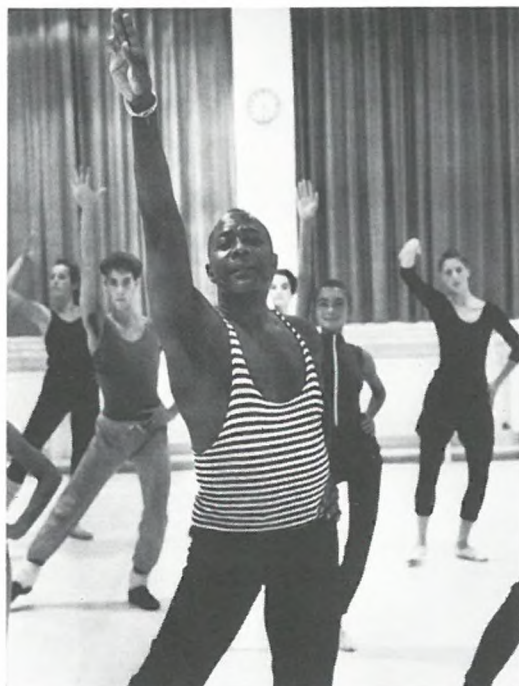


TÁNCMŰVÉSZET 1989/2





Az Állami Balett Intézetben másodszer rendeztek az elmúlt nyáron nemzetközi tánctanfolyamot, amelyen a dzsessz-kurzust ismét az amerikai Vay-on Aikens vezette. Bánkuti András próbatermi felvétele.

Felelős szerkesztő: MAÁ CZ LÁSZLÓ

A szerkesztőség címe: Budapest VIII., Rákóczi út 23. 1088

Telefon: 384-498

Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest

VII., Lenin krt. 9-11. Telefon: 221-285

A kiadásért felelős: Németh Jenő vezérigazgató

Egyetemi Nyomda - 88.7142 Budapest, 1989

Felelős vezető: Sümeghi Zoltán igazgató

Megjelenik havonta

A szöveg fényszedéssel készült

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben, és a Hírlapfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel u. 10/a - 1900 - közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetési díj egy évre 156,- Ft.

Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat.

H-1389 Budapest, Pf. 149.

INDEX: 25830

HU ISSN 0134 1421

TÁNCMŰVÉSZET

1989. XIV. évfolyam, 2. szám

Ára: 13,- Ft

Tördelő- és képszerkesztő:

Kalán Zoltán

TARTALOM

Maácz László: Ravel-est Győrben	1
Árva Eszter: P. Dobrievitch - vendégmester az Operaházban	5
Péter Márta: Földarabolt Kleopátra	9
Szúdy Eszter: Tánctörténetből koreográfia	11
Nagy Tünde: Művészek az NDK-ból	13
HÍREK	15
Fuchs Lívia: Isten bohóca	16
Major Rita: Még egyszer Zaláról	22
HÍREK	24
Géczy Éva: A nyári London örömei	25
Wagner István: Bonni balettestek	27
Kürti László: Bemutatók az USA színpadain	29
M. L.: Találkozás Ejfman együttesével	30
Vlagyimir Korikov: Új balettszínház Moszkvában	32
M. L.: Kubai krónika 2.	34

A címlapon: Ravel - Markó: *Daphnis és Chloé* - Daphnis és a faunok a Győri Balett előadásán (Ágoston András felv.)

A hátsó borítón: A Szegedi Balettnél az 1988/89-es színházi évadban odesszai mesternő, Elvira Karavajeva vezeti a balettyakorlatokat (Mezey Béla felvételei)

RAVEL-EST GYŐRBEN

Az őszi párizsi és szőuli diadalok után nem sokat késlekedett Markó Iván és együttese: már novemberben bemutatta a Kisfaludy Színház közönségének a legújabb programját, a Ravel-estet. Mégpedig úgy, hogy – a hírek szerint – rövid „előpremiert” is rendezett a műsorból Olaszországban.

Az alábbi híradás a nov. 27-i előadás benyomásai és szereposztása nyomán született. A tudósításban – követve a háromrészes műsor rendjét – elsőként a *La Valse* koreográfiája kíván említést. Maurice Ravelnek ezt a művét 1920-ban mutatták be, s azóta a táncszínpad gondosan számontartja a partitúrát. Többen, így Ni-jinska, Balanchine, Massine és Ashton fordultak hozzá táncos ihletért, s elismerhetjük, ezek igazán nem rossz nevek. A jellemzőbbnek mégis azt érzem, hogy közel hét évtized

távlátában mégsem olyan sokan próbálkoztak. Legalábbis a mű koreográfiai népszerűsége alaposan elmarad a Bole-rótól, más szerzőket nézve pedig még inkább pl. a *Sacre du printemps* vagy A csodálatos mandarin koreográfiai zutagatótól. Ezen az óvatosságon érdemes elgondolkozni. Vajon a zenében rejlik az oka, hogy sokan tartózkodtak? Vagy a koreográfusok konzervatív felfogását zavarta, hogy a keringőt immár nem rózsaszín és cukrozott biedermeier műfajként kell hallania? Ravel mindenesetre elszakadt a „császári és királyi” valcer felfogásától – legjobban talán a 3/4-es ütemezést tartotta meg –, s az ártatlan cím mögött már fekete örvények kavarnak, pőfögő vulkánok állnak, készen a kitérésre.

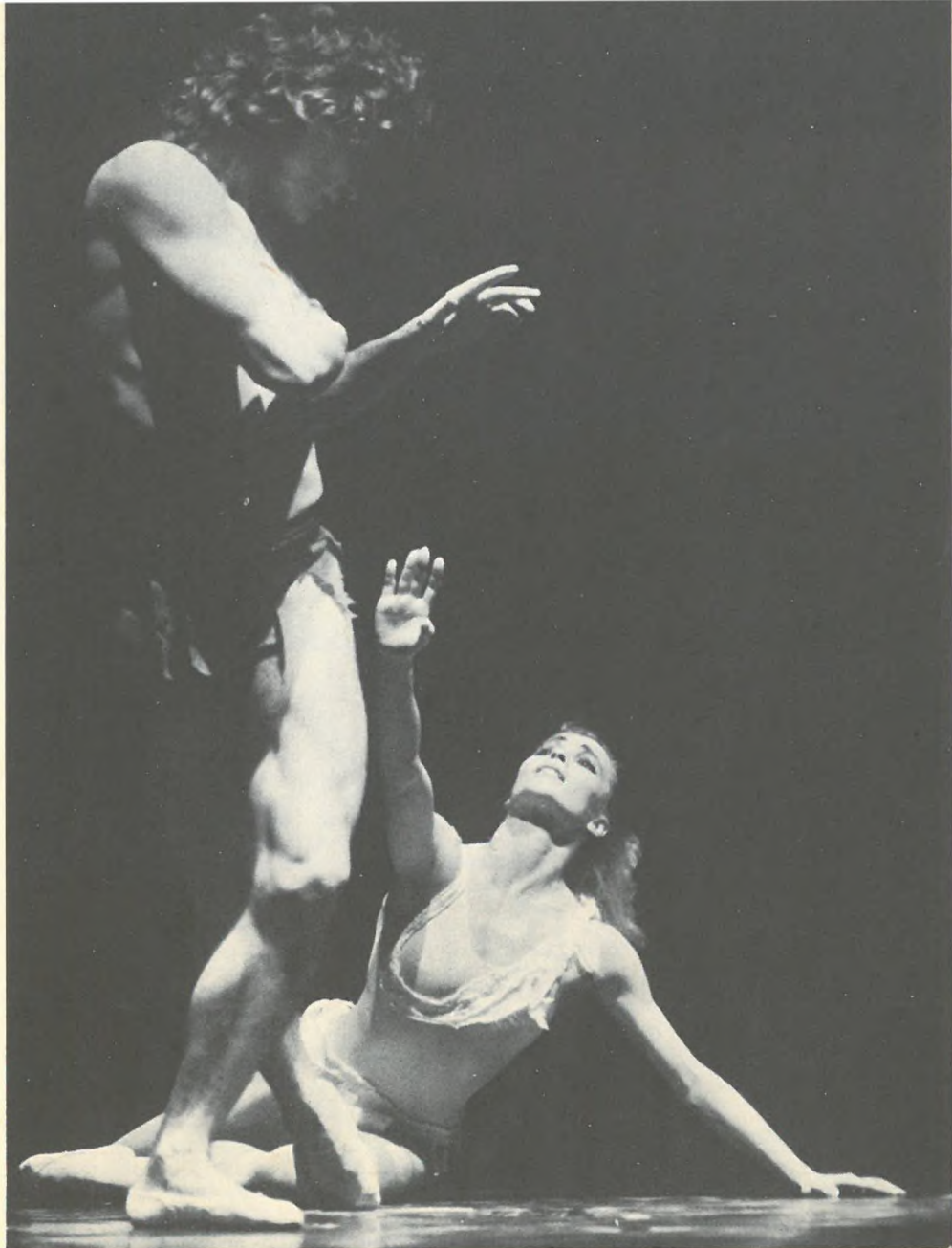
Csak helyeselhetem, hogy a koreográfus Markó Iván meg-

hallotta ezt a lappangó vagy fortyogó démoni hangot. „Beleélése” és színpadi kivitele ilymódon napjainkban teljesen kézenfekvő, tökéletesen igazolható. Ámde tán épp a „kézenfekvőség”, vagyis az egyszerűsítő áttétel okozhat némi gondot. Vagyis – Isten látja lelkünket – ennek a balettnak megvan a maga személyes filozófiája, kivitelében pedig „füle-farka”, nyitánya, kibontakozása és hatásosan gyors lezárása, s a vállalt téma megjelenítését a néző becsülettel megkapja. Eközben azonban mégis a „megjelenítés” a döntő, s nem a katarzis-hatás, melyet a publikum a szünetre és későbbre is magával vihetne. Holott ismerjük el: a zenét helyesen felismerő koreográfiában benne lappang a megrendítés lehetősége.

A Győrben mindig is élé-gáns, s mindig is jó pénzért

La Valse (Ágoston András felvételei)





Afonyi Éva és Demcsák Ottó

táncban" is többnyire beérte a görög *mitológia narratív* közvetítésével, ez pedig napjainkra már nem válthat ki heves érdeklődést. Jőmagam a Fokin-koreográfia két áttételével találkoztam a hetvenes években, s kínos, de be kell vallani, „hóttunalmas” volt az egész. Kit érdekeljenek különböző

torzonborz tengeri kalózok, s a nem túl meggyőző istenségek? – holott a koreográfia bizonyára becsülettel közvetítette a megfogható epikumot. Úgy sejttem, ebben a balettben a pusztá leírásán túl a költői *általánosítás* játszhatja azt a szerepet, amiért a mai néző is rezonálhat.

Mi maradt tehát a mitológiából? Leginkább *Hani* János színpadbelsője, háttérében a felizzó és elhalványuló napkoronggal, oldalt pedig a százados faóriások sziluettjével. Mosódottságuk miatt akár sziklafalak is lehetnének, de a hatás ugyanaz: a játék egy háborítatlan öbölben, a termé-



Daphnis és Chloé

szet meghitt zugában indul. Gondolhatunk hát ógörög berkekre, de arra is, amit a koreográfus eligazítója is sugall: a balett „a természet ölen fogant tiszta szerelem története”. Az indításnál azonban az új dramaturgia még nem szakad el a mitológiától hiszen Daphnis – Demcsák Ottó – három faunnal játszik a tisztáson. Az utóbbiak diszkrét szarvacskákat viselnek, mozgásukban pedig gyakran visszatér a megtört karral végzett profilmozgás, amely – úgy látszik – Nizsinszkij óta minden balettbeli faunra kötelező. Mégsem igazán ez a jellemző, hanem a csoportalakzatok szüntelen váltakozása, a lustálkodás és hancúrozás barátságos mozdulati keveréke, amelybe a csínytevő hajlamú faunok az ártatlan-naiv Daphnist is gyakran meginvitálják.

Azzal, hogy Chloé – Afonyi Éva – megjelenik a színen, megszűnnek a mitológiai célzatok, most már csak a fiatal pár sorsával törődhetünk. Mert „meglátni és megszeretni...” Ne kárhoztassuk a formulában rejlő banalitást, hisz elég sok színpadi mű épült már erre, s különben is, Afonyi és Demcsák ideálisan töltötte be a ráosztott szerepet. Semmi kopott

érzelem vagy érzélgés, ellenben hamvaság és sugárzás! Kettősüket tisztának és elhittőnek éreztem és később is, a darab visszatérő részében, a boldog végkifejlet előtt. A kézenfekvő párkapcsolatokon, emeléseken túl Markó itt már arra is talált módot, hogy az öröm paroxizmusában néhány szólóvariációt járjanak, az érzelmi átadáson túl megmutatva technikai felkészültségüket. S ahogy a faunok alakzataiban megéreződött a koreográfiai lelemény, a kettős megmozdulásaiban is meg-megcsillant a líra friss kifejeződése.

A morfondírozást valójában a szerelmi kettősök közé ékelt csoportjelenetek válthatták ki a szemléliből, e sorok írójából mindenképpen. Markó ugyan helyesen ismerte fel, hogy az álmodozás és líra képei közt szükség van egy keményebb tónusú kontrasztra. De kik a csoport tagjai? Jó, nem tengeri rablók. Hanem? Jobb híján olyasmit süthetünk ki, hogy a természet vak és fenyegető erői. Az általánosító szándék itt hihetőleg túllőtt a célon, a dinamikus alakzatok allegóriaként is alig akceptálhatók. (Mindenesetre a maguk mivoltában a szerelmesek, sőt a faunok is megfoghatóbb figu-

rák.) Ez az elcsúszás, melyben a táncosokat nehéz volna elmarasztalni, önmagában is fenntartást kelt, de tán még inkább az, hogy az ilyen, fenyegető csoportozattal már tülön túl sokat találkozottunk a társulat színpadán. Egy belső „vonulat”, alkotói klisé jelent meg újra, csak most hol Daphnison, hol Chloén követnek el egyéni vagy csoportos erőszakot. Az ember töpreng, s immár nemcsak azon, hogy ilyesmit – taposó lépések, fojtogatás-imitációk, gúzsbakötések – akár már öt éve láttunk. Az is feszélyez, hogy a látvány nehezen kvadrál a szöveges jelzéssel, miszerint „a fiatal pár végigjárja a tapasztalat fájdalmas útját”. Fájdalmasnak kétségtelenül fájdalmas, ha az embert megalázzák, de hát épp erről van szó: a „tapasztalat” itt kimerül a némiképp rutinos megaláztatásban. Jószerencse ugyan, hogy végül a pár harmonikusan egymásra talál, de hát így a végső, „megszenvedett” felemelkedésnek vékonyka a hitele.

Markó szemmel láthatólag tartózkodik, sőt menekül a köznap, közhelyeszerű konkrétumok világától, s ezért nehéz volna elmarasztalni, hiszen csak a kiemelkedés és felüle-

P. Dobrievitch

– vendégmester

az Operaházban

melkedés vezethet el a tánc-költészet világába. A szándék és a tett között mégis nyugtalanító repedés húzódik, s nem csupán a gyakorlati következmény miatt, hogy ti. az elvontkozott és általánosító szándék túl gyakran vezet koreográfiai klisékhez. Önmagában az is elgondolkoztat, hogy a művészet kitűzhet-e teljesen fogalmivá szublimált célpontokat a megjelenítésre?

A probléma a Daphnisban is megjelent, s még inkább a Ravel-estre újból kitűzött *Boleró*-ban, mellyel a társulat a programot zárta. A főszerepet, „A vágy” alakját ezúttal *Bombicz* Barbara mintázta. Alakításáról megoszlottak a vélemények, de csak a magam vélekedésének közvetítésére vállalkozhatom, arra, hogy a szerepnek szóló önátadásához, sőt öntépeséhez nem férhet kétség, s ha marad fenntartás, az inkább a ráosztott feladatnak szólhat. Különös dolog, hogy míg Ravel muzsikáját természetes evolúciónak érezzük, addig a hozzá kapcsolódó látványban egyfajta művéség benyomásával kell megküzdenni. (Erre mondják a csúnya, német – magyar színházi kifejezéssel, hogy valami „mache” érződik.) Holott pl. a koreográfia fordulatai szemmel láthatóan figyelembe veszik a zene belső váltásait. Úgy látszik, hogy önmagában ez nem dönti el a kérdést, hogy miért érzünk a fülünkkel természetes, a szemünkkel pedig mesterséges eksztázist.

A társulatot gyakran érte már vád, hogy halmozottan és túlkompenzáloán él a színházi eszközökkel, effektusokkal. Úgy hiszem, a Ravel-est kapcsán semmi ilyen vádaskodás nem volna jogos, s ezzel nem holmi szegényes megjelenésre kívánok célozni. Nem, csupán arra, hogy a díszlet és jelmez hűséggel, illúziósan és ökonomikusan szolgálta a kitűzött koreográfiai célt, nem pótolva vagy elfedve a táncot. Hani János és *Gombár* Judit munkájával így nem fölé- vagy alárendelés, hanem az aránylag ritka és megbecsülendő együttműködés születte, s vezetett az egyes darabok kerek látványhatásához.

Maácz László

Pierre Dobrievitch 1973-ban *Béjart* Tűzmadár és *Le Sacre du printemps* című műveit tanította be a M. Áll. Operaház balettagyűttesének. A bemutató óta többször eljött egy-egy napra, hogy rendbe szedje a darabokat és betanítsa az új szereplőket. Az elmúlt ősszel Dobrievitch ismét Budapesten járt, s az együttes nagy örömeire három hónapon át gyakorlatokat vezetett, miközben a fiataloknak betanította *Rachmaninov* hat prelűdjére készített táncfantáziáját.

A klasszikus táncban szerzett balettmesteri tudását táncosaink nagyra becsülik; figyelmük összpontosításán és erőnlétükön érzik pedagógiai módszerének áldásos hatását. A bahcsiszteráji szökőkút novemberi előadásait megmentve, *Girej* kán szerepét is eljátszotta, s kapcsolata így még közvetlenebbé vált együttesünkkel.

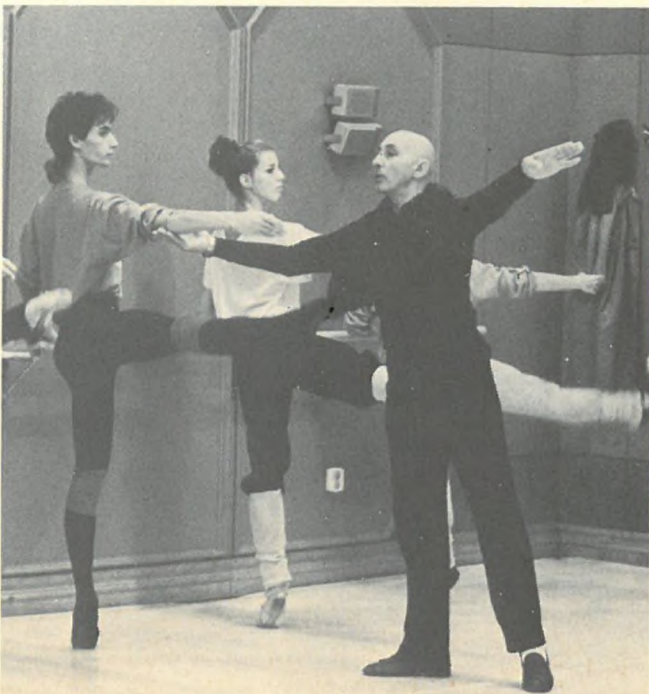
– Milyen érzés volt ismét előadóként színpadra lépni? – kérdeztem a mestert sikeres beugrása után.

– Óriási élményt jelentett magyar partnerekkel dolgozni. Egyébként másfél éve Monte Carlóban léptem fel utoljára. A hatyúk tava Rotbartjaként és *Coppélius* szerepében. A fizikai kondíció nem okozott gondot, hiszen feleségemmel, *Ljubával* naponta gyakorolok és az órákon gyakran előtáncolok növendékeimnek.

– Sok nézőtől hallottam, hogy alakításában egy európai gondolkodású kánt vélték felfedezni. Ismerte *Zaharov* balettjét?

– Talán a véletlen játéka, hogy statisztaként éppen a bahcsiszteráji szökőkútban kerültem először színpadra. *Zaharov* elképzelése szerint a kán egy brutális személyiség. Én inkább *Puskin* meséjének

Pierre Dobrievitch a gyakorlóteremben





A bahcsiszeráji szökőkút: Kováts Tibor, Balaton Regina és Pierre Dobrivitch

Girej kánját szerettem volna életrekelteni; a szó nemes értelmében vett romantikus hőst, aki a fél világot végiggyilkolva először találkozik a szerelemmel, s ez az érzés átalakítja egyéniségét.

— Közismert, hogy Ön hosszú ideig Béjart társulatának tagja volt. Beszélne ennek előzményeiről?

— Jugoszláviában éltem. Futballoztam és jogot tanultam. Egy véletlen folytán kerültem a zágrábi népi együttesbe. Négy év alatt a szövetségi államok táncolklóriját megismerve — szép lassan megfertőződtem a táncsal. Az együttesben nagy súlyt fektettek a klasszikus képzésre is, ez tette lehetővé, hogy az Operaház balettegyüttese felé orientálódhassak. Szakmai fejlődésemben sokat köszönhetek első mesteremnek, a chilei származású Octavio Cintolesinek. Elhatároztam, hogy táncos leszek, és az Operához szerződtem. Szerencsés embernek érzem magam, mert a tánc a választott szakmám, 39 év után is örömmel tölt el. Feleségem pedig 33 év óta biztos pont az életemben és segítőtársam a munkában.

— Milyen volt a zágrábi balett profilja?

— A II. világháború utáni időszak jelentette nálunk a tánc aranykorát. A fejlődés nem csupán azért vett nagy lendületet, mert a kormányzat sokat áldozott erre a műfajra. Ekkorra már felnőtt egy kitűnő hazai koreográfus és táncos gárda is. Jugoszláviában a klasszikus táncot a két világháború között orosz emigránsok (Poliakova, Kirsanova stb.) terjesztették el és tették népszerűvé, de a világ más tájairól is begyűrűztek hatások. Táncoltuk Sztravinszkij Petruskáját, Strauss Don Juanját, Ravel La Valsát, Vivaldi Négy évszakát stb. . . A politikai élet enyhülésével azonban a szakemberek kezdtek elvándorolni, a gazdasági helyzet romlásával pedig a művészet és a kultúra a második vonalba szorult. Ez az állapot mélyen elszomorít. Sokan, akik külföldön tapasztalatokat szereztek, szívesen segítenék, de úgy tűnik, erre egyelőre nincs igény.

— Milyen szerepekkel indult a karrierje?

— Két éven át kisebb szerepeket alakítottam. Első fősze-

repemet, Rómeót Splitben, vendégművészként táncoltam el. A csodálatos, neoklasszikus koreográfiát A. Roje és O. Harmos készítette Prokofjev zenéjére.

— Hogyan került Jugoszláviából Brüsszelbe?

— Mint minden fiatal, engem is vonzott a világlátás. Harmadik színházi szezonom után Ljubával Párizsba utaztunk, hogy megismerjük a tánc fővárosát. Sok honfitársunk tanult és dolgozott a városban (V. Sulich, M. Sparemblek, M. Banovitch stb.). Segítségükkel sikerült szerződést kapnunk, ami a továbbtanulást mellett megélhetésünket is biztosította. Nem okozott gondot, hogy külön együttesben dolgoztunk, hiszen J. Charrat, L. Tcherina és M. Miskovitch csoportjai baráti viszonyban, szoros munkakapcsolatban álltak egymással. Külföldi utakra, többek között Japánba is együtt utaztunk. A bámulatos fizikumú és temperamentumú J. Charrat koreográfiái mellett eltáncolhattam Fokin műveit is. Az 1959-es dél-amerikai turnéről hazatérve M. Béjart — négy együttesből kovácsolt előadógárdával — Brüsszel-

ben bemutatta I. Sztravinszkij Tavaszünnepek című balettjét. A sikeres esemény következményeként a belga kormány jóváhagyásával megalakította a XX. Század Balettjét, amelynek Ljubával együtt 22 évig voltunk tagjai.

– *Béjart melyik művét, s melyik szerepét kedvelte leginkább?*

– Erre nem tudok válaszolni. Úgy érzem, minden ott töltött év, minden eltáncolt szerep állandóan formált. Pályámat általában nem csillogó korszakok, hanem a folytonosság jellemezte. A saját azonosságát kereső társulatban mindenki az egyéniségének legmegfelelőbb szerepet kapta, mely hol kisebb, hol nagyobb feladattal járt. Béjart együttese ugyanis nem hierarchikus felépítésű táncműzeum. (Ezt a szervezeti formát manapság kevés társulat engedheti meg magának.)

– *Mi irányította a pedagógia felé?*

– Valami belső szükséglet ösztönzött arra, hogy sok éves gyakorlati munkám tapasztalatait, mesterségem megtanult fogásait átadjam a fiataloknak. Abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy el is kezdhettem ezt a munkát Béjart együttesében. (Ljuba a művészeti igazgatóhelyettes posztjára tornászta fel magát.)

– *Nálunk adott óráinak anyaga mellett csodáljuk, hogy mennyi humorral, s milyen jó szemmel tapint rá a lényeges hibákra. Vajon ez is tanulható?*

– Minden szakma alapkövetelménye a tehetség, de a tanulást minden nap előről kell kezdeni. Szerintem a pedagógus olyan, mint egy jó orvos. Saját személyét háttérben tartja, hogy odaadással szolgálhassa betegét, s gondosan kifürkészve, apránként orvosolja a baját. Ha pedig nem tud segíteni rajta, kudarcát belátva elküldi egy másik szakemberhez. A nevelésben nincs abszolút siker. Ha egy tanár 10%-os eredményt lát, elégedett lehet. A növendékeknek biztosítani kell, hogy több tanárral dolgozhassanak. Általában nekem mindenütt sikerült

megtalálnom a hangot a táncosokkal. Természetesen akadt olyan hely is, ahol ez csak nehézségek árán ment.

– *Miért hagyta ott Béjart együttesét?*

– Szárnypróbálgatásképpen három alkalommal szerződöttünk el, de mindig visszavertünk. Azután 1980-ban megérlelődött bennünk a vágy, hogy saját talpunkra álljunk. Ekkor hagytuk el végleg az együttest.

– *Hol és hogyan folytatta tovább munkáját?*

– A müncheni Operaház balettegyütteséhez szerződtem mint művészeti tanácsadó. Feladatom a repertoár alakítása lett volna, de tehetetlenül működtem, szinte semmit sem tudtam változtatni a konvencionális műsorpolitikán.

Elégedetlen voltam, s hamarosan megváltam a társulattól.

– *A problémákat nem látta előre, vagy csupán ennek az állásnak az elfoglalására nyílt lehetősége?*

– Számtalan előnyösebb ajánlatot kaptunk Európából és Amerikából is, de a müncheniek jelentkeztek először, s én nem szerettem az adott szavamat megszegni. Ezért alkultak így a dolgok. Ljuba azonban mint balettmester elutazhatott Makarova csoportjával egy három hónapos New York-i turnéra.

– *Münchenből merre vette útját?*

– Olaszországba. A milánói társulat balettigazgatójaként két éven át a klasszikus repertoár építése mellett Béjart-műveket tanítottam be, mi-

Ljuba Dobrievitch és Lencsés Éva (Mezey Béla felvételei)





közben Ljuba az iskolában kitűnő növendékeket nevelt, pl. Alessandra Ferrit. Sajnos, a kormányból kibukott pártfogómmal nekem is el kellett köszönnöm az igazgatástól. Firenzében, Torinóban és Rómában folytattuk munkánkat, majd Saarbrückenbe szerződünk. Ez a négy év igen értékes, kreatív időszak volt pályánknak. Feleségem már korábban, én pedig itt kezdtem el koreografálni.

– *Mi ösztönzi az alkotásra?*

– Minden esetben egy zenemű. Én mindig a zenéből indulok ki. A tánc, hasonlóan a filmművészethez, szimbolikus jelentésű. Néha elég egy-egy mozdulat a bonyolult lélektani helyzetek, hangulatok felidézéséhez, ám míg a filmalkotásban montázsokkal kerekedik ki a történet, a táncos pillanatnyi jelenlétével vált ki a nézőből érzelmeket. Egy ideig foglalkoztam filmezéssel is, de rájöttem, hogy élő anyaggal jobban szeretek dolgozni.

– *Művein érződik-e Béjart hatása?*

– Meglehet, de a hatás még nem jelent utánpótlást.

– *Koreográfiáit feleségével együtt készíti?*

– Többnyire igen. Különböző elképzeléseink vannak. Ahhoz, hogy valami különlegeset hozzunk létre, „lovagias küzdelmet” vívunk egymással, melyben a legmegfelelőbb ideák és mozdulatok győznek.

– *Milyen zenéket szokott választani művei alapjául?*

– Klasszikus és modern műveket egyaránt. Megkoreografáltam pl. Prokofjev Szkita szvitjét, amelyet a komponista eredetileg a Gyagilev együttes számára készített, csak a darabot hangszerelési és anyagi problémák miatt nem mutatták be annak idején. Ljuba pedig egyik munkájához felhasználta olasz zeneszerző barátunk, Azio Corghi „Actus III 78” című kompozícióját.

– *Budapestről hová vezet az útjuk?*

– A legközelebbi munkánk Monte Carlóba szólít. Három-négy állandó bázisunk van, ahonnan járjuk a világot. Szerencsére, ahová egyszer meghívunk, oda ismét visszatérünk.

– *Megengedi, hogy megkérdezem, hány nyelven beszél?*

– Anyanyelvemmel együtt hét nyelven. A gimnáziumban

négy évig latint tanultam, később passzióból foglalkoztam a nyelvekkel.

– *A kívülálló szemével objektívebben meg tudja ítélni helyzetünket. Változott-e munkánk színvonala 15 év óta?*

– Mindig minden változik. Ha jól tudom, hosszú ideig ez a társulat Európa legjobb nagy együtteseivel vetekedhetett. Sajátos arculatát kiváló klasszikus repertoárja, Harangozó Gyula, majd később Seregi László művei tették páratlan-ná. Ma nehezebb az identitást megtalálni. Talán átmeneti, útkereső időszaknak nevezném ezt a korszakot.

– *Ha Ön lenne nálunk a balletigazgató, milyen darabokat mutatna be?*

– Lehetőleg kerülném az importot. Arra törekednék, hogy egy kísérleti műhely hozzak létre, ahonnan új alkotógárda nőhet fel. Tudatosítanám bennük, hogy a koreográfia nem egoista művelet, hanem párbeszéd.

– *Köszönöm a beszélgetést és sok sikert kívánok eljövendő munkáihoz!*

Árva Eszter

FÖLDARABOLT KLEOPÁTRA

Két produkcióval érkezett Szegedre az újdéki Szerb Nemzeti Színház: az operatársulat Pillangókisasszony előadása után december 6-án a frissen alkotott *Kleopátra* c. balett került színre.

Böngésszem a műsorfüzetet. A darab i.sz. előtt 48-ba vezet, amikor Cézár hatalmi vágya épp a trónviszályoktól hangos Egyiptom felé

fordul. A harcból Kleopátra kerül ki győztesen, ám pártfogója, Cézár hamarosan összeesküvés áldozata lesz. A történetben ezután minden átmenet nélkül Antonius és Kleopátra sodró erejű szerelme következik, átszőve persze önzéssel, praktikákkal és szenvedéssel. Utoljára a „kötelességek elhanyagolása” a szerelmesek vesztét okozza. A táncműnél azonban többet olvas-

Antonius és Kleopátra – Béla Kurunci és Biljana Njegovan





Cézár és Kleopátra
– Rastislav Varga és Biljana Njegovan

hatunk a hajdan Jugoszláviában, ma pedig az USA-ban élő Stevan Grebel koreográfusról. Részletes lista tájékoztat a béjárt országokról, híres társulatokról és még híresebb nagyságokról, akikkel az alkotó pályafutása során kapcsolatba került. A kétrészes balett azonban nem méltó e nevekhez. Miért?

Először is óriási ellentmondás feszül a *téma*, az egyiptomi trónviszályok árnyékában ébredő szerelem monumentális megfogalmazásának rendezői igénye és a *sovány színpadi kivitel között*. A cselekményt három-négy szereplő cipel, mégpedig hosszabb-rövidebb szólók és kettősök sorozatában. Ez tehát kamara jelleget sugall. Ugyanakkor az időszámítás „nulladik” órájához közeledő Egyiptom mégiscsak igényli a fényes megjelenítést. Így hát a koreográfus a stáztériával bővített együttest időről időre tablókba rendezi, miközben dörgedelmes hangzatos rázzák a levegőt, s persze az aranyos flitterek meg a királyi színek ugyancsak tobzódhatnak. Emellett azonban épp a katonák többszöri, promenád jellegű felvonulása súlytalan illusztráció marad, hiszen a félelmetes sereget néhány cingár katona alkotja, mégpedig harc helyett a táncfeladatra koncentrálva. Meg is érttem. Több *tour en l'air*, azaz levegőben végzett forgás is szerepelt a harci feladatokban, s ez szemmel láthatóan lekötötte a sereg erejét. Egyszóval a „lenyűgöző arányok” igen különböző minőségeit kellett villámgyorsan feldolgozunk.

Beszéljünk a *szerkezetről* is! Az alkotó földarabolta a művet, méghozzá nagyon aránytalanul. Az első felvonásban követhetetlen számú jelenet dagadozott, míg a második félidő meglepően hirtelenül zárult le. Minthogy a táncképek zenei leállásokkal, valamint a szerepükből kilépő előadók majdnem civil kivonulásaival kapcsolódtak egybe, dramaturgiailag kedvezőbb hely is akadhat volna a felvonásköz kijelölésére. Polidorisz Basil felvételéről szóló muzsikája ugyancsak megengedi e feltételezést, amennyiben hosszabb-rövidebb szakaszai együttesen nem adták meg egy zenei téma építésének illúzióját, jóllehet részletei izlésről és nem épp ismeretlen hangzásbeli effektusok biztonságos kezeléséről tanúskodtak.

Végül a *mozgásnyelv* sem javít az összképen. Az világos, hogy Grebelnek meg kellett alkudnia az újvidéki társulat jelenlegi állományával, s a helyzet tán más jugoszláv színháznál sem rózsásabb, hiszen az elmúlt időben számtalan kvalitás távozott a kedvezőbb anyagi és erkölcsi feltutást ígérő nyugat felé. Azonban e társulatban is akad néhány jó táncos, akinek előadását látva már határozottan unalmasnak tűnt a koreográfia. A klasszikus balett ismert fordulataitól legfeljebb a kettősökben felbukkanó, s olykor valóban költői összefonódások tértek el. Legszébb példáját egyébként férfi pas de deux-ben láttuk. E villanásnyi szépségek azonban nem törhették át a mű vaskos korlátait.

Péter Márta

Tánc történetből koreográfia

A Dominó Pantomin Egyesület műsorrendjén – az Üllői úti Centi Színpadon – Köllő Miklós Mandragorája mellett két produkció is szerepel, amelynek rendező koreográfusa Kaán Zsuzsa. *Hogyan lett a kritikusból, a Balett Intézet tánc történet tanárából koreográfus?* – kérdeztem a szerzőt. *Hogyan kerültél a Dominóhoz?*

– Azért hívtak az együtteshez, hogy ha Köllő Miklós másféle megbízásokat kap (színházban rendez, filmnél koreográfál), legyen, aki foglalkozik a társulattal; no és ha kedvem van, önálló munkát is készíthetek. Ez utóbbit a belépésemkor, '87 novemberében egyáltalán nem tartottam reálisnak.

– *Miért?*

– Mert sosem jutott eszembe a koreografálás. Régen táncoltam, azután tanítottam és írtam. Igaz ugyan, magamnak egyszer-egyszer komponáltam, s egy alkalommal a Színművészeti Főiskola filmrendező szakáról is megkért valaki, hogy a vizsgafilmjéhez készítsék egy táncszámot. Balettintézeti növendékekkel csináltam egy kis pas de deux-t. Mindössze ennyi volt az előzmény.

A *Maci meséi c.* mesejáték-műsorra végül is úgy került sor, hogy a Dominó éppen gyors bemutatóra szorult, mert elég hosszú ideje csak az Angyal történetek c. pantomim-etűdöket játszották. A kisfiam kapott egy La Fontaine-kötetet, s felöltött bennem, hogy a meséből Miklós készíthetne egy gyerekdarabot. Elvittem neki a könyvet, és a februári társulati ülésen azzal adta vissza: „ezt te fogod megcsinálni”. Nem lehetett kibújni a feladat alól, tehát belevágtam. Nagyon érdekesnek találtam ezt az újfajta munkát. Hálás is vagyok a lehetőségért és a bizalomért.

– *A tagság könnyen elfogadta a személyedet és a mesejáték ötletét? A Dominó együttes tagjai voltaképpen pantomimesek vagy táncosok?*

– Az együttes mára rész-

ben kicserélődött. A Balett Intézetben tavaly végzett egy ún. színházi táncosztály hét növendékkel, akiket Köllő szerződtetett. Bár a hétből hamarosan csak hárman maradtak, később még egy fiatal táncos csatlakozott hozzánk az Intézetből.

Egyébként a pantomimesek közül többen is tanultak klasszikus balettet. Azután az egyikükről például kiderült, hogy nagyon jól tud szteppelni. Megpróbáltam hát a szerepekben maximálisan kihasználni az egyéni képességeket. Úgy érzem, rögtön kialakult a jó kapcsolat, s az együttes örömmel vett részt az új munkában. Jó volt együtt dolgozni. A táncosok rengeteget segítettek nekem, igyekeztek mindent kiharcolni magukból.

– *Tehát kedvet kaptál a táncalkotáshoz, hiszen a múlt év tavaszán bemutatott mesejáték után novemberben újabb*

művel rukkoltál elő. Hogy született a Szávitri c. táncjáték? Miért éppen egy indiai mesét választottál?

– Amikor befejeztük a gyerekdarabot, nagy úrt éreztem magamban, s egy jó barátom azt mondta, az az egyetlen megoldás, ha rögtön új témán gondolkodom. Közben az igazgatóságról szölk, hogy a lapokban megjelent az ÁISH felhívása. A pályázatot '88 május másodikáig kellett beadni. Kértek, írjak egy fiataloknak szóló forgatókönyvet, hadd pályázzon a Dominó is.

Ami a témát illeti: az indiai királylány, Szávitri története kamaszkorom egyik legkedvesebb olvasmánya volt. Kislány voltam, amikor az egyik kirakatban megláttam Illés Endre Történet a szerelemről és a halálról c. könyvét, s a borítón lévő miniatúra alapján kértem, vegyék meg nekem.

A Balett Intézetben, amikor

Káma és Krishna kettőse (Mezey Béla felvételei)





Szatjaván és Szávitri: Kalmár Attila és Orosz Mónika

tánc történet órán India kultúráját tanítom, gyakran elmesélem a történetet, amely eredetileg a Mahabharatából való. A növendékek szívesen hallgatják, mert megpróbálom rávezetni őket, hogy az ókori legendák életfilozófiája ma is mennyire izgalmas, szép és tanulságos. A mese a legmélyebb emberi érzeletről, a halált is leküzdő igaz szerelemről szól, s az emberi küzdelem és kitartás értelmére tanít. Úgy hiszem, ez ma éppoly aktuális téma lehet a fiataloknak, mint a Mahabharata idején.

– Mégis, nem gondoltál arra, hogy a tőlünk igen távoli, indiai világ táncos ábrázolása milyen veszélyes vállalkozás?

– Természetesen tudtam, hogy semmiféle eredetieskedő igényrel nem léphetek föl. Nem akartam, mert nem is tudtam volna autentikus indiai táncokat, mudrákat tanítani. Am tudva azt, hogy milyen alapvető indiai iskolák vannak, hogy a különböző táncoknak, gesztusoknak, arcjátéknak Indiában milyen nagy a szerepe, s hogy pl. az indiai szerelmi táncok általában párhuzamos vagy szimmetrikus mozgással történnek, igyekeztem olyan stilizált mozdulati jelzésrendszert felépíteni, amely az európai nézőnek a saját kultúrköré-

A Halál és Szávitri: Tóth Géza és Orosz Mónika



ből érthető. Ugyanakkor a milliót, valamiféle indiai hangulatot a mozdulati kifejezésben — elsősorban a gesztusokkal — éppúgy meg kellett teremtenem, mint a jelmezeknél vagy a zenei hangzásban.

— A zenekíséretet Goldmark Károly, illetve Krulik Zoltán és a Makam együttes muzsikája, valamint indiai népzene adja. Segített valaki a változásban?

— Kozma András — aki Ravi Sankhar tanítványa — segített abban, hogy olyan minőségű eredeti indiai zenéhez juszak, ami átjátszva még mindig élvezhető. Mert a különböző könyvtárakban, a Rádióban is találtam eredeti zenét, de olyan régi és rossz felvételeket, hogy nem lehetett használni. Kozma Andrástól kaptam autentikus zenei anyagot, pl. esküvői zenét, amely a szertartást kíséri. A legfontosabb szerelmi kettősök alatt ugyancsak ősi népzenei dalaim szól, a lány szerelmese, Szatjavan szólójánál pedig egy szerelmi raga hangzik fel.

A legtöbbet azon vívódtam, hogy felhasználjam-e Goldmark Károly muzsikáját. Végül úgy gondoltam, ez az egyetlen értékes európai romantikus zenei anyag, amely keleti történetet dolgoz fel. A Sakuntala-nyitány nagyon szép, dallamos és könnyen befogadható muzsika a szitázenétől esetleg idegenkedő nézőnek is. Végső soron egy zenei keretbe foglalhattam a látványt, hiszen a Sakuntala-nyitány második felét használtam fel a darab nyitányaként és a boldogsággal végződő történet fináléjában.

— És mit tapasztaltál, érdeklí a mai ifjúságot egy ilyen ősi keleti táncos mesejáték?

— A tapasztalataim elég vegyesek. Gyakran jönnek külföldi csoportok, s ahogy terjed a produkció híre, úgy egyre inkább érdeklődnek a hazai nézők is, főleg az értelmiségi rétegből. Vannak, akik ráéreznek a mondandóra, sőt meghatódnak a látványtól. Hiszen az életünkből, de a mai színházból is — tisztelet a kivételnek — hiányoznak az őszinte emberi érzelmek.

Szűdy Eszter

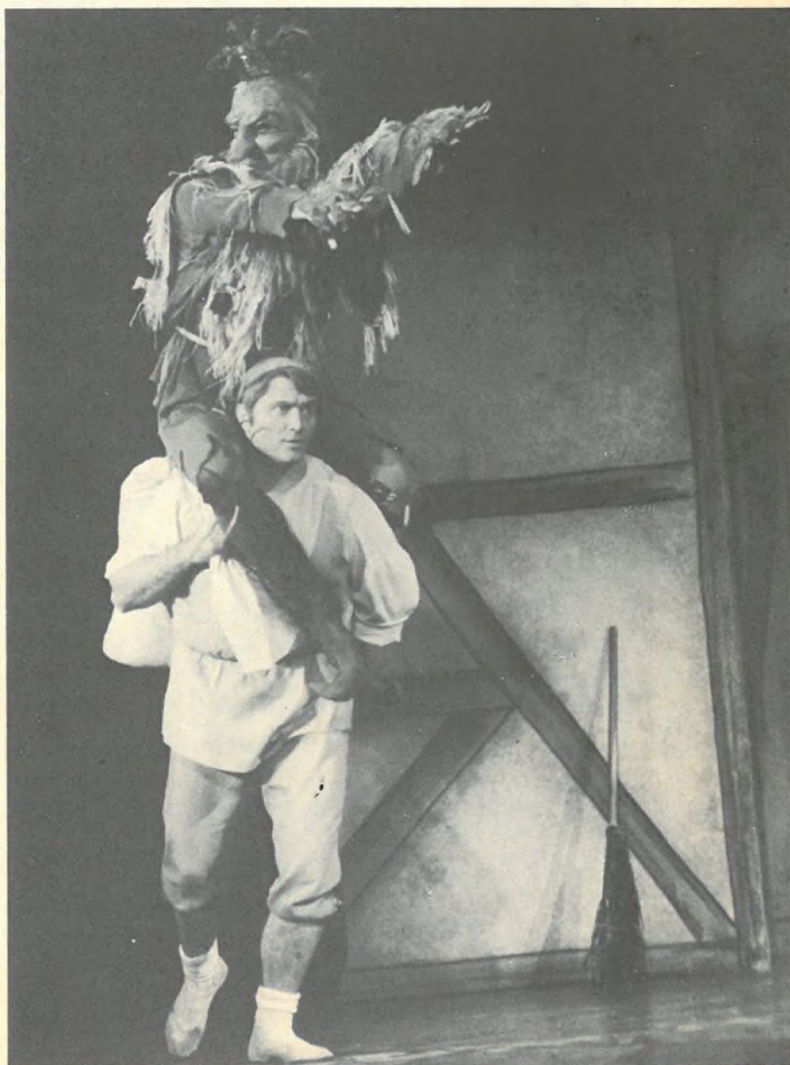
Művészek az NDK-ból

November végén két napot a Budai Vigadó vendége volt az NDK Állami Táncgyűttese. A molnár és a törpekirály c. mesebalettet adták elő, amelyvel a legapróbbaknak kívántak színházi élményt nyújtani.

A mesés táncjáték — inkább ez a meghatározás illik rá, annak ellenére, hogy balettele-

meket tartalmaz — egy népmesén alapuló történetet dolgoz fel. A koreográfus, Eva Stahlberg nem igazán használta ki a táncművészet sokszínűségét. Gyakran ismétlődnek újra és újra ugyanazok a lépések, így a nem egészen másfél órás műsor is vonatottnak tűnt. Hozzájárult ehhez,

A törpekirály és a molnár





Ágoston András felvételei



Magyarossy Zoltán felv.

hogy a képek közötti díszletcsere is hosszú perceket vett igénybe.

A táncosok – nem rajtuk múltott a siker – igyekeztek megteremteni a meséhez illő atmoszférát. Ez a törekvés legjobban talán a törpekirályt alakító Joachim *Lauenroth*nak sikerült, amiben kimagasló ugró- és forgótechnikája is szerepet játszott. Sajnos, a szín-

pad kis mérete előnytelenül befolyásolta az előadók mozgását. Ezzel szemben hatásosabban érvényesült az az ötlet, hogy a törpék ugrándozásait gumiasztal segítségével tették látványosabbá.

Ilse-Maria *Feltz* díszletei és jelmezei igazán mutatók voltak, és jól tükrözték a szereplők jellemét, karakterét. Az is segítette a darab megérté-

sét, hogy minden kép előtt egy mesélő zenekíséret mellett elmondta a látható történetet.

A táncos tapsköszönés alkalmával ugyancsak az derült ki, hogy a táncjáték nem kötötte le igazán a kicsik figyelmét, annak ellenére, hogy kedves népmesét láthattak. Most is érvényesült az igazság, hogy a gyermekközönség a legészintébb.

Nagy Tünde

Jackson, az USA-beli nagyváros immár negyedszer hívja versenyre a világ fiatal balettművészeit. Az olimpiához hasonlóan négyévenként kiírt program az idén június 17. és július 1. között zajlik majd, mégpedig a Nemzetközi Színházi Intézet (ITI) támogatásával. A verseny tanácsadó testületében pedig helyet foglal William Como, a Dance Magazine főszerkesztője és Estelle Sommers, míg zsűrielnökként Bruce Marks, a Boston Ballet művészeti igazgatója dönthet a helyezésekről. A versenyről informálódni a következő címen lehet: USA International Ballet Competition, P.O. Box 55791, Jackson, MS 39216, USA. Tel.: (601) 982 06 62.

Momix mutáció? A lapunkban korábban már bemutatott amerikai együttes tagjai és egyben koreográfusai új társulatot alapítottak ISO néven. A kis csapat ezután zenés videofelvételeket készít, divatbemutatókat tervez, de szerepelnek az elképzelések között nagy előadó körutak is, például Japán, Izrael, Brazília és Európa érintésével.

Terjed a versenytánc a szovjet Távol-Keleten. Mint a Tanecni Listy 88/8 száma beszámol róla, az elmúlt évben a Komszomol védnöksége alatt társastánc-bajnokságot rendeztek Habarovszkban. Az „Amuri mozaik 88” elnevezésű versenyen természetesen felléptek Magyarországon is ismert szovjet bajnokpárok, de a műfaj előretörését az jelzi igazán, hogy a moszkvai, minszki és rigai versenyzők mellett most már a szibériai Tomszk, Nahodka, Habarovszk és Vladivosztk táncosai is sorompóba léptek. A verseny végén öt szovjet pár mellett egy cseh-szlovák és egy lengyel párost is díjaztak.

Cullberg-mű Drezdában. A nemrég újjáépített és megnyitott drezdai Semperoper balett-aktivitását jelzi, hogy a színház társulata a múlt évben bemutatta a svéd Birgit Cullberg Raport c. művét. A repertoárgyarapítás szándékán túl az NDK társulata ezzel kíván tisztelni „a svéd balett nagyaszonjának” 80. születésnapján. Figyelmet érdemel, hogy a bemutatót egybekapcsolták egy korábbi mű felújításával: Pöstényi Emőke: Az idomár c. balettjével, amelyet korábban, az Interbalett alkalmával a budapesti nézők is megismerhettek.

A Budapesti Művelődési Központ nov. 26-án ismét megrendezte a Pest megyei Koreográfiai Fórumot. Az új koreográfiai művek ösztönzésére és bemutatására rendezett találkozóról – sajnos – a kitűzött időpont előtt több együttes visszalépett (hírek szerint nem készültek el újabb kompozíciókkal), így hat fővárosi és megyei csoport vett részt a találkozón, összesen nyolc táncszámmal. A legjobb friss összeállítást Sz. Igloi Éva vitte színre a bagi Muharay együttes úttörő csoportjával. Somogyi táncok c. kompozíciójáért magasabb összegű dívdíjat nyert, mint ahogy Oskó Endréné („Itt a farsang”) és Páli János („Állj meg!”) ugyancsak dívdíjban részesült. Jó előadói színvonalukért szintén a bagiak nyertek elismerést, valamint a budapesti Építők Vadrózsák együttesének leánytáncosai.

A PRÁGAI KAMARABALETT, amelyet az utóbbi években mint a Rokokó Színház együttesét tartottunk számon, az elmúlt évben vendégkoreográfust fogadott Jiri Kylián személyében. A Hágában dolgozó cseh származású koreográfus a meghívó Pavel Šmok nemzeti zenékre készült táncprogramjába kapcsolódott be: Antonin Dvořák muzikájára készített új tánckompozíciót.

Meghalt Thor E. Wood. Hogy ki volt ő? A tánckollektívájáról is híres New York-i Közkönyvtár előadóművészeteket kutató központjának vezetője. Három évtizedes irányítása alatt az intézet különleges rangot vívott ki magának a világban.

CSAK KRÓNIKA. Olvasóink egy része a televízióból és a napi sajtóból bizonyára értesült a tényről, hogy a Népszínház Táncegyüttesének éléről az 1988/89-es évad elején Györgyfalvy Katalin eltávozott. A változáshoz tartozik, hogy az újjászerveződő társulatot a továbbiakban Szőgi Csaba és Énekes István irányítja. Mint a sajtónyilatkozatból is kiderül, ez a fordulat bővelkedik groteszk és nehezen magyarázható részletekben, csak sajnos, lapunk közismerten lassú átfutási ideje nem teszi lehetővé, hogy egyenrangúan vegyünk részt a napi sajtó polémiaiban. Bízunk hát abban, hogy a változással nem zárul le Györgyfalvy Katalin alkotómunkássága, s hogy az együttes a jövőben is a magyar táncművelés tényezője lesz!

ISTEN BOHÓCA

Töredékek Nizsinszkij életéből 1.

1934. Kreuzlingen

„Negyven éven felüli, kissé elhízott férfi éldegél egy svájci elmegyógyintézetben. Nem tartozik a visszataszító betegek közé. Rendesen, tisztán öltözködik – különösen a szép nyakkendőket szereti –, rendkívül barátságos, jóindulatú. Orvosai, ápolói, az egész személyzet imádják. Sokat sétál – néha sakkozik. De szó nem hagyja el az ajkát. Időnkint meglátogatja a felesége – aki hosszú évek óta tartja ebben a kitűnő intézetben –, ilyenkor mosoly vonul át az arcán, de aztán megint másfelé néz – az ő belső világába, melynek fantomjai neki eleven valóságok, – míg maga a világ, a mi reális világunk elmosódott árnykép, melyről talán már emlékei sincsenek. A testileg jó állapotban lévő, még fiatal férfi gyógyíthatatlan elmebajban, schizophréniában szenved. Ez Nizsinszkij, minden idők legnagyobb tánc-zsenije, a híres régi Orosz Balett oszlopa és büszkesége, aki néhány évi ragyogó pályafutás után belezuhant a szellemi sötétségbe.

Mi még nagyon jól emlékszünk rá, mikor húsz és egynéhány évvel ezelőtt fellépett a Magyar Királyi Operaházban. Csodálatos idők voltak ezek, az abszolút biztonság, nyugalom és béke ma már nehezen elképzelhető korszaka. Egy gondtalan arisztokrácia, vagyonosodó polgárság, jogaiért eredményesen küzdő, önérzetes munkásság alkotta társadalom érdeklődését akkor nem háborús és forradalmi események köztötték le – ki gondolt ilyenekre?! –, hanem művészi szenzációk. Azok közt is elsősorban az Orosz Balett. Pétervárról elindulva már óriási hírük volt Nyugaton e csodálatos vándormadaraknak, amikor végre hozzánk is elértek. Sikerük felülhaladta várakozásainkat. A balett, mely eddig másodrangú szerepet játszott színpadjainkon – soha nem álmodott fényben ragyogott fel az oroszok művészetében. Nemcsak a koreográfia, a káprázatos díszletek, az újfajta zene, s az egész remekül egybehangolt produkció ejtette lázba a budapesti közönséget, hanem elsősorban a balett sztárjai – eddig soha nem hallott nevek – keltettek osztatlan bámulatot. Másnap az új táncosnők, táncosok neveitől volt hangos a város. De még e ragyogó csoportból, e tüneményes csillagképből is kiemelkedett Nizsinszkij.

A balett összes előadásain – jól emlékszem rá, hiszen a földszintről figyelve a színpadot és a nézőteret, minden mozzanat megmaradt emlékeimben – a bal erkély második számú páholyában Márkus Emiliának ülték. A mi nagy művésznőnk elragadtatással tapsolt az oroszoknak. A szünetek alatt vidám, előkelő társaság látogatta a páholyt, melynek hátterében egy



Elliot & Fry

Waslow Nizsinszkij

Nizsinszkij korai portréja

egészen fiatal, nemes arcélű, fehérbe öltözött, érdekesen sápadt leány húzódott meg, aki csak akkor lépett elő, midőn a nézőtér elhomályosodott s a színpad felragyogott. De attól a pillanattól, a páholy támlájára könyökölve, le nem vette égő szemeit a színpadról. *Pulszky Romola* volt, Márkus Emília első házasságából származó leánya.” (Lengyel Menyhért)

1912. március, Budapest

„Elhatároztam, hogy valamennyi előadásukat megnézem. Ott voltam másnap este is. Cleopatra, Schumann Carneval-ja és Igor herceg szerepeltek a műsoron. A közönség ma is kitétt magáért. Minthogy másodszer láttam a Cleopátrát, jobban értékelhettem Asztafjeva, Fjodorovna és Bolm táncát. Schumann Carneval-jának színpadi díszlete súlyos királykék bársonyfűgöny

volt, amelyre gyönyörű rózsafüzéreket festettek. Pompás biedermeier-jelmezeket láthatunk. A közönség pillanat alatt megérezte az egésznek könnyedszívű vidámságát. A szín változott. Pierrot-k, Papillonok, Pantalónok flörtöltek és repültek keresztül a színen, mint megannyi kis forgószél. De hirtelen egy karcsú, nyúlánk, macskaszerű Harlequin vette birtokába a színpadot. Noha festett maszk takarta arcát, teste kifejezéstelenségétől és szépségétől rögtön ráeszméltünk, hogy valójában egy zseni jelent meg előttünk.

Míntha villamos ütés érte volna az egész közönséget. Mámorosan, megbűvölten, lélegzet után kapkodva követtük ezt az emberfölötti lényt, a testet öltött Harlequin hű szellemét; a haszontalant és szeretnivalót. Mozdulatainak erőteljessége, pehelykönnyűsége, acélos rugalmassága, hajlékonysága, meg az a hihetetlen tehetsége, hogy felemelkedett, a levegőben maradt, s onnan kétszer olyan lassan szállott le, mint ahogy felrepült – földünk vonzóerejének minden törvényével ellentétben –, a legislegnehezebb pírúettek és tours en l'air-ek hőkkentő magátólértéktelődéssel s látszólag a legcsekélyebb fáradtság nélkül való megoldása, mind azt bizonyították, hogy ez a rendkívüli csoda a tánc valóságos lelke volt. A közönség teljesen átengedve magát, mint egy ember pattant fel a helyéről, ujjongva, kiáltozva, sírva, s vad lelkesedésben virágokkal, kesztyűkkel, legyezőkkel, műsorokkal s mindenféle kezeügyébe eső apróságokkal árasztotta el a színpadot." (Pulszky Romola)

Les Sylphides (Bem.: 1909.)

„Nizsinszkij ebben a balettben élete egyik legjobb alakítását nyújtotta. Bár ennek a balettnek egyáltalán nincs cselekménye, története, bár ez az első absztrakt balett, mégis Nizsinszkij alakítását inkább szerepnek, mint produkciónak tartom. Igen, szerepnek, és nem táncbetétnek. Hiszen nem csupán balettlépések sorozatát kellett elvégeznie, nem „ugrabugráltnia” kellett, hanem egy költői figurát kellett megszemélyesítenie. Egy ábrázoló fiatalembert, aki valami másra törekszik, és aki oly tisztán él képzeletében. Szinte lehetetlen szavakkal visszaadni ennek a figurának és magának az egész balettnek a gondolatát.

... Természetesen tánccal néha könnyebb kifejezni valamit, amire a szó erőtlén. Ahhoz azonban, hogy a tánc, a gesztusok, pózok rejtett értelmét helyesen megértsük és érzékeljük, sajátos lelki adottságra van szükség. Tudom, akadnak művelt emberek, akik kitűnően ismerik a művészettörténetet, mindazt, amit a hatalmas elmék a művészetről és a szépségről kifejtettek, és képesek vitapartnerüket idézetekkel elkápráztatni, és mégis... biztos vagyok benne, hogy értetlenül állnak a tánccal szemben. Nem érzékelik a táncot. Nem értik sem a gesztusokat, sem a mozdulatokat. Nizsinszkijt teljesen más fából faragták.

Határozottan tudom, hogy Nizsinszkij semmit sem olvasott a művészetről, és még csak nem

is gondolkozott még rajta, amikor együttes munkánkat megkezdtük. Emlékszem, hogy még növendék korában sokáig álldogált, és nézte, hogyan gyakorolnak a táncteremben. Az egyes gyakorlatok közti pihenőim alkalmával elbeszélgettem vele. Tudtam, hogy nagyon tehetséges. En is még kezdő tanár voltam, fiatal táncos, és nagyon bántott, hogy az iskolában egyetlen művészettörténettel vagy elmélettel kapcsolatos tárgyat sem tanítottak. Beszélgetés közben megkérdeztem Nizsinszkijt, hogy foglalkozik-e ilyen témájú könyvekkel. Azt felelte, hogy semmi ilyesmit nem olvas. Általában nem volt valami beszédes. A táncosok között azonban alig akadt más, aki olyan gyorsan, olyan pontosan értette volna meg elképzelésemet, bemutatásomat. Azonnal felfogta a mozgás minden részletét, a gesztus és a tánc rejtett értelmét, gyorsan és pontosan elsajátította, és az emlékezetébe

Egy faun délutánja





Nizsinszkij, Pulszky Romola és Kyra

véste. Örökre emlékezett rá, a leghalványabb részletről sem feledkezett meg.

... Nizsinszkijnek nem magyaráztam el a tánc új értelmét. Nem volt szükség semmiféle beszédre, elméleti fejtegetésre. Néhány percig rögtönöztem a Mazurkát, eltáncoltam Nizsinszkijnek, aztán néhány javítást hajtottam végre, és már mehettünk is tovább, beállíthattam a többi variációt. Nizsinszkij azonnal és egyszer s mindenkorra megértette mindazt, amire szükségem volt. Egy gesztus azonban többi szerepében is kedvenc és híres mozdulatává vált, bár azokhoz egyáltalán nem illett.

Az ábrándos poéta figuráját hosszú, oldalt választott hajjal képzeltem el, akinek mozgás közben egy hajfürt mindig a szemébe hullik, ... ezért a táncba beiktattam néhányszor olyan karmozdulatot, mintha a hajfürtöt elsimítaná az arcából. ... Ez a mozdulat a tisztánlátás vágyát fejezi ki, azt a törekvést, hogy jobban szemügyre vehesse a még csak homályosan kirajzolódó látomást. A gesztus nyilván nagyon megtetszett Nizsinszkijnek. Ismét megérezte szavak nélkül is, minden magyarázat nélkül a karmozdulat 'jogosságát' az adott pillanatban." (Mihail Fokin)

A rózsá lelke (Bem.: 1911.)

„Erről a balettről sokat írtak. Jogosan emelték ki Karsavina és Nizsinszkij kitűnő alakítását, és a koreográfia poézisét. Sok mindent azonban meg is hamisítottak. Eltúlozták az ugrás értelmét is. Miután Nizsinszkij 'kirepült' az ablakon, tapsvihár tört ki. De nemcsak azért tapsoltak, mert az az ugrás hatalmasabb volt az összes eddig látott ugrásoknál. Nem, ez az ugrás egy könnyed, légies, költői és nagyon nehéz tánc befejezése volt, amelyet Nizsinszkij teljesen egészében remekül adott elő. ... A lány táncának témája újszerű és szép volt. Lehunyt szemmel kergeti látomását. A rózsá lelke csak lélek, álomkép. Egyetlen mozgásában sem hasonlít arra a megszokott férfítáncosra, aki a közönség szórakoztatása kedvéért mutatja be variációit. Kifejezésre juttatta a rózsá illatát, törekény szirmainak gyengédségét, és még sok minden mást, amit szavakkal nem lehet kifejezni, azonban semmiféleképp sem volt a hagyományos értelemben vett »gavallér«, »a balesina partnere« ...

... Az a tény, hogy Nizsinszkij-alakítása nem volt férfias, hanem szinte hermafrodita, szere-



Jeux

pének sajátos szépséget kölcsönzött, és így ez a szerep még jobban illett egyéniségéhez." (*Mikhail Fokin*)

„A rózsza lelke záróugrásáról, a tánc történetének e nagy pillanatáról szintén van néhány érdekes elmondanivalóm. Először gazdaságosságáról. Cocteau beszélt róla, és vázlatrajzon be is mutatta mondandóját nekünk: Nizsinszkij követői a lehető legnagyobb ugrásra törekednek, és a mozdulat lefelé menő ágában repülnek ki az ablakon. Az ő művészeete ellenkezőleg, épp abban állt, hogy az ablakhoz közel indította a repülést, a *feléle menő ágba*n tűnt el, ezáltal nem törte meg a nézők illúzióját. . . . Elmondta nekünk azt is, hogyan készülődött Nizsinszkij az előadásra. Korán érkezett a színpadra, leült egy székre, a „saját” székére, szemét behunyta, mint egy Buddha, így élte bele magát a színház hangulatába. Aztán időnként felállt a székről, és lábujjhegyen apró ugrásokat végzett. 'Hogy elasztikussá váljék a talaj' – mondta ilyenkor.

Annai mindent megírtak már e témában, hogy igyekszem elkerülni az ismétléseket. Valamit azonban még mindenképpen meg akarok említeni, mégpedig azt, amit Nyikolaj Legat, Ni-

zsinszkij egykori mestere mesélt Kyrának, amikor 1935-ben Londonban önála dolgozott. Fontos tény, valahogy mégis ismeretlen maradt: Ugrás előtt Nizsinszkij *kifújta tüdejéből a levegőt, nem pedig belélegezte, a belélegzést az ugrás csúcspontjára hagyta.* (Romola megerősítette Legat állítását. Elmondta, hogy Nizsinszkij ezt így magyarázta neki: 'Ugrani üresen kell, és fönt kell megtöltödni'.) Ezáltal a 'csúcsot' nem lehangolás követi, az inkább egy második elindulást szuggerál, mondhatnánk, egy második megszületést. Ez a magyarázata annak, hogy Nizsinszkij ugrásaiban mindig grácia volt." (*Igor Markevitch*)

„Mongolos fejét nagyon hosszú és széles nyak kötötte a testéhez. Combizmain és lábikráján megfeszült a nadrág szövete, s olyan hatást keltett, mintha a lábai hátrafelé ívelődtek volna. Az ujjai rövidkeek voltak, s mintha az ujjperecek-nél elvágták volna őket. Egyszóval az ember sohasem gondolta volna, hogy ez a ritkás hajú kis majom, a felöltőjével, a koponyája tetején egyensúlyozott kalapjával a közönség bálványá.

Pedig az volt. És teljes joggal volt az. Szinte az egész ember arra volt felépítve, hogy a távolban, a színpadi fény sugarban jelenjen meg. Túl erős izomzatú teste karcsúvá vált a színpadon. Termete megnyúlt (a sarka sohasem érintette a földet), kezei mintegy lombkoronáját alkották mozdulatai fájának, az arca pedig, nos, az arca ragyogott.

Az övéhez hasonló metamorfózist szinte elképzelni sem tud az, aki maga nem látta." (*Jean Cocteau*)

„Beálltam Cechetti óráira, de nem volt megfelelő gyakorlóipóm, így a gyakorlatok elég nehezen mentek. Nizsinszkij gyakran segített nekem, megmagyarázta az apró részleteket is, a maga módján. Mert a magyarázat nem a legmegfelelőbb szó Nizsinszkij esetében. Ugyanis alig beszélt, a szavak nehezebbé estek, valószínűleg ezért is tartottak mindig olyan hosszú ideig az ő próbái. Viszont oly tisztán és tökéletesen mutatta meg a mozdulatok minden részletét, hogy kétségünk sem maradt, hogyan kell megcsinálni . . .

Gyakran kérdezik tőlem, tényleg olyan óriásit ugrott-e, mint ahogy sokan leírták. A válaszom: Nem tudom, milyen messzire ugrott a földtől, de azt tudom, hogy a csillagok közelébe jutott. Ki tudta a padlót figyelni, ha ő táncolt? Repülésének elragadtatottsága a nézőt egyetlen pillanat alatt a szférák magasságába emelte." (*Marie Rambert*)

Seherezáde (Bem.: 1910.)

„Nizsinszkij remekelt a néger szerepében. Ennek a kitűnő táncosnak az alakjából hiányzott a férfiasság, ezért néhány szerepre, például az Igor hercegben a harcos alakítására alkalmatlan volt, azonban a szürke néger figurája kitűnően illett az egyéniségéhez. Sem bőre színe, sem mozgása nem emlékeztetett egy valódi fekete bőrűre. Volt benne valami fenevadhoz, primitív ősemberhez hasonló, olyan puhán ugrotta át a

nagy távolságokat, mint valami macska, majd pedig egy paripára emlékeztetett, kitágult orlyukaival, majd szétfeszítette az energia, és túlárado erővel dobolt lábával egyhelyben..." (Mihail Fokin)

Egy faun délutánja (Bem.: 1912.)

"A szerep nem hagyta nyugodni. Egyik este többekkel együtt vacsoráztunk a Larue vendéglőben. Vaclav aznap kapta meg faunkosztümjét és parókáját, amelybe két kis szarvat illesztettek. A vendéglőben gondolataiba merült, fejét kissé előrenyújtotta, és könnyedén jobbra-balra billegtetette. — Mi történt veled? — kérdeztem. — Szoktatom magam a szarvakhoz — felelte." (Jean Cocteau)

"A Faun-ban semmi sincs a régi értelemben vett táncból. Egymást követő mozdulatok sorozata az egész. Minden profilban történik, azaz a lábak éppúgy profilban vannak, mint a fej, s a kezek vagy a tenyeret vagy a lapos kézfejet mutatják. A törzstartás ellenkező, a csipők a néző felé fordulnak, amint ógörög és egyiptomi szoborműveken látható. Ez a helyzet rendkívüli nehézségeket okozott a művészeknek. Egyszerűen nem tudtak mozogni. Két próba után, melyek mindegyike fél napig tartott, Nizsinszkij rájött, hogy először is járni kell őket megtanítani, hogy fokról fokra építse ki az új technikát. Ez csaknem három hónapot vett igénybe. A Faunnak százhusz próbája volt, melyek közül legálább kilencvenet a táncosoknak az új módszerhez való hozzászoktatása töltött ki. A Faun nem állt bonyolult lépésekből vagy mozgásokból. A táncosok mindig profilban mozognak előre vagy hátra, a sarkukon, alig észrevehetően hajlott térddel." (Pulszky Romola)

"... egyik szerepében sem olyan nagyszerű, csodálatos Nizsinszkij, mint az Egy faun délutánjában. Nincs itt sem ugrás, sem szökellés, csak egy alig tudatos, félfálati lény pózai és gesztusai. Nyújtózkodik, görnyed, lehajol, lekuporodik, kiegyenesedik, előre- majd hátralép, hol lassú, hol ideges hirtelen, szögletes mozdulatokkal; fürkészve néz körül, karja kitarul, ujjait szétnyitja, majd összeszorítja; fejét előre-hátra forgatja. Tökéletes a harmónia mimikája és testének plasztikája között. Egész teste azt fejezi ki, amit szelleme diktál. Szép, mint az antik freskók és szobrok, ő az ideális modell, amely után minden festő és szobrász sóvárog.

Szinte azt hihetnénk, szobrot látunk, amikor a függöny felgördültekor teljes hosszában elnyúlik a sziklán, lábát felhúzza, sípval a szájában, s elképzelnem sem tudunk megindítottabbat, mint azt a mozdulatát, amikor a jelenet végén ráveti magát az elhullatott fátyolra, és szenvedélyesen megöleli." (August Rodin)

"Nizsinszkij egy ízben olyan szíves volt, hogy nálam ebédelt a követségen és így közelről is láthattam. Járása olyan volt, mint egy tigrisé. Nem egyik állásból a másikba vitte át ezt a lusta terhet, hanem valami elasztikus kapcsolata van a süllyal, mint vasnak a levegővel; ez az egész izmokból s idegekből való szervezet, ez a test, amely nem fatörzs, hanem a mozgás és min-

denre képes erő szerve! Nem lehet olyan jelentéktelen egy mozdulat — például mikor felénk fordította állát, s amikor hosszú nyakán apró feje hirtelen kiegyenesedett —, amelyet Nizsinszkij ne valóságos ragyogásban, egyszerű vad és alázatos életerővel, ellenállhatatlan biztonsággal hajtott volna végre." (Paul Claudel)

Jeux (Bem.: 1913.)

"Nizsinszkij volt az első koreográfus, aki kortárs témát vitt balettszínpadra, s ebben a szereplők mindennapos, sportos ruhát viseltek. Bár a balett úgy kezdődött, hogy egy nagy teniszlabda repült át a színpadon, és Nizsinszkij ütővel a kezében ugrott be, a továbbiakban semmi utalás sem történt a teniszre, hanem a három szereplő közti flörtről volt szó. A közönség zavartan bámulta a három sztárt, Karsavinát, Nizsinszkijét és Schollart, mert úgy tűnt, hogy gyermekes mozgásokat végeznek. A közönség virtuóz 'hőstetteket' várt tőlük. A mozgások viszont — mint Nizsinszkij összes koreográfiájában — látszólag nagyon egyszerűek voltak. Viszont rendkívül nehéz volt végrehajtani e mozgásokat. Ezért is ragaszkodott Nizsinszkij ehhez a két balerinához.

Egy ideig valószínűleg úgy tervezte, hogy a Jeux-t spiccen táncolják majd. Egy napon ugyanis behozott magával egy pár spicc-cipőt, és ebben próbált néhány gyakorlatot a rúdnál. Csodálkozva figyeltem, de nem adott semmiféle magyarázatot, nemsokára pedig elhagyta a spicc-cipőket. Talán úgy találta, hogy ezek a mozgások túl nehezek lennének spiccen, bár ha így kéri, sokkal boldogabbá tette volna a balerinákat, akik szívből gyűlöltek a féltalpon előadott lépéseket." (Marie Rambert)

Sacre du printemps (Bem.: 1913.)

"A németországi turné alatt Vaclav nem tervezett más balettet, mint a Jeux-t. Azt hittem, Karsavina érkezését várja, ... de ehelyett egy másik új balettre, Sztarvinszkij Sacre-jára összpontosított. Nagyon ideges volt, amikor elmesélte, hogy ezt a feladatot kapta, amelynek eredeteileg Fokin lett volna a koreográfusa. Vaclav gyakran jelen volt azokon a korábbi beszélgetéseken, amelyeken Gyagilev, Roerich és Sztarvinszkij együtt alakították a balett librettóját...

... November első heteiben Vaclav elkezdte a Sacre-t, először a második képen dolgozott, amelyben nekem — a Kiválasztott lány szerepében — egy szólóm volt, a Danse Sacrale...

Vaclav megkért, hogy már ezeken az első próbákon csatlakozzam hozzá, mert azt akarta, hogy jól ismerjem a zenét, mielőtt próbálni kezd velem. Boldog voltam, mert ez lehetőséget adott, hogy lássam koreográfusi munkájának már az első fázisait is. Vaclav figyelmesen meghallgatta a Danse Sacrale-t, számtalanszor megismételtette a zongoristával, aztán azt mondta neki, újból játssza el az egészet, jelezze, hogy minden zenei frázist külön is hallani



Le Sacre du Printemps – Csoportkép az ősbemutatóról

kíván. Többször megállította a zongoristát egy-egy fázis közepén, s kérte, hogy néhány ütemet újra és újra játsszon el, amíg csak teljesen meg nem értette a ritmust...

Vaclav nem mondta el a Sacre történetét, mielőtt hozzánk kezdtünk volna a próbákhoz. Egyszerűen csak annyit mondott, hogy ez a szóló egy rituális, áldozati tánc lesz. ... A zene 'lélegzetét' követte a koreográfiai kompozícióban... Sztravinszkij muzsikájának ideges ritmusai és az a pontosság, ahogyan ezt a táncban Vaclav interpretálta, nagy kihívást jelentett számomra.

... Amikor Sztravinszkij Bécsben csatlakozott hozzánk, ... többekkel együtt én is meghívást kaptam az egyik közös próbára. Az idő legnagyobb része azzal telt el, hogy Sztravinszkij magyarázta Steimannak, mit játsszon a zenekari partitúrából. Vaclav állva figyelte, amint Steiman játszik, és én rémülten láttam, hogy Mim is ott áll a zongora mellett, s valamit magyarul a bátyámnak. Csodálkoztam: Mire taníthatja Nizsinszkijt Marie Rambert, aki alig tud valamit a táncról?

Nem szóltam semmit Vaclavnak, de véleményem nyilvánvalóvá vált a többi művész előtt. Hamarosan észrevettem, hogy Vaclav elkerül. ... Szemrehányást tett, amiért alkotói módszerét a többiek előtt bíráltam, ... holott az volt az igazság, hogy nem értettem egyet a Dalcrozeszisztéma alkalmazásával a kompozíciós munkában. ... »Bronia, tudod, hogy mennyire tisztelen lgornt mint zeneszerzőt, és hogy évek óta barátok vagyunk. De rengeteg időt vesztek miatt, mert az hiszi, ő az egyetlen, aki bármit is tud a zenéről... Bárcsak többet beszélné a saját Sacre muzsikájáról, mint hogy állandóan zeneelméleti órákat tart kezdőknek!«

... Ahogy már a Faunban tette, Nizsinszkij a Sacre-ban is egészen tekintette az együttest, úgy mozgatta a kompozícióban, mint egyetlen egységet. Nizsinszkij koreográfiájában nem volt helye a corp de ballet szimmetrikus elrendezésének és az ismétlődő sablonoknak. Fokin még megőrizte Petipa hagyományos formáit saját mesteri Les Sylphides-ében, ... de a Sacre témája a Krisztus előtti Oroszország pogány ritusának primitívségét ábrázolta, ami kizárta a hagyományos formák és szimmetrikus csoportok változatlan megőrzését a kompozíciós munkában." (Bronislava Nijinska)

„Nem akarom a kitört botrány részleteit leírni. Úgyis túl sokat beszéltek róla. Partitúrám nehézségei miatt nagyon sok próbára volt szükség... A színpadi előadásra vonatkozóan nem mondhatok ítéletet, mert az előjáték első ütemeinél, amikor a nevetés és a gúnyos kiáltozás kitört, otthagytam a nézőteret. Fel voltam háborodva. Az eleinte még szórványos tüntetések hamarosan elharapóztak, ellentünetéseket váltottak ki, s így hamarosan borzasztó zenebona támadt. Egész előadás alatt a kulisszák mögött maradtam Nizsinszkij mellett. Széken állva, tele torokból kiabált a táncosok felé: tizenhat, tizenhét, tizennyolc (ezekkel a számokkal diktálta a taktust). Szegény táncosok persze nem hallották, a nézőtérén kitört izgalom meg saját lábdobogásuk miatt. A tajtékozó Nizsinszkijt ruhájánál fogva kellett féken tartanom, mert minden pillanatban képes lett volna a színpadra rohanni, hogy botrányt csináljon. Gyagylev véget akart vetni a tombolásnak, ezért hol úgy rendelkezett, hogy gyűjtsanak világhírességet a nézőtérén, hol meg, hogy oltsák el." (Igor Sztravinszkij)

Összeáll.: F. L.

Még egyszer Zaláról

Ritkán adatik meg a kritikusknak, hogy a „lecke” örömteligen, a „veszés” bizsergető-felelős kötelezettsége nélkül, kedve szerint válogasson egy fesztivál darabjai közül, nem kötve az eseményhez szorosabban kapcsolódó lapzártához. E sorok írója ezúttal megpróbálkozott, hogy nem kimondottan „néptáncspecialistaként” szabadon találon a legutóbbi Zalai Kamaratáncfesztiválon bemutatott koreográfiákból és a több szem, más szem nézőpontjából vesse papírra gondolatait, immár a videofelvételek alapján.

A témák és feldolgozásaik felől közelítve a darabokhoz, két műnél éreztem, hogy az alkotók nem tudták igazán hatásosan, találon megfogalmazni gondolataikat. A Zalai Táncgyűtestől látott *Tündérmesében* a koreográfus Csicsár József talán túl sokat markolt és így a lényeg kipergett ujjai közül. A közhelyes operettmotívumokra épített mondanivalóra átragadt az eszközök harsánysága. A kis-kusza színpadi látvánnyal – „falvédő-idillből” előlépett mátkapár, a kanászlegényke és a három férfi kapcsolódásainak és elszakadásainak határozott kontúrok nélküli montírozásával – ábrázolt hamis „Tündérország” és a rideg valóság ütköztetése így a darab sokféle asszociációnak engedett ugyan szabad utat (a háborútól kezdve egészen napjaink értékvesztett zűrzavaráig), de a határozottabb kifejezés hiányában valójában hatástalan maradt.

Ugyancsak több lehetőséget hordozott magában a Somogy együttes által bemutatott *Cirkusz*, mint amennyit végül is Mosóczi Istvánnak sikerült ebből a színpadon megfogalmaznia. (Különösen éreztem ezt, amikor a vélt forrásról, Karinty Frigyes azonos című írásáról kiderült – lásd Péter Márta korábbi tudósítását –, hogy valóban ihletet adott a koreog-

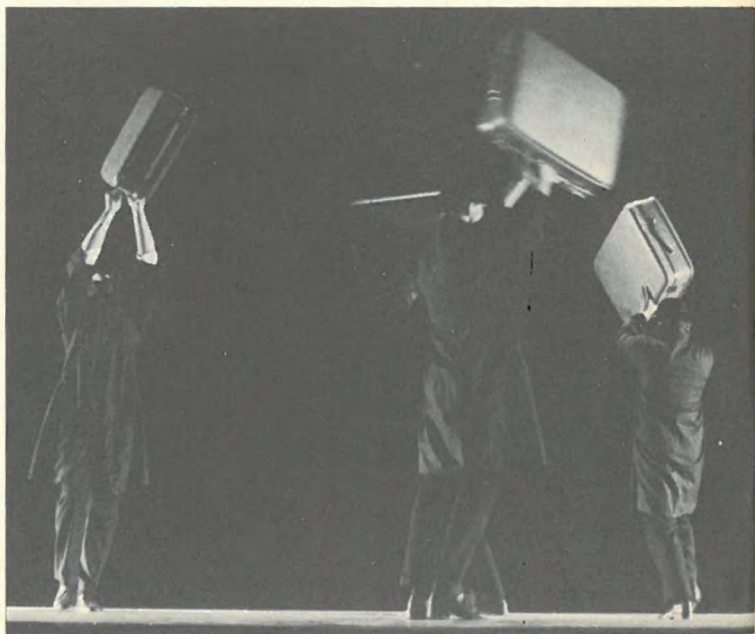
ráfia születéséhez.) Megjelent ugyan a cirkusz a maga jellegzetes figuráival, magamutogató mutatványosaival, de a színes „leírason” túli alkotói szándékot vagy a forráshoz való tényleges kötődést nem sikerült kihámoznom.

Egymáshoz közel álló témák különböző kidolgozási módjait példázta a debreceni Bocskai Táncgyűttes *Fehér László balladája* című produkciója (Kis Ferenc koreográfiája) és az eredetileg szintén balladai elemeket is hordozó drámai Möricz-novella, a *Barbárok* táncos feldolgozása (Erdélyi Tibor alkotását a Tisza Táncgyűttes adta elő). Mindkét darab drámai témát tár a néző elé, sorsokat mutat be, ítéleteket fogalmaz meg. A Fehér László egyszerre lírai és drámai hangszíne úgy, ahogyan annak egy balladában lennie kell, és a koreográfus mindkét tónust a filmszerű lassított mozgás nem új, de annál hatá-

soobb ötletének felhasználásával erősítette fel. A lassított üldözés ugyanolyan feszültséggel telít, mint Gades „Vérnász”-ának keses párbaj-jelenete. A határozott mozdulatok tempójuktól megfosztva érzelmeinkre hatnak, még azzal a reménnyel is kecsegtetnek, hogy talán nem következik be az a végkifejlet, amelyet valójában már jól ismerünk. A lány ellentétes irányú, szaporább forgása az üldözők között dinamikai ellentétével tovább fokozza a drámai hatást, lábával a remegő szív dobogásának „láthatatlan grafikonját” rajzolja a színpadra. A lezáratlan érzetét keltő befejezés, amelyben az alakok nem meredek mozdulatlanúságba, tovább viszi a ballada mozdulati lüktetését.

A Möricz-novellából készült táncjáték barbár, kegyetlen tettet tárt a néző elé, de az események „képregényszerű” megjelenítésén túl nem merészkedett. A jelenetek sematizmusa kilúgozta a drámát, így az ártatlanok lemészárlása nem szorította össze a torkunkat és nem tudtunk szívből együtt érezni az igazságot kereső özvegygel sem.

„Jönnek” (Magyarossy felvételei)





Cirkusz

A sötét hangulatú művek közül a gyöngyösi Vidróczki együttes által bemutatott *Memento mori*-t (Zsuráfszky Zoltán koreográfiája) nem tudtam elválasztani saját, aktualitásokhoz kötődő asszociációimtól. A két erdélyi férfi szép tánc nemcsak motívumaival, de letisztult, sallangmentes előadásmódjával is kifejezte hovartartozását. Egyszerű eszközökkel állított emléket a halálnak, a szalma- és a fekete kalap cseréje, a labji átadása (átörökítése?) hangtalanul is megindítóbb volt a kiáltásnál.

Másként komor a *Magány* című darab (Mucsi János alkotása) sötét színpadképével, különös zenei hangzásvilágával, a fekete női alak furcsán hullámmozgó-ringó mozdulataival, a fehér férfival fellobbanó nyugtalan kapcsolat megjelentetésével, a férfira boruló gyilkos fekete lepel suhanásával. Látomás, szimbólum, emlékek? Inkább érzem, mint értem a koreográfus üzenetét és talán éppen a talányosság ragad meg leginkább. Hiszen annyi mindent lehet elmondani és annyiféleképpen lehet „hallgatni” a magányról...

A felhőtlenebb művek közül a *Barátnők* ügyes karakterrajzával megmosolyogtatott, míg Erdélyi Tibor *Hurrá Opti!* című

darabja (a Tisza együttes két táncosa előadásában) már nevetésre is ingerelt. A kalocsai lány lelkes, papucsos léptei nyomában afféle „kincstári optimizmussal” csoszogott kissé hervadt társnője, aki végül is tessék-lássék táncával „túlélte” a lelkesedésben kifulladt másikat. Hová nem lehet elrejtteni egy cseppnyi filozófiát...!

A humornak egészen más hangzású húrjain játszik a Bogárné-Janek-Szögi szerzői hármás. A dunaujvárosi Vasas együttesével készített, *In memoriam „Örkény-egypercések”* címen összefűzött, egyénien abszurd szemléletű koreográfiai miniatűrjeik szellemi „keresztapjukhoz” méltóan friss szatírával, egyszerűen és tömören fordítják visszajukra a mindennapok dolgait. A táncszínházi hagyományokhoz kapcsolódó darabok (szerecsére füstködök és felesleges effektusok nélkül) a címadó fogalmakat igyekeznek minél szűkebben körüljárni, hogy azután hirtelen a fonákjához melléktartalmakat rendeljenek. Ki-ki válogasson belőlük! A bevezető és záró *Jönnek és Mennek* egypercesekben önmaguk fontosságát érzékeltető, de „arctalan”, fekete szeműveges, céltudatosan seho-

vá sem igyekező alakok jelennek meg, illetve tűnnek el bőrdíszekkel. A *Kibontakozás*-ban a békésen andalgó párt zaklató „lekérő” végül is a párból kibontakozó fiúval borul össze. Ilyen a világ!? Ilyenek vagyunk!? A *Stabilizáció* féllábú katonájától még a mankóját is elveszik, de ez sem akadályozza meg a táncban. A néptáncról szóló *Vallomások* öregje megrögzötten ismételteti ugyanazokat a lépéseket, s ha zene nincs, maga dűnyögöz hozzájuk. Aki pedig nem lelkesedik ezért a művészetért, az méltó a halálra, legalábbis egy kiadós kinzásra.

Szintén a dunaujvárosi műhelyben készült Énekes István *Art of Noise* című furcsa kis kettőse, amely felfogásában nem áll messze az egypercesektől. A paraván mögül kilátászó, fölötte elő-előbukkanó pár mozgása akár tánc is lehetne. A lábukat nem látjuk, fel-felemelkedésük ugrós táncot sejtet. Csak amikor a paraván mögül előtörnek, akkor látjuk, hogy lábaikat összekötözték. A mozgás és béklyóztottság abszurd kettősségében válik előbbi „táncuk” igazi „ugrósá”. Vajon az életben mikor táncolunk és mikor ugrálunk csupán...?

Major Rita

Táncában is él a nemzet? címmel a Brazíliai Magyar Hírlap egyik elmúlt novemberi száma terjedelmes beszámolóit közöl a II. Dél-amerikai Néptáncfesztiválról. Az eseményről lapunk korábbi számában már megemlékeztünk, most csak azt rögzítjük örömmel, hogy a Sao Paoló-i újság is fontosnak tartotta a részletes tudósítást. A cikk szerzője, dr. Tóth László végigszemlélte a megjelenő együtteseket, s így zárta le méltatását: „... nem lehet meghatódottság nélkül gondolni a táncospartok vezetőire és tagjaira sem. Mert az a tény, hogy irdatlan távolságra Magyarországtól olyan magyar származású fiatalok, akiknek nagy része soha nem járt az óhazában, egy részük már nem is beszél magyarul, vagy csak nagyon törve, szabad idejének jelentékeny részét arra fordítja, hogy szülei, nagyszülei földjének táncait megtanulja, népviseletét megismerje, muzsikáját, dalait magáévá tegye, feljogosít bennünket arra, hogy a krónika címét alátámasszuk. Nemcsak nyelvében él a nemzet...”

Bravó, Leningrád! Emlékeztetjük olvasóinkat, hogy 1987 első felében a Néva partján szerepelt Maurice Béjart együttese, s hogy ez a turné volt A Huszadik Század Balettjének hatyúdala a Svájcba való költözés előtt. Úgy látszik, a vendégjáték igen nagy hatást váltott ki a városban, mert egy év múlva a Leningrádi Állami Színházi és Zenei Múzeum máris kiállítást rendezett, s a friss emlékeanyagból mintegy 150 fotót bocsátott közszemlére. A képekből kiderül, hogy ezúttal közel sem a „jöttem, láttam, mentem” típusú vendégjátékról volt szó, hanem nagyon is sokoldalú együttműködésről a Béjart-együttes és a Kirov balettje között. Szerepeltek például Béjart és Vinogradov közös koreográfiái, egyes produkciókban mindkét együttes táncosai felléptek, közös filmet is forgattak. — Örvendetes, hogy egy múzeum is saját ügyének érezte ezt a kivételes táncos megmozdulást.

A londoni Royal Ballet felújításra készül: Benjamin Britten partitúrája alapján a társulat ebben az évadban bemutatja *A pagodák hercegét*. A terv érdekessége abból fakad, hogy az együttes egyszer már műsorán tartotta a művet — utoljára 1960-ban adta elő —, csak akkor John Cranko volt a koreográfus, most pedig Kenneth MacMillan állítja be az új verziót.

Szolnok város és megye 1989-ben is megrendezi az *Alföldi Néptáncfesztivált*. A több, mint két évtizede működő, s az új koreográfiai termést elősegítő fórumon a részvétel feltételei nagyrészt változatlanok, vagyis a fellépő együttesek egyenként 15 perces össz-műsoridővel mutathatják be új táncukat, miközben a fesztivál két gálaműsorában és az esti táncházakban is részt vesznek. A találkozó május 19–21-én zajlik le, s a közelmúlt évek gyakorlatával, a sportszarnoki fellépésekkel szemben a bemutatóknak kizárólag a régi „törzshely”, a Szigligeti Színház nyújt kedvező szcenikai színteret.

TÁNCKONGRESSZUS PÁRIZSBAN.

A nagyhirű egyetemen, a Sorbonne-on tíz éve kezdték meg a táncművészettel és kutatással kapcsolatos előadásokat. Nemcsak a jubileum miatt, hanem a már korábban kialakult rendet is követve, a múlt szeptemberben nemzetközi kongresszust rendeztek. (A korábbi nyolc találkozóon több, mint 300 előadás hangzott el, mintegy 10 000 hallgató részvételével.) Az egyhetes program tematikája kiterjedt a történeti, etnológiai, orvosi-pszichológiai kérdésekre, a pedagógiára, esztétikára, sőt, a jogra is. Itt csak az esztétika köréből idézzük két referátum címét: „Irodalmi és koreográfiai kultúra: André Malraux és Maurice Béjart”, valamint „Mallarmé, avagy a költő-táncos”. — A kongresszus utolsó napját teljes egészében a tánc-terápiának szentelték.

A *Hamburgi Balett* idén júniusra tisztelgő műsort tervez José Limón emlékeztetőre, az elhunyt koreográfus négy művének színrevitelével.

Ismét Shakespeare nyomán... A nagy angol drámaíró életművében még mindig találunk „szemeznivalót” a koreográfusok. Ezúttal az *Otello* színreviteléről adhatunk hírt: a berlini Komische Oper balettszínpadán a múlt évben a drezdai vendégkoreográfus, Arila Siegert tanította be „*Otello és Desdemona*” című, teljes estét betöltő balettjét. A címszerepeket régi ismerőseink: Hannelore Bey és Roland Gawlik alakították. A premier-hírhoz hozzátartozik, hogy a darab tánc-ötletét John Neumeier dolgozta ki, s hogy hírek szerint ebben az évadban a hamburgiakkal Neumeier is színre viszi a balettet.

A NYÁRI LONDON ÖRÖMEI

Londonban tavaly nyáron rengeteg táncélményben részesülhetett a tánckedvelő közönség. Az English National Opera színházában, a London Coliseum-ban az Opera társulatának szabadsága alatt három világhírű együttes előadás-sorozatát láthatták a szerencsések, akiknek sikerült idejében jegyet kapniuk.

A *London Festival Ballet* – művészeti igazgatója Peter Schaufuss – három különböző programmal szerepelt. Közülük kettőt láttam. A *hatyúk tavát* nemrég, még tavasszal tanulta be az együttes. Koreográfiáját Makarova készítette Petipa és Ivanov nyomán, Ashton segítségével. Makarova értelmezése részben eltér a megszokott verziótól. A balett végét úgy oldotta meg, hogy Odette és Sigfried a tóba vész, és csak a gonosz varázsló halála után egyesül.

A darab folyamatosságát csak a II. és III. felvonás közötti szünet szakította meg. A díszlet a II. és IV. felvonásban – háttérben a tóval – három nagy szárnyat ábrázolt, amelyek helyüket változtatták. Apró üvegdarabok csillogtak rajtuk. Hátról vetítést is alkalmaztak időnként, ami jól átlátszott a túll dekoráción és növelte a misztikus hatást. A karakter táncokat a harmadik felvonásból elhagyták, az egy nápolyi tánc kivételével, melyet spiccen jártak. Ez a részlet Ashton koreográfiája, mint ahogy az első felvonásban lévő *Pas de douze* és *Pas de quatre* is. Ebből a felvonásból viszont a *pas de trois* maradt ki.

Odettet S. Hogart, Odiliát Trinidad Sevillano alakította. Mindketten kitűnően megformálták szerepüket és biztos technikával táncoltak. A műsorfüzetben lévő képekből kitűnik, hogy szerepeiket felcserélve is táncolják, ami nagyon érdekes lehet. Úgy tudom, Makarova határozott kívánsága volt, hogy megosszák a főszerepet. A francia származású Patrick Armand, aki 1984 óta

tagja, jelenleg pedig vezető táncosa a társulatnak, Siegfried szerepében megnyerő megjelenését kitűnő játékaival párosította. Virtuóz technikáját könnyed, magas ugrásaiban és forgásaiban csillogtatta. Biztos partner nemcsak az emeléseknél, hanem az összjátékban is, mindkét partnernője oldalán. A gonosz varázsló szerepét elegánsan és hatásosan alakította a dán J. Eliassen, aki 1987-ben szerződött a társulathoz mint szólótáncos és balettmester. A ceremóniamester kis szerepében A. Grant is felhívta magára a figyelmet, éppúgy, mint fénykorában, amikor még F. Ashton és ő táncolták a Hamupipókében a két groteszk mostoha testvért. A kis szólisták és a tánckar stílusosan, tiszta technikával, egyöntetűen táncolt a szép előadáson.

A második műsor nyitó balettjét, Fokin *Petruskáját* Niels Bjorn Larsen állította színpadra. A címszerepet C. Bruce táncolta nagyszerűen, teljesen

átlényegülve. Andria Hall mint Balerina proporcionált természetével és szép arcával rögtön elhíhetővé tette a két férfi versengését. Hall 1974-ben került a társulathoz és 79 óta vezető táncosnője jogosan. A mór szerepében az új-zélandi származású Martin James-t láthattuk. Ő még 1981-ben csatlakozott a társulathoz, de a következő évben Amerikába költözött, s többek között Rab Istvánnál és G. Taub Darvashnál tanult. 1987-ben lett az együttes vezető táncosa. A mór szerepét kitűnően megformálta. – A varázslót Alexander Grant szuggesztíven alakította.

Land c. modern stílusban készült balettjét C. Bruce az 1985/86-os évadban készítette az együttes számára. Ismeretes, hogy Bruce sokáig a Rumbert társulatnál dolgozott, koreográfusként és társigazgatóként is. A *Festival Ballet*hez 1985-ben csatlakozott. Ebben a művében Arne Nordheim zenéjére a modern tánc stílusával fejezi ki a drámát, amely a

Petruska





Land

békés falusi emberek és a romboló erők összetűzéséből keletkezik. Mozdulatkompozíciói nagyon szépek és egyértelműen ábrázolják a cselekményt és az érzelmeket. Szereplői — J. Jewkes, P. Armand, T. Sevillano, A. Molin, J. Eliassen, M. Skoog — drámai feszültséggel adták elő a darabot.

Az est utolsó számaként H. Lander *Etűdök* c. balettjét adta elő az együttes precízen, csiszolt technikával és dinamikusan. Ez a szakmai tudást magas fokon bemutató mű a laikus és a szakközönséget egyaránt elkápráztatja. Így történt ez most is. A közönség szünni nem akaró taps után, élményekkel eltelve távozott a színházból.

Nagyon gyakran kap meghívást Londonba a *Harlemi Táncszínház*. Kéthetes nyári vendégszereplésük programjaiból a harmadik műsorukat láthattam. *Bach – Balanchine Concerto Barocco*-ja nyitotta az estet. Csiszolt technikával, fegyelmezetten táncolták a zenét, ahogy ezt Balanchine

megálmodta. A kitűnő kar élén Christina Johnson, Charmaine Hunter és James Goree állt szólistaként. Utána Drigo zenéjére *A kalóz* pas de deux következett, melyet az együttes egyik alapítója, az elhunyt Karel Shook állított színpadra V. Csabukiani nyomán. Ezt a különleges hangulatú táncszámot a koreográfus egy pár olyan virtuóz emeléssel és technikai bravúrral gazdagította, hogy a közönséget tapsorkánra készítette. Judy Tyrus és Eddie J. *Shellman* tökéletes összhangban, stílusosan és magas fokon táncolta a nagyon hatásos számot.

Több, mint negyven éve nagy sikerrel fut a *Fancy Free* c. balett *Bernstein* zenéjére, J. *Robbins* ötletes és mulatságos koreográfiájával. Ez a darab mindig időszerű, közérthető és szórakoztató. A társulat számára Sara Leland tanította be. A matrózok — D. *Williams*, R. *Garland* és T. *Brooks* — táncikat könnyedén, ritmikusan, akrobatikus elemekkel tarkítva adták elő a dzsessz stílusában, jó humorral és groteszk

karakter-ábrázolással párosítva. Mindhárman kitűnőek voltak. Úgyszintén a válogatottan szép megjelenésű hölgyek — Ch. *Hunter*, Ch. *Johnson* és Th. *Ward* — izléseken alakították és remekül táncolták szerepeiket. Óriási sikere volt a balettnek. Utolsóként ismét Balanchine-mű következett, *A négy vérmérséklet*, *Hindemith* zenéjére. A balettet Victoria Simon színpadra állításában nagy örömmel és érdeklődéssel fogadta a közönség. A melankolikus, szangvinikus, flegmatikus és kolerikus alkat megjelenítői meg is érdemelték a lelkes ünneplést. — A londoni publikum végül is a harlemiektől sokszínű programot kapott.

A világviszonylatban is az elsők közé tartozó együttesnek Arthur *Mitchell* az egyik alapító tagja és jelenlegi művészeti igazgatója. Őt a táncszakmában az egész világon úgy tartják számon, mint aki jó három évtizedden át táncosként, balettmesterként és koreográfusként mindig élen járt. Tanulmányai után 1955-ben a New York City Ballet tagja, majd rövidesen vezető táncosa lett. Balanchine számára alkotta az Agon pas de deux-jét, valamint a Szentivánéji álom Puck figuráját is. 1966-ban megvált a társulattól és a Broadway különböző revüiben lépett fel, majd önálló társulatot alapított, mellyel két éven át járta a világot. Martin Luther King halála után azzal az elhivatottsággal tért vissza hazájába, hogy a harlemi gyerekeket kívánja táncolni tanítani. Így a Ford Alapítvány anyagi támogatásával és Karel Shook művésztszársával megalapította 1969-ben a Dance Theatre of Harlem balettskolát és hivatásos táncgyűttest. Azóta is ontják a jó táncosokat a világ színpadaira.

Géczy Éva

Nyugatnémet és lengyel pedagógiai kapcsolatok. „A gyermek- és ifjúsági balett bonni stúdiója” c. szervezet a közelmúltban bonyolította le 14. külföldi tanulmányi kirándulását. Útja ezúttal Gdanskba vezetett, ahol a 38 éve alapított és 250 növendékkel működő balettskola működését tanulmányozta. A gdanski iskola delegációja a „Bonni ős” rendezvényén viszonzza majd a látogatást.

Bonni balettestek

A 88/89. évad elejére Vámos György megvált Dortmundtól – helyét a korábbi düsseldorfi táncos-koreográfus *Herczog István* vette át –, és balettigazgató lett Bonnbán. Bemutakozásul *A diótörőt* tette a bonni közönség elé. Már is úgy tűnik, teljes sikerrel. Az október 23-i premier óta kettős szereposztásban huszonöt előadást terveztek, s a nézők érdeklődése egyelőre nem lankad. A darab közismert és közkedvelt, már elővételben beválik. Vámos szándékoltan eklektikus feldolgozása gondoskodik is arról, hogy ki-ki megkapja a magáét, életkora és ízlése szerint.

Bár az eredeti verziót kétórásra rövidítette, *Csajkovszkij* muzsikájából, valamint *Petipa* librettójából és *Ivanov* koreográfiájából megőrizte Klára két nagy variációját, és ezt a lehető legjobb balerinára, Joyce *Cuocóra* bízta, aki 1963-ban Bostonban, tíz esztendő korában épp ezzel a szereppel debütált. Az itteni kritikák – velem együtt – egybehangzóan dicsérik gyors piruetteit, biztos elevációit, leheletkönnyed ele-

ganciáját, bravúros ugrásait. Csak azt sajnálják, hogy nincs többet a színen, és hogy premieresti partnere, Roland *Pfeifer* nem ér fel hozzá sem technikában, sem szerepalakításban.

Vámos nem volna hű önmagához, ha nem adagolna a régi variánshoz nagy tétel irodalmat. Olvasottságáról ezúttal E. T. A. Hoffmann-tól *A diótörő és az egérkirály* című elbeszélés, valamint Dickens *Karácsonyi történetének* keresztetése tájékoztat. Hozzáadott még némi mélylélektant is, ahogyan azt a közelmúltban A hatyúk tava betanításával is tette, amelyben a herceg Oidipus-komplexusait pszicho-patalogikus pontossággal írta át a táncnyelvre.

Apropó, táncnyelv! Talán az eddigiekből is kiderül, hogy az orosz balettek cári ragyogása mellé a Graham-technika, az amerikai „modern dance” is bevonul az új szereplők révén. Mert főalaká itt Scrooge, az uzsorás válik Marc *Wenke* groteszk humorú karakterfigurájával, hogy lelketlen agglegényből három földöntúli lény révén gyermekbaráttá, jószívű adakozóvá

A diótörő





Joyce Cuoco és Roland Pfeifer

fejlődjék. A kíséretet a Diótörő szelleme mellett a Halál szelleme jeleníti meg (ördög maszkban Gilles Cochinaire alakítja afféle Egérkirályként, kisegerek helyett kísérdögök kíséretében), míg a Karácsony éj szelleme Anna Vita (aki valamegyest emlékeztet a Giselle szigorú villikirálynőjére, Myrthára, és akit tündérek csoportja szolgál). Ezek a látványos, hálás bravúrszerepek nem zárják ki a kisebb karakterfigurák, stílizált nemzeti táncok sorát sem. Így Urve Seröter női kvartett élén fandangózik a spanyol jelenetben, a japán Miwa Harimoto alakítja a kínai babát bájosan, kedvesen, az arab háremhölgyeket a német Edith Ebenberger és a holland Barbara Korge személyesíti meg, míg az ukrán gopakot a már említett Gilles Cochinaire mellett a finn Tero Julku ropja. A gyermek Bob Crachett szerepében viszont az olasz Massimo Acri remekel, és még folytathatnánk a felsorolást.

A díszletek és jelmezek tervezője, Michael Scott szintén régi partnere Vámos Györgynek, akárcsak Joyce Couco. Ezúttal német milió helyett angol kisvárost tervezett, akár egy régi, viktoriánus képeslapot, és ez a színpadkép a koreográfust is arra inspirálta, hogy további mellékalakokkal népesítse be a jeleneteket: a közismert, medveszörkucs más királyi gárdától a vásári árusokon át az utcagyerekekig. Bámulatos technikai tökélyvel jelenik meg „a ködös Albion” hangulata a színen, beleértve a felbukkanó, levegőben libegő szellemeket, akárcsak az óriásdobozokból előbukkanó bábuk, bohócok, marionettek sorát. Látványosságban tehát nincs hiány! És ebben a bonni opera táncgyűjtése mellett a *Bonni Balettiskola* növendékei is közreműködnek, ami eleve garantált tapsot vált ki a nézőtérben.

A kritikusok viszont olykor túlbonyolítottnak találják a darabot, s visszasírják az eredetit. Például azt is felhánytorgatják, hogy a virágke-ringő közkedvelt melódiáira teljes hóhullás áll be, és égszínkék tütübe öltözött spicc-táncosnők libbennek be hópelyhekként a színrre. El is neveztek ezt rögvest „kristályvalcernek”...

Ami a kettős szereposztásból Szakály György fellépését illeti, a maliciózus helybéli tollforgatók rajta nem köszörülhetik a tollukat. Szakály mindig, mindenütt ideális herceg, már pusztán megjelenésével atmoszférát teremt és technikailag is egyenrangú fél bármilyen társulat bármelyik primabalerinájának oldalán. (Mellesleg betanulta – beugrásra készen – a Halál szellemének szerepét is.)

Vámos György nemcsak szólótáncosai egy részét – Szakály Györgytől Zentai Gyuláig –, hozta át Dortmundból, hanem koreográfiáit is sorra felújítja Bonnban. Novembertől a korábbi ismert *Lucidor* is színrre került, és felváltva játsszák majd a diótörővel. A teljességhez hozzátartozik az is, hogy amint Dortmundban továbbra is repertoáron maradtak a Vámos-darabok, cserében a „Vámos-táncosok” is felléphetnek a korábbi helyszínen rendszeresen, Herceg István igazgatása alatt. Így Szakály György a *Vörös és fekete* Stendhal-átírat próbáira rándul át időnként Dortmundba, miközben például a Spartacus-ban is fellép Budapesten.

Nem lenne hiánytalan a Bonnban dolgozó magyarok lajstroma, ha nem említenénk meg Róna Viktort, aki Tokió után Párizsban tanított klasszikus technikát, késő ősszel pedig – hat héten keresztül – a bonni opera társulatának gyakorlatvezető balettmestereként működött.

Wagner István

BEMUTATÓK AZ USA SZÍNPADAIN

A Grúz Állami Együttes

Már benne jártunk az őszben, amikor a Grúz Állami Népi Együttes befejezte több hetes előadóját az Egyesült Államokban. Ez az együttes már járt itt korábban, s ha jól emlékszem, Mojszejevék után Magyarországon is ők lehettek az elsők 1949-ben.

Mára a társulat az ötvenedik évét tapossa. Néha úgy tűnt, hogy egyes táncosok – főleg a férfiak közül – akár alapítói is lehettek az együttesnek; legalábbis erre mutatott mozgásuk és pocakjuk. Talán épp ezt akarták ellensúlyozni három táncos gyermekpárral, akik megpróbálták „letáncolni” a felnőtteket, a New York-i nagyközönség álmélkodására.

A grúz színpadi táncművészetből a lábujjon való táncolás, a férfiak harcias, késdobáló megjelenése, s a szinte pillangó-könnyedséggel lebegő táncosnők maradnak meg legjobban a néző emlékezetében. Ez a kép persze nem csupán az én „etnocentrizmusomat” tükrözi, hiszen mások, többen is így emlékeztek utóbb a látotakról. Olykor szinte nem is lehet az egyik számot a másiktól megkülönböztetni. Néhány koreográfia azonban külön is megragadta a figyelmemet. Ilyen volt például a *Lofe* c. labdajáték, amelyben a játékelemek szervesen egybefonódtak a táncsal, vagy a *Karacsokeli*, ahol a mesterségtáncokból rajzolódott ki a kompozíció értelme. A női táncok líraisággal színezték és ellensúlyozták az egyébként túlhajsolt műsort; kivált a *Narnari* és *Ckarostan* kompozíciókban figyelhettük meg az előadók kecsességét, keleties és finom kézmozdulatait.

A táncművészet egésze mégis a férfiaké. (Ennyiben meg egyezik a grúz és a magyar táncművészet.) A közönség tapsán is le lehetett mérni a férfiak sikerét. A gyors, szédítő iramú táncok tempóját a végkifejletre rendszerint még jobban felgyorsították. A forgások és a nekik megszokott, nekünk pedig szokatlan ugrások – lá-

bujhegyről és térdről vagy térdre – elképesztő állóképességet igényelnek. A *Parca* és a késes *Mkedruli* megérinten váltotta ki a közönség ovációját. A kések egytől egyig pontosan találtak célba, s helyezkedtek el egy koncentrikus körben a színpad szélén. A tánc nehézsége itt abban rejlik, hogy a különböző ugrások és forgások közepette az előadó hogyan tudja a kését a körbe beállítani.

A párostáncok egyik alapfeltevétele – akár a kelet-európai cigányok táncaiban is –, hogy a férfi és a nő nem érítheti meg a másikat, bármennyire is közel táncoljon egymáshoz. Még a ruha szegélyét sem érítheti. Ez a követelmény nemcsak ügyességet, hanem kellő tisztelget is megkíván a

A Kodály együttes

Az együttes októberben és novemberben turnézott az USA-ban és Kanada keleti részének nagyobb városaiban. A vendégszereplést a D. Balogh alapítvány, az Amerikai Magyar Folklor Központ és a Soros alapítvány közösen finanszírozta. Az előadásokon három program szerepelt, a „Párhuzam”, a „Magam sorsa felől” és a „Hagyományaink”. Mivel az együttes főleg a magyar és nemzetközi néptáncberkekben mozgolódott, a táncosok az előadásokon túl itt-ott tanítottak, sőt táncházat is vezettek.

Az utóbbi idők személyi változásai miatt majdnem új Kodály együttesről beszélhetünk. Zenei tekintetben a csere nem vált az együttes kárára. Őrkös Csaba zenekara most kiegészült Balogh Kálmán cimbalomművésszel, aki Lajtha gyűjteményének Tendl-féle darabjaival a maga nemében páratlan cimbalomszólókat játszott. *Sebestyén* Márta önmagában is gyönyörködtetett, de ahhoz is nagyban hozzájárult, hogy a műsor kerekesebb és

férfiaktól, amint kerülgetik és csalogatják táncosnőiket. A „távolságot” pedig úgy hidalják át, hogy az egész tánc alatt farkasszemet néznek egymással.

Történelmi és rituális tánc is szerepelt az együttes programján. A *Horumi* nevű tánc állítólag a török elleni harcok örökíti meg, a *Szamazja* pedig egy lakodalmi rítust. Az utóbbi alapját egyébként azok a gyönyörű régi freskók adták, melyeket Grúzia egykori fővárosában, Mchetában fedeztek fel egy középkori katedrálisban.

A nagylétszámú együttes igencsak kitett magáért. Minden egybevetve a közönség színes, pergő és fegyelmezett profi előadást láthatott. Talán túl „profit” is, hogy minden tekintetben élvezze a néző, de annyi bizonyos, hogy a Mojszejev együttesnél többet, jobbat produkáltak.

líraibb legyen. Igaz, ami igaz, az előadók mikrofon melletti csujogásával még mindig nem vagyok kibékülve, de hát épp ezért volt szükség Sebestyén énekére. No meg amiatt is, hogy a zenekar és a férfi táncgar a változatlanul nem énekel.

A műsort Connecticut állam magyar kolóniájának szervezésében láttam. A majdnem telt ház előtt izgalmas előadás zajlott le. Egyebek mellett azért is, mert az erdélyi táncanyag főlénye, meg a jelenlegi kiélezett helyzet miatt a műsort a New York-ban székelő Magyar Emberi Jogok Alapítványa is támogatta. Megjegyzem, az USA-ban az „Erdélyért” mozgalom néha egy kicsit soknak tűnik, főleg, ha meggondoljuk, hogy az amerikai közönség mennyire tájékozatlan.

A „Párhuzam” még mindig a régi, noha az alapító *Zsuráfszky* Zoltán és *Farkas* Zoltán mellé *Lévai Péter*, *Balla Zoltán*, *Sára Ferenc* és *Berta Tibor* csatlakozott új tagnak. A műsorból nekem változatla-

Találkozás Ejfman együttesével

nul a *Doromb-legényes* tetszik a legjobban a kalotaszegi és méhkerék férfiitáncok összekapcsolásával, a *Gyimesi csángó táncok* viszont gazdagodott azzal, hogy Sára Ferenc „ropogtat” benne. A *Szatmári tánc* már kevésbé sikerült. A botoló itt teljesen elszürkült, s a párostáncban sem tudtam felfedezni a régi, sziporkázó egyéniségeket.

Nem szükséges talán minden műsorszámon végigmen-nem. Inkább azt jegyzem meg, hogy az együttes programjában elkerülhetetlen volt a rokon stílusú táncok ismétlődése és egymásra halmozása (mező-ségi, gyimesi, széki, kalotaszegi). Így az amerikai közönségnek olyan benyomása támadhatott, mint nekem a grúzoknál.

A legtöbb amerikai, akivel a műsor után beszéltem, elismerően nyilatkozott az együttesről. Mindenesetre goromba kritikát senkitől sem hallottam. Érdemes volt közben megfigyelni azokat a magyarokat, akik az erdélyi és gyimesi táncokra 10–15 évvel ezelőtt mondták, hogy „román”. Most kipirulva és felállva tapsoltak. Hadd idézzek külön egy sajtóbeli véleményt is. Jack Anderson, a New York Times balettkritikusa írta a *Hidegen fűjnek a szelek* kapcsán, hogy a kompozíció jól illusztrálja „az elnyomás alatt élők frusztrációját”.

A bemutató után többször is felmerült bennem a kérdés, hogy ez a program miért tűnt annyira másnak, mint az első gárda műsora. Ugyanazok a táncok, lépések jelennek meg, a zene is majdnem ugyanaz, de valahogy mégsem olyan az összhatás, mint hajdanán. Sokféle válaszból egyet érezek valósnak: szerintem az együttesnek még sokat kell dolgoznia azon, hogy megtalálja az új tagok *táncos profilját*. A Kodály együttest az első időszakban úttörővé tette, hogy majdnem minden táncos azt csinálta, amit legjobban tudott. Úgy is mondhatnám, hogy a régi gárdában szinte egytől egyig egyéniségek szerepeltek. Az új csapatban ez még nem alakult ki. Talán jövőre.

Kürti László

Lapunkban már több ízben szó esett a Borisz Ejfman vezetésével működő leningrádi társulatról, s nem is véletlenül, hiszen a többnyire klasszikus beállítottságú szovjet balettegyüttesek sorában ez a fiatal csoport „cégtáblája szerint is” a kortárs táncművészetnek kötelezte el magát, tehát amolyan előrsnek is tekinthetjük.

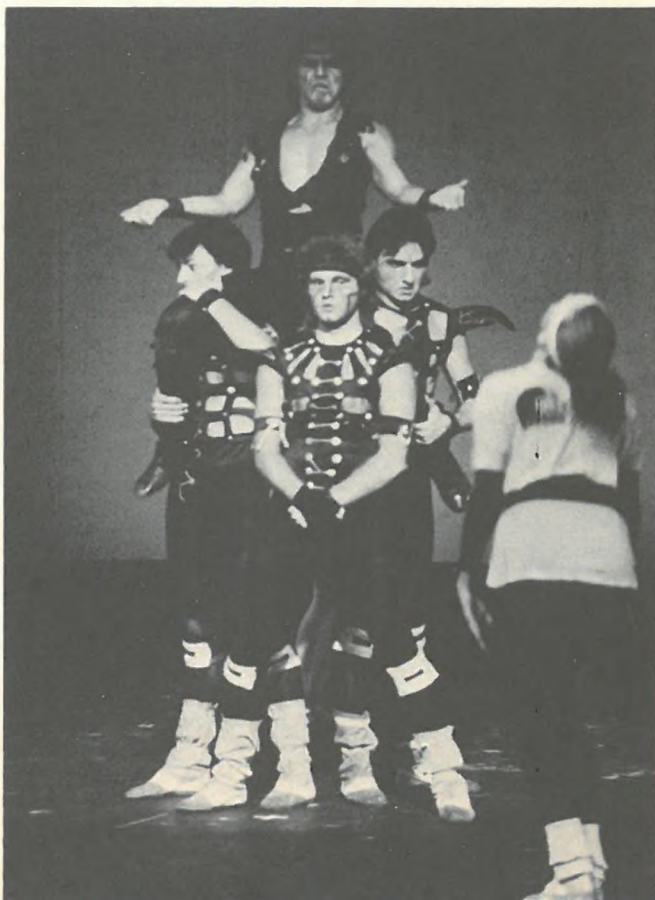
— A korábbi híradások sorát most egy újabb megfigyeléssel gyarapíthatom, abból az alkalomból, hogy szeptemberben, a babiloni fesztiválon — az egyik bagdadi hotel házi színházában — sikerült néhányunknak bejutni előadásukra.

A program első felében Ejfman régtől számontartott darabja, *A bumeráng* szerepelt. Címadása természetesen szimbolikus, hiszen szó sincs itt holmi tárgyszerű, röpködő

hajító-fáról, ellenben igenis a gonosz hatalmi erőről, amely végül visszaüt. Amúgy kissé különös képződménynek érzem a darabot, minthogy karakterében valahol a társadalmi konkrétság és a parabolázó allegória között lebeg. Nem mondja ki tehát nyíltan, hogy a jelenkori szovjet ifjúság negatív megnyilvánulásaira céloz, de hát nagyjából mégis a huli-ganizmus, a bandaszellem, a brutalitás szerepel a terítőken, természetesen a belőle való kitörés szándékával együtt.

Véletlen vagy sem: a bandaszellem ábrázolását szinte leningrádi belső hagyománynak tekinthetjük, hiszen felöltik a húszas évekből a Majakovszkij filmnovellájából készült balett, A kisasszony és a huligán, sőt az Aranykor is, noha az utóbbit már Grigorovics moszkvai ver-

A bumeráng (Mezey Béla felvételei)





Tizenkét éjszaka . . .

ziójából ismerhette meg a magyar közönség. No persze, Ejfmanra nyilván már az európai balettszínpadot is gyakran ellepő bandaábrázolások ugyancsak hathattak; őszintén szólva egynémely brutalitást nem is éreztem igazán újszerűnek. De hát ez részletkérdés, mert a balett igazi problematikusságát az elmosódott allegorizálásban véltem felfedezni.

A másik balettmű, a „Tizenkét éjszaka, vagy amit akartok”, már címének második fe-

lével elárulja, hogy Shakespeare-vígjáték adaptációja. De adaptáció olyan értelemben is, hogy eredetileg – mint Ejfman közölte – a balett teljes estét betöltő darabként szerepelt a repertoárjukon, csak az iraki vendégjátéokra összegyömöszölték egy mintegy egyórás egyfelvonásossá. Az eredményt nézhetjük a tánc felől és Shakespeare felől is. Mert kétségtelen, hogy a librettó gondosan kimazsolázta és újrafűzte a színmű cselekvéses és megtáncosítható mozzanatait,

de hát a szó költészetének, ami Shakespeare vibrálását adja, óhatatlanul csorbát kellett szenvednie. Azt mondhatnám, egy órán át viharzott a cselekményzuhatag, megszámolhatatlan nadrág- és szoknyacserével, a komikum azonban inkább a helyzetkomikum, jobb esetben a jellemkomikum szintjén maradt. És bár nem állíthatom, hogy Ejfman olcsó, vásári ötletekkel állt volna elő, a humor spirituálisabb szféráját nélkülöznünk kellett.

Mindezt pedig nem azért írom, hogy eláztassam a jóhírű társulatot, melynek előadógárdája Bagdadban is jelesre vizsgázott. Nem, mindössze az est összbenyomását próbálom közvetíteni, mondván, hogy az egyéb felkészültség mellett is valami baj van a táncfelfogással, táncos dramaturgiával. Az egyik helyen parabolázik a szerző, a másik darabban a fordulatokat halmozza, de mintha egyik alkalommal sem bízna eléggé a néző asszociáció és beleérző képességében. A következmény nem is elsősorban újszerű, de nem is zavaróan óhitű balett, mesterségbeli műgonddal kidolgozva, szemlélése közben azonban ritkán pendülnek meg lelkünk titkos húrjai.

Saad Munir Bashir iraki koreográfus, Borisz Ejfman és Bokor Roland Bagdadban, színpadi próbaszünetben



M. L.

Új balettszínház Moszkvában

Ebben a színházban minden művész mindent táncolhat. Egy utazó balettegyesnél ez egyszerűen elengedhetetlen volt. A *Moszkvai Klasszikus Balett* most saját színházat kapott, és ezentúl Állami Balettszínház néven működik, de továbbra is követi azt a gyakorlatot, hogy minden tagja szólólista és fellép a balettkarban is. Az együttes vezetői, Natalia Kaszatkina és Vlagyimir Vasziljov kezdettől erre törekedtek. Mindketten a moszkvai balettintézetben végeztek, s a Nagyszínházban táncoltak. A színpadon, majd hamarosan az életben és az alkotó munkában is elválaszthatatlan partnerek lettek. Első nagyszínházi munkáik felkeltették a közönség és a kritika érdeklődését.

— *Mikor gondoltak arra, hogy saját együttesük legyen?*

— Miután a Nagyszínház bemutatta a Vanina Vanini c. egyfelvonásos balettünket, önkéntelenül kezdtünk arról beszélni, hogy saját együttesel kellene dolgoznunk — felelt Kaszatkina. — Amikor befejeztük pályafutásunkat a Bolsoj színpadán, ajánlatot kaptunk a Moszkvai Klasszikus Balett vezetésére.

Azóta tíz év telt el, kialakult a repertoárjuk, felnőtt egy új táncművész-nemzedék. Az együttes fellépett mintegy kétszáz szovjet városban, bejárt harminc országot, s érdekes programjával kivívta a balettkedvelők elismerését.

— Mindez nem ment egyszerűen — vette át a szót Vlagyimir Vasziljov. — Eleinte nem volt próbatermünk, gyengék voltak a jelmezek, a díszletek, a balettcipők. Az együttesben mindössze 29 magántáncos dolgozott, méghozzá nem is nagyon jól képzettek. Ettől függetlenül megkezdtük Hacsaturjan Gajane című egész estét betöltő balettjének előkészítését. Ez a bemutató nagy sikert hozott és a táncjáték ma is műsorunkon szerepel.

A társulat egyébként a legkülönbözőbb stílusú és művészeti irányzatú alkotásokat állítja színpadra. A repertoáron szerepelnek M. Béjart, G. Balanchine, A. Alonso, R. Petit koreográfiai, s mellettük természetesen Kaszatkina és Vasziljov is mind újabb koncertszámokat, baletttestek műsorát koreografálja és rendezi. Legújabb műveik: A szerelem arcai és a Pétervári alkonyok, Bach, Beethoven, Wagner, Szkrjabin, Ravel és Csajkovszkij muzsikáira.

Az együttes vezető művészei között sok tekintélyes balettverseny győztesét találjuk: például a romantikus Sztanyiszlav Iszajevet, az üde Galina Sljapinát, a törékeny Tatjana Palijt, a finom Alekszandr Gorbacevicset, s a ragyogó Igor Tyerentyevet. Közülük hárman — Iszajev, Gorbacevics és Palij — elnyerték a párizsi Táncművészeti Akadémia díját. Nemrég került az együtteshez Vlagyimir Monahov magántáncos, akinek ugrásai bámulatosak.

Rómeó és Júlia (A. Makarov, APN felv.)



„A klasszikus szó a lehető legpontosabban jellemzi a moszkvai balettművészeket, ebben nyújtják a legkiemelkedőbbet. Kifinomult technika, ügyesség és tiszta mozgás jellemző rájuk. A Terpszikhoré játéka például olyan szellemes balett, hogy végigtapsolja a közönség” — írta az együttes londoni vendégszerepléséről J. King, az ismert balettkritikus. A francia Nice Matin című lap véleménye: „Csak elragadtatással szólhatunk erről a fiatal, tehetséges együttesről, amely nem ismeri a sztárolás betegségét és a modorosságot. Jellemző az együttes harmóniája, a rajzolat és a kézmozgás pontossága, a plasztikus szépség, a remek virtuozitás.”

— Négy éve léptünk fel Angliában, majd impresszáriónk szerződést ajánlott az Állami Koncertirodának — mondja Vasziljov. — Erről most folynak a tárgyalások. Az angol fél adja a kosztümöket és a díszletet, a többi természetesen mi produkáljuk. A bemutató Londonban, utána pedig Moszkvában lesz.

— *Nem bánták meg, hogy nem maradtak balettmester-koreográfusként a Bolsojban?*

— Nem volt választásunk. De még ha lett volna is, mindenképpen a saját együttes mellett döntünk. Kapcsolatunk a Nagyszínházzal azért nem szakadt meg, hiszen együttműködik velünk J. Makszimova, és ez nagyon sokat jelent. Vendégjátékainkra pedig meghívjuk Alla Ananiasvilit, a Bolsoj magántáncosnőjét.

— *A Nagyszínház vezető koreográfusa, Jurij Grigorovics nem kérte fel Önöket rendezésre?*

— Felkért és felkér, de kénytelenek vagyunk ettől eltekinteni, mert nagyon sok a munkánk. Egyébként a Bolsojban mi rendeztük Mozart Così fan tutte című operáját, a leningrádi Kirov operaházban pedig Andrej Petrov színpadi trilógiáját: az I. Péter című operáját, a Puskin vokális-balettet és a Kezdődik Majakovszkij című tündérrjátékot.

... A két művész karaktere eltérő. Vlagyimir Vasziljov hallgatag, zárkózott ember, Natalia Kaszatkina nyílt, beszédes, lendületes egyéniség, de mindkettőjüket szenvedélyes munkaszeretet jellemzi.

— Művészeti vezetőként lehetünk kérésekkel teltek, kemények, sőt kegyetlenek. De a próbákon szükségünk van a jóindulatra, sőt szeretetre. Enélkül nem tudunk dolgozni. Ezért igyekszünk a színpadon az alkotó közösséget létrehozni.

A színház most rendkívül élénk periódusát éli. A kollektíva végre önálló épületet kapott, egy századelői műemlékpalotát, amelynek most folyik a rekonstrukciója. Kaszatkina és Vasziljov érdekes tervet készített: azt szeretnék, hogy az Állami Balettszínház ne csak egyszerűen színház, hanem amolyan balettközpont legyen, a klasszikus táncművészet barátainak klubjával, videotékával, szalagtárral, kellemes színházi kávéházzal és egy szobával, ahol a szülők az előadás idejére otthagyhathnák az apróságokat.

A színházavatóra új műsor készül, de azt egyelőre titokban tartják.

Vlagyimir Korikov (APN)

Kettős jubileum. A magyar társastáncélet vezető személyisége, Nyíri Lajos ebben az évben töltötte be 75. évét, s egyben pedagógus pályafutásának 40. évfordulóját ünnepelte. Az elmúlt decemberi miskolci formációs versenyen a pályatársak és táncosok együtt köszöntötték „Lajos bácsit”. Gratulációjukhoz mi is csatlakozunk!

Új korszak kezdődik a London Contemporary Dance Theaternél — adta hírül a Ballet International novemberi száma. A társulathoz ugyanis új művészeti igazgatót neveztek ki, Dan Wagoner amerikai koreográfust, aki 89 májusában foglalja el a korábbi vezető Robert Cohan posztját. Wagoner egyébként Martha Graham, Merce Cunningham és Paul Taylor társulatában táncolt és oktatott, mielőtt 1969-ben megalapította saját együttesét, ahol 35 balettet komponált. Az amerikai koreográfus a múlt év októberétől négy hónapra át dolgozott a londoni együttesrel, s közben már kidolgozta a társulat következő három évre szóló programját.

Diótörő-invázió. Az ideai színházi évadban egyedül az NSZK színpadain öt verzióban mutatják be a mesebalettet, különböző koreográfiai feldolgozásban. Népszerűsége így megelőzi a Róméót és Júliát (Prokofjev), amely „csak” három színpadon szerepel. A témához tartozik, hogy az elmúlt évadban a szófiai operaház balettje is bemutatta a darabot. Egykor itt a Vajnonen-változat élt, most a moszkvai és szófiai balettagazgató, Jurij Grigorovics változatát tanították be. Ugyancsak Grigorovics nevével jegyzik azt a videokazettát, amely 120 percben valószínűleg az egész művet közvetíti, s ennek megfelelően 180,— nyugatnémet márkába kerül. A kazetta főszerplői: Je. Makszimova és V. Vasziljev.

Rosella Hightower nemzetközi táncközpontjában, Cannes-ban november 8–13. között negyedszer rendeztek nemzetközi táncfesztivált, amelyen a Ballet du Nord, a portugáliai Gulbenkian Ballet, Monte-Carlo balettszínház és Alwin Nikolais táncszínháza mutatta be produkcióit. Jó néhány fiatal újhullámos francia táncalkotó művével is megismerkedhetett a közönség.

KUBAI KRÓNKA 2.

Klasszikus művek, új hangszerelések 2.

Beszámolóim első részében azokat a baletteket idéztem fel, amelyeket koruk és stílusuk alapján egyformán klasszikusnak minősít a tánc történet. Vannak azonban művek, melyek már e század szülőttei, a szakmai közvélekedéstől mégis megkapták a klasszikus jelzést, nem egy meghatározott stílus köré, hanem inkább a darabok egyedi értékei miatt. Következők róluk a krónika.

Mindjárt a Gyagilev-repertoár egyik házi koreográfusa, Leonide Massine két művével kell kezdenem, annak ellenére, hogy a *Háromszögletű kalap* kubai ősbemutatóját a színlap szerint koreográfusként nem Massine, hanem a spanyol José Antonio jegyezte. A látott forma azonban nem mellőzhette az előzményeket, így az Alarcon elbeszélésére („A kormányzó és a molnárné”) alapított Martinez Sierra-féle librettót, még kevésbé Manuel de Falla koloritgazdag muzsikáját. Sőt, a műsorfüzet azt is büszkén rögzíti, hogy a díszlet Pablo Picasso eredetije nyomán készült.

Most elnézést kérek, hogy fiatalabb olvasóim kedvéért megpróbálom summázni, hogy miről is szól ez az egyébként szép nemzetközi karriert befutott darab. Tehát: a feudális Spanyolországban élünk, mondjuk a XVIII. században, amikor a napsütötte és kopár országrész fölött a kormányzó (a Corregidor) a mindenható úr. A vén kecske pedig szívesen megnyalná a sőt, azaz szemet vet a molnár igen vonzó feleségére. A molnárék azonban szerelemben élnek, így közös furfangjuk felülkerekedik az idétlen széptevésen, sőt az erőszakon is. – A téma vígjátéki, kicsit rokon Figaróval, mind a fordulatokban és cselszövésekben, mind pedig abban, hogy az egyszerű nép diadalmaskodik a hatalom felett.

Annak idején, a hatvanas évek elején még volt szerencsém látni Operaházunkban a Massine – Gaubier – Harangozó szerzővonulat darabját, s jó emlékem maradt róla. Igaz, homályos gyanúm is támadt, hogy a spanyol táncokat nem kell olyan komolyan venni, annak ellenére, hogy Gyagilev az 1919-es ősbemutató előtt Massinet rövid tanulmányútra küldte Granadába, a spanyol táncok elsajátítására. Nem, ennek a balettnak az előnye inkább színességében és fordulatosságában, legfőképp pedig ritmikus pantomimmel gazdagított játékaival rajzolódott ki. Rajzolódhatott is, hiszen a Kormányzót Ha-

rangozó alakította... Nos, nem feledve, hogy 1963-ban Havannában az eredeti Massine-verziót is bemutatták, hogyan festett most, 25 év után a Spanyol Nemzeti-Királyi Balett vendégművészeinek, Antonionak a betanítása?

A jelek szerint Antonio alaposan felkészült a spanyol nemzeti táncokból, többek közt flamenkoból is, így lüktető, feszült, eleven stílussal töltötte meg a táncrészeket, különösen a szólókat. A csoporttáncok kivételében, tömörszerű

Alicia Alonso a *Giselle* címszerepében, az ötvenes években





„Krakowiak” – Fanny Elssler vendégfellépése a havannai Nagyszínházban

mozgatásában leleményesebb is lehetett volna, de hát az utóbbiak a balettet inkább csak kiegészítik. Súlyponteltolódás érdekes módon abban keletkezett, hogy a molnár szerepét is a koreográfus táncolta, márpedig José Antonio pazar táncos, a spanyol nemzeti táncban Gades mérceje szerint is kiemelkedik. Így aztán névleges epizódistaként egyszerűen letáncolta a két főszereplőt. Talán persze nem nagy tragédia, a balett így is jól áll a lábán.

Kevesebb jót mondhatok *A szép Duna* (El bello Danubio) előadásáról, melyet ezúttal már Massine nevével jegyezték, Meriem Lanova betanítói közreműködésével. Egyébként 1936-ban az őseredetit is bemutatták Havannában, mégpedig De Basil ezredes Orosz Balett társulatának tagjai, s e tényről annak újbóli illusztrálására rögzítem, hogy Kuba a második világháború előtt sem számított a világ végének a turnézó társulatok előtt. Itt sem lett volna érdektelen az



Dido és Aeneas (Francesco Bou felv.)

összehasonlítás az eredeti és a mostani betanítás között. Sajnos, csak a librettót ismerem — balerina, huszár, dandy, polgárleány, festő, mama stb. enyelegnek és féltékenykednek a Monarchia-beli bécsi erdőben —, s a történetből nekem az derült ki, hogy a terítéken nem túl nagy igényű, leplezetlenül szórakoztató célú darab szerepel, melyben minden azon múlik, hogy a benne szereplő konfliktuskákat a koreográfus hogyan tudja pergő játékkal feldúsítani. Lehetséges hát, hogy ez csakugyan Massine-nak való darab volt, s majdnem biztos vagyok benne, hogy Harangzó „kezelésében” (lásd az édestestvér Tézisét) könnyed, de életeleven kis komédia lett volna. Ám van egy buktató, amellyel minden idők koreográfusának szembe kell néznie, s ez a szembenézés egyre nehezebb. Valószínű ugyanis, hogy a harmincas évek polgári közönségének, várakozásának tökéletesen megfelelt a közel félórás Strauss-egyveleg, ma viszont másként állunk. Elég nehéz végigülni ilyen időtartamban a csupán keringőkől és polkákból álló zuhatagot, legyenek bármily kedvesek Johann Strauss melódiái. Az

ember öt perc alatt tudomásul veszi a korfestő hangulatot, utána pedig — rendben van — szórakozni akar. De akkor szórakoztassák! Na, ez most nem sikerült nagyon fényesen.

Folytatva a sort századunk termésével, de egy egészen más stílusú klasszikussal, örömmre a havannai fesztivál Antony Tudor *Orgonáskert* (Jardin aux lilas, Lilac garden, illetve most: El jardin de las lilas) c. egyfelvonásosát is kitűzte. Ismétlem, örömmre, mert már modern szelek fújnak az 1936-os datálású darab témakezelésében és ábrázolásmódjában. Holott a téma nem XX. századi: épp az angol viktoriánus korszak agyonfegyelmezett és agyonillelmesített világát közvetíti, keresztbe szőtt szerelmekkel és kölcsönös lemondásokkal.

Dicsérem a kubai társulat vállalkozókészségét, hogy ezt a valójában nem „közönségdarabot” is műsorán tartja, pedig az előadók ezúttal nem számíthatnak zajos ovációra. Nem ám, mert a technikai attrakciók helyett itt épp egy csöndes, meg-megszakadó, s újra folytatódó lépésfolyamatot kell tolmácsolniuk, melyben egy rebbenésnek, tekintetnek, félig felemelt kéznek döntő jelentősége lehet. És nincs zajos apoteózis vagy porbasujtó tragikus vég sem, miután a dolog lényege épp az, hogy a vonzalmak elfojthatnak. — A társulat kidolgozottan, atmoszférikusan adta elő a balettet, én pedig? — sajnálkoztam, hogy ez a darab kimaradt a magyarországi tánc történetből.

Korrekt előadásban láttam Sztravinszkij — Balanchine *Apollóját*. A társulat természetesen a női élgárdát, Josefina Méndezt, Marta Garciát és Gloria Hernándezt delegálta a műzsák szerepére, míg Apollót José Carreno alakította. Az utóbbi pontosságához sem fért kétség, mégis, valami hiányzott az „apollóiságból”. Mit tehetünk? — Peter Martins nem minden bokorban terem.

Vállalom a megbotránkoztatást, de részemről a *Vérnászt* is az újkori klasszikusok közt tartom számon, vagyis Antonio Gades művét F. Garcia Lorca nyomán. Nem Gades társulata, hanem egy madridi balettelgyüttes adta elő, remekül.

Tanácskozások

A táncművek végeleáthatatlan sorában feloldásként hadd adjak számot a fesztivált naponta kísérő, kiegészítő programokról. Rendeztek konferenciát a 150 éves Nagyszínházról, méltató összejevetelt Fanny Elssler egykori vendégszerepléséről, a spanyol barokkról és Isadora Duncan művészetéről, Marius Petipa spanyolországi szerepéről. Két alkalmat a Carmen és a Tavaszünnepek balettek elemzésére szántak, s mint említettem, a két hét alatt alig múlt el nap, hogy ne rendeztek volna tárlatmegnyitást képzőművészeti vagy fotókiállításokon. Az utolsó napokat a II. Latin-amerikai Tánckongresszusnak szentelték. Európai lévén, az utóbbi alkalomra nem mertem beilletlenkedni, pedig



A kubai posta emlékbélyegeket bocsátott ki a színház és a balettegyüttes évfordulójára

elképzelt, érdemes lett volna megfigyelni, hogyan látják helyzetüket és problémáikat e hatalmas térségben. Két megmozdulásról viszont beszámolhatok.

Az előzetes programlapon „A tánc legfrissebb tendenciái” címmel rögzítették egyik öszszevetelünk témáját, a helyszínen azonban csakhamar elhangzott a bűvszó, hogy a *posztmodern tánc* kerül területekre. Hegyeztem a fülem, s némileg csalódtam. Az előadó ugyanis akkurátusan felsorolta a különböző irányzatokat, alkotókat, iskolákat, ám megállt egy bizonyos ponton, mondjuk a hetvenes évek közepénél. Szó esett tehát a nálunk is látott Bauhaus-társulásról, majd olyanokról, mint M. Graham, M. Cunningham, A. Nikolais, s a későbbi, két-ségtelenül heterogén „női csapat” tagjairól, mint C. Carlsson, P. Bausch, T. Brown etc. És most nem is azt akarom szövéni tenni, hogy az egyébként körütekintő felsorolásban jellegzetesen a német és amerikai vonulatok szerepeltek, a sokarcú francia táncélet pedig egyszerűen kimaradt, inkább a korszakolás lepett meg. A felsoroltakat ugyanis nehezen tudnám *posztmodernnek* elkönyvelni, inkább valami másnak (csak tudnám a skatulya nevét!).

Az utóbbi másfél évtized mozgásaiból úgy érzem, hogy a *posztmodern* titulust inkább azok a vállalkozások igényelhetik, amelyek *irányzatként* nagyon is virulensek, noha többnyire még adósak olyan számottevő művekkel, mint mondjuk Nikolais vagy Bausch darabjai. Tehát igenis a kontakt-táncra, a minimal-dance-ra és társaikra gondolok, vagy a legkülönbözőbb táncszínházi, mozgásszínházi irányzatokra. Persze, pontosan ez a jelenség-tömeg olyan, mint egy zsák bolha, s ropant nehéz hozzá közös neve-

zőt keresni, ráadásul jellegzetesen a „lesz-e belőle cserebogár?” stádiumában él, ami újból nehezíti a definiálást. Akkor is. Attól tartok, természetesen önkritikusan is, hogy a közép- és nehézsúlyú tánckritika, s általában a táncelmélet ez ideig a szükségesnél kevesebbet bíbelődött ezzel a tarrénummal. Mindenesetre. A Nikolais vagy – ha élne – J. Limónt nehezen tudnám *posztmodernnek* elkönyvelni. Ők már tánc-történet, míg a *posztmodernhez* a jelenkorság értődik, annak minden akarati vibrálásával és zavarával.

Szenteltünk egy tanakodást a *tánckritika* mi-benlétének és feladatainak is, s ha szabad ezt így kimondanom: igen jóízűt zajongtunk. A felcsapódó nemzetközi Babelben az idősebbek természetesen előálltak bölcs tanácsaikkal, a fiatalabbak pedig ostromló kérdéseikkel, hogy hogyan is lehet valaki tánckritikus, milyen követelmények és lehetőségek szükségeltetnek hozzá, és így tovább. Becsültem őszinte vágyukat, bár közben bevallom, némelyik kérdésért nem is kellett volna tízezer kilométert röpülni, annyira ismerős volt itthonról. Ámde nem akartam a konferenciát azzal traktálni, hogy Magyarországon hogyan jártuk és járjuk a kritikussá válás tövises útját, inkább a kritikus hármast közvetítő kötelességre hívtam fel a figyelmet: közvetítés a mű és a közönség között, közvetítés más művészeti ágak és a tánc között (elkerülő a szakbarbárságot), s nem utolsósorban közvetítés az egyes táncágazatok és irányzatok között, hiszen valljuk be, egyes táncágazatok lenézésével, kölcsönös lenézésével vagy tudomásul nem vételével szerte a világon találkozhatunk. És a kritikus dolga az is, hogy feloldja az öntelt bezárkózást.

Hogy valami móka is legyen, pedig a kérdés drámai, megkértem a konferencia résztvevőit: emeljék fel a kezüket mindazok, akik hivatás-szerűen tánckritikusok, „abból élnek”! Zavart csend, pillogás. Akkor emeljék fel a kezüket azok, akik ilyen személyiségről egyáltalán tudnak! Újabb csend, kuncogás. Nagysokára megszólalt egy idős chicagói hölgy: tudomása szerint New York-ban működik három vagy négy napilap, amely önálló tánckritikust tart. — Ez minden. És úgy hiszem, ez nem latin-amerikai körkép, hanem világalálat. A tánckritika gyakorlati megoldása pedig innen kétfelé ágazik. Egyrészt vannak napilapok, sajtóorgánumok, amelyek a zene és a színház mellett a táncot is rátestárlják ügybuzgó, bár nem igazán avatott kritikuskra. Az eredményt mintha ismernénk. Másrészt vannak kulturális intézmények, színházak stb., melyeknek avatottabb alkalmazottai boldogan írnak tánckritikát, őket viszont nem egyszer éppen a „hollétük” befolyásolja véleményalkotásukban. Egy szó, mint száz, a független tánckritikus önálló „speciesként” való megjelenése még várat magára, holott lassan a XX. század végét írjuk. — Attól tartok, derűs társasjátékom nem zárult optimista kicsengéssel.

Rekonstrukciók

Roppantul becsülöm a Kubai Nemzeti Balett, s személy szerint a társulatvezető Alicia Alonso törekvését, hogy életet kíván lehelni a tánc történet egykoron jeles, ámde mára rég elsüllyedt, s szaklexikonokban is alig említett darabjaiba. A fesztiválon ezt a törekvést elsősorban *Az elhagyott Dido* bemutatója képviselte. XX. századi „világ-ősbemutatóként”, s a vállalkozásról akkor is csak tisztelegve szólhatok, ha nem referálhatok a darab átütő hatásáról. Az utóbbi attitűd majdnem természetes, tudva, hogy egy több, mint kétszáz éves partitúrához és leírás-hoz kellett alkalmazkodni, s tudva, hogy a balett nem kevésbé kétszáz év előtti publikum kielégítését szolgálta, noha újdonság volt, s nagyon lehetséges, hogy önmagában akkor a táncművészet előrelépését is szolgálta.

Bizony, ez is megérne egyszer egy külön műsört, megvizsgálni, hogy mennyire *csapda a rekonstrukció*. Az alternatívák kegyetlenek: az újrendező vagy ragaszkodik a fennmaradt cselekményszöveghöz, a sárgult kottalapokhoz, s akkor valószínűleg új dátummal talál egy poros művet, vagy pedig alaposan beleyalogol mindenbe, hogy a jelenkor nézőjét kielégítse, ekkor pedig hol a hitelesség? Mint sejtjük, a rosszul őrzött lány kivételében Ashton inkább a második utat választotta, mondván, hogy legyen csak meg a darabnak a saját, korunkban is akceptálható atmoszférája, s ez tán „visszafelé” is érvényesülhet. A Dido koreográfusa, Alicia Alonso nem ment ilyen messzire, amit azért csodálok

utólag, mert a Kubai Nemzeti Balett repertoárjában számos olyan mű szerepel, amelynek pl. a zenéjét meglehetősen szabad kézzel áthangszerelték. (Es nem is mindig szerencsésen, de erről később.) Ám lássuk már a medvét!

A most ősbemutatónak jelzett balettet a híres olasz koreográfus, Gasparo *Angiolini* eredetileg 1766-ban Szentpétervárott vitte színre, munkálkodásának oroszországi periódusában. Címe — *Az elhagyott Dido, avagy Aeneas távozása* — önmagában jelzi, hogy a darab a barokk divatnak megfelelően a történelmi-mitológiai balettek sorát gyarapította. Szövegkönyvét Vergilius és Metastasio nyomán Angiolini alakította ki, s kivételesen a darab zenéjét(!) is ő szerezte vagy legalábbis állította össze. Alicia Alonso mostani koreográfiájához a támpontokat a neves olasz zenetörténész és tánckritikus, Lorenzo Tozzi adta meg; Tozzi revidálta a librettót, s a zenei rekonstrukció is ő végezte el, bizonyos átírásokkal együtt. (Az már szinte természetes, hogy a fesztivál kiegészítő rendezvényein ő is tartott egy konferenciát Angiolini munkásságáról.) Munkálkodása nyomán Havannában a balett négy képben jelent meg: 1. Karthágó kapujában, 2. Dido palotájában, a trónteremben, 3. Neptun temploma, 4. ismét Karthágó kapujában.

A történet szerint a bolyongó trójai hősré, Aeneasra szemet vet Karthágó királyánéje, Dido, s megnyerésére diszes köpenyt küld neki. Aeneasnak tetszik az ajánlat, de valahogy nem biztos a kapcsolat felhőtlen kimenetelében. Habozásába beleront larba, a mórók királya (sajnálom, a műsorfüzet így rögzíti, holott időszámításunk kezdete előtt mórokról beszélni képtelenség, talán szerencsésen szerepelhetett Angiolininél is, s így már jobban elmenne a minősítés), ő is pályázik, mégpedig igen hevesen Dido kezére. Dido nem fogadja közeledését, de valamilyen — a színpadról nem kivehető — oknál fogva Aeneas sem tudja magához kötni. A trójai hős távozik, a felbőszült larba felgyújtja Karthágót, s Dido a lángok közt leli halálát.

Ennyi a mese. Őszintén szólva soványka, de hát a színpadi látvány sem feszült szét a fordulatosságától. Reprezentatív *bejövetelek*, *tablók*, *kimenetelek* váltogatták egymást, mindenki „be- és meg volt mutatva”, de valamiképpen elmaradt a pergő, táncos evolúció! A szerepés is egyfajta kézenfekvő, de mégis redukált megoldásról árulkodott: Aeneas, vágyis Orlando Salgado kíséretét trójai katonák alkották, a mór larba, Lázaro Carreno csapatában mór harcosok tömörültek, a Didot alakító A. Alonsónak így nem is maradhatott más, mint a szelíd és ünneplésre hajlamos amazonok körítése. Ez a három csoportosulás abszolválta a rövid táncokat és gyakori vonulásokat. Tulajdonképpen a három pólus jó lett volna az ütközésekhez, de hát nem nagyon ütköztek, inkább megjelentek. Az pedig már az eddig leírtakból kissejlik, hogy az átvezető-összekötő alakok, főként pedig a



Intermezzo a francia vendégegyüttes programjából (fotó: Caballero)

hús-vér figurák erőteljesen hiányoztak. Következéskéül „a végzetes szenvedélynek” inkább illusztrációját, mintsem ábrázolását kaptuk. Lehet persze, hogy ez éppen így felelt meg a barokk táncfelfogásnak, annak, hogy a heroikus témának, a patetikus megjelenésmódnak érzelmi visszatartottsággal kell társulnia.

A barokkot érintve: a darab szcenikai kivitelében nem éreztem melléfogást, mert pontosan azt közvetítette, „ahogy a XX. század embere

szerint a XVIII. században láthatták az évezredekkel korábbi helyszínt és szereplőit”. Vagyis oszlopok bősége szerepelt a díszletekben, köpenyek és hatalmas tollforgók a sisakokon . . . Fontosabbnak vélem azonban a zene minőségét, mert szerintem ez alapozhatta meg a balett halvány összhatását. Amikor ugyanis lezajlott a pétérvári ősbemutató, J. S. Bach már halott volt, s a barokk zene nagyjai nagyrészt már letették mesterműveiket. Angiolini muzsikája viszont

mintha egy századdal korábbra mutatott volna: egymáshoz csatlakozó tételei pl. szigorúan rögzített tempóban és dinamikai fokon szólaltak meg. Belső evolúciót itt tán illetlenség is volna számonkérni, viszont így a táncjelenetek statikusságán sem csodálkozhatunk. Meglehet, ezen a téren L. Tozzi sem merte vállalni az erőteljesebb beavatkozást.

A kubai társulattal szemben egy francia vendégegyüttes, a *Ris et dancieries* egészen más rekonstrukcióra vállalkozott. Az 1980-ban alapított társulat Francine Lancelot vezetésével azt tűzte maga elé, hogy felújítja és színre viszi a 17–18. század társastáncait, mindazokat, amelyek főképp Lully, Campra, Rameau és Couperin munkálkodásához fűződtek, s amelyek nemcsak a korabeli társaséletben, hanem majdan a balett fejlődésében is oly jeles szerepet töltek be. A kislétszámú együttes 1981-ben a Versailles-i Fesztiválon mutatkozott be, azóta járja a maga felettébb egyedi útját. Színpadai látványának jegyzőjeként Lancelot úgy szerepel, mint aki a fennmaradt táncokat rekonstruálta – bár egy zárójeles megjegyzés szerint „hozzá is ad” –, eközben az egész produkcióhoz, sőt az egyes tételekhez pedánsan hozzáfűzik, hogy melyik nagy előd munkája nyomán hallható és látható.

Az együttes *Táncok XIV. Lajos udvarában* címmel hatalmas, egy óra 15 perces(!) fűzért vonultatott fel a Teatro Mella színpadán, arra hivatkozva, hogy az 1680 és 1710 között használatos táncokat mutatja be, mégpedig Louis-Guillaume Pécour egykori összeállítása nyomán. Szerepelt itt gavott, courante, menüet, bourrée, sarabande, kontratanc, chaconne, gigue, pasacaille, allemande, rigaudon, valamint számos színpadi „antré”, a zeneszerzők között pedig az anonimok mellett valóban Lully, Campra, Coralli, sőt néhány alkalommal Pécour is, hiszen tudjuk, a korban a zenei és táncos mesterség még nem vált el élesen. – A legalább hűszerteles látványt – bevallom – abban az értelemben nem tudom minősíteni, hogy mennyire volt hiteles. Annak tűnt, de az ilyesmi eldöntéséhez legalábbis egy Szentpál Olgára lett volna szükség (de szívesen meghívtam volna nézőtársnak és kommentátornak!, holott ez régtől lehetetlen), megpróbálom hát nézőként tudósítani.

A külső kiállítást felettébb illúziósna véltem. A produkciót egyáltalán nem terhelték meg díszletekkel, a jelmezek ellenben kellőképpen képviselték a barokk táncos viseletet. Minden méltóságos volt, de egyszersmind könnyed! Megjelentek természetesen az ilyen-olyan parókák, a kézelőknél és galléroknál kivillanó csipkék, a térdig érő és nyitott köpenyek alatt színes férfi-bugyogók feszültek, hogy a térdkalácstól szűk harisnyában folytatódjanak, s hogy a megjelölést a magasított sarkú félcipők tegyék teljessé. Úgy hiszem, nekünk különösen az alsó darabok lehetnek fontosak, s nem azért, mert a szűk harisnya kicsit mulatságos pipaszár-lábakat kölcsönöz bárkinek. Fontosabb,

hogy ilyen viseletben nem lehet a mozgásokat elkenni, elmismásolni. Mindennek precízen kell megjelennie, a híres Táncakadémia szabályai szerint. És a táncosok valóban precízek voltak. Kecses battirozások, apró kis ronde de jambe par terre-ek váltakoztak fűrge szökellésekkel. Élvezet volt a lábmunkájukat nézni, miközben – a szökellésről jut eszembe – fűzérükben inkább az elevebb tempójú táncokat kultiválták, vagyis a barokk pompáskodó és vonuló arculata csak mérsékelt szerepelt. És miután még nem tartunk a rokokónál, a bókók és reverance-ok is csak mérsékelt, tartással, olykor szinte jelzéként bukkantak elő, miáltal a produkció és a közönség is megmenekült az akaratlan komikumtól. Tapasztalhattuk ellenben az adott táncoknak megfelelő soros és kettős soros formákat (kört alig), keresztelő felállásokat, a még kissé szertartásos hangulatú párserelés játékokat, apró bűjőcskákat – aszerint, ahogy az idézett ánc előírta –, eközben pedig a barokkban annyira kegyelt szimmetria majdnem mindig érvényesült.

Az egész sorozatot laza keret fogta össze: harangzúgással indult és záródott a táncgyűjtemény, bizonyára figyelmeztetésként a történelemre. És még egy korfestő apróság: az első jelenetekben egy papi személy is részt vett a táncokban. Az ember persze Richelieure gondolt, vagy arra, hogy ez a kor nem tiltotta el a papságot a táncról, „természetesen, ha kellő illemmel művelte”. Illemben pedig nem volt most hiány, mert „kérem, ez komoly mesterség”, melyben nincs helye a megbotránkozató dévajságnak, bár a tragikus kifejeződéseknek sem. A hangulat hát komoly, a fűrge táncok ellenére is. Igaz, a párok olykor nemcsak a térrend szerint, hanem érzelmileg is keresztelzik egymást, ez az apró vibrálás azonban inkább mögöttes tartomány, mert mégis a „comme il faut” magatartás uralkodik. De hogy fűzték össze a rengeteg táncot? Egész apró, epizódnak is alig mondható megmozdulásokkal. Itt egy bók, ott egy kegyes engedély, valami apró helytelenítés és fülbesúgás, behoznak egy gyertyát vagy kancsót, valaki kimérten iszik egy kortyot stb. A szvitformát mindezek nem düljék fel, csak az elválasztást és összekötést szolgálják.

Azt írtam: szvit, s a kutya itt van élvsva. Mert ilyen időtartamú szvitet csakugyan nem célszerű összehozni. A nem táncnyenc néző lehet, hogy hamar elunja a precíz parádét. Bölcsebb lett volna legalább két részbe adagolni, s esetleg külön keretezni a gyűjteményt. Mindamelllett az összeállítás – ezt hittel vallom – máris megérdemelné, hogy videóakztán rögzítsék, hogy a világ összes balettiskolája tanulmányozhassa. A „Szép magyar tánc” analógiájára pedig azt sem tartanám kudarca itélt ötletnek, ha az alkatelemeire visszabontott „Szép francia barokkot” a televízió útján a nagyközönség is láthatná.

Maác László

A. Tudor: *Orgonáskert*
– Josefina Méndez
(A. Sanguinetti felv.)



