyagilev elutasította, megvetette a filmet, ennek következtében az általa vezetett társulat egyetlen produkciójáról sem maradt fenn korabeli mozgókép (egyetlen, lényegében titokban készült filmtöredékről tudunk csak, mely a társulat művészeit montreux-i szabadtéri fellépésükön örökítette meg 1928-ban; a felvétel pár éve került elő Londonban, a brit Pathé-archívumban). Mégis: a Ballets Russes számos nagyszerű előadása élte túl az 1929-ben meghalt Gyagilevet. Ezek esetében már a szervezett és strukturált emlékezet segítette a fennmaradásban, elegendve a notáció adta lehetőségekkel. Külön érdemes egy pillanatra kitérni e művek látványvilágára, melyet a kor óriásai jegyeztek. Az állandó tervezők, Alekszandr Benois, majd a káprázatos tehetségű Leon Bakst mellett olyan alkotók dolgoztak Gyagilevnek, mint Picasso, Roerich, Derain, de Chirico vagy Matisse – jelmezeik, terveik tömege féltett kincse ma is a világ nagy, nem csupán táncművészeti profilú gyűjteményeinek, s volt segítségére a rekonstrukciós munkákat végző szakembereknek. Érvényes ugyanez a táncok zenéjére is, melyeket olyan nagyságok jegyeztek, mint Stravinsky vagy Debussy. Gyagilev társulatának és az egyetemes táncörténetnek is talán legnagyobb, nem kevésbé legendás, kophatatlan fényű csillaga volt Vaclav Nizsinszkij, ki rövidre mért, drámai sodrású pályafutása során öt koreográfiát alkotott, ezek közül négy a Ballets Russes számára készült (az ötödik a St. Moritzban – egy szanatóriumban, rohamos szellemi hanyatlása kapujában – maroknyi közönség előtt egyetlen alkalommal táncolt búcsúműve volt). Nizsinszkij koreográfiái a Gyagilev-társulat nagy vihart kavart, emblematikus művei lettek néhány rövid évre. Azok rekonstrukcióit az előadások hajdani szereplőinek (elsősorban a bátyja 1912 és 1916 közt született műveit közel hat évtizeddel túlélő táncos-koreográfus, Broniszlava Nizsinszka) emlékezete és Nizsinszkij alapos, maga fejlesztette notációval készült jegyzetei mellett a fotográfia is segítette. Az orosz–lengyel táncfenomén kulcsművét, a bemutatóján soha nem látott botrányt kiváltott *Egy faun délutánját*, pontosabban annak próbáit 1912-ben egy különös sorsú, kiváló fotós, a Londonban működő Adolph de Meyer báró fotózta, aki

Bournonville: A szilfid (Magyar Nemzeti Balett). Fotó: Mezey Béla



harminchárom felvételét az I. világháború előestéjén Párizsban egy mindössze 250 példányban kiadott albumban jelentette meg.<sup>2</sup> A későbbi rekonstrukciónak e kulcsmozzanatok megörökítő fotósorozat lett a bázisa. A koreográfiát 1931-ben Leon Woyzikowsky (Wójcikowski) lengyel balettmester, egykori Gyagilev-táncos tanította be a londoni Rambert Balettnak – még emlékezetből. Az 1980-as évek végén a táncnotáció nagyszonya, Ann Hutchinson Guest, valamint Claudia Jeschke Nizsinszkij lejegyzéséből és Meyer képeiből kiindulva rekonstruálta a művet. Meyer képkockáit a hamisítók is bőszen használják: a YouTube-on megtalálható meglehetősen primitív, pár másodperces képződmények, melyek állítólag a táncoló Nizsinszkijt örökítik meg, a báró felvételeinek összemontírozásával jöttek létre. A „tánc istenéről” soha nem készült mozgóképpel, egy rövid kis töredéket leszámítva, melyet elkészülte után évtizedekkel a Bécsbe bevonuló felszabadító amerikai csapatok filmhíradójában vettek észre: kockáin a megtört, beteg, feleségével a front elöl Magyarországról Bécsbe menekült Nizsinszkij sétál a Sacher Szálló előtt...

Broniszlava Nizsinszka, aki Gyagilev társulatához fivérével együtt csatlakozott 1909-ben, pár év (1915–1921) kihagyással visszatért a világhírűvé lett Ballets Russes-höz. Visszaszerződése után, táncosi működése mellett, pár év alatt öt művet alkotott az együttesnek. Kiváló emlékezete nem csupán Vaclav műveinek rekonstrukciója során segített sokat: Nizsinszkat 1964-ben kérte fel egykori pártfogoltja, később a brit balett egyik legnagyobb hatású alkotója, Frederick Ashton, hogy a Royal Ballet számára rekonstruálja, és táncosainak betanítsa egyik főművét, az 1924-ben keletkezett *Les Biches*-t,<sup>3</sup> majd két évvel később az 1923-as *Les Noces* (*Menyegző*) is új életre kelt a Covent Gardenben. A zseniális testvérek koreográfiáinak rekonstrukciói a szakmai szemtanúk-művészek emlékei alapján, a korabeli elméleti és technológiai lehetőségek-adottságok-támpontok együttes alkalmazásával készülhettek el a mindezeket összefogó, kiváló szakemberek irányításával. Ne felejtjük el: az 1910–1920-as években nem csupán a színpadi mozgóképpel, de a színpadi állókép készítése is alapvető nehézségekbe ütközött. A filmes rögzítésre a kor technológiai fejlettsége alig adott esélyt, s az 1940-es évekig a táncfotózás is alapvetően műteremben merev pózba rendezett jelmezes táncosok megörökítését jelentette.

Az 1950-es évektől a technológiák rohamos fejlődése és a táncjelírás elterjedése (persze ne valami járványszerű terjedésre gondoljunk: a notáció rendkívül bonyolult, mind írni, mind olvasni igen kevesen tudnak táncpartitúrát) nagyban segítette a tánc precíz, nem csupán élmény- vagy visszaemlékezés-alapú rögzítését, megörökítését, illetve rekonstrukcióját. A hatalmas, több mázsás fix kamerákat felváltották a *handycam*ek, a könnyen mozgatható és amatőrök által is kezelhető kézi berendezések, a népes stábokat az egyedül dolgozó operatőrök, s az egyre érzékenyebb filmeknek köszönhetően a színházi fotózás lehe-

Maguy Marin: *May B* (1983). Fotó: Ágoston András



tőségei is forradalmi változáson mentek keresztül. A tánc, az illelkony művészet mind megragadhatóbbá, de legalábbis becserezhetőbbé vált. A változást olyan, egészen prózai tényezők is befolyásolták, mint az emberi élettartam, s ezzel együtt egy-egy pályafutás meghosszabbodása. Gyakori jelenség az önnön hőskorába, a hőskora idején született főműveihez visszanyúló ma is aktív koreográfus. Kivételes példa erre a francia Maguy Marin, aki egyik legjelentősebb, mindössze harmincévesen készített művét, a *May B*-t újította fel több mint három évtizeddel annak keletkezése (1981) után (a mű igazából ennél jóval rövidebb időt pihent, Marin társulata majdnem folyamatosan játszotta). A *May B* a magyar tánc történetben is kivételesen helyet foglal el, hiszen (a legenda szerint gyakorlatilag a véletlennek, azaz a lankadó kultúrpolitikai éberségnek köszönhetően) az első progresszív táncszínházi produkció volt, amely 1983-ban mintegy átbújt a vasfüggönyön, s így Magyarországon is látható volt. A vendégjátékon a Fővárosi Operettszínház nézőterén ott ült az ébredező magyar modern tánc maroknyi főalakja, s tért haza egy gyomrossal felérő extatikus, inspiratív élménnyel.<sup>4</sup> E kulcsművét Marin kereken harminc évvel később visszahozta Budapestre. Egy teljesen másik Budapestre.

Az amerikai posztmodern tánc nagyjai (Rainer, Paxton, Monk, Childs, Dunn és a többiek) a 2017-ben elhunyt Trisha Brown kivételével ma is élnek, tanítanak, eszméik, alkotásaik tanítványaikban maradnak elevenek. Számos néhai 20. századi koreográfusóriás együttese ma is aktív, s őrzi, elevenen tartja alapítója munkásságát. A José Limón Dance Company, a Martha Graham Dance Company, a Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, a Merce Cunningham Trust vagy a Béjart Ballet Lausanne különböző módokon, felfogással, változatos minőségben, de állhatatosan ápolja névadója szellemi örökségét.

Nagy kérdés, hogy egy adott mű sikeres és hiteles őrzése, fel-

<sup>2</sup> Az album képanyagát, Jennifer Dunning tanulmányával 1983-ban a Dance Books Ltd. jelentette meg Londonban (*L'Après-midi d'un Faune – Vaslav Nijinsky 1912*). A kötet előszava szerint ekkorra Meyer kiadványából már csak hat példány volt ismert világszerte.

<sup>3</sup> „[...] a *Les Biches* [...] címét nálunk, abban a pár tánc történeti írásban, melyben megemlítik, pontatlanul, vagy inkább prűden fordított[á]k le Szarvasünökre: ez szó szerint ugyan igaz, de nem érzékelteti a nyelvi mókát, a leszibikusokra való – bár tán utólagos – finom utalást. A társulaton belül, cinkos összekacsintással ez ('leszbikusok') volt a darab címének értelmezése. Nem véletlenül, hiszen az a Côte d'Azur frivol (és felszínes) életét fricskázza, és voltaképp Házibulinak kell(ene) fordítani – a balett, könnyű témája ellenére, koreográfiailag amúgy nagyon nehéz.” Hézső István, „Ha Nizsinszkij, akkor Nizsinszka is... – Tánc történeti fotóritkások 3.”, *Parallel* 20. sz. (2011): 32–35, 33.

<sup>4</sup> Erről részletesen lásd: KRÁLL Csaba, „Egy vendégjáték elő- és utóélete – A *May B* és a hazai függetlenek”, *Parallel* 27. sz. (2013): 4–14.

támasztása, rekonstrukciója mellett mit lehet, mit kell kezdeni a kontextussal. Egy koreográfia keletkezési idejének társadalmi, politikai, kulturális viszonyrendszere például nem rekonstruálható, nem át- vagy újraélhető a maga teljességében, még annak számára sem okvetlenül, aki már tudatos fejjel élt a keletkezés korában. Kiváltképp annak, aki akkor még meg sem született. A mű hatása, helye minden korban másképp érzékelhető – ám ezt a múzeumok falán függő festményeket szemlélve sem jut eszünkbe számon kérni. Bournonville *A szilfidjét* szemlélve nem elmélkedünk az akkor regnáló dán király, VI. Frigyes politikáján, ám annál inkább a korabeli kontinenst bejáró nemzeti romantika jelenségein. Átérezhető, átélhető például az AIDS-pánik egy, a rettegett s még gyógyíthatatlan betegség által árnyékba borított korból feltámasztott, a járvány ihlette táncművet szemlélve? Kurt Jooss a II. világháború előestéjén rettegéssből és daczból, velőtrázó próféciaként született, ma is elevenen tartott *A zöld asztala*, ez a kivételes, pacifista táncremekmű betalál a mában?

A nagyszerű Lucinda Childs (1940–) az 1960-as és 1970-es években bemutatott s az elmúlt években maga felújította/rekonstruálta műveit szemlélve, melyeket Ausztriában láttam, például nem lehetett nem gondolni keletkezésük körülményeire, mivel e kortalan remekművek paradox módon minden eresztékükből árasztják a kort. Az amerikai posztmodernnek, a Judson Church-generáció műveit nem lehet pontosan értelmezni a vietnámi háború és a hippikultúra minimális ismerete

nélkül. Vagy ez csak a történelmi közelség miatt van így? Egyáltalán: igaz ez az előbbi mondat? Kor, koréretet, történelem, szubkultúrák vonzó és izgalmas kavalkádja övez egy-egy, a múltból feltámadó, rekonstruált művet, mely a megújulással ismét *testet* ölt. Ha az írásom elején sorolt fogalmi meghatározásokat vizsgáljuk, természetesen alapvető, drámai különbséget jelent, hogy ki él még a mű létrehozói közül. Megkockáztatható-e, hogy tisztán rekonstrukcióról beszélni akkor logikus, ha az alkotó(k) már nem él(nek)? Olga de Soto portugál koreográfus társulata nyolc évvel ezelőtt a Merlin Színházban adta elő a szerző különleges táncos-filmes munkáját, az *histoire(s)* című megrendítő produkciót, mely szinte régészeti eszközökkel, a bemutató hajdani nézőit (és csak a nézőit) beszélgetve, hatvan év távolából rekonstruálta a befogadói érzetet-élményt, a művészeti célba találást egy konkrét darab, Roland Petit 1946-ban Párizsban bemutatott *A fiatalember és a halál* című táncműve kapcsán. Az előadásban, szcenírozott filmbejátszásokban mélyen megérintett, évtizedek múltán is jól emlékező laikusok beszéltek az átéltekről. Az egykori megszólalók (a mű és a vázát jelentő film 2003-ban készült) közül napjainkra talán már senki sincs életben. Egy eleven szereplőkre íródott műalkotás feltehetően akkor lép át az örökkévalóságba, amikor az utolsó nézője is meghal. A rekonstrukció – sok minden mellett – versenyfutás a múlt idővel, a kopó emlékezettel, az avulással, a változással.

# ZAVAR, HA UTÁNZÁST LÁTOK, AZ MINDIG HAMIS

*Wuppertali Táncszínház: örökségkezelés felelősséggel*

Mit tesz egy művel a felújítás, a repríz, az új betanulás? Amikor 2009-ben Pina Bausch meghalt, kérdéssé vált, mi lesz a társulattal, az előadásokkal. Milyen utóélete lehet a koreográfus műveinek a halála után? Mit jelent megőrizni a repertoárt? Ezekre a kérdésekre keresett választ ROBERT STURMmal, a Wuppertali Táncszínház jelenlegi produkciós vezetőjével LAKOS ANNA.

– *Bausch halála után a Wuppertali Táncszínház tovább játszotta az előadásokat, turnéra is mentek velük. Milyen darabokat tartottak műsoron, miket vettek le, vagy játszottak később újra, néhány év szünet után.*

– Továbbjátszottuk az előadásokat, a külföldi turnéokra megkötött szerződések voltak, a műsortervünk is két évre előre készen állt. Mind a politika, azaz a városi fenntartó, mind a társulat számára egyértelmű volt: Pina Bausch olyan kulturális értéket, örökséget képvisel, amelyet mindenképpen meg kell őrizni. Most hirtelen nem tudnék olyan példát hozni, hogy valamilyen döntés alapján egy darabot végleg levettünk

volna a műsorról. Persze van olyan előadás, amelyet nem játszunk már, de ennek nagyon sokféle oka lehet. A koreográfus különböző életszakaszaiban létrehozott, az életmű különböző színeit megjelenítő, emellett általunk is fontosnak ítélt műveket szeretnénk életben tartani. Ezért vettük elő 2000 után újra az *Arient* (Áriák), amelyet 2017-ben felújítottunk, és ma is láthat a közönség. A díszlete nagyon bonyolult, ezért nem is nagyon utaztunk vele, bár vendégszerepelt például Franciaországban és New Yorkban. A színpadon egy hatalmas vízes medence található, ami ha kicsit is más helyre kerül, már semmi sem működik.