

# TÁNCMŰVÉSZET 1985/6





**BOLOND NAP**, Borisz Ejfmán koreográfiája a leningrádi együttes előadásában (Magyarossy Zoltán, Lapkiadó Fotó)

Felelős szerkesztő: **MAÁ CZ LÁSZLÓ**  
 A szerkesztőség címe: Budapest VIII., Rákóczi út 23. 1088  
 Telefon: 142-498  
 Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest  
 VII., Lenin krt. 9—11. Telefon: 221-285  
 A kiadásért felelős: Siklósi Norbert vezérigazgató



Egyetemi Nyomda — 85.3624 Budapest, 1985  
 Felelős vezető: Sümeghi Zoltán igazgató  
 Megjelenik havonta

A szöveg fényszedéssel készült

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI 1900 József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással, a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetési díj egy évre 156,— Ft.

Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat.  
 H—1389 Budapest, Pf. 149.

**INDEX: 25 830**

**HU ISSN 0134 1421**

# TÁNCMŰVÉSZET

1985. X. évfolyam, 6. szám

Ára: 13,— Ft

Tördelő- és képszerkesztő:  
**Czeléné Gergely Zsófia**

## TARTALOM

<i>Maá cz László: Interbalett '85 és Tavaszi Fesztivál</i> .....	1
<i>Fuchs Lívia—Major Rita: A párizsi G. R. C. O. P. együttese</i> ...	2
<i>Kővágó Zsuzsa: Borisz Ejfmán leningrádi társulata</i> .....	7
<i>Zsédenyi Mária—Maá cz László: Aterballetto</i> .....	11
<i>Péter Márta: A Komische Oper társulata</i> .....	17
— <i>KŐGÓ—Szűdy Eszter: A Kubai Nemzeti Balett szólistái</i>	20
<b>HÍREK</b> .....	25
<i>Magyarossy Zoltán és Ágoston András képriportja: Itt élned, halnod kell!</i> .....	28
<i>Ró kás László: Bartók színpadi művei a zalaiai előadásában</i>	30
<i>Fábry Zs.: Bartók művei Ruszt József színpadán</i> .....	31
<i>M. L.: A IV. Országos Tánc-ház-találkozó</i> .....	33
<i>Sági István és Magyarossy Zoltán: Képek a Tánc-ház-találkozóról</i> .....	34
<i>Fábry Zsuzsa: Elrejtett vallomások</i> .....	36
<i>Kanyó Béla képriportja: Akrobatikus rock and roll verseny</i>	38
<i>Auer Pál: Budapest Táncverseny 1985</i> .....	39
<i>A címdalón: Beethoven and Booth, Jacques Garnier koreográfiája a párizsi G. R. C. O. P. társulat előadásában (Ágoston András felv.)</i>	
<i>A hátsó borítón: Itt élned, halnod kell! Táncünnepély a Hősök terén, felszabadulásunk 40. évfordulóján, Novák Ferenc koreográfiájával (Magyarossy Zoltán felv.)</i>	

# Interbalett '85 és Tavaszi Fesztivál

Márciusban harmadszor rendezték meg hazánkban a *Kortárs Balettművészet Találkozó*t, azzal a szándékkal, hogy a bemutatósorozat tájékoztassa a magyar közönséget a világban folyó kezdeményezésekről, s természetesen azért is, hogy ez a sorozat – akár a kedvező, akár a kevésbé kedvező benyomások kritikai szemléjével – ösztönözze a magyarországi táncművészeti élet fejlődését.

Az idei előadásokon fellépett a Kubai Nemzeti Balett szólistacsoportja, a párizsi Opera G.R.C.O.P. együttese, a már három éve megismert olasz Aterballetto társulata, az NDK-ból a nagyhírű Komische

Oper balettegyüttese, valamint a Borisz Ejjman vezetésével működő leningrádi Kortárs Balettszínház társulata. Természetes, hogy a sorozatból a magyar társulatok sem maradtak ki, így nyitányként az Operaház balettegyüttese A cédrust mutatta be, a Pécsi Balett ugyancsak fellépett újabb műveivel, a vígszínházi előadások lezárásaként pedig a Győri Balett ezúttal mutatta be a fővárosban, a Budapest Sportcsarnokban „Jön a cirkusz!” c. legújabb produkcióját. – Örvendetesnek tekinthetjük, s egyben a hazai szervezőerők elismerésének, hogy a felsorolt külföldi produkciók zömét – legalább izellőként – a fő-

város mellett a vidéki közönség ugyancsak megismerhette, s ezzel bizonyára tágitotta ismereteit századunk utolsó harmadának táncművészetében.

Az Interbalett-rendezvények kapcsán immár lapunk hagyományává, hogy a ritkán látható külföldi produkciókat egyet-együnk kettős megvilágításban közvetíteni olvasóinknak, vállalva az ellentmondást, de a többoldalú megközelítés lehetőségét is. Itt a hangsúlyt a ritkán látható egyediségre kellett helyeznünk, azért nem szabad megharagudniuk a közreműködő budapesti, pécsi és győri társulatoknak, hogy róluk most nem szól a részletes krónika, hiszen estjeikről már korábban részletező híradások jelentek meg hasábjainkon.

Az viszont szót érdemel, hogy az Interbalett az idén már a *Budapesti Tavaszi Fesztivál* hatalmas rendezvénysorozatával társulva kapott pódiumot, s hogy e Tavaszi Fesztivál a tánc más ágazataival szemben is fogadókésztséget tanúsított. E rendezvények szemlézése lapunknak természetes kötelessége, s bár talán vitakozhatnánk, hogy a zalaegerszegiek Bartók-estje a Várszínházban tánc-e, vagy sem, a híradás fontos osztályrészünk maradt, s az is bizonyos, hogy az Állami Népi Együttes bemutatója – Vallomások a néptáncról – szintén megemlékezést kíván. Sajnálatos, hogy az események hirtelen bőségében hagyományörző együttesaink bemutatóira egyszerűen nem tudunk tudósítót delegálni, viszont ismét nem közömbös, hogy a táncművészet jelenlegi állapotában (perlekedésében, vagy éppen stagnálásában) milyen képet mutatott az ugyancsak Sportcsarnokban rendezett találkozó, tehát erről is híradást adunk.

Nem tudni különben, hogy lapunk júniusi száma teljesen hűen tükrözi-e a tánc hazai és egyetemes közállapotát? Talán maradjunk abban, hogy igyekeztünk becsületes pillanatfelvételekkel szolgálni, s bizakodjunk, hogy e felvételek igenis szolgálhatják művészeink továbbhaladását.

**Szerk.**

*Beethoven – Schilling: Pastorale, a Komische Oper táncosainak előadásában (Ágoston felv.)*



# A párizsi G.R.C.O.P. együttese

„Láttam zokogó primabalerinákat, amikor Carolyn a *Sablier-prison*-ban, első egész estét betöltő koreográfiájában táncolt: Azért strapáltuk magunkat tizenöt évig, mondták, hogy ilyenből csináljanak sztárt? Az 'ilyen' nem közvetlenül Carolyn Carlson személyére vonatkozott, hanem mindarra az újra, amit ő és együttese jelentett, tehát a mezítelen lábakra a spiccelő cipők helyett, a lazaságra a görcsös erőfeszítés helyett, egyszerűen az amerikai *modern dance* jellemző tulajdonságaira.” — Az emléket Rolf Liebermann idézi fel, az az intendáns, aki a hierarchiába és a beporosodott repertoár csiszolásába merevedő Párizsi Opera balettjét próbálta ösztönözni a kívülről jövő, új impulzusok befogadására, amikor 1973-ban Carolyn Carlson-t szerződtette (még hozzá „étoile choréographe”-fá) a frissen alakuló stúdiócsoporthoz. A G.R.C.O.P. — amely Carlson idején G.R.T.O.P., vagyis *Színházi Kutatócsoport* volt — ebben az első periódusában kizárólag az Alwin Nikolais köréből kivált táncosnő műveit keltette életre, s ekkoriban az operabalett demonstratív ellenállása miatt egyetlen operai táncos sem vett részt a kísérleti munkában. Liebermann távozásakor, 1980-ban Carlson is elhagyta Párizst, hogy Velenében mindent újrakezdjen a Fenice Színház Kortárs Táncszínházi Csoportjával. És Párizs?

Bernard Lefort, az új intendáns felajánlja Jacques Garniernek egy kísérleti csoport megalakításának(!) a lehetőségét, de most már úgy, hogy az első évadban az operaballett 11 „önkéntese” — quadrille-os, karvezető és szólista — vesz részt a munkában, s az év leteltével ők dönthetnek, akarnak-e a kísérleti csoport-

ban maradni, vagy visszatérnek a tradíció falai közé. A „felállás” tehát egészen más, mint Carlson idején, mindenki belülről jön, s az eltelt hét év ahhoz is elég volt, hogy ma már ne számítson szentségtörésnek a modernség, s ne taps és fütty, tüntetés és ellentüntetetés kísérje a G.R.C.O.P. bemutatkozását.

Jacques Garnier tősgyökeres operai táncos, hiszen a Conservatoire növendéke volt, majd operai kartáncos lett. Csakhamar szólísta, aki koreografálni is kezd, aztán 1971-ben mégis távozik Párizsból. Brigitte Lefebvre-rel La Rochelle-be megy, hogy megalapítsa a Csend Színházát. A *Théâtre du Silence* a modern tánc európai otthona, a kortárs koreográfusok kísérleti műhelye kívánt lenni, így Garnier műveinek bemutatásán kívül elsősorban az USA felé tájékozódott. Eleinte Lar Lubovitch és Merce Cunningham kompozícióit egyaránt átvették, majd megállapodtak Cunningham metodusánál, mert — mint P. Lartigue oly találóan állapította meg a L'Humanitében, „Ma a 'dolce stil novo' a táncművészetben nem Itáliából jön, hanem Amerikából, s Petrarcaja — Merce Cunningham.”

A kortárs koreográfiák, s a modern tánc franciaországi népszerűsítése és meghonosítása tehát nem maradt kitérő Garnier pályáján. A Párizsi Operába visszatérve, a G.R.C.O.P. indulásakor a La Rochelle-i tíz év tapasztalatait is átgondolva úgy fogalmazott, hogy „A Koreográfiai Kutatócsoport hivatása kortárs művek alkotása és bemutatása. Ezért kérem fel olyan, már ismert koreográfusokat, mint az amerikai Douglas Dunn, Lucinda Childs, vagy a francia Dominique Bagouet, Jean Guizérix, Jean-Christophe Paré. Úgy tervezem, hogy műsorra tűzők

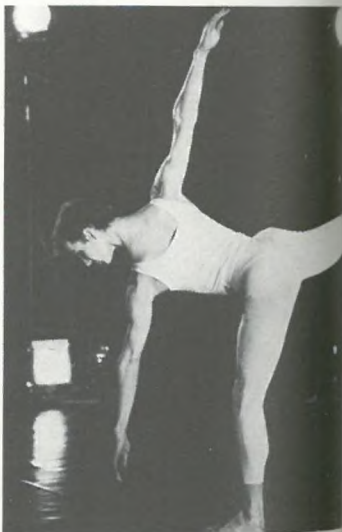
olyan igényes kortárs műveket, mint Paul Taylor *Auréole*-ja. Fel akarom kelteni a táncosokban is a hajlandóságot, hogy merjenek belekezdeni... Ugy vélem, az áttetszőség, az érthetőség és a szabad képzelet irányában kell dolgoznunk.”

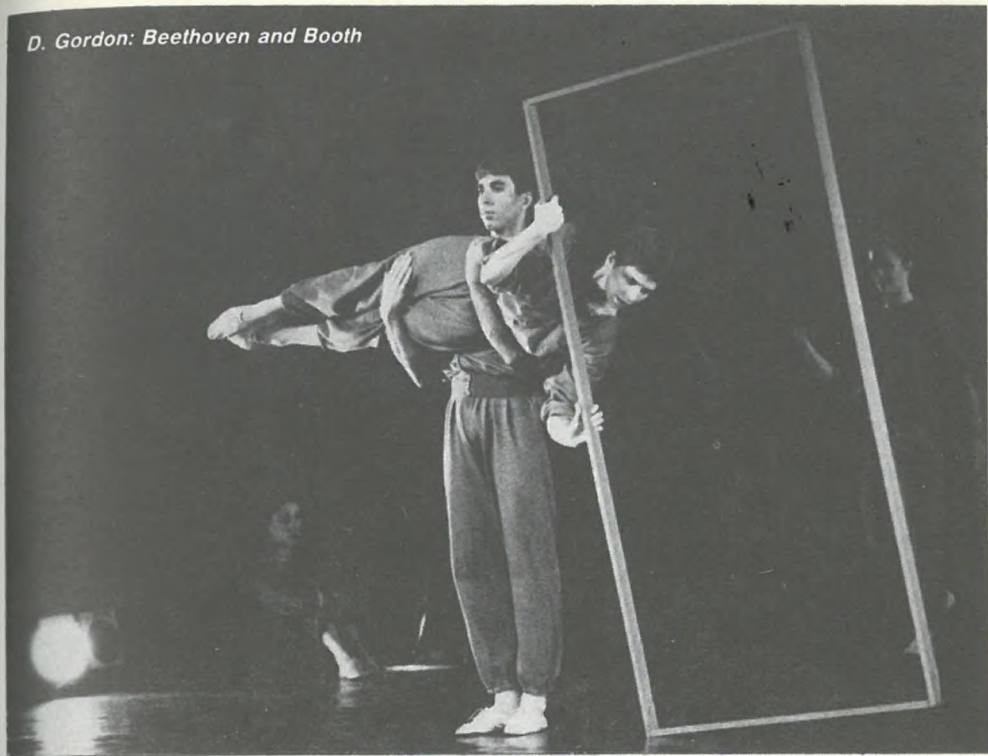
A táncosok képzését, jobban mondvá átképzését is maga Garnier irányítja. La Rochelle-i éveit figyelembe véve érthető, hogy Garnier Cunningham módszerei — „a pozíciók közötti köztes helyzetek összes lehetőségének kihasználása” — alapján vezeti az új technikát adó gyakorlatokat.

Az induláskor beharangozott amerikai avantgarde-ok mellett Garnier valóban honfitársait is meghívta az együtteshez. Így komponált a G.R.C.O.P. számára Maguy Marin és Jean-Christophe Paré, és persze Garnier is részben új művekkel jelentkezett, részben korábbi együttesének műsorából mentett át baletteket (mint a vendégjátékon bemutatott Webern *Pas de deux*-t). A G.R.C.O.P. programjain ma már az állandó együttes tagok mellett olyan operai „csillagok” is fellépnek, mint a mindig újra vágyódó Wilfride Piollet és Michael Denard. Teljes az egyetértés tehát az Opera és a Stúdió között.

E talán hosszúúra nyúlt háttér-

Händel — Taylor: *Auréole*  
(Ágoston felvételei)





vázlat valószínűleg elengedhetetlen, hogy megértsük – s ne csak ócsároljuk vagy dicsérjük – a G.R.C.O.P. Interbalett-programját. Mindjárt a műsor-változásnál maradva: hogy az előzetesen meghirdetett programtól eltértek? Még sérülés is lehet az oka, bár az előzményeket tudva nem csodálnám, ha Carlson művei – amelyek egyébként szorosan kötődtek Carlson sajátos előadói kvalitásaihoz – általában hiányoznak a repertoárból. A Cunningham darabot azért sajnálom, mert Magyarországon még soha nem játszották egyetlen művét sem (Carlson viszont egyszer – valószínűleg véletlenül – fellépett az Operaházban), az *Inlets 2* pedig épp egy jellegzetes *Cage-Cunningham* „esemény”. Viszont a program kiegészült egy második koreográfiával (*Aunis*), ami azért jobb színben tűntette fel őt, mint az eredetileg Lefebvre-re és saját magára tervezett *Pas de deux*. Ez a Webern zeneszilánkjaira komponált kettős hasonló témakörben és mozdulatrégióban fogant, mint *Béjart Op. 5.* című táncműve, csak ép-

pen drámaiságban, sűrítettségben és lírában a közelébe sem ért a *Béjart*-kompozíciónak. Az *Aunis* – franciás hangulatokat felidéző harmonikaszóra – könnyed férfiritű. Egyetlen ötletre épült – rövid szekvenciák áramoltatása a térben a három táncos között –, melynek koreográfiai megoldása azonban az idő haladtával ellaposodott. A három férfítáncos nem nagyon remekelhetett, mert a kompozíció alig mozdult előre, inkább különösebb evolúció nélkül egy helyben járt, ami az előadóknak sem a legszerencsésebb.

A külső koreográfusok közül a G.R.C.O.P. három amerikai „modernet” vonultatott fel, három eltérő utat mutatva meg a nagyon is szélsőséges irányzatokat egybemosó avantgardek mezőnyéből. *Paul Taylor* műve, az *Auréole* már-már klasszikus tisztaságban tündökölt. A Händel-muzsikára tervezett, alig néhány motívumot egybeszővő kristályosan tiszta kompozíció 1962-ben született, alig három évvel később, mint ahogy *Graham* és *Balanchine* elkészítették életük egyetlen

közös – igaz, két tökéletesen önálló felvonásból álló – koreográfiáját. Az *Epizódok* egyetlen igazi közös „pontja” *Paul Taylor* volt, a *Graham* együttes vezető táncosa, aki számára *Balanchine* komponált egy szóólót. Az *Auréole*-t nézve úgy éreztem, ez a tánc történeti kuriózum szimbolikus jelentőségű, hiszen *Taylor* oly arányosan és áttekinthetően, muzikálisan és invenciózusan komponálta meg e modern táncszimfóniát, mint *Balanchine* a maga neoklasszikus balettjeit.

A posztmodernnek közé tartozó *David Gordon*tól igazi kísérleti darabot adott elő a francia társulat. A *Beethoven and Booth* című kompozíció ugyan csupán egyetlen ötlet variálása, de olyan ötleté, amely majdhogynem végtelen sok lehetőséget kínál. A zöldes melegítőbe öltözött táncosok fémkereket hoznak, s ez az eszköz tükör és baletttrúd, ajtó és asztal lesz, behatárol és kitekintést enged, kit a magányba zár, kinek társat ad, miközben szellemesen és egyénien fogalmazott mozgássorok indulnak el a többnyire párokba szerveződő

táncosok között. A matematikai és térbeli rendezettség azonban egy idő után monotonná válik, a térvariációk ötletessége fogyni vagy ismétlődni kezd, így a formabravúrként induló darab unalmassá válik. Kár, mert mivelénk ritkán látni ilyen egyetlen motívumra redukált, de annak minden lehetőségét végigjáró, egy forma lehetőségeivel kísérletező kompozíciót.

A G.R.C.O.P. a Cunningham együttesből kivált, s Párizsba települt Karole Armitage egyfelvonásosával zárta műsorát. *A Mészárlás a MacDougal úton* című (zene: Rhys Chatam) darab az együttes számára készült, mégis úgy vélem, hogy a táncosok nem tudták hitelesen közvetíteni Armitage zabolátlan vadságból és fegyelmezett-ségből összeszőtt stílusát. Armitage ma az egyik legnagyobb ígérete a punkos külsőségeket és elementáris erejű táncolást hozó újabb hullámnak. (A többiek: Daniel Larrieu, Philippe Decouflé és Jean-Claude Gallotta, mind a saját kisegyüttesükkel kísérleteznek, más-más úton, de egyformán tehetségesen!) Armitage rendkívül fontos újdonságot ad: popularizálja az avantgarde-ot! A Cunningham munkásságával fémjeljezhető irányzat – eszté-

tika és filozófia – mindig is experimentális és végső soron szűk közönségre ható maradt, holott szakmai szempontból rendkívüli jelentősége vitathatatlan. Armitage elfordul a Cage-féle zenéktől, a fűlsiketítő és vad rockmuzsikák *mellett* – az elv Cunninghame! – látszólag összevissza „dobálja” táncosait, holott e spontaneitás mögött – mint Cunninghamnál is – hihetetlen rend uralkodik. Armitage e koreográfiai a lassan elfeledett *táncélményt* helyezi vissza jogaiba. (Az avantgarde-ok sok irányzatánál – gondoljunk csak a Magyarországon szintén látott Nikolais, Marin, Hoffmann, Carlson művekre – a táncolás gazdagsága és intenzitása szóba sem jött.) S még egy vonás, aminél ugyancsak felsejlik Cunningham metódusa: Armitage-nál mindenki más táncol, a saját szólamát viszi, az együttes színté soha nem találkozik uniszónóban, bár kapcsolatot azért persze kialakul a táncosok között. Mindezek a számomra megnyerő stílári jegyek azonban nem jöttek át a vígszínházi rivaldán, amiért nemcsak a G.R.C.O.P. táncosai a felelősek, hanem Armitage is, akinek nem ez a legjobb műve.

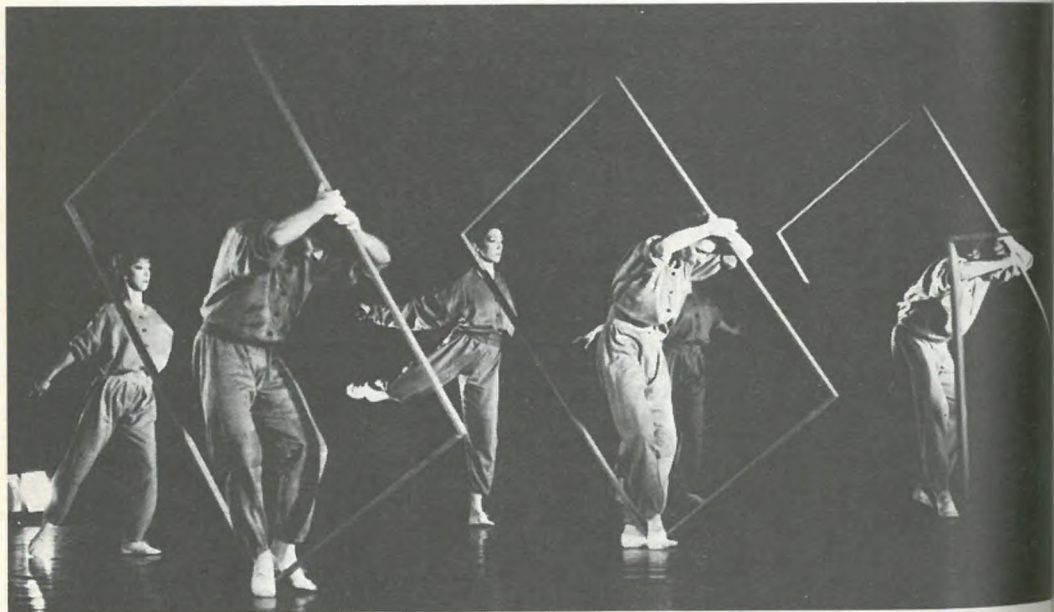
S mi végre ez az egész? –

kérdezhetni mégis Armitage-tól, ha valaki idegenkedik alkotói módszerétől. Armitage szokatlanul nyíltan vallja, hogy ő a „művészet a művészetért” elv híve, a táncolásért magáért komponál. S miután ezt jól csinálja – merem mondani, mert láttam más művét is –, fogadjuk el olyannak, amilyen, mert legalább annyira egyedülálló és szuggesztív személyiség, mint Carolyn Carlson.

A táncosok – mint minden ilyen kis létszámú és elsősorban átvételre berendezkedett együttesnél – óriási feladatokkal birkóznak, hiszen Taylor és Garniert, Marint és Armitage-t egyformán jól interpretálni egyenlő a lehetetlennek. Mégsem hiszem, hogy csak a stílusok és a modern táncdialektusok különbségéből adódó problémák miatt tűnt közepesnek a G.R.C.O.P. programja. Egyszerűen a nagy táncosok és erős egyéniségek hiányoznak a csoportból, kivéve *Parét*, aki rendkívüli technikai tudásán túl szemet és figyelmet vonzó, bár alkatánál fogva kicsit feminin személyiség.

A G.R.C.O.P. – s persze a hasonló repertoárpolitikával élő Aterballetto – láttán kinek-kinek érdemes feltenni s

### Beethoven and Booth



megválaszolni a kérdést: milyen úton lehet s érdemes járni egy kis létszámú, a kortárs művészetre felesküdtött tánc-együttesnek, ha nincs erős egyéniségű és sajátos koncepciójú „belső” koreográfusa, s ha ennek ellenére be akar kapcsolódni a nemzetközi táncéletbe. E „másodközlő” társulatok helyzetén merengve és saját együtteseink állapotán örvendezve vagy eltöprengve az Interbalett végén azon kaptam magam, hogy a sereg szemle – s benne a francia együttes fellépése is – fontos információkat, ismereteket adott néhány jelenkori tendenciáról, de táncélményt, emlékeztető perceket – az egy Esti táncok kivételével – sajnos alig. Majd talán az Interbalett '88...?

**Fuchs Livia**

II. Az Interbalett '85 talán legnagyobb kíváncsisággal várt vendége, a Párizsi Opera Koreográfiai Kutatócsoportja (G.R.C.O.P.) március 23-án lépett a közönség elé. A Jacques Garnier által vezetett 12 tagú együttes nevéhez méltóan a legújabb utakon kísérletező koreográfusok műveit tűzi repertoárjára, de mint az a műsoruk nyitó darabjából is kiderült, a modern táncművészet már klasszikus alkotásainak is figyelmet szentel. Repertoárjában Taylortól Cunninghamen keresztül az amerikai posztmodern irányzat képviselőinek munkái mellett a francia kortárs koreográfusok alkotásai is megférnek. Az érdeklődés tehát többszörösen is indokolt, hiszen az ilyen spektrumú együttes nemcsak a művek, de a többféle stílusban járatos táncosok miatt is jogosan tarthat számat a figyelemre.

A nyitó táncmű, Paul Taylor 1962-ben Händel zenéjére koreografált *Auréole*-ja (Dicsfény) a „mezítlásos tánc” klasszikusának talán egyik legjellegzetesebb alkotása. A három lány és két fiú szólókból, kettősökből, hármásokból felépülő, cselekménytelen és tiszta vonalvezetésű kompozíciója a taylori mozgásnyelv szinte valamennyi jellemző elemét prezentálja: hullámozó mozdulatokat, szokatlan kar-



*Webern – Garnier:  
Pas de deux*

tartásokat, a test oldalirányú elfordítását, felhúzott lábbal végzett, guggoló ugrásokat. De még ezeknél is fontosabb jellegzetesség az a csodálatos muzikalitás, amely derűs harmóniába olvasztja a táncos, a hétköznapi és az atletikus mozgáselemeket. Friss egyszerűség árad a zökkenésmentesen egymáshoz csatlakozó variációkból, s fűzérük igazolja azt a megállapítást, amely Taylor munkáit a modern tánc neoklasszikus irányához sorolja. A koreográfus a mozgás, a tánc örömét „övezi” a címben szereplő dicsfényel, és ez a mozgásból áradó derű az előadók tiszta, stílushű tolmácsolásában, kü-

lönösen Jean-Christophe Paré érzékeny dinamikájú táncában kifejezésre is jutott.

A G.R.C.O.P. művészeti vezetőjétől, Jacques Garniertől két mű is szerepelt az est programjában. Az első, kellemes hatású tánckompozíció az *Aunis* címet viselte. Aunis, egy Franciaország nyugati, atlanti-óceáni partvidékén található régi tartomány neve, melynek La Rochelle kikötőváros volt a központja. A Garnier által alapított és korábban vezetett Théâtre du Silence (A Csend színháza) éppen La Rochelleben működött, így gyanítható, hogy a koreográfust a számára ismerős vidék ihlette a mű alkotására.



A színpadon három férfi fekszik – Renaud *Flaviau*, André *Lafonta*, Jean-Hugues *Tanto* – fehér melegítőszerű öltözékben, majd a felhangzó harmonikaszóra mindegyikük mozogni kezd. Először a forgás különböző variációs lehetőségeit aknázzák ki, majd az egyre bonyolultabb mozdulatokból valódi tánc születik, mégpedig népi elemeket tartalmazó, vidám, férfias tánc, amelynek természetességét még inkább kiemeli az egyhangszeres kíséret. Végül visszatér a kezdő, fekvő kép, keretszerű lezárást adva a műnek. Az egyszerű, de ötletes koreográfiai építkezést az együttmozgás, a kánon-mozgás váltakozásának dinamizmusa, a minimalista stílusra utaló ismétlődések lüktetése, a mozdulatokban megcsillanó humor gazdagítja. A minden különösebb modernségre törekvés nélkül is szemnek, fülnek tetsző, ügyesen szerkesztett, friss hatású, igazi táncos kompozíció jó benyomást keltett. Számomra a program összes darabja közül egyedül ebben tűnt fel némi valóban franciás jelleg. Ugyanakkor azért is jól esett ilyen művet látni, mert – ellentétben a többivel – ez

nem áruzkodott azonnal valamelyik stílushoz tartozásról.

Garnier másik bemutatott műve, a Webern zenére készült *Pas de deux* a nő és férfi kapcsolatának táncbeli megfogalmazása. A fekete színpadteremben mozgó, hideg fényvel megvilágított, kék trikós pár – Anne Pruvost és J. Ch. Paré – kifejezéstelen arccal előadott tánca a testek párhuzamos és ellentétes helyzeteire épül. (Az egyik táncos gyakran ül vagy fekszik, míg a másik áll.) A töredezett mozgásfolyamat a vonzás és taszítás örök paradoxonjára utal, amely a hirtelen leállítással, zenei és fényhatás megszüntetésével a koreográfia szerkezeti szintjén is kifejezésre jut. Az előadásmóddal és a színekkel, fényekkel hangsúlyozott „hideg” felszín alatt zaklatottságot, küzdelmet érzékeltető ket-tős végén az egyre szűkülő fénykörben egymás felé nyúló kezek mégis a kötődés, az összetartozás gondolatát sugallják. A nyelvezetében a klasszikus tánchoz közelítő koreográfia tolmácsolását J. Ch. Paré fojtott szenzibilitása, különleges plasztikus vonalú tánca tette emlékezetessé.

A program kétségkívül leg-

egyedibb produkciójának David Gordon koreográfiája minősül. Gordon az amerikai posztmodern stílus követője. Művének címe zene és látvány találkozására utal (P. Booth a színpadkép tervezője), és egyben kifejezi a stílus formalista törekvését, melyben az anyag iránti vonzalom, a mozgó testek és a tárgyak kapcsolatai a struktúra szervező elemeit szolgáltatják. Nem nehéz felfedezni az érintkezési pontokat a minimalista tánc irányzatával, ám a Gordon által képviselt újabb vonulat túllép ezen, továbbépíti a mozgás és anyag egymásrahatásából kialakított szerkezetet.

A színpadon egyformán szürkészöld overallba öltözött táncosok eleinte csak ülve nézik egy középben dolgozó pár kettősét. Helyből eredő mozgásaikban a húzás és a forgatás érvényesül. A két emberi testből állandó mozgásban lévő szerkezet alakul ki, melynek egyensúlyát a töretlen erőátvitel tartja fenn. A lekerekített vonalaikat érzékeltető forma köré épül tovább a szerkezet, most már térben haladva születő mozgásokkal és az anyag fizikai megjelenésével: az addig ülő táncosok közül

többen bekapcsolódnak, fémkereteket mozgatva, forgatva, csúsztatva, a mozgás lehetőségének szinte minden variációját kihasználva. A táncosok a rámkákat egyszer balettrúdnak használják, mások a négyzögek képkeretként fogják be az emberi testekkel „felrajzolt” pózokat – a mozdulatokat egy-egy villanásnyi időre kimerevítve, kiragadva a színpadi térből –, megint mások ajtóként szolgálnak, amelyen keresztül lépve a táncosok újabb dimenzióban érintkeznek a térrel. Emberi test és anyag, lekerekített és szögletes formák, síkok és dimenziók találkoznak, ütköznek, hatolnak egymásba vagy simulnak egybe, állandó mozgásban tartva a színpadi rendszeren belüli egységeket. A koreográfia menete jól követhető, logikusan fejlődik addig a pontig, míg a keretek által határolt síklapokból a táncosok geometriai testeket állítanak össze, és így a testi formák mellett az anyag is „birtokolhatja” a három dimenziós kiterjedést. Ettől a ponttól kezdve azonban a koreográfia szerkezete elveszti lendületét és az újra síkokra bontás, a leépítés folyamata már nem tud újabb ötletekkel szolgálni.

„Üres formalizmus! – mondhatná valaki – és mi köze mindennek a zenéhez és a

tánchoz?” Hogy miért éppen Beethoven, erre a kérdésre valóban csak a koreográfus tudna kielégítő választ adni, hiszen a színpadi szerkezet alakulását végső soron más zenei kísérlet mellett is el lehetett volna képzelni, de hogy a zene maga is voltaképpen fejlődő „mozgó szerkezet”, azt senki se vonhatja kétségbe. Ami pedig a táncot illeti, ez mindig tér és mozgás, tér és test találkozását valósítja meg, így ez a sajátos megközelítésmód felfogható a gondolati mondanivalótól lecsupaszított „tánc” geometriai indítatású megragadásának. Tér, anyag és test „fedetlen” találkozása is hordozhat esztétikai értéket, éppen azáltal, hogy viszonyaik szervező ereje a mozgás.

Az est záródarabjaként az együttes Karole Armitage-nak, a francia táncbeli „új hullám” egyik koreográfusának művét mutatta be *Massacre sur le Mac Dougal Street* (Mészárlás a Mac Dougal úton) címmel. A táncdarab a punk mozgalom hatását tükrözi. A színpadra nyíló rózsaszínű ajtókon keresztül punkosan öltözött és fésült fiatalok hada zúdul be, és kezdetét veszi egy szinte megállás nélküli, a decibelek és a fizikai energia szélső határait megütő tánc-lázadás. Rhys Chatman agresszív zenéjére Armitage a társulatnak

elsőprő dinamizmusú koreográfiát készített, amely az életérzéként jelentkező mindent tagadás gondolatát hordozza. A közös tombolásból ki-kivillanó kettősök és szólók, sajátos „befelé kacsintásként” a klasszikus balett közhelyes elemeit is kipellengérezik. A mozdulatok levezetése mindig lökdösődésbe, agresszivitásba torkollik. Rikító cuccokba bújt, tollas frizurájú fruskák trappolnak, ugrálnak, frognak át a színpadon szédítően magas sarkú cipőkben, csak azért, hogy végül bevágjanak egy-egy ajtót maguk mögött. De a másikon már újra megjelennek, hogy nemkülönben vad öltözetű fiúkkal tovább folytassák az őrjöngést, melynek végül a stecklámpa éles villanása vet véget. Talán a rendőrség érkezett meg?

A fantasztikus lendülettel végigtáncolt, villám-átöltözéssel tarkított koreográfia kaotikus színpadi megjelenése ellenére végig pontosan és tudatosan konstruált. Jól érzékelteti a l'art pour l'art lázadás lényegét, melyben fantasztikus energiák állnak a céltalanság szolgálatában. A nézőt pedig lenyűgözi a fizikai teljesítmény, a szemmel olykor alig követhető gyorsaságú mozdulatok tobzódása.

**Major Rita**

## Borisz Ejfman leningrádi társulata

A leningrádi társulat egyfelvonásosával, A félkegyelmű és a Bolond nap bemutatásával végeredményben kétféle etikai felfogással szembesültünk. Borisz Ejfman alkotói munkásságában az erkölcsi problémák feltárása, ábrázolása foglalkoztatja. Koreográfiai éppen ezért drámai alapanyagra épülnek.

Miskin herceg és Figaro kibékíthetetlen társadalmi ellentéteket testesítenek meg. Miskin az enervált, élet- és döntésképtelen, önmagát túlélt arisztokrácia tipikus és árnyaltan fogalmazott alakja, Figaro pedig a feltörekvő, a pillanatnyi helyzettel élni tudó, egészséges polgárságot képviseli.

A félkegyelmű c. balett Dosztojevszkij regényét foglalja össze, mellőzve azonban a sokszor félmegoldásokhoz vezető, részletező fel dolgozást. Első pillanatban meghökkentőnek tűnik a zene, Csajkovszkij VI. „Patetikus” szimfóniájának színpadi alkalmazása, de mint Ejfman

elmondotta, választását „a zeneszerző és Miskin személyiségében felismert rokonvonások és a szimfónia szerkezete indokolta”. Konceptióját a darab ismeretében el kell fogadnunk.

A szimfónia négy tétele lényegében a négy főszereplőt vonultatja fel, s a főtémák a szereplők – Miskin, Nasztaszja Filippovna, Rogozsin és Aglaja – jellemrajzát adják, a melléktémák és a variációk pedig az akciósorokhoz és a környezeti háttérhez kapcsolódnak. Zenei szempontból így feltétlenül sikeres Ejfman vállalkozása.

A koreográfia elsősorban a klasszikus balett anyagából építkezik, de indokolt esetben az alkotó nem idegenkedik a mozdulatművészet és a pantomim gesztustáráról sem; mindössze arra ügyel, hogy a különböző mozgásrendszerek – a mű egészében is – harmonikusan illeszkedjenek egymáshoz. Nem az a célja, hogy mindenáron új, vagy különlegesen szép koreográ-

fiai megoldásokkal kápráztassa el a nézőt. Megkeresi a drámát, a lelkiállapotokat legjobban kifejező formákat.

Szereplőinek kiválasztása telitalálat. Regényében Dosztojevszkij szinte a fénykép hűségével írja le hőseit, s a koreográfus szerencséjére a leningrádi társulatnál akadtak olyan táncosok, akiket külső adottságaik mellett tudásuk és előadóművészi minőségük szinte predestinált a főszerepekre. Valerij Mihajlovszkij Miskin, Valentina Morozova Nasztaszja Filippovna, Rusztem Kuprijev Rogozsin, és Marina Melnyikova Aglaja szerepét táncolta a budapesti előadáson.

Minden igazi műalkotás a különböző olvasatok, értelmezések sorát kínálja. Ejjmant ezúttal a szereplők lélekrajza, erkölcsisége, választásuk eredője érdekelte. Vonzódásainkat, választásainkat meghatározzák a lélek mélyén rejlő, sokszor nem könnyen felismerhető és feltárható azonossági pontok. Miskin és Rogozsin találkozása, kapcsolata első megközelítésben így nem igazán érthető. Pedig mindegyikükben ott él a tisztaság, a szeretet, a szépség iránti olthatatlan vágyakozás, az elemi erejű irtózás a sorsdöntő pillanatoktól, s a végzetes asszimilációs- és döntésképtelenség. Csak éppen neveltetésük, vérmérsékletük és társadalmi hovatartozásuk miatt más módon fejeződnek ki vágyaik és félelmeik. Rogozsin reakciói ezért kíméletlenül nyersen, egy vulkán pusztító erejével jelentkeznek, míg a herceg életében tétova válaszai, bizonytalan és kései döntései okoznak tragédiát. Mindkettőjükből hiányzik a választanitűdés képessége, így az adott világban pusztulásuk természetes. Ejjman mindezt nagyszerűen érzékelteti a koreográfia első jelenetével: Rogo-

A félkegyelmű, Miskin vívódik



A félkegyelmű, Aglája és Miskin

zsin és Miskin összekapaszkodó alakja egyetlen körüljárható szobrot alkot, amelynek hol sötét, hol pedig világos felülete tűnik fel élesen.

A mélység tartja fogva Dosztojevszkij hőseit. Rogozsin kirobbanó lendületű ugrásai földre zuhanásban végződnek, Miskin pedig képtelen rá, hogy elszakadjon a földtől. Csak a keze nyúlik a magasba, s ha mégis megpróbálkozik egy-egy nagyobb ívű ugrással, lendületvétele soha nem elegendő, így szárnyaszegetten aláhullik. Nasztaszja Filippovna nem önmagától emelkedik a magasba. Külső erők cikáznak vele ide-oda, mikor pedig büszke tekintete a földet fogja látószögébe, a mélység vonzza, így önként lelép a piederstálról. Aglája az egyetlen, aki nem is törekszik többre, az emelkedett érzelmek, szellemisség világába. Tánca-mozgása mindig a biztonságos klasszikus kánonokból építkezik; szép, színtelen virág.

A kórusmozgások plasztikai-dinamikai felépítése a történet idősíkjait, a dráma helyszíneit jelzi. A feudális közeget, a tetszetős, ám üres világot a horizontálisan széthúzott báli kép, s a divertissemment jellegű leánykeringő ábrázolja, az orosz nemesi-hivatalnoki rend sustorgó, fortyogó katlanát pedig az aprózó léptekkel, rágcsálóként tovafutkosó alakok fejezik ki. Rogozsin duhaj, szilaj környezete erőteljes, már-már folklorisztikus táncokkal tűnik fel. Mindegyik megfogalmazás találóan jellemzi az adott környezetet. Ugyanílyennek érzem a jelmezek színeit és formáit is.

Egyetlen valóban tiszta hős él a műben: Miskin herceg. Zöldes árnyalatú fehér trikója életképtelenségét is kifejezi. Mellette Rogozsin fekete és alvadt vérszínű, durva kelméből készült ruhája éppúgy utal végzetére, mint Filippovna mélyfekete, gazdagon díszített trikója. Aglája halványabb egyéniségét a jelmeztervező találóan öltözteti világosszürkébe.



Miskin összeomlása

A *Bolond nap*, vagyis Beaumarchais vitriolos komédiája, a Figaro házassága balettváltozata lendületes iramával, groteszk formáival Ejfman sokszínű koreográfusi palettájáról tájékoztatott. A Rossini-művekből válogatott zenei alpanyagra káprázatos balett született. A virtuóz és metszően satirikus táncmonológok és karakterisztikus táncjelenetek természetes módon épültek arra az ösztönösen szabad, frivol, és végtelenül mély gyökerű zenei alapra, amelyet Rossini muzsikája ad. Mert ez a zene ugyanannak az életérzésnek, világszemléletnek a kifejezője, amelyet Beaumarchais darabjában Figaro és Susanne képvisel.

Ejfman nem „modernizálja” az eredeti művet, minden hűségesen rokokó. Táncosaival átveszi azt a francia és olasz szellemiséget, amelyre biztosan lehet támaszkodni Beaumarchais és Rossini színrevitelében. És mint ahogy az író és a zeneszerző is bátran merített az utcai színjáték és zene világából, rögtönzéseiből, ugyanúgy nyúlt Ejfman is a tradicionális bohóctréfák, színpadi rögtönzések eszköztárához.

Úgy érezzük tehát, hogy alakjainak a pillanatnyi helyzetek diktálják a táncot. Figaro, Szergej Fokin preparáció nélküli forgásai és ugrásai, súlytalan, macskapuha-szerű érkezései a jellemrajzhoz tartoznak. Almaziva és a grófné – V. Mihajlovszkij és V. Morozova – ezúttal alakító-készségük új vonásaival gazdagítják a művészetükről kialakult képünket. A gróf fenségesen önhitt és ravaszkodó butasága, vagy a grófné tiszta, naiv korlátoltsága mélyről fakadó nevetést támaszt.

Marcellina traveszta szerepében Ilja Pjancev komédiázása már-már felidézte Fülöp Viktor hajdani Simone anyóját. (Igaz, ehhez a parádés „klumpa zene” is hozzásegített.) Cherubino szeleverdi figuráját egy kiváló képességű fiatal táncos, Oleg Timursin alakította. Kialakulatlan

jellemének képlékenységét jól érzékeltette Ejfman a mindig más-más stílusú táncmatériával. Hol Figaro, hol a Grófnő, hol pedig Susanne táncának elemei keveredtek a csetlő-botló, mindig rossz helyen felbukkanó kamasz laza, kezét-lábát elhagyó mozdulataival. Egyedül Susanne, Olga Kalmikova megformálása maradt kissé távol az alpanyag lehetőségeitől. Nem

*Bolond nap*, Susanne és Figaro



*Bolond nap (Magyarossy felv.)*



*Bolond nap (Ágoston felvételei)*



*Bolond nap: Almaviva és a grófnő*



fedezhették fel a felvágott nyelvű szobalány replikáit, váratlan, női furfanggal kifundált ötleteinek parafrázisát. Tánca megmaradt a balettműfaj konvencionálisabb karakterszerepeinek szintjén.

A kisebb-nagyobb csoportképek uniszónó és polifón tánca gazdag forma- és plasztikai készségről vallott. A csoporttáncokban a figurák megőrizték karakteres mozgásjegyeiket, s így

még az egyszólamú táncképek is a többszólamúság érzetét keltették.

Annak ellenére, hogy a leningrádi társulat látszólag tradicionálisabb irodalmi alapokra építő művekkel jelentkezett az Interbalett programjában, úgy vélem, hogy Ejffman és együttese jó úton jár az új tendenciák, kifejezési nyelv és forma keresésében.

**Kövágó Zsuzsa**

# Aterballetto

Azok a nézők, akik a három év előtti Interbalett előadás-sorozatában már megismertek az olaszországi Aterballetto társulatával, az idén is nagy érdeklődéssel várták bemutatkozását. Akkor az együttes jelezte, hogy a nyugati társulatok is bekapcsolódhatnak rendezvényünkbe. Részvétele maradandó élményt hagyott a magyar közönségben, a társulat számára pedig más országokba szóló meghívásokat eredményezett.

Nyolcéves fennállásuk alatt Amedeo Amodio, az együttes művészeti vezetőjének munkássága, a táncosok magasfokú technikai felkészültsége és vállalkozó kedve eredményezte, hogy ma már az együttest a keresett és elismert balett-együttesek között tartják számon. Célkitűzésük, hogy a balettművészet különböző irányzatait, a kortárs balett alkotóit reprezentáló repertoárt alakítsanak ki. Vígyszínházi előadásuk is sokoldalúságukat, a különböző stíluskörökben való jártasságukat reprezentálta.

Pergolesi dallamainak és egy 1700 körüli kéziratnak a

felhasználásával írt Sztravinszkij a Gyagilev-balett számára zenét *Pulcinella*, a nápolyi népszínpad hagyományos hőse történeteire. Akkor Masine alkotta meg a koreográfiát a baletthez, s a zene azóta is számos alkotót készített koreográfiai feldolgozásra. Az Aterballetto számára Amodio állította színpadra a púpos, nagyorru bohóc történeteit.

Az olasz koreográfus vállalkozása nem túl sikeres. Művében túlságosan jól nevelt formált figurák személyesítik meg a műfaj jellegzetesen harsány, furfangos alakjait, figyelmen kívül hagyva a *commedia dell'arte* rögtönzészerről megoldásait, melyek a közönséggel való kapcsolat eszközévé, a cinkosság elemévé válhattak volna. Így sajnos csak unatkozó szemlélői lehetünk a színpadi történetnek, bár a szereplők mindent elkövettek, hogy élettélivé tegyék a darabot.

A lazán összefüggő cselekmény a főszereplőnek Pimpinelláért való küzdelmeit sorakoztatja fel. A legyőzendő akadályokat a Furfangos segítség-

gével – aki vállalja a hasonló szerepét – oldja meg. Marc Renouard *Pulcinella* szerepében kifejező jellemábrázoló erővel jelenítette meg, a fortélyos, agyafűrt bohóc figuráját, s különösen a Pimpinellával való kettősében tűnt ki az alázatos rajongás mozgásbeli megjelenítésével.

Glen Tetley háromszereplős műve, a *Szfinksz* jelentette számomra az est legértékesebb koreográfiáját. A szerző Oidipusz és a szfinksz találkozását a mitológiai történet megváltoztatásával dolgozta fel balettjében. A Théba városától emberáldozatokat követelő, megfejthetetlen talányt őrző istenség Tetley alkotásában segít Oidipusznak. A férfi iránt érzett szerelme készletti titkának felfedezésére, ám tettéért szörnyű árat fizet: a kutyafejű egyiptomi isten, Anubisz megfosztja isteni hatalmától, szerelme beteljesülése után vállalnia kell az emberi lét minden ódiumát.

A koreográfia valami megfoghatatlan időtlenséget sugall, mindvégig a mozzdulatok tisztasága, egyszerűsége jellemzi. A térben szinte alig mozgó kettősökből észrevehetően folyamatosságban bontakozik ki a cselekmény. Még a szereplők sem úgy élik át a történetet, mint valóságos résztvevők, költőiségük külön-

*Pulcinella* (Ágoston felvételei)





Szfinksz

leges belső élmény forrásává válik.

A színpadot uraló nagy szárnyas talpazat is része a koreográfiának, ez ad helyet a mű két leglényegesebb mozzanatahoz, a férfi és a szfinksz szerelmének kiteljesítéséhez és a magára maradt, immár emberi érzésekkel megvert nő magányához. A három szereplő közül magasan kiemelkedett a címszerepet alakító Elisabetta Terabust, kinek alakítását ragyogó és biztos technikai tudás, légies könnyedség és a szereppel való teljes azonosulás jellemezte.

A harmadikként bemutatott koreográfiát, az amerikai William Forsythe alkotását, *Love Songs* címmel hét tételben mutatta be az együttes. A fekete, civil ruhás kompozíció mintegy az utca emberének készült, az amerikai modern tánc és dzsesszbalett ötvözeteként.

Nem törekszik magasztos művészi célokra, inkább csak a nézők táncsalóval való elbűvölését vállalja, s ennek a feladatának maradéktalanul eleget is tesz. Segít ebben – mint örök téma – a szerelem, melyet a koreográfus szintén a könnyebb oldalról dolgoz fel. A szerelmi kapcsolatokat nem a gyöngédséget és kölcsönösséget feltételező érzelmi síkról, inkább a civakodás, meg nem értés – és legfőként a testi kapcsolat – motivációjaként jeleníti meg.

A három férfi szereplő többnyire passzív szemlélője a nők szolisztikus táncainak, csupán egy-két kettős és a finálé ad alkalmat tehetségük megmutatására. A hét tétel közül a Valami mindig rám emlékeztet című kettős emelkedett ki, melyet Elisabetta Terabust és Jean Marc Vossel táncolt. Terabust most teljesen más

egyéniséget formált meg, egészen más oldaláról mutatkozott be, de egyénisége itt is éppoly lehengerlő volt, mint Tetley koreográfiájában.

Az olasz társulat programja mindenkit meggyőzhetett arról, hogy ez a tizennyolc-húsz tagot számláló együttes komolyan veszi feladatát, hogy szakmai műhelyévé vált a nyugati kortárs koreográfusoknak, kiknek műveit magas művészi igényvel, alapos technikai és előadói felkészültséggel tolmácsolja.

**Zsédenyi Mária**

II. Az olasz társulatot nem kellett márciusban bemutatni a magyar közönségnek, sem most az olvasónak, hiszen emlékezetes, hogy az 1982-es Interbaletten ez a majdnem váratlanul megjelenő együttes aratta az akkori találkozó talán legnagyobb sikerét. Igazán megalapozták az érdeklődést mostani fellépésük iránt, s a várakozást csak fokozta, hogy új programjában a társulat jelles darabok közvetítésére vállalkozott.

Mindjárt az est nyitó darabja, a *Pulcinella* többszörös várakozást ébresztett a nézőben. Gondoljuk meg: a *commedia dell'arte* olasz földön született és virágzott a XVI–XVII. században, s most olasz társulat vállalkozott a felújításra és tolmácsolásra! Mi is ez a műfaj? Nagyon kurtán szólva a késő-középkori és újkori, polgárosuló olasz városok sztereotip figuráinak felvonultatása; doktorok, parókás bírák, katonák, csinytevő és póruljárt bohócok jelennek meg és perlekednek egymással nem kevésbé sztereotip, szerelemföltöltő és ágáló helyzetekben. De ami tán a legfontosabb: az egykori előadások, vásári komédiák csupán nyers szöveg- és helyzetvázlatok alapján zajlottak le, s a mindenkori szereplőgárda feladata lett, hogy rögtönzésekkel, ríposztokkal tegye elevenné a vázlatot. Íme: a tipikus (majdnem sematikus) és egyedí, valamint a rögzített és rögtönzött játék nemegyszer áhított egysége!

Az érdeklődés másik forrása, hogy a XX. század tánc történetében a *Pulcinella* új élet-

re kelt. Kezdvé azon, hogy miután Gyagilev olasz könyvtárakban felfedezte Pergolesi szunnyadó dallamait, s belőlük kiindulva *Sztravinszkij* csakhamar megírta partitúráját, a Gyagilev-együttes pedig 1920-ban máris bemutatta a művet *Massine* koreográfiájával és *Picasso* diszleteivel, az elmúlt hatvan évben sokan fordultak újból a témához és *Sztravinszkij* zenéjéhez. (Legyen elegendő, ha csak *Lopuhov*, *K. Jooss* és *Milloss Aurél* koreográfiáit említjük, valamint *Balanchine* és *Robbins* közös művét.) És hogyan sikerült az olasz társulatot jelenleg is vezető *Amedeo Amodio* új beállítása?

Őszintén szólva ötletekben nem volt hiány, valami azonban mintha mégis hiányzott volna a darabból. Azt talán nem illik teljes szigorral számonkérni, hogy „fűlétől a far-



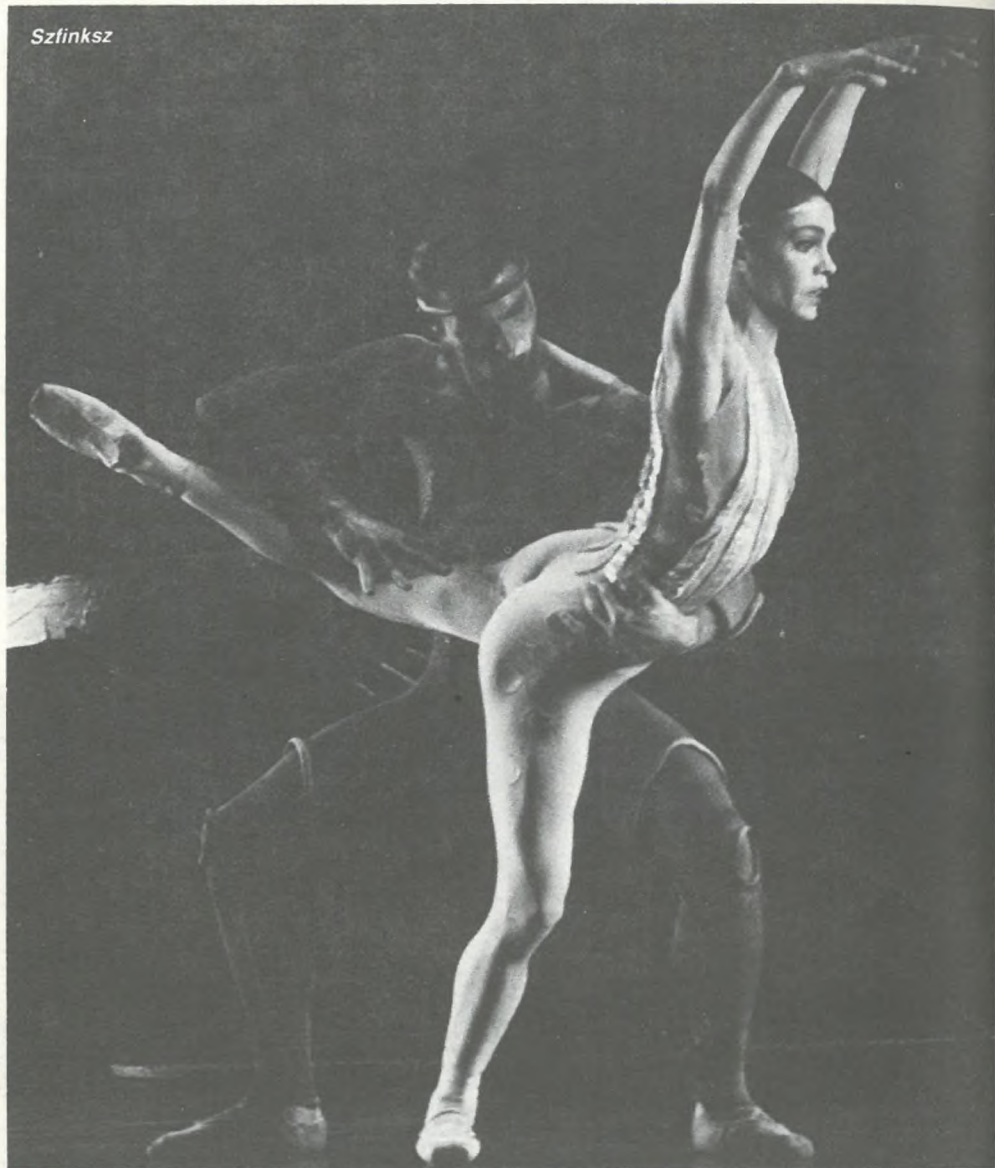
*Love Songs*

káig" mindent pontosan megérthetett-e a néző. Valószínűleg nem illik, hiszen itt a lényeg mégis inkább maga a komédiázás volna, s a librettótanmese inkább fonál lehet, amelyre a játék ráakódik. És ettől még kiszűrhetne a publikum, hogy a lisztes arcú *Pulcinella* sorsát kíséri végig – handabandázásától halálán át feltámadásáig –, a vidor és bánatos bohócét, aki grimaszol, mereng és akrobatikázik, s aki egyszerre kalefaktor és balek. (*Marc Renouard* remekül alakította, eszköztárában a pantomim, a cigánykerék, a tánc, a filozofikus töprengés egyforma rangon szerepelt.) Ha pedig az ember mégsem felhőtlen biztonságban tájékozódott a darab minden egyes fordulataiban, abban lehet, hogy a formális ötletbőség, az epizódok halmozása is ludas.

Arról nem szólt a fáma,

*Pulcinella*





vagyis a műsort megelőző tájékoztatás, hogy Amodio vajon Massine eredeti szövegkönyvéhez nyúlt-e vissza, avagy maga kalapálta ki a librettóját. Mindenesetre alapos felvonalást rendezett a commedia dell'arte figuráiból. Parasztlányok és gyáva katonák futkostak, nagyhasú török basa villogtatta a kardját, bírák és megsokszorozott Pulcinellák nyüzsgtek. Igen, és valószínűleg épp a nyüzsgés tájékán

kell keresni említett hiányérzetünk okát: a handabandák és formális változások bőségében is a darab valamiképpen *leíró jellegű* marad. Nem szikráznak eléggé az ütközések, s így a commedia dell'arte néha olcsó, de tagadhatatlan vitalitással telített szelleme is valamiképpen távol marad. Sokat lehetne töprengeni azon, hogy Amodio ebben egyedül viseli-e a felelősséget. Mert – istenkísértő megjegyzés – Sztra-

vinszkij partitúrája is kicsit „száraz” a bővérű színpadi komédiázáshoz.

A közönség tehát az olasz est első harmadában átadta magát az engedékeny szórakozásnak, noha utólag örömmel emlékszik vissza nem is annyira Amodio táncnyelvére (ilyesmi ezúttal nemigen akadt), mint inkább néhány szellemes jelenetére. Ilyen volt például a lefejezett Pulcinella búslakodása, vagy egy-

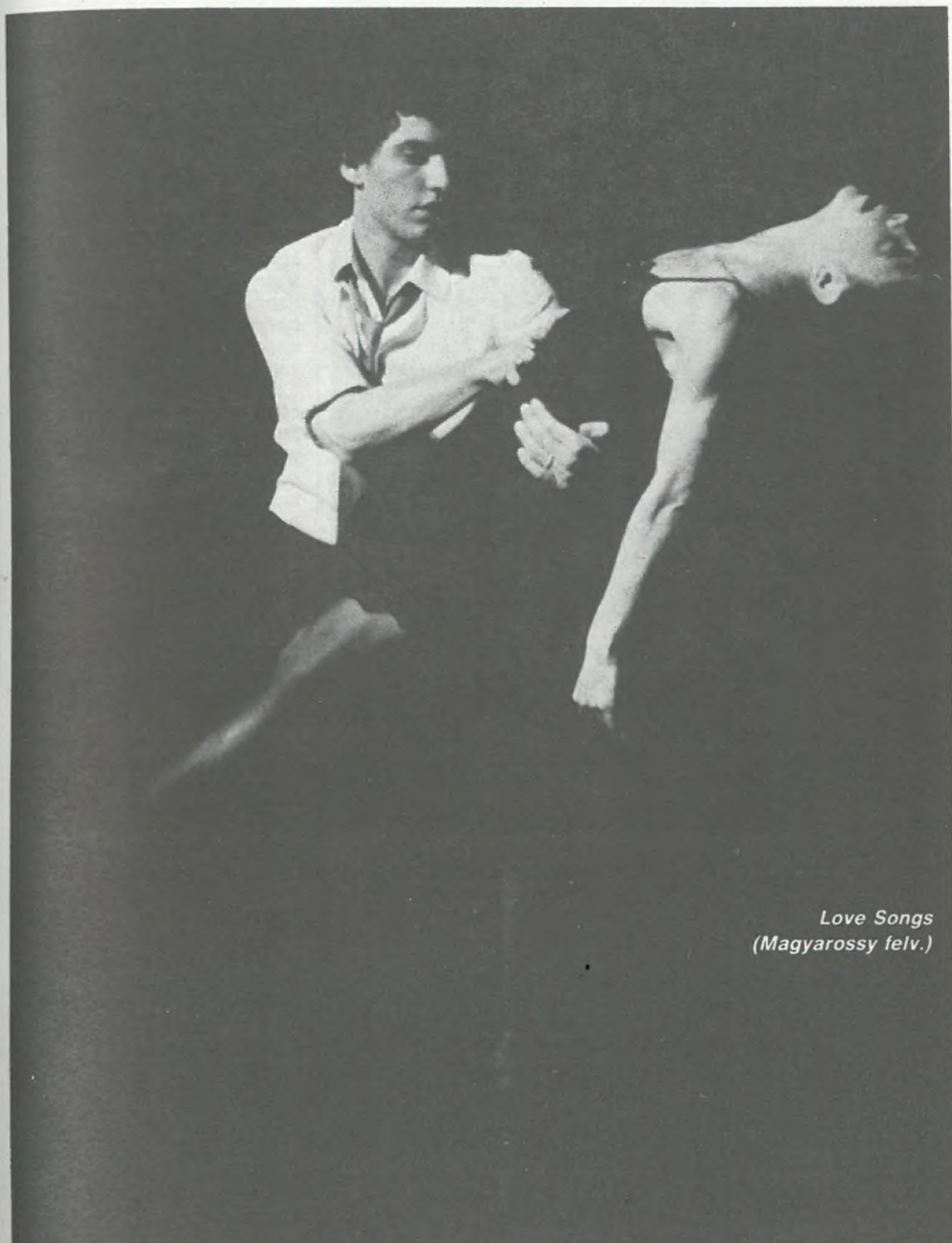
egy bábjátékos, illetve árnyjátékos jelenet. Önmagukban lebilincselően sikerültek. A tánckritikus mégis motyog magában, hogy „már megint futkosásokkal és szcenikai eszközökkel helyettesítik a szorosan szakmai eszköztárat”.

Az est második darabja, a

Szfinksz egészen más régiókba röpíti a nézőt – térben, időben és stílusban –, hiszen koreográfusa az az amerikai Glen Tetley, akitől három éve épp ez a társulat mutatta be a Mitikus vadászokat. Időben is messze kerülünk, hiszen – talán éppen Tetley egyik ihlető mestere, Martha Graham nyo-

mán – az ókori mitológia berkeibe jutunk. A stílust pedig ezek után alig kell ecsetelni: a mitológiai téma ezúttal az amerikai modern tánc Tetley-változatában jelenik meg a színen.

A témáról szólva meg kell állni egy pillanatra, nekirugaszkodva a darab egyetlen,



*Love Songs*  
(Magyarossy felv.)

de nem éppen másodrendű problémájának (utána már jöhet a teljesen megérdemelt elismerés). Arról van ugyanis szó, hogy miközben csak rosszszalhatjuk az „átlagnézők” műveltségi hiányát, a táncműnek mégis önmagában kell érvényesülnie, és senkitől nem várhatjuk el, hogy Trencsényi-Waldapfel Imre oly kitűnő mitológiai könyveivel a hóna alatt sétáljon be a Vígszínházba. Nem bizony! A kutyát itt van elásva, mert előzetes tájékoztatás nélkül csak tanácstalanul nézhetjük a színpadot, nem tudván, hogy „ki, mikor és miért” mit cselekszik. Szerencsére a számárvezetőt megkaptuk, mely szerint bolyongásai során a görög Oidipusz szembe kerül a talányos egyiptomi szfinksszel, egymásba szeretnek, s emiatt a szfinksznek félistenből emberrel kell visszaváltoznia. A jelzett dilemma azonban váltig fennmarad, sőt a tánc történet egyik visszatérő buktatója is, hogy ti. egy nagyrészt verbális karakterű hagyomány (mert hiszen találós kérdéseket adnak fel és fejtenek meg) ugyan hogyan transzponálható a tánc nyelvére? Századunk utolsó harmadában Tetley darabja az ezoterikusnak ezt a veszélyét bizony viseli, ám ezen túl a darabról és előadójáról csak jót mondhatunk. Sőt: bravissimo!

Tetley nyelve ugyanis nekünk frissen hat, s Bohuslav Martinu muzsikája igazán gazdag és kifejező, szorongást és kitérőést egyaránt éreztet, s úgy hiszem, a korszerű zene hívei nehezen találának benne kivételalót (eltekintve a már megint ezoterikus újítások híveitől). Fontosnak érzem közben, hogy Tetley nem merült el mélyértelmű guggolásokban és csoszogásokban, amelyek bizony vígan kompromittálják a modern táncnyelvet. Mozdulattára nem fordít háttal látványosan a klasszikus hagyománynak, s a modernséget nem fetisizálja. Nem eklektikus, hanem harmonikus mozgás-ötvözet jelent itt meg, a dinamikát és a csend pillanatait sem mellőzve, bár – ismerjük be – olykor a mozgások ismétlődésével is találkozhatunk, mintegy figyelmeztetőként, hogy napjainkra nem-

csak a klasszika, hanem a modern tánc is kitermeli a maga közhelyeit, bevált fogásait. Mégis nagyon szép ez a tánc, a koreográfiai fogalmazáson túl legalább két okból.

Az egyik, amiről megint nem szolt a fáma: ki alkotta a tánc egyszerű, és mégis megejtő díszletét? Az az emelvény, amelynek lehajló hídján a szfinksz olykor helyet foglal, tökéletes illúziót kelt, jelzi a partnerek válaszúton álló helyzetét. A másik mozzanat: a háromszemélyes darab előadógárdája. Oidipusz szerepében Marc Renouard egészen új arcúlatával mutatkozott meg, ahogy testét végigforgatta, sőt csavarta a színpadon (itt persze a mitológiai hős vastag lábáról szó sem lehetett, s ez valószínűleg nem baj). A kutyafejű halálistenség, Anupisz szerepében Alesandro Molin ugyancsak plasztikusan formálta vagy éppen pózolta itélethordozó szerepét, de kétségtelen, hogy itt a „nagyágyú” Elisabetta Terabust lett, aki – hála az olasz művelődéspolitikának! – lemondta betáblázott londoni fellépését a budapesti vendégjáték miatt. Igen, a közép-temetű és technikai perfektségében, sőt látszólag rezervált előadásában is oly kifejező táncosnő a szfinksz szerepében elhíthetőt nyújtott: tisztán táncos és alig rebbenő gesztus-eszközökkel az élet változóján vergődő embert jelenítette meg. Lehet csupán kiegészítő adalék, hogy a klasszikus balett leginkább az ő táncában jelent meg, míg a két férfi inkább Tetley sajátos, „csavardós” táncnyelvét prezentálta – a lényeg mindenképpen az, hogy az előadók hárommal nagyon szép, mélyen emberi táncművet láthattunk. S ezt elmondhatjuk a mitológiai burok ellenére, sőt a már firtatott mitológiai-irodalmi tanácstalanság ellenére is.

Ha a társulat első két darabja a komédiázás és a lélektani vonzatokat sem mellőző mitológiai dráma körében fogant, a harmadik műről elmondhatjuk, hogy nagyjából a „tisztá tánc” megnyilvánulásait közvetítette, ámde mégis úgy, hogy az egyes táncételek meghatározott szenvedéllyel és expreszszívítással jelentek meg a

színpadon, tehát semmiképpen nem a sterilitás, hanem inkább a líra és a dráma töltésével. Pontosabban szólva a dráma és a drámbázás adta a legfontosabb vonulatot William Forsythe koreográfiai miniatűr-sorozatában, a *Love songs*, vagyis Szerelmi dalok koreográfiai áttételében.

Századunk amerikai daltermésének táncainca, mármint a dalok értelmezésében Forsythe valószínűleg ott vetette el a sulykat, hogy a szerelmi kapcsolatoknak szinte kizárólag a sötét, tragédiaterhes aspektusait ábrázolta. Nos, nem lehetünk a rózsaszín cukorkáz hívei, s már régtől tudjuk, hogy igenis létezik „héjanás az avaron”, ámde ennyi feketébe öltözött görcsölést, sőt kombinézagatást nem egykönnyű elviselni. Vágyunk a harmóniára is, mert hiszünk a harmónia lehetőségében (és nem egyszerűen valami stupid zsdánovi esztétika alapján), s ezúttal majdnem csak az élet reménytelen oldala mutatkozott meg. A koreográfusnak joga, hogy életszemléletét hajtépésekben vagy fetrengésekben jelenítse meg, ám talán nem túlzás állítani, hogy a szerelem több a brutális elhagyatottságnál. Lehet persze a táncsorozatot úgy is értékelni – előadói igazán kitétek magukért! –, mint a koreográfus vallomását évtizedünk szerelmi kapcsolatairól, vagy mint tisztességes figyelmeztetést, hogy „valami baj van”, ám ez mit sem változtat a szólók és kettősök sorozatának egységességén, bármilyen robbanékonyak is voltak az egyes tételek.

Ami mégis javított a táncfőzér képén, az mindenképpen a táncosok önatádsága. Társulati összképként itt ismerhettük fel igazán, hogy az Aterballetto csakugyan „belevaló profi gárda”, mert minden epizód előadója szívét-lelkét-tudását-tüdejét adta a produkcióba. Külön kérdés, hogy megint E. Terabust és A. Molin csúcsosodott ki a táncsorozatból.

Summa-summárum: akadnak fenntartásaink az olasz Aterballetto idej vendégjátékáról, mégis jó volt és építő hatású, hogy az együttes újból felléphetett az Interballett sorozatában.

Maacz László

# A Komische Oper társulata

Tom Schilling húsz éve alapította a Komische Oper Ballettgyűttesét. A társulat azóta a tánc és a színpad különféle eredményeit asszimilálta, sőt önálló formai törekvéseivel ma már megkülönböztetett helyen áll az NDK balettéletében. Március 27-i vigszínházi estjük legjobb pillanataiban különös szintézis tanúi lehettünk: a német romantika szelleme éledt újjá kortárs koreográfiákban.

R. Schumann op. 9-es *Karnevál* című zongoraciklusa kétszintes játéklehetőséget kínál, melyet ki is használ a szövegkönyvíró Bernd Köllinger. A darab álarcokról szól, valódi és ál-álarcokról, mulatsági kellékek és hamis magatartások furcsa kötelékéről. A játék „egyenlő eséllyel” indul: a színpad mélyén, háttal a nézőtérnek hét, feketébe bújt figura áll, majd egymás után, karakterükre jellemző módon kiperdülnek. A kis exozicció után indul a valódi „multság”, mert az alakok immár különböző színű álarcokat öltenek. A klasszikus színek tulajdonságokra utalnak, míg a sárga egy könyörtelen, agresszív embert takar, addig a lila a bánat búvóhelye. Gondolom, a maszkok is a jelmeztervező Eleonore Kleiber munkái, terveiben kétféle felfogás érvényesül, hol csak színekkel, hol formákkal és vonalakkal is operál (fehér maszk).

A fehér és a piros szín kettőse még boldogságba oldódik, az előadók álarcaikat is levepszik. Elhagyott „kellékeik” felett egy álarc nélkül megjelenő leány szemlélődik csöndeszomorúan, de nem sokáig: a frissen érkező fekete álarcos



*Karnevál (Ágoston felvételei)*

férfi táncba hívja. Ám kapcsolatuk csupán egy intermezzo, mert színpadra lép a sárga szín mögé rejtőző nő is, és jobb játékosnak bizonyul. Megszerzi a férfit. Az árván maradt lány a naivak, hívők, az idealisták megtestesítője, de ő is megtörik, álarcot ölt. Igaz így sem hamisat, mert a bánatos lilával azonosul. Most már minden érzése titok, kiszolgáltatottsága enyhült – de mi-

lyen áron?! A koreográfus véleménye egyértelmű az emberei közösség néhány „vívmányáról”, a léleknyomorító hamis szokásokról, a magunk bünszűs kis emberjátékairól. Ennek jegyében a további játékosok, a zöld és a kék álarc viselői is félnek a valóságtól, érzelmeik kinyilvánításától, pedig nagy a kísértés, ...néha már álarcaikat is fölemelik, hogy valódi csókokat élvezzenek,

de kicsinyes biztonságukba kapaszkodva újból és újból begubódnak. A koreográfusban mégis az optimizmus győz, mindenkit színpadra hív, hogy álarc nélkül csodálkozzék a tisztább öröme.

Schumann 1835-ben alkotott műve – mint ekkor született zongoradarabjai általában – hirtelen bomló dallamok eleven sorából épül, felsejlő motívumok oldódásából, mint Kroó György írja: „novellisztikus miniatűr költészet”. Az előadók ennek megfelelően sűrítettek, és epizódnyi lehetőségeikben is határozott karaktereket vilantottak fel.

A műsor középharmadának örültem legjobban. Az *Esti táncok*ban szétbonthatatlanul összefonódott a mozdulat, a zene, és a lappangó filozofikus tartalom. Ezt a koreográfiát csak német művész alkothatta.

A koreográfia zenei háttere részben az 1820-ból származó *C-moll vonósnégyes* (D 703), mely F. Schubert munkásságában stílusváltozást hozott – a zenetörténesek szerint akkor talált önálló hangjára –, részben a későbbi *Esz-dúr trió* zongorára, hegedűre és gordonkára. Az utóbbi *Adagio* tételében ellentétes, mégis összetartozó jelenségek fonódnak össze: félelem a haláltól, de szinte vágyódás a halál könnyű karjaiba, ahogy Schumann



*Esti táncok:*  
Jutta Deutschland  
és Thomas Hartmann

írja: „...egy sóhaj, amely szív-szorongássá akar fokozódni”.

A színpadon új és új párt alakítva három nő és három férfi táncol. Csak később derül ki: egyikük maga a halál. Néhány mozdulatsor periodikusan feltűnik a párcserék soro-

zatában, míg a halál dönt. A kiszemelt lány, Jutta *Deutschland* erőtlen menekülése megadásnak tűnik, s végül már furcsa vonzalommal simul a fehérarcú halál, Thomas *Hartmann* alakjához. Kettősük ezért inkább lírai, mint drámai, inkább föloldódás, mint elszakadás: az egység lírai dialektikája. A táncosnő minden porcikájával erre a szerepre született, szemétől ujjá hegyéig ez az édes-bús reménytelenség járja át. Törekeny karjával néha könyörgőn fonódik a halálférfira, aki lágyan és vigyázón öleli és pillékeny emelésekkel suhan vele az „ismeretlenbe”.

Schumann és Schubert mellett *Beethoven* az est harmadik zeneszerzője. Ők hárman nagyon is összetartoznak, mégpedig épp Beethoven révén, aki teljesen más alkotói világa ellenére is már Schubert és Schumann romantikájának készíti az utat. A *Komische Oper* legjobb táncost igénylő műve a *Pastorale*, Beethoven VI. Szimfóniájára (op. 68) készült. A koreográfiában a társulat ifjabb generációja is színpadra lépett robbanékony, ám egyelőre kiérleletlenebb stílussal, és valamelyest teltebb izomzattal is. Lehet ugyan, hogy ezt a benyomást a napos aranylő hátsó drapéria és a hófehér trikók is hangsúlyozták, ahogy



*Esti táncok*



*Pastorale (Magyarossy felv.)*

talán azt is a scenikai megjelenítés számlájára írhatjuk, hogy a szólisták közül Rosemarie Dresel-Starke minden előnytelen alkati tulajdonsága kihívóan érvényesült. Szinte csodálkoztunk, hogy ugyanő táncolta – kiváló temperamentummal – a Karnevál sárga álarcos nőjét. Még egy apróság: nem túl szerencsés, hogy az előző koreográfia halál szerepének alakítója most is szólótáncolt, mert szükségképpen meggricskázta az Esti táncok gondolati súlyát. (Lehet, hogy más szereplőváltásokkal együtt ezt is valami kényszer hozta?)

Beethoven tételeit, melyeket a szerző maga látott el felira-

tokkal, Tom Schilling új címeikkel fejeltte meg, nem a tartalmi változás miatt, hanem a tánc mai formai lehetőségeinek megfelelően – elvontabb gondolatokra utalva. Így, míg a zeneszerzőnél ilyen megjelöléseket találunk: Érkezés a szabadba; Patakparti jelenet; Falusi vigasság; Vihar; és Zivatar utáni hálaének, a koreográfia párhuzamosan a Találkozások; Összhang; Tánc; Fenyegetés; és Újrakezdés tételekre épül. A koreográfia a muzsika hangulatát követi. Könnyedén síklunk hol az eredeti zenei utalás, hol a színpadi látvány vonzásában, miközben a vágyódás, szerelem, félelem és az összetartozás motívumai is

megjelennek. Talán csak ott mutatkozik képzavar, vagy még inkább következetlenség a koreográfus koncepciójában, ahol Tom Schilling hírtelen Beethovenre akar hasonlítani. Természetutánczó mozdulatsorai, színpadot átszelő ugrássorozatai ugyanis gyakran már illusztrálják a zeneszerző ihletforrásait.

A táncosok nagy lendülettel „játszották újra” a tételek szerzői intencióit, s bár gyermeki szertelenségük nem mondott ellent a pasztoralnak, az előadás utolsó része nem érte el a Karnevál, s főképpen az Esti táncok kiemelkedő színvonalát.

**Péter Márta**

**FELSZABADULÁSUNK** 40. évfordulója alkalmából április elején hazánkban vendégszerepelt az *omszki Barátság* néptáncgyűjtés Szalkszentmárton, Albertirsa és Cegléd közönsége előtt. Ugyanekkor a Csuvas Állami Együttes Egerben, valamint Verpeléten adott műsort.

Győr városának és a KISZ megyei bizottságának ifjúsági díjával jutalmazták a közelmúltban *Ladányi* Andreát, a Győri Ballett táncművészt, valamint az 1972-ben alakult pannonthalmi *Pándzsa* néptáncgyűjtést, a megye kulturális munkájában kiemelkedő teljesítményükről.

# A Kubai Nemzeti Balett szólistái

**I.** Nem éppen ideális körülmények között került sor a Kubai Nemzeti Balett szólistáinak bemutatkozására. A jó nevű társulat világhírű táncosainak programja csalódást okozott. Az előadói színvonal ingadozását is csak részben indokolhatták a Pataky Művelődési Központ áldatlan színpadi-világítási feltételei, vagy a prágai és budapesti légikikötők között bolyongó jelmezek kései megérkezése. A kínos várakozásból fakadó rossz érzést természetesen az sem oldhatta fel, hogy a programot a meghirdetettől eltérő sorrendben mutatták be.

A kubai társulatok magyarországi vendégjái

tekai ez ideig közvetlenül és áttételesen is megtermékenyítően hatottak táncművészetünkre. A programok megejtő tisztasággal érzékeltették a tánc elemi erejét, a nemzeti karaktert, s a bemutatott koreográfiák többsége friss, modern szemléletével lepte meg a közönséget. Ezúttal a koreográfiákból épp a nemzeti tradícióból merítő, az internacionális eredményeket adaptáló, s így a táncművészet egészét gazdagító szemléletmódot hiányoltuk.

Legszembetűnőbbben mindez az előadást záró *O-Ye-Ye-O*-ban jelentkezett, *Alberto Alonso* kompozíciójában. A yoruba hagyományra hivat-



*Léda és a hattyú*

kozó koreográfiában néhány sztereotíp afroid mozgáselemhez formális megoldásként társultak a mimes gesztusok, valamint az egyébként nagyon dekoratív jelmezek és kellékek. Egyedül a Nap-Fényt megjelenítő Caridad Martínez látán éreztük a különböző kultúrák ötvöződésének, a Nap melegének teremtő szépségét. A kompozíció egésze jobbra revü táncképre emlékeztetett, amelyből azonban hiányzott az éjszakai színpadok világának erotikája. A tánckezdő csoportalakzat plasztikai szépségét igen hamar feledtették a hosszadalmas és unalmas szólók. A koreográfia sokszor felidézte a Kubai Nemzeti Táncegyüttes 1979-es vendégjátékáról az Okantoni pillanatait; a tánc ugyancsak a yoruba kultúrából merített, csak mennyivel megnyerőbbben!

A műsort bevezető koreográfia, a *Mozgás* az első pillanatokban meglepetést keltett plasztikai formáival. A spanyol barokk építészet vonalvezetését idéző koreográfia érdekes tanulmány, ahogy a lassú mozdulatrajzok és a hosszasan kitartott helyzetek a térben egyre tovább terjeszkednek, önmagában azonban inkább sorolható a térkompozíciós kísérletekhez, mint a koncertszámok kategóriájába. A program egészéből Tomm *Ruud* műve mégis kiemelkedett racionális, mélyen átgondolt szerkezetével, a kulturális örökséget is tükröző formai megoldásaival.

A bevezető tanulmányt két konvencionális táncszám követte. Egyikük – Ivan *Tenorio*tól a *Léda* és a *hattyú*, Josefina *Mendes* és Jorge *Vega* előadásában – csak azokban a pillanatokban kelthette fel érdeklődésünket, amikor a mitologizáló koreográfia az emberi (férfi-nő) viszonylatok ábrázolására tett kísérletet. Így a szép momentumok között őrzük *Léda* alázatos, párjához idomulni igyekvő hattyúmozgását, vagy pedig a zárószakasz megformálását, amint a vágyát betöltött *Zeus* „isteni” elvonulásában tragikusan magára marad. Csak mi történt a két mozzanat között? Hideg, érzelemmentes ölelkezés, hosszasan, bizonytalan és konvencionális emelések sorozata.

Ugyanez az üresség jelentkezett *Gustavo Herrera* viharos gyorsaságú és meghökkenítő mozgáskombinációk sorozatával telítődött *Verdi pas de deux*-jében. *Herrera* sajnos szíporzázó szellemesség nélkül zsúfolta tele művét táncellenes elemekkel, s csupán technikai bravúrokra kényszerítette előadóit: *Mirta Garciát* és *Fernando Johnest*. A technikai bravúrokat azonban nem csodálhattuk meg, erre a színpad állapota és méretei nem adtak lehetőséget.

Monumentális táncmonológot ígért I. *Tenorio: Hecuba* c. koreográfiája *Aurora Bosch* előadásában. Az elpusztult *Tróját* és a „boldogtalan királyné” rabságát jelképező, köteleken függő rongyháttér előtt a monológ azonban mindössze inkább csak hosszadalmas lett, s a patetikus gesztusokkal ágáló, nagyléptű futásokból a la secondba merevedő táncosnő látványa inkább fakasztott mosolyt, mint megrendülést. A konkrét történetet egyébként *Bosch* csupán úgy jelezte, hogy koronaszzerűen feje fölé emelte a kezét, de a kompozíció egésze nem láttatta sem az egyedi példázatot, sem pedig segítségével az általánost. *Hecuba*, vagy egy nép tragédiáját



Léda  
és a hattyú

Szökés (Ágoston felvételei)



láttuk? Azt hiszem, mindegy. A színpadon érdektelen „drámázás” folyt.

A *Bábuk*, Alberto Mendez kettőse sikerrel szerepel operaballetünk repertoárján. Most Caridad Martínez és Fernando Johnes előadásában a nagyközönség megismerte a mű eredeti atmoszféráját. Hazai előadóink is nagyszerűen táncolják, de a mi leánybabáink európai kauszujátékként, finom szemérmességgel jelenítik meg a figurát. C. Martínez karakterisztikus, vérbő rongybabája láttán bosszankodtunk csak igazán, hogy a reflektorok csupán „post festa” világították meg a táncosok hűlt helyét. Kár, mert azt hiszem, ezúttal szép élményben lehetett volna részünk.

A műsorban talányos koreográfiával jelentkezett Hilda Riveros. A *Szökés* c. kompozícióból nem lehetett pontosan eldönteni, ki és miért szökik. A varrógép társaságában méléző leány, A. Bosch a felhangzó rockzenére klasszikus elemekkel tűzdelte variációba kezd, amelybe egyszerre csak a színpadi vaságy alól kimászó fiú, J. Vega is bekapcsolódik. Táncuk nem fejlődik igazi kettőssé, hiszen a fiú jól-rosszul ideoda cipeli a lányt, majd mint aki megelégedi az emelgetést, ismét eltűnik az ágy mögött. Megszökik? Lehet. De az is lehet, hogy a nő szökött egy rock-álomba, amelyből az igazi tánc és az álom lebegése egyaránt hiányzott, mert a nehézséges emelések túlságosan is jelen időben láttatták a fizikai fáradalmakat.

Századunk legnevesebb klasszikus táncosnőivel szinte összeforrt Saint-Saëns „A hattyú” c. cselló-darabja. Így felfokozott érdeklődéssel vártuk Michael Descombey parafrázisát, az *Egy hattyú halálát*. Bevallom, csalódtam várakozásomban. Nem tudtam elfogadni az alkotó koncepcióját, a koreográfia egészét, annak ellenére sem, hogy Rodolfo Castellanos drámái töltéssel, átélten, „tisztán” táncolt. Az eredeti zeneművet különben itt elektronikus feldolgozás előzte meg, amelynek szélzúgást imitáló effek-

tusaiból kihallatszottak „A hattyú” motívumtöredékei. Az akusztikai háttérhez csatlakozott a szárnyaszegett, szinte pakurába ragadt, vergődő táncos látványa. A hatás megrendítő, s e bevezetést maradvány drámai élményként örööm. Descombey azonban csak bevezetőjében élt a zenei parafrázis lehetőségével, s táncát tulajdonképpen az eredeti műre komponálta. A puha, lágy csellóhangzashoz nem igazán illeszkedő expresszív gesztusokkal, kemény, már-már naturalis mozgáselemekkel kifejeződött ugyan az ellenállás, az élniakarás vágya, de a koreográfia teljessége szerintem ellenkezett a zenemű szellemével. Ha a mű egésze a bevezető kompozíció zenei háttérével készül, akkor valóban nagyszerű újrafogalmazás, parafrázis születik. Így a kísérlet mindössze első harmadrészében sikerült.

Végezetül is sajnálatos, hogy a kubai művészek programja nem számolt be igazán új, friss alkotói eredményekről. A tradíciókból merítő újítás helyét pedig most a konvenciók foglalták el.

**Kövágó Zsuzsa**

II. Ha valaki az ideai Interbaletten látta először a Kubai Nemzeti Balett táncosait, s ismerkedett meg a kubai alkotóművészek munkáival, ugyan csak szomorú benyomása támadhatott a rangos kubai táncművészet jelenkori vívmányairól. A szép emlékeket őrző szakmabelieknek nem kevés csalódást keltek a legújabb tapasztalatok. Igazat szólva, a köbányai Pataky István Művelődési Központ — ahol a kubai vendégek első bemutatóját megtekinthetjük — szegényes adottságaival, primitív világítástechnikájával nem nagyon alkalmas és nem is méltó hely hírneves külföldi balettművészek fogadására. Úgy hiszem, mégsem elsősorban a külvárosi helyszín volt a ludas a mostani vendégjáték sikertelenségében, hanem a rosszul válogatott, meglepően gyenge koncertprogram (Mendez koreográfiája kivétel), amelyet a társulat öt női és három férfi szólójátéka felkínált.

A műsor nyolc kamaraművet vonultatott fel, ismerős és nekünk újak hangzó nevek alkotásait. Az utóbbiak közé tartozik Tomm Ruud, kinek alkotói egyéniségéről nem sokat tudtunk meg az előadást indító *Mozgás* című rövid tánckompozíciójából. Annyit talán mégis, hogy a koreográfus szívesen játszik a mozgásformákkal, kicsit öncélúan, bár egyfajta képzőművészeti hatásra törekedve. A Hacsaturján zenéjére egy férfi és két nő — Caridad Martínez, Lourdes Alvarez, Rodolfo Castellanos — világoskék trikóban tetszetős mozgáskombinációkat hajtott végre, s egymásra kapaszkodva attraktív szoboralakzatokat épít. Később a férfi helyben forog, miközben a ráfonódó női testek libikókászerű mozgása lágyan hullámszik a térben. Érdekes látvány, s a testek architektúrája igen plasztikus. A *Mozgás* mégsem ad többet a cím-nél.

Ivan Tenorio „inkább az emocionális intenzitást keresi, mint a koreográfiai kép eredetiségét, sőt azt a luxust is megengedi magának, hogy bizonyos elemeket visszatérően alkalmazzon” — foglalta össze Orlando Tequechel az



alkotó legjellemzőbb vonásait, amelyek a 79-es Interbaletten szereplő Bernarda Háza c. balettből is kirajzolódtak. Ám a Lorca-dráma táncadaptációja tehetségesebb alkotásnak bizonyult, s megnyerőbb színekben tüntette fel a koreográfust, mint mostani két táncműve. A *Léda és a hattyú* mitologikus témája ellenére sem emelt minket az isteni szférákba. Azért nem tudunk elszakadni a földtől, mert a látványban egy nem túl eredeti szerelmi táncnettőssel találkozunk, mégpedig a fehér trikós, mezítlábás pas de deux-k sematikusabb fajtájából. A mű alaptónusát C. Debussy lírai muzsikája teremtette meg, Josefina Mendez és Jorge Vega technikailag hibátlanul közvetítette a koreográfiai szövet szokványelemeit, előadásuk azonban mentes maradt az átütő erejű érzelmi kifejezéstől.

Tenorio másik alkotását, a *Hecuba* címet viselő táncmonológót Aurora Bosch látványosan drámázó tolmácsolásában láttuk. A táncosnő rúdról lecsüngő mocskos rongykötelek közül vergődik elő, rojtos-rongyos alig- ruhában, de spicc-cipőben. Wladimierz Kotononski zenéje sejtelmes, sustorgós, olykor ütősök zajától izgatót kíséretet ad. A hősnő elgyötört tekintettel, széles gesztusokkal, görcsökbe ránduló testtel, gyakori fejhez-kapásokkal és oldalt grand battement jétékkel szenved – valamiért. Nyomatékkal időnként a földön is hengergőzik, majd spiccen feszülő grand pliéket végez. Hirtelen indulatok támadnak benne, s grand jétékkel szeli át a teret. Megfigyelhettünk még vánszorgó menetelést, néhány elszánt forgást, arcmasszírozást, torokfajtagatást s végül földre zuhanást. Az idegesítően unalmas, klisé ízű darab állítólag a lerombolt Trója rabszolgáinak kényszerített, boldogtalan királynőjéről szól, aki végső elkeseredésében a tengerbe vetette magát.

A *Verdi pas de deux*-vel Gustavo Herrera a technikai bravúrszámok sorát gyarapította. A grandiózus táncnettős hatalmas lendülettel áradó mozgásfolyamatában a koreográfus meglepő egyéni ötletekkel variálta a klasszikus materiát. A mozdulati szellemkedés azonban néhol kicsit erőszakoltnak tűnt, és agyonkomplikált lépéskombinációkkal terhelte az előadókat. Dicséretükre legyen mondva: Mirta Garcia és Fernando Johns bírta a fergeteges tempót, s láthatóan örömmel száguldozott ki és be, hogy újabb és újabb variációkban bizonyítsa technikai fölkészültségét.

Sajátos ötletnek tetszett Michel Descombey vállalkozása, amellyel férfi táncosra költötte új-já az *Egy hattyú halálát*, az eredetileg Anna Pavlovának készült M. Fokin koreográfiát. A mű indítását találóan fogta meg az alkotó: Rodolfo Castellanos a témához illő, hangulatteremtő szélzúgás közepette jelenik meg a színpadon, s ez a természetet jelző hanghátter kíséri az első kifejező gesztusokat, vergődő mozdulatokat is. A tánc a továbbiakban (most már Saint Saëns zenéjére) azért érdekes, mert Descombey az alapművel éppen ellenkező módon, felfelé feszülő dinamikai íven vezet végig a madár táncos haláltusáját. Az előadótól egyre keményebben, egyre dühösebben ránduló mozdulat-íveket látunk, a pusztulás elleni vad küzdelem



jeleit, szemben a női hattyúk fokozatosan halkuló, belenyugvást kifejező mozdulataival.

A rosszul improvizált világítás ellenére is felüdülést hozott Alberto Mendez tüneményes balettminiatűrje, a *Bábuk*. Operaházi művészeinktől is sokszor láttam, és mindig élveztem ezt a kicsit szentimentális, nevetős-szomorkás babatáncot, amely egyszerre hordoz mesei lényegét, s emberi tanulságokat. A látványnak most különleges ízt kölcsönzött a bájos, valódi(!) néger baba, Caridad Martinez, aki pontosan olyan szerzetreméltó, kedvenc játékszert varázsolat a színpadra, amelyet a gyerekek álmukban is féltve őriznek.

Naiv megfogalmazású és érdektelen kompozíciót mutatott be Aurora Bosch és Jorge Vega Hilda Riverostól. A *Szökés* (címe meglehetősen félrevezető) egy magányos nő ábrázolását közvetíti három tételben, háromféle zenei aláfestéssel. Fehérruhás lány „szeretne megszökni maga elől”, vagyis depressziós hangulataból. Az első rész tehát a gyötrelmeké. Váratlanul varrógépéhez rohan és sebesen varrni kezdi derekáról lekapott szoknyáját. Miért is? Ta-

lán, mert keserű gondolatai ellen legjobb orvos-ság a munka. Rockzene hangzik fel, a lány vidáman riszál, majd klasszikusan modern szólót lejt. Az igazi jó hangulathoz már csak egy társ hiányzik, aki elő is bújik az ágy mögül. Édes-bús zongoraszóra pas de deux következik. A fiú hamarosan menni készül, visszatekint, s mivel a korábbi emelések nem sikerültek kifogástalanul, újból megpróbálkozik néhányval. Végül a táncosnő ismét magányosan medítál. Megint nem lettünk gazdagabbak, hacsak egy szomorú tapasztalattal nem, hogy Aurora Bosch felett is eljárt az idő.

A bemutató zárószáma, az O-Ye-Ye-O kubai nemzeti tradíciókból táplálkozott. A koreográfiát *Alberto Alonso* készítette *Rembert Egües* afrikubai ritmusokat, dzsessz-muzsikát és néger spirituálét elegyítő zenei montázsára. A csoportpózzal, illetve közös táncval keretezett műalkotás a yoruba mítosz négy istennőjének

– Víz, Nap, Föld és Szél – karakterizálását tűzte ki célul. A mozdulati jellemzésben viszont a koreográfus inkább az extremitásra törekedett, mintsem az alakok lényegi megrajzolására. Következésképp az isteni jelenségek felismerésére csupán a jelmezek adtak kevéske támpontot. A hosszúra nyúlt mítikus felvonulás nem keltett különösebb izgalmat. A Napot meg személyesítő *Caridad Martínez* sugárzó lényét, lágyan ivelő mozdulatait azonban a balett, sőt az egész előadás maradandó élményeként őriz-zük.

**Szűdy Eszter**

*A kubai szólísta csoport a vígszínházi előadásán a Délutáni szieszta című művet is bemutatta*



A pécsi Nemzeti Színházban márc. 3-án rendezték meg a Dél-dunántúli néptáncantológiát, amelyen Somogy, Tolna és Baranya megye tíz együttese – többek között a pécsi Baranya, a Mecsek, a barcsi Boróka, a dombóvári Kapos, a szekszárdi Bartina együttes – lépett a közönség elé. A nagy sikerű bemutató bevételét a rendezők a Martin György alapítvány javára ajánlották fel.

**HÍREK OLASZORSZÁGBÓL.** Az idei színházi évadban mindenekelőtt *Rómában* keltett szenzációs hatást a Teatro Olimpico-ban a *Pilobolus* együttes tíznapos vendégszereplése. Röviddel utána és ugyanabban a színházban a szintén amerikai *Lindsay Kemp* társulata nyitott több hetes szeszt, ismét nagy érdeklődés mellett, melyet a *The big parade* c. program vívott ki totális színházszerű produkciójával. Nem érdekeltlen, hogy ebben az összeállításban a magyar *Imre* Zoltán is sikeresen részt vállalt.

*Milánóban* nagy szenzációt keltett a Scalaban *Franco Zeffirelli* új produkciója, *A hatyúk tava* január végén bemutatott új változata. Zeffirelli teljesen megváltoztatta a mű librettóját és szerkezetét, mert *Odette*-et és *Odiliát* két különböző táncosnő alakította (*Alessandra Ferri* és *Carla Fracci*), s *Siegfried* szerepe is súlyosabbá vált. A *Lorin Maazel* vezényletével zajló előadásokra tódult a közönség – még *M. Barisnyikov* is elrepült Amerikából, hogy megnézzze az előadást –, miközben a sajtó „pro és kontra” vadul polemizál a bemutató felett.

Az itáliai helyi balettlethez tartozik, hogy a *római Operában* mintha nem a legjobban mennének a dolgok, mert *M. Pli-szeckaja* igazgatása alatt decemberben nem valami nagy sikerrel mutatták be *D. Brjancev* koreográfiájával *A táltos lovacskát*. A színház márciusra jelzett programjában a *Paquita* nagy divertissementjét, *Béjart*-tól az *Isadorát*, valamint *A. Alonso Carmen*-szvitjét ígérték – meglátjuk, milyen sikerrel.

A legendás hírű *nápolyi Teatro San Carlo* ebben az évadban eddig szintén kevés megnyerőt nyújtott nézőinek: a vendégként meghívott *V. Vasziljev* inkább személyes fellépésével, s kevésbé az általa komponált argentin tangók koreográfiai értékével keltett feltűnést.

Láthatjuk: vendégjátékok, vendégbeta-nítások... A sort kiegészíti *Martha Graham* társulatának többnapos firenzei vendégjátéka, amelyhez újdonságként kapcsolódik, hogy *M. Graham* netán Firenzében próbálja megalapítani európai fiókkiskoláját. Ezt is majd meglátjuk!

**KITÜNTETÉSEK.** Magyarország felszabadulásának 40. évfordulója alkalmából a művészeti élet más kiválóságai mellett számos táncművész is magas állami elismerésben részesült. Liszt-díjas lett *Szakály György*, a M. Állami Operaház magántáncosa, s *Erkel*-díjat kapott *Pesovár Ernő* tánckutató és koreográfus, a MTA Zenetudományi Intézetének osztályvezetője. A M. Népköztársaság Érdemes Művésze lett *Szőnyi Nóra*, a M. Áll. Operaház magántáncosa, valamint *Novák Ferenc* koreográfus, a Néphadsereg Művészegyüttes és a HVDSZ *Bihari János* táncegyüttes művészeti vezetője, *Kiváló Művész* pedig *Bretus Mária*, a Pécsi Balett magántáncosa. Megosztott Állami Díjat kapott *Halmos Béla*, *Sebő Ferenc* és *Timár Sándor*, *Pongor Ildikó* pedig, a M. Áll. Operaház magántáncosa *Kossuth*-díjban részesült. – Valamennyiüknek gratulálunk!

**Helyesbítés.** Lapunk korábbi számában hirt adtunk arról, hogy *Lőcsei Jenő*, az Operaház magántáncosa *elsőnek* kapta meg a Székely Mihály emlékérmét a színház igazgatóságától. Sajnáljuk, hogy téves információ alapján így közöltük a hírt, s örömmel helyesbítünk, mert az emlékérmét korábban már *Szőnyi Nóra* is átvette.

### KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL:

Ismét a Táncfórumon

Repertoár az Operaházban

A Royal Balett vendégjátéka

A korszerűség problémái az NDK-ban

A NEW YORK CITY BALLET januárban felújította *Balanchine*-től a *Gounod-Symphony* c. művet, amely 1965 óta nem szerepelt a társulat repertoárján. A társulat programja egyidejűleg két új koreográfiával is bővült: januárban mutatták be *Peter Martins*, kompozícióját *Poulenc Sanata* címmel, február közepén pedig *Jerome Robbins Eight Lines* c. balettjét, amelyet a neves koreográfus *Steve Reich* zenéjére készített. – Még egy hír a NYCB életéből: a társulat egyik vezető táncosa, *Helgi Tomasson* visszavonul a táncos pályáról, s a továbbiakban a Dán Királyi Balett igazgatói tisztségét látja el. Búcsúelőadásán jan. 27-én *A múzsá csókja* c. *Balanchine*-baletten lépett fel.

*Ismét a Nemzeti Színházért!* A nyiregyházi Bessenyei György Tanárképző Főiskola néptáncgyűttese, valamint a Nyírség Táncgyűttes márc. 11-én a Móricz Zsigmond Színházban közös estet tartott. Az együttesek az előadás bevételét az új Nemzeti Színház javára ajánlották fel.

**PREMIER GENFBN.** A svájci város baletgyűttese március elején új balettestet mutatott be nézőinek. Nyitányként Debussy zenéjére *A tenger* került színre Oscar Araiz színpadi adaptációjával, majd *Canto Jondo* („Ritmus Jondo”) címmel Araiz másik művének felújítását adta az együttes. Az est záródarabját a svájci Fred Howald koreográfiájával *Mariés* címmel prezentálta az együttes, újrafogalmazva az évtizedekkel ezelőtti nagyhírű művet, „Az Eiffel-torony szerelmesei” c. koreográfiát.

#### DOHOGÓ ÉRTÉKCSÖKKENÉS-ÜGYBEN

Senki sem próféta saját hazájában? Ugyan már! Talán több is a prófétának kikiáltott, bálványozni való kisisten, mint valaha. Ha a bibliai idők tekinteténél alapul, azt kellene inkább konstatálnunk, hogy sok hamis próféta szaladgálnálunk mostanában. Van aki maga-magát nevezte ki a legnagyobb ezzé és azzá. És van, aki beveszi. Sőt beveszik. Ha elég ügyesen adagolja a „nagy semmit” a blöffötől a bővílő. Nem akarok személyeskedni, de van ugye művészeti-történeti panoptikumunk művészeti előadásokkal tarkítva, amiről már többen megemlékeztek. (Ezért merem én is felemlégetni; vannak ugyanis olyanok, akiket dehogy is mernék!)

Az értékcsökkenés „jelenlétét” leginkább a gyakori nagy szavakon (és a még nagyobbakon) lehet biztosan lemérni. Minden látványosabb jövés-menés, gimnasztikai erőnlét-fitogtatás csodának számít, és amikor valami valóban lélekbe-markoló látunk, már alig marad le nem járattott jelzőnk lelkes meghatározásához.

Miért dohogom el éppen most mindezt? Mert éppen az utóbbi időben találkoztam szerte e hazában — és ez alól a Táncművészet sem kivétel — a fellegekben járó, csodaszép öncélú írásokkal. Csoda fényesre nyalt jelentéktelen, vagy egyenesen rossz darabok-előadások után. Kinek használná vele, aki írja? Mert az alkotónak ugyan nem. A táncosnak sem. Általában (a legnagyobb titokban) ugyanis tudják magukról az igazat. Illetve a megközelítő igazságot. Ilyen esetben hitelét veszti a „csupaszép” felbecsülés. Ha pedig elvakultságában azt képzeli magáról a tehetségtelen, hogy tehetséges — magára vessen. Az ilyenre kár a szót vesztegetni. Szó, szó, szó... de milyen? Hamlet biztosan azt tanácsolná, ha nem színészekhez, hanem tollforgatóhoz intézné intelmeit: legyen jóindulatú, lehetőleg igaz szó, vagy esetleg (legalább), csak megközelítőleg igaz szó. Becsomagolva, masnikkal ékesítve, de valahol az ezüstpapírok között maradjon egy darabka hamisítatlan *valóság*. Ha másért nem, hát azért, mert jól esik ilyet hallani. Még beszélni is jól esett róla... — **G. Á.**

#### Magyar bajnokpárossal még háromszázan

Az idén március 24-én a Budapest Sportcsarnokban rendezték meg a Nemzetközi Akrobatikus rock and roll táncversenyt 12 ország 24 táncospárjának közreműködésével, a Budapesti Tavasz Fesztivál egyik rangos programjaként. E műfajban Kelet és Nyugat találkozott: Ausztria, Csehszlovákia, Franciaország, Hollandia, az NDK, az NSZK, Olaszország, Spanyolország, Svájc, a Szovjetunió, Magyarország és Jugoszlávia párosai léptek parkettra délután és este. Az első helyen a svájci világbajnok páros, Peter Busch és Sonja Cicconi végzett, második lett az az olasz Riccardo Tessarin és Daniella Cotza, harmadik az NSZK bajnokpárosa, Andreas és Sabine Fricke. A program egyik szervezője, s Antal Imrével együtt konferanسیéja volt László Attila:

— Izgalmas, magas színvonalú verseny volt a budapesti, s rangot adott neki az is, hogy a rock and roll világszövetség elnöke ugyancsak megjelent. A világszövetség 1976-ban alakult, a sportszövetséghez tartozik. Magyarország ugyan hivatalosan nem tagja, de a versenyeken megjelenik. Hazánk különben először kapott segítséget a világszövetségtől.

— A versenyeken hat magyar páros is részt vett.

— Igen, s örömmükre szolgál, hogy közülük három szombathelyi. Feleségem, Szatucsek Klára táncpedagógus, többszörös magyar társastáncbajnok neveltjei: Döbrente Dezső — Makári Erika, Szelinger Mihály — Kupi Helga, és a tavalyi magyar bajnokpáros Pass Emil — Kassai Timea léptek a küzdőtérre. A magyar bajnokpáros délutáni versenyen, a nagyon erős mezőnyben bejutott a középdöntőbe, az esti gálán pedig nyolcezer néző előtt a táncverseny döntőjében a hatodik helyen végzett.

Szatucsek Klára ötödik éve foglalkozik a KISZ Vas megyei Bizottságának táncstudiójában évente háromszáz emberrel, gyermekekkel, fiatalokkal és felnőttekkel. Az általános iskolásoknak tornát, gyermektáncot tanít, tulajdonképpen a helyes testtartást, a ritmusérzék fejlesztését alapozza, s a közösségi szellem kialakítását. A kicsik tudományát nyilvános órákon mutatják be a szülőknek. Van táncprogramjuk a felsőtagozatosoknak, fiataloknak és felnőtteknek, kezdőknek és haladóknak, s újdonságként működik a táncstudión belül a rock and roll klub. Hatvan fiatal jár ide, sajnos kevesebb fiú, mint lány, s elég nagy a fluktuáció is. De innen került dobogóra Kassai Timea és Pass Emil is.

A mozgáskultúra sokáig elhanyagolt terület volt a fiatalok körében. Az utóbbi években megmozdult valami. S ha nem is lesz mindenki bajnok, nemcsak a táncpedagógusok, hanem a mindenkori tanítványok is vallják: a ráfordított idő és munka nem vész kárba.

**Szakály Éva**

## MIÉRT MENNEK A KÍNAIAK MINDIG FURCSÁN?

Az Egyetemi Színpadon láthattam március közepén a *Montage* Balett Stúdió új műsorát, *Dalok a kínai kedveshez, Lüanhoz* címmel. Akik szívesen járnak táncelőadásokra, meglepődve olvashatják: balett – Besnyő László verseire. A koreográfus pedig *Keveházi Gábor*. E párosítás érdekesnek ígérkezik a tánc és a vers kedvelőinek egyaránt. A plakátot böngészők azt gondolhatják: ez valami új, érdekes, nálunk még csak a kezdeteit élő próbálkozás.

A verset, vagy talán a költőt kedvelő közönség az újdonságot váró izgalommal ült a nézőtérben. Hiszen ez a totális színházat sejtető produkció közel áll ahhoz a színházi előadásmóddhoz, melyet évek óta várva várunk „a mieinktől”, s amellyel csak egy-egy hozzánk látogató külföldi társulat örvendeztet meg.

A darab műfaját a műsorlapról idézem: „elektronikus zene, balett, lézer, látvány-montázs”. A zene, a tánc, a versek és a látványhatások keverése egy kis rendezői rutinnal biztos szórakozást és jó érzéseket ígér a nézőnek. Színház? Ez már *majdnem* színház.

Eddig jutottam gondolataimban, amikor kezdetét vette az előadás. A darab tartalmát nem volt időm a programból kiolvasni, de gondoltam, ez nem is fontos. És mindent láttam, hallottam. Láttam táncot, láttam lézert, láttam látvány-montázst. Hallottam elektronikus zenét, hallottam verset. Láttam a színpadon táncoló színészt, beszélő táncost. Keveházi Gábor megpróbálta szó szerint eltáncolni a verseket, nem pedig hangulatukból kiindulva újdonságot, vagy legalább új formát hozni a táncba.



Talán a legjobb példát: amikor egy színész erotikus hangú verset szavalt, a táncosok a színpad legsötétebb zugában a legerotikusabb cselekvést, a vetkőztetést próbálták kifejezni. A szólótáncos eközben erotikusnak nehezen mondható táncát járja, mit sem felejtve a Balett Intézetben töltött éveit lépésanyagából.

Sematikus? Igen, mint ahogyan az a misztikus, szürreális világot még nem elég jól kihasználó teremteni-akarás, de a már jócskán elhasznált lézertechnikával. Ugyanezt mondhatom a csömörig hallott Vangelis-, Mike Oldfield-, Jarre-, és a többi hasonszórú zenékre is.

Láttam még *Bán Teodórá*t a címszerepben. Jól képzett, kitűnő táncosnő, de úgy tűnt, hogy még kevéssé érett a modern stílus tolmácsolására.

Végül is láttam-hallottam mindent, amit a program ígért. Csak egyet nem értek: mi fogja egybe ezeket az alkotórészeket ebben az előadásban? Olyan érzésem támadt, mintha a költőnek lett volna néhány verse, a koreográfusnak pedig néhány jól megtanult lépése, és ezeket valahogyan egymás mellé rakták, hadd legyen belőle műsor. De legalább a „kínaiak” furcsán mentek, tipegtek-topogtak. (Az előadást Ágostón András felvételei illusztrálják.) – *Juhász Gabriella*





**Felszabadulásunk 40. évfordulóján nagyszabású történelmi táncjátékot mutattak be a budapesti Hősök terén, Novák Ferenc koreográfiáival. Magyarossy Zoltán (1, 5) és Ágoston András (2, 3, 4) képriportja erről a tömegeket vonzó produkcióról tájékoztatja olvasóinkat.**



*Itt élned, halnod kell!*





# Bartók színpadi művei a zalaiak előadásában

Először úgy gondoltam: jaj! Hova kerültem? Valami ágálós, régi fajta „néma operába” tán, hol nagyleplű színészek tátognak majd?

Az első tíz perc valóban nehéz. Hozzávetőleg ennyi idő kell, hogy megszokjam a szokatlant: a szereplők nem énekelik „A kékszakállú herceg várá”-t, hanem játékkal kísérik a zenei felvételt. Csupán ennyi ideig billeg borotvaélen a majdnem háromórás Bartók-est, míg elteltével a néző agyával is felfedezi: az ágáló gesztusok ripacsai messzire üzetek a legtisztább őszinteség színészi játékától.

Másodszor úgy gondoltam: miért vagyok itt? Hiszen semmi dolga a tánckritikusnak! A szereplők nem táncolnak. A szereplők nem mímeznek. Még csak nem is beszélnek. Mit csinálnak hát a szereplők? Játszanak. Teljes lényüket beleadva, totális érzelmi átéléssel élik meg szerepüket, ám cseppet sem túlozva. „Miért a tánckritikus itt?” – A válasz édesmindegy: érzem a színház műfajok feletti varázsát. Tapintható a levegő, és feszült a figyelem.

Harmadszor pedig úgy gondoltam: de jó, hogy itt vagyok! Egy előadás, mely ember-

ségével hű Bartók szelleméhez; modern formanyelvű és mégsem majmol egyetlen divatos színházi stílusirányzatot sem. Előadáson vagyok, mely egyszerre jelenidő és mégis vélem a hagyományost kilátni belőle; spektakulumon, magyar és mégis orientális jellegű – legalábbis a színpadi játéktér szervezésében, mely a nő-színházi elrendezésre rimel.

Az előadás kezdő képében valamennyi szereplő elénk sorakozik. Balázs Béla eredeti intencióit követve regőlős prólógus szól adjonistént, hadd tudjuk: itt nekünk, értünk folyik a játék. „A kékszakállú herceg vára”, „A fából faragott királyfi” és „A csodálatos mandarin” közös kulcsát ugyanaz: a férfi és a nő kapcsolata, a szerelem adja. *Ruszt* József, a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház rendezője nem változtatott ezen a koncepcionális vonulaton. Semmit nem „szabott át” a maga értelmezésére, csupán alapos elemzésnek vetette alá a férfialakok megfeleltetését a három műben. Míg a Kékszakállú herceg és a Mandarin figurájához egyenes vonalban kapcsolhatta Bartók személyét, addig ezt „A fából faragott...” királyfialakjával



A kékszakállú herceg vára,  
Szalma Tamás és Fekete Gizzi

már nem tehetett ilyen egyértelműen. Ruszt következetes rákérdezése merész válasszal zárult: Bartókot a Tündér figurájával azonosítja, a magányos férfi szerepköntösébe öltözött.

Az alkotó személyének saját darabjába helyezése nem-hogy sértené Bartók szellemét, inkább segíti a három darab ugyanegy koncepció szerinti igazítását. A darabok részletes elemzésére már nem kell vállalkoznom, hiszen közismertek. Hadd szóljak inkább csak annyit: az érzelmek három tételes előadásában Ruszt József színészvezetését dicsérik, hogy az őszintén megélt színpadi létezést látjuk. Felötlik a kérdés: a zene, mely könyörtelenül szabott metrumra jár, vajon mennyire hagyja (hagyja-e egyáltalán?) átélésbe merülni a színészt? Vagy éppen ez kívánja az előadótól, hogy az „érzelmek atlétái” legyenek?

A csodálatos mandarin, a címszerepben Szalma Tamás



Mégis úgy tűnik, Sztanyiszlavszkij és Artaud öröksége mellett az „i” betűn a pont mintha Brechtől származna. Legalábbis a rendezői eszköztár néhány kelléke erről tanúskodik, például a reflektorokkal szereplő társaiak szemébe világító, fekete ágyékkötés segítő, vagy a ministránsruhába öltöztetett, székekkel futkosó angyalka.

A színészi alakítások már-már a vércsapig becsületesek. A technika révén különválasztott zene hatalmas felelősséget ró a színészek nyakába. Egyetlen elnagyolt gesztus elég csupán, és az előadás menthetetlenül a nevelésébe csúszik. Mindenekelőtt a két főszereplőn, *Fekete Gizin* és *Szalma Tamáson* múlik a trapéz-konstrukció kényes egyensúlya. Mindketten halálos biztonsággal lebegnek odafönn, a Tehetség és az Odaadás kettős mesteréből gyúrt áttetsző kupolájában. Sorra venni is sok lenne, hány arcukat emésztették föl aznap este önmagukból! Érzelmű rezdüléseik a nézőtér legutolsó soráig sugároznak. Együtt voltam velük a színpadon: Kékszakáll lehettem és Mandarin! – mert Szalma Tamás azzá tett.

Igen, részese voltam az egy-másba kapaszkodott szenvedélyű erotikának, mely ritkán adatik meg ilyen valóban jó izléssel a színpadi nagy vetkészek korában. És végre ép testű, izmos(!) színészeket láttam magyar(!) színpadon, nem pedig elhízott hurkák jártakeltek-felálltak-leültek a deszkán.

Szólnék még két emlékezetes színészről. *Nemcsák Károly* királyfi-alakítása igen keresetlenül hat. Mindvégig várjuk, hogy csináljon már valamit a királykisasszony kegyeiért – ám látszik, számára a belső megélés fontosabb az alakításnál. Királyfiából naivitás sugárzik, tiszta gyermeki tekintettel nyeri el szerelmese kezét. Vass Péter lenyalt szalmasárga hajával éppen az ő ellentéte: szellemesen előadott fabáb-táncában a koreográfus *Orsovsky István* a mozgás valódi mesterének mutatkozott. A szögletesre faragott mozdulatok csak úgy kopognak a színpadi deszkán, amellyel, hogy a táncbetét jóízű humorra, s az előadó vérbeli komikus képessége is kiérződik.

Az előadás egyre kegyetlenebbé válik: a „Mandarin” kezdetén a teljes társulat fel-

sorakozva áll a színpadon. Hallgatnak, keményen szembenéznek velünk. Némaságuk a fokozódó drámát sejteti. Az öreg gavallér és a fiatal diák előkészítő epizódja után színpadra robban a Mandarin, az emberi-élniakarás, a soha nem szűnő szerelem jelképe. A lányt őrizték csavargók feladatokhoz látnak, hogy elpusztítsák az elpusztíthatatlant. Ūtik és verik a Szerelmet, legyűrik, késekkel szurkálják, végül fejfelé lógatva kötélre akasztják. De soha le nem győzik.

A csodálatos mandarin lábával az ajtóra akasztva: mi lógunk ott! Mellbevágóan erős a katarzisélmény: a kis deszkahídon fekvő, holtában is herkulesi Ember fölé boruló Lány – aki mindent nyert a férfi szerelmével, és aki mindent elvesztett halálával.

Előadás végén függöny nem csapódik, mert nincs. A társulat meghajlásából jól látni a rokonszenves csapatszellemet: valamennyi szereplő mentes a színészi allűröktől.

A színház tehát véget ért, mégis velem maradt. A játék őszintesége hazáig kísért, és azóta is itt motoszkál bensőmben.

Nem kunszt? Dehogynem. Az!

Rókás László

## Bartók művei Ruszt József színpadán

A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház rendezője, Ruszt József igen nagy és merész feladatára vállalkozott: prózai szintársulatával vitte színre Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára című operáját, A fából faragott királyfi és A csodálatos Mandarin című balettjeit.

A találgatásokat megelőzve maga is megfogalmazta darabismertetőjében, mit csinálhatnak prózai színészek e három műben: „játszának sorsok, figurájuk, helyzetük szerint, tökéletes létezését valósítva meg abban a komplett szituációban, amelyet a zene teremt meg számukra.”

A rendező alap gondolata a három mű összefüggésének kidomborítása. A műfaji különbségek lehántásával lehetségesnek tartja a három alkotás egy szála fűzését. Konceptiója szerint a közös mondanandó, a „férfi-nő kapcsolat misztériumba emelt nagy kérdését” (R. J.) a három mű együttesen válaszolja meg. Azonos személyekkel életi meg a történetet. A három konfliktust tézis-antitézis-szintézis folyamatnak tétele-

zi. a férfialakokban a zeneszerző válaszkérését, személyes vívódását véli felfedezni.

Az egyetemességig emelt nagy sorskérdésnek kézenfekvő hordozója a Kékszakállú herceg és a Mandarin. A Királyfi és a Fabáb viszont nem tekinthető annak. A középső mű megoldása és állásfoglalása a Tündér kezében van. Ezért ő a „partnere” a másik két főhősnek. Az első mű végkicsengése a harmonikus férfi-nő kapcsolat beteljesülhetetlenségét, a férfi magányra kárhovatottságát sugallja. A másodikban a Királyfi a Tündér segítségével megtalálja az eszményi boldogságot – küzdelme nem hiábavaló. A harmadik mű befejezése viszont azt bizonyítja, hogy ez a boldogság csak a mesében jöhet létre. A valódi élet könyörtelen; a nehéz küzdelem árán született igazán kiérdemelt boldogság, a szerelem teljességének csodája megsemmisül megvalósulása pillanatában: a férfi meghal, s a nő olyan magány szakad, mint az operában a Kékszakállúra. A látott színpadi megformálásban A csodálatos mandarin

**A csodálatos  
mandarin**



végkicsengése adja a három mű konklúzióját. Ez a ruszti, s koncepciója szerint a bartóki választ a férfi-lélek nagy kérdésére.

A kékszakkállú herceg vára hangfelvételén a BBC szimfonikus zenekara játszik, Pierre Boulez vezényletével. Énekel: Siegmund Nimsgern és Tatiana Troyanos. A felvétel magyar nyelvű. A díszlet jelzésszerű és funkcionális, Menczel Róbert munkája szép teret formál a játéknak. A kosztümök a játék „beszédese” eszközei (Vágvölgyi Ilona alkotásai).

Az opera első perceit érzékszerveink némi kétkedéssel fogadták. A szemeknek szokatlan volt, hogy nem látják, amit a fülek hallanak; hisz „néma” szereplők jelenítették meg a felvételen hangzó operát. A feszültséggel teli, elementáris játék azonban hamarosan feledtette ezt a diszszonanciát. A mű lelki mélységeit pattanásig feszülő intenzitással tolmácsolták a szereplők. Testük minden íze-porcikája élte és közvetítette a két főhős szerelmi beteljesedéséért vívott küzdelmének gyötrelmes útját. Őszintén átérezhetjük Kékszakkállú gyötrelmét: ha felmutatja lelke titkait, elmúlt életét, elveszíti szerelmét. Ha rejtve tartja, ha nem hagyja magát megismerni, szerelmük nem lehet teljes. Juditot hajtja a vágy. Hiába érzi, hogy vesztébe rohan, nem tudja addig megajándékozni szerelmével a férfit, míg nem ismeri szívének titkait. A titkok ajtóit feltárnak, s Kékszakkállú ördögi köre bezárul: elzárkózása és kitarulkozása árán sem nyerhet boldogságot. A Férfi arra ítéltetett, hogy élete teljességét maga hordozza, meg ne oszthassa.

Magányosan vívódó hősünket A fából faragott királyfi Tündéréként látjuk viszont. E mű szerepe az eleve elrendelt Kékszakkállú-sors tagadása. A nagyon tudatos rendezői koncepció a játék megvalósulásában némi csorbát szenved. A királylány inkább hasonlít egy mindenre elszánt,

rosszlelkű, kiábrándult utcalányra, mint egy pajkos, dacos, elkényeztetett leányra. Nem eltévelyedett, hanem velejéig romlott nőt látunk, így nincs hitele jó útra térésének. A királyfi kitartó küzdelme egy ilyen nő szerelméért pedig nevetésesnek tűnik. A darab színpadi megjelenítése sem volt az operához hasonlóan meggyőző. Ez a zenék sajátágából is fakad. Az emberi indulatokat kifejező, koncentrált mozgással átélhetőbben meg lehetett jeleníteni a színészi játékra íródott operát, mint a minden ízéből táncot árasztó balettenét. A néhol hatalmas ívű, nagy lélegzetű zenei folyamatok a térben szárnyaló, lendületes mozgást indukáltak, s ez nem helyettesíthető az indulattól összeszorult ökölrel, s villámló tekintetekkel.

A csodálatos mandarin megjelenítése sikerült a legszegényesebbre. A képalkotás elnagyolt, vázaltszerű. A mozgások a cselekmény illusztrálására szorítkoznak. A ruszti színpadra jellemző költőiségből, képi gondolkodásból valahogy a harmadik műre nem jutott elegendő.

A két balett zenéjét a New York-i Filharmonikus zenekar előadásában hallottuk, ismét Pierre Boulez vezényletével.

A játszó társulat össz munkája minden elismerést megérdemel. A színen lévő világosítók, a játszó eszközöket hozó-vívó, s a kisebb-nagyobb szerepeket megformáló színészek egyaránt példamutató alázattal, hittel játszották végig mindhárom darabot, tudva, hogy nem könnyű vállalkozásukat mindannyiuk sikeres össz munkája valósíthatja meg. A két főszereplő, Fekete Gizi és Szalma Tamás szinte emberfeletti fizikai, s szellemi-idegi teljesítményt nyújtott. Magas hófokú játékkuk, tökéletes átlényegülésük maradandó élményt hagyott.

**Fábrý Zsuzsa**

A márciusi Tavaszi Fesztivál Budapesten a folklór-programokban is gazdag választékot adott, s a Táncművészet szerkesztősége csak mosakodhat, hogy szűkre szabott munkatársi gárdája miatt egyszerűen nem küldhetett tudósítót a legtöbb eseményre. (Korábban az ilyen megjegyzést a vidéki megmozdulásoknál kellett megkockáztatni, de úgy látszik, a fővárosi eseményeknél is elért bennünket a nemezis.) Azonban legalább a krónikás kötelezettségnek tegyünk eleget, rögzítve, hogy a Pataky Műv. Központban márc. 29–30-án hagyományörző népi együtteseink tartottak bemutatót, s hogy a budai Várban márc. 24-én délelőtt néptánc-és népzenei programokat tekinthetett meg a néző a Halászbástyánál és a Szentháromság téren, s előtte egy nappal a gyermekeknek is rendeztek „Gyermekjátsszót” a Vilányi úton, a Kertészeti Egyetem aulájában. Mégsem vitás, hogy a „nagy attrakciót” a Táncház-találkozó adta, népművészeti kirakodóvasárral egybekötve márc. 31-én, a Budapest Sportcsarnokban.

Erről a találkozóról valószínűleg külön újságot kellene kiadni, hiszen a hatalmas épület különböző részlegeiben legkevésbé 30–40 együttes, valamint 10–15 pedagógus adta át tudását és művészetét reggel 9-től 23 óráig. Örültek háza? Remélem, hogy nem. S közben sejtem, hogy a magasztos és önfelédő táncos szórakozás most derekasan összeszövetkezett a paraszti létfenntartás nagyon is szoros feltételeivel,

## A IV. Országos Táncház- találkozó

a show-igény rutinos kielégítésével, továbbá persze a kereskedelem és idegenforgalom szándékaival. Az utóbbiról szólva azt kellett látni a gyönyörű tavaszi vasárnap délelőttjén, hogy a Sportcsarnok külső csarnokát alaposan elrejtették a különböző árusok — vehettél bőrárut, cserepet, textíliát, játékokat, amíg csak a bukszád bírta —, bent pedig, a hatalmas porondon ugyancsak mindenki kirakta körben a portékáját. Úgy láttam, hogy az ország minden részéből, sőt a Kárpát-medence távolabbi vidékeiről is sokan eljöttek, felkínálni a felkínálhatót, s bár giccs éppen akadt, az összképben mégis inkább a népművészetet tisztesen közvetítő szándék jelentkezett. Furcsa lehet hát, hogy ebből a képből a vasárnap délelőtti látogató kettős benyomást szűrt ki. Meg is kell magyaráznom.

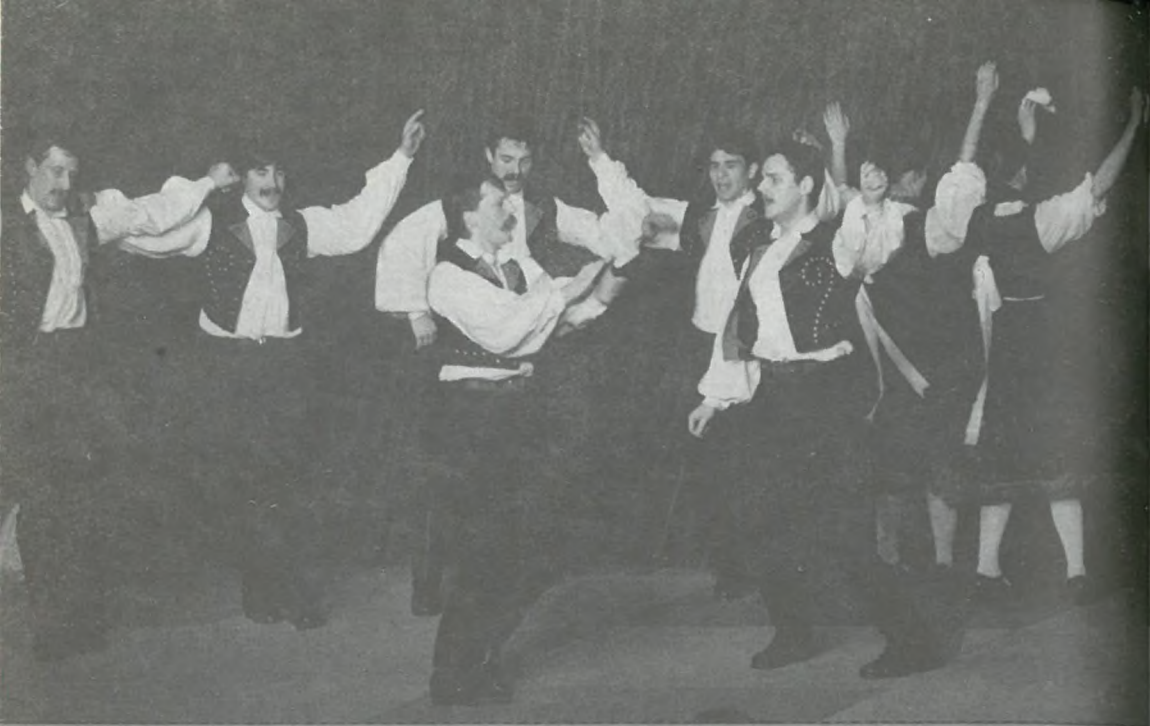
Az érdeklődés és a népművészet iránti áramlás nagyon jó dolog, s személyesen engem az sem zavart, hogy a

Sportcsarnok több ezres szék-során alig tányázott valaki, mert mindenki a középső porondon forgolódott, keresve ismerősét, vagy vizsgálva, az árusok választékát. Ez a barátságos, és feloldódott forgolódás rökonszenvet kellett, s mégis itt keletkezett valami furcsa ellentmondás az egész rendezvényben. Mert míg ezen nyüzsgöttek a porondon, az ellipszis egyik sarkában ott állt a színpad. Ropták táncukat a rábaköziek, majd az Izménybe települt székelvények, s a lényegét majdnem kínos közöny vette körül. Aki akart, éppen oda-csozoghatott a színpadhoz — lehetett vagy százötvenen —, megtekinteni a tulajdonképpen hagyományt, miközben folyt a zsbivásár... Itt bizony valami rangversztés jelent meg, a néptánc olcsó kiegészítő látványhatásként jelentkezett, s őszintén szólva nagyon sajnáltam a majdnem érdektelen közegben táncoló együtteseket. Hát az ördögbe is! — újból ott tartunk, 1985-ben, hogy a távoli vidékekről érkező parasztlak (akik ottthagytak családot, tyúkot, munkát, pihenést) megint csak valami langyos nemzeti dekorumként szerepeljenek?! Ez bizony felháborító. El kell hát megint alaposan töprengnünk a néptánc és az idegenforgalom kapcsolatán.

Ha pedig már tudósítót nem tudtunk küldeni a nagyszabású vállalkozás minden részlegébe és időpontjára, olvasóinkat Magyarossy Zoltán (1–3) és Sági István (4–6) fotóival igyekszünk kárpótolni és tájékoztatni a találkozó különböző megmozdulásairól. **M. L.**

### HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK

*Szaboray Zoltánt*, a nagy tehetségű művészt ez év március 2-án helyezték Kolozsvárott örök nyugalomra. A háborús években indult pályafutása, s rövid időn belül szólótáncosa, majd egyik legkiválóbb művésze lett az akkori, kolozsvári táncszínpadnak. Érettebb korában a kolozsvári Román és Magyar Opera színpadán utólérhetetlen volt olyan karakterfigurák formálásában, mint *A bahcsiszeráji szökőkút* kánja, a *Vörös pipacs* kapitánya, a *Mennydörögés ösvényén* Gertje, de leginkább *A párizsi Notre-Dame* Quasimódója. Drámai intenzitását még a filmszínészek is megirigyelhették, főleg a Púpos szerepkörében, és csak a sajátos körülmények okolhatók abban, hogy alakításainak nem támadt szélesebb körű visszhangja, amelyet bizvást megérdemelt volna. A színpad után következett tanárkodási periódusa, a nyugdíjazás, a kérlelhetetlen betegség és a még könnyörtebb vég. De Szaboray Zoltán mindörökké beírta nevét az erdélyi táncszínpad történetének legszebb lapjaira. — *Al. Iorga*



## *Képek a Táncház-találkozóról*





# Elrejtett Vallomások

A Magyar Állami Népi Együttes új műsor bemutatásával csatlakozott a Budapesti Tavasz Fesztivál színes programkálájához. Március 27-én este az Erkel Színházban tömött sorok előtt gördült fel a függöny, hogy a *Vallomások a néptáncról* című műsor keretében felvonulhassanak Timár Sándor talán legkedvesebb táncai, ahogy ezt műsorajánló soraiban jelzi. A táncok egyben ízelítőt adtak a magyar nyelvterület szinte valamennyi tájegységének néptáncikincseiből.

Ha e kettős célt tűzte volna ki feladatául az est, mondhatnánk: teljesítette vállalását. A cím azonban vallomásokat ígért, melyeket nem sikerült tetten érniük. Hiába kerestük, rejtve maradtak. Táncok színes forgataga vonult el szemünk előtt, de nem nagyon akadt a műsornak olyan lel-künkig hatoló pillanata, mely – ha nem is gondolatokat, asszociációkat – legalább minimális érzelmi rezdülést váltott volna ki belőlünk. Az előadók nem képviseltek, s így nem is közvetítettek semmilyen életérzést, hangulatot, érzelmet. Kivülállóként demonstrálták a táncokat, annak ellenére, hogy igyekeztek megtenni minden tőlük telhetőt a műsor sikeréért. Lábukban ott lüktetett minden instrukció, melyet a motívumok pontos el-táncolásához kaptak.

Előadói egyéniségük tudatos kibontásának pedagógiai nyomai már nehezebben lelhetők fel. Művészeti vezetőjük szellemiségét, művészi hitvallását, alkotói koncepcióját nem hordozták a táncosok. Amennyiben mindezek léteznek, elengedhetetlen pedagógiai feladat a közösségbe való átplántálásuk. Csak ebben az

esetben tudják tolmácsolni az alkotó művészi elképzeléseit.

Az alkotói és előadói teljesítmény harmóniája két kompozícióban valósult meg maradéktalanul: az est legmaradandóbb élményét nyújtó *Matyó csárdásban* és a Sóvidéki táncokban. Az elsőt egy pár járta, gyönyörű, eredeti népviseletben. A miniatűr remekmű szerkezete tömör, frappáns, nincs benne egy villanásnyi üresjárat sem. Minden mozdulat funkcionális, a fiú és leány játéknak, évődésének, a táncban és egymásban felt örömeinek megjelenítője. A táncból természetes egyszerűséggel bomlanak ki a játék, csalogatás, incselkedés formái, lehetőségei. A mű megvalósulása elválaszthatatlan az előadói kvalitástól, *Sásdi Vera* és *Adorján Attila* nagyszerű tánckésztségétől, előadói rátermettségétől.

A *Sóvidéki táncok* egy lendülettel rajzolt koreográfia. Elejétől végéig változatos, pergő. Minden pillanatban magával ragadja valamivel a néző figyelmét. A mű dinamikus, erőteljes, életkedvtől duzzadó székely férfitáncból indul, majd ezt követi a változatos, formagazdag csárdás és forgató. Ez a meggyőző előadói hitel, azonosulás minden koreográfiának javára vált volna; nem lennének olyan személytelenek, általánosak, mint például a műsort nyitó és záró nagy formátumú, tájegység-összefoglaló *Csongrádi táncok*, illetve *Hevesi táncok*. A *Méhkeréki tapsosra* is ráfért volna a színesebb, virtuózabb előadásmód, talán elkendőzné a koreográfia egységességét.

A legbravúrosabb előadói gárda sem feledtethetné viszont a vontatott *Tolnai üvegestánc* eseménytelenségét.

Itt igazán nem kötötte az alkotó kezét az eredetihez való szigorú ragaszkodás, hisz az üvegestánc leánytáncként sehol sem él. Szabadjára engedhet-e volna fantáziáját, néhány izgalmas, a lányok ügyességét próbára tevő fordulat erejéig.

Az előadás legnagyobb csatlódása számomra a *Szlavóniai karikázó* látványa volt. Ilyen kifejező példát hál' Istennek ritkán látni arra, hogy hogyan lehet egy szép kompozíciót megsemmisíteni. Szinte hihetetlen, hogy egy koreográfus ennyire ne találja meg az utat saját tánckarához, hogy ne tudja előadatni több ízben remekül vizsgázott művét maga nevelte hivatásos női karával.

A pattanásig feszülő expozíció helyett monoton gyaloglást láthattunk üveges tekintetekkel kísérve. Így a zene megszólalásának pillanata sem a viszszafojtott indulatok elszabadulása, s táncban való önfeledt kiélése, a természetes életöröm hirdetője, hanem a motívumok sápadt továbbcsámcsogása. A zenészek sem álltak a helyzet magaslatán, hiába cipeltek be nekik a lányok tánca közben két sámlit, hogy ráállhassanak, mielőtt hangszereiket megpengetik.

Egyetlen olyan mű szerepelt a táncok sorában, amely nem a művészeti vezető, hanem a tánckarvezető *Kakuk Pál* alkotása. A koreográfia belesimult az est programjába. A kompozíció legnagyobb erénye a művet záró, szépen fogalmazott dus. Nem tetszett viszont a táncot nyitó leányrész. A duda hangját utánzó leányénekeket jobban illene a keccsességet árasztó, visszafogott, szűkebb mozgás. Az erőteljes derékriszállások, hatalmas terpeszek, magas lábemelések bántóan

hivalkodóvá, magamutogatóvá teszik a leányok táncát.

A legnagyobb hiányérzetet a *Katonakisérő* című alkotás hagyta maga után. Olyan műben, melyben leányok búcsúznak kedvesüktől, akik több évre mennek katonának, s ki tudja, valamennyien visszatérnek-e, megbocsáthatatlan az olyan lelki üresség, amilyen a színpadon tátongott. Nem látunk egyetlen lebilincselő pillanatot, érző megnyilvánulást, emberi gesztust. A felhangzó szólóéneket sem tudták felhasználni hangulatteremtő erőként, mert előadása techni-

kailag olyan megoldatlan volt, hogy jobb lett volna, ha meg sem szólal!

A talp alá valót az Együttes népzenei szervezete szolgáltatták. Dicséretes elővigyázatosság, hogy nem nevezték őket népzenei együttesnek, mert ezt nemcsak az élvonalbeli, de még a középszintű zenekarok is kikerhetnék maguknak. Szenvtelen játékok, tartásnélküliségük, szedett-vedett megjelenésük értékes népzeneink ellenpropagandistáivá tette őket.

Timár Sándor elmúlt tizenöt éves munkáját is dicséri, hogy

az ország minden számottevő amatőr együttese közel anyanyelvi szinten táncolja néptáncainkat. Emellett minden hivatásos és számos élvonalbeli amatőr együttes önálló arculatát is kialakította. Ez az írás azért próbált elsősorban a hiányosságokra összpontosítani, mert a magyar állam központi együttesétől elvárható, hogy ne egy legyen a mozgalom sok színvonalas együttese között, hanem a legszínvonalasabb, egyedi, s mind alkotói, mind előadói viszonylatban példamutató.

Fábry Zsuzsa

## HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK

### Vallomás búcsú helyett

Nem látjuk többé azt a kis ismerős szikár öregembert, aki fejedelmi méltósággal viselt darutollas kalapjával, hóna alatt az elmaradhatatlan juhászka pózával járt közöttünk, aki mozgással, szóval, tisztességgel viselt sorsával, gyönyörű okossággal párbeszédet tudott kezdeni mindenkivel.

Elapadt a kimeríthetetlen tetsző forrás – mert olyan volt: áradó és parttalan. Mindörökké elment a pásztor, talán a legutolsó igazi.

Életének 82. évében elhunyt *Horpácsik János*, a Népművészet Mestere, a Felső-Tisza-vidék pásztordalainak és táncainak egyik legkiválóbb ismerője és előadója. Botoló tánca páratlanul virtuóz eszközkezeléséről vált híressé, nemcsak megye- és ország-szerte, hanem határainkon túl is. Az ötvenes évek eleje óta a Magyar Tudományos Akadémia Népzene és Táncutató Csoportjának rendszeres adatközlője volt. 1955-től 1983-ig számos film- és magnetofon-felvétel készült vele. Közülük legismertebb a televízióban is

bemutatott „Magyarországi néptáncok” sorozat *Nyírségi táncok* című filmje. Egészen a legutóbbi időkig ott volt mindenütt, ahol a hagyományokért, a hagyományok mentéséért tenni lehetett. Minden jószándékhoz szövetséges volt, tanító és barát. 1967-ben kapta meg a Népművészet Mestere kitüntetését.

Szinte élete utolsó percéig dolgozott. Pásztorként, ha mesterségéről kértek tőle tanácsot. Emberként, ha életéről kérdezte bárki fiatalabb. Hagyományokról, néprajzról, dalról, táncról, ha tudta, hogy amit elmond, azzal valamiképpen szolgál.

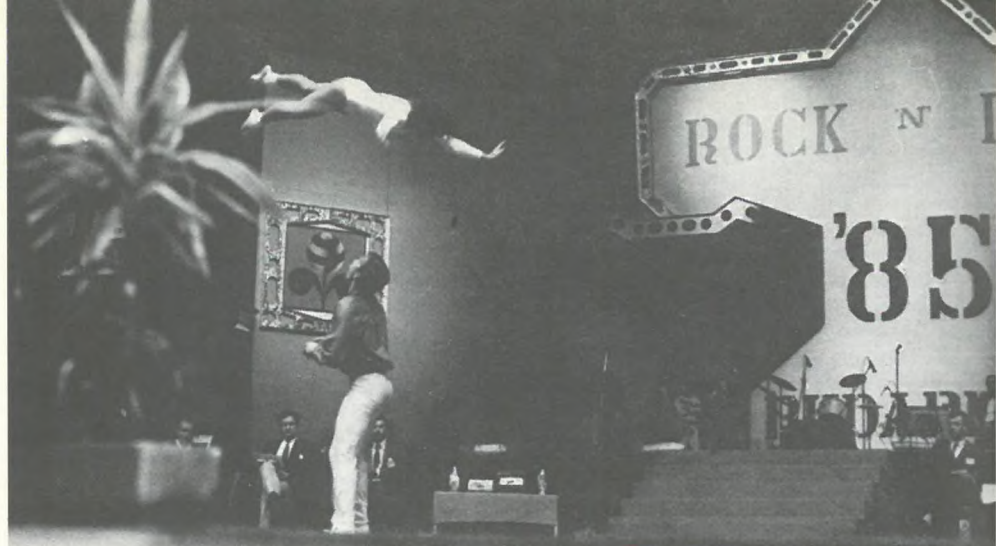
Ma még felmérhetetlen érték van mögötte, ezeket az értékeket megmenteni a túlélők dolga. Csak ezzel tiszteleghetünk egy egyszerűségében is teljes élet előtt.

**Gaál András**

(Olvasóink tájékoztatására közöljük, hogy Horpácsik János fényképe lapunk 1984/2. számának címloldalán jelent meg, Martin Györggyel folytatott eszmecseréje alkalmából. – Szerk.)

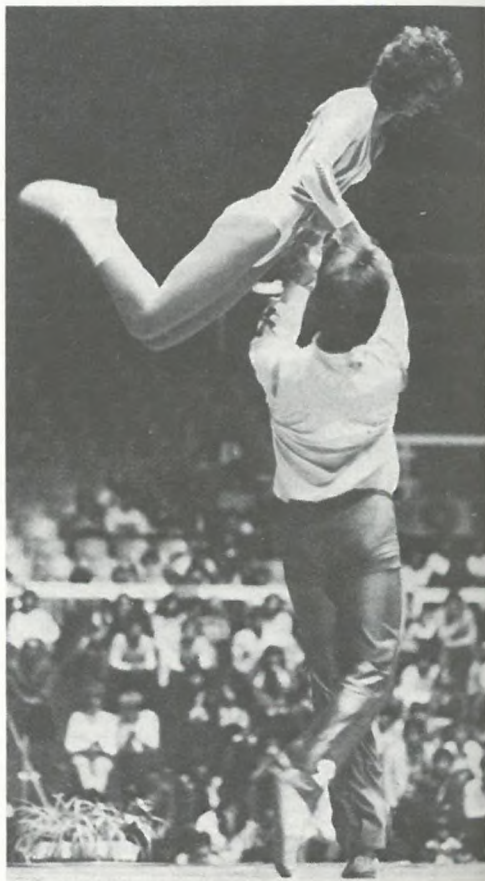
*Nemzetközi megmozdulások.* A Nemzetközi Színházi Intézet (ITI) táncszekciója május végén Montrealban, július elején pedig Antwerpenben rendezett tanácskozásokat, s közben a szervezet Párizsban is megtartotta összejövetelét. A szocialista országok ITI-rendezvényeiből említést érdemel, hogy júniusban a drezdai Palucca-iskola tanfolyamán számos szovjet, amerikai, magyar és holland oktató szerepelt, valamint, hogy a várni nemzetközi kurzuson július és augusztus fordulóján szovjet és francia koreográfusok, illetve balett-mesterek oktatják a klasszikus balett örökségét.

*Nemzetközi néptánc-tábor.* A magyar folklóregyüttesek aug. 14–20. közötti, budapesti világfesztiválját néptánc-tábor előzi meg, melyet a Magyarok Világszövetsége és a debreceni Kölcsey Műv. Központ rendez meg a Hajdúság fővárosában. Az aug. 2-től kezdődő táborba a rendezőség nemcsak külföldi vendégeket, hanem hazai jelentkezőket is szívesen lát. Az érdeklődők az Új Déliláb együttes – Kölcsey Műv. Központ, Debrecen, 4026 – címén jelentkezhetnek.



## Akrobatikus rock and roll verseny

A Budapesti Tavaszi Fesztivál keretében márciusban a Budapest Sportcsarnokban megrendezték a rock and roll táncosok 1985-ös nemzetközi versenyét. Kanyó Béla képriortján: 1. Peter Busch és Sonja Cicconi (Svájc), 2-3. a verseny második díjasai: az olaszországi Ricardo Tescarin és Daniella Cotza, továbbá 4. Andreas Fricke és Sabine Fricke az NSZK-ból.





---

## Budapest Táncverseny 1985

---

Ha márc. 23-án és 24-én helyet cserélnek az induló párok és a nézők, nem tudom, nem az előbbieket lettek volna-e többen, megtöltve a Nemzeti Sportcsarnok lelátóit. Amennyire örvedetes, hogy minél több fiatal foglalkozik ezzel a különösebb előképzettséget nem igénylő mozgásformával, annál sajnálatosabb, hogy a gyenge propaganda vagy az egyidejű nagyobb szabású rendezvény (B. S. Rock and

roll verseny és bemutató), mennyire „agyonvágta” a látogatottságot.

Szombaton kora délután a DI osztályban negyven induló páros előselejtezőn, elő- és középdöntőn is részt kellett hogy vegyen, ha a nyolcas döntőbe akart jutni. A rendkívül hosszú verseny eredménye: DI: 1. Benedek Lajos – Mészáros Ágnes, Danuvia Gorkij Műv. Központ; 2. Kardos Sándor – Morvay Klára, If-

jú Gárda M. H.; 3. Tóth Péter – Cselényi Mária, HVDSZ „QUICK” Versenytáncklub.

Már ezen a versenyen feltűnt egy pontozóbíró tanácsatlansága, valamint a végső, reális helyezésektől kirívóan eltérő pontozás. A későbbiekben az illető még sűrűn pontozott! Egy amatőr beültethető pontozni, ha előzőleg leolvashatja a kétoldalt mellette ülők felmutatott helyezési számait! Vagy sürgősen továbbképzést

kellene tartani a pontozás ismereteiből, vagy az ilyen kollektív rátermettségét mérlegelni. A közép fokú pedagógusképzőn, melyet tizenhatan talán elvégzünk, mire ez a cikk megjelenik(?), oktatják a pontozási ismereteket, vizsgáznak is belőle. A Verseny-táncbizottság semleges zsűrit akart: „csak olyanok pontozzanak, akiknek nincs versenyző párjuk!”. A dolog visszafelé sült el, mert az ilyen bírók, tisztelet a kivételnek, évek óta nem foglalkoznak táncosokkal, nincsenek gyakorlatban, nem járnak a továbbképzésekre, hiszen nincs is, aki dotálja őket; ennek megfelelően nem tudják (tudhatják) kellően elbírálni a látottakat. Leghelyesebb lenne talán a fővárosi versenyre csak vidéki pontozókat hívni, ahogyan idén a kiváló szaktudású Felczán-házaspárt közmegelégedésre meghívták. A vidéki selejtezőkre, bajnokságokra pedig budapesti pedagógusok utazhatnának. Tudom, hogy ez csak elmélet, melyet a rideg gyakorlat (szállítás, utaztatás) anyagilag vastagon keresztülhúz. De legalább törekedni kellene erre!

Este 7 órakor tizenhárom B osztályos páros színvonalas versenyt vívott a standard táncokban és átütő sikert aratott a Radnóti M. Műv. H. táncklubja, mert mindhárom párja dobogóra került: 1. Gregász Tibor – Kovács Gabriella; 2. Boros Zoltán – Szabó Csilla; 3. Török György – Pabla Erzsébet.

Itt említeném meg, hogy a verseny a Vám- és Pénzügyőrség BIG-BAND együttese kísérte Galambos János vezetésével. A zenekar a kezdeti apró ritmikai bizonytalanságok után nagyszerűen működött közre, sok-sok számmal kísérve a táncosokat.

Az A kategóriában latin-amerikai táncokkal folytatták a versenyt: hét induló párost láthattunk, tehát a létszám csak úgy, mint az előző osztályokban – emelkedett. 1. Szécsényi László – Vágvolgyi Györgyi, Radnóti M. Műv. Ház; 2. Béres Tibor – Horváth Emese, Budai Táncklub; 3. Szollár András – Dudás Henriette, Ifjú Gárda M. H.

Az est fénypontjaként a csúcsoztályos versenyzők

léptek a parkettra. Sajnos, a meghívott külföldiek közül csak egy rokonszenves lengyel páros vett részt a rendezvényen. A vidékiek különböző indokokkal nem jelentek meg, így aztán az előzetesen jelzett kilenc párosból a négy megjelenő mindjárt döntőt táncolt.

A standard táncok kategóriájában a versenyt megérdemelten nyerte az elegáns mozgású Kránitz József és Dobó Erika, HVDSZ „QUICK” Verseny-táncklub. Második lett a szimpatikus lengyel páros, Andrzej Materna és Barbara Szarlata, harmadik pedig Szollár András és Dudás Henriette, Ifjú Gárda M. H. Negyedikként a parkettra ismét visszatérő lhász Oszkár – Endrődi Zsuzsa (Radnóti Miklós Műv. Ház) ismét tanújelét adta határtalan táncszeretetének és szorgalmának.

Az első és harmadik helyezett páros férfitagjai tanárok! Mindketten komoly táncklubot vezetnek. Óriási munka, hogy a sok gyerek tanítása mellett még a saját edzésükkel is foglalkoznak. Nekik dupla gratuláció jár!

A verseny másnapján, délután huszonegy C osztályos páros küzdelmében csak az utolsó pillanatban dőlt el az első hely: 1. Gyulai György – Erl Adrienn, Budai Táncklub; 2. Németh Zoltán – Lovász Éva, BKV Táncklub; 3. Nagy Lajos – Turkovics Mónika, Danuvia.

Az egyenletesebben szereplő „Budais” pár behozta a standard táncokban szerzett hátrányát, s végül megérdemelten győzött. Mesterük, Szerbera Imre kiváló munkát végzett. Magam tizenöt évig voltam a tanítványa és renukívül sokat köszönhetek az ambíciózus mesternek.

Este immár Antal Imre vezetésével folyt tovább a rendezvény. Először a B osztályosok kezdtek latin programjukkal. Tizenegy párosból a hatos döntőbe a három „Radnóti” ismét bekerült! 1. Török György – Pabla Erzsébet, Radnóti M. H.; 2. Grebász Tibor – Kovács Gabriella, Radnóti M. H.; 3. Székely Attila – Bódis Edit, Pataky István Műv. K.

A Radnóti-sok és Ifjú Gárdások kapcsán Mody Júlia kolléganőm elvélhetetlen érdeme-

it már tavaly is leírtam. Ő maga nem nyilatkozik, szerény-ségénél csak munkabírása és szívóssága nagyobb. Sport-szerű, soha nem reklamál.

A harmadik helyezettek edzője, Szántó Sándorné a Pataky táncklubból egészen rövid idő alatt magas színvonalú, sok táncversenyzőt foglalkoztató csapatot formált. Azért emelem ki, mert igenis lehet sok gyerekekkel is színvonalas munkát produkálni, ezek az élő példák! Mert az még nem nevelés, ha egy kezemen meg tudom számolni, hogy hány táncosom van.

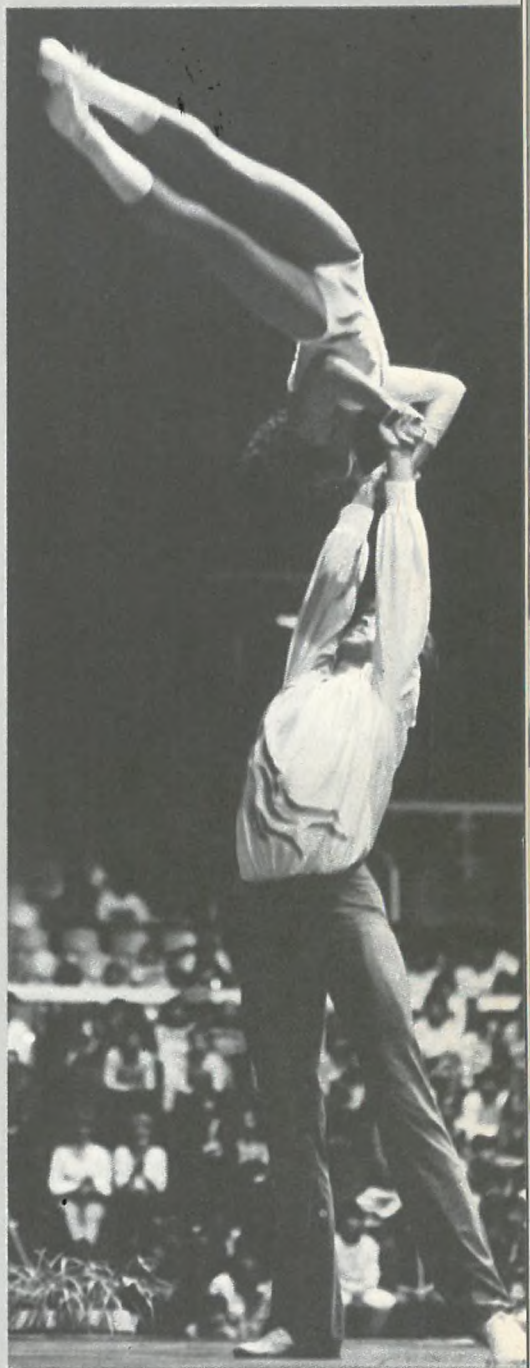
De térjünk vissza a versenyhez! Az A osztályban öt páros vívott standard versenyt: 1. Béres Tibor – Horváth Emese, Budai Táncklub; 2. Dr. Takács János – Ács Gabriella, Ifjú Gárda M. H.; 3. Mezei Gábor – Mezeiné Szabó Katalin, HVDSZ „QUICK” Táncklub.

Az első és második helyezett között itt is minimális különbség volt. Nekem dr. Takács sokkal tisztább technikája tetszett, bár igaz, Béresék jobb előadók!

Este jött a csúcsoztályos latin verseny hat résztvevővel és egy nagy meglepetéssel. Becz Attila és Beczné Óvári Gizella, a Szakszervezetek Fővárosi Művelődési Házának táncospárja régóta nem volt látható itthon; nagy volt körülöttük a csend. Annál nagyobb volt a „robbanás”, amikor elsőprő főlényel, magabiztosan nyerték ezt a versenyt a lengyel páros, Materna – Szarlata előtt. Harmadik lett a dr. Takács János – Ács Gabriella, Ifjú Gárda páros.

Az egyéni díjak átadása után a legeredményesebben résztvevő táncklubokat hirdették ki: 1. Radnóti M. M. H. 48 pont, 2. Szaksz. FMH. 36 pont, 3. HVDSZ „QUICK” Tk. 34 pont.

A nyolc kategóriában a két nap alatt 107 páros versenyzett. Tavaly óta a mennyiség mellett a minőség is javult. Véleményem szerint bátran kell nyúlni a fiatalokhoz, kitértásra, szorgalomra nevelve őket, hogy e szép sportág a tanárok megfelelő szakmai irányításával és a tanítványok egyre szélesedő körével előbbre lép-hessen!



Nemzetközi akrobatikus rock and roll bajnokság a Budapest Sportcsarnokban: Andreas Fricke és Sabine Fricke, az NSZK 3. díjas párja, valamint Ricardo Fescarin és Daniella Cotza, a 2. díjas olasz pár (Kanyó Béla felvételei)