

Gara Márk AKIK ŐRZIK A HAGYOMÁNYAikat: VENDÉGÜNK DÁNIA

Tanulmány a Dán Királyi Balettről

Hihetetlen és lesújtó, hogy bizonyos tánc történelmi korszakokról - amelyeknek egyébként könyvtárnyi irodalma létezik - mennyire kevés jelent meg magyar nyelven. Erre természetesen nem most döbbsztem rá először, de megerősített abban, hogy kísérletet tegyek a dán balett néhány történelmi csomópontjának felvázolására. Az igazi apropót azonban az adta, hogy 2010 tavaszán, a Budapesti Tavasz Fesztivál keretén belül két estén lép fel Budapesten a Dán Királyi Balett.

Észak fényei

Vannak köztünk anglofánok, frankofánok és más országokért rajongók is. Olyan, aki a skandináv országok kultúrájának szerelmese, talán kevesebb akad. Pedig tánc történelmileg két északi ország is rejteget érdekességeket: az egyik Svédország, a másik Dánia. Norvégia sajnos eddig nem igazán játszott komoly szerepet, hiszen a XX. század elejéig Dánia és Svédország felváltva osztozott a területén.

Ha azt a dátumot vesszük alapul, hogy a Napkirály 1661-ben alapította meg a Francia Királyi Táncakadémiát, és nem sokkal utána megnyílt a Párizsi Opera, akkor igencsak élen járnak az északiak. Ugyanis forrás tanúsítja, hogy Krisztina svéd királynő 1638-ban már udvari balettben táncolt. Bő száz évvel később megnyílt a Dán Királyi Színház (1748), majd 1773-ban a Svéd Királyi Operaház is felépült a színházkirály, III. Gusztáv bőkezűsége révén. Egy olyan rangos uralkodó, mint III. Gusztáv vagy éppen a dán V. Frigyes nem engedhette meg magának, hogy elmaradjon az európai uralkodóházak élvonalától, és ne támogassa a színházépítést, vagy ne pártolja a művészeteket és a táncot.

Akkortájt mind az opera, mind a balett műfajában az olaszok és a franciák vitték a prímét. Az idegen balettmesterek - mivel kevesen akartak közülük a hűvös északra költözni, és helyi mester pedig ritkán akadt - kihasználták szinte monopol helyzetüket. Viszonylag nagy, 30-50 fős királyi balettegyüttest hoztak létre és vezettek. Ez kiválóan megfelelt egyrészt személyes ambícióknak, másrészt az uralkodói reprezentációs céloknak. Így jutott vezető szerephez Vincenzo Galeotti (1733-1816) Koppenhágában, Louis Gallodier (?1734-1803) majd Antoine Bournonville (1760-1843) Stockholmban. Mindkét svéd rezidens francia volt, tehát a jó ízlés, a műveltség, és a választékosság fogalmaival csengett egybe a nevük, ráadásul mindketten magától Noverre-től tanultak. III. Gusztávnak még arra is volt gondja, hogy a nagyon tehetséges Charles-Louis Didelot-t (1767-1837) Párizsba küldje ösztöndíjjal, azonban a király meggyilkolása (1792) után a svéd együttes szépen lassan leépült. Gallodier visszavonult, Didelot nem akarta visszautasítani a cár ajánlatát, és 1801-ben Oroszországba költözött, Antoine Bournonville pedig Dániába tette át a székhelyét.

A fiú, August¹

August Bournonville, aki többek közt Andersennel, Thorvaldsennel, Kirkegaard-ral vagy Bohrral együtt a dán nemzeti pantheon oszlopos tagja, tulajdonképpen nem volt dán. Az apai ágon francia, anyai ágon svéd felmenőtől származó August 1805. augusztus 21-én látta meg a napvilágot Koppenhágában.

"Rendkívül szép ember volt, lobbanékony, merész és szeretetreméltó természettel rendelkezett, igazi régi vágású francia lovag volt." Írja August Bournonville a Mit Theaterliv című könyvében² apjáról. Ugyanezt mondták róla is néhány évvel később. Az anyatejjel szívta magába a táncot, így ha akarta volna, akkor sem tudta volna elkerülni a sorsát: a színpadot, amelynek deszkáira 1813-ban lépett először.

Első táncleckéit apjától vette. 1824-től királyi ösztöndíjjal Párizsba került, ahol összesen hat évet töltött. A kezdeti nehézségek után gyorsan kivívta mesterei - Pierre Gardel és August Vestris - elismerését, mivel tényleg tanulni, fejlődni akart. Természetesen mindez nem lett volna elég a sikerhez, de amint saját magáról írta: "Mint táncos, erővel, könnyedséggel, pontossággal és ragyogó előadásmóddal rendelkeztem. Sőt, ha nem törekedtem túlságosan a bravúrosságra, úgy természetes kecsességem is érvényesült, amely a nagyszerű iskolázás és a jellemző tulajdonságaim közé tartozó zenei érzék folytán fejlődött ki."³ E sorok olvasása után mégse higgyük önhitnek az ifjú táncost, hiszen negatív tulajdonságairól is híven beszámolt önéletrajzában (csontos kézfej, és a forgások alatt ingó fej). Jó tulajdonságaival és kitartó munkával elérte, hogy 1826-tól a Párizsi Opera táncosa legyen, így táncolt többek közt Marie Taglionival, a korszak első csillagával. Ma azt mondhatjuk, hogy bizonyos értelemben szerencséje volt, ugyanis egyrészt a romantika elején a férfi táncosok még nem szorultak háttérbe. Paul (Paolo) Taglioni, Jules Perrot, Lucien Petipa mind művészetük kiválóságai voltak, másrészt Párizsban akkor még mindig tartották magukat a rokokóból kiinduló, az elegáns és csiszolt előadásmóddhoz való ragaszkodás, illetve a Noverre-től eredeztethető természetességre való törekvés eszményei.



Noha apját már 1823-ban nyugdíjazták, Bournonville csak rövid időre látogatott haza Koppenhágába, és csak az 1829/1830-as szezonban döntött úgy, hogy ott telepszik le. Szerződésében az állt, hogy vezető táncosnak és igazgatónak szerződötetik az elkövetkezendő tizenhét évre. Ez azt jelentette, hogy koreografálnia is kellett. Így született meg 1832-ben a Faust. Két évvel később feleségével és a kamasz Lucile Grahnal (1819-1907) Párizsba ment, hogy eleget tegyen az opera meghívásának. Aumer Alvajárójában lépett fel, amely egyben búcsú is volt a francia színpadtól. Ekkor látta Filippo Taglioni korszakos alkotását, A szilfidet. 1836-ban készítette el saját verzióját ugyanerre a témára, de a norvég Herman Severin Løvenskiöld (1815-1870) zenéjére, ugyanis az eredeti zenei anyag (szerzője: Jean-Madeleine Schneitzhoeffter, 1785-1852) megvásárlására nem volt elég pénz⁴. A címszerepet Grahn táncolta, Jamest pedig ő maga. Az óriási siker után udvari balettmesternek nevezték ki.

A koreográfus

Bournonville ötvennél is több balettet alkotott, amelyek különböző csoportokba sorolhatók. Első periódusát nyilvánvalóan a Franciaországban eltöltött évek határozták meg, így legjelentősebb művei A szilfidé, Az alvajáró, a Faust - tehát az átdolgozások. Túl egyszerű lenne azonban azt mondani, hogy minden művét a korábban látott balettek ihlették. Közel sincsen így, hiszen a Valdemar (1835) dán témájú újdonság, az Ünnepe Albanóban (1839) pedig már előrevetíti a második korszak jellegzetességeit. Az 1842-55 közötti időszak, a második periódus, főleg a karakterbalettek születésének ideje. Míg Párizsban az egzotikus (pl. L. Petipa: Sakuntala) és természetfeletti témájú (pl. Perrot: La Filleul des fées) műveket kedvelték, addig Bournonville alkotásaiban a különböző európai népek stílizált táncai elevenedtek meg életképekben, természetesen a mesés cselekmény és a romantika esztétikai irányelvei mentén. A Napoli (1842) vagy A brugge-i búcsú (1851), a La Ventana (1856) vidám cselekményekkel, jól kidolgozott karaktereikkel ennek a korszaknak a kimagasló alkotásai.

A harmadik időszakban (1856-61) Bournonville figyelme egyre inkább a technikai kivitelezésre, a virtuozításra irányul, ezt akkor érthetjük meg leginkább, ha a Genzanói virágfesztivál (1858) egyetlen el nem vett részt, a kettőst felidézünk.

Az utolsó korszak - 1864-től - egyrészt a korai sikerek felújítását hozta, másrészt Bournonville északi mitológia iránti érdeklődét mutatja. Már a korai Valdemar is dán témát dolgozott fel, amelyet a Népmonda követett 1854-ben, de az igazi áttörést a Walkűrök (1861) és a Ballada Thrymről (1868) hozta meg. Bournonville fokozatosan Wagner feltétlen híve lett, a Dán Királyi Operaházban be is mutatta a Lohengrint, A nürnbergi mesterdalnokokat, illetve a Tannhäusert.

Más tipizálás alapján azt mondhatjuk, hogy vannak a több felvonásos nagyballettek, például a Népmonda, az Abdallah (1855), a divertissement jellegű, rövidebb alkotások (La Ventana) illetve az úgynevezett vaudeville ballettek, mint A király önkéntesei Amageren (1871). Ez utóbbi típus Majbrit Hjelmstro szerint nem tartozott a koreográfus kedvencei közé. Azonban a magasztosabb témájú művek között, a nézői igények kielégítésére mégis készültek ilyen ballettek. Ezek az inkább ujjgyakorlatnak számító darabok általában ismert történetet mondtak el, vagy jól ismert fordulatokból épültek fel, s a zenei anyaguk is korábbi sikerszámok (pl. operaáriák, románcok, aktuális báli tánczenék.) átdolgozásából állt. Ettől függetlenül színesek és látványosak, de legfőképpen igényes alkotások voltak.

Ne gondoljuk, hogy a koreográfus 1829-től ki sem mozdult Koppenhágából. Bournonville szinte egész Európát beutazta. Ezek az utak kezdetben vendég-szereplések is voltak, később egyre inkább a pihenésről és az ihletszerzésről szóltak. Többször került összeütközésbe a dán uralkodókkal, ilyenkor általában külföldre szerződött. Ezek közül bécsi tartózkodása, illetve stockholmi időszaka jelentős, de műveit Londontól Nápolyig sokfelé bemutatták. 1874-ben még Oroszországba is ellátogatott. Útja előtt, hatvankilenc évesen állt neki a cirill abc és néhány száz orosz szó megtanulásának. Marius Petipa és Christian Johansson (1817-1903), Bournonville egykori svéd származású növendéke nagy megbecsüléssel fogadta az agg mestert, aki élénk érdeklődéssel tanulmányozta az orosz balettéletet. Véleménye azonban inkább lesújtó volt. Nem szerette a közönség túlzott lelkesedését, nem akarta, hogy a nézők tetszésnyilvánításukkal növeljék a táncosok önhittségét, hiszen ez különbséget tett volna táncos és táncos között. Ezért tudatosan úgy alakította saját stílusát, hogy az könnyed legyen, ezáltal a közönségnek, mivel csak "erőfeszítés nélküli" művészi táncot látott, nem támadt tapsolhatnékja.

Két évvel a halála előtt, 1877-ben feladta a tanítást, és emlékeinek rendezgetésével foglalkozott. Igen fontos életrajzi és kortörténeti dokumentum a Színházi életem című munkája, amelynek három kötete jelent meg (1847, 1865, 1877). 1879. november 28-án hunyt el Koppenhágában, de előző este még részt vett a Valdemar 150. előadásán⁵.

A hagyomány kialakulása és máig tartó útja

Bournonville egyszerre táplálkozott a múltból és volt saját korának gyermeke. A legerősebb kapcsot a múlttal apja és mesterei jelentették, hiszen általuk Noverre örökebe lépett. Egész pályafutása során azért küzdött, hogy a tánc és a táncos természetes legyen még a virtuóz elemek közepette is, illetve elengedhetetlenül fontosnak tartotta a színészi játékot műveiben. Másrészről viszont korának minden hatása meglátszik művein. Tündéri balettjei éppúgy a romantika lenyomatai, mint a nemzeti karaktertáncokra épülő, változatos helyszíneket bemutató alkotásai. Színpadán, noha idővel teret engedett a technika bemutatásának, mégsem az üres csillogásé a főszerep. Ebben a tekintetben messze van az oroszszá vált francia Marius Petipától, de műveik között mégis akad hasonlóság, amely elsősorban a karaktertáncok szeretetében, és a divertissement-ok alkalmazásában mutatkozik meg.

Az ún. Bournonville-technika részletes jellemzésére ezen írás keretei között nem vállalkozom. Annyiban azonban mégis szót kell ejtenem róla, hogy tulajdonképpen a megmaradt ballettek mellett ez a legelőbb hagyomány. Amikor 1829-ben a táncos-koreográfus Koppenhágában telepedett le, a balettmesteri teendőket is el kellett látnia. Ekkor kezdte el kidolgozni azt a képzést, amely elsősorban a francia iskolán alapszik, és mára egyedülivé vált a világon. Szinte teljesen hiányoznak belőle a látványos, széles mozdulatok, ezzel szemben gyors, aprólékos és nehéz munkát követel a táncosaitól, miközben mindez magától értetődően egyszerűnek és könnyűnek tűnik a szemlélő számára. A hangsúly a láb munkán van, amit a "gömbölyű" kartartás tesz természetesebbé. A balettben a nemek egyenlőek, így a férfiak az orosz vagy az angol iskolához képest keveset emelnek. Jellemző még az épaulement alaphelyzet, amelyben a váll és a tekintet a szabad láb irányába fordul. A mester védjegyévé vált az ún. "dán ölelés" is, a grand jeté attitude en avant. Továbbá Katja Jepsen⁶ megemlíti, hogy a koreográfus tudatosan kerülte, hogy táncosnői rövid túllszoknyában táncoljanak, és ezáltal vonják magukra a férfiak tekintetét. A Bournonville technika tipikus lépés- és mozdulatkötés készletét egyébként Vivi Flindt és Knud Arne Jürgensen szedte csokorba, amely videokazettán is megjelent.

Bournonville a balett szolgálatában eltöltött évek során teljesen dánná vált. Műveltsége és tehetsége révén meghonosította, és diadalra vitte a francia romantikus táncagyományt szülőhazájában. Több tucatnyi művével, sikerrel formálta a polgárság szépségeszményét és elmélyítette a balett iránti érdeklődést a XIX. század középső harmadában. Tudatosan alakította ki azt a stílust és technikát, amely ma az ő nevét viseli, és gondolatait igen pontosan dokumentálta. A legfontosabb azonban a balettjein túl, az volt életművében, hogy generációk sorának adta át a tánc szeretetét és a pantomimikus szerepformálás mesterfogásait. Koreográfusi Credójában így foglalta össze művészetét:

"A Tánc művészet, mert megköveteli az elhivatottságot, a tudást és a tehetséget. Egyben képzőművészet is, mivel nem csak plasztikusságában, hanem líraiságában is törekszik az ideálisra. A szépség, amelyre a Táncnak kötelessége törekedni, nem az izléstől vagy a gyönyörűségtől függ, hanem a Természet megváltoztathatatlan törvényeiben rejlik. Az Utánzás művészete a lélek összes érzését magába foglalja. A Tánc alapvetően az öröm kifejezése, másrésztől vágy arra, hogy kövessük a zene ritmusát.

A művészetnek az a küldetése általánosságban, a színháznak pedig különösen, hogy felélénkítse a gondolkodást, magasztalja az érzelmeket, és felfrissítse

az érzékeket. Következésképpen a Táncnak mindenekelőtt óvakodnia kell attól, hogy a fásult közönség igényeit olyan hatásokkal elégítse ki, amelyek idegenek a valódi művésztől.

Az öröm erő, a mámor gyengeség.

A szép mindig megtartja az újdonság frissességét, amíg a meglepő hamar fárasztóvá válik.

A Tánc a zene segítségével képes költői magasságokba emelkedni. A felesleges "tornamutatványok" révén viszont könnyen komikussá válhat. Az úgynevezett bravúroknak számtalan szakértője akad, de csak a kevés kiválasztott képes ezeket a könnyedség látszatával előadni.

A művészi tökéletesség csúcsa az, amikor a mechanikus mozdulatokat és a fárasztóan nehéz elemeket a harmonikus nyugalom álarca alá tudjuk rejteni. A maniórosság nem karakter, az affektáltság pedig a báj közismert ellensége.

Minden táncosnak úgy kell tekintenie fáradságos művészetére, hogy az láncszem a szépséghez, a színpad hasznos díszítő eleme, vagy másképpen megfogalmazva, a nemzetek lélekbeli fejlődésének fontos eleme.¹⁷

Halála után műveiből körülbelül húsz balett, illetve néhány rövidebb részlet szerepelt a Dán Királyi Balett repertoárján. Ezek közül 1878 és 1939 között még tíz balett tűnt el. A német megszállás öt esztendeje kellett ahhoz, hogy a dánok elkezdjenek ráeszmélni, hogy micsoda nemzeti érték csúszik ki a kezükből, ha nem tesznek valamit a hagyomány megőrzéséért. Ezért Harald Lander (1905-1971) balettmester a csendes nemzeti ellenállás részévé tette a még fellelhető Bournonville ballettek feltámasztását. A második világháború után is folytatódott ez a munka, amelyet az 1979-es centenárium, és az 1992-es, illetve 2005-ös évfordulók alkalmával megrendezett fesztiválok csak megerősítettek.

Stíluskritikai jegyek alapján támasztották fel, a szövegkönyv alapján 1985-ben az Abdallah című balettet. A Konzervatórium című opust pedig több mint hatvan év után, 1995-ben rekonstruálta Kirsten Ralov és Niels Bjorn Larsen úgy, hogy ők maguk még táncoltak az 1933-as előadásban.

A dán hagyományt nagy tisztelet övezi világszerte, hiszen a rég elfeledett alkotások rekonstrukciói alkalmával a mesterek (például Pierre Lacotte, Patrice Bart) a képeken, a zenén és a scenárión túl csak ehhez a mozgásanyaghoz tudnak visszanyúlni, ha többé-kevésbé hiteles, romantikus balettet szeretnének. Ezen túlmenően pedig a tradíció felett a mai napig nem járt el az idő, ugyanis a dán iskolán nevelkedett táncosok előadásában a Bournonville-ballettek ugyanolyan frissek és bájosak, mint egykor.

Egy új világ sok útelágazással

Harald Lander hosszú időn keresztül állt a Dán Királyi Balett élén. Az ő nevéhez köthető, hogy megmenekült a Bournonville-örökség. A nagy világgégés után azonban mégis elhagyta szülőhazáját. Ahogyan a Dance and Dancers című szaklapban Bent Schönberg fogalmazott: "Hat évvel ezelőtt Harald Lander és felesége, Toni egy kegyetlen intrika áldozataként elhagyták Dániát. Lander több mint húsz éven keresztül szolgált a Dán Királyi Balettet, amelyet a három legjobb nyugati együttes szintjére emelt (...) időközben pedig a Párizsi Opera balettmestere lett."⁸ A párizsi időszakban Lifar helyét vette át időlegesen, és koreografált is, sőt francia állampolgár is lett 1956-ban. Művei közül azonban csak az Etűdök (1948) tudott megkapaszkodni az európai repertoárban.

Az 1950-es években felpezsdült a balettélet Koppenhágában. Landernek köszönhetően remek táncosok álltak rendelkezésre, másrészt a Bournonville-reneszánsz miatt elsősorban az angol érdeklődtek intenzíven a dán balett iránt. Érdekes megfigyelni, hogy míg az ugrászterűen fejlődő angol táncörténeisz gárda 1937-ben még egyetlen Bournonville balettről sem tesz említést, sőt a koreográfus neve is mindössze egyszer fordul elő a Complete Book of Ballets című 1100 oldalas Cyril W. Beaumont munkában, addig Arnold L. Haskell Ballet Panorama című könyvének harmadik kiadásában (1947) már két oldalon szerepel a dán mester. Az igazi áttörést azonban az hozta meg, hogy az Edinburgh-i Fesztiválon 1955-ben fellépett a Dán Királyi Balett. "August Bournonville már nem csupán egy dán koreográfus, hanem egyike a balett történet nagyszerű alakjainak."⁹ Ielkendezett egy dán kritikus az esemény kapcsán. Rövid időn belül Ninette de Valois színpadra állította a Csipkerózsikát a dán fővárosban, majd elkészült Ashton Rómeó és Júliája (1955), amelyből a kritikus elsősorban a kiváló férfi táncosokat emelte ki.

Nem tévedünk nagyot, ha feltételezzük, hogy a dán balett dicsőségének XX. századi terjesztésében nagymértékben részt vettek azok a művészek, akik Dániában sajtátitották el művészetük alapjait, de nem (csak) szülőhazájukban futottak be karriert.

Adeline Genée (1878-1970) az angol balettéletet fellendítő nagyasszonyok közül a legidősebb. Noha nem volt Bournonville növendéke, mégis a koppenhágai Királyi Opera táncosnője lett, majd elhagyva szülőföldjét Nagy-Britanniában telepedett le, ahol karrierje végéig sikerrel küzdött a balett felemelkedéséért. Rajta kívül nagy, nemzetközi hírű balerinát nem is igen lehet felsorolni. Annál több a szép karriert befutott, férfi szólista.

Talán a legelső a hosszú sorból Erik Bruhn (1928-1986), korának vitathatatlanul egyik legelegánsabb táncosa. Felesleges leírni, hogy hol vendégszerepelt, mert minden jeles helyen fellépett, ahol lehetett. Vezetett együttest és készültek számára művek, mint ahogyan ő is színpadra alkalmazott néhány romantikus, klasszikus balettet. Talán elég úgy jellemezni, hogy pályája elején a már nem éppen fiatal Alicia Markova hívta partneréül, és Rudolf Nurejev is benne látta személyes fejlődésének zálogát. Másodikként Henning Kronstam (1934-1995) említendő. Ő volt az Ashton-féle Rómeó és Júlia első Rómeója, és főként a '60-as évtizedben dolgozott Crankóval, illetve Cullberggel. Ezen kívül az ő nevéhez fűződik az első Bournonville Fesztivál megszervezése is. E virtuális listán Flemming Flindt (1936-2009) áll a harmadik helyen, aki sok vendégszereplés után a Párizsi Opera étoile-ja lett az 1960-as évek elején. Leghíresebb koreográfája, a Dánián kívül is játszott Lecke Ionescu drámáján alapul.



Tóth Ágnes Veronika MÁR NEM CSAK MAGAMÉRT FELELEK

beszélgetés Duda Évával

Duda Éva az Imre Zoltán- és a Harangozó-díja mellé - a Lunatika című előadásáért - idén begyűjtötte a Lábán Rudolf-díjat is. Társulatalapításról, kétlaki életről, Tánc Világnapi ünneplésről, és a most formálódó, női főszereplővel elképzelt Faun-adaptációról beszélgettünk.

A *Lunatikát*, - mely most részesült Lábán Rudolf-díjban - egy teljesen új csapattal hoztad létre. Úgy hírlík, társulatalapításra készülsz...

• Igen, nagyon azon vagyok. Az elmúlt években sokat vándoroltam: többnyire a Közép-Európa Táncszínházzal dolgoztam, valamint a MU Terminálnak és a Szege-di Kortárs Balettnek készítettem darabokat, vagy önálló projekteket hoztam létre, de többnyire oda mentem, ahova meghívtak, ami nagyon kedvező volt, mert rögtön egy-egy társulati közegbe csöppentem. A pályám kezdetén már világossá vált, hogy amíg egy alkotót nem finanszíroznak úgy, hogy egy társulatot létre tudjon hozni, nem érdemes erőlködni, én pedig még szinte soha nem jöttem ki úgy egy produkcióból, hogy ne toltam volna bele valamennyit. Tudtam, ha néhány táncost magam mellé állítok, akkor előadásszám, folyamatos tréning, biztos játszóhelyek kellenek. Sokáig azt éreztem, hogy ez értelmetlenül nagy feladat lenne és iszonyú felelősség, így nem is vágtam bele, különben pedig kifejezetten jól esett, hogy többféle mentem, új arcokkal találkoztam, új hatások értek, mehettem kőszínházba, de készíthettem kortárs koreográfiát is: szabadon közlekedhettem a társulatok és a különböző munkák között. Anno úgy saccoltam, hogy harminc felett leszek, mire eljuthatok a társulatalapításhoz, és egyrészt valóban most értem meg rá, másrészt pedig most alakult úgy az életem, hogy erre talán lehetőségem is nyílhát. Most már valóban egy kis stabilitásra vágyom, és nem feltétlenül arra, hogy szétszedjem magam, és Marosvásárhelytől az Operettszínházon át a MU Színházig mindenhol érvényesüljek. Ráadásul mostanra találtam meg azokat az embereket is, akikkel nagyon szívesen dolgozom együtt hosszú távon.

A *Lunatika* szereplőgárdája végeredményben megegyezik a debütáló társulatoddal?

• Nagy vonalakban, bár még javában egyeztetünk. Vannak változások is, amik nehézségeket szülnék, például az igen fiatal Tuza Tomit váratlanul felvették a szlovén En Knap társulathoz. Én ezt egyrészt persze támogatom, másrésztől viszont most Grecsó Zolinak kell gőzerővel beállnia a futó darabokba. Szerencsére benne volt a Lunatika próbafolyamatában is, sőt, mintha megéreztem volna, hogy szükség lesz rá, kértem, hogy eleve több szerepet is tanuljon, mert bármikor bármi történhet. Nyilván könnyebbség lenne, ha éves szerződéseket tudnék biztosítani és létrejöhetne egy állandó, elkötelezett, négy-öt főből álló társulati mag, akik terveim szerint folyamatosan velem dolgoznak majd: Simkó Beatrix, Lázár Eszter, Grecsó Zoltán és Mikó Dávid - és három állandó vendég - Bora Gábor, Jónás Zsuzsa, Hámor József - akikre szintén számítok.

Eszterről, Beatrixról és Dávidról mondanál pár szót?

• Lázár Eszter többek között a Pécsi Balett-nél táncolt korábban. Simkó Beatrixot tavaly szúrtam ki a Szóló-Duó Fesztiválon - egyébként a MOMÉ-n végez jövőre - ő különböző kurzusokon szedegette össze a tudását, szinte autodidakta módon, de nagy reményeket fűzök hozzá. Mikó Dávid a Goliban végzett, és éppen akkoriban jött haza Salzburgból, mikor kezdtünk. Különleges, titokzatos kisugárzású pali: sokkal sűrűbb az egész csávó, mint a vele egyidős huszonévesek, és nem mellékesen, kifejezetten szereti a színpad.

Mit vársz egy táncostól, akivel dolgozni szeretnél?

• Fogjon meg a személyisége. Aztán előadókésztséget, érzékenységet, kreativitást, humort és erős technikai bázist. Ez utóbbi nagyon fontos: ha valaki nem tudja kinyújtani a lábát, nem tud hozzászagnolni egy emeléshez, vagy életében még nem kontaktolt, akkor nem tudunk együtt dolgozni. Engem megörjít, ha mindent előlről kell kezdeni. Az viszont nem gond, ha eltérő képzettségűek, ha van egy erős alap, abból már tudunk építkezni.

Milyen volt a Lunatika próbafolyamata ezzel a csapattal?

• Elképesztő erős próbafolyamat volt, a legjobb, amit valaha átéltem, talán, mert ez alkalommal én is jóval nyitottabb voltam. Általában nagyon határozottan szoktam tudni, hogy mit akarok, nem improvizáltak hetekig, nem hagyok ekkora játékkeret, hanem elég konkrét tervvel állok elő, ez esetben viszont eltértem ettől. Ez a próbafolyamat nagyon intenzív két hónap volt, komoly fizikai és szellemi terheléssel napi hat órákat dolgoztunk, ráadásul esténként. A tapasztaltabbak húzták magukkal a fiatalabb táncosokat: Jónás Zsuzsának, Bora Gábornak a próbaterem ugyanolyan szent tér, mint a színpad, és erre ráéreztek a fiatalabbak is. Megértették azt is, hogy a tréning többek között arra is szolgál a próbák elején, hogy másfél óra alatt elszakadjunk a hétköznapi problémáinktól, hogy elkezdjünk befelé figyelni, egymásra hangolódni. Több téma érdekelt ebben a próbafolyamatban, talán a legfontosabb a holdkórosság kérdése, az éjszakai bagoly-lét, az "utazás az éjszakába". A tudatos és a tudat-alatti szintekkel foglalkoztunk, személyes és személytelen határan motoszkáltunk. Hoztunk egy csomó álmot is, sajátot is, kollektívét is, vakon is próbáltunk, és bizonyos visszatérő álmotívumokat be is építettünk.

A háború után született nemzedékből kiemelkedik Peter Martins (1946-) alakja, aki 1970-ben hagyta ott a Dán Királyi Balettet a New York City Balettért. A sok eltáncolt Balanchine és Robbins mű után a koreográfusok örökebe is lépett, sőt jelenleg is ő a társulat vezetője. Noha megjelenése alapján ideális danseur noble volt, inkább a modernebb balett koreográfiákat kedvelte, mint a nagy klasszikusokat. Kortársa a szintén világhírű Peter Schaufuss (1949-) hosszú nemzetközi karrier után tért vissza Dániába, ahol a Királyi Balettet vezette két évadon keresztül. Ezután megalapította saját együttesét (1997), amelynek jelenleg is a motorja. Adam Lüders (1950-) - korosztályának vezető egyéniségeihez hasonlóan - a New York City Balett-nél fejezte be táncos pályáját. Nikolaj Hübbe (1967-) szintén a Balanchine által alapított együttesnél táncolt egészen 2008-ig. 2009-től pedig ő vezeti a Dán Királyi Balettet. A legifjabb a sorban Johan Kobborg (1972-). Csillagának emelkedése Budapesthez, a Rudolf Nurejev Nemzetközi Balettversenyhez kötődik, amelynek a nagydíját nyerte el 1994-ben. 1999 óta a londoni Royal Ballet vezető művésze, ahol színpadra állította A szilfidet.

Látható, hogy a dán táncosok külföldön több szempontból is igen kedveltek. Ennek oka jórészt abban keresendő, hogy egyrészt kiváló technikájú férfi szólistából soha sem lehet elég a világ vezető együtteseinél, másrészt az ő autentikus betanításukban több, a Bournonville-repertoárhoz tartozó balett (pl. A szilfid, Napoli, Távolsági Dániától...) jelent meg az évtizedek során a nemzetközi táncéletben. Tehát akár azt is mondhatjuk, hogy ők a dán tánc nagykövetei és a hagyomány terjesztői.

Nem szabad azonban abba a hibába esni, hogy azt képzeljük, a Dán Királyi Balett mást sem táncol, mint Bournonville-t. Éppen Deborah Jowitt, a kiemelkedő tánc-történész állapította meg nem régen, hogy "[Frank] Andersen vezetése alatt az együttes igényes kortárs repertoár kiépítésébe fogott, és pontosan ez az az út, amelyen a Dán Királyi Balett halad előre. Emellett alapvető - ahogyan a fesztivál is emlékeztetett rá - hogy Dánia folytatja egyedülálló hagyományának ápolását."¹⁰

Jelenleg a Dán Királyi Balettiskola a hagyományok igazi őrzője, ugyanis ma is a Bournonville által lefektetett elvek alapján tanítanak. A tíz évfolyamos oktatásnak jelentős részét teszi ki a színpadi gyakorlat, amely azért is érdekes, mert éppen Dániában játsszák a legtöbb olyan balettet, amelyekben gyerek-szereplőkre van szükség. Így a növendékek egészen kicsi koruktól kezdve hozzászoknak a színpadhoz, sőt 2009-től az iskolának saját társulata is van (Company B), amely 12-16 éves növendékekből áll. Számukra olyan alkotók készítenek baletteket, mint Lise le Cour, Tim Rushton vagy Pär Isberg.

Vannak jóslatok, amelyek nem válnak valóra. Ezek közé tartozik az is, amelyet August Bournonville fogalmazott meg saját műveivel kapcsolatban. Azt gondolta ugyanis, hogy elődei balettjeinél az ő alkotásai sem lesznek szerencsésebbek, azaz néhány kivétellel egész életműve el fog veszni. Ma már tudjuk, hogy szerencsére nem így történt. Sőt a színpadi tánc és a balett technika területén ez a legrégebbi élő hagyomány.

Jegyzetek

¹ A régebbi hazai forrásokban Bournonville keresztneve franciásan Auguste-ként szerepel, noha ő maga az August formát használta

² p. 31 Auguste Bournonville: Színházi életem kézirat (ford: Gara György) a Magyar Állami Operaház DISZ-Bizottságának kiadása, Felsőoktatási Jegyzetellátó Vállalat, Budapest, 1955

³ p. 32. oldal uo.

⁴ p. 26 Vályi Rózsi: Auguste Bournonville in Táncművészet 1979/12

⁵ p. 50 Ole Norlyng: A. B. 1805-1879, then and now in Dansen er kunst (szerk. Ole Norlyng) 2005

⁶ p. 190 Katja Jepsen: Bournonville and Danish national identity in the nineteenth century in Dansen er kunst (szerk. Ole Norlyng) 2005

⁷ p. 6-7 Choreographic Credo Bournonville Színházi életem című könyvéből in Dansen er kunst (szerk. Ole Norlyng) 2005 (dán és angol nyelven)

⁸ p. 17 Bent Schönberg: The Landers return in triumph Dance and Dancers 1957. June

⁹ p. 7 Svend Kragh-Jacobsen: His dream came true in Dance and Dancers 1955 September

¹⁰ p. 40 Deborah Jowitt: Dreamworks in Dance Now No. 3, Vol. 14.