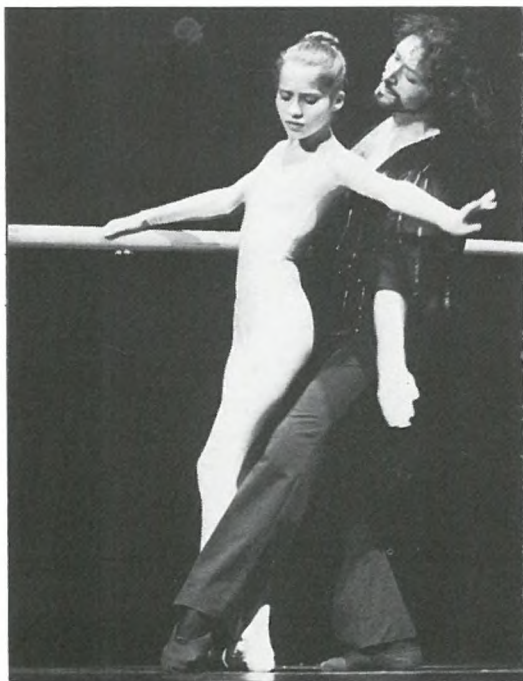


1987/10



TÁNCMŰVÉSZET



Prospero – Aleszja Popova és Markó Iván (Ágoston András felv.)

Felelős szerkesztő: MAÁ CZ LÁ SZLÓ

A szerkesztőség címe:

Budapest VIII., Rákóczi út 23. 1088

Telefon: 142-498

Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest

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

A kiadásért felelős: Siklósi Norbert vezérigazgató

Egyetemi Nyomda – 87.6150 Budapest, 1987

Felelős vezető: Sümeghi Zoltán igazgató

Megjelenik havonta

A szöveg fényszedéssel készült

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely
hírlapképesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József Nádor tér 1. – 1900 – közvetlenül
vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR
215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetési díj egy
évre 156,- Ft.

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

INDEX: 25830
HU ISSN 0134 1421

TÁNCMŰVÉSZET

1987. XII. évfolyam, 10. szám

Ára: 13,- Ft

Tördelő- és képszerkesztő:

Czeléné Gergely Zsófia

TARTALOM

<i>Fuchs Livia</i> : Táncfantáziák	1
<i>Kővágó Zsuzsa</i> : A XI. Nemzetközi Szakszervezeti Néptáncfesztivál	5
<i>Kürti László</i> : A IX. Duna menti folklórfesztivál	7
<i>Heinek Ottó</i> : A magyarországi német néptáncmozgalmról – Beszélgetés Manning Miklós koreográfussal	10
<i>Dezső László</i> : Nemzetközi táncház-táborok Magyarországon	12
HÍREK	13
<i>Maá cz László</i> : Kedves Hölgyem!	15
<i>Imre Zoltán</i> : Avantgárd táncememények Londonban 2.	18
HÍREK	22
<i>Major Rita</i> : Balettfesztivál Ló d zban	24
<i>Fuchs Livia</i> : A wuppertaliai Dre zdában	28
<i>Kő niger Miklós</i> : Berlini tánc-kaleidoszkóp	33
<i>Nádasi Marcella</i> : A Kanadai Nemzeti Balett Londonban	34
<i>Horace Engdahl</i> : Táncévad Svédországban	35
<i>A címoldalon</i> : „Jön, jön!” – Ana Laguna és Roger Nilsson a svéd Cullberg Balett új produkciójában (Lesley Leslie-Spinks felv.)	
<i>A hátsó borítón</i> : Képek a Duna menti folklórfesztiválról: A hajviselet igazítása a menettánc szüneté b n, és a kalocsai gyermekek menettánc (Friedmann Endre felvételei, MTI)	

Táncfantáziák

Az idén annyira lecsökkent a fővárosi nyári táncprogramok választéka, hogy lassan nosztalgiával kell majd emlegetnünk még a Budai Parkszínpad korábban sokszor elmarasztalt, de legalább létező táncínálatát is. Hasonló visszalépést mutat – bár az igazgató reformokról nyilatkozott – a táncot évekig mint sajátos, megkülönböztető jegyet hirdető Pécsi Nyári Színház: itt a balettpremierek teljesen elsovadtak. Idén Szeged, s a balett ügyét korábban szintén támogató Margitszigeti Szabadtéri Színpad sem fogadott klasszikus vagy modern táncgyűttest. Drágák lennének a külföldi társulatok, sokba kerülne a hazai premierok vagy vendégjátékok támogatása? Bizonyára, ámbar az opera, az operett és a musical sem olcsó műfaj. Inkább az ágazat iránti érdektelenséget gyanítom e szinte teljes hanyatlás mögött.

Már csak e sivár öszkép miatt is nagyra kell becsülnünk a Gyulai Várszínházat, mint az egyetlen a hazai nyári vállalkozások közül, amely – dacolva az általános kommercializálódással, a pénzhiányra hivatkozó művészi igénytelenséggel – hűséges tud maradni a magyar dráma, a magyar balett és zene ügyéhez.

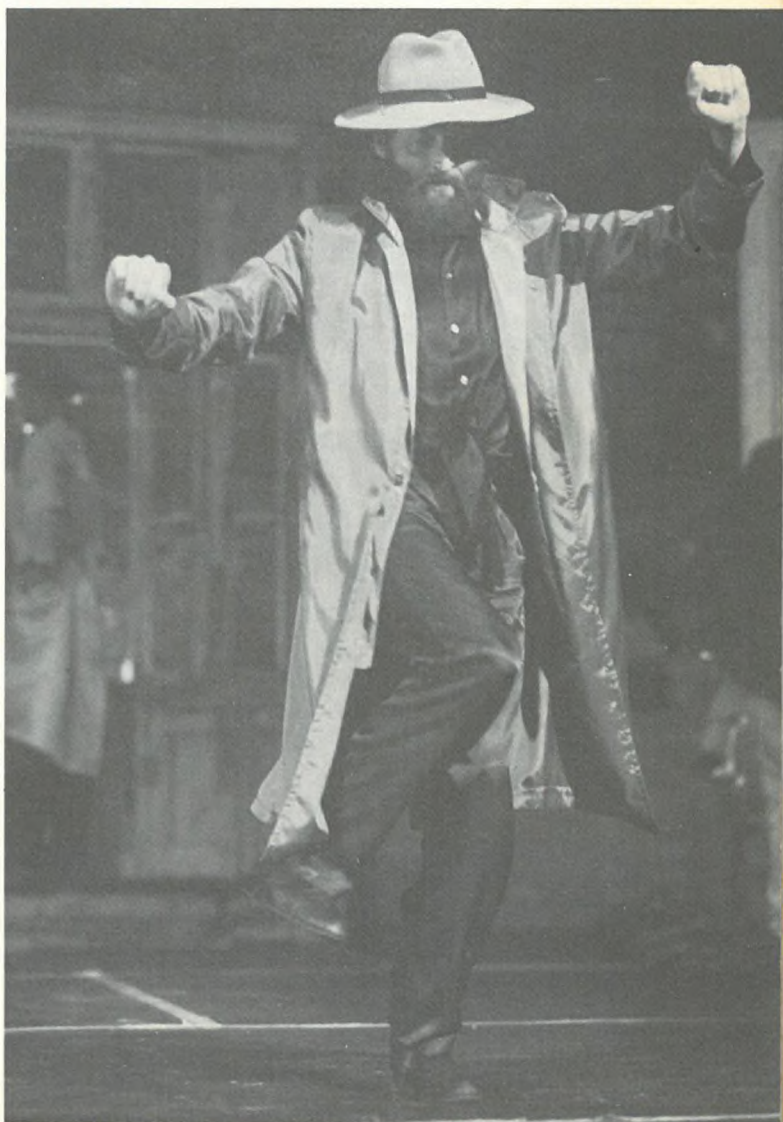
A Várszínházhoz most már évek óta a hazai kortárs zeneszerzőkkel mindmáig együttműködő Eck Imre koreográfiai munkássága kapcsolódik. Még hozzá újabban úgy, hogy a Pécsi Balett, illetve Eck Imre nem is valamely korábbi művét mutatja be nyaranta Gyulán, hanem ösbemutatóval vagy magyarországi premierrel emeli a Gyulai Várszínház rangját.

A *Táncfantáziák* című esten három egyfelvonásos szerepelt. Az új darabok közül kétségtelenül *A csodálatos mandarin* keltheti a legnagyobb érdeklődést és visszhangot. A két, szinte egymás tükörképéül kidolgozott „felvezető”

koreográfiával ellentétben ugyanis Eck Imrének ez a második, s az 1965-ös változattól gyökeresen eltérő Mandarin-verziója jelentős alkotás, mert benne sűrűsödik a nyolcvanas évek minden keserűsége és ki-

ábrándultsága. Ezzel szemben a két koncertzenére komponált hangulatbalettben Eck Imrének nem sikerült olyan témákat találnia, amelyeket a zenék inspirálására valóban kibontatható volna. Ezért a felvázolt alaphelyzeteket mindkét darabban inkább csak variálja, semmint kidolgozza. A *törtött küzdelem*-ben egy lepusztult, sehová sem nyíló ablakkal határolt térben hat köznapi, szürke, ám elegáns, kalapos férfi teszi a szépet a vörös ka-

A csodálatos mandarin – Bognár József



lapban és narancsos-meleg fodrokban páváskodó szép-asszonyoknak, ámde az enyelgő, csipkelődő, kihívó vagy érzelmes akciók evolúció nélkül, hosszasan ismétlődnek. A főszerepet táncoló-játszó *Uhrik* Dóra harsányabb primadonna-erényekkel és okosan fanyar humorral egyaránt rendelkezik, így a *Petrovics* Emil korai Fuvolaversenyére komponált balett az ő igazi jutalomjátéka. Az egyfelvonásos párbájában, a Veress Sándor kéttételes Klarinétversenyének hangjaira tervezett *Virágos repülés*-ben *Hajzer* Gábor viaskodik öt vamp-szerű hölgygel, akik az élet – vagy talán a hallucinációk – mélyére szálló fiatal-embernek gyönyört és gyötrelmet egyaránt nyújtanak.

Ezekben az opuszokban Eck nem a lét végső kérdéseit feszegeti, hanem egy-egy helyzetet jár körül, jelenít meg, lazán kapcsolódva a választott zeneművekhez. Viszont annál döbbenetesebb, ahogy *Bartók* Béla partitúráját és *Lengyel* Menyhért „pantomime grotesque”-jét színpadra állítja. Mert Eck semmiféle emberi megítélést, felfoldozást nem ad, hanem keserűen regisztrálja, hogy korunkból kiveszett a Szerellemmel és a Halállal való szembesülés lelket felforgató katarzisa.

Eck mint korábban, most is megőrzi *Lengyel* szövegkönyvét, s mindössze egyetlen, a librettótól eltérő 1965-ös újítását tartotta meg: az utcalányok szerepeltetését. Az utcalánycsapatokkal elborított színpad oldalán kihívóan sétálgatnak a szép, fiatal és jól öltözött prostituáltak. Négyfős csapatukhoz egy fiúcska is tartozik, nyilván a speciális igényű vendégek kielégítésére. A kintet és bentet egyesítő térbe a hátul kitért ajtón keresztül ront be a négy csavargó. A Lány egyelőre sehol. A Csavargók izgatott, s durvaságtól sem mentes hangulatát talán épp a Lány eltűnése okozza. Aztán egy felémelt ócska ládából kihull egy trikós, farmerszoknyás és -dzsekis, riadt kislány, *Szücs* Ágnes. Ő tehát az „utcalány”, akit a Csavargók – mai, köznap akárhik – kényszerítenek a prostituáltak munkájára. A cselekmény előrehaladtával egyre nyilvánvalóbbá válik,

hogyan Eck Imre csak látszólag hű a szövegkönyvhöz, mert az akciókat ugyan megtartja, balettjének hősei azonban lényegében más karakterek, mint a hagyományos változatokban. A figurák jellemének megváltozása átszínezi a történetet, s végső soron minden változtatás, módosítás egy közös végpont felé mutat: az érzelmi sivárság, az értékek nélküli világ totális rajzához.

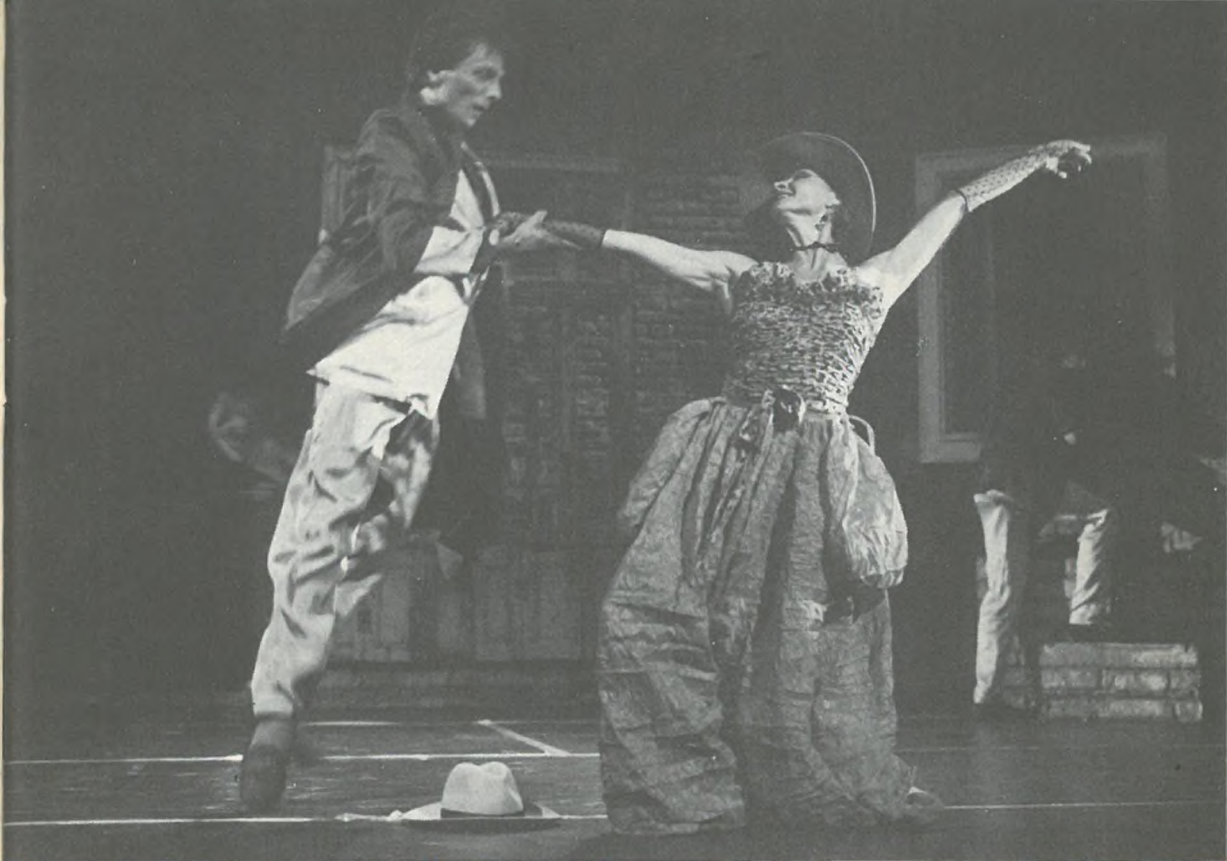
Igy mindjárt az első vendég, az Öreg gavallér – maga *Eck* Imre alakítja – váratlan jelenés. A feltűnően elegáns, pénzes, ám magatehetetlen és visszataszító öregúr meglegedne a fiatal lány felkínálkozásával. Ám ha már fizetett, méghozzá busásan, a Csavargók erőszakosan rálökik a Lányra. A Diák – *Libor Vaculik* megformálásában – a konvenciók szerint naiv és ártatlan. És alig ér a vágytól hevülő Lányhoz, máris kilökik a Csavargók.

Az érkezésével rendkívüli izgalmat keltő Mandarin különös alak. Félszeg, fiatal, szakállas, torzonborz, kicsit suta figura, megjelenése mégis egzotikussá teszi: zárt, ezüstfehér köpenyt visel, alatta pedig tipikusan magyaros viseletet, azaz fehér, bő szájú inget, fekete nadrágot és csizmát. Kezdeti, inkább tétova, semmint monumentális mozdulatlansága jellegzetes magyar néptánclelemeket (mint pl. a csapásolás) tartalmazó groteszk táncba vált át, amelyhez a Lány – aki eddigre már fokozatosan átváltott-átvedlett kurtizánna – szintén csatlakozik. A Mandarin ritmikailag, tempóban és dinamikailag is pontatlan, mégis felismerhető haidaut jár, a Lány azonban nem képes vállalni az együvértartozás terhét, roskadozik a Mandarin által képviselt magatartás, a táncban támaszt kereső Mandarin súlya alatt. A Csavargók (*Lovas* Pál, *Várad* M. István, *Hajzer* Gábor és *Gombosi* László) a kezdeti bennel félelemből felocsúdva esnek a Mandarinnak, s megtörténik a három gyilkosság és újjászületés is, melyet a már szinte lemeztelenített Lány és a Lány magára marad a halott Mandarinnal. Gyorsan visszaveszi farmercuccait, s

örömmel iszkol el, hiszen nem is túl nagy áron – egy kéjszóvár Öreg s egy különös figura vágyát kielégítve – megsza- badult a durva Csavargóktól. Emberségéből csak annyi telik meg, hogy az egyesülés pillanataiban kettőjükre tekert hófehér leplet rádobja a halott Mandarin arcára.

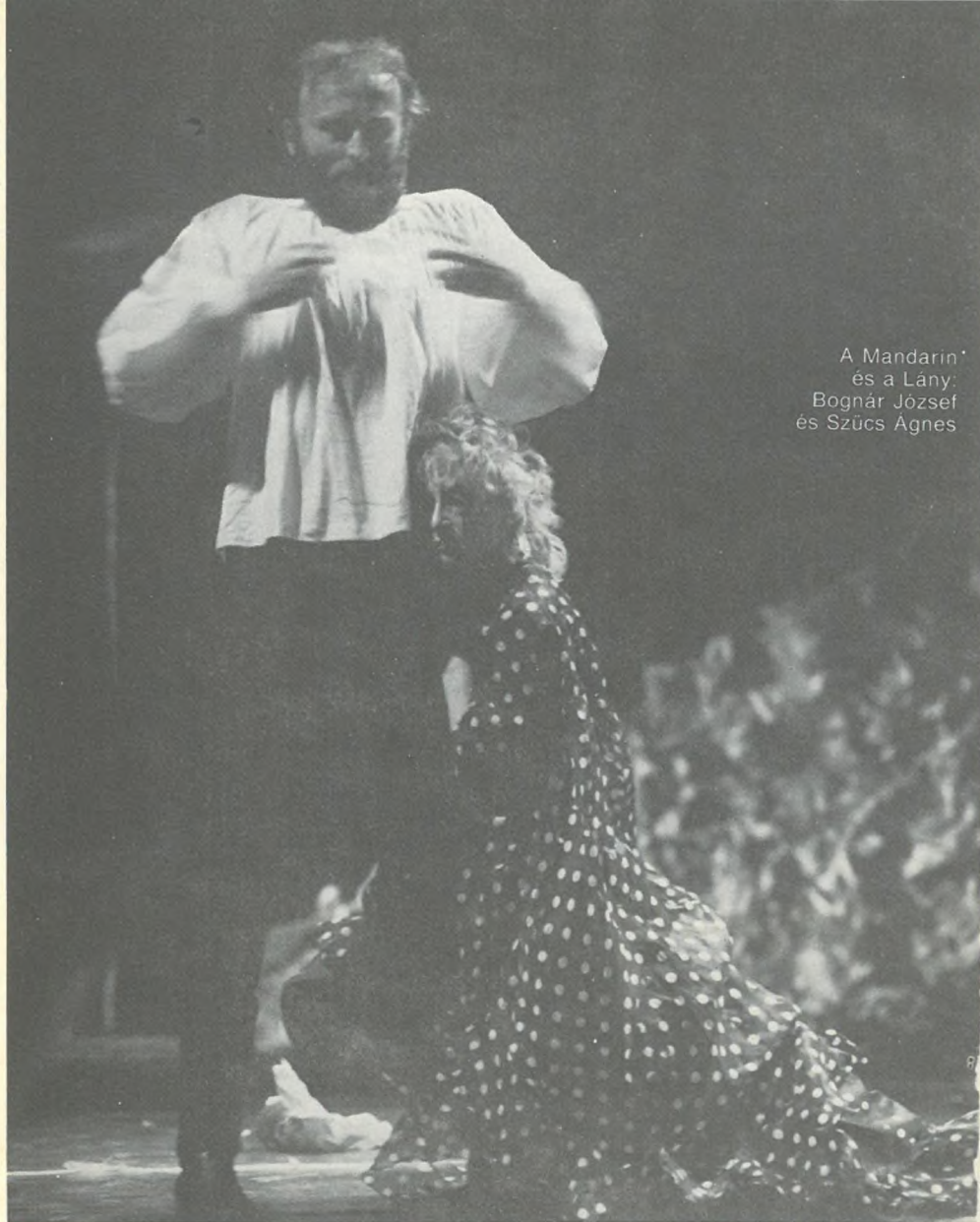
Eck Imrének ez az új Csodálatos mandarin változata az összes hazai tánc- és pantomimfeldolgozással ellentétben megfosztja a Lányt a megtisztulás lehetőségétől, a nézőt pedig a halálion is győzedelmeskedő vágy szép és felémelő illúziójától. Eck Mandarin-olvasatához *Ruszt József* változata áll a legközelebb, hiszen *Ruszt* keretbe foglalta A csodálatos mandarin cselekményét, a humánus és katarzis nélküli jelen számára példázatként mutatta fel a Szerellem és Halál mitikus és felémelő emberi küzdelmét. Eck ezt a kettéválasztást sem teszi meg, ő nem a mai értékek nélküli nagyvárosi tülekedőket döbentti rá a ritus jelenvalóságára. Eck Imre nem választja szét a „van”-t a „legyen”-től: hőseinek sivár, érzelmekből és értékektől megfosztott világából nem vezet út a szerelem és a tisztaság áhitott és emberibb birodalmába.

E szemléletében újszerű és a partitúrát is új szemmel látó táncmű formai felépítménye azonban épp a legfontosabb ponton megbicsaklik. A Mandarin hangsúlyozottan nemzeti karaktere idegen a koreográfia és a zene összefüggérendszerétől. Koreográfiailag telitalálata a haidau férfi – nő viszonylatot egyértelműen megfogalmazó formája, Eck azonban ezen túlmenően nem tud mit kezdeni a Mandarin „magyarságával”. Feltehetően az összes többi szereplő jellemének át- vagy újraértelmezése, s főként a Mandarint alakító *Bognár* József személye inspirálhatta Eck Imrét a magyar folklór megkísértésére, ami dramaturgiailag végül semmiféle megerősítést nem kap. Ennek ellenére mégis jelentős kísérletnek tekinthetjük ezt a Mandarin-változatot, mert a koreográfia szemlélete hűen tükrözi a 80-as évek végének megkeseredett hangulatát, a jelen értékvesztését, azt a



A törött küzdelem (Ilovsky Béla felvételei, MTI)





A Mandarin
és a Lány:
Bognár József
és Szücs Ágnes

kort, melyben e mai Lány, ezek a jólőtözött agresszív Csavargók, gazdag Öregek és értetlenül tébláboló Diákok, s a megváltó szerepére alkalmatlan Mandarinok élnek. A partitúra és a cselekmény korszerű értelmezése akkor is elvitathatatlan, ha a mű megformálásának néhány fontos eleme komoly kételyeket is kelt a nézőben.

A Táncfantáziák című estnek A csodálatos mandarin újbóli színre vitele mellett másik érdekessége, hogy Eck Imre ezen a gyulai baletttesten új

táncjelmeztervezőt avatott, ami sajnos ritka esemény. A táncokhoz korábban csak elvéve tervező Csik György nevét érdemes a legígéretesebb jelmeztervezők között számon tartanunk, olyan színharmóniát, és a koreográfiák világát nagyszerűen szolgáló ruhákat tervezett mindhárom balett-hez. (A kopárság és lepusztultság környezetét Bakó József teremtette meg, jó táncteret hagyva a Várszínház nem túl nagy színpadán.)

A Gyulai Várszínház az idén minden produkcióját valame-

lyik prózai színházzal közösen hozta létre. E közösködés azt is jelenti, hogy a társulatok a közsínházi évadban tovább játsszák a Gyulán bemutatott darabokat. A Táncfantáziák a Pécsi Balett művészeinek közreműködése ellenére nem a Pécsi Nemzeti Színházzal közös produkcióként jött létre. Ilyen zsúfolt lenne a Pécsi Balett repertoárja, hogy sem a tavalyi „Csodafurulya”, sem a „Táncfantáziák” már nem fér bele?

Fuchs Lívia

A XI. Nemzetközi Szakszervezeti Néptáncfesztivál

A magyarországi öntevékeny művészeti mozgalmak egyik legjelentősebb eseménye a szeptemberi Nemzetközi Szakszervezeti Néptáncfesztivál. Sajátos arculatának kimunkálásában alkotóművészek és fenntartók, a mozgalom névtelen táncosainak sora vett részt. A fesztivál nemzetközi rangját jelzi, hogy napjainkra már a CI-OFF is rendezvényei között tartja számon. Éppen ezért sajnálatos, hogy a XI. találkozón a hazai amatőr szakszervezeti táncosokat csak négy együttes képviselhette. Nem a megjelenetek ellen van kifogásunk, hiszen a DÉLÉP Nap-sugár, a Dunaújvárosi Vasas, a Gutenberg és a HVDSz Bihari táncegyüttese „profi szinten” képviselte a hazai néptáncművészetet. A régi, nagymúltú együttesek jelenlétét hiányoltuk. Találmaradásuk arra figyelmeztet, hogy anyagi gondjaink közepette az amatőrmozgalom léte talán veszélybe került.

A kulturális támogatások csökkenése, sok helyütt a fizetett rendkívüli szabadság megszüntetése bizony megdöbbentően készíti az együtteseket, hogy milyen hazai vagy külföldi sereg-szemléken vegyenek részt. Az amatőr táncosoktól sem várhatjuk el, hogy maximális áldozat

ot hozzanak „szerelemből”. A megközelítően kétszáz hazai táncos tömege láttán örvendeztünk, ... de vajon meddig? Meglehetően, borúlátó vagyok, de a fesztivál alatt nemegyszer hangzott el, hogy „a folyamatos áremelkedések és a csökkenő támogatások miatt veszélyben a fesztivál további sorsa”. Márpedig beláthatatlan az a veszteség, amelyet a szűklátókörű pénzügyi szemlélet okozhat a kulturális támogatások csökkentésével, netán megvonásával. Elért eredményeinket, vívmányainkat teheti semmivé, s mindennek „össznépi kultúránk” látja kárát, valamint a jövő generációk.

A folklórbemutatók, a külföldi együttesek nemzeti műsorai betekintést adtak az európai és a hazai mozgalom stílusirányzataiba is. A magyar együttesek homogén képet adtak, talán azért is, mert egymáshoz közel álló iskolákat képviseltek. Mind a négy együttes stílusistán, magas előadói színvonalon tolmácsolja a műveket. Nem a koreográfiákon és nem is a táncosokon múlott, hogy nem mindegyikük aratott átütő közönségsikert. Az újszegedi szabadtéri színpad hang- és fénytechnikai berendezéseinek, s talán a nem teljes figyelemmel dolgo-

Részlet a jugoszláv együttes előadásából





A ciprusi táncosok (Jády Lucián felvételei)

zó műszaki személyzetnek lett pl. áldozata a *dunaiújvárosi* táncosok műsora. A *DÉLÉP* előadásában pedig Diószegi László: „Őrizz, hogy jó véget érjek...” c. koreográfiája nem érte el azt a hatást, amely Szolnokon nagydíjat hozott az együttesnek. A zárt színházteremben valóban szuggesztív tablók elvesztek a szabadtéren, s a nem magyarajkú nézők sem értették a kompozíció egészét, hiszen a dalszövegek fontos szerepet kaptak Diószegi művében.

A fiatal *Gutenberg* együttes előadói homogenitásával igazolta vezetőinek pedagógiai erőnyeit. A *HVDSz* húszperces összeállítását hatalmas közönségsikert hozott. Miltán, hiszen a táncosok nemcsak szépek és fiatalok, hanem nagyszerűen táncolnak is. Foltin, Novák és Zsuráfszky kompozícióit fogta egybe műsoruk, amelyben a drámai pillanatokat is felvillantó „Párbeszéd” mellett a legújabb koreográfiák közül az üde, játékos „Borozdán futó” is helyet kapott.

A fesztivál nemzetközi résztvevői közül meglepetést okozott a drezdai táncosok műsora. Szinte megszoktuk már, hogy a németországi együttesek jobbára csak a múlt századi polgári társastáncokból merítenek, s a középkori céhemlékeket őrző mesterségtáncok is csak sematizált formában jelennek meg a táncszínpadukon. A *drezdai Műszaki Egyetem* táncosainak előadásában az „Altenburgi gyertyástánc” szép formálásával, visszafogott lírájával lepte meg a nézőket. A szüreti szokásokat egybefűző „Őszszel, mikor a szőlő érik” c. nagyobb lélegzetű kompozíció pedig lendületével, s a német együtteseknél szokatlan rusztikus előadásával okozott kellemes csalódást. Úgy tűnik, Thea Mass koreográfus és Gert Hölzel művészeti vezető valódi érdeklődéssel fordul a hagyomá-

nyok felé, s nem elégszik meg a bevált sémák alkalmazásával.

A jugoszláviai *Bor* táncosai szerbiai táncokat: „Vlah”-ot, továbbá sinadiai és vránjai összeállítást mutattak be. Az erőteljes Vlah (vagyis „oláhos”) és Nis környéki táncokat sajnos egy erősen stilizáló „Dél-szerbiai szvit” követte. Úgy tűnt, az együttesvezető könnyen enged a stilizálás könnyebb útjának. Ugyanezt mondhattuk el a bulgáriai *Druzszba* műsora után. A balettelemekkel is megtűzdelt „Nesztinárka” minden látványos eleme mellett sem tudta igazán felkelteni érdeklődésünket, de a fergeteges tempójú „Sopszki szvit” (kor.: Kutev) koreográfiája ezúttal is hatalmas közönségsikert aratott. Lendületes, stílusos együttesként mutatkozott be a romániai *Dobrogea*. Kellemes meglepetéssel jeyezhettük meg, hogy előadásukat nem a túlhajszolt tempó, a harsányság jellemezte, s hogy végre saxofon sem szólt a zenekarban.

A *CGT Paris* néptánc együttese Berry-ből kisebb táncokkal lépett fel a bemutatkozó műsorban. Az egyszerű branle-típusú táncokat szinte eredeti formájukban adták elő, s ez most nem bizonyult szerencsésnek: a hatalmas táncteremben szinte elvesztek a lábak apró játéka, amelyek nagyon is meghatározzák e táncok stílusát. A ciprusi *Vasiliztia* csoport csalódást keltett. A nyitó férfitánc, a „Karcilamas” különlegesen szép, ragadozókra emlékeztető mozdulatsorait később nem tudta felülmúlni, de még megközeleíteni sem a vetés és aratás munkamozgásaiból összeállított táncfűzér, s a „Susta” gyors páros tánc sem.

Česke-Budejovicéből érkezett a *Furiant* ének-és táncegyüttes. Legérdekesebbnek a farsangi alakoskodó szokások felvonultatása ígérkezett, de sajnos, csak sztereotip elemek sorakoztak. Az állatmaszkok lekerekített formája, vasalt áb-

rázata is inkább emlékeztetett egy játékbolt áru-készletére. A Szovjetuniót képviselő lettországi *Lieszma* együttes egyszerű polkákat táncolt, gyönyörűen komponált térrajzokkal, különös, visszafogott lelki tartással. Lakodalmi táncuk a botok végére tűzött kis fenyőfákkal és a lányok kezében tartott kis harangjátékokkal az északi mesék világát idézte.

A szegedi fesztiválok gyakorlatában máig is egyedülálló – egyszerre magyar és nemzetközi – gálaprogramok alakultak ki. Ezúttal *Boszorkányok, varázslatok* címmel *Polner* Zoltán szövegkönyvíró, *Novák* Ferenc rendező-koreográfus és *Rossa* László zeneszerző a Szeged környéki boszorkányhiedelmekből készített színpadi játékot. A látványosság a Főboszorkány, *Juhász* Róza által elszakított és elvarázsoltt szerelmesek, *Harmatszedő* Anna és *Ördögűző* István – *Ráczkevei* Anna és *Bubik* István – egymást kereső történetét kívánta megjeleníteni.

A színpadi mese és játék töredezettre sikerült. Az egyes képek nem azért különböztek

élesen egymástól, mert egy-egy nagyobb tétel különböző koreográfusok komponáltak: *Diószegi* László, *Foltin* Jolán, *Stoller* Antal és *Szőgi* Csaba. Az okozott igazán törést, hogy az alig érthető szöveg és a rendezés hol ironikus, hol balladai, hol népmesei, hol pedig népszínműves hangulatot sugallt. *Szegény Főboszorka* ritkán énekelt, inkább csak rikoltzott, s nem járt sokkal jobban *Ördögűző* István sem, hiszen jobbra csak ide-oda rohangált a párja után. Néha ugyan rockos hangvétellel dalra fakadt, igyekezett megtalálni az idegen népek között felbukkanó, majd tovatűnő, szépen éneklő és táncoló párját. A vendégegyüttesek megjelenése nem rítt ki a vegyes hangulatú előadásból.

A játék nem szükködött a boszorkányos varázslathoz szükséges lángcsóvában, füstködben, világító rózsaablakban. A jó táncosok tömege, a jó táncbetétek és tablók is együtt voltak az estén. Valahogy mégsem azt éreztük, hogy a program igazán sikerült volna. Lehet, hogy mindez a szövegkönyv hibája volt?

Kövágó Zsuzsa

A IX. Duna menti folklórfesztivál

A július 15 – 19-én Kalocsán, Decsen, Szekszárdon megtartott IX. Duna menti Folklórfesztivál örömeire szolgált mind a néptáncos-etnográfusnak, mind pedig az egybegyűlt nézőközönségnek. Igen változatos és sokszínű, hagyományokkal teltített programot láthattunk a már kibírhatatlan kánikulában.

Az ötnapos magyarországi fesztivál ma már jelentős nemzetközi hírnévnek örvend, s ez a háttérben mozgó rendezőket dicséri. Nemcsak szűkebb hazánk, Közép-Kelet-Európa, hanem Európa más országai is, sőt még a távolabbi államok is küldtek csoportokat. A versenyprogramban kilenc ország tizenhét együttese szerepelt. Ausztria, Csehország, Lengyelország és a Szovjetunió képviselte a közép-európai tánc kultúrát, a bolgár és török csoport pedig a balkáni, dél-európai tánc kultúrából adott ízelítőt. A nyugat-európai kultúrát a portugál, míg az északit a finn együttes képviselte. Igen fontos és kiemelkedő együttesnek tartom még a Szovjetunióból érkezett mari (csereemis) népi együttest,

Egy megfigyelő észrevételei

amely a kelet-európai és a szibériai (ázsiai) tánc kultúra összefonódását mutatta be programjában, igen kedvesen, bájosan.

A versenyprogramon kívül még számos más országból származó együttes szerepelt, mint a lengyelországi „Swojacy”, a lengyelektől már megszokott visszafogott stílusban. A „Kaminska Bistrica” és a pancsevói „Abrasevic” Jugoszláviából, a Fehér megyei „Alba Júlia” együttes pedig Romániából érkezett. Ez utóbbi nem lett volna rossz, ha műsorát nem egy színpadi lakodalmas keretén belül próbálta volna összezsúfolni. Külön kell szólnom – nem a pozitívumok, hanem inkább az elképesztően banális jelenségek miatt – a szovjet nyikiforovói „Szőlőfűrt” együttesről, amely még az ötvenes évek divatjai szerint adott elő nagyszabású túlkoreografált műsort. Ezen

túl még egy műmagyar táncblokkot is állítottak össze, amit persze meglepetésnek szántak. Meglepetés csakugyan volt! (Bosszankodva kell bevallanom, hogy ennek a bakinak azért nem teljesen ok az okai. Nekünk is részünk van benne. Hisz a Csárdáskirálynő, meg a sok más hasonló darab a „mienk”, és nyugaton keleten egyaránt nagy népszerűségnek örvend. Sőt! Ilyen típusú műmagyarosch táncok nálunk is voltak, még nem is olyan régen.)

A versenyprogramot két napon át láthatta a szakma és a közönség. A műsorszámokat egy huszonhárom fős zsűri és megfigyelő csoport értékelt, néha éjszakába nyúló vitákkal. Az értékelés nem volt éppen könnyű. Nehezítette a három-négy nyelvű ide-oda tolmácsolgatás, s még inkább a kollektív különböző felkészültsége, elképzelései, pártoskodása, valamint az, hogy a szakgárda táncírókból, táncosokból, néprajzosokból, folkloristákból, zenei szakemberekből, nyelvészekből állt. Ez az összetétel csak első olvasásra hangzik jól, a viták során a mű-



A bolgár együttes menettáncá

veltségi-szemléleti hátterek különbsége félreértésekre adott okot. Kicsit zavart még, hogy egyes együttesek nem értelmessé a hagyományörző csoport lényegét úgy, ahogy a magyarok. Ezt mutatta a finn csoport feldolgozott anyaga és a mari együttes erősen szláv – talán egy kicsit Mojszejev – betéte is.

Hangsúlyozni kell azonban, hogy a megegyezést nagyban elősegítette az az öt együttes, amely magas színvonalú színpadi produkciót állított össze. Kezdjük a *mari* (cseremis) együttesel, amelynek műsora egy sajtóságos, színekben, hangzásban, viseletben és mozdulatokban gazdag világot tárt fel előttünk. A mari tánc-kultúra történeti rétegei és regionális típusai igen szépen elváltak egymástól a színpadi koreográfiában. A csoporttáncok és szólók váltakozása, a keleties kézmozdulatok sora, a testközelpén jár, de fogás nélküli szerelmi csalogatás (ejnye, ez egy kicsit magyar nézőpont szerint sikerült) arról győzt meg, hogy van még mit kutatni.

Hasonló gondolatokat jegyzeteltem a *Samsun* török táncsoprot műsorából. Ez a kislétszámú csoport a Fekete-tenger-mellék halászaiknak táncait hozta magával. Főleg tüzes, bonyolult szerkezetű és ritmikájú férfítáncjaival ragadott meg. Nagyon sok figurázó lépést láthattunk; variálódásuk és szerkezeti felépítésük a táncvezetőre és a zenészre volt bízva. Fantasztikus látvány volt, amint az egy szál zenész néha szinte kitáncolta az izzadó táncosokat. A bolgár kolléga, A. Ilieva kifogásolta a tánc színpadiasságát, de úgy látszik, hogy ezt a szempontot elfelejtette megemlíteni hazája együttesénél. A török csoport – ezért vagy nem ezért, ez most mindegy – nem részesült díjazásban, bár szerintem megérdemelte volna.

A harmadik igen kiemelkedő együttes a portugál *Almeirim* Népház folklóregyüttese volt. Amint azt a portugál kolléga megfogalmazta, a vidék igen szegényes viseletben, de annál gazdagabb táncjaiban. A svícszerüen bemutatott, róvidke táncokból álló, kopogó és apró lábmozdulatokból

megszerkesztett táncok valóban ezt bizonyították. A nők ugyanazokat a figurákat csinalták végig, de papucsban! Szép teljesítmény. A főleg fiatalokból álló csoport egy kicsit kiűtött a többi, főleg idősebb generációból álló együttes közül. Lehetséges egy-két idősebb táncost is hozni? Ugyancsak kár, hogy nem láthattunk a Portugáliában még máig élő moreszka táncokból. Talán legközelebb. (Az ilyesfajta ötletekre szintén meg lehetne kérni a nemzetközi szaktekin-télyeket!)

A Szepességből *Margecany* városából érkezett a csemegéket tartogató szlovák táncsoprot. Mint ahogy azt a szlovákiai kutatóktól (S. Dúzek, Takács A.) megtudtuk, a modernizáció és a II. világháborút követő gazdasági-társadalmi átalakulás itt is, mint olyan sok más helyen Kelet-Európában, megtette drasztikus hatását. A régies, paraszti kultúrát egy újabb váltotta fel. Az emberek elhagyták szokásaikat és kivetkőztek. Épp talán a huszonegyedik órában sikerült meg elcsípni a margecanyi folklórt, és színpadi formában vala-



Bemutató a decsi templomtéren

hogy felújítani s talán megmenteni. A csoport egy igen szépen megkomponált, farsangi szokásokkal megtűzdelt programot mutatott be (pl. a megpatkolás és a megborotválás igaz derűtséget keltett). Érezhető volt nemcsak a szépségi szász behatás, hanem a környék magyarjainak folklórja is. A polgári eredetű németes és szlovák táncokat szinte törvényszerűen követék a zenészek előtt megrendelt lassú és friss csárdások. Egy kicsit azért kilógott a lóláb, amennyiben látszott a műsor egészén, hogy egy revivalról van szó, mert az igazán autentikus táncstílust csak az öregebb táncosok képviselték. A fiatalabb generációnak van még mit tanulnia, főleg a spontán táncolásban és hangulatlevertetésben, mint ezt a lengyel kolléga, G. Dabrowska is helyesen említette.

Utoljára hagytam a bolgár *Momin Prohod* együttest, amely kiérdemelten szerepelt a helyezettek közt. A bolgár lakodalmast bemutató, izléses szerkesztésű programjuk segítőkész kezekről tett tanúságot. A többszólamú éneklés, a színek pazarsága, a szokások – mint például az elnyújtott menyasszonyi kézcsoák, vagy a vizesedény felrúgása – arról tanúszkodtak, hogy a folklorista megette a magáét. (Nem tudom, érzi-e az olvasó a harmincas évek Gyöngyösbokré-

tájának és a kalocsai fesztiválnak a rokonságát? Mi játsszuk újra a történelmet, vagy pedig a történelmünk húz le bennünket megint?)

Az említettek közül a zsűri „Béke és barátság” díjjal tüntette ki a bolgár, a portugál és a magyar bagyi együttest. Szerepelt még egy lengyel, egy osztrák, egy finn és egy szovjet együttes is. Méltatásukra nem érdemes bővebben kitérni; általában azt produkálták, amit vártak tőlük, sem többet, sem kevesebbet.

A magyar csoportok sorában a bagiakon kívül felléptek még a kalocsaiak, szanyiak, szebényiek, váraljaiak, bajaiak és a bogyzslóiak. Szerepelt még egy kalocsai cigányegyüttes, mely az utolsó pillanatban alakult, és – érdekes – csak a nyugat-európai kollégák tetszésnyilvánítását tudta kivívni. Szép volt a nagy tömegű kalocsai népi együttes, bár műsorukat egy icipicit túlszerkesztették. A bogyzslói együttes egy parodisztikus farsangsírat mutatott be, melyre valaki cinikusan megjegyezte: „miért kell egy profi bohózatot népi együttesnek bemutatnia?” A szlovákiai magyar Jókai együttes egyszerűségével és tiszta táncolásával mutatott jó példát. Kár, hogy a zsűri mindig csak a kuriózumokra és újdonságokra figyel, így ez a produkció túl színtelennek tűnt a mezőnyben.

Fel lehet tenni a kérdést, hogy a IX. folklórfesztivál egészében mennyiben hozott újat és mennyiben maradt hű a hagyományokhoz? A műsorok, a tarka sokadalom, a versenyen kívüli programok zsűfolttsága ma már hagyománnyá nőtte ki magát. (Ember legyen a talpán, aki végigjárja a kiállítások, megemlékezések, bemutatók sorát a Sárköz falvaiban.) Új volt a fesztivál emblémája és ezen kívül az ifjú népművészek bemutatkozó műsora is, de hol voltak az idősebbek? Karsai Zsigmondot láttam az első nap, amint nézte a felvonulást és a programot, de színpadon nem vettem észre.

A Duna menti Folklórfesztivált ma már nem a folyó 2800 km hosszúságával kell mérnünk. A különböző országok nemzetközi fesztiváljai között a Duna mentinek nem kell szígyenkeznie. Az apró műhibákat, mint például az „egymásra szervezést” és túlszűfolttságot ki lehet küszöbölni. A szempontok egyeztetése, a hagyomány tartalmának újraértelmezése szintén szerepelhetne az előkészítésben. (Miért van az például, hogy egy olyan fesztiválon, ahol a zsűri az eredetit kéri számon, egy turistaizű műlakodalmast mutatunk be?) A X. fesztivál jubileumi hangulata így tisztább, igazabb és még sikeresebb lehet.

Kürti László

A magyarországi német néptáncmozgalomról

Beszélgetés

Manninger Miklós

koreográfussal

Június végén rendezte meg a Magyarországi Németek Demokratikus Szövetsége a tizedik továbbképző táncanfolyamát Tatán. Szerény jubileum, de jó alkalom, hogy megvizsgáljuk a magyarországi német táncmozgalom helyzetét, eredményeit és gondjait. Manninger Miklós, az egyik legkiválóbb együttes, a soroksári vezetője azok közé a szakemberek közé tartozik, akik hosszú évek óta dolgoznak a magyarországi német táncmozgalomért.

– *Hogyan értékeli Ön a hazai német táncmozgalom helyzetét?*

– Úgy látom, hogy a mozgalom az utóbbi években megerősödött. Nagy érdemeket szerzett ebben a Német Szövetség, amely a tatai tánc táborokban évente 40–60 táncost és csoportvezetőt képezett tovább. A kétvétenként megrendezett soproni táncfesztiválok is állandó megújulásra és fejlődésre ösztönöznek, hisz ezekre mindig új koreográfiákat kell színpadra vinni.

– *De miből építkeznek ezek a koreográfiák? Lehet még motívumokat gyűjteni, vannak még feltáratlan területek?*

– A hazai német néptánc számára talán ez a legizgalmasabb kérdés. Hogyan tovább? Mit lehet kezdeni a folklórral? Szakemberek is vitatkoznak ezen. A továbblépés egyik lehetőségét én a magyarországi német néptánc színpadképessé tételében látom. Néhány éve az amatőr tánc csoportoktól még autentikát vártunk el. De ha autentikus táncokat viszünk a színpadra, egy fél óra múlva össze lehet húzni a függönyt.

Egyszerűen abból a tényből kell kiindulnunk, hogy a magyarországi németek nem rendelkeznek olyan gazdag autentikus táncanyaggal, mint például az erdélyi magyarok. Gondot okoz az időtartam is. Nálunk hagyomány, hogy mindent háromszor ismételünk, a közönség viszont nem bír ki háromszor 32 ütem keringőt. Aztán itt vannak még a térformák: mi gyakorlatilag két-három táncformációt tudunk variálni. Hogy ne váljunk unalmassá, a megoldás nagyrészt a koreográfuson, az ő ötletgazdagságán múlik. Hogy mit kezd a szerény anyaggal, mi hat rá belőle, az személyiségétől, beállítottságától és természetesen képességeitől és lehetőségeitől függ. Mi Soroksáron például lírai táncokkal próbálkozunk. Hisz egy lakodalom nem csak öröm, nem csak ünnep. Búcsút kell venni egy korábbi élettől, valami végleg elmúlik. A lakodalom egyszerre sírás és nevetés. Meg kell próbálnunk-

érzéseket és hangulatokat közvetíteni a közönségnek.

– *Sok tánc csoport és hagyományörző együttes azonban az autentikára voksol.*

– A sokoldalúságot csak üdvözölni lehet. Engem inkább az foglalkoztat, hogy hogyan lehet ezt a két irányzatot integrálni. Hogy mondjuk egy kórust, mint amilyen például a solymári asszonykórus, bevonjunk a színpadi eseményekbe, hogy a táncot ne csak zenekar kísérje. A soroksári tánc együttesnél próbálkoztunk ilyesmivel, és az eredmény nem is volt rossz. A sikerhez persze az is szükséges, hogy a közreműködők egy bizonyos színvonalat képviseljenek. A nagy gond viszont az, hogy mire egy tánc csoport sokévi fáradságos munkával elér-

Manninger Miklós a tatai tánc táborban
(Heinek Ottó felv.)





A soroksári együttes (Papp László felv.)

egy adott színvonalat, sok táncos kiválik az együttesből. Megnősülnek, férjhez mennek, elköltöznek. Állandóan előről kell kezdeni a munkát. Utánpótlás ugyan van, de az amatőr művészeti mozgalom egyre inkább anyagi kérdéssé válik.

– Nyilván arra a rendelkezésre gondol, amely szerint a dolgozóknak a munkahelyen kívül eltöltött időre nem jár bér, és amely így megszüntette az amatőr együttesek tagjainak is azt a kedvezményét, hogy bel- és külföldi szerepléseik a munkahelyen fizetett hiányzásnak minősültek.

– Őszintén szólva nem értem ezt a rendelkezést. Az egyik oldalról állandóan azt halljuk, hogy a fiataloknak hasznos szabadidő-programokat kell nyújtani, a másik oldalról viszont még a meglévő kedvezményeket is megvonják. Féltő, hogy hamarosan megoldhatatlan gondokkal kerülünk szembe. Ha a szólistámat a brigádfőnöke nem engedi el, vagy a táncos nem tud külföldre utazni a saját pénztárcája terhére, az egész turné veszélybe kerülhet. És mihez fog kezdeni a fiatal, ha abba kell hagynia a táncot? Menjen ő is az aluljáróba vagy a kocsmába? A tánc nem „csak” szabadidő-program. Fegyelemre szoktat, megtanít viselkedni, kondíciót ad. Hogy a hagyományápolásról, a kulturális értékek megőrzéséről ne is szóljunk, s ennek hatásáról a személyiségre, az identitásra. Fontos és hasznos természetesen az is, hogy sok

táncos világot láthat, más országokkal ismerkedhet.

– Az utóbbi időben megszorodtak a német együttesek külföldi fellépési lehetőségei.

– Igen, és én ezeket – talán nagy szavakat használok – politikai misszióknak is tekintem. Ahol egy magyarországi táncospart fellép, hazánkra, politikánkra és kultúrpolitikánkra tereli a figyelmet, hozzájárul egy objektívabb Magyarország-kép kialakulásához. Az együttesek fellépéseit ezrek látják és Magyarországot gyakran rajtuk keresztül ítélik meg. Az amatőr együttesek külföldi szerepléseit ezért támogatni és nem visszaszorítani kellene. Anyagiilag is érdekelte kellene tenni az együtteseket, meg kellene teremteni a lehetőségét, hogy külföldön a teljesítményük alapján megfizethessék őket. Sokkal jobban be lehetne vonni őket az idegenforgalomba is. Mindehhez persze jó néhány illetékes gondolkodásmódjában is változásra lenne szükség. Egy külföldi szereplés során lemezeket, kazettákat, műsorfüzeteket lehetne eladni és ez még valutát is hozna az országnak. Jelenleg még úgy áll a helyzet, hogy ha egy külföldi impresszárió a következő évre is meg akar hívni egy csoportot, az együttes vezetője nem dönthet az ügyben. Egy turné több hónapi levelezés árán jön létre. Ha persze az impresszáriónak közben nem megy el a kedve az egészről.

Heinek Ottó

A német kritikusok szövetségének 1986-os díját Jean Weidt nyerte el. – Emlékeztetjük olvasóinkat, hogy az 1904-ben, Hamburgban született táncos-koreográfus progresszív tánc-programja miatt már korábban elnyerte „a vörös táncos” címet. Az utóbbi évtizedekben az NDK-ban dolgozik.

Nemzetközi táncház-táborok Magyarországon

Amikor elindultam szokásos nyári táborjáró körutamra, még nem gondoltam, hogy a tapasztalatok újabb táncház-vitához szolgáltathatnak majd alapanyagot. De hát minden mindennel összefügg.

DEBRECEN

Időrendben is az első volt a debreceni tábor. Július közepén második alkalommal rendezték meg a nemzetközi néptáncos- és táncház-zenészképző tanfolyamot. Szervezője, Sallai Sándor, a Délibáb együttes egykori kiváló muzsikusa úgy nyilatkozott, hogy az idén sokan eljöttek azok közül, akik 1985-ben is részt vettek. És mivel a tábort a Magyarok Világszövetsége is támogatja, négy kontinensről, nyolc országból összesen hetvenöt vendég érkezett. A legtöbben az Egyesült Államokból, de sokan jöttek Kanadából, és az idén első alkalommal Ausztráliából, Sidneyből is érkezett egy csoport (a „Kenguró” együttes).

A nyolcnapos táborozáson mindennap délelőtt és délután is rendeztek táncantitást. Zsuráfszky Zoltán, a Kodály Kamara Táncegyüttes vezetője nyárádmagyarósi táncokat tanított, a töle megszokott magas szakmai színvonalon. Nem hiányoztak táncóráiról a néprajzi ismertetések sem. A továbbiakról Demarcsek György és Bistey Attila, a Nyírség Táncegyüttes aranysarkantyús táncosai gondoskodtak: dunántúli ugrós táncokkal ismertették meg a tábor résztvevőit. Esténként természetesen táncházakat is rendeztek, kizárólag „szabad tánc” jelleggel, azaz táncantitó, kezes és kötött táncrend nélkül. Külön elméleti előadás sajnos csupán egy szerepelt a programban: dr. Varga Gyula a magyar nyelvterület népviseletei

ről tartott szakzerű előadást. Az együttlétet viszont egy jól sikerült hortobágyi kirándulás is gazdagította.

A táborozás legszínvonalasabb estjén, a galabemutatón szépen megtelt az Újkerti Általános Művelődési Központ udvara. A másfél órás programot Kiss Ferenc és Zsuráfszky Zoltán állította össze. Méltán aratott közönség sikert. Különösen tetszett az ausztráliai „Kenguró” csoport pazar bemutatója. A huszonöt főt számláló együttesben magyarok és nem magyar ausztráliaiak egyaránt képviseltetik magukat. Rigó Erika és Kiss Ferenc összeállításában rábaközi táncokat mutattak be.

Néhányan saját koreográfiájukkal is előálltak, mint pl. Farkas Gizella (Kanada) és Szájer László (USA). A mezősegi táncokat szépen, stílusosan, harmonikus összeállításban adták elő. Láthattunk továbbá country-táncokat is a tábor amerikai, ausztrál, valamint angol vendégeinek közös fellépéseként. A vendéglátó debreceni együttesek szintén bemutatkoztak. Közülük a Bocskai aratta a legnagyobb sikert, a zalaegerszegi kamarafesztiválon díjazott „Habitusok” előadásával.

NAGYKÁLLÓ: TÉKA TÁBOR

Az Almássy téri Szabadidő központ, valamint a Téka együttes ötödik alkalommal rendezett táncos-kézműves tábort. Az első három alkalommal az Őrségben, a Vadása-tó partján ütték fel sátraikat. Emlékszem, az első alkalommal még csak kettőszázan voltunk, az idén már több, mint hatszáz lakója volt a „Téka-falunak”. Van ennek előnye is, hátránya is. Részben örvendően jelzi, hogy mennyire megnőtt a fiatalok igénye a néptánc, a népzene, s általában a népművészet iránt. Ugyanakkor hatszáz ember már szinte elviselhetetlenül sok egy ilyen jellegű táborban! A „nagyüzem” eleve elveszi a közvetlenséget, a bensőséges hangulatot.

Hogy mi mindent lehetett ta-

nulni Nagyállón? Mindenekelőtt táncolni és énekelni, akár egész nap. A tíz főből álló táncmester-csapat Szűcs Béla (Pátia együttes) vezetésével alaposan megszervezte a tanítást. Pontos beosztással váltakoztak a táncrendek és a táncantitók a kalotaszegi, szatmári, gyimesi, somogyi és mezősegi táncok elsajátításához. Este pedig a tanítványok táncház formájában mondhatták föl a leckét, néha hajnalig.

A Téka-hagyományoknak megfelelően az idén is nagy sikerrel tanították a népi mesterségeket. Szőni, agyagozni, nemezeleni, fát faragni, valamint „bőrozni” lehetett az idén is, szakavatott mesterek irányításával. Sok táborlakónak újdonság volt a tánc-csűr. Eckler Dezső, a fiatal mérnök tervezte, Makovecz Imre tanítványa. Még tavaly szeptember végén avatták fel, egy hajnalig tartó táncház keretében. Azóta elkészült a világítás, mellékhelyiségek is épültek. Ez mind a nagyállói Tanács érdeme. Alaposan kitettek magukért. Köszönet és hála érte! — Szókas szerint a tábor lakói az idén is bemutatkoztak a kállói művelődési házban másfél óras műsorral.

Mit hiányoltam az idén Kállóban? Az elmúlt évekkel ellentétben a szervezők most nem gondoskodtak előadókrol, pedig korábban nagy sikert arattak a különböző ismeretterjesztő vagy vitaindító előadások. A táborrend, a belső közbiztonság is kivánnivalót hagyott.

JÁSZBERÉNY

Hatodik alkalommal rendezték meg Jászberényben a nemzetközi táncház-zenészképző tábort, melyet most, a harmadik alkalommal néptáncantifolyammal is kiegészítettek. A tábort Papp Imre, valamint a Jászszági Népi Együttes tagjai szervezték.

Július 28-tól augusztus 7-ig tartott az összejövetel. A magyar résztvevők, valamint a szocialista országokból származó fiatalok 2000 forintot fizettek, a nyugatiak 350 márkát, így a jászberényi tábor volt a legdrágább. De mit kapott a

270 résztvevő a befizetett összegért? Szakmailag kétségtelen megalapozott tánc-, illetve népzenei oktatást. A táncokat Papp Imre (mezőszéki), Balla Zoltán (szatmári) és Szűcs Gábor (székelyföldi) oktatta, valamint Zsuráfszky Zoltán (kalotaszéki). Természetesen Zsuráfszky volt a legfelkészültebb. A zenészeket Halmos Béla, Virágvölgyi Márta, Mester László és Kozma Gyula tanította.

A legtöbb külföldi Csehszlovákiából érkezett. Jászberény-

ben megjelent szinte az összes szlovákiai magyar tánc-ház-zenekear, valamint a legkiválóbb táncosok. Sokan érkeztek az NSZK-ból, Svájc-ból, az Egyesült Államokból. Akadt brazíliai és romániai magyar vendég is. No, és itt volt Heddy, a Hollandiában élő indonéz tanítónő, aki a magyar népművészet kedvéért tanulta meg nyelvünket, és évente többször is hazánkba látogat.

A résztvevők Ágh Tibortól, valamint Pesovár Ernőtől hallhattak előadásokat, Karsai

Zsigmond és felesége pedig a lőrincrévi hagyományokat elevenítette fel. Különből Rózsa Sándor, a nagy betyár kései névrokona a nyugatnémet környezetvédőkről, az ún. „zöldekről” tartott vitaindító előadást, minimális érdeklődéssel. Indult egy másik kis vita is, ahol néhányan a táncmozgalmak időszerű kérdéseit próbálták felvetni (pl. állami támogatás hiánya, a zenészek, táncosok elanyagiasodása). Sajnos, ez félbemaradt.

Dezső László

HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK

Élő klasszikus az operettszínpadon

Akármilyen tünékeny dicsőség is a táncos vagy a koreográfus művészete, némely produkció fölött olykor mégis megállni látszik az idő. A Fővárosi Operettszínház nézőterén gondolkoztam el ezen, *A mosoly országa* új változata láttán.

Hidas Hedvig koreográfiai remeklése több évtizede változatlanul állja az idő próbáját, a különböző felújítások kapcsán az újbóli megmértetést. Azért klasszikus, attól örökifjú és örökéletű, mert egyszerű és megismételhetetlen. Már mint megismételhetetlen az a tökéletes harmónia zene és tánc, hangok és

mozdulatok között, melyet a „sárga kabát ünnepe” nagy balettképe mutat. A II. felvonásnak ez az izgalmak, élmény adó revü-jelenete szerencsés csillagzat alatt született. Az ihletettségek olyan felsőfokát látjuk benne csillogni, mellyel csak ritka pillanatban találkozunk az alkotóművész.

A néző székét is megmozgató, látványos finálé, az egzotikus ritusokat idéző, ősi erőket sejtető kardtánc, a kultikus szobrok állópózait staccato-szerűen változó szóló (Pattantyús Anikó még nem találta rá igazán erre a különleges stílusra) mellett külön tanulmányt érdemelne a képet erőteljes hangütéssel megnyitó, s mégis áttetszően finom legyezőtánc. A sustorgó-kopogó zenére határozatosan rímel a különleges mozgásnyelv vibrálása.

Ha egy koreográfia ilyen stiláris egységet mutat a zenével, nem kell csodálkoznunk, ha zökkenőmentesen képes illeszkedni a különböző rendezői felfogásokhoz, annyira szerves részévé tud válni az eltérő stílusú előadások egészének.

Emlékszünk az eddigi bemutatókra, felújításokra: az Operettszínház több évtized előtti bemutatóját követte a Margitszigeti Szabadtéri Színpad produkciója 1969/70-ben, majd az eredeti változat felújítása az Operettszínházban 1973-ban, s e legutóbbi forma ismét a színházban, illetve sok-sok estén át Münchenben is. A színpadon két produkció között szinte minden név kicserélődött, csupán egy biztos pont maradt: Hidas Hedvig koreográfiája. Kívánjuk a közönségnek, hogy ez a sor még folytatódjék! (Képünkön: *A mosoly országa* 1970-ben, Keleti Éva felv., MTI)

Kisgergely József



Késve kaptuk a hírt, mindamellet érde-
mes közvetitenünk: kubai testvérlapunk a
Cuba en el Ballet az elmúlt évben ünnepel-
te fennállásának 15. évfordulóját. A jubile-
umot Havannában az tette közüggé, hogy
a Nemzeti Szépművészeti Múzeumban ki-
állítás is rendeztek a lap megjelent szá-
maiból, táncművészeti dokumentumaiból.

Marcia Haydée ötvenéves. A brazíliai
születésű balerina, a Stuttgarti Balett igaz-
gatója, aki európai elismertségét kétségte-
lenül John Crankónál szerezte a korábbi
stuttgarti években, nemrég ünnepelte szü-
letésnapját. Ebből az alkalmából az NSZK
miniszterelnöke külön üdvözölte, s az
egyik könyvkiadó friss albumot jelentetett
meg művészi munkásságáról. És sorra ér-
keztek a táviratok azoktól a koreográfusok-
tól, akiknek a műveiben az elmúlt évtize-
dekben fellépett. Maurice Béjart ezúttal
sem tagadta meg magát: „Marcia-Giselle-
nek, Marcia-Garbónak, törékeny fúriának”
nevezte és biztatta: „Csináld tovább, Mar-
cia, csináld tovább!”

Verdi baletzenéi. A Népszava jún. 11-i
számában Baranyi Ferenc egy a Csehszlo-
vák Kultúra Tanács körüti boltjában kapha-
tó Verdi-lemezre hívja fel a zene- és tánc-
kedvelő közönség figyelmét. A lemez érde-
kessége, hogy míg az egyik oldalán az
Aida táncmelódiai hallhatók, a másik olda-
lán a Szicíliai vecsernye baletzenéje
csendül fel, amelyet – mint Baranyi írásá-
ból megtudtuk – a XIX. századi nagy olasz
operaköltő „kizárólag francia használatra”
írt. Lully és Rameau óta ugyanis a franciák
ragaszkodtak ahhoz, hogy operáikat ba-
lettbetétek színezzék, „hogy a kövér, ne-
hézkes énekesnők látványát időnként kar-
csú, fürgé nőalakok látványa tegye elvisel-
hetővé...” A XVII. századot követő olasz
operákból viszont fokozatosan száműzték
a táncot, mondván: „Vagy énekeljünk,
vagy táncoljunk, de a kettő együtt semmi-
képp sem szerencsés.” Verdi azután né-
melyik operájában már ismét hely adott a
balettnek, azokat a műveit pedig, amelye-
ket eredetileg ő sem tartított tánc-
tal – mint pl. a Szicíliai vecsernye, Macbeth,
Trubadur, Don Carlos stb. –, a franciaor-
szági bemutatók alkalmára, vagyis csak
„francia használatra” szükségképpen ki-
bővítette balettbetétekkel.

Együtteseink külföldön. A balatonszent-
györgyi *Kis-Balaton* együttes jún. 1–9.
között az Iztambulban megrendezett
„Márvány” fesztiválon vendégszerepelt.
○ A *Szabolcs Volán* táncegyüttesnek júni-
us első hetében Grazba szólta meghívása,
az osztrák munkás sportszövetség 60. év-
fordulójának ünnepségére. Táncosaink
finn és jugoszláv csoportokkal közös gála-
műsorban mutatkoztak be, de önálló elő-
adást is tartottak, amelyet az osztrák tele-
vízió is rögzített. ○ Ugyancsak június el-
ső felében járt a *Lelle*-együttes Jugoszlávi-
ában, ahol részt vett Krizsvci város ünne-
pésén. ○ A hónap közepén tíznapos nyugat-
európai szereplésre utazott a *Zalai*
Táncegyüttes. Bemutatkozásuk első szín-
helye az NSZK-beli Mannheim város volt,
majd Hollandiába utazva az együttes részt
vett a 22. warffumi nemzetközi fesztiválon.
○ A *Szeremle* néptáncegyüttes június vé-
gén az NSZK-beli Türkheim városban mu-
tatkozott, az augusztusban pedig olaszor-
szági meghívásnak tett eleget. ○ Igen
messzire indult a *Szeged Táncegyüttes*
utánpótláscsoportja júniusban. Az ifjú tán-
cosok Kanadában, a Torontói Caravan '87
rendezvényein képviselték hazánk népmű-
vészetét, Beauportban pedig a nemzetközi
gyermekfolklor találkozón léptek a közön-
ség elé. ○ Ugyancsak gyermektáncosok
arattak szép sikert a hónap utolsó hetében
a jugoszláv és olasz publikum előtt. A za-
laegerszegi *Kiskondás* az Adriai tenger
partján, előbb Izolában, majd Triesztben
mutatta be tudását. ○ A békéscsabai *Ba-
lassi* Táncegyüttes július elején Afrikába
utazott, hogy az algériai nemzetközi folk-
lorfesztiválon képviselje hazánk színeit.
○ A három éve alakult *Forrás* tánc-
együttes július közepén Bulgáriában ven-
dégszerepelt, Szófia, Obzor, Pleven és Ni-
kopol városok színpadain. ○ Ugyancsak
júliusban bonyolította le a *Kanizsa* tánc-
együttes háromhetes olaszországi turné-
ját. A táncosok a Bojtár együttes kíséreté-
ben többek között Veronában és Udinében
mutatták be műsorukat. ○ Szintén Olasz-
országban járt a 40 tagú *Rába* együttes,
hogy részt vegyen a Temolinban megren-
dezett háromnapos nemzetközi folklor-
szemlén. ○ A *Törökvis* táncegyüttes júli-
us közepén franciaországi vendégtútra
indult, s útja során a csoport a spanyolor-
szági baszk dalfesztiválon is fellépett.

Kedves Hölgyem!

Bocsásson meg a ceremóniális megszólításért, melyre elsősorban a tanácsstalanság kényszerít. Ön ugyanis az Árva Eszternek és személyemnek szóló levelét gondosan aláírta, ámde mindkét borítékra elfelejtette feltüntetni lakcímét. Így hát maradt a szerkesztőségnek a töprengés, hogy Ön „az-e, aki?”, netán szabadon választott nevet írt levele alá. Csakugyan nem névtelen levél, de mégis körülbelül egyfajta anonimitás, ami valójában feljogosítana a válasz mellőzésére. Válaszolni mégis kell, mivel a levelében foglaltak, s a rájuk adandó válasz sokakat érdekelhet a táncművészet hívei között.

Levelében nemtetszésének, sőt elítélő nemtetszésének ad hangot Árva Eszter cikkével kapcsolatban, amely a Táncművészet 1987/6. számában jelent meg („Modern-e Markó Iván stílusa? – Gondolatok a Győri Balett budapesti vendégjátékához”). Nos, alapáltsággal legyünk egymáshoz lojálisak, mondván: ha a kritikusnak joga van egy adott produkció kapcsán kifejezni fenntartásait, az olvasónak is joga van, hogy a megjelent cikk állításait kritikával szemlélje. Úgy sejtem azonban, Önt nem annyira a Tavaszi Fesztiválon bemutatott darabok konkrét bírálati reflexiója zavarta (bár ilyen is akad), mint inkább az, hogy Árva Eszter – igaz, rendkívül vázlatosan, szinte csak célzásokra szorítkozva – nagyobb táncművészeti összefüggéseket is megpendített. Gondolom, ezért írhatta Ön a megjelent kritikáról, hogy „olyan dolgokról (is) ír, amelyeknek semmi közük nincs az adott előadáshoz, nem lehetnek minősítő tényezők egy kritikában. Az egész cikket áthatja egy előre elkészített, vagy készen kapott prekonceptió...”

Mint szerkesztő most bizonykodhatnék, hogy a szerkesztőségnek mondott Rákóczi úti odúban nem szoktuk előre felpumpálni szerzőinket,

miszerint „ez dicsérd fel!”, „azt meg vágd le!”. E méltatlan eljárás helyett legfeljebb arra biztatjuk partnereinket, hogy lehetőleg szabatosan és meggyőzően fejtsek ki álláspontjukat. Az persze külön kérdés, hogy ez mikor sikerül igazán, de annyi legalábbis könnyen belátható, hogy egy magára valamit adó személyiség hamar és joggal fordítana hátat az előzetes sugalmazásnak. Akkor hát talán Árva Eszter

személyesen rendelkezik valami „hazulról hozott” bármicsodával, melyet Ön prekonceptciónak minősít? Könnyen lehet, hogy van ilyen, csak ezt helyesebb egyetemes táncművészeti *tájékozottságnak* mondanunk (sajnálatos hiánycikk nálunk), valamint elkötelezettségnek a táncművészet léte és fejlődése iránt. Ez az a felkészültség, szemlélet és várakozás tehát, s nem az elutasítás kóros vágya, amely a konkrét



produkcióval találkozik. És van köze a látottakhoz.

Roppantul sajnálom, hogy a kifogásolt cikkben Ön nem méltatta figyelemre a modern tánc képviselőinek töredékes listáját. A nevek ugyanis alkotói szemléleteket és módszereket fednek, hogy ne mondjam: filozófiákat és mozgásrendszereket is. Nem kell egyikre sem esküdnünk, de hát lehetetlen észre nem venni a tánc sokoldalú megközelítésének lehetőségeit, vagy épp azt, hogy a táncsal milyen sokoldalúan közelítheti meg a világ az emberi lét és társadalom kérdéseit. Azt is sajnálom, hogy Ön bizonyára kevés művet láthatott a koreográfiai öspéldának említett Maurice Béjarttól, s így nem értékelheti eléggé Árva Eszter – egyébként igen finom – célzását. Itt ugyanis pontosan a beszűkülés jelenségéről van szó, szemben Béjart életművével, melynek gondolati-tematikai sokrétűsége, táncbeli formagazdagsága már-már nyomasztóan hat az összehasonlításban. Hogy csak egy példát említek: jómagam lelkesen üdvözöltem, amikor a modern táncszínpadon ismert szentvelen, „végrehajtó” magatartásformával vagy a klasszikus balettben gyakori „bájpillogásokkal” szemben Markó az áradó érzelmet juttatta pódiumhoz, s a táncszínpadról szinte már kikapustult szeretetet úgyszólván visszaültette jogaiba. Rendkívül jelentős, mondhatnám művészettörténeti értékű ez a fordulat, a hazai táncművészetben mindenképpen, hiszen általa a tánc primér lehetősége és küldetése, sőt eszköztára buzgott elő. Kérem, hogy a megállapításért ne tartson szentimentálisnak, viszont prekonceptiózusnak sem, ha úgy folytatom, hogy az „érzelemmel való gazdálkodás” az utóbbi években receptté vált, átváltott érzelmességbe, sokak szerint már érzélgősségbe, melyen belül a hős folyamatos szenvedését a tömegek közönye vagy heroikus neki-buzdulása ellenpontozza. Hígyez el, nem gonoszokdini akarok itt, s bizonyára a megvilágító példák felidézésére nincs is ráutalva. Csupán a beszűkülés vagy önismétlés

egyik vetületére, lehetséges és létező módjára próbáltam utalni, mellőzve más példákat. És egyáltalán nem örömmel vagy kárörömmel tettem, hiszen ami gazdagodásnak indult, kezd átcsúszni az ellentétebe.

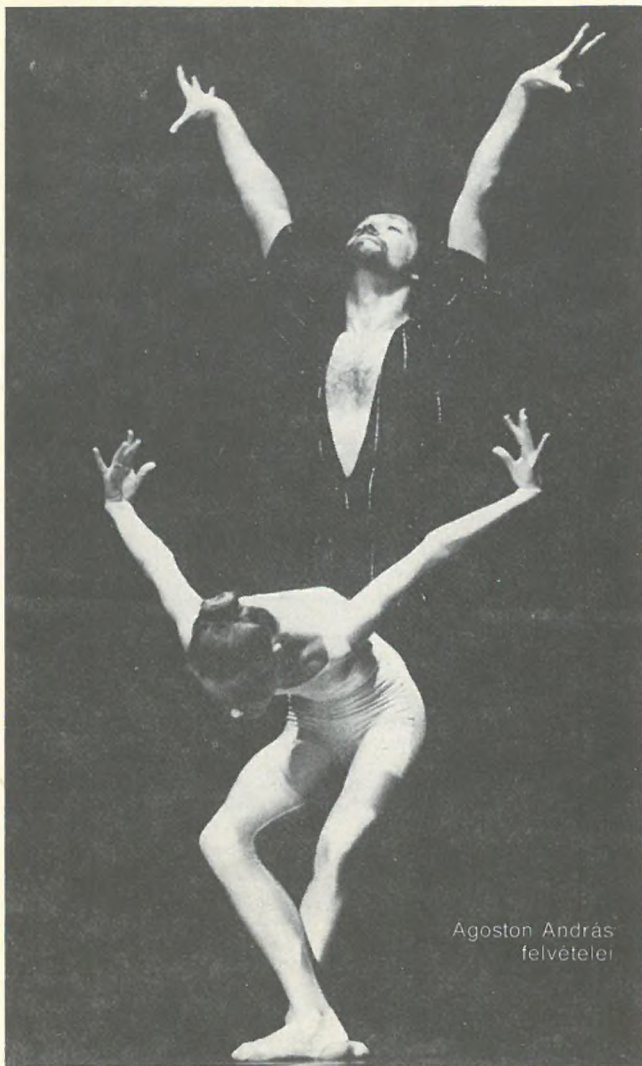
Mármost az a baj, hogy az előbbi vagy hozzá fogható jelenséget nem csak egy pár, bizonyára elfogultnak minősíthető kritikus veszi észre. Előfordult ugyan olyan is, hogy felettébb jeles publicista hevesen melléállt az együttesnek, s alig másfél év után „szétment a házasság”. Engem azonban sokkal jobban aggaszt, amit Ön ír, vagyis, hogy „...a hivatalos magyar balett-körök... nem értik és nem akarják elfogadni, hogy a közönségnek egy nagyon széles rétege szereti a Győri Balettet, és szűksége van az effajta színházi élményre”. Nem azért aggódok, mert sokan szeretik és igénylik. Szeressék is, igényeljék is! És sokan vagyunk mérhetetlenül hálásak Markó Ivánnak és társulatának, hogy felszították a táncművészet iránti érdeklődést. A „nagyon széles réteg” léte izgat, mert az elmúlt három évből azért családásokat is regisztrálni kellett, pontosan a lelkes kivülálló, s nem a hivatalos balett-körök részéről. Messzire vezetne, ha indokaikat sorra vennék. Helyettük – ha megengegy – inkább levelének még egy kitételére reagálok, igaz, csak morfondírozva.

A csodálatos mandarinról van szó. Ön elfogultsággal vádolja Árva Esztert, hogy „pont egy olyan darabba köt bele a legélesebben, amely évek óta tomboló sikert arat világszerte”. Tartok tőle, Ön olvasott elfogultan, hiszen – a nyomtatott szövegből bárki ellenőrizheti – a kritikus éppen elismerően nyilatkozott, egyedül egy részlet hosszadalmasságát kifogásolta. Ennyi joga talán még lehet, s annyi is, hogy az egyik előadási változatot erőteljesebbnek, a másikat kevésbé hatékonynak ítélje. Árva Eszter álláspontja tehát kritikus mivoltában is tisztí. Mint ahogy az Öné is, amely a műnek fenntartás nélküli elismerést igényel. Különösen, hogy a darabra Baltimoreban az I.

díjjal ráütötték a pecsétet. Mit tagadjam, „nemzeti mivoltomban” e díjnak én is örültem, csak az a kérdés, hogy ez már eldönthető-e mindent? A „világszerte” kitétel azonban – már elnézését kérem – egy kicsit még mindig bőkezű állítás. És ettől én még mindig fontos, jelentős műnek tartom Markó Mandarin-verzióját, pontosan igazságteremtő szándéka miatt. Még az is lehet, hogy közös csoportot alkotunk hárman – Ön, Árva Eszter és b. személyiségem – a mű megítélésében, ám nem feltétlenül osztotva a többség vélekedésével.

Megpróbálom megmagyarázni, csak előbb hadd tegyem le a saját garasomat. Jómagam a Mandarin szövegkönyvét úgy tekintem, mint korának szülőltét, vagyis mint szecessziós grand-guignolt, amely a meghökkenésre pályázott. Épp ésszel belegondolni abba, hogy egy XX. századi lüktető, túlközlő nagyváros mellékutcajába csak úgy betéved egy távolkeleti pompába öltözött fejedelem – hát ez nonszensz, nyersen szólva marhaság. Nem véletlen hát, hogy miközben a koreográfusokat egyre jobban megragadta a *muzsika*, szinte kezdettől nekiláttak a szövegkönyv értelmezésének. (Ugyanaz a sors hát, mint ami később a tűzmadárral, s még inkább a Sacre du Printemps partitúrájával történt.) Nem véletlen, hogy Millos Aurél már a harmincas években kapacitálni kezdte Bartókot a darab filozófiai és színpadi átértelmezésére, s nem véletlen, hogy Millos 1942-es milánói sikere után a koreográfiai verziók légiója születtek. Napjainkra legkevesebb hatvan(!) változatot számolhatnánk össze. Az egyik szublimált, a másik horror-balett, a harmadik klasszikázik, a negyedik marad a gesztus-nyelvben, és így tovább, a változatokhoz természetesen a darab más-más filozófiai interpretálásait is szorosán hozzáértve.

A magam részéről tehát semmi kivételmentet nem érzek abban, ha Markó Iván új szövegkönyvet illesztett a zenéhez, kivált, hogy a koreográfia fordulatai pregnánsan simulnak a partitúra fordulataihoz.



Agoston András
felvételei

Csakhogy itt az utak szétágaznak, mármint az új mű értékelésében. Először is nyilvánvaló, hogy minden koreográfus a saját verzióját tekinti „a” hiteles Mandarinnak. Harangozó ha feltámadna, nyilván a sajátját tekintené hitelesnek, de Conrad Drzewiecki is annak tekinti a magáét, holott a kettő közt már nagy különbség feszül. Aztán jönnek az elméleti és szakmai megfontolások. Például: „ez balettszínpadra írták, tehát nyilvánvalóan balettnak kell lennie”. Vagy: „Lengyel Menyhért a főcím alá odaírta zárójelben, hogy Pantomim,” tehát tökéletesen ak-

ceptálható Eck Imre változata a hatvanas évekből, amely cselekvésekből és gesztusokból építkezik. A sort bizonyára folytathatnánk a filológiai akadémikuskodásig, amely eretnőségnek minősít minden változást, holott valószínűleg a műélmény a döntő. Bizonyára ez köti össze az említett hármast Markó újraálmodott grandguignoljának elismerésében. Csak hát – lezárva a morfondírozást – tudnunk kell, hogy véleményünk nem cseng össze szükségszerűen valamilyen abszolutizáló közmegegyelapodással. El kell viselnünk.

Remélem, nem haragszik

meg, ha levele ürügyén Mészáros Tamásnak is válaszolok („Támadjuk meg Markó Ivánt!” – Magyar Hírlap, 1987. júl. 18.), hiszen a cikk és a levél is azonos témában fogant, sőt a levelet a cikk megjelenése előtt egy nappal vettük kézhez. (Apropó, nem volt itt valami diszkrét szervezkedés?) Amúgy ez a válasz már amolyan fázós kötelesség, hiszen szinte reménytelen dolog párbeszédbe ereszkedni egy nagy példányszámú napilap írásával, tudva, hogy a reakció majd októberben jelenik meg és szűk olvasóközönség előtt. A választ mégsem lehet megkerülni, annak ellenére sem, hogy Mészáros Tamás rendkívül körültekintően írta meg apologetikáját, azaz: bármi történjék, neki lesz igaza. Vagyis, ha nem reagál senki, az lesz a jellemző, ha pedig reagál, akkor „lám, ugye megmondtam, csatasorba álltak Markó ellenségei!”

Csakhogy sem e sorok írója, sem a Táncművészet nem ellensége Markó Ivánnak, sem a Győri Balettnak. Így nem is hajlandó csatasorba állni, s közösséget vállalni holmi képzelt vagy netán mégis munkálkodó ellentáborral. Nem ám! A Győri Balett léte sokkal drágább, semhogy a lap holmi maffia-feladatokat vállaljon. Csak hát egy szaklap nem adhatja fel kritikai igényeit, s nem rendezkedhet be folyamatos és fenntartás nélküli hozsannára. Ezt ugyanúgy nem teheti, mint ahogy nem kívánhat valami üldöztetési komplexum melegágya sem lenni. Ez is, az is méltatlan volna. Megpróbálunk szokás szerint tükör lenni, s az adott tollforgatón kívül az adott produkciótól is függ, hogy a tükrözés hogyan sikerül. Ezen túlmenően pedig, aki veszi a fáradságot (tartok tőle: nem veszi), hogy végiglapozza tíz évfolyamunknak a Győri Balettel kapcsolatos cikkeit, könnyen meggyőződhet, hogy nem örökké ecet folyt a tollakból. Lelkiismeretünk tiszta. Egy kérdést azonban fel kell tennem Mészáros Tamásnak, mégpedig kétszer is:

Hol volt, amikor az ég zengett? Nevezetesen akkor, amikor a Győri Balett leginkább rászorult a szerető pártfogás

ra, nem apologetikára, hanem meggyőződéstől vezetett előlegezett bizalomra, tehát a társulatalapítás idején? Tudna válaszolni? Természetesen „régí érdem nem is érdem”, de ettől még tény, hogy a nyitány bizalmát és drukkerségét egyedül a Táncművészet produkálta, a hazai szakmai körök egy részének ellenérzése, s a hazai sajtó hallgatása közben. Megint és még többet lehetne lapozni a hazai hírlapok tömegében, s kiderülne, hogy csak miután a társulat verejitékkel megvívta első két évadját, nem fulladt meg, hanem csúcsponttal lábán maradt, csak *azután* lett a téma „sajtópapedi”. Csak *azután* indult meg az interjúk és képriportok áradata, hovatovább bulvárszinten. Csak *azután* figyelt fel a színházi kritika néhány exponense is, hogy „nini, itt színházat csinálnak; jó, jó, táncolnak is közben, de ez nem fontos”. Úgy

hiszem, nem a csúcson való lelkendezés a partnerség igazi kritériuma, hanem a barátsággal figyelmeztető társulás, még ha ez utóbbi mellőzi is a napi publicisztikai kiszolgálást.

Megismétlem a kérdést: hol volt akkor Mészáros Tamás, amikor az ég zengett? Vagyis a Tavaszi Fesztivál idején miért nem írta meg Prospero-kritikáját, holott négy-öt év óta az olvasó tudomásul vette, hogy a Magyar Hírlapnál csak ő ír a Győri Balettről. (Nyilván szerkesztőségi munkamegosztás.) Nem írt se tavasszal, se júliusban, amikor pedig éppen Árva Eszter Prospero-kritikáját választotta trambulinnak. A konkrét lelkesedés elmaradt, maradt az általános. És így természetesen elmaradt a darabot megillető konkrét analízis is, ami tán nem tragédia, de így Mészáros Tamás elvesztette erkölcsi alap-

ját, hogy Árva Eszteren bármit számon kérjen kritikus feladatok dolgában. Árva megpróbált eleget tenni, Mészáros meg se próbálta, s ezen nem segítenek a bőven alkalmazott és kommentált idézetek. A kesztyű így visszakerül az asztalra.

Valójában meg kellene köszönnöm, hogy Mészáros Tamás közvetve – Árva Eszter rovására és elmarasztaló hangvételrel – a Táncművészetet propagálta. Mégsem ez a fontos, mert a Győri Balett léte, *sokoldalú* és hatékony léte messze fontosabb. A jövőben gondolkozva tehát félek, hogy a szolidaritásnak ez a megnyilvánulása nem tesz jó szolgálatot a társulatnak és vezetőjének. Épp az ébresztés szent és keserű gesztusa maradt el.

Mi azért, kedves Hölgyem, bizakodjunk tovább, közösen.

Claydon Lingo

Avantgárd táncesemények Londonban 2.

Terry Braun filmrendező és Peter Mumford operatőr már régóta figyeli a „*Second Stride*” táncgyűttes megmozdulásait. A *Gulbenkian Alapítvány* és a *Chanel 4* televízió közös anyagi támogatása végre lehetővé tette, hogy az érdeklődő filmesek valóra váltásák régi álmukat és kísérletezhessenek kedvenc koreográfusaikkal. Első fontos kérdésük, melyet a már kész film bevezetőjében fel is tesznek a nyilvánosság előtt: hogyan lehetne a kamerák lehetőségeit kihasználva, kifejezetten a film nyelvezetének figyelembevételével olyan eredeti koreográfiai művet alkotni, mely jellegénél fogva csak ebben a közegben létezhet, megtartja és felmutatja a tánc összes lehetőségét, és ezen felül filmművésztévé is válik?

Ezt a kérdést már sokan fel-

tették, és eredményként legnagyobb részt jól vagy rosszul filmeztek, színpadra komponált táncot kaptunk. A térre való rálátás már eleve meghatároz és korlátokat szab. A kamera viszont bekuszhat a táncosok fölé, mellé, alá, mögé. Ez a sokféle lehetőség tönkre is tehet egy erre nem alkalmas koreográfiát, hiszen vannak nemesen egyszerű, zseniális táncművek, melyek csak egy nézőpontból hatnak.

A szinte megoldhatatlannak tűnő feladat jó kezekbe került Braun és Mumford kísérleti filmjében. (Az angol televízió eddig még soha nem áldozott ennyi pénzt és időt hasonló feladatokra.) Mumford a díszleteket is maga álmodta meg, és ő is világitotta be a kis táncminiatűröket. Koncentrált és szoros együttműködést jelentett ez a produkció a zeneszerző

Tony Keene-nel és a koreográfusokkal: Ian Spink, Siobhan Davies, Michael Popper, Paul Claydon, Sally Owen és Matthew Hawkins vett részt a vállalkozásban. A főbb feladatok Daviesnek és Spinknek, a *Second Stride* igazgatóinak jutottak.

Ian Spink Ausztráliából jött, hogy meghódítsa az angol kísérletező táncgárda válogatós és éles kritikájú híveit. Richard Alston-nál kezdte mint táncos, onnan ered a *Cunningham*-hatás, amely még ma is bázisa leegyszerűsödött, desztillált lépésanyagának. Munkáin még szembeszökőbb a *Bausch*-i, színház-jellegű hatás, a képekkel és szituációkkal manipuláló, abszurd ötletekből összefűződő, neo-expresszionizmusból táplálkozó mozdulattánc.

Mivel Spink nem rendelke-



Mérkőzések – Siobhan Davies koreográfiája a Rambert Ballet előadásában

zett önálló táncgyománnyal, csak importált kultúrával, az új és divatos stílusvilághoz csatlakozott. Ez a nagy tehetségű fiatal ember mégis sikerrel úszta át az epigonizmus veszélyes örvényeit, anélkül, hogy lábait bármiféle inda halálos mélybe húzta volna.

Pályafutásának kezdeti szakasza bizony nehezen elviselhető estéket eredményezett, mert a táncot nemcsak teljesen alárendelte a színpadi dráma törvényeinek, hanem ki is küszöbölte. Ezekből a gyakorlatokból általában kis pszeudo-Beckett drámácskák születtek, sok érdekes gondolat és szituációval. Mindamellert utánérzések voltak. Amikor az általában beszélő és éneklő táncosok végre egy rövid kis mozgásfrázishoz érkeztek, a közönség meghökken a meglepetéstől: hát lehet egy táncoson ilyet is csinálni? Mert ez a speciális sznob közönség már megszokta, hogy egy Spink-esten nem szoktak táncolni. Sokan bosszankod-

tak, főleg akik azért jöttek, hogy egy táncestet lássanak. Miért nem lesz dramaturg vagy rendező ez az ember? Miért lesz koreográfus, aki nem akar koreografálni? Ezek a kérdések gyakran elhangzottak az előadások után.

Spink azonban töretlen ambícióval folytatta maratoni futását az avantgardizmus sötét sikátorain át a cél felé. Közben rendíthetetlen energiával dobálta a bútorokat, robot-babákat, tolószékeket, W.C.-ket és még talán fürdőkádakat is, de ebben nem vagyok biztos. Az avantgardizmus klisé-tárából előhalászott rekvizitumok dzsungelében csapkodta maga előtt az ösvényt, hogy majd egyszer kiérhessen egy tisztásra, ahol végre igazi önmagával találkozhat össze.

Amíg ő zsenialitásának szikrázó, tüzes tuskéit szórta maga körül kísérleti estéin és ezzel perzselgette közönségét, addig Siobhan Davies lassan, de biztosan egyengette az utat Second Stride-nak nevezett

együttese felé, hogy megszabadulhasson a Contemporary Dance Theater hagyományaitól és Robert Cohen dogmatikus rendszerétől.

Davies angolosan indirekt, egyéni finomságú, intim és lírai stílusa a grahami és coheni világból alakult és érlelődött, hosszú évek sziszifuszi munkájának eredményeként. Cohen – a Cont. Dance Theater nagy toleranciával, rendkívüli pszichológiai erővel és tapasztalattal rendelkező igazgató mestere – egy egész generációt engedett szárnyra kelni, és még teljesen tehetőségtelen növendékeinek is bátorító lökéseket adott, hogy kipróbálhassák koreográfiai vénájukat. Hiszen ő már tudta, hogy az akarat sokszor előbbre visz, mint a tehetség. Ez a túlzott nyitottság és tolerancia elkedvetlenítette a már kifejlett és egyénivé érett koreográfusokat, és elkívánczoltak a mester mellől, hogy önálló várakat építhessenek maguknak.

Daviesszel 1978 nyarán, Co-

hen Guilford-i koreográfiái mesterkurzusán találkoztam először, ahol én is mint koreográfus működtem, fiatal kollégák és zeneszerzők társaságában. Davies már akkor is a mozdulatot tartotta a koreográfus egyetlen vagy legfontosabb kifejezési eszközének. Spink munkáján (mert ő is ott volt) még nem érződött a Bausch-i hatás, de láthatóan inkább a színház érdekelte, mint a tánc-textúrában való komponálás.

Mikor évekkkel később ketten megalakították a Second Stride-ot, kettejük együttműködését épp különbözőségük, másságuk tette érdekessé, mert a modern táncszínpad új lehetőségeinek két szélsőséges oldalát képviselve ellentéttel ugyan, de kiegészítették egymást. Amikor egy Spink-műnél felgördül a függöny, már rögtön sok mindent megtudunk. A rekvizitumok, a háttér, a jellegzetes kosztümök már árulkodnak, és maga a mozgás vagy táncírás csak hozzátesz az abszurd mondanivalóhoz. Daviesnél a hangulat lassan fejlődik ki, ahogy a koreográfia alakul, a jelzések vagy az absztrakt tér csupán sejtetik azt a világot, amelyből aztán a tánc nyelvén előrenyomul a mondanivaló.

Terry Braun *Dance-Lines* c. filmjének bevezető részében a rendező beszélget a koreográfusokkal, akik feltárják a nézők előtt céljaikat, terveiket, gondolataikat. Ezt a hagyományosan felvett dokumentumanyagot összevágták azokkal a kísérletekkel, amelyek csak mint kis ötlet-csírák pattantak ki az alkotók agyából, majd abortálták őket. Ezek főleg technikai trükkök. Például táncosok megállítása a levegőben különböző pózokban, és ehhez hasonló banalitások és bányagások, de ezek talán ezért is kerültek a bevezetőbe, mert művészileg lényegtelenek, mégis bemutatják a film kezdeti, keresgélő, kutató alkotási stádiumát.

Az első nagyobb szabású ötlet – Davies koreográfiájával és Mumford díszleteivel – már több, mint sarjadozó csíra, jelentős vizuális erővel. Be- és kicsúszo, állandóan változó méretű és formájú falakra különböző színű, „fauve”

stílusú foltok festődnek fel láthatatlan kezekkel, és ezek előtt, mögött, mellett folyik a tánc. Az elektronikus zene nem hagy különösebb nyomot az emberben, mint ahogy sajnos az egész filmben ez a legjelentéktelenebb és talán legelhanyagoltabb médium. A fő inspiráció ebben az esetben a kamera és a film lehetősége. Ez nyomja rá bélyegét az összes koreográfiára. No de vissza a falakhoz! A táncosok fehér kosztümjei lassan hozzáidomulnak a színvilághoz, mely övezi őket, és az ismeretlen kezek őket is színesre festik. Ezalatt úgy ugrálnak szegények, mint a fába szorult férgek, és mégsem tud a néző a mozdulatokra figyelni. Csak azt nézi, ki lesz a következő festék-áldozat, ki kapja a fejére, ki a mellére, és testének egyéb, intim részeire.

Davies rájöhett arra, hogy ebben a látványos és kiállítóterembe illő vízióban akarattalanul is önmaga ellen dolgozott, mert később egy hosszabb verzióban és más színvilágban tartva újra nekilendül ennek az ötletnek. És ekkor döbben rá az ember, hogy szükség volt az első nekifutamásra, mert a második eredményénél már a koreográfia fontossága is nyilvánvaló. Ebben az esetben a falak is és a táncosok is szürkék. Mielőtt elkezdődne ez a verzió, Davies megjelenik a képernyőn, újszülött gyermekét karjaiban tartva, és elmondja, hogy többek között ez a balett a klauszrofóbia különböző stádiumait próbálja kifejezni. Majd látjuk, amint instrukciókat ad a táncosoknak, miközben mellén gügyögő babáját csitítgatja. Mindez teljesen természetesen hat Daviestől, hiszen sohasem titkolta, hogy érzelmi világa dominál intellektusa felett, bár azért ügyel, hogy művei logikusak és konzervensek legyenek. Végre megindulnak a falak, melyek mögött most titokzatos angol tájak és tavak úsznak át fekete-fehérben. A táncosok a szürke szín különböző árnyalataiban jelennek meg, és akcióiknak a falakhoz való viszonyuk ad értelmet.

Miről szól a mű? A falakról, melyek elválasztanak embert embertől, a falakról, melyek



megnyílnak és megnyilatkoztatnak víziókat, a falakról, melyek elzárnak és felőrölnek embercsoportokat. A balett nyelvezete már az új Daviest mutatja, átszőve cunninghami hatásokkal. A grahmi „contraction” már nem dominál, mint korábbi műveiben, nem lüktet már ott örökké, determinálja a mozgásfolyamatok belső lüktetését.

Az angol lélek mélységeit felszínre hozó lírizmus jellemző azokra az emberi kapcsolatokra, amelyeket Davies tár elénk. Régebbi műveivel elmentében itt soha nem tör ki grahmi drámaisággal, nem épít fel direkt érzelmi gócpontokat. A dráma ott izzik a mozgásfolyamatok tengere alatt, soha nem kerülve föl a víz felszínére.

Ebben a műben a kamerák rendkívül mértéktartóak, nem futnak a táncosokkal, egyszerűen csak keretezik a különböző beállításokat. A legtöbb esetben „long shot”-ot, hosszú állást alkalmaztak, a táncosok „close up”-ban soha nem láthatók. A falak mögött megjelenő trükkfelvételek és megoldások már a laboratóriumban készültek el.

Ebben a hatalmas szürkeségben csak egy idegen elem jelenik meg néha, és ez egy sárga színben tündöklő ifjú punk, Matthew Hawkins. A saját stílusában táncol, szinte improvizál, s mintha ezt akarná mondani: „Meg vagyok illetődve Davies, amiért nem félsz



tőlem." És Davies valóban nem ijedt meg attól, hogy Hawkins szólói lettek a legérdekesebb részek, mert nem vágta ki ezeket a filmből. Sőt attól, hogy ezek a részletek stilisztikailag elűnnek, kitűnnek az egész masszából, csak elősegítik és élesebbé teszik azt a kontrasztot, amelyet Davies megmutatni próbál. Banálisan megfogalmazva: a sárga győz a szürkék ellen. Hogy ez a leegyszerűsítés megjelenhet mint reakció, az a mű gyenge oldalára vet fényt. Mert valamiféle irodalmiasság zavarja az absztrakt konstrukciót; az ember kényszerítve érzi magát, hogy bizonyos gesztusokat vulgarizáljon, az egész ötletet lefordítsa és „lerántsa” egy alacsonyabb szintre, és ezzel demisztifikálja a koreográfiát.

Azt hiszem, az ilyen jellegű műveknél meg sem szabad kísérelni, hogy az ember irodalmi módon közelítsen a modannivaló felé. Davies, mint ahogy Alston is, gyakran működik együtt kedvenc festőbarátaival, és műveikben a festő színvilágából csapódnak ki a táncok, mintegy esszenciáját adva a háttérben függő festménynek. A koreográfia feladata, hogy elmondja a kép születésének történetét, már ami a színvilág kialakulását jelenti. A színek csoportosulásából, a különböző vizuális erőviszonyok versengéséből teremtdik meg a szintézis, konkrétan a festmény.

Ehhez az alkotói módszerhez tartozik Davies másik műve. Két táncosnő egy hatalmas, végtelenbe nyúló szőnyegen. A szőnyeg a kék és zöld szín különböző árnyalataival tulajdonképpen a tenger, de egy megmerevedett tenger-sűrítvény, a mélység és a felszín egyben. A táncosnők ruhái ugyanezekből a színekből állnak össze, és ezáltal szinte teljesen beleolvadnak, szinte szerves részévé válnak a szőnyegnek.

A két táncosnő örökmozgó, egymásból megújuló és egymásba visszacsavarodó, organikus összetartozó viszonyt alkot. Davies stílusának legjobban kikristályosodott értékei úsznak ezekkel a tengeri lényekkel, s a kamerák úgy rohannak, gurulnak, repülnek mellettük és fölöttük, mint rakoncátlan delfinek után a motorcsónakok. A zene itt is Keene műve, elektronika énekhanggokkal, nem fejezi ki a mozdulatokat, csak egyfajta tengerlényeket. A koreográfia sem találkozik a taktusokkal, de még ritmikai támpontokat sem keres. A két médium külön életet él, szabadon hagyja a másikat, mert az alap gondolatban találkoznak, inspirációjuk alapja a tenger.

Braun filmjének másik legsikeresebb része *Spink* nevéhez fűződik. *Hopper*, a XX. század nagy amerikai festője baboázta meg *Spink* fantáziáját, de *Spink* el tudja érni, hogy ne illusztrálja a képeket, ne próbálja megfejtetni sejtelmes világukat. Megteremti a színvilágot, az atmoszférát, kiválasztja a figurákat, és aztán mozgat. Kis mesterművek ezek a *Hopper*-inspirálta miniatűrök. Különböző szobabelsők elevenednek meg.

1. Világos színekkel kifestett szoba a negyvenes évekből. Egy ágy, a háttérben óriási ablak az utcára. Egy ideges, hisztérikus mozgású nő kibáli mindent egy kofferből, mintha megunt volna várni valakire. Idő elteltével bekúszik egy nagy autó az ablak elé, és kiszáll belőle egy furcsa, szintén hektikus mozgó hölgy, sötét napszemüvegben. Betör a szobába és kibáli a másik nőt az autóból.

2. Egy sötét szoba. Egyetlen

kis ablakán alig szűrődik át a fény. Egy fekete ruhás nő tébo-lyodottan táncol a bőrtönszerű, nyomasztó térben. De nem tud elmenni, meg sem kísérli a szabadulást.

3. Egy mozi nézőtere. Két sötét ruhás férfi felugrik székről és verekedni kezd. A jegyszédőnő vakító fényű lámpájával közéjük dobja magát. A férfiak visszaugranak a helyükre. Dermedt arcukon ugrál a mozivásznon fény-visszaverődése. Újabb konfliktus támad. Egy hosszabb vad tánc következik a jegyszédőnővel. Erotikus hármas. De semmi nem történik, mert ezekben a kis hangulatképekben nem is történhet semmi. Jobban mondva, ami történt, az épp elég ahhoz, hogy megsejtesse ezekben a figuráknak rejtelmes és varázslatos létezését, hiszen nem élnek, egy festményben megállított idő pillanatlényei ők.

A filmesek és *Spink* itt elérkeztek valamihez, amit színpadon nem lehetne így kifejezni. És technikai trükkök kiküszöbölésével tették.

Sally Owen, a hajdani *Rambert*-táncosnő víz alatt filmezett szellemes kísérletéről nem lehet sokat írni, mert egyetlen lépés sem volt benne, de mozgás is csak úszva. Ennek a fífikás, de provinciális koreográfusnőnek már láttam egy-két kedves balettjét, ahol bebizonyította, hogy képes lépéseket is egymás mellé helyezni. Ebben a filmben viszont a filmesek kedvence lett, mert az egész stáb úszhatott a forgatás alatt.

Paul Claydon érdekes ötletet próbált ki egy hosszú asztalon, egy rettegő táncosnővel, aki addig futkároz és balanszíroz, amíg a filmesek ki nem futnak az ötletekből, merről is állítsák a kamerát, hogy minél dramatikusabb legyen a jelenet. Addig manipulálnak, míg rá nem jövünk, hogy a szerencsétlen táncoló teremtés egy felhőkarcoló tetején tobzódik. Le is zuhan a tánc végén. Sajnos, a film nem mindig győz meg, hogy a tánc érdekesebb lesz attól, ha a kamerák sokat mozognak, vagy ha a vágók túlteljesítik munkájukat. A trükkök is csak néha, és bi-

zonyos pillanatokban hatnak.
 A „Dance-Line” legsikerültebb részei még mindig azok, ahol a filmesek alá tudták rendelni magukat a koreográfusi vízióknak és nem öncélú kísérletezésnek használták fel a lehetőséget. De hát éppen ezért készült ez a film, hogy a művészek tanuljanak belőle, és hogy a jövő felé reményteljes utat mutasson az ilyenfajta együttműködés eredményes lehetőségéről.

Davies „Letter Scene” című, Susan Sontag Tatjana leveléből inspirálódott szövegére koreográfált művét a Chiswick-villában forgatták, S. Owen és Michael Popper táncosokkal. Ez is finoman és érzékenyen megalkotott mű, ahol a kamerák és a táncosok versenyt repülnek az egymásba nyíló teremben át, és mikor néha megállnak, akkor érzelmes és a szöveget finoman kifejező interpretációt kapunk.

Sajnos, az utolsó epizód bombasztikus és elcsépzelt Holocaust-témája Spink lelkén szárad. Világvége-atmoszféra, atomháború, kannibalizmus és így tovább; ömlik a sár a táncosokra. A filmesek végre megmutathatták tudásukat anélkül, hogy egyetlen lépés vagy táncos gesztus megzavarta volna úttörő munkájukat.

Imre Zoltán

HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK

Magyar néptánc – Afrikában

Ez év tavaszán egyhetes meghívást kapott a kaposvári Latinca Sándor Művelődési Központ Somogy Táncegyüttese. A meghívó fél a húszmillió észak-afrikai ország: Algéria volt. Az eltöltött hét napról beszélgetünk Rónai Csabáné Bódis Mária tánckarvezetővel.

– Tavaly ősszel az olaszországi Veneto tartomány több nagy városában léptetek színpadra az „Európa népei és régiói” c. nagyszabású rendezvénysorozaton. Mi adta az ideai vendégszereplés apropóját?

– Huszonöt évvel ezelőtt kiáltották ki Algéria függetlenségét. Ebből az alkalomból 70 ország több ezer fős delegációját látta vendégül a főváros, Algír. A rendezvénynek nagyon találó címet adtak: „A világ kultúráinak algíri keresztútja”. A július 2–9-ig tartó ünneppsorozat minden nép igyekezett ízelítőt adni saját zenéjéből, irodalmából, filmszínház- és táncművészetéből. A magyar folklórt mi képviselhettük, s örömmel nyugtáztuk, hogy a néptánc iránt volt legnagyobb az érdeklődés.

– Milyen koreográfiákat mutattatok be?

– Régóta műsorunkon lévő számokat táncoltunk a Zengő Népzenei Együttes muzsikájára. Gyevenfokos hőségben roptuk a Jókai verbunkot, a Galgamácsi leánytán-

cot, a Tapsost, az Ugróst, a Szegényest, valamint a sóvidéki, szatmári, délföldi (Kiss József felv.), sárközi táncokat. Szívesen tettük, hiszen három fellépésünkön zsúfolásig megtelt az algíri stadion. Természetesen – a vendégeken kívül – csak az arab férfiak ültek be a nézőtérre, hiszen asszonyaik nem követhették őket. Szinte végigtapsolták a magyar népzene ritmusát, s dúdolták a visszatérő dallamokat.

– Mi jelentette a legnagyobb élményt?

– Minden színpadra lépésünkön tapasztaltuk, hogy az emberek érezték-élvezték hazánk gazdag népzenei és néptánc kultúráját. És nemcsak lelkes tapsaikkal bizonyították ezt, hanem azzal is, hogy a fellépéseink után rendezett táncházban örömmel álltak közénk, s jókedvvel sajátítottak el néhány alaplépést.

...Egy-egy évben általában csak az európai országokba jutnak el amatőr néptáncsoportjaink. Ritkán adódik alkalom, hogy más kontinens népei is megismerkedjenek a magyar folklórral. Az idén a közvetítés joga megadatott a Somogy Táncegyüttes tagjainak, akik méltón képviselték hazánkat a harmadik világhoz tartozó Algéria nemzeti ünnepén. – Lőrincz Sándor



Negyedik alkalommal rendezik meg a *Bécsi Táncnapokat* a jövő év február 13-tól március 26-ig. A táncszorozat meghívott résztvevői közt várhatóan a Joffrey Balett, a José Limón Dance Company, Susan Marshall táncosai és az avantgárd szellemiségű táncszínház, a Laokoon Dance Group szerepel. Martha Clarke, a hajdani Pilobolus-alapító új társulatával legújabb darabját, a Vienna: Lusthaust, vagyis Bécs: Bordély c. produkcióját mutatja be, a Holland Táncszínház pedig J. Kylian és Nacho Duato koreográfiáival szerepel.

A *nyár folyamán* két veszteség is érte az amerikai táncművészetet. Előbb Fred Astaire hunyt el, a musical-világ közismert szteppelő-sztárja, július végén pedig a sokkal fiatalabb Michael Bennett, *A Chorus Line* koreográfusa.

A Mester és Margarita. A Borisz Ejfmán vezetésével működő leningrádi Modern Balettszínház legutóbbi moszkvai bemutatóját, A. Petrov partitúrája alapján *A Mester és Margarita* előadását a központi koncertteremben rendezték meg. M. Bulgakov regénye alapján a librettót B. Ejfmán írta, s ő a balett koreográfusa és rendezője is:

— A művész lelkiismerete, az a joga, hogy kimondhassa a legfájdalmasabbat, hitét saját igazságában — napjainkban is

A gyöngyösi *Kalamajkó* ifjúsági együttest, a Vidróczki táncegyüttes utánpótlás-csoportját júniusban a Magyar Úttörők Szövetsége Gyöngyös városi elnöksége a Kiváló Közösség kitüntetéssel jutalmazta.

A *párizsi Théâtre des Champs-Élysées* másfél esztendeig(!) tartó felújítás után az ősszel ismét megnyitotta kapuit. A rekonstrukció során a patinás színház viszszeranyerte eredeti pompáját, s miközben működését a legmodernebb technika biztosítja, a publikumnak a színház tetőteraszán panorámás étterem kínál kikapcsolódást. Az operaelőadások és hangversenyek mellett a táncművészetet a következő évadban a Nancy-i balettegüttes, a London Festival Ballet, a dán királyi balett, valamint a párizsi opera balettművészei képviselik.

gük felel meg legjobban a főhősökről alkotott elképzeléseinek.

Néhány éve a fiatal leningrádi balettszínházról ezt írták: „A nézők a színpadi fejlemények részesei, a nézőtérren senki sem közömbös”. Ma is így van ez, mert Ejfmán társulatának krédója: arról kell szólni a tánc nyelvén, ami a ma emberét igazgatja. — APN. (Sz. Andrejescsev és G. Mezenceva, valamint az előadás szünetében A. Petrov és B. Ejfmán.)



rendkívül aktuális. A nézők talán több groteszket, fantasztikus tündérmesét vagy komédiát várnának, azonban az előadás alcíme szerint is — *Táncfantázia* Bulgakov regényei alapján — három témát dolgoztunk fel: a művész, az uralkodó, valamint a nő áldozatos szerelmének témáját.

A jelzett alakok megszemélyesítésére Ejfmán a leningrádi színházak legkitűnőbb táncosait kérte fel: Ny. Dolgusint, G. Mezencevat és V. Adzsamovot, mert az ő egyénisé-



Az idén – ezúttal már kilencedik alkalommal – ismét megrendezték a Lódzi Balettfesztivált. Május 16. és június 4. között összesen nyolc társulat, négy hazai és négy külföldi lépett fel a lengyel textilipari város Nagyszínházának színpadán. A számok is tükrözik, hogy a kínálat szűkösebbnek bizonyult, mint az előző években, és erről szólva már talán unalmas is lenne az anyagi lehetőségek korlátait emlegetni. Kíváncsi lettem volna azonban: vajon a fellépők sorából miért hiányzott a lengyel táncművészet két olyan meghatározó jelentőségű, reprezentáns együttese, mint Henryk Tomaszewski Wrocław Pantomimszínháza és Conrad Drzewiecki poznańi Lengyel Táncszínháza. Az utóbbiról úgy hírllett, új bemutatóra készül. Nekem mindjárt a prófétáról és a házjáról szóló mondas jutott eszembe...

A lengyel színeket az említett társulatok helyett a Varsói Pantomimszínház, a wrocławai és gdanski Nagyszínházak balletegyüttese, valamint a vendéglátó lódziai képviselték. Egyhetes kinttartózkodásunk alatt közülük mindössze a *lódziai* sikerült némi képet kapnunk. Szó szerint képet, és a „némi” szó is helyénvaló, mert fesztiválprodukcióikat csupán igen rossz minőségű videófilmről láthattuk.

Egyik darabjuk, egy rockballet *Faust goes rock* címmel Ewa Wycichowskának, az együttes vezető táncsnőjének alkotása. Az egy kameraállásból fölvevett filmen a bonyolultnak tűnő cselekmény nehezen bontakozott ki, csak nyomokban ismerhettük fel, hogy a szürrealizmusba, expresszionizmusba (tovább is lehetne még sorolni az irányzatokat) burkolt történet füstgomolygái, sürgő-forgó szörnyei, apo-

lói, hullakamrai és rémei között egy nőnemű Mefisztóalak, illetve Mefiszta (E. Wycichowska) irányításával valójában mégis a goethei dráma zajlik.

Az együttes másik bemutatója, a háromfelvonásos *Wolfgang Amadeus* a nagy zeneszerző életének néhány fontos epizódját villantja fel, meghatározó motívumként a szerelmi kalandokat helyezve a középpontba. A vendégalkotó Gray Veredon koreográfiája helyenként terjedősnek tűnt. Különösen érződött ez a túlbeszézés a kissé mesterkéltnek, erőltetettnek ható „hogy is fejezzem be, elő a konklúzióval” jelszavú befejezésben, ahol „időtlenül meztelenített” emberpárok dicsőítik a szerelmet a zeneszerző muzsikájára. Amennyire a látványos színpadi felvonulások és egy-két ötletes, sőt szellemes kettős alapján a filmből megítélhettem, hibái ellenére is érdemes lett volna „élőben” látni a balettet.

A lengyel táncművészetből kapott morzsák mellett a külföldi vendégek bemutatkozásairól sem lehet egyértelmű „jólakottsággal” beszámolni. Érdekes és kevésbé izgalmas darabok közül hiányzott az igazi élményt adó alkotás, a fellépő táncosok közül egy sem maradt kiemelkedő egyéniségként emlékezetemben.

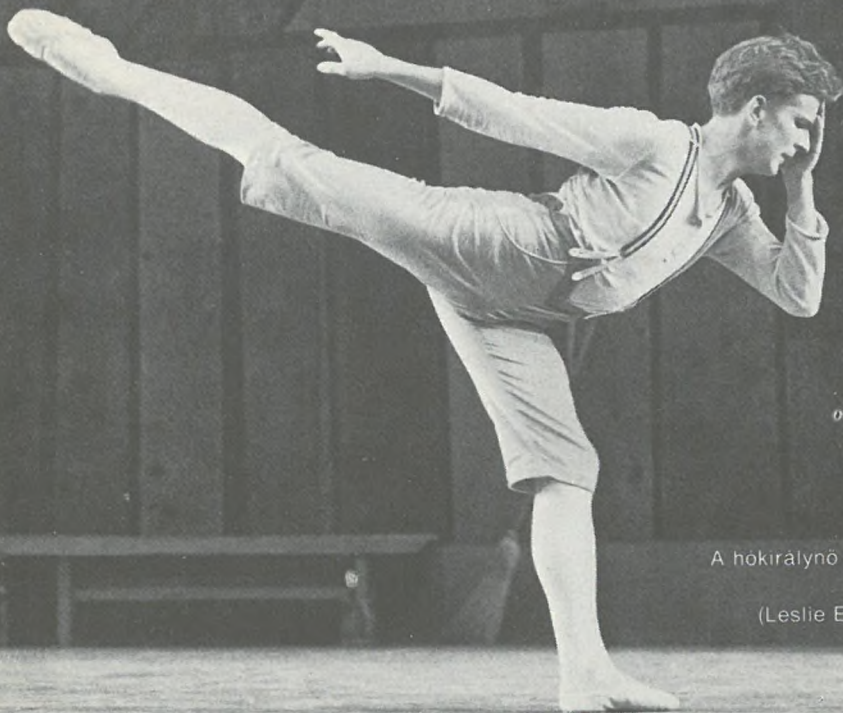
A négy vendégfellépésből kintlétünk idejére három esett – szervezés, óh! –, többször azonos műsorral. A legnagyobb várakozás természetesen az angol *Sadler's Wells Royal Ballet* színpadra lépését előzte meg. A második számú londoni balett-társulat, a Royal Ballet kamaraegyüttese a fesztiválra egész estét betöltő, háromfelvonásos balettet hozott, vezető koreográfusuk, a fiatal David Bintley művét, *A hókirálynőt*. A híres Andersen-mesének „A tündér csókja” címmel már több balettfeldolgozása szerepelt műsoron szerte a világban, mégis elgondolkodtató, hogy 1986-ban (ekkor készült el a mű) egy koreográfus miért éppen ezt a mesét választja, ráadásul hagyományos feldolgozása. A premier idejéről származó

egyik nyilatkozatában Bintley elmondta, hogy a mese – akárcsak a monda, legenda vagy a mítosz – alkalmas arra, hogy általa valami mélyebbet lehessen elmondani az emberekről. A tétellel egyetérthetünk, a látottak azonban mégsem igazolják a vállalkozás sikerességét.

A balett ugyanis semmit sem tesz hozzá a meséhez, csupán elmondja azt a tánc nyelvén és – ha igaz is, hogy az Andersen-mesék talán a legintellektuálisabbak – tele az inkább felnőtteknek szóló pszichológiai alaphangokkal. A történet árnyalati többletei Bintley művében csak a jelzés szintjén mutatkoznak. Így a balett első „olvasata” nem több, mint eltáncolt, megjelenített mese.

A prólógusban a hókirálynő összetört tükrének szilánkjai lehullanak a földre, az emberek szemébe és szívébe fúródnak, hogy mindent lássanak, ami rossz, és hogy olyan hidegek és érzéketlenek legyenek, mint a jég.

Az első felvonás egy északi kisváros lakóit mutatja, akik tavaszváró, télűző ünnepséget tartanak. A Tavasz istenének rituális győzelmét a Tél felett varázslatos színjátékként (színház a színházban) mutatják be a komédiások. A Telet maga a hókirálynő alakítja, akit a nézelődők sorában megbújó Kay – komolyan hívén a játékot – kiszabadít a „Tavaszisten” szorításából. A hókirálynő megszereti, de csak felnőtt férfiként, Kay Gerdával való eljegyzésekor követeli magának. És hiába minden, végül a hókirálynő végleg magához láncolja Kay-t. Az eredetileg jól végződő mese Bintley-nél pesszimista befejezést kapott, így jobban illeszkednek hozzá a történet pszichológiai motívumai. A cselekmény táncszínpadra talán túl vékony szövetét a koreográfus átszővi a történeteket előbbre nem vivő, akár zárt táncszámoknak is minősíthető, divertissement jellegű táncpizódokkal. Ilyen az első felvonásban a négy fiú agancsos télűző tánc, amely – akár a második rész üveges(!) variációja és a szülőlk tánc – sok rusztikus hangulatú, folklorisztikus elemet tartalmaz. Ebben a második rész-



A hókirálynő II. felvonásában:
Michael O'Hare
(Leslie E Spatt felvételei)

ben a fiatalok eljegyzését megelőző szerelmi pas de deux a balett talán legötletesebb, legszebb részlete: a dramaturgia ügyesen igazolja Gerda táncában a spicc-cipő használatát. A lány először féllékn, szemérmes, minduntalan visszaül székére, ahonnan Kay egyre szenvedélyesebben állítja spiccre.

A harmadik felvonás – mintha csak egy „neoromantikus” balettet látnánk – „fehér felvonás”, amely a hókirálynő palotájában játszódik. (A pazar színpadképet Terry Bartlett készítette.) A hókirálynő udvaroncainak, a Fehér törpének, a fehér farkasoknak, a hópehely-lányoknak bonyolult, de mégis csak olykor látványos variáció-sorozatába Kay és a hókirálynő is bekapcsolódik. Táncfeladatuk itt a korábbiaknál is kevesebb és ötletlenebb.

A koreográfus a jellemrajzokkal is adós maradt. Szinte egyik főszereplő alakja sem

kapott határozott kontúrokat. Úgy tűnt, Bintley a táncosoktól várta az alakok kidolgozását. Ezért a két estén két egészen különböző hókirálynőt láttunk. Az első szereposztásban a címszereplő Samira Saidi csillogó szépségű, hideg, érzelmenlküli, célratörő királynő-alakot formál. A második estén Chenca Williams már többet árult el a hókirálynő érzelmeiről. Az ő alakításában Kay és a hókirálynő viszonya anyai-fiú kapcsolat is lehet, amelyben felvillannak az érett nő és fiatal fiú kapcsolatának árnyalatai is. Az első szereposztás Kay-a, Michael O'Hare technikus, ügyes táncos, de a megígéztet kisfiúból igazán felnőtté soha nem váló Kay-t több érzelemmel formálta a második alkalommal Peter Jacobsson. Gerdát, a hókirálynő földi ellenfelét, a vidám, kedves, bájos kislányt mindkét megformálója, Marion Tait és Karen Donovan egyaránt hitelesen alakította. Meg kell még említeni a Fehér törpét táncoló, vir-

tuóz technikájú, izgalmas egyéniségű Graham Lustig-ot és a másik szereposztásban a hókirálynő mellett szinte az udvari bolond szerepét betöltő, érdekes arcú David Yow-ot.

Pavel Šmok együttese, a Prágai Kamarabalett egyetlen estén mutatkozott be három egyfelvonásos balettel. Az elsőt, az 1985-ben Leos Janaček zenéjére készült *Sinfoniettát* nemrég a Pécsi Balett műsorán is láthattuk. A tiszta tánc, a derűs, rusztikus hangulat, olykor balladai felhangokkal, az izgalmas térszerkezetek – mind a koreográfus alkotói tehetségét dicsérik. Az egyes tételek szinte egyetlen mozgásfolyamattá fűződnek össze.

Az est második darabja a Bedrich Smetana zenéjére (e-moll vonósnégyes) készült „Életemből”. A balett a zenével tökéletes összhangban a zeneszerző betegsége (megsüketülése) előtti és alatti lelkiállapotot festi elénk három pár csodálatosan megkompo-



Marion Tait és Michael O'Hare kettőse A hőkirálynőben

nált mozdulataiban. A kánonmozgások, lassítások-gyorsítások állandó, töretlen folyamata követi a kétségek és a múlt kellemes emlékei közötti csapongást, a sebzett lélek rezdüléseit. Az olykor már kylliani megfogalmazás kihasználja a tér és táncos, a táncos és táncos találkozásainak számtalan variációs lehetőségét. Az egyetlen nagy sóhaj megfogalmazó, mesteri érzéssel kidolgozott mű szólópárja, Katerina Frankova és Ladislav Rajn ihletetlen tolmácsolta a koreográfus elgondolásait.

Az est befejező szakaként – jellemzően Šmok műsor-szerkesztési gyakorlatára – humoros balettet láthatott a közönség, *Tréfák* címmel. A koreográfus ebben a balettben a táncon kívül a commedia dell'arte és a bohóctréfa műfaját is felhasználja, de a poénok mindig a táncban csattannak.

Minden a helyén van, és Mozart muzsikája a legharsányabb ötlet mellett sem hat disszonánsnak. Az ellenállhatatlan humorú kis darabban szívvel-lélekkel mókázott mindhárom pár (Pavel Straka, Jana Szabova, Petr Benes, I. Felgrova, Pavel Dumbala, I. Etzlerova).

A *Leningrádi Modern Balett-együttes*, Boris Ejjman társulata első bemutatkozásakor csalódást okozott. Műsoruk egyik részét a koreográfus rövidebb lélegzetvételi műveiből állították össze. Először az *Epitáfium egy táncosnőnek* című, Beethoven zenéjére készült, talán kissé didaktikusnak ható darabot láttuk. Fehér „civil” ruhába öltözött táncosnő (V. Morozova) mereng a múlton, míg körülötte fekete tütüs lányok sora hajladozik. Mozgásuk is ellentétes: a táncosnő a szabadabb stílust, a „siratók”

a rigorózus klasszikát képviselik. A herceg (talán a Chopinánából) is megjelenik, de a már csak lélekben táncoló balerínát a fekete árnyak elragadják mellőle.

A második, *Pro contra* című pas de deux az örök témával, férfi és nő párharcával foglalkozik. Ejjman az izgalmas, előnyös alkatú V. Galdikas és R. Kuprjev számára atlétikus, kissé agresszív hangvételi mozdulatsort talált ki, amely erőltetett asszociációkkal utalt a vonzás-taszítás motívumára.

A harmadik kettős, a Pink Floyd együttes zenéjére táncolt *Két hangra* szinte ugyanarról szól, mint az előző darab, csak nem annyira formabontó. A két előadó, V. Morozova és V. Muhamedov a mű fajsúlyához képest túlzó átéléssel, olykor kellemetlen szemforgatással interpretálta a balettet.

Az összeállítás legsikerese-

sebb, legérdekesebb darabjának a Villa-Lobos muzsikájára készült *Aria* bizonyult. A spanyolos kolorit erőtetett hangsúlyozása nélkül is megjelent a szenvedély a két nő és egy férfi kapcsolódásaiban. A két női alak akár egyetlen asszony két énje is lehetett volna. Már ebben a darabban felhívta magára a figyelmet a szép, finom mozgású I. Jemjeljanova, aki a későbbiekben is igazolta nemcsak tánc tudását, de drámai kifejezőerejét is.

Ejfmán nálunk is ismert műve, amely Albinoni *Adagio*-jára készült, a szabadságról szól: egy férfi kiszakad csuhás sorstársai közül. V. Mihajlovskij sajnos teljesen tönkretette a darab gondolati tartalmát, hangulati erejét kulisszahasogató, visszatetszően ma-

gakellettő előadásával. Lámlám, mi múlik az előadón...

A koncertműsor második felében a leningrádiak az 1985-ös Interbaletten nálunk is bemutatott *Bolond nap* című balettkomédiát mutatták be, amely voltaképpen Beaumarchais Figaró házassága című vígjátékának táncváltozata. A sodró lendületű, találó ötletekkel megtűzdelt koreográfia azóta sem veszített érényeiből. Pergő, szellemes, néhány találó gesztussal, mozdulattal tökéletes jellemrajzokat fest. Az első rész gondterhelt modernsége után igazi felüdülést hozott a látványos színpadképben, rokokó szellemben, őszintén és kiválóan komédiázó társulat.

A szereposztás is szinte ugyanaz, mint 1985-ben a Vig-

színházban volt: gróf – V. Mihajlovskij, grófné – V. Morozova, Suzanne – O. Kalmukova, Figaro – Sz. Fokin. Új Cherubinként kiváló humorérzék-ről tett tanúságot az apró termetű Ny. Rjabin, I. Pljancet pedig Marcellina szerepében, akárcsak annak idején Pesten, most is hatalmas sikert aratott (még a tapsrend alatt is szinte „lekomédiázta” kollégáit a színpadról).

A leningrádiak másik két fel lépésén azonos műsort láttunk. A *félkegyelmű* ráadásul szintén szerepelt az együttes pesti műsorában (a szervezés „ördöge” incselkedett velünk, mert a számunkra talán sokkal érdekesebb *Mester és Margaritát* elutazásunk napján adták), a szereposztás is nagyjából ugyanazokat sorsolta a színpadra, így ez a darab nem sok újdonságot hozott. Egyetlen fontos tapasztalattal azonban mégis szolgált, amely az előadói stílusra vonatkozik. Érdekesnek tűnt, hogy noha gondolatiságában, koreográfiai megfogalmazásban, dramaturgiai ötletekben az együttes nagyon újszerű, izgalmas megoldásokat hozó utakon jár (a rövidebb művekben ezek az új utak nem tisztultak még le igazán), egyesek előadói stílusban, szerepfelfogásban igencsak poros, olykor kimondottan visszatetsző megoldásokkal dolgoznak, mint például „A félkegyelmű” gőzmozdonyként fűtató, hörgő, nyögő Rogozsinja (R. Kuprjev), aki bizonyára még nem tudta kristályosítani magában a természetesség és a színpadi kultúra közötti helyes arányt.

Izgalmas meglepetést szerzett azonban az együttes egy újabb műve, a *Romaszov hadnagy*. Ejfmán koreográfusi értekei ebben végképp meggyőzhettek minden kételkedőt. A balett egy fiatal hadnagyról szól, életéről a hadseregben, egészen az anyjától való elszakadástól, az illúziók üzte fanatizmuson keresztül, a laktanyai élet borzalmain, a szerelmi, bajtársi csalódásokon, az ölni tanulás, az erőszakhivatás okozta traumán át a tébolyig. Ejfmán gondolatmenete kristálytiszta, minden oldalról megvilágítja az alapvetően tiszta lélek fokozatos megnyomorodását, először

P. Šmok: „Életemből”



csak meneküléséig a védelmet nyújtó cinizmusba, majd végső befelé fordulásáig. Megrázó és poétikus képek fest a színpadra. Már a mű kezdetén a pravoszláv siratóének fájdalmas hangjainak hatása alá kerülünk, miközben a színpadon kendős asszonyok kuporodnak sirhalmommá, kezükben tartva az egyforma, hideg fénnel megvilágított fejfákat.

A fiatal hadnagyot kiválóan alakítja a társulat ifjabb generációjába tartozó Andrej Gor-

gyejev. Egyetlen felvonás alatt tárja elénk egy lélek tragikus útját; sallangmentes őszinte átéléssel és kitűnő technikával dolgozik. Ugyancsak élményt nyújtott a hadnagy életének három fontos nőalakja: az anya szerepében a már említett, ihletett mozgású és drámai erejű előadó, Irina Jemjenova; a tiszt feleségét, a tünékeny ideált és a valójában elérhetetlen asszonyt alakító szőke Marina Mjelnjikova, valamint a kurtizánt megformáló,

minden ízében izgalmas Viktoria Galdikas. Drámai erejű alakítást nyújt még rajtuk kívül Nyikolaj Rjabin, az apró természetű, vöröshajú, Petruska-képű közkatona, aki egész lényével szinte provokálja, hogy a legelvetemültebb kegyetlenkedések céltáblája legyen.

A mondanivalóhoz jól illik Gavrilin zenéje: ha kell, a talmi diadalt csinnadrattával hirdeti, ha kell, a fájdalmat is kikiabálja.

Major Rita

Még egyszer:

A wuppertáliak Drezdában

Elkerülhetetlen, hogy a kritikák, tanulmányok és fotók alapján a nevesebb külföldi együttesekről ki ne alakuljon egy előzetes ítélet, ami aztán – ha az ismeret szembesül a színházi élménnyel – a legkülönbözőbb módosulásokon mehet keresztül. Magam is nemegyszer jártam úgy, hogy bizony csalódottan vagy ellenkezőleg, a várt élmény sokszorosával feltelkekezve tértem meg külföldi szakmai portyáimról. Mind ez nem csupán az együttesek valódi kvalitásait mutatja, hanem a különböző nemzetek kritikáírásának eltérő színvonalát, a szakemberek ilyen-olyan elfogultságát is jelzi, s figyelmeztet a táncművészet verbális megragadhatóságának korlátaira. Ugyanakkor persze rávilágít saját befogadókészségünk határait is, hiszen a XX. századi táncirodalom avangárd, „új” és „következő” hullámainak állandó változásaitól hermetikusan elzárkózó táncvilágunk végső soron korlátozza nyitottságunkat, megszabja izlésünket is. Más szem, másfajta percepció kell ugyanis a világgépünkben és filozófiájukban gyökeresen más, számunkra szokatlan művek befogadásához, és az elméleti-kritikai megközelítéshez sem szerencsés egy egészen másfajta művészetelmélet és világszemlélet, mert így csakis a kategorikus és sommás elutasítás – „ez nem tánc”, „az nem művészet” – marad.

Igaz, nem kell Közép-Európa keleti fertályán élni, s így alig valamit megélni az avangárd táncmozgalmak örökösén változó, újjáformálódó tendenciáiból ahhoz, hogy a kellemes és a szép élvezetére beállítódva elutasítsunk zavaróan kellemetlen, az élet sivár és rettenetes tényeit felmutató irányzatokat. A radikálisan új és egyéni mindig is megosztja a közönséget, s így volt ez Pina Bausch és a Wuppertáli Táncszínház esetében is – eleinte. Manapság már

nem illik fanyalogni a világhírnévre jutott együttes produkcióit látva, bár újabban kritikusai sikk – legalábbis az NSZK-n belül – ismét ócsárolni Bausch asszony legutóbbi munkáit, melyek úgymond a kifáradás, az öniméltés jeleit mutatják. Hogy mindebből mi igaz, innen a távból – s az életműből mindössze négy darabot ismerve – eldönthetetlen. Kétségtelen azonban, hogy Bausch azok közé a ritka alkotók közé tartozik, akik – legalábbis a jelenből visszakéntve – nyílegyenes pályát jártak be, lépésről-lépésre építve az életművet mai kiforrott stílusa felé, amely a rátalálás örömteli szakasza után most a variálás stádiumát éli.

Hogy milyenek is voltak annak az útnak a szakaszai, amely mai koreográfusi módszeréig vezetett, arra a *Drezdai Zenei Heteken* fellépő Wuppertáli Táncszínház előadása adott választ, hiszen e vendéjáték visszapergetve mutatta a mai Bausch-stílus előzményeit. E darabokban ugyanis nyomaiban jelen van mindaz, ami mára megszüntetve megőrződött a koreográfus és a társulat egyéni stílusában.

Bausch koreográfusi oeuvre-jéből a *Tavaszi-ünnepek* a legkorábbi darab, amelyet – bár egy-egy nyilatkozatában túlhaladottnak, megtagadottnak mondott – ma műsorán tart az együttes. A *Sacre* egy háromrészes est záródarabjaként 1975-ben keletkezett, Bausch harmadik wuppertáli szezonjában. Bausch alkotói pályája ugyanis az 1969-es Kölni Koreográfiai Verseny első díja után, amikor „még Wigmanban és Grahamben gondolkozott” – nyilatkozta róla épp egy éve Imre Zoltán, a kölni verseny szemtanúja –, a *Folkwang Táncstúdió* élére és a *Folkwang Iskola* tanári karába vezette őt. Belső igénye a táncolásra egyre sürgetőbben a koreográfálás felé löki ekkoriban a harmincas éveikhez



Tavaszünnep



Café Müller

közeledő táncosnőt. S míg 1969-ben az első díjat hozó *In the Wind of Time* (Az idő viharában) az amerikai és német modernek kezenyomát viseli, az 1970-es esseni *Afterzero* (A semmi után) a saját, személyes hangütés első dokumentuma. A következő évadban Bausch megbízást kap Wuppertálból, így születik az *Actions for Dancers* (Akciók táncosoknak) 1972-ben, amelyben először jelennek meg a *nem-tánc elemek*. Ugyanitt Bausch Tannhäuser-betétet komponál, s közben amerikai és holland vendég szereplés és tanítás színei pályáját.

Az újabb fordulópont az 1973/74-es szezon. Ekkortól ugyanis Pina Bausch a Wuppertáli Táncszínház vezetője lesz, s a mai csapat magja – néhány táncos és a scenikus – már szintén mellette áll. S az a Bausch, aki kinevezése után rögvest Kurt Joost (A zöld asztal) és Agnes de Mille-t (Rodeo) hívja meg a társulat első önálló táncprogramjára, az elkövetkező évben még két operaballetet komponál. Közben, a konvencionális táncszínház stílusában fogat két Gluck-operaballet között történik valami: 1974 decemberében bemutatják az *Ich bring dich um die Ecke...*-t, amelyben Bausch *táncosai maguk éneklék* a popdalokat, s a személyes kapcsolatok számára lehetetlen világot élesen kritizáló táncmű a revü-forma triviális keretei között jelenik meg. Vagyis Bausch ekkoriban, alkotói pályája legelején sokféle utat próbál ki, míg nem 1975-ben a Tavaszünnepeben magas szinten összefoglalja mindazt, ami a német és amerikai modern tánc tradícióinak keretén belül a sajátja lett.

Bausch *Sacre*-ja hagyományos értelemben vett táncmozgás. Sztroviniszki művének narratív és zenei szövetét a koreográfus egyaránt tiszteletben tartja, bár természetesen egyéni és összetéveszthetetlenül kortárs szemléletű kompozíciót alkot. Megőrzi a rituálé hangulatát és a feláldozás témáját. A barna, a földszemcsékhez hasonlatos anyaggal beszórt színpadon vörös leplen egy női alak fekszik az előjáték alatt. Fiatal lányok rontanak be, testüket réműlet vonja görcsbe. Kavargó, forgatagos táncukhoz agresszív férfítömeg kapcsolódik. A díszlet nélküli üres tér, a fénycsíkok szabdalta aréna az archaikus idők élethalálküzdemeinek helyszínét idézi fel, amint az izzadságtól csillogó testekre lassan rátapad a barna „föld”. Bauschnak ez az egyetlen szcenikai eszköze hatásvos metafora – hiszen a „földet” imádók feláldozzák egyik társukat az újjászületésért, s a hitnek ehhez a szertartásához vér és mocskos tapad –, de közvetlenségében, valódi szennyességében is érzékletes.

A kiválasztástól rettegő női csoport s a vadságában félelmetes férficsapat csak kétszer találkozik: a föld imádásának rituális körtáncában és a kiválasztást követő heves, orgiasztikus egyesülésben. Közben – a férfiakkal ellentétben – a nők egyénileg is megmutatkoznak: vágy és félelem löki őket egyenként a piros ruha (a vér és halál jelképe), az áldozattá válás felé. Tömbjükből sorba görögnek elő, félénken vagy elszántan, gyáván vagy bátran közelítenek az „Agg bölcs”, a férficsoporthoz kiváló karvezető felé. A feláldozástól való félelem azonban mind-

végig erősebb bennük a kiválasztott rangja utáni vágyánál.

Bausch mesteri komponálással rejti el Kiválasztottját – akit a szereposztás meg sem említi kiválasztottként –, mert úgy készíti elő a kijelölést, hogy a nők az utolsó, döntő pillanatig egyenlő esélyűek. Váratlanul és kétségbeesve marad magára a Kiválasztott, aki felölti a vörös ruhát (a nőknél egyébként testszíni „kombiné” van), s embertelenül hosszúnak tűnő áldozati táncot jár, míg nem végül élettelenül zuhan a mocskos földre. A halál és áldozatvállalás fenégségétől megfosztott Tavaszünnepe lépés- és mozgásanyaga szorosan kötődik az Ausdruckstanz-hoz: a karok kitárt oppozíciója, a test kontrapunktikus mozgása, a meztlábás, agresszív kis ugrások, a görcsös rándulások, a terre á terre lépések magától értetődő természetességgel fonódnak össze Sztroviniszki metrikailag bonyolult muzsikájával. Bausch motívus anyaga egyszerű – mint Sztroviniszkié is –, de a térkezelés, a férfi és női csoportok sokszólamú mozgása rendkívüli feszültséget ad a táncműnek. A koreográfia a partitúra táncszínpadi változatainak egyik legjobbját, különösen, ha olyan revelatív előadásban találkozhat vele a néző, mint Drezdában. A társulat hihetetlen állóképességgel, teljes önátadással és technikailag kimagaslóan adja elő a művet. A kiválasztottat a talán legjelentéktelenebb kinézetű – alacsony, csúnya, szinte a göthösségig sovány – táncosnő keltette életre, a színpadi átlényegülés ritka csodáját teremte meg, ami a másik szereposztásban fellépő táncosnő számára ma még elérhetetlen.

A Tavaszünnepe egy szakasz Bausch pályáján. E koreográfia után az 1976-os év Brecht jegyében zajlik, s ekkor születik meg egy gyökeresen új, máig meg nem haladott forma is. Bauschnál – talán épp Brecht ihletésére – sajátos metamorfózisra megy át a revü: társadalomkritikai felhangokkal telítődik, s a *tánc lassan kikopik belőle*. A balett elemeit a színház eszközei váltják fel, a testek virtuozitása helyébe az intellektuális reflexió lép. A *kispolgár hét főbűnét* követően születik a *Kékszakállú herceg vára* (1977), a *Kontakthof* (1978), majd az 1980 – *Ein Stück von Pina Bausch*, ami már teljes érettségében mutatja Bausch mai módszerét. Előadói legalább annyira táncosok, mint színészek; a művek egy-két központi téma köré – magány, kapcsolatteremtési képtelenség, félelem, agresszió, halál, terror – szerveződnek; a táncos formaelemek helyét a mindennapi mozgások és a verbális „szólók” veszik át; a táncolás amolyan dekoratív köztétékké sátnyul két szöveges epizód között; a művek zenei kísérete általában valamilyen „kommentáló” kollázs, amelyben a klasszikus zene és a triviális muzsika keveredik; a jelmezek egyfajta stilizált, régmódi társasági öltözteté egyszerűsödnek, s végül az átvitelt jelzések helyét a maguk nyersségében egyértelmű helyzetek, cselekedetek váltják fel. (Például a most Berlinben játszott „1980”-ban az egyik nő „fáradt vagyok”-at hajtogatva addig fut körbe-körbe, míg állítása fizikai valósággá, valódi kimerültséggé válik.)

A Bausch-darabok helyzetgyakorlatok és kö-



Café Müller

zős téma-variációk alapján születnek, s e helyzetek és témák a mindennapi élet szituációi és jelenségei. Maga Bausch minderről így vall: „Engem alapvetően nem az érdekel, *hogyan* mozognak az emberek. Azt akarom tudni, *mi* mozdítja őket és mi játszódik le bennük.” Az említett „1980”-ban a táncosok például a gyermekkor emlékeit idézik fel, az örömeiket és a félelmeket; a későbbi „Walzer” kulcsmondata – „És aztán Pina azt mondta... és én így csináltam” – a valódi próbametódust idézi a néző elé: a koreográfusnő által megadott helyzetekre az előadók saját családi és nemzeti hátterük, személyiségük, egyéni tapasztalataik alapján reagálnak, s Bausch ezt rendezi szándékosan elnyújtott, általában három és fél, négyórás játékidéjű, „sűrítetlen” darabokká. Így érthető, hogy társulatának előadói nem elsősorban táncstudásuk alapján kerülnek a Wuppertáli Táncszínházhoz – bár, hogy jó táncosok is, a Sacre-ból kiderült –, hanem figurájuk és személyiségük érdekessége, különössége dönti el, beillenek-e a hangsúlyozottan nem uniformizált, s a szokványos elvárások szerint bizony „antitáncosnak” tűnő csapatba.

A drezdai vendéjáték másik egyfelvonásosa azonban még megelőzi az említett későbbi metódussal és stíluskörben fogant tipikus Bausch-

opuszokat. A *Café Müller* ugyanis egyfelvonásos, amiben még nem tűnik fel a verbális réteg. Hagyományos értelemben vett tánc sem kap helyet ebben a műben, a zene ellenben – Purcell hosszú csendekkel elválasztott két áriája a Dido és Aeneaszról és a Tündékirálynőből – fontos hangulati eleme a kompozíciónak, mert erős érzelmi színeivel drámaian ellenpontozza a Müller kávéház „vendégeinek” érzelmi nihiljét.

A *Café Müller* is egy több részből álló esthez készült még 1978-ban. Az esten Bausch mellett a német avantgárd egyik vezető személyisége, Gerhard Bohner, a wuppertáli társulattól Hans Pop és a Romániából Franciaországba elszármazott Gigi-George Caciuleanu komponált egy-egy rövid művet. A koreográfusok néhány dologban megállapodtak (a helyszín egy kávéház legyen; valaki vár valamire; legyen egy vörös hajú nő a szereplők között; végül minden nagyon nyugalmas legyen), de ezen túl mindnyájan szabadon dolgoztak darabjaikon. Hogy a másik három alkotó Müller-kávéház balettjére milyen sors várt, erről nem szólnak a krónikák, Bausché azonban máig fontos és gyakran játszott, s meg sem tagadott darabja a Wuppertáli Táncszínház repertoárjának, talán elsősorban a mű talányosságában is egyértelműen személyes hangvétele miatt.

A kompozíció központi alakja maga Pina Bausch — még ma is ő adja elő a szerepet —, aki mintegy felidézi a másik táncosnőben (Malou Airaud) fiatalabb önmagát. E másik Nővel történnek meg az események, így Bausch mozgása csak a háttérből kíséri fiatalabb Énje sorsának fordulatait. A helyszín — üres, elhagyott, kopott kávéház — egy olyan szórakozó- és találkahely, ahol senki sem szórakozik, és a találkozás is félbemaradnak vagy balul sikerülnek. E kísérteties világban a két Nő csukott szemmel, s — „vakságukat” kiegyensúlyozandó — kitárt és előretartott karral-tenyérrrel imbolyog, a természetesenél jóval lassabb tempóban. Mozgásuk hol követi, hol ellenpontozza a másikat, bár a fiatalabb szerelmi kapcsolatának jeleneteinél például a Bausch játszott Nő a falnál eldőlvé, mintegy benultan várja ki a következő akciót.

A két nő életében három férfi kap szerepet. Egyikük — eredetileg a Bauschsral szoros alkotói kapcsolatban álló és 1980-ban elhunyt Rolf Borzik díszlettervező játszott — a szék- és asztalrengetőben tétován botorkáló fiatalabb Nőnek teremt állandóan szabad utat, hiszen ha nem hajigálná el útból a székeket és asztalokat, a Nő minduntalan beleütközne a tárgyakra. E férfiről (Jean Laurent *Sasportes*), aki elhárítja a reális akadályokat, a nők nem vesznek tudomást, annyira csakis saját érzéseikbe merülve, belső hangokra figyelve téblábolnak a világukat jelentő, üres székkel zsúfolt kávéházban. A fiatalabb Nő azonban egy másik Férfival váratlanul kapcsolatba kerül, tétova botorkálása e férfihoz (Dominique *Mercy*) vezet, s hosszú csókban forrnak össze. Ekkor jelenik meg a harmadik férfi (Ed *Kortland*), egy sátáni alak, aki a párt saját normái szerint bábként „átrendezi”: megmutatja nekik, „hogyan kell szeretni”, s azok egyre gyorsuló tempóban ölelik és fogják át egymást. Majd a nő kihullik a férfi kezéből, de minden kezdődik elölről, s végül már akkor is automatikusan ismétlődik, amikor a manipulátor eltávozott.

A kávéháznak még egy vendége van: egy vörös hajú nő (Finola *Cronin*), aki élesen kopo-

gó, magas sarkú cipőben izgatottan tipeg a többiek körül. Csupa segítőkészség, ám csupán kívülállóként futkoshat a nesztelenül és lassan mozduló többiek körül. Közben a fiatalabb Nő és a Férfi kapcsolata több érzelmi fázison megy át, melyek közül a legmegrendítőbb a szerelem átfordulása gyűlöletté: egy diagonál sorozat elején a férfinak háttal álló nőt a férfi gyengéden maga előtt áttemeli, majd egy félfordulat után a nő emeli tovább a férfit. E harmonikus diagonál végén eljutnak a kávéház faláig, ahol a mozgáster beszűkülése miatt a nő karja a falhoz ütődik, majd a férfié is. Végül így az azonos mozgás ellentétes érzelmek hordozójává válik, mert már egymás testét csapják-ütik a falhoz. Ebben az egyetlen epizódban sem csak az az érdekes, ahogy Bausch az azonos forma mögött megmutatja a harmóniát és diszharmóniát, a gyengédséget és agresszivitást, hanem az is, hogy egész másként tudja ismételni az előbbi helyzetet, a manipulált ölelést, vagyis azt a valóságos tényét, hogy többnyire még akkor is korábbi módon viselkedünk, amikor egy-egy helyzet már régen megváltozott, és más reagálást kívánna.

A Vörös hajú nő — egyedül kapkodó és staccato mozgású az „alvajárók” között — végül kilép kívülálló szerepéből. Leveti görcsösen markolászott nagykabátját s túsarkuját, és puha, meztelén szólóba kezd: megpróbál önmagából kilépve más lenni, persze sikertelenül. Mint ahogy kudarcra van ítélve az a próbálkozása is, hogy a pillanatnyilag egyedül maradt Férfi életében betöltse a Nő helyét. A Férfi rövid, magányos kitérését részben a sátáni alak, részben a fiatalabb Nő visszatérése vezeti le, majd mindnyájan a háttérben forgó üvegajtón keresztül lassan távoznak. A sötét, üres kávéházban csak Bausch marad, akire a Vörös hajú nő útravalóul ráadta saját vörös parókáját és óriási kabátját. A múlt lezárult, Bausch indulhat emlékeivel és tapasztalásaival tovább. Tovább a mai művek, a nagyformátumú, tánc nélküli opuszok felé, amelyek eredetiségükben a kortárs táncszínház legkülönösebb darabjai.

Fuchs Lívia

Staunch, azaz „szilárd” — ez a címe Krisztina de Chatel legújabb koreográfiájának, melyet június végén öt férfitáncos mutatott be a Holland Fesztiválon. A darab a koreográfusnő tavaly Szenegálban és Ghanában szerzett útiélményeiből táplálkozik.

A magyarországi nemzetiségek szövetségei és a KISZ KB közös összefogásával rendezték meg június közepén a Pesti Vigadóban a hazánkban élő *nemzetiségek fiataljainak találkozóját*. A fórumra összegyűlt német, román, szlovák és délszláv fiatalok megvitatták anyanyelvük, kultúrájuk fejlesztésének lehetőségeit, problémáit. A kétnapos összejövetel programján képzőművészeti kiállítás, irodalmi műsor, folklórbemutató és közös táncház szerepelt. A népművészeti gálaesten a zenei együttesek mellett felléptek a telekgerendási és budapesti szlovák táncosok, továbbá bemutatkozott a soroksári német nemzetiségi együttes, a méhkeréki románok hagyományörző ifjúsági együttese, valamint a Fáklya nemzetiségi táncegyüttes. A kétnapos rendezvényen a Vörösmarty tér sétáló közönsége ugyancsak élvezhette a nemzetiségi együttesek, fuvószenekarok produkcióit.

BERLINI TÁNC- KALEIDOSZKÓP

Ha az ember átlapozza a nyugat-berlini Pesti Műsört, azaz a TIP vagy a Zitty magazínokat, bizony, káprázik a szemé. A 750 éves fennállását ünneplő Berlin rendkívüli műsorválasztékából nem is olyan egyszerű választani. Előfordul, hogy naponta négy-öt színházban is zajlanak vendégjátékok, bemutatók, tánceseemények.

Ízelítőül egy pár név: az NDK fővárosában Maurice Béjart és Pina Bausch társulata vendég szereplő az elmúlt színházi évad végén, hazai újdonságként pedig Tom Schilling új táncművének premierjét tartották meg a Deutsche Oper színpadán, méghozzá Eva Evdokimovával a főszerepben. A város nyugati részén Paul Taylor együttese és a Royal Ballet vendég szereplő, nemzetközi pantomimesztivált rendeztek és bemutatókat a kísérleti mozgásszínházak produkcióiból, felvonultak amatőr együttesek, török és jugoszláv néptánc együttesek szerepeltek...

A februári bemutató után a nyugat-berlini Deutsche Oper áprilisban felújította Valerij Panov *A félkegyelmű* c. balettjét. Mint emlékeztet, évekkorábban az emigráns orosz balettművész a színház belső munkatársa volt, s akkor komponálta *A félkegyelműt*, amelyről már a Táncművészet is megemlékezett. Panov Berlinből Antwerpenbe távozott, s most lehetséges, hogy a berlini felújítás már európai karrierjének lezárását jelzi, hiszen a flamand kikötővárosban is lejárt az ideje.

Meglepetésként, vagy tán az évad ráadásaként a színház jún. 8-án egy új, kombinált balettműsört is bemutatott: egy programba kapcsolta össze *Balanchine* egyik egyfelvonásosának premierjét, valamint *A rosszul őrzött lány* hetven percére zsugorított változatát, José Pares koreográfiájának felújítását.

Balanchine művét, a Csaj-

kovszkij-muzsikára készült *Téma és variációk* c. szimfonikus balettet Brigitte Thom mester-nő tanította be az együttesnek. A ragyogó balettmű színrevitele sajnos, igen vázlatosan, hézagosan sikerült. Mondhatni: „egy este, amikor semmi sem jött össze!” Az egyébként mindig megbízható női kar szét-esően, bizonytalanul, pontatlanul dolgozott. A szólóvariációkat előadó, apró termetű Dianne Bell súlyos légzészavarokkal és technikai problémákkal küzdött, agyonmimikázva szerepét. (Soha többé földszint 3. sort!) Serge Levoir, aki vendégként most mutatkozott be Berlinben, a férfi variációkat elegánsan, könnyedén oldotta meg.

A csak foltjaiban felismerhető Balanchine-műről a premier alapján valójában nem lehet hiteles véleményt formálni. Még szerencse, hogy korábban alkalmam volt eredetiben, vagyis a New York City Ballet előadásában látni ezt a tökéletes zenei felépítésű balettalkotást. Szellemes, sziporkázó, látványos, mint egy táncos örömmóda. A koreográfia minden mozdulatából, gesztusából sugárzott „a nagy varázsló” senkivel össze nem hasonlítható stílusa. Most egy felkészülési időzavarral küzdő be-tanítást kellett látnunk, épp Balanchine kezenyomát hiányolva az előadásból.

Nem volt szerencsésebb *A rosszul őrzött lány* felújítása sem. A kubai koreográfus, José Pares 1978-ban mutatta be alkotását Hertel zenéjére a Deutsche Oper együttesével. Ez a lerövidített, inkább csak a cselekményre szorítkozó változat olyan, mint egy húsleves, amelyben minden benne van, ami csak szükséges, „csupán” a húst felejtette ki a szakács. Ashton és Spoerli nagysikerű változatai után ez a feldolgozás csupán hevenyészett illusztrációnak tűnik – humor, karakter és koreográfiai fantázia nélkül. A lecsontozott mese így egy félresikerült balettszvitre emlékeztet.

...A nyári sajtó is élénken bekapcsolódott a tánc hírek közvetítésébe. Például minden vezető napilap első oldalán közölte – most már jól megerősített információk alapján – a bombaként ható hírt, hogy Maurice Béjart és A XX. Század Balettje elhagyja a belga fővárost. Az utolsó ismert fejlemény: a Leningrádban vendég szereplő társulat művészeti igazgatója telefonon közölte a brüsszeli kulturális hatóságokkal, hogy – miután nem sikerült egyezsége jutniuk az együttes jövőjével és önállóságával kapcsolatos kérdésekben – Lausanne-ba teszi át székhelyét.

A svájci város vezetői azonban is kitörő örömmel igazolták, hogy anyagilag teljes mértékben garantálják a világhírű művész és társulata további munkáját. Évenként máris három és fél millió svájci frank áll rendelkezésére, amihez Lausanne még kétmillióval járul hozzá. S itt még nincs is vége, mert Waadt kanton további félmilliót, egy magát megnevezni nem akaró mecénás pedig újabb egymilliót bocsát Maurice Béjart együttesének fenn-tartására.

Brüsszel takarékosági programot hirdetett, de amitán fontosabb a háttérben: a városi opera és a balett között az utóbbi években már folyamatos feszültség uralkodott. A következmény: a belgák nagy veszteségére és Lausanne nagystílusú gesztusa révén Svájcban fog tovább dolgozni A XX. Század Balettje. A belga fővárost évszázadokon át csipkéről ismerték, de az elmúlt harminc évben a város nevét Béjart aranyozta be. Most újból ki lehet tenni a kirakatokba a gyorsan porosodó és nem nagyon használható terítőket.

...Amikor ezeket a sorokat írom, június végén, a berlini Theater des Westens színpadán épp egy újabb vendégjáték kezdődik, mégpedig a New York-ból érkező *A Chorus Line* musical tíznapos vendégjátéka. A nyugat-berlini Opera balettje pedig háromnapos nemzetközi gálaesttel köszönti a 750 éves várost.

Königer Miklós

A Kanadai Nemzeti Balett Londonban

A kanadai társulatot 1951-ben alapították meg Torontóban. Alapítója, Celia Franca után Alexander Grant (a Royal Ballettől), majd Eric Bruhn (a Dán Kir. Balettől) vezette a társulatot, és most az amerikai Glen Tetley áll az együttes élén. Az az érzésem, hogy a Kanadai Balett még nem találta meg a sajátos stílusát és iskolai irányzatát. Az egyedüli hazai produktum, amivel dicsekedni lehet: Karen Kain. Igazán jó művésznő és kitűnő táncosnő. Ő viszont mindenütt táncolt a világon, s a külföldi befolyás nála nyilvánvaló.

A kanadaiakat Londonban mindig nagy reklám előzi meg. Eric Bruhn, a most már elhalálozott egykori vezető egyszer a tévében úgy nyilatkozott, hogy az együttes a világ élvonalbeli társulataihoz tartozik. Én ezt nagyon vitathatónak tartom. A mostani, kétrészes műsor azt mutatta, hogy az ismert koreográfákat egy fokkal gyengébben táncolják, mint más együttesek, Glen Tetley új balettjének pedig nincs nagy jelentősége.

Csajkovszkij zenéjére a *Szerenád* Balanchine legszebb műveihez tartozik, és így tartja



Kimberly Clasco a gyermek Alice szerepében



Alice

magát a legtöbb ismert együttes repertoárján. A kanadaiak nem csinálnak feltűnő hibákat, nem esnek le a spiccúkról, de hiányzik náluk az atmoszféra, a finomság. A tempót elég gyorsra veszik, azonban elkapkodják a mozdulatokat. Egyetlenül dolgoznak. Van a karban olyan táncosnő, aki minden grand battement-t fejlődéslintással kísér. Lehet, hogy mindezt a nagyközönség nem veszi észre, de engem zavart. — A legélvezhetőbb és stílusosabban a fekete szólista, John Aleyne táncolt.

Az új balett — Glen Tetley koreográfiája, az *Alice* — az angol mesevilágból, az „Alice csodaországban” c. könyvből merít. Kis hősnője, Alice közismert figura. Írója egy kiránduláson improvizálta a történetet, a szomszéd barátok gyermekeinek, köztük kis kedvencének, a tízéves Alice-nak. Minden mesefigura — mint például az örökké siető fehér nyúl, a haragos és csúnya hercegnő, a siránkozó teknősbéka, a hallgatag hernyó, vagy a más kártyára támaszkodó szívkirálynő — bizonyos jellegzetes közös vonást, hasonlóságot mutat Alice családi és baráti körével. — Igen híresek Beatrice Potternek a meséhez készített eredeti illusztrációi.

Alice hagyományosan szőke kislány, miután azonban Karen Kain, a társulat primabalerinája sötét hajú, a hősnő ezúttal barna. Ez még nem lenne olyan nagy baj, de a balett dramaturgiailag rosszul van felépítve és a történet nehezen érthető. Az ügyet bonyolítja, hogy két Alice szerepel, egy fiatal: Kimberley Glasco, és egy érettebb: Karen Kain. A két férfitáncos egyformán fiatalnak tűnik, de az egyik a mesélő bácsit képviseli. A műsorfüzetben mindent megmagyaráz-

nak, azonban nem sok értelmét találtam a látványnak, mert a valóság és a mese felismerhetetlenül keveredik egymással. Annyi igaz, hogy a koreográfus igyekszik változatosságot teremteni, s karakterizálni a különböző figurákat, mint a teknősbéka vagy a hernyó. Ezek sokszor mulatságosak, de nem túl eredetiek. A főszereplők, a két Alice és partnereik közben táncolnak, néha vidáman, néha szomorúan, ki tudja miért? — és a végén feladtam, hogy megértsem: mi történt.

Glen Tetley inkább mint modern koreográfus ismert. Ezt a balettet klasszikus stílusban komponálta, néha szórakoztatóan, néha unalmasan. A táncok revüszerűen követik egymást. — A jelmeztervező nem merített Beatrice Potter rajzaiból. Az egész mű inkább egy angol hagyományos karácsonyi mesejátékra, „Christmas pantomime”-ra emlékeztet.

Az amerikai zeneszerzőt, David del Tredicci úgy látszik, már régen vonzotta az Alice-téma, mert már 1969-ben komponált egy Alice-szimfóniát, s azóta variálja az ötleletet. Nem vagyok elég szakember, hogy le tudjam mérni a zene értékét, de úgy találtam, hogy a gyakran emocionális csúcspontokra fokozott muzsika nem fedte mindazt, ami a színpadon történt. Egy nagyon szép hangú szoprán énekelt a zenekarhoz, s az egészen olyan hangulatot adott, ami messze került Alice naiv, sokszor groteszk mesevilágától.

A jól diszponált közönség tapsolt, és meg volt elégedve. Sajnos, én kevésbé.

Nádasi Marcella

Táncévad Svédországban

Az 1986/1987-es svédországi évad a modern tánc igazi előretörésének élményét hozta, míg a hagyományos balettművészet most mintha inkább csak dőcögni látszott volna. Egyáltalán nem biztos, hogy az avantgárd szélesebb közönséget vonz, vagy fog vonzani valaha is, de művészeti tényezőként többé már nem lehet figyelmen kívül hagyni. Ezt a tényt erősítette meg a múlt télen Franciaországból érkezett kilenc vendégtársulat szereplése is, amely nagyszerű bemutatkozását adta a legújabb és legjobb francia koreográfiai termésnek.

Nem áll módomban hosszan részletezni a teljes választékot, amelyet mindazok a csoportok és művészek kínáltak, akik az elmúlt év folyamán feltűntek a svéd színpadokon, de néhány kiemelkedő példa megemlézése talán elegendő lesz az évad jellemzéséhez.

Érdekes jelenségként értékelhető az újraközeledés a fiatal koreográfusok és a zenei avantgárd képviselői között. Sven-David Sandström, az egyik legnagyobb hatású fiatal zeneszerző lassan csaknem olyanná válik a svéd kortárs táncművészetben, mint annak idején Sztravinszkij az orosz balettben. A kitűnő ifjú koreográfussal, Per Jonssonnal együtt megbízást kaptak arra, hogy balettet komponáljanak a *gothenburgi Stora Színház*

klasszikus képzettségű táncosainak. Együttműködésük eredményeként született a *Nimród*, egy olyan ötletes és szép mű, amely haladó stílusa ellenére még a konzervatív közönséget is meghódította.

Jonsson még soha nem mutatta a képi formák és a játékos ügyesség megnyilvánulásainak olyan gazdag tárházát, mint a *Nimród*-ban. A balettnek nincs meghatározható cselekményvonala, mítosz- és mesetörédek kapcsolódnak benne a fehérbe öltözött táncosok képi rendszereihez.

A *Nyíl* (Shaft) és a *Két kert között* (Between two gardens) című balettet óta, amelyekben a táncot balról jobbra egyenesen irányuló „utakra”, illetve a színpad előterébe helyezte, Jonsson továbbfejlesztette térkezelését. A *Nimród*ban igen hatásos a laza rendszerekben való kidolgozásmódja. Változatos csoportképek állnak ösz-



A feledés országa (Sven Åsberg felv.)

sze, de abban a pillanatban, amikor éppen elérnék legteljesebb formájukat, újra szétesnek. Végül is folyamat ez, amely azonban – éppen az építő erők ellenállásában – sohasem ér a végére. Egyfajta vizuális dialektika jelenik meg a színpadon. Természetesen találunk előzményt ehhez a technikai megoldáshoz a Cunningham-féle véletlen formákban, Per Jonsson azonban Cunninghamnél kevésbé klasszikus, több szabadságot enged meg magának a mítoszok részleteinek beépítésében és több hangulatot és hőbortot visz a tiszta mozdulat játékába.

Még szorosabban összefonódik az absztrakt mozgás és a mítosz Eva Lundqvist koreográfiájában. Legutóbbi alkotása, *A föld arcai* (Faces of Earth) úgy kezdődik, mintha a létezés hajnaláról szólna. A táncosok rudakkal kis tutajokat tologatnak előre, a színpad közepén fára másznak, amikor

éppen nem rohannak hullámozó csigavonalban, amint az olyannyira jellemző a Wind Witches-nek („Szélboszorkányok”) nevezett társulatra. Olykor úgy érezzük, mintha egy mesének, a mocsarak legendájának tanúi lennénk, vagy talán a bibliai vízözön után a Föld újjászületését élnénk át.

A „Szélboszorkányok” táncában az idő visszafelé éppen úgy halad, mint előre, és a formák mindig csak várják, hogy eljussanak a teljességig. Ez a koreográfia közel jár ahhoz, hogy megoldja a művészet egyik klasszikus problémáját, nevezetesen azt, hogy a rögzítettséget és lezártágot magába foglaló forma nyelvében adja vissza a színpadon a nyitott folyamatosságot képviselő életet. Amikor valami mozgó és szüntelen változásban lévő – mint például az emberi lény természete – érzékelhető formát öltött, azt a régi görögök „rhythmos”-nak hívták. Az ere-

deti szó inkább „formát” jelentett, mint „ritmust”, ahogy az szűkebb értelemben használatos. Talán ez lehet a kulcs Eva Lundqvist koreográfiáihoz. A test számára nincsenek minták, rendszerek, elbeszélő vagy tiszta kifejezőeszközök. Ritmusként működő formáció van csupán – a természetből adódó értelem születésének jelképe.

Az ember szabadon folytatja azt, amit a természet vakon tesz; ez a természet romantikus filozófiája, vagy, ahogy a „Szélboszorkányok” nyelvében ez kifejezésre jut: a föld arcot kap a táncosok és az alakzat ritmusában.

Abban, hogy a festészet bekerült a kortárs svéd táncművészetbe, Margaretha Åsberg szerzett élharcos érdemeket. A koreográfusnő a képzőművészetben keresztül jutott el a collage-hoz és az assemblage-hoz közelítő „nyitott” formához. Legutóbbi műve alkotásakor férjével, Jan

Háfströmmel működött együtt, aki ma országunk egyik leghíresebb festőművésze. A színpad egy részét sok különös, megcsonkított tárgy népesíti be, amelyeket Háfström azért helyezett el, hogy megjelenítse a „feledés országát”. Ez a mű címe, és a gondolat korábban, Háfström legutóbbi kiállításának néhány képével kapcsolatban merült fel, mint egy sötét, majdnem elmosódott világ elnevezése. A képekből kiindulva a balett a feledést mint pszichés pusztulást igyekszik leírni, amikor az ember úgy végzi be, hogy az élet mindennapi menete darabokra hullik, és az ember elveszíti azonoságának érzetét. Ezt tüzi ki elemzésre a koreográfia, amelyben a táncosok múltjuk roncsai között sétálnak végig. A jelenetek olykor humoros fordulatokat is vesznek, mint ha a tragédiában mégis volna paradox feloldás – valami olyan, mint a hajótörött öröme.

A *Feledés országa* (The Country of Oblivion) Åsberg legjobb formáját mutatja. A mű stílusa egyszerre hideg és meleg, szándékában intellektuális, a lélek mélyrétegeinek feltárásában pedig nyers és ke-

gyetlen. Ha a koreográfusnő korábban az amerikai minimalista művészekkel látszott rokonságot vállalni, most inkább – nagyon eredeti módon – egyfajta szürrealista démon-színházi stílushoz közelít.

A *Cullberg Balett* idei két produkciójában szívesen hajlott az erős, olykor domináns szcenikai hatásokat felhasználó koreográfiák felé. A sikeres francia koreográfust, François Verret-t hívták meg, hogy készítsen balettet kifejezetten az együttes számára. Verret a *Jön, jön* (It's coming, it's coming) című balettel mutatkozott be a társulatnak, amelyben Goury, a híres divatkreatőr szabad kezet kapott egy jelmez-orgiához. Goury még attól sem riadt vissza, hogy a színpadot mint egy hatalmas arany és türkizkék színű estélyi ruhát jelenítse meg. A Verret-balett egyik alapvető színpadi eleme kétségkívül ez a divatparádé.

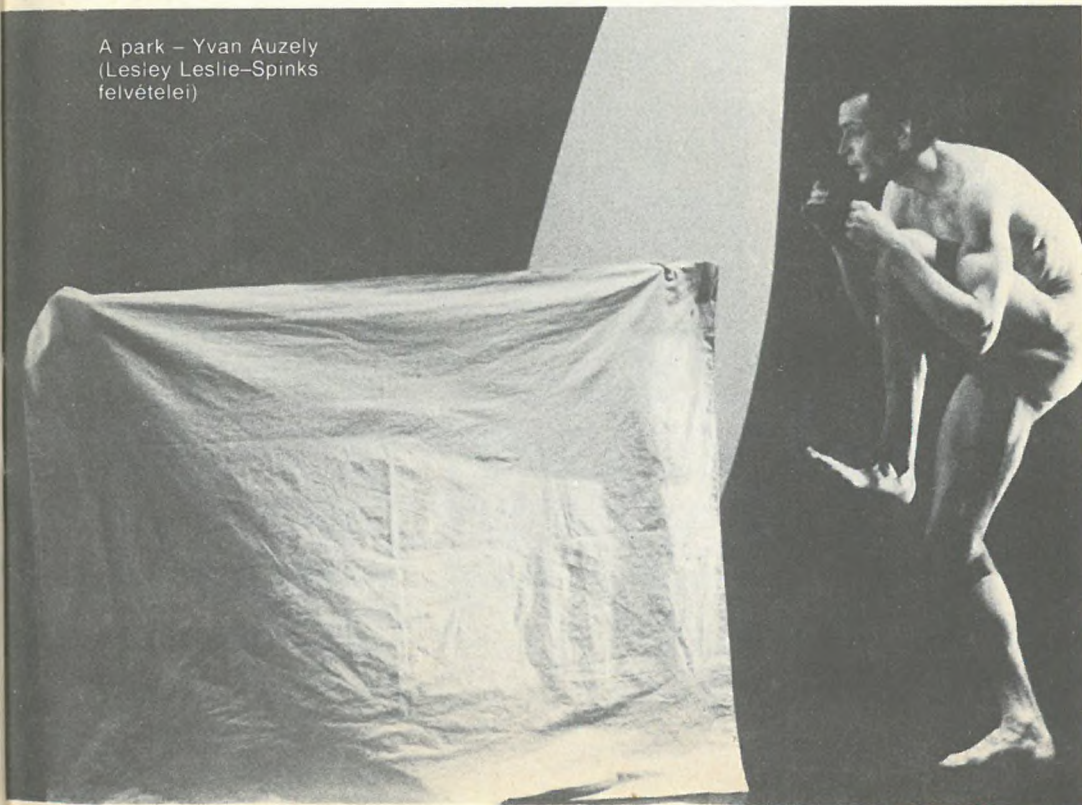
Verret koreográfiájában a tánc színházzá, kifejezőrendszeré válik, de a gesztusok elvonttá alakulnak át a vizuális ösztönzők valóságos pergőtűzében. Érdekes volt megfigyelni, hogyan ütközött össze a pá-

rizsi esztétizmus hatása a Cullberg-táncosok nagyon eltérő, kemény, inkább expreszzionista jellegű hagyományával. A Verret által talán csak dekoratívnak szánt jelenetek drámai töltést kaptak, konfliktussá fejlődtek, a cselekmény részeivé váltak.

A *Jön, jön* a hatalom megnyilvánulási formáinak nyaktörő paródiája. Kiemelkedő teljesítményt nyújt benne a Cullberg Balett vezető táncosnője, Ana Laguna, akit hol csodálatos gengszterkirálynőnek, hol egy összejövettel sztalinista elnökének gondolnánk, de hihetnénk akár Heródesnek is. Verret elképzelése értelmében a hatalmat alapjaiban kezdi ki egy titkos halálvágy. Saját képe részegíti meg és romlásba hull, míg nárcisztikus csodálattal figyeli saját kiválóságának jeleit.

A Cullberg Balett legutóbbi bemutatójából ítélve, Mats Ek új koreográfiái stílust keres, erre enged következtetni a sok vidám fordulat és a megszo- kott tematikus megközelítéshez képest szokatlanul egyéni asszociációk. Ek legtöbb korábbi balettje egyfajta lineáris cselekményvezetést követett,

A park – Yvan Auzely (Lesley Leslie-Spinks felvételei)





amely lehetett akár nyíltan elbeszélő, akár nem az. A másfél éve bemutatott *Házi tűzhely* (Hearth) vakmerő kísérlet volt Mats Ektől. Három független, egymástól műfajban és stílusban is élesen elkülönülő képből áll, amelyeket csupán a háttérben minden egyes jelenetben megjelenő kandalló látványa fűz egybe. A balett a koreográfus ironikus mosolyának tűnik, amellyel a valódi művészi „teljességre” tekint.

Ek új művében, a Cullberg együttes számára készített *A park* (The Park) című balettben még szándéka, látzata sincs a tíz jelenet tematikus egységének. A szcenika tartja egybe a darabot. Az igaz, hogy a helyszín minden képben változatlan marad, de ez a park a képzelet vidéke, amely sokkal közelebb áll egy Lewis Carroll-féle csodaországához, mint egy valóságos zöld oázishoz. Hogy egészen pontosak legyünk, ez a mű a látványtervező Marie-Louise de Geer-Bergensträhle ötletes szürrealizmusának tökéletes terméke.

De Geer-Bergensträhle, Mats Ek régi munkatársa (Káin és Ábel, Giselle, Rites of Spring stb.) Svédországban közzismert művész, filmrende-

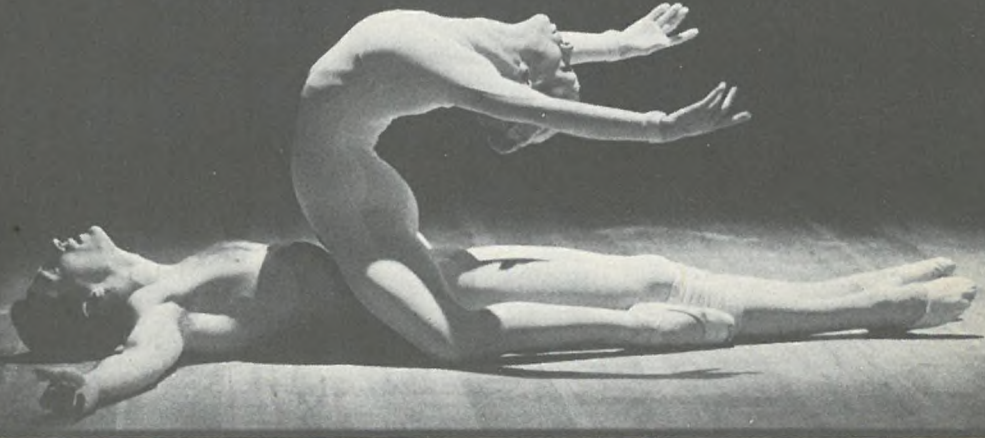


Napoli – Anneli Alhanko és Weit Carisson (E. M. Rydberg felv.)

ző, aki eredetien nőies, torzan ironikus és felforgatóan naiv, groteszk stílust alakított ki azáltal a módszerrel, hogy a gyermek-perspektívát használja a felnőtt-világban. Mats Ek elképzeléseihez szorosan igazodó színpadképei korábban megelégedtek a szerep-

pel, hogy csupán háttérként szolgáljanak. A parkban azonban, éppen ellenkezőleg, a koreográfia látszik kihasználni a kosztümökben rejlő lehetőségeket.

De Geer-Bergensträhle és Ek hátborzongatóan rejtett módon adagolják a nézőknek



a vizuális viccek egész arzenálját. A valóságból és az álmok világából kölcsönzött jeleneteket rémlátomásokká dolgozzák át. Egy példa: a bálon elegáns hölgyek tüske alakú mellekkel, jól öltözött urak hatalmas nyilakkal felszerelve parodizált bécsi keringőt táncolnak Jan Sibelius nosztalgikus „Valse triste” című zeneadarabjára. A tündérország ügyeletes hercege – akit briliánsan alakít Jorma Elo – vörös szikráktól csillogva, szellemként kóborol, megígért hercegnőjét keresve. Hirtelen sikolyok, hóesés... majd ölelések, és a táncosok végül mérgezőes görcsökben holtan rognak össze. Kivéve Elo herceget, aki időközben madárrá változott és az egyik csepp formájú fán kuporogva, jól fésülten füttyörészik.

Sajnos nem mindegyik jelenet ilyen szerencsésen abszurd, az ihlet olykor kiapad, vagy a jelmezek tűnnek lejáratottnak. A jól sikerült részek közé kell azonban sorolni a gyilkosságot a hagyományos karácsonyesti partin, amelyhez Ek Wagner zenéjét, a „Val-kűrök lovaglását” használta fel.

Mats Ek a stockholmi Operá-

nak is dolgozott. A *pázsit* (The Grass) című kettőse Niklas Ek és Eva Nissen ihletett előadásának köszönhetően a Svéd Királyi Balett tavaszi programjának legkiemelkedőbb teljesítménye lett.

Őszintén szólva nem is igen akadt igazi versenytársa a műnek, hiszen a *Királyi Balett* repertoárjában jelenleg főleg egész estét betöltő, múlt századi balettek szerepelnek, mint a *Csipkerózsika*, *A diótörő*, a *Napoli*. A társulat szenved attól, hogy sohasem sikerült igazi koreográfus-tehetséget kinevelnie a házon belül. Az évente megrendezett műhely-előadások, amelyeket a táncosok soraiból kikerülő alkotójelöltök adnak, sajnos nem sok reménnyel kecsegtetnek.

Az egyik ilyen alkalomra kérésztette a táncos Pär Isberg *Canzone* című, többé-kevésbé modern kettőst, amellyel kiérdemelte a megbízást, hogy az együttes számára nagyobb lélegzetvételű balettet állítson színpadra. Így született a *Válaszút* (Cross-road), amelyben hét kék ruhás pár elvontan megjelenített egzisztenciális választásokkal szembesül. A Királyi Balett tavaszi prog-

ramjába iktatott műhöz talá-lóbb cím lett volna a „*Húszféle mód egy próbababa felállítására*”. A koreográfiai megvalósítás hideg, stílusosan túldimenzionált és hemzsegnek benne a szimmetrikus megoldások.

Mats Ek *A pázsit* című műve Rahmanyinov zenéjére, Karin Ek drasztikus díszleteivel, a fivér Niklasnak, a nagy táncosnak és mókamesternek készült, aki jó tíz éve a Svéd Királyi Balett legelső anti-hercege. Niklas Ek gyorsan közeledik táncos pályafutásának végéhez és nagyon fog hiányozni, ha – mint mondják – színészként folytatja majd tovább. A pázsitban költői lelkű clownokra, szívet melengető, örök vesztesekre emlékeztető figurát formál, amely közel áll táncos énjéhez (Pulcinella, Ábel, Petruska). A koreográfus nem összefüggő történetet tár a néző elé, az alapgondolatot alighanem a férfi és nő közös nevezőre jutásának konfliktusai adják. A pázsit igazi értéke voltaképpen nem is a hordozott mondanivalóban, hanem a szerepek finom egyénítésében rejlik.

A program további részének kitöltését a Washington Balett

termékeny koreográfusára, Choo-San Goh-ra bízta. 1985-ből való *Schubert Symphony* című műve azonban nem igazolja a választást. Ahelyett, hogy saját stílusát alkalmazta volna, Goh balettjét tisztán klasszikus stílusgyakorlatként készítette el, csupán a szólista párnak kijáró „nagy” pas de deux sablonját kerülte el. Úgyesen megtervezett, de borzasztóan unalmas rokokó-utánezatot látunk és csak a pazar formában táncoló Anneli Alhanko-nak, a Királyi Balett primabalerinájának köszönhető, hogy a néző szeme nyitva marad.

A Királyi Balett szezóját Elsa-Marianne von Rosen bátor vállalkozása váltotta meg, aki a társulattal színpadra vitte Bournonville *Napoli*-ját. Von Rosen férjével, a produkció színpadképét tervező Allan Fridericiával éveken keresztül kutatott: úgy újítsa fel a Bournonville-stílust, hogy az legjobban hasonlítson a koreográfus darabjainak 19. századi színreviteléhez.

A Svéd Királyi Balett Napolija megérdemli a figyelmet, még ha stílus szempontjából a felújítás nem is érett be teljesen a bemutatójára. Von Rosen minden töle telhetőt megtett, de néhány hónap alatt képtelenség a semmiből hagyományt elővarázsolni. A táncosok néha lógatják a karjukat, mintha nem is Bournonville-t táncolnának, hanem csomagokat cipelnének a boltból. A táncoló lábat követő fejmozgás, amely alapvető stíluskövetelmény, bizony még nem mindegyik táncostól látható. Csak a Teresina szerepét táncoló Anneli Alhanko birtokolja a tökéletes koordinációt, karjai hullámzóan könnyűek, lépései átlátszóan légiesek, ahogy annak egy vérbeli Bournonville-balerinánál lennie kell. Weit Carlsson és Hans Nilsson – mindegyik a maga módján – látványosan formálta Gennarro alakját. A fiatal Nilsson számára ez a bemutatkozás igazi áttörést jelentett.

Egészében a második felvonás sikerült legjobban, amelyet von Rosen az elveszett eredeti leírás szabad rekonstrukciójaként dolgozott fel, a Giselle stílusára támaszkodva. A pantomim-részekben –



Greta Lindholm koreográfiája: „Konkylie”

amelyek köztudottan mindig feladják a leckét a nem született dán táncosoknak – mindezekelőtt a limonádéárust kiválóan alakító István Kisch-t kell kiemelni, aki elsőrendű komikussá fejlődött. Az előadás kétségkívül a harmadik felvonás tarantellájával aratta a legnagyobb sikert, látszott, hogy von Rosen önmagán is túltevő teljesítményre ösztökölt a társulatot.

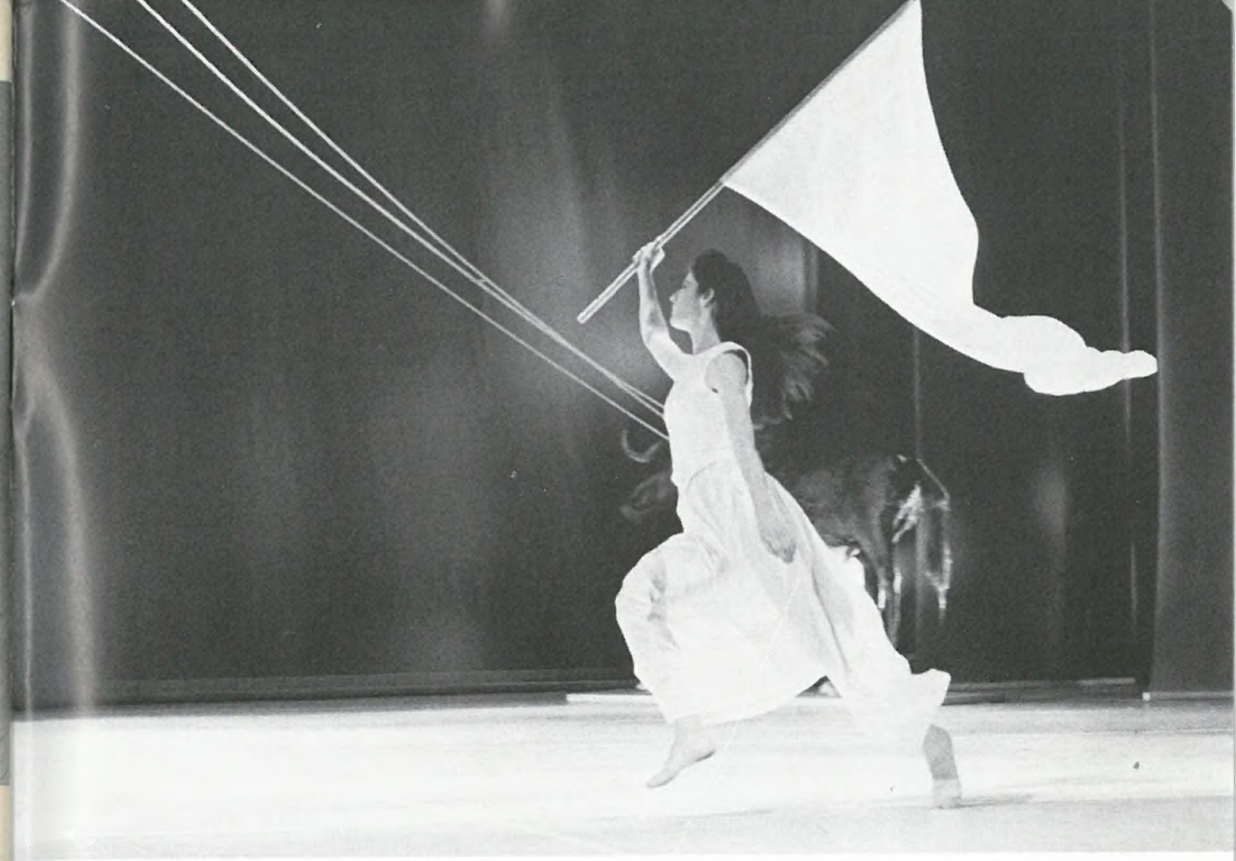
A *gothenburgi Stora Sztínház* Roberto Trinchero *Rómeó és Júlia* feldolgozásával elég szerencsétlenül kezdte az évadot. Trinchero készített már korábban az együttesnek egy sikeres Don Quijótét, de a szerencsétlen csillagzat alatt született szerelmesek tragédiájának modernizált változatából hiányzik mind a dramaturgiai, mind a koreográfiai érthetőség. Csak a szado-mazochista elemeknek – amelyeket megkíván a mai dél-amerikai katonai diktatúra keretei közé átültetett történet – van némi hatása, a tánc azonban, amely a pozitív, forradalmi eszméket

hivatott kifejezni, teljesen hidegen hagyja a nézőt. Ez aligha lehetett Trinchero szándéka...

Okos választásnak bizonyult ellenben Ulf Gadd *Csodálatos mandarin*-verziójának felújítása, amely Bartók izgalmas zenéjének talán a legjobban sikerült koreográfiai értelmezése. A mostani egyszerűsített színpadkép még jobban kiemeli a cselekményben kifejeződő nyers brutalitást. Gadd balettje egy minden emberi érzéstől megfosztott, a dzsungel-szerű városban élő, arc nélküli teremtmények által irányított világgal szembesíti a nézőt.

A csodálatos mandarin 1970-ban Gadd koreográfusi áttörését jelentette. Az American Ballet Theater-nél került színpadra, Erik Bruhn-nel és Natalia Makarovával a főszerepekben. Félrelmes erejű, heves hangulati töltésével, precíz kifejezőeszközeivel, az erotikus kétségbeesés kifejeződésével a darab 1987-ben is hatásos.

Horace Engdahl



Nimród, Liselott Berg
(Ingmar Jernberg felv.)
és a Föld arcai
(Lesley Leslie-Spinks felv.)

