

TÁNCMŰVÉSZET 1984/11





A Budai Parkszínpad nyári műsorában újból fellépett Tahiti együttese (Ágoston felv.)

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



Egyetemi Nyomda — 84.2876 Budapest, 1984
 Felelős vezető: Sümegi Zoltán igazgató

Megjelenik havonta

A szöveg fényszedéssel készült

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI 1900 József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással, a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámmal. Előfizetési díj egy évre 120,— Ft.

Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat.

H—1389 Budapest, Pf. 149.

INDEX: 25 830

HU ISSN 0134 1421

TÁNCMŰVÉSZET

1984. IX. évfolyam, 11. szám

Ára: 10,— Ft

Tördelő- és képszerkesztő:

Czeléné Gergely Zsófia

TARTALOM

<i>Kővágó Zsuzsa</i> : „Európa legszebb emberei” a Margitszigeten	1
<i>Fuchs Lívia</i> : Az 1983/84-es táncévad Magyarországon	5
<i>Felföldi László</i> : A VIII. Duna menti Folklorfesztivál	8
HÍREK : M. L.: Morog a sajtó ...	11
<i>Major Rita</i> : Emlékezés Kálmán Etelkára	12
<i>V. Kiszjeljev—A. Nikolais</i> : Két alkotó vallomása	15
<i>Nagy József</i> : A kontakt-tánc ...	19
<i>Farkas Zoltán</i> : Utolsó pillanatban	21
HÍREK	24
<i>Árva Eszter</i> : Modern tánc, Nyári Táncakadémia és koreográfus verseny Kölnben ...	25
<i>Szűdy Eszter</i> : Viták és eredmények Helsinkiben — Lakatos Gabriella egy új balettversenyen	29
<i>Nádasi Marcella</i> : A Harlemi Táncszínház Londonban	32
<i>Pártay Lilla</i> : Ösztöndíjjal Londonban	34
<i>Horace Engdahl</i> : Az 1983/84-es táncévad Svédországban	36
<i>A címdalról</i> : A Grúz Állami Táncegyüttes táncosói a Margitszigeten (Ágoston András felvételei)	
<i>A hátsó borítón</i> : Kalocsai gyermekek a Duna menti Folklorfesztiválon (Sági István felv.)	

„Európa legszebb emberei” a Margitszigeten

Kiszely István A Föld népei I. kötetében „Európa legszebb emberei”-nek írja le a Kaukázus népeit. Aki valaha is látta – akár élő előadásban, akár fényképen vagy filmfelvételen – a Grúz Akadémiai Állami Népi Táncegyüttest, az a legelső impressziói között őrzi a táncosok sugárzó szépségét.

Először 1949-ben, még kisgyermekként találkoztam Iliko Szuhisvili táncosaival. Hosszú időn át minden keleti mese a szilajság és büszkeség grúz köntösében jelent meg képzeletemben. Sokszor beszélünk a tánc kultúrákőzvető és esztétikai nevelő szerepéről, érvelünk mellette nemegyszer eredménytelenül, de saját példám bizonyítja, hogy Tamar királynő, Vrubel, Lermontov és Zichy nevét jószerivel épp az együttes előadását követő csa-

ládi beszélgetéseken hallottam először.

Az első, nem éppen tudatos élményt hosszú idő után követte a második, az 1977-es találkozás. Az idén némi szorongással vártam az augusztus 8-i margitszigeti bemutatkozást. Vajon mit látok az együttestől? A nyomtatott műsor ismerős címei mögött a már megcsodált, maradandó értékű koreográfiák rejtőznek, vagy újabb feldolgozásokkal találkozunk?

A program első felében a már klasszikussá nemesült koreográfiákat láttuk. A méltóságteljes indítású *Parca* végtelen számú körtáncából az ismertség ellenére is váratlanul bontakozott ki a férfiak keletgrúziai tánca: a *Kartuli*. (Nemcsak építészettörténeti érdekességként tartjuk számon

Kaukázus-szerte a bástyatornyokat, hanem ismeretes szerepük a történelemben is. E tornyok zömükben Timur hódításának előestéjén épültek, és sokáig lehetővé tették, hogy a védők a hódítók özönében szigetszerűen ellenálljanak, a végsőkig őrizve függetlenségüket.) A táncosokból épült bástya ma már csak a férfiak ügyességét, vakmerőségét hivatott bemutatni, a koreográfia mégis érzékelteti, hogy a tánc eredetében többről van szó, mint virtuskodásról. A fergetes lendület veszedelmes indulatokat, erőt takar.

Másféle indulat, a nemek közötti érzelmi kapcsolat alakulásának gyönyörű példája a *Kazbeg* kettőse. S. Csacsava és Z. Papiasvili mágikusan sugárzó büszke szépsége egyszerre hódít és hódol. A felel-



getően építkező párostánc a színpad középpontjáról indul: hol a férfi, hol pedig a nő mozdul nyílegyenesen párja felé. Kezdetben tartásuk kihívóan büszke, ám amint közelednek egymáshoz, úgy aprózódnak a lépések, válnak szűkebbé, visszafogottabbá a gesztusok. A válaszadó pedig mintha másról beszélne, széles ívben táncol párja körül, csak néha sejlenek fel azok a táncmotívumok, amelyekkel közvetlenül reagál a kihívásra. A tánc minden hódító szándéka ellenére szemérmesen tartózkodó. Csacsvala álomszerű suhanása, hatalmas szemekkel viszszapillantó arca Vrabel Hattyúhercegnőjét idézi.

Az asszír-babilóniai dom-borművek elementáris erejéhez és szépségéhez fogható csak Iliko Szuhisvili remekműve: a *Horumi*. Nemeszser látunk a koreográfiái irodalom e kimagasló alkotását, minden mozzanata rögződött emlékeztünkben, s mégis, minden alkalommal a felfedezés örömeivel figyeljük. Bár a budapesti bemutatkozás első estjén egyes számok interpretálásában akadtak zökkenők, a Horumi annak ellenére, hogy immár a harmadik-negyedik generáció táncolja, semmit sem veszített fényéből, lendületéből. E mű dramaturgiai, koreográfiai építkezése kristálytisza, és történelemszemléletre is tanít. (Ez annál inkább is erény, hiszen a mű keletkezésének idején épp a didaktikus koreográfiai szemléletmód volt a követendő.) Ha valamit sajnálnak: az esti szürkületben nem érvényesültek eléggé *Virszaladze* csodálatos fekete – rőtörös – ezüstszínű jelmezei, s a komoly dramaturgiai feladatot betöltő világítási effektusok is elsikkadtak. Ám a „tűz fiai” így is monumentális hatást értek el.

A különböző tánc típusokat (gandagan, lazuri, gadahveuli, charuli) egybefűző *Grúz szvitet* az arisztokratikus és csendet parancsoló *Anapuri* követte. A rezzenéstelen arcokon is átizzik a táncosok belső tüze, szenvedélye, akárcsak Gadest és Hoyost látnánk. Méltóság-teljesen, érintetetlenül úszik a három ezüsthattyú, és a férfiak – spicctáncuk ezúttal is

megdöbbenő – mint lecsapni készülő sólymok keringenek a lányok körül. A három szóló felépítése azonos, és mégis mennyire más karakterek jelennek meg a színpadon! Mindegyik variáción átút az előadó egyénisége. Épp ez a sértetlenül megőrzött individuuma adja az együttes különleges erejét, s teszi csillogóvá a nagylétszámú csoporttáncokat.

Az Anapuri arisztokratizmus után teátrálisnak tűnt a hegyilakók világába vezető *Hevszúr szvit* tánckezdő képe. Annál is inkább, mert a klasszikus balett némázásaira emlékeztető idilli jelenethez egyszerűbb, rusztikusabb viselet társult. Szerencsére e stílári kiskiklás rövid ideig tartott, s változatos térrajzú, szólisztikus elemekben bővelkedő csoporttánc vezetett el a rövid, kétélű karddal és kerek pajzs-zsal járt fegyvertánchoz.

Újabb ismert koreográfia: a *Narnari*. A harminkét leány mint megannyi Szatanej, a kaukázusi népeknél elterjedt Nart eposz hősnője tűnik fel: „...Nem nap ő, de nappali fényvel teli, Ragyog, bár hold sem ő, ... mint a nap tündöklőve Szatanej, vissza a vízhez fordulva, A másik part felé elúszott.” (Istvánovits Márton ford.) Az eposzban így szól Szatanej: „Lehetett volna vágyaim ura, Férfi ha lennél...!” S íme: a *Mhedruli*-ban mint száguldó dzsigitek, a férfikar vágat a színpadra. A vad iramú, virtuóz szólókkal büszkélkedő férfitánc olyan, mintha megelevenedne Lermontov: Korunk hőse-nek vágatása. Ám a varázs megtörik, mert bármilyen szép, és remélhetőleg majdan nagyszerű táncos is a legifjabb Szuhisvili, még nem hisszük el, hogy tizenegy évesen helye van e férfitáncban. Kár volt a koreográfia egységét megbontani ezzel a kamasz szólóval.

Az augusztus 8-i előadás második felét össze- és elmosta az égháború. Akik ezt az előadást látták, meglehetősen vegyes képet őriznek az együttesről. A további előadásokhoz már kegyes volt az ég, s így az újabb koreográfiai terméssel is megismerkedhettünk, bár néhány kompozíció korábbi változata már megjelent az

1977-es vendégszereplésen. Ilyen a *Lelo* c. népi labdajáték ötletére épült férfitánc, vagy a műsorzáró *Szimd* oszét menyezői tánc.

A *Karacsoholi* korábbi változatát is láthattuk már. A táncot hiányosnak érzem, mert bármilyen ünneplés és szép a sötét színpadon az ég gertyacsoportok látványa, a fel-le mozgó, különböző rajzú fényfolyamok nem elégségesek a közel hétpéres koreográfia kétharmad idejére. Még az sem tudott kárpótolni bennünket, hogy R. Sziharulidze valóban úgy táncolt, mint Tamara a *Démon* c. poemában.

Új színfoltot hozott az együttes palettáján a *Kintauri*. A koreográfia a régi tbiliszi városi iparosok folklórjából merít. Ahogy a Kaukázusról azt tartja a mondás, hogy a „nyelvek bölcsője”, úgy Tbilisiben is számos törzs, nép leszarmazottait megtalálhatjuk. A sajátos etnikai keveredés visszatükröződik a városi szokásokban és a viseletben. A férfiak kendővel járt táncában éppúgy megtaláljuk az őshonos népek mozgáskincsét, mint ahogyan felfedezzük az orosz és ukrán, sőt németes elemeket. Kedves, bumfordi báj és egészség életöröm sugárik a táncból.

Utoljára hagytam a műsor legrövidebb és legköltőibb számát. Nino Ramisvili *Szama* c. koreográfiaja poétikus, bizánci hangulatot varázsolt. (A sajtótájékoztató szerint a koreográfia egy XIII. századi kolostorban feltárt freskó ihletésére született.) A tánc szinte egyetlen kartartás kihasználásával és visszavezetéssel az alaphelyzetbe. Mindössze talán három perc a kompozíció, és mégis sűrítetten közvetíti a grúz állam fénykorának kultúráját.

Derengő kékes fényben egy képzeletbeli tengely körül áll a három nő a bizánci stílus kánonja szerinti kartartással, arcukkal kifelé fordulva, akár egy körüljárható szoborcsoport. Lassan fordulnak tengelyük körül, s harmadszorra a zárt tömb frontális sorrá nyílik. Járásuk szinte a testetlen szellemeké, csak szomorú, hatal-



Magyarossy Zoltán
felvétele



mas szemük él, hiszen a bizánci stílus nem engedi a test érzékelését. Az eddig kékesen világító fény természetesen vált, s egy pillanatra a valódi színekben láthatjuk az égi királynőket. A fokozatosan erőtlenedő világításban szűkülnek a mozdulatok, és az alakok

egyre közelebb kerülnek egymáshoz, majd felveszik a tánckezdő pózt. Olyan ez a koreográfia, mint amikor egy szűk résen bevilágít a holdsugár, és a lassan pásztázó fényalábban váratlanul feltűnik egy különlegesen szép képzőművészeti alkotás.

Az együttesvezetők különleges erénye, hogy koreográfiaik többségében elénk tudják varázsolni a történelmi múlt atmoszféráját, de úgy, hogy nem tapasztanak romantikus sallangokat a nemes anyaghoz.

Kövágó Zsuzsa



Az 1983/84-es táncévad Magyarországon

Egy-egy színházi évad lezárultával a társulatok is úgy vágnak neki a következő periódusnak, hogy számba veszik az elmúlt év eredményeit s megoldatlanságait. Ha a kapott s hiába várt táncélmények alapján gondolom végig az 1983/84-es évadot, rá kell döbennem, hogy bizony *közepesnek is alig mondható*, új alkotásokban éppen hogy gazdagodó évadot zárt szinte mindegyik hivatásos társulat.

A táncegyüttesek munkájának természetesen csak egyik jellemzője, hogy új műveket tűznek műsorra, de épp a testművészetek e sajátos ágában – az előadói pálya kurtasága miatt is – különös jelentőségűek a *rendszeres bemutatók*. Ha mindjárt az *Operaház* együttesével kezdjük a sort, nem túl nagy örömmel kell nyugtáznunk, hogy az egyetlen megtervezett premier, a *Hamupipőke* a befektetett nagy munka, a több szereposztásos betanulás ellenére sem lett a társulat igazi nyeresége. A külföldről hozott, kész koreográfiák eddig is fontos összetevőjét alkották az operai műsorrendnek. A nemzetközi kínálatból való válogatásnál azonban a művészi, pedagógiai, a repertoárpolitikai és gazdasági tényezőket egyaránt figyelembe kell venni, ami nyilván nehezíti az átvételeket. A Hamupipőke esetében azonban elsősorban a koreográfia esztétikai értékei teszik kérdésessé az átvétel

szükségességét, hiszen Vinogradovnak ez a korai opusza gyermekbalettnek nem eléggé naiv és meseszerű, a felnőtt nézőnek viszont nem elég szellemes és bájos ahhoz, hogy feledni lehessen koreográfiai invenciótlanságát és túlkomplikáltságát. Az operai repertoárból sem hiányzott oly égetően még egy mesebalett. Bizonyos, hogy a szovjet kortárs balettalkotók művei közül elodázhatatlanná vált egy reprezentatív és méltó alkotás kitűzése a budapesti együttes programjába, csak kérdés, hogy a mű megfelelt-e a kritériumoknak?

Az elmúlt évad balettigazgatója, Dózsa Imre egy jelentős fél-premiert is világra segített, az előzetes terveken felül. A tavasszal bemutatott két *Kyllian-balett* egyértelmű nyereség, mert miközben a repertoár kortárs műveket felölelő rétege értékes darabokkal egészült ki, az előadóművészek klasszikus képzettségüket is próbára tevő, s mégis újszerű feladatokat kaptak.

Az Operaház megnyitása előtti utolsó évadban érhetően nem nagyon bővíthetett a repertoár másik két alaprétege: a klasszikus-romantikus balettek közül szerencsésen életben maradt *A diótörő* és *A hattyúk tava*, míg a hazai koreográfusok tradíciójából a színház mindössze Seregi László korábbi kompozíciójából újított

fel kettőt, s Harangozó Gyula életműve ismét nem kapott rangjához illő helyet az Erkel színházi repertoárban.

Dózsa Imre ebben az évadban nem egy fiatal előadóművészt dobott az élet mély vizébe, ami önmagában nagyon is jó dolog lenne, ha közben nem tűnnének el a színpadról idő előtt a „nagyok”. Az így „túlfiatalított” évad a szokásosnál is élesebben mutatta meg, hogy milyen ki-egyenlítően az operai társulat összetétele. A balerina-generációk — ha éppen nincsenek sérült vagy mellőzött korszakukban — harmonikusan élnek együtt a darabokban, míg a férfiszólistáknál, de néha a karban is egész táncos generációk hiányoznak! S miután a balettművészet sem a technikánál végződik, hanem jobbra ott kezdődik, az érett és kiforrott férfitáncosok hiánya nagyon rányomta bélyegét az előadásokra.

A *Pécsi Balett* — épp ellenkezőleg, mint az Operaház — a beharangozott két premier helyett csupán egyet tartott meg. A *Balett '84* azonban egy szempontból így is mindenképp kiemelkedett a teljes évadból: a Pécsi Balett ugyanis ezzel ismét megnyitotta balett-termeit a fiatal, sőt kezdő koreográfusok előtt, amit maholnap sajnos egyetlen más társulat sem tesz meg. Tudjuk, hogy az Operai Balett-stúdió — a Vigadóban felújított Balettest néhány előadásán kívül — gyakorlatilag már nem dolgozik, pedig társulat, próbatérem és a bemutató reménye nélkül egyetlen fiatal alkotó sem tud létezni. A Pécsi Balett erre az egyetlen bemutatójára a „néhai” Operai Stúdió legigéretesebbjét, László Pétert hívta meg, hogy a francia vendég, Bertrand d'At és a szárnypróbálgató Lőrinc Katalin mellett bemutatkozzék egy-egy műsorharmaddal. A pécsi táncosok látható kedvvel és lelkesedéssel segítették a fiatal alkotókat, így a *Balett '84* jó hangulatú, s a pécsi repertoárból nagyon hiányzó könnyed műsorrá kerekedett.

S most egy pillanatra az egy évadnyi periódusnál jóval hosszabb, és a vidéki színházakal együtt dolgozó balettegységek mindegyikét érintő, súlyos gondot kell megemlíteni, s ez a *repertoár* kérdése. Mert van-e egyáltalán repertoárja például a Pécsi Balettnak, s lesz-e a győrieké? Mármint a különböző jubileumokon és vendégszerepléseken túl van-e élő repertoárja a pécsieknek? Vagy tényleg arra kényszerít a vidéki városok aránylag szűk közönségére, hogy a már több, mint százötven bemutatott darabból valójában hat-nyolc éljen a pécsiek „repertoárján”? S mi lesz azokkal a fiatal táncosokkal, akik folyamatosan bővítik a pécsi társulatot? Nekik évente hány színpadra lépés jut? Hiszen a kevés, és kis létszámot foglalkoztató mű még a vezető táncosok színpadéhségét sem elégítheti ki. S ezen a nyáron a *Pécsi Nyári Színház* eseményei is redukálódtak. Mindössze egyetlen táncpremier akadt, a nehéz hónapok után a munkához visszatérő Eck Imre négy szereplős *Hőhalál* című produkciója. Persze tudom, hogy a Nyári Színház „hakni”, s nem tartozik kötelezően a pécsiek évadjához. De ha egész évben alig akadt feladat alkotónak s előadónak, nyárra már igényük sem volt valamilyen táncfeladatra?

A *Győri Balett* ebben az évadban jutott el az első felújításokig, ami lehet kényszer is, hiszen egyetlen koreográfus sem kötelezhető arra, hogy a szokásoknak megfelelően évente két teljes estére való ihlete legyen. Ilyenkor vagy vendégalkotókat lehet meghívni — amit Markó Iván egyre kevésbé tesz —, vagy a felújításokhoz lehet fordulni, ami egyrészt életben tartja az arra érdemes darabokat, másrészt segít a minden társulatnál elengedhetetlen alaprepertoár kialakításában. Markó Iván két kompozícióját is felújította az elmúlt évadban, s úgy tűnt, az *Évszakok* megállja a helyét az új est nyitányaként is, a tavaszi premier második felvonásává alakult *Tabuk és fétisek* azonban veszített erőteljességéből és hatásosságából. Az új baettek közül a *Bolerónak* mernék hosszabb pályát jósolni, míg a *Boldog lelkek* és a *Totem* a már korábban sikeresen színpadra vitt markói gondolatok, formák és ötletek „újraközlésének” hatott.

A felújítások kapcsán szeretném felhívni a figyelmet Markó Iván egyedülállóan jó műsorpolitikájára: érdemes tőle megtanulni, hogyan lehet gazdálkodni egy repertoárral. (Mert nekik igenis van élő repertoárjuk!) Markó nagyszerű módszerrel válogat a budapesti és külföldi vendégjátékok alkalmával, mindig újat ad a közönségnek, s közben a balettek pihentetésére és repertoáron tartására egyaránt mindig sor kerül.

A győri társulat egyébként az évek során néhány új taggal gyarapodott, akik átvették az együttes jellemző előadói stílusát, s így most már a régiakkal együtt képviselik azt a változatlan színvonalú, s érzelmmel átitatott interpretációs módot, melyet Markó Iván megkövetel műveinek tolmácsolóitól.

Debrecenben új bemutatóval jelentkezett a *Csokonai Színház* táncegyüttese, az odatelepült *Majoros István* vezetésével. Remélem, hogy a társulat előbb-utóbb képes és alkalmas lesz a színházon belüli önálló életre is, és akkor talán nem múlik el — mint már annyiszor — sok hosszú évad két bemutató között.

Balettről énnyit — zárhatnám le az eltelt évadnak a nézőtérrel készült summázatát, ha nem ötlete fel újból és újból két-három olyan jelenség, amely jóval mélyebb elemzést igényelne, mintsem egy évadáttekintés, hiszen nem egyetlen év megoldatlanságait jelzi. Az egyik az ideai Balett intézeti *vizsgakonzert*, szokatlan felemásságával. Két ellentétes tendencia ütközött ki ezen a vizsgán: egy általában jó adottságú, de szinte egységesen nem jól táncoló leányosztály, és egy nem eléggé felkészült, de előadóművészi ihletől áthatott fűösztály végzett, színpadi munkájával minősítve a két pedagógust, Handel Editet és Havas Ferencet. A másik — ugyancsak felemásságot mutató esemény — a budapesti *balettkonzertek* beindulása volt (hányadszor?), melyekről azonnal kiderült, hogy sem rendszeressé, sem megbízható színvonalúvá nem sikerült tenni. A harmadik izgató problémáról szinte sosem esik szó, hiszen balettszínházakban oly ritkák az el-, illetve *átszerződések*. Ha idén is csak ez lenne, nem

is érdemelne még néhány sort sem, hiszen előadóművészek és társulatnak egyaránt joga, hogy elégedetlen legyen a másikkal. De most valami más bukkant fel, az *elszerződés a bizonytalanra*, a társulatnélküliségre, ami koreográfus és előadóművész esetében is pályaveszélyes, ha ilyen kevés társulat él.

Az előbbivel akár át is térhetünk a *hivatásos néptáncgyűjtésekre*, hiszen az ilyen elszerződés – sajnos – épp annyira jellemezte ezt az évadot a néptáncgyűjtéseknél, mint a balett-társulatoknál. Ha viszont itt is a bemutatókkal kezdjük az áttekintést, el kell mondanunk, hogy az *Állami Népi Együttes* az elmúlt évadot Amerika meghódításával töltötte, s ehhez mindössze egyetlen műsorszámmal bővítette repertoárját: a több évtizedes *Hortobágyi pásztortáncok* át-vételével. Egyébként – amint a rádióból, a hazai és USA-beli sajtóorgánumokból értesültünk – a szervezők kérésére a kommersznek némi engedelményt tevő új folklór-program óriási sikert hozott az együttesnek.

A *BM Duna* Művészegyüttes most éppen a művészeti vezetés-váltás korszakát éli, így ebben az évadban műhelymunkára vonult vissza. A *Néphadsereg* Művészegyüttes szinte teljesen újjáalakult táncára a várszínházi *Magyar Electrában* mutatkozott meg, majd az évad végén ünnepi műsorral emlékezett meg fennállásának harminc éves jubileumáról. Az ekkor bemutatott néptáncszívet – és az *Electra* – a jelenről, a megfiatalított előadó- és alkotónemzedékről adott képet, igazolva az együttesnek azt a megváltozott profilját, amelybe szervesen beletartozik a másféle színházi produkciókkal való együttélés. Ez a koncepció az együttest irányító *Novák Ferenc* korábbi, és épp a múlt évadbeli eredményei nyomán kristályosodott ki. *Novák elsőként lépte át sikerrel a színház és a néptánc közötti hagyományos választóvonalat*. A múlt évad talán legnagyobb színházi sikerében is oroszlárnésre volt mozgásterveinek, hiszen az *István, a király* tömegjelenetei, a produkció dinamikus képi világa nélkül a darab nem válhatott volna színházi eseménnyé.

A *Népszínház* táncgyűjtése az 1983/84-es évadban is folytatta – a látványos eredmények időszakonkénti felmutatása helyett – állandó vidéki turnéit. A repertoár közben egyetlen darabbal bővült, Molnár Lajos korábban már másutt játszott koreográfiájának adaptálásával. A *Budapest* együttes viszont premierrel jelentkezett az exponált őszi táncos seregszemlén. *Szilcsanov Mária, Simon Antal és Kricskovics Antal* műveiből eléggé vegyes-felvágott került ismét a közönség elé, ami újból azt mutatja, hogy az együttes megmarad az „egy kis kommersz, egy kis művészet, egy kis folklór, egy kis modern” műsorpolitika mellett. A tánckar egyébként itt is nagyon megfiatalodott, de a megmaradt néhány középgenerációs táncos jelenléte nagyon jól kamatozik a színpadi munkában, mint ahogy hiányuk például nagy gondot okoz a *Néphadsereg* együttesnél. Az előadói színvonal és egységesség szempontjából egyébként évek óta a *Népszínház* együttese „vezet”, ami nyilván a rendszeres műhelymunka, és a táncos szemé-

lyiségére is építő állandó repertoárpolitika eredménye.

Az évad váratlan eseményeként egy új néptáncgyűjtés született. A szakszervezetek Fővárosi Művelődési Háza hozta létre – idegenforgalmi igényeket kiszolgáló céllal – a *Hungária Kamaratánc együttest*, Guba László vezetésével. Szakmai szempontból engem leginkább az érdekel, hogy az erős *Folklor-Centrum* érdekelt-ségű Budapest együttes levonja-e az új társulat létéből adódó következményeket. De ez már a következő, 1984/85-ös évad kérdése...

A *Táncfórum* műsorkínálata a legutóbbi évadban kimerülni, de legalábbis elfáradni látszott, hiszen a vidéki amatőr néptáncgyűjtések vendégszereplése csak egy szűkebb közönségréteget érdekel igazán. A Corvin térre az elmúlt évadban a *Párbeszéd* és a *kettős portré-műsor* vonzotta leginkább a közönséget, ami azt mutatja, hogy a másutt egyébként nem látható programok a legcsábítóbbak. A *Táncfórum* évadját valójában a külföldi vendégjátékok mentették meg. (Még ha ezek többnyire nem is a Corvin téri színpadon zajlottak le.) A vendégegyüttesek bemutatásával a *Táncfórum rendkívüli feladatot vállalt* és teljesített. Évek vagy talán évtizedek óta egyszerűen nem volt olyan sűrű a vendégjárás, mint az elmúlt évadban, ami végre lehetővé teszi a világ jelenkori táncirodalmában való tájékozódást a francia neoavantgarde-től a szezsuáni folklorig, a német modern tánc egyik irányzatának megismerésén túl a nálunk korábban sosem látott minimal dance-ig. Aki megismerheti a különféle nemzetközi vonulatokat, az a hazai táncéletet is frissebb szemmel nézheti. A legkülönbözőbb külföldi táncgyűjtésekkel való egyre sűrűbb találkozás így a közönség látóköreit is jólesően szélesítheti, s a szakmának is régen hiányzó betekintést enged a külföldi táncvilág sokszínű, változatos irányzataiba.

A *vendégszereplők* felléptetése azért is lényeges, mert az *Operaház* évek óta nem fogad vendégegyüttest, s szólistákat is alig juttat színpadhoz a repertoárdarabokban. A nyári szabadtéri színpadok valószínűleg most már megváltoztathatatlannal a könnyű műfajt pártolják elsősorban, így csak a *Táncfórum* – s elvéve még a mozgásszínházakat szerencsére rendszeresen felléptető *Széké Színház* – fordít gondot a színvonalas kortárs nemzetközi produkciók hazai megismertetésére. Épp ebben az évadban kapcsolódott be a budapesti táncképzésbe a *Kreatív Mozgás Stúdió*, mely a nyári nemzetközi tanfolyam és koreográfusverseny elindítása mellett avval is bízta, hogy otthont ad egy-egy vendégművészeknek, hiszen máris módot adott a japán Min Tanaka fellépésére.

Még két jelentős esemény érdemel figyelmet az elmúlt évadból. Nem újkeletű vágy az, hogy a *balett-társulatok is járják az országot*, hogy a közönség az anyaszínház falain kívül is találkozzék balettprodukciókkal. Köztudomású, hogy a budapesti, és sajnos a győri együttes életéből is *hiányzik az országon belül turné*. Ezért is tűnik – szervezési problémái és a művel szemben változatlan fenntartásain ellenére –

korszakos jelentőségűnek az a vállalkozás, amely megpróbálta *A próbát* országos turnéra vinni. A másik jelentős esemény – ugyancsak a konkrét előadás hibái ellenére – az évad elején megrendezett Molnár István ünnepi műsor volt, mert ráirányította a figyelmet a saját, oly sokszor elfelejtett, s így folyamataiban meg-megszakadó tradícióra. Sajnos, *színpadi hagyományaink őrzése* és rendszeres megmutatása egész hazai táncéletünk egyik legnagyobb hiányossága. Ezért örültem ennek az estnek, mert a legendákból és anekdotákból, szakcik-

kekből és emlékezősekből „ismert” Molnár művek felújítása látni engedett egy ma már lezárult tánc történelmi korszakot.

Valójában most, az eseményeket is számba véve kellene hozzálatnunk táncéletünk múltba és jövőbe ágazó szálainak kibogozásához. Hiszen az évad közönség előtti rétege arra utal, hogy a strukturális, gazdasági és művészetpolitikai tendenciák egyformán befolyásolják, teszik lehetővé vagy épp lehetetlenné a művészi munkát...

Fuchs Lívia

A VIII. Duna menti Folklorfesztivál

A fesztivál programja sokkal gazdagabb volt annál, hogyszem e rövid írás keretében minden eseményről írni lehetne. Ember kellett legyen a talpán, aki az ötnapos fesztivál négy településen kínált látványosságait mind élvezni akarta, a táncos, zenés, énekes események sorát, s a kiállítások sokaságát. Ezért itt csupán a július 4–8. közötti találkozó táncos eseményeinek méltatására vállalkozom.

Az idén is a fesztivál fő eseménye volt a Duna menti országok *hagyományőrző* tánc-együttesek találkozója, amelynek céljai, szándékai egyre világosabban fogalmazódnak meg előttünk. E célokat az ide érkező együttesek is mind jobban megértik, s ma már többnyire olyan együttesek jönnek Kalocsára, akik a folklór lényegi vonásainak mind hűségesebb bemutatására töreksenek.

A nyitó műsor – a magyar népművészek és ifjú népművész mesterek bemutatója – az idén is osztatlan sikert aratott. Bemutatkozásuk, amely *Borbély Jolán* és *Foltin Jolán* gondos rendezőmunkáját is dicséri, ma már a magyar táncos hagyományőrzés szimbóluma lett. Az idős népművészek ritkuló sorai, a táncikaik hitelesen, élményszerűen közvetítő fiatalok szaporodó csapata hí-

ven tükrözi néphagyományunk mai állapotát.

Kalocsán és Szekszárdon több, mint tíz nemzet táncosai mutatkoztak be. Közülük az idén a Szovjetuniót képviselő *arhangelszki* orosz együttes okozott meglepetést. A Duna menti Folklorfesztivál történetében ugyanis ez a társulat lett az első igazán autentikus folklórt bemutató szovjet csoport. Az Arhangelszk környéki észak-orosz táncokat és dalokat a fesztivál követelményének megfelelő egyszerűséggel és megható emberi melegséggel tolmácsolták. A román, a cseh, a szlovák, a lengyel, s a török együttes tagjai szintén új szintet, a táncos tradíció Kalocsán eddig még nem látott formáit mutattak be néphagyományukból. Különös meglepetést okoztak a *török Segmens* együttes lassú, szertartásos katonatáncai az eddig megszokott török lánctáncok után. A fesztivál közönsége ugyancsak örömmel nézte a moldvai románok férfítáncát, a burduit, a bolgárok újévi kántálását, a dél-csehországi Postrekov táncosainak jóízű mulatását, s a zaborvidéki magyarok gyönyörű lakodal-mát.

A magyar hagyományőrző együtteseket a fesztiválon a hosszúhetényi, a szanyi, a bagyi, a bogyiszlói, a Kalocsavidéki összevont népi együttes

képviselte, továbbá a Bács-Kiskun megye nemzetiségeit összefogó Bácska együttes, szemléletes példát adva a magyar hagyományőrző mozgalom útjairól és módszereiről. A színpompás „Hetényi vígságok”, a Duna melléki sokácok, németek, magyarok táncai, a bogyiszlói lakodalom forgatagja s a bagyiak megható egyszerűséggel bemutatott arató szokásai méltán vívták ki a nézők és a nemzetközi zsűri elismerését. Sajnos, az idén is volt néhány csoport, például a jugoszláv együttes, amely félreértette a fesztivál kiírását. Nem erősítették a fesztivál szellemét a Tamboból és a Krimből érkezett szovjet

Az ankarai török csoport táncosa a felvonuláson: kardtánc





A lengyel csoport jelenete (Sági István felvételei)

Menyecske Lidecről a fesztiválon

együttesek és az olasz Vignola-i táncsoport sem. (Igaz, hogy ez utóbbi három együttes nem vett részt a versenyben s így műsorukat a zsűri nem értékelte.)

A csoportok műsorát népes nemzetközi zsűri bírálta el. Tagjai az együtteseket is küldő országok táncfolkloristáiból és a budapesti CIOFF konferencia táncos szakembereiből kerültek ki. (E fesztivál egykori bábái és zsűrijének örökös tagjai – Martin György és Pesovár Ferenc – sajnos, már nem lehetek közöttünk.) A bírálók értékelése alapján az idei fesztivál nagydíjait – a három „Béke és Barátság Díj”-at – a csehszlovákiai Postrekov néprajzi ének- és táncegyüttese, az *arhangelszki* folklórcsoport és a *Hosszúhetényi Népi Együttes* kapta.

A fesztivál idején a táncos szakemberekből álló nemzetközi testület tanácskozást is folytatott a hagyományörzés feladatairól és problémáiról. Az eszmecsere tanulságai külön beszámolót is megérdemelnének, de itt csak néhány soros tájékoztatót nyújthatok a felmerült gondolatokról.

A vita résztvevői eléggé eltérő módon értelmezték a hagyomány mibenlétét és a ha-





Tárgyalás a Duna menti folklórfesztivál zsűrijében: szemközt Kurt Peters és Kurt Petermann (NSZK és NDK), a mikrofonnál a finn delegátus, Sirka Viitanen fejt ki véleményét

gyományörzés módját. Az eltérések okát elsősorban a hagyományok különbözőségében, eleveenségében, vagy éppen csökkent intenzitásában, a tudományos feltárás más-más fokában, s az illető ország társadalmi-művelődéspolitikai célkitűzéseinek különbségeiben kereshetjük. A nyugat-európai országokban, ahol a néphagyományok bomlása és a megőrzésükre vonatkozó szándék már korábban kialakult, a szakemberek másként vélekednek, mint a kelet-, vagy délkelet-európaiak, kiknél a hagyomány még él, vagy csak az utóbbi évtizedekben tűnt el, s a folklórkutatásnak még volt ideje a hagyomány szakszerű dokumentálására. Az elmúlt századokban a paraszti hagyomány elemeit Nyugat-Európában eléggé megmerevítve, idealizálva őrizték meg máig; a polgári életforma színes elemeiként, a vallási vagy történelmi emlékkünnepek látványos részeként, s identitásuk szemléletes kifejezőjeként. (Ezt példázták e fesztiválon a nyugatnémet és az osztrák együttes műsorai.) Kelet-

Európa tájain a paraszti hagyományok változása és fokozatos eltűnése a szemünk előtt zajlik. Itt a hagyományörzés új formái most vannak kialakulóban, s e folyamatot a mind módszeresebb folklórkutatás és a hivatalos művelődéspolitikai is támogatja.

A résztvevőkben kialakult az a nézet, hogy a vita csak e különbségek megértése, a hagyományörzésről vallott nézetek egyeztetése, egységes nézőpont kialakítása után lesz igazán eredményes. Tanulmánygáttá fogalmazódott meg az is, hogy a hagyományörzésnek nincs egyetlen, egyedül üdvözítő módja. A Duna menti Folklórfesztivál is „csak” egy fajta modell, amely a középkelet-európai sajátosságokból táplálkozik. Itt tanúi lehetünk annak, hogy a paraszti életforma gyökeres változása miatt megszakadt hagyományozási lánc a folkloristák munkájával és a művelődéspolitikai segítségével mintegy „újra összeforr”.

A folkloristák a paraszti hagyományt a maga teljességében igyekeznek dokumentálni,

s így tenni javaslatot a társadalomnak a hagyomány legértékesebb elemeinek megőrzésére. A cél természetesen nem a hagyományok szórszálhasogató újraélesztése. Erre ma már sem lehetőség, sem szükség nincs. Ehelyett arra kell törekednünk, hogy a paraszti életkörülmények között kialakult, egyszerűségükben, eszköztelenségükben, természetközelségükben tökéletesre csiszolódott néphagyományoknak megtaláljuk a méltó helyét mai életünkben, a szocialista nemzeti kultúrában. A néphagyomány továbbá fontos kapocs a népek múltja felé. A benne rejlő általános emberi tartalom összeköti a népeket, a megnyilvánuló különbségek pedig egymás megbecsülését segítik elő. — Ehhez hasonló gondolatok tanúsították a vita elmélyültségét, s a résztvevők elhivatottságát.

A fesztiválon az előző évekhez mérten egyre gördülékenyebb, egyre rutinosabb rendezés érvényesült, amelyben sajnos, a helyi adottságok időnként zökkenőket okoztak.

Felföldi László

MOROG A SAJTÓ — JÓL TESZ!! Soha hasonló, készséges sajtókampány még nem zajlott le, mint az elmúlt nyáron, a különböző szabadtéri bemutatók vagy más „happenin-gek” előkészítésére, bizonyítva, hogy az újságok teljes lojalitással igyekeztek szolgálni a várható kulturális eseményeket. A megszületett produkciók azonban — nagyon úgy látszik — nem egészen feleltek meg a rendezőszervek előzetes lelkendezésének, s nagyon helyes, hogy a legkülönbözőbb lapok kíméletlenül rámutattak: a hatalmas belépti díjakat bizony csak üres és hamis látványok ellensúlyozták. Az egész nyári választékból valójában csak a *Grúz Állami Táncegyüttes* került ki győztesen, s a legtöbb „táncos produkció” kiadós dohogást kapott. Szinte minden lap szóvá tette, hogy a beharangozott előadások elviselhetetlenül magas jegyárakkal párosultak, melyeknek a látvány minősége nem felelt meg, s ráadásul szervezési zűrzavarok is bőven előfordultak.

Kurta sajtószemlénken belül előbb a júliusi vállalkozásokról szólnak, s elsőnek arról, hogy *A próba* c. balett vidéki körútja nem egészen olyan szép lett, mint ahogy az előzetes gazdasági víziók elképzelték. A *Hajdú-Bihari Napló* júl. 6-i száma pl. arról ír, hogy a városi sportcsarnokban meghirdetett két esti előadásból az esti 6 órásat le kellett mondani. Az ok: „a gyér érdeklődés. A két előadásra 3500 nézőre számítottunk. Végül is mintegy 800-an látták Debrecenben a produkciót”. A lap arra is rámutat, hogy igenis sok a 150 Ft-os egységár a belépéshez. Ugyanebben a témában a *Magyar Nemzet* is tájékozódott, s júl. 13-i számában már a vidéki előadássorozat összevezését adta interjújában: „Egerben, Miskolcon, Debrecenben és Szolnokon adtuk elő, a vártnál jóval csekélyebb érdeklődés mellett. A négy városban mintegy tízezres közönségre számítottunk, azonban mindössze négyezren váltottak jegyet”.

A Budai Parkszínpad produkciói is kivitták a sajtó ellenérzését, először azzal, hogy a *berlini Televízió Balettje* címén meghirdetett produkció — finoman szólva — nem felelt meg a beharangozásnak. A *Népszava* júl. 22-i száma „Árvéü szabadtéren, színpadon” címmel rámutatott, hogy a berlini televíziós balett helyett „a dilettáns Hesse-revü érkezett a Budai Parkszínpadra, a Friedrichstadt Palace társulatának hazudva magát”, a *Népszabadság* júl. 26-i száma pedig egyenesen „Nyári budai Kóklerség — 130 forintért” címmel közli egy olvasó levelét, amely szóvá tette, hogy senkinek semmi kifogása Soltész Rezső és Eszményi Viktória

dalai ellen, csak éppen nem őket propagálták, s a néző a berlini táncos gárdára váltott jegyet.

A Parkszínpad másik műsoraként a *Párizsi láz* c. produkció vívta ki az ellenérzéseket, a jelek szerint jogosan. Konfrontációs céllal érdemes felidézni a Kossuth Rádió VIII. 9-i interjújának (18.30) részletét: „...a legősibb és a legcsodálatosabb francia hagyományokra épül, magyarul: gyönyörű lányok. — Hosszú combokkal, ugye? — Igen, és gyönyörű keblekkel, amit nem is takarnak el. Sok tánc csodás jelmezekben és... — Azok a hatalmas tollak — Óriási tollak — Legyezők — Nagy kalapok, csodás frizurák és minimális ruha. — És főként egyszerre mozgó táncosnők.” — Nos, ehhez az előcsámcsogáshoz idézzük az *Esti Hírlap* aug. 15-i számának címét: „Bizuillúzió — Láz helyett veríték”. A cikk azt is kifejti, hogy „Nyolc igazi és négy majdnem táncosnő” lépett fel, valamint arra is utal, hogy a nézők zsákbecsét kaptak. — A magunk részéről ehhez talán csak annyit fűzhetünk hozzá: nem biztos, hogy Párizs a francia kultúra „propagálására”, vagyis lejáratására épp ezt a képviselőt igényelné.

A hazai sajtó ösztüze azonban augusztus második felében és szeptember elején dördült el, a *balatonföldvári maratoni táncversennyel* kapcsolatban. Napilapjaink előzetesen megint igen jóhiszeműen buzdólkodtak, mikor közölték, hogy aug. 17. és 20. között az Expressz, a Skála és a Hotel Fesztivál szervezésében Földváron milyen sokrétű program várható, szmokingos hazai és külföldi táncosok bemutatójával, sporttáncszelítővel és maratoni táncversennyel, amely a legjobb három párnak összesen 15 000 Ft díjat juttat. Nos, akit érdekel, a lezajlott és zűrzavaroktól terhes rendezvényről elolvashatja a *Népszabadság* aug. 19-i, valamint a *Magyar Hírlap* aug. 22-i és szept. 4-i híradását (a második cikk címe: „Olcsó reklámnak híg a leve — Maratoni kudarc”); nagyjából képet alkothat az eseményekről, s átadhatja magát jogos aggódásának.

Egy alacsony példányszámú kulturális lap, mint a *Táncművészet* is, szinte hiába zsörtölődik a kulturális aberrációk fölött. Mégis fel kell figyelniük a torzulatokra, s miközben örvendetesnek tartjuk, hogy kulturális életünk demokratizmusa, továbbá az egyes alkotóműhelyek és rendezőszervek önállósága váltig izmosodik, nem mehetünk el szó nélkül amellett, hogy sok helyen igenis *visszaélnek a kultúra szójával és tartalmával*, ezenközben sajnos a táncművészeti kultúra emblémájával is. — *Maác* L.

Emlékezés Kálmán Etelkára

A magyar balettművészet ismét elveszített egy kiváló művészt és pedagógust: Kálmán Etelkát. Lapunk márciusi számában még köszöntöttük hatvanötödik születésnapja alkalmából, de sajnos, a jókívánatoknak már nem sokáig örülhetett.

Nevét és művészetét talán kevesebben ismerik olyan széles körben, mint pályatársaiét, pedig táncosnóként és pedagógusként egyaránt jelentős szerepet játszott táncművészetünk történetében. A művész és balettmester alakjáról Kun Zsuzsával emlékezünk.

– *Milyen ember, milyen művész volt Kálmán Etelka?*

– Azok közé a táncosnők közé tartozott, akik a Harangozó-korszakban táncoltak nagy szerepeket az Operaház szín-

padán. De elvállalt kisebbeket is, klasszikust és karaktert egyformán. Ez a kettősség akkoriban egészen természetes volt, és Etelka olyan végtelen alázattal és tisztelettel szerelte művészetét, hogy ilyen értelemben sohasem válogatott a szerepek között.

– *Mikor láttad először a színpadon?*

– Erre nagyon korán alkalmam nyílt. Négyéves lehettem, amikor Etelka egy-egy kisebb szólószerepben feltűnt. Akkor én már lelkes nézője voltam a vasárnap délutáni matinéknak, amelyeken sok balettet adtak. Kilencéves koromig így „kívülről” láttam őt és figyelhettem: hogyan teljesedik ki művészetere szerepről szerepre. Egyre fontosabb feladatokat kapott, és bár igazi területét a karakterszerepek jelen-

tették, mégis sokat és sokféleképpen tudott előadni. Amikor balettnövendékként az Operába kerültem, fontos esemény történt az életében: a *Sylvia* főszerepét kapta meg egy beugrás révén. Igazi klasszikus feladat, amelyről sokan azt tartották, hogy nem illik a szerepkörébe. Kevés klasszikus táncosnőnek való balett ment akkoriban, de erről a címszerepről minden balerina álmodott. Azt hiszem, Etelka nagyon izgulhatott – és bizonyítani akart. Végigdrukkoltam valamennyi gyakorló-termi próbáját, melyekből keveset kapott, így szereplése valóban beugrásnak számított. Amikor kilépett a színpadra mint Diana papnője, görög arcélével, fenséges megjelenésével hibátlanul eltáncolta Nádasi mester koreográfiáját – vala-

Divertimento – Jemnitz Sándor és Jan Cieplinski táncának II. Keringő tételében Tóth László, Kálmán Etelka és Fülöp Viktor





Álomjáték – Milloss Aurél koreográfiája az Operaházban a harmincas évek második felében: Morgányi Fini, Patócs Kató, Milloss Aurél, Pintér Margit és Kálmán Etelka

mivel erőteljesebben, dinamikusabban, mint pályatársnője –, mindannyian vele örültünk a sikernek. Szerettük, mert mindig kedves volt hozzánk mint növendékekhez, és mint kollégákhoz is.

– *Milyen szerepeket táncolt még? Úgy tudom, a Pozsonyi majális, a Tézene, a Csárdajelenet, a Keszkenő című Harangozó-balletteken kívül nagy klasszikus művekben is szerepelt.*

– Etelka a szovjet koreográfusok műveiben is számos karakterfeladatot kapott. Kiseb ezek közül a keleti tánc *A diótörőben*, amelyet azonban Etelka olyan nemes szépséggel adott elő, hogy úgy talán senki nem csinálta azóta sem, még ha jobb testi adottságokkal rendelkezett is, mint ő. Mindig előttem marad Etelka tánca, mert csak rá jellemző, egyedien finom zártságot sugárzott. Ugyanez a különös visszafogottság, ez a fojtott tűz érződött egy másik, már nagyobb szerepében, Cieplinski *Bolerójában*. Itt a női másodfőszerepet táncolta, minthogy a darabnak ebben a változatában két fontos női feladat található. Virtuozitásban talán felülmúlta a primadonna megjelenése, de megrendítően szép alakítását, melyet szólóiban és duettjeiben Sallay Zoltánnal nyújtott –, nem halványította el a látványosabb szerep. Tánccában a fojtott erotika mellett nemes női méltóságot érzékeltetett, amelyet azóta senki sem

tudott utánozni. Ez jellemezte őt az életben is. Ez a tartás adott erőt, és segítette a mellőzöttebb korszakokban.

Etelka sokfélélt táncolt, kezdve egy egyszerű kis lándlertől a „Három a kislány”-ból, egészen a „Párizs lángjai” Terézéig. Ez utóbbi nagy drámai feladat és egyben egyik legemlékezetesebb szerepe volt. A hős baszk lány zászlóval a kezében, a győzelmet hirdetve berohan a királyi palotába, és szinte abban a pillanatban

meg is hal. De nem a halála a fontos, hanem amiért élt! Azt hiszem, ide kell kapcsolnunk Etelka pedagógiai munkásságát is, mert úgy gondolom, ilyen „Terézként” dolgozott, mint intézeti balettmester. Tartotta a zászlót az utolsó percig, a legnehezebb munkát végezve, hiszen kicsikkel dolgozott és többnyire fiúkkal. Márpedig őket a legnehezebb elindítani a pályán, rávezetni a szakma apró titkaira és közben pedagógusként, nevelőként is figyelmeztetni.

– *Milyen pedagógus és balettmester volt?*

– Legszebb tulajdonságaként a szigorúság és a szeretet ötvözetét említhetem. Nagyon szerette a gyerekeket, és ezt érezték is a növendékek. Törődése nemcsak a balett-teremben nyilvánult meg, hanem a növendékekkel kapcsolatos minden tevékenységében. Egyedül élt, így sok időt töltötte a gyerekekkel. Az ebéd közben például felügyelt az étkezésükre: mit esznek, megesszük-e az ételt, nem esznek-e túl zsírosat vagy túl sok édeseséget? Mert egy balettnövendéknek nagyon korán kell megtanulnia mindazt, ami a szakma szempontjából helyes vagy helytelen. Etelka törődött növendékei életével, fejlődé-

Kálmán Etelka az *ÁBI II. évfolyamával* 1974-ben





Tabló 1975-ből: az osztályvezető Kálmán Etelka az ÁBI III. évfolyamával

sükkal, az előmenetelükkel. Tudok olyan esetről, amikor egy kollégista gyereket magához vett, hogy pótolja hiányzó családi környezetét.

– 1955-től csaknem harminc éven át tanított az Intézetben. Minthogy az alsóbb évfolyamokkal foglalkozott, a balettmesteri munkának nem a leglátványosabb részét végezte. Ha jól tudom, az előkészítő oktatásban is fontos részt vállalt...

– Zászlóról beszéltem az imént, és ez a párhuzam mindig visszatér bennem, ha Etelkára gondolok. Valóban az utolsó percig tartotta a zászlót. Utoljára is éppen az előkészítő osztályt tanította, ahová „kinti” iskolások járnak. Ők csak – mint az elnevezésben is szerepel – előkészítő balett- és gimnasztika órákon vesznek részt az intézetben. Ezt a tárgyat szinte Etelka dolgozta ki, állandóan kísérletezve, keresve a legmegfelelőbb formát. Jegyzeteit mindig a gyakorlati körülményekhez, és magukhoz a gyerekekhez igazította. Ne feledjük, hogy kilencéves

gyerekekről van szó, akik este, iskola után, fáradtan jönnek tanulni, így ők más képzést igényelnek, mint a „bentiek”. Etelka nagyon komolyan vette ezt a feladatát, és sok olyan növendéket tudott felmutatni, akik a jól megalapozott előkészítés után eleve rostavizsga nélkül kerültek be hozzánk. Növendégeit a szakma szeretetére, a művészi alázatra tanította, és a helyes viselkedésre is, ami ebben a korban talán még nehezebb, mint máskor.

Ismét eszembe jut a zászló... Még levezette évfolyamának év végi vizsgáját, és csak azután ment be a kórházba, pedig azt hiszem, akkor már nagyon gyengén érezhette magát. Valóban az utolsó pillanatig dolgozott, azért is ütött olyan mély sebet rajtunk a halála.

Arról, hogy Kálmán Etelka milyen ember és milyen művész volt, személyes emlékem maradt már operai táncosnő koromból, amikor gyakran öltöztem egy öltözőben vele. Bátorító nyugalma serkentett is; sokat jelentett abban az izga-

lomban, amit az ember egy-egy főszerep előtt érez. Mindig tudott kedves, megnyugtató szavakat mondani, melyeket én is viszonzhattam, amikor már nem egészen fiatalon egy másik szép szerepet is eltáncolhatott, Hacsaturján Gajane című balettjéből Aisát. Nem könnyen birkózott meg vele, hiszen a feladat hajlékonyságot, rugalmasságot követelt. Végül mégis gyönyörűen eltáncolta, diadalt aratva saját teste felett, mert egyéniségének sugárzásával töltötte meg az alakot. Örültem, hogy szép sikert hozott a szerepe.

Etelka olyan ember és művész volt, aki ha úgy érezte, hogy valamit nem tud megcsinálni, elutasította a feladatot. Olyat sohasem tett, hogy azért ne vállalta volna, mert kicsi szerep vagy nem tetszik neki. Mindig szem előtt tartotta a szerep és önmaga méltóságát. Szerettük, mert becsületes, igaz embert ismertünk meg benne, jó művészt, szív-lélek pedagógust. Nagyon fog hiányozni mindannyiunknak!

Major Rita

Két alkotó vallomása

1. „A tánc az ember világszemléletének kifejezőeszköze”

Huszonötödik évadát tölti a Moszkvai Nagyszínház balettagyüttesében a Szovjetunió Népművésze, a Lenin- és Állami Díjas Vlagyimir Vasziljev. A nézők olyan balettek nagyszerű főszereplőjeként ismerhették meg, mint A hattyúk tava, A diótörő, a Spartacus, a Rettegett Iván, a Kővirág, A púpos lovacska, a Don Quijote, és a Rómeó és Júlia. Az utóbbi tíz esztendőben koreográfusként is ismertté vált, ő készítette a Nagyszínház Ikarusz, Macbeth, Ezek a csodálatos dallamok produkcióit és az Előadás előtt című balettet, melynek bemutatóját Párizsban tartották meg az UNESCO Galina Ulanova ünnepein. Koreográfusi tehetségét dicsérik a moszkvai Lenini Komszomol Színházban bemutatott Ju-

no és Avosz című rockopera táncai. Ő volt a koreográfusa a Csehov: Anna a férje nyakán című elbeszéléséből készült Anyuta című televíziós balettfilmnek is, melyben egyszerűsmind Anna apjának szerepét is táncolta.

— Az orosz balett igen magas fokon nemzeti, s jöllehet ez paradoxnak hat, éppen ezért ragadja magával nézőjét, legyen az a balettel először találkozó Fülöp-szigeti polgár, vagy vájt fülű londoni balettrajongó — mondja Vlagyimir Vasziljev. — Az orosz balett őszinte tiszteletet vált ki világszerte az emberekből, mert mélyen humanista, és örömet szerez az embereknél. De hangsúlyozni szeretném, hogy leginkább klasszikus repertoárunk hódítja meg

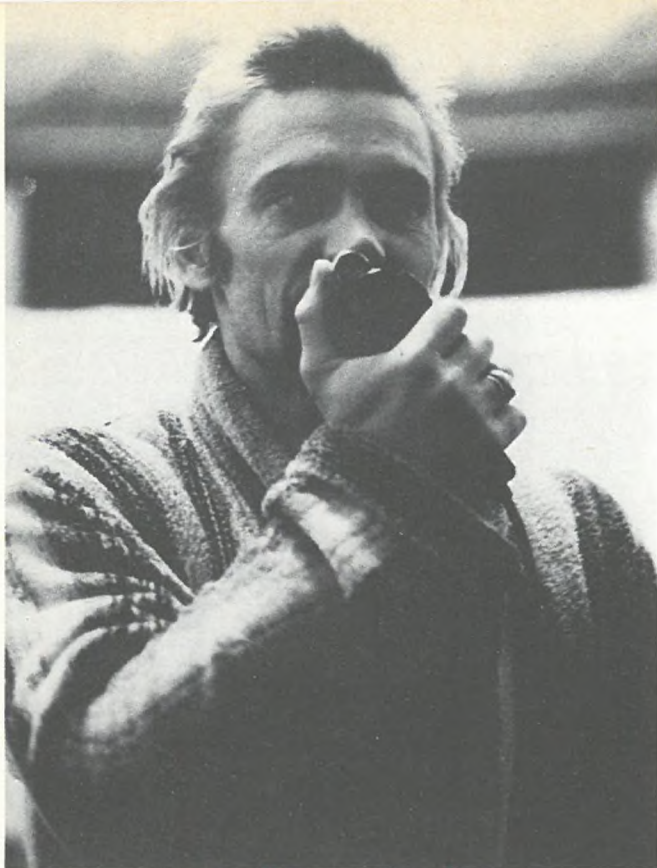
a nézők szívét, hiszen úgy, ahogy a klasszikus balettet a Nagyszínházban vagy a leningrádi Kirovban táncolják, hitem szerint nem táncolják a legrégebb együttesekben sem, legyen az a párizsi Nagyopera, vagy a koppenhágai Királyi Balett társulata, nem is beszélve a londoni Covent Gardenről vagy a New York City Ballettről.

— A mai koreográfiai irányzatok közül mi áll Önhöz közel?

— Nem emelnék ki egyetlen formát, műfajt, irányzatot sem. Az irányzatot a művész személyisége határozza meg. Nagyon kedvelem a meglepő fordulatokat a színházban, de egyáltalán nem értékelem a tartalomtól elszakadt, önmagáért való formakereséseket.

Ikarusz – a moszkvai Bolsoj színház előadásán
Je. Makszimova és V. Vasziljev
(fotó: APN)





V. Vasziljev próbát vezet (APN felv.)

Hogy a tánc a szemet gyönyörködtesse vagy megdöbbenésen szokatlanságával, az bizony kevés. Az élménynek a néző lelkéig kell hatolnia, komoly etikai kérdésekkel kell foglalkoznia, az emberi érzéseket kell fejlesztenie; ekkor a tánc az ember világszemléletének természetes kifejezőeszközévé válik, s csak ekkor beszélhetünk valódi művészetről. És e tekintetben nincs jelentősége annak, hogy ezt hagyományos, vagy újmódi eszközökkel éri el.

– Színpadon kívüli életében, személyes világában vallja-e azokat az erkölcsi, etikai elveket, amelyeket szerepeiben megvalósít?

– A művész élete egységes egész. Számomra igen fontos, hogy távol tudjam tartani magam a művészi hiúságtól, hogy kívülről – ha kell, kritikusnak – tudjam magam szemlélni, hogy saját személyemnek ne tulajdonítsak túlzott fontosságot.

Bonyolult mesterségünkben minden összefügg. Finom és

előreláthatatlan hajszálerek kötik össze az életet és a balett jelképes művészetét. A szálak nemcsak mesterségbeli érdeklődésből és hagyományokból fonódnak, hanem a realitás is átitatja őket. És az örökös útkeresés a művészi és a magánéletnek egyformán értelmét adja.

Különbéle megformálásban már sok szerepet eltáncoltam. És sohasem éreztem magam egyszerűen előadónak, mindig igyekeztem eljutni a lényegig. Rendezőként, koreográfusként pedig szeretném magam próbára tenni minden műfajban: balettben, operettben, televíziós novellában, rockoperában vagy musicalben. Az első lépéseket már megtettem: a Lenini Komszomol Színházban két rockopera táncait készíttettem, Mark Zaharov rendező *Juno és Avosz*, illetve *Joachim Murieto tündöklése és bukása* című produkciójában működtem közre. Az *Anyuta* című „telebalettben” szerettem volna elosztatni az előíté-

leteket Csehov prózáinak színpadra vihetetlenségéről, és szerettem volna megmutatni a mű mély zeneiségét. A *Macbeth*-tel az volt a szándékom, hogy hangsúlyozzam az elfelejtett „balettdráma” erényeit.

– Műveiben állandóan foglalkoztatja a fiatal művészeket, hiszen balettmesteri kurzust vezet a Színházművészeti Főiskolán. Hogyan dolgozik velük?

– A balett – minden tiszteletem az idős mestereknek – a fiatalság művészte. Természetesen bizonyára egyszerűbb lenne tapasztalt és híres művészeket felkérni, de ez óhatatlanul ismétlésekhez vezetne, sémák alakulnának ki a balettművészetben. A fiatalok sokszor kiszámíthatatlanok a próbákon, előadásokon, ugyanakkor mint a szivacs, úgy szívják magukba mindazt, amit adunk nekik.

Az útkeresés a koreográfus számára nagyon fontos. Én mindennél jobban szeretem a kutató, útkereső tanítványokat. Elviselem tévedéseiket, hibáikat, csak legyenek életerősek, fogékonyak, odaadók.

Szóban és a próbák demonstrációin egyaránt a világ megértésének irányába igyekszem terelni tanítványaim művészi gondolkodásának fejlődését. A jóból és rosszából álló világ megértésének irányába. Mert ugyan mitől filozofikus a művészet feladata? Attól, hogy a fény ünnepeit ül a sötétség fölött. De absztrakt módon gondolkodni, utat találni a nézőhöz csak úgy tudunk, ha művészi munkánk megfelelő korunknak. Én ebből indulok ki a munkámban.

– Milyen tervek foglalkoztatják?

– Nagyon szeretem Szergej Prokofjevét, különösen Hamupipőke című balettjének zenéjét. Szeretnék valami „egyénit” csinálni erre a zenére. Mindig izgat, hogy valami mindig csináljak, mint elődeim. A komédia után csábít a dráma, a nagy mű után szeretnék valami kamarajelleget, intímabbat rendezni. Terveimben ezért különféle dolgok szerepelnek, Maupassant, Dumas (A kaméliás hölgy), Gogol és egy sor téma, melyet az orosz történelemből merítenék...

Vagyim Kiszljev (APN)

2. „A mozgás az elsődleges...”

Totális színház elméletem tudatosan 1950 körül kezdett foglalkoztatni, bár biztos vagyok benne, hogy csírájában már jóval ezelőtt létezett bennem. Először a térben terjeszkedtem. *Maszkokat és kellékeket* használtam – maszkokat, hogy a táncos valami mássá váljon, kellékeket pedig, hogy megnövelje fizikai méretét a térben. (Ez utóbbiak nem használati tárgyak voltak, mint lapátok, vagy pajzsok, hanem sokkal inkább „extra csont és hús”). Kezdem észrevenni ennek az új teremtménynek a lehetőségeit, és 1952-ben készítettem egy műsört *Maszkok, kellékek és mozgó szobrok* címmel. Nekiláttam, hogy megfogalmazzam filozófiámat az emberről, aki sokkal inkább útítárs a teljes univerzum mechanizmusában, mintsem Isten, minden dolog eredője. Elgondolásom egyszerre volt lealacsonyító és felemelő. Az ember ugyan elvesztette hatalmát, de helyette az univerzum rokona lett.

A történetzál csődjével szükségyszerűen megváltozott a koreográfiái szerkezet is. A testi centralizáció további megszűnésével elszabadult a

pokol. A napszakok és a metronomikus idő logikájára nem volt többé szükség, és az időnek nem kellett többé a logikus, realista történéseket szolgálnia. Sőt maga az idő is lehetett decentralizált, de ami még fontosabb, hogy a hagyományosan vett idő határainak megszüntetésével az alkotó víziókba sodródik, jóval túl a szó szoros értelmében vett víziók határain, és irányelveket kap a mozgás lehetséges megvalósításában (különösen, ha a testközpontúság alárendelt szerepet játszik). A tér-idő vázson felszabadult. A térvázson ökológiája szabályozható lett, nem vigyorogtak elő a tájból a „vissza nem váltható üvegek” seregei. A világban, ahol élünk, és talán az univerzumban is, megengedetté váltak számunkra a víziók. Esetleg visszatérhetünk az „Én” víziójához is, amely azonban a korábinál jóval szerényebb helyet foglal el az élő tájban; nagyságot is adva ezzel az énvízióknak, nem büszke galambreliefek magasságos formájában, hanem mint a környezetben harmonikusan együttélő tagok, meggazdagodva a bennünket körülvevő világ rezo-

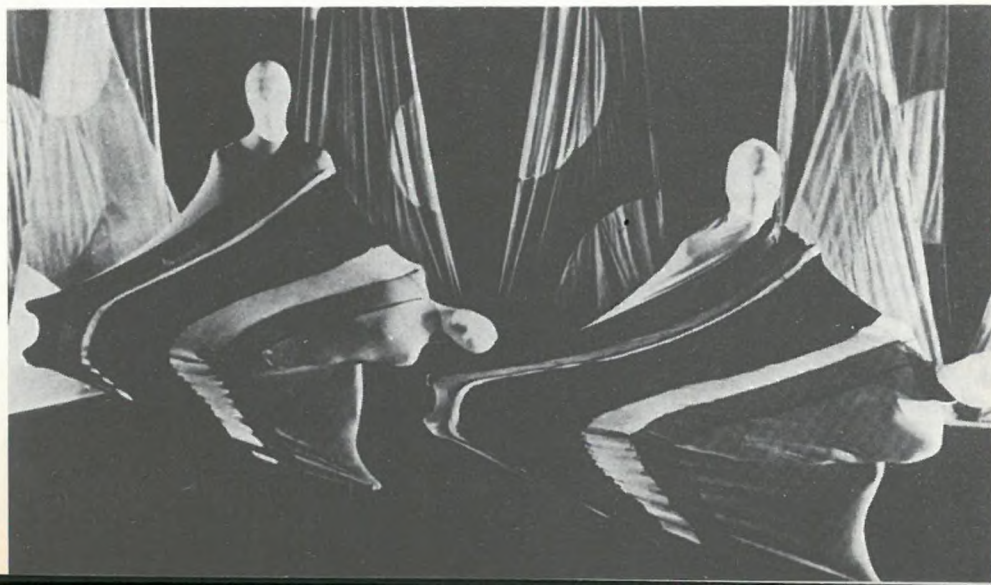
nanciáitól. Az energia megosztódik az élő párbeszédben és nincs többé uralkodó érv.

Mindig is azon voltam, hogy megértsem az Én tájképét azáltal, hogy érzékelem benne a Nap és a hangya létét is. Hittem azt is, hogy megtalálom az univerzumot és a mikróbát, és akkor meg merem szüntetni ezeket a kategóriákat, hogy feltárhassam a lényeg misztikus sötétjét – a mozgást, mint művészetet –, a testi vízió hiányát, annak ellenére, hogy ez volt az a közeg, amelyen keresztül érzékeltük a csodálatos sötétet. Nem akarom ezzel azt állítani, hogy minden emberi művészet dimenzió nélküli volt. Természetesen Martha (Graham) rendelkezett ezzel a csodálatos sötéttel, csak ez mindig a személyének rendelődött alá.

Micsoda esztelen elvárás egy táncostól, hogy felejtse el Énjét azért, hogy feltárja a mozgást önmaga által és nem önmagán!

A táncosok a mozgás helyett gyakran esnek az érzelmek csapdájába. *Számomra a mozgás az elsődleges, a mozgásból lesz az érzelem.* Pontosabban: cselekvési, időbeli és

Grotto, A. Nikolais táncprodukciója



térbeli sikerünk vagy bukásunk válik érzelmemmé. A kínaiak, az afrikaiak, a dél-amerikaiak és a zuluk ismerik a cselekvés e drámáját. Nem kell műveltnnek lennünk, hogy megértsük a mozgás absztrakt nyelvezetét, mert a mozgás meglehetősen fontos szerepet játszik mindennapi életünkben. Tehát a táncosnak meszternek kell lennie az érzékenységekben, a mozgás érzékelésében és képzettnek végrehajtásában. Nem mozdulatra, hanem képzett útikalauzra van szükség. Érthetőbbé tehetem a különbséget, ha elmondom, hogyan teheti meg két ember az utat a Hunter College-tól a 42. utcáig és a Broadway-ig. Egyikük teljesen öntudatlanul és az utazásra oda nem figyelve utazik, csakis a megérzésre koncentrál. Ő egyszerűen csak helyet változtatott. A másik értelmes és szemfüles, az úton végig figyel és érzékel. Ő nem csak mozdult, hanem mozgásban volt.

Gyakran próbáltam nyomom követni fejlődésemet. Semmi esetre sem volt egyértelmű a haladás. A munka kezdete az irányítás volt, kényszeríteni, ütni, szeretni és negédeskedve rávenni a táncost, hogy felszabaduljon az önelemző és katartikus beleélés alól, helyette képzett beszélgetésbe vonni környezetével, a benne levő dolgokkal és történésekkel. Nemcsak a térben való jelenlétre utalok itt, egy akadályok nélküli helyre, ahol a táncos ugrálhat, foroghat, lábakat lendíthet, küzdhet társaival együtt; sokkal többre gondoltam, mint orientációra.

Úgy tekintek a térre, mint egy háromdimenziós vászorra, amely még a legegyszerűbb esetben is megengedi, és ösztönzi is a kapcsolatteremtést. Az ember tudatos jelenléte a térben a zongora hangrendjéhez hasonló szerepet tölt be, mielőtt még az akció dinamikája elkezdődne. Milyen nehéz azonban megtanítani az előadót arra, hogy ebben a pillanatban a pusztá jelenlét nem elegendő! Vajon hogyan tanítható meg a táncos, hogy akármilyen térszerkezetben helyeskedjen el?, hogy igazolja a térrányokat és a kapcsolat dinamikusságát — pontosan

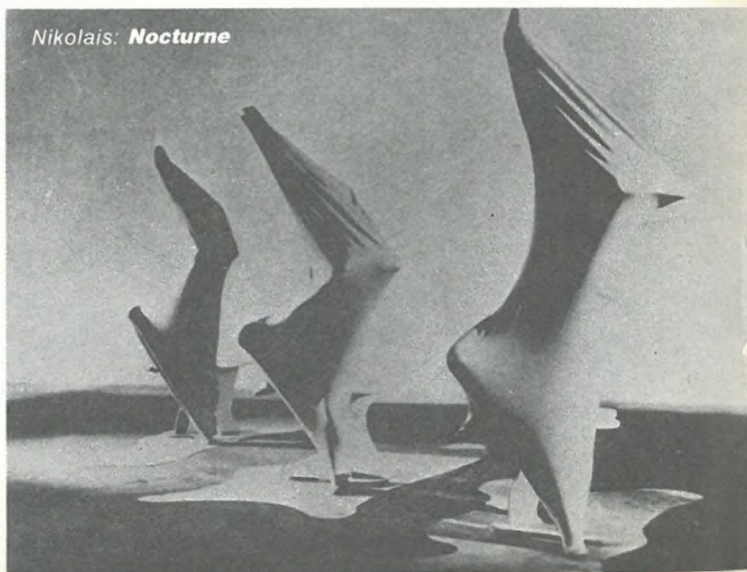
úgy, ahogy a festő egy vonalat értékénél és szerkezeténél fogva minősíteni tud és széppé tenni, bárhol is helyezkedik el az a vásznon.

Amikor a táncos mozgásával más határvonalakat és térfogatókat teremt, ezek testének alkati viselkedésmódjával válnak láthatóvá és elevenné. Mindez a táncostól fokozott fizikai erőfeszítést és koncentrációt követel, hogy kitöltse a teret. Ha erre nem képes, az erőfeszítése hiábavaló, előadása nem lesz hallható és érzékelhető, a valóságban nem is adott elő semmit. A viszonyok csak mint szimbólumok léteznek, megmagyarázatlanul.

Vegyük a teret, mint fentebb vázoltam, és határozzuk meg pontosabban egy másik, vagy több táncos jelenlétének segítségével. Mindegyik táncos aktív és érzékenyen reagál a térbeli helyzetekre, amint ezek létrejönnek „zenekari együttműködésük” során a térrel és egymással. Tétélezünk fel, hogy ugyanazt értjük a tér és a forma fogalmán; nem tartozik bele a férfi — nő viszonyának drámája, de még az emberi jelenlét sem, viszont a mesésen érzékeny hangszereken előadott cselekvés dinamikusságára igen, amely az embert a hangszerek fizikalitásán túli világra emlékezteti, még

ha ezek segítségével jut is oda. *Absztrakt expresszionizmus? Lehet, de ez maga a tánc*, megszabadítva egy szörnyű nagy fenék sérthetlenségének romantikus ámitásától (vagy egy vészna csontosától, ha arról van szó). Itt egyik vagyunk — a nemző őanyag morajlásával, beszédével és énekével, az anyaggal, amely nemcsak a természet dimenzióit — ahova az ember is tartozik — határozza meg és tárja fel, hanem magát az embert is. Dehumanizálás?

Én okoztam az egész felfordulást a matematika, a dinamika, a vizuális és akusztikus jelenségek és energiák diszperziójából kiindulva, merthogy *dinamikát táncoltattam*. Bárki bármit is csinált vagy csinál az úgynevezett avantgarde táncszínház valamely periódusában, ez a sajátosan kreatív látásmód — úgy tűnik — személy szerint az enyém, melyet még mindig gyakran félremagyaráznak, és főleg nem tanulmányozzák fő szociális és esztétikai gyökereiben. A legtöbb értelmezés a „Nurejev-elv” és a vele rokon felfogás körül alakul ki, amely a színpadi akciót azonosítja az emberi cselekvéssel, függetlenül attól, hogy ez mégiscsak Nurejev vagy Fonteyn elképzelése. Megvalósíthatja meztelenül vagy ruhában, előlnezetben vagy há-



tulnézetben, farmernadrágban vagy tütűben, pofaszakállasan vagy parókában. A szakembereket ezek természetesen megrémítik. Az egész egy hartfordi cipőárusra emlékeztet, aki gyakran állt üzlete előtt, mikor elmentem előtte, de soha nekem, hanem mindig a cipőnek köszönt.

Magamat egy ősz szakállú öregúrnak tartom, aki közel félévszázada van a „business”-ben. Az ilyen hosszú és intenzív elfoglaltságból egyszerű matematikai tények következnek. Lehetetlen túlélni az ilyen hosszú időt valamely művészeti ágban csiszoltság és humorérzék nélkül. Bevallhatom azt is, érzek egyfajta vonzódást, ártatlanul vagy másképp, a közönségesség iránt. Ez persze eltörpül hisztérikus szépségkeresésem mellett. Egy ilyen kaland során az ember millió dologgal megmértetik, történnel, tapasztalattal és beleéléssel szemben; ezerszer is megméri saját esztétikai hőmérsékletét. Mindig kíváncsi, mindig kérdez és főleg mindig kételkedik, legalábbis a felszínen. Mindezek ellenére kialakul valamiféle belső biztonság az évek során, miután az ember megméri magát először a rokonokkal és barátokkal, utána városokkal, majd nemzetekkel, végül pedig a világgal. Történelmi behatároltság, szociális változások és esetleges rossz időzítések vihart okozhatnak, mely hol elárasztja, hol meg a szél szárnyára emeli legénységedet.

Jólétünk attól függ, hogy esztétikai látásmódunk egybeesik-e a fejlődő történelem személyeivel. Még az időjárás is számít. Pár éve például Londonban társulatunk törést szenvedett – turnébeteg lett. Technikusaink valami félreértésbe keveredtek, és ezzel örvényes kérészt okoztak, felartva a közönséget is, amíg mi technikailag készen nem álltunk. Hőhullám csapott Londonra, a színházban pedig nem volt légkondicionálás, sőt még rendes ventilációs lehetőség sem. Mindezek tetejében egy túlsúlyolt táncszalon végén voltunk, amire a londoniak csak langyosan reagáltak. A tény, hogy egyáltalán túléljük a háromhetes vendég-

szereplést, már önmagában is a csodával határosult... És persze országonként más volt a különböző darabok fogadtatása is. A franciák az „Echot” szerették, az angolok tulajdonképpen közömbösek maradtak iránta. A műsorok összeállítását országok szerint változtattam. Elkerülöm humoros darabjaim előadását Olaszországban, mert az olaszokat humorom hidegen hagyja.

Most talán megérthetjük, mennyire fontos a művész számára, hogy megkeményítse magát a rossz tapasztala-

tokkal szemben, és hogy munkájában felismerje és érezze az értékeset. Ez nem individualizmus vagy szerénység, hanem számos tapasztalat árán és hosszú idő alatt megszerzett belső és szükség-szerű bizonyosság. Az életútnak ezen a pontján szinte lehetetlen rossz vonást húzni a vászonra – matematikailag észszerűtlen lenne. Még ha el is követné a hibát a művész, bizonyára észrevenné, és nem állítaná ki a vásznat.

Alwin Nikolais

(A fenti közlemény eredetileg angol nyelvű könyvben jelent meg, része – A. Nikolais neve után – az ún. NIK-dokumentumnak, a szerző személyes vallomásának. Hasábjainkon természetesen csak rövid, szemelvényes közlésre vállalkozhattunk, Kiss Andrea fordításában. – Szerk.)

A kontakt-tánc

A kontakt-improvizációt általában a posztmodern irányzat egyik végleteként tartják számon. A „helyzetek művésze”, amely nyitott, spontán, egyszerűsítő és felszabadító – ehhez hasonló jelzőkkel illetik. E stílus homlokegyenest ellenkezőjének a strukturalista irányzatot tekinthetjük, Lucinda Childs jóvoltából.

Mint a mai tánc annyi új irányzata, ez is az Egyesült Államokban született. Steve Paxton „találta ki” mesterségesen, 1972-ben.

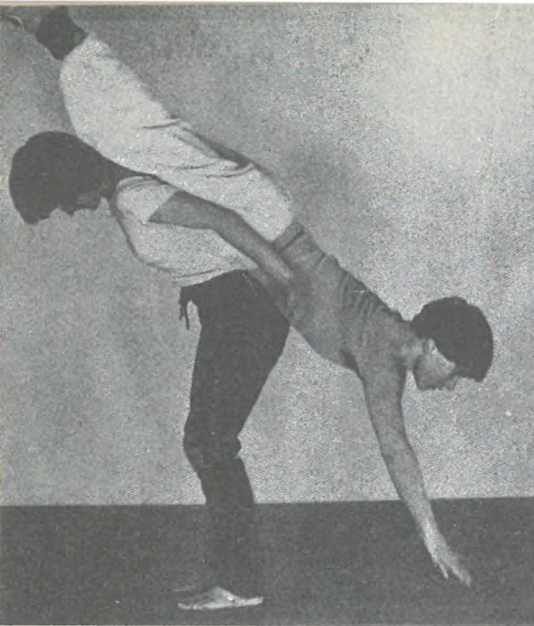
Paxton a hatvanas évek elején Merce Cunningham együttműködésében táncolt, s mint a Judson Dance Theatre és a Grand Union egyik alapítója vált ismertté. Pályatársai ez időben Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Trisha Brown és Simone Forti voltak. Paxton, aki a tánc mellett komolyan foglalkozott aikidóval és más keleti mozgástanokkal is, 1965-től fokozatosan távolodik Cunningham munkájától. Önálló műhelymunkába kezd és kísérletei során fokozatosan ráérez az újfajta táncra, majd lassanként tisztázza e stílus alapjait. Szintetizáló munkájához vagy tizenöt táncost és sportolót hív

össze a Weber Gallery New York-ba, majd eredményeiket összegzően egy sorozat előadással demonstrálják munkájukat.

E kezdeti időszakban a mozdulatok dinamikai variációit figyelték olyan alapkérdések metszetében, mint pl. a test súlypontjának megváltozása és eltolódásai különböző impulzusok következtében, a tehetetlenségi erő és a passzív ellenállás a megkezdett mozdulatban. A feladat ezeknek az „alaperők”-nek a megérezése és a velük való azonosulás volt, először érintéseken keresztül, majd egy átmeneti mozgásban létrejött kontaktusban.

Az alapkérdések, melyek a stílus megközelítésében segítettek, a következők:

- mi a testsúly?
- mi az esés, és hogyan alakul át egy ellenőrzött ereszkedés közben?
- mi a „lent” és a „fönt”?
- A belső és külső térérzékelés.
- hol van a test középpontja?
- mit jelent a testsúly az esés félelmében, és mit a nyújtás közben?
- hogyan lehet egyeztetni



A párizsi kontakt-műhely tagjai



A párizsi kontakt-műhelyben egy kettős, felül Nagy József

az ernyedtt („relax”) állapotot egy minden pillanatban reagálni tudó, pattanó reflexszerű állapottal?

– melyek a testek közötti érintkezési pontok? Ezek laza és mély viszonyai.

– mit jelent együtt táncolni?

– meddig terjedhet a kockázatvállalás, a felelősség és a bizás önmagunkban és partnerünkben?

– hogyan tudjuk átadni a saját testsúlyunkat és hordani a másikat minimális erőhasználatlaltal, izommunkával?

– hogyan tartható a minél szélesebb skálájú kontaktus a partnerrel anélkül, hogy megtörnénk, akadályoznánk az ő kezdeményezéseit, ám úgy, hogy a tánc lazasága, lendüllete mindvégig megmaradjon?

A kontakt-tánc az egész testtől egyfajta intenzív reagálási képességet követel, az állandó adásvétel érzékeny állapotát, hiszen a tánc szinte mindvégig a vertikális egyensúlyi helyzetten kívül történik: sokszor olyan testhelyzetekbe kerülünk, ahol a fej közelebb van a földhöz, mint a lábak. Ez a fajta mozgás állandó izomnyújtást és az ízületek „levegős” állapotban tartását kívánja, mely lazábbá, könnyebbé teszi testünk nehézkedési viszonyát a földdel és a partnerrel szemben is.

A kontakt-tánc nyugati és keleti mozgásdiszciplínák mesterséges szintéziseként született az aikido, a tai-chi és az állatok (főleg macskák) játékaiknak megfigyeléséből. (A párizsi kontakt-műhely védjegye egy hempergő macska.) Steve Paxton így nyilatkozik a stílusról: „A kontaktimprovizáció nem kíván különösebb táncos vagy bármiféle speciális fizikai felkészültséget. Egy bizonyos idő után elsajátítva az alapgyakorlatokat – esések, gördülések, bukfencek, emelések, ugrások – bárki »színpadra léphet«. Fokozatosan kifejle-

Kontakt-tánc a párizsi műhelyben: pillanatkép egy kettősből



dik egy fajta magabiztosság, mely mellőzi a felesleges féltelmet. A mozgás teljesen improvizált, tehát minden eshetőségre állandóan készen kell lenni. Nincs idő gondolni magunkra, előkészíteni az akciót...”

1974 óta rendszeresen (háromhavonként) jelenik meg egy újság „Contact Quartely” címmel, mely nyomon követi a kontakt-tánc körüli fejleményeket az Egyesült Államokban, Kanadában, Európában, Izraelben és Indiában, ahol ilyen műhelyek működnek. A kiadványban a táncosok mellett tanárok és pszichológusok fejtik ki véleményüket a kontakt-tánc szélesebb körű alkalmazási lehetőségeiről és „gyógyhatásáról”. Fellépésekről, alakuló műhelyekről, a stúdiók munkáiról szólnak a hírek, valamint a dzsessz muzsikában honos „jam session”-ökhöz hasonló „kontakt jam”-ek hirdetéseit találhatjuk, amelyeken különböző csoportok adnak randevút egymásnak egy közös improvizációra.

Franciaországban 1978 óta, Steve Paxton és Lisa Nelson vendégszereplése, illetve stúdiómunkája eredményeként működik ilyen műhely. Ma már több városban – Besançon, Nizza, La Rochelle – állandó jelleggel tanítják ezt a diszciplínát.

Utolsó pillanatban...

Hogyan is mutat egy foglalkozás? Az első részben a különféle nyújtások, lazítások, masszázis után egy szinte mindenütt kötelező alagyakorlat következik, „the small dance” (az apró táncocská): Állva, teljesen kilazulva, az izmok finom vibrálását előidézve lassú járásba kezdész... zuhansz... elkapod a súlyod és tovább jársz... Majd különböző ellensúlyi gyakorlatok, emelések, esések változatai következnek: dőlő partnerodat elkapod, irányított és viszed tovább a másik test súlyát...

Meglepően gyakori a pszichológusok jelenléte a foglalkozásokon. Erről a kanadai táncosnőnek, Dena Davidának, a műfaj egyik ismert művelőjének is van véleménye: „Már megszokott jelenség, hogy résztvesznek az óráinkon, de némelyikük a kontaktánc terapeutikus voltát próbálja bizonygatni. Én elzárkózom minden hasonló megközelítéstől, számomra a kontaktánc improvizáció egy sajátos nyelvezettel bíró stílusban, ahol a tánc, a mozdulatok alapja az érintés.”

Noha a tértérítések skálája a fejtetőtől a lábujjakig terjed, a kezeket nem, vagy csak ritkán használják. Kettős tánc helyzetekben a felek egyéni akciót fejlesztenek, de mindvégig nyitottak egymás mozdulataira, kezdeményezéseire. Érzékeny figyelmük jóvoltából nemcsak a testi, hanem a lelki kapcsolódás helyzetében vannak, hol egyik fél sem kerülhet alárendelt, avagy kiszolgáló szerepbe. A kölcsönös párbeszéd homogén mozdulatsort, táncot eredményez, mely nem tölem vagy téled ered, hanem mindkettőnkől, s a jelen pillanatban születik, megajándékozva bennünket az „okos hempergés” örömeivel...

Nagy József

(Az írás jelentőségére és a dátum időszerűségére való tekintettel közöljük, hogy a cikkíró Nagy József, a párizsi „American Center” tanára ez év december 27–30. között Budapesten, Angelus Iván Kreatív Mozgás Stúdiójában vezet négynapos, intenzív kontaktánc műhelymunkát. – Szerk.)

Évek óta figyelem néptáncgyűjtéseink alakulását, életét, de valójában azóta látok tisztábban, mióta kikerültem a hivatásos együttes kötelékéből. A dolog természetéből fakadóan másképp szemlélttem eddig a néptáncmozgalm helyzetét, amíg csupán a már jól képzett s a táncnak hivatászerűen elkötelezett emberek között mozogtam. Nem láttam egészen világosan azokat a veszélyeket, melyeket az amatőr mozgalom rejt magában, s melyek esetleg felszínes vagy elsekélyesedett néptáncműveléshez vezetnek. Egem kizárólag a néptánc iránti aggodalom és elkötelezettség vezet e sorok megírása közben, s feltételezem, hogy jó szándékomat nem vonja kétségbe senki.

Mit tapasztaltam országjárásom közben egy év alatt? Ha sommásan akarom megfogalmazni a látottakat, azt mondhatom, hogy kevés kivételtől eltekintve a táncok általában *felszínesek, stílustalanok, vésszesen egyformák, izehagyottak*, akár egyéni produkciók legyenek, akár csoportosak. Ezeket a megállapításokat a látottak alapján, tapasztalatból írom, s gondolom, a néptáncmozgalm jövőjéről vallott aggodalmammal nem állok egyedül.

Mi lehet a magyarázata a felsorolt hibáknak?

a) *A táncos együttesbe lépése és színpadi bemutatkozása között igen kevés idő telik el.*
b) Ugyanakkor hiányzik az *alap, az alapozási idő.* Magyarán: a táncosok nem tanulnak meg táncolni. Korántsem elég az a vágy, amely sok fiatalot vonz, hogy közösségbe tartózhasson, vagy uram bocsá' az a cél, hogy külföldre, világot látni utazgathasson. Ez is jó dolog, de ne ez motiválja a táncosokat, hanem maga a kultúra, természetesen kivált a néptáncművelés ezen az oldalon kellene kezdnie. – Itt kemény munkára van szükség! Meg kell tanulni a tánc alapelemeit, ehhez pedig idő és szakember kívánatik!

A legalapvetőbb kritérium a tanulási szakaszban a táncos *erőnléti kondicionálása, technikai felkészítése, ritmikai készsége fejlesztése, tartása* kiépítése, valamint velük párhuzamosan a *stílusitanítás*. Fontos, hogy azt kell csinálniuk, amit a tanulódnál tánc stílus követel, és nem fordítva, ahogy sok helyen láttam, miszerint a táncosok magukra alakítják a táncot. Úgy csinálják, ahogy meg tudják oldani, nem pedig úgy, hogy alkalmazkodjanak a táncok más-más stílusához, különböző követelményeihez. Ez nem zárja ki azt, hogy már teljes vértetben ne legyen egy-egy táncosnak egyéni stílusa, de ez az idő a kezdethez képest még igen messze van.

Vizsgáljuk hát egyenként a tanulási szakasz követelményeit!

1. *Erőnlét.* Azért tartom fontosnak, mert hiánya mindenféleképp kihat a táncos produkcióra és magára a táncra is. Az erőnlét hiányával *szűkébb, merevebb, durvább* a tánc, de ez könnyebben kiküszöbölhető. Fontosnak tartom az erőnléti gyakorlatok beiktatását a tréningbe, de ami ennél is hatékonyabb: *a teljes erővel való táncolást a próbákon is honosítsuk meg!*

2. *Technikai felkészítés.* Itt az a helyes módszer, ha először és hosszú időn keresztül a mozgásokat tanítjuk. A tanítványoknak kifogástalanul kell tudniuk a tanulódnál táncstílus vagy táncstílusok sok-sok mozdulatát, melyek a táncok alapját képezik. Így pl. széles lábköröket, szűk lábköröket, térdből vagy combból való lábköröket, magas ugrásokat, terpeszeket; guggolásból, egy lábról, két lábról való felugrásokat; tudniuk kell, hogy a bokázók ott csattanjanak, ahol kell, és mindezeket akár „lent” akár „fent” hangsúllyal. Ismerniük kell a magas légbokázókat, kezük különféle használatának módját, azt, hogy dinamikus, széles mozdulattal kapcsoljanak – vagy épp az ellenkezőjét. Tudjanak stabilan és

gyorsan fordulni talpon, sarkon, lábujjhegyen stb. Nem akarom itt felsorolni a táncmozgások egész skáláját. A lényeg az, hogy minden táncnak megvannak az odavágó lényeges mozgásai, melyeken keresztül eljuthatunk a tánc stílusáig. És ezeket a **lényeges mozgásokat** kell megkeresni.

Miután a táncosok így a táncbeszéd alapjaival tisztában vannak, meg kell tanítani a mozgásokból összetevődő **táncmotívumokat**. A jó tanár ezután **példamotívumokat** gyárt, s csak miután a táncosok ezeket kifogástalan biztonságga ismerik, akkor szabad bonyolultabb figurákat tanítanunk. Ezt a folyamatot sohasem lehet szem elől téveszteni, mert ha azt akarjuk, hogy tanítványaink megbízható tudással rendelkezzenek, az alapozást nehézségi fokoként kell felépítenünk. Nem elég egy-egy táncot utánozni a tanító előtáncos után, mert a tanítványoknak a tánc elemeit, tudatos építkezését is ismerniük kell.

3. **Stílustanítás.** A technika elsajátításával egyidejűleg történik a stílustanítás, ami nem más, mint a tánc megvalósítási módja. Csak az a tánc tanár képes erre, aki maga is biztonságga ismeri ki magát a néptáncstílusok **erdejében**. A táncok alapos ismeretében meg kell határozni egy-egy tánc markáns jegyeit, és ezt fel kell ismertetnie tanítványaival is. Így fognak feltárulkozni a táncok **külső** és **belső** stílusjegyei.

a) A táncok **külső** stílusjegyeihez tartozik, hogy sokan nem tartják be a tánc tanításban a **nehézségi fokok sorrendjét**. Nem lehet egy kezdő táncosnak kalotaszegi legényest tanítani, amely – szerkezeti felépítése, figurális nehézsége és sokszínűsége miatt – egyik legnehezebb táncunk. A tanítás sorrendjében a legényest meg kell előznie a „lőrincrévi pontozónak”. Ennek szerkezete egyszerűbb, nincs hármasságsága, hiányzik belőle a bekezdő, a tánc csak két egységből áll, így hát könnyebb. Jó, ha a lőrincrévi pontozót különféle verbunkok előzik meg a tanulás folyamán, amikor megkülönböztet-



Farkas Zoltán oktat az új Kodály-együttesnél

jük a lent-hangsúlyos verbunkot a fönt-hangsúlyos verbunktól. Tehát itt nehézségi tanulási folyamat legyen, az egyszerűbbtől az összetetteg. Aztán a kalotaszegi legényesen keresztül eljuthatunk a nehezebb, fejlettebb „lassú magyarokig”, a román és más szomszéd népek technikailag nehéz táncához. Ezt az utat végig kell járni a táncok **íze, a lényeg** kidomborítása miatt, és így elkerülhetjük az **egyhangúság** veszélyét.

b) A **belső** stílusjegyeknél a táncstíluson belüli lényeges dolgok megtalálására, hangsúlyozására, pontozására gondolok. Maradjunk a kalotaszegi legényes példájánál. Meg kell keresni a domináló közös formákat, amelyek tulajdonképpen átszövik az egész táncot, a mindig előforduló, jellemző motívumokat. Ilyenek pl. a lábkörök csoportja, a fenők csoportja, bekezdők csoportja, az ugrók-felugrók csoportja. Ezeket kell módszeresen megtanulni, felépíteni, összekötni, példamotívumokat gyártani, és csak ezután szabad a figurákat tanítani.

Nézzük, mit kell módszeresen a négy fontos csoport közül szem előtt tartani. A lábköröknél a táncosnak például kétféle lábkörzést kell már megkülönböztetnie, előbb egész lábbal, majd csak térd-

ből. Aztán hozzájöhethetnek a kis lábkörzések is. Ezek nehéz és finom megkülönböztetést és nagy gyakorlatot igényelnek. Vagy nézzük a „fenőket”, melyeknél fontos a lüktetés, az a lüktetés, amely végigkíséri az egész táncot (az egy lábon való lüktetés, s közben a térdek összetartása, s maga a fenő). Mind összetett feladat: térd, a lüktetés, a fenő egy mozdulaton belül. Ezt a folyamatot, melyet a kalotaszegi legényessel végigjártam, minden táncanyaggal el kell végeznünk.

4. **Ritmikai képzés.** Szintén fontos, hogy a táncokban, táncstílusokban rejlő különféle ritmusok felismerése – megkülönböztetése más táncstílus ritmusától, majd kiragadása és gyakorlása – különféle módon létrejöjjön. Általában két olyan alapvető követelményt tarthatunk szem előtt, amely mindenhol, minden táncosnak kötelessége, hogy megszerezze. Az egyik a **függetlenítés**. Itt a kéz és a láb függetlenítésére gondolok. Kiváló gyakorlatokkal lehet elsajátítani. Például a kéz $\frac{3}{4}$ -et tapsol, de $\frac{1}{4}$ -et táncol a láb stb. A másik a pontos zenére való táncolás, amit figyelemmel és metronóm segítségével érhetünk el. A ritmusgyakorlatok alapjául szolgáló gyakorlatokat gyors, közepes és lassú tem-

póban egyformán meg kell valószínűsítanunk. Az alapfeladatokhoz tartozik még a kontrás lépések és a zenei „egyre” való lépések megkülönböztetése, majd együttes használata.

Az itt felsoroltak helyett mit találtam országszerte? *Mindenki úgy táncol és tanít, ahogy tud.* Jellegtelenül, szintelenül, uniformizáltan. Nagyrészt nem tudják, hogy tanítani csak az tud, aki maga is ismeri a táncok lényegét, szellemét, bánni tud a tanítványával, s nem pusztá utánzásra épít. Bár ez még nem a legrosszabb eset, mert ekkor még feltételezhető, hogy az oktató tud táncolni. Úgy hiszem azonban, hogy ez nem is a legfontosabb követelmény. Lényegesebb ugyanis, hogy ismerje a néptánc lelkét, struktúráját, és ezeket megfelelő pedagógiai készséggel át is tudja adni.

A másik rákfenének az *anyag* kérdést tartom. A néptánchoz valamelyest értő kevesek pénzéhséget vezetve szelik át az országot keresztül-kasul, és felületesen tanítják vagy dresszírozzák az egy mástól több száz kilométerre

levő gyanútlan (és tudatlan) csoportokat, veszik fel a gyakorlati nagy összegeket – mondanom sem kell – egyre nővőltanabb és sekélyesebb munkáért. Ily módon az örökös rohanás miatt nincs idejük az alapozásra, az előkészítő munkára, csak a színpadra lépés érdekében dolgoznak.

Ebből a kapkodásból fakad a legnagyobb hiba: *nem foglalkoznak egyénileg a táncosokkal.* Ahány ember, annyiféle. Mindenkinek egyéni hibái és erőnei vannak. Kinél ezt, kinél azt kell fejleszteni vagy nyesegetni, ami igen időigényes munka. S ha már ezt említettem, meg kell jegyeznem, hogy ez a munka egyben a közösségformálásnak is a legnagyobb ereje. Csak úgy lesz egy táncscsoportból igazi közösség, ha tagjai autonómak, ha kihezi-kihez egyénileg is odafordulunk, szeretjük vagy kárhozzatjuk hibáért. Így érzi, hogy fontos része az együttesnek: ha jól vagy rosszul csinálja, rajta áll vagy bukik a produkció sikere. És ez nagy hajtóerő.

Ezeket a kiragadott példákat

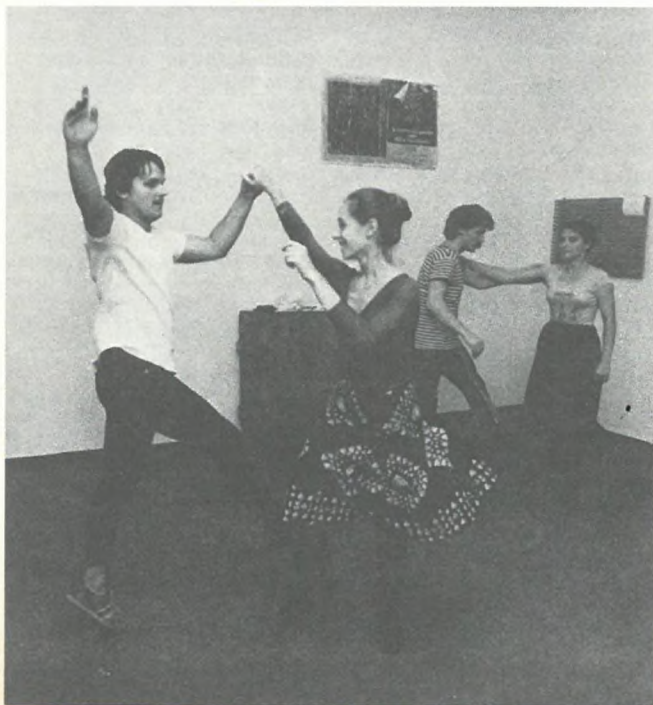
csak figyelemfelkeltőnek szántam, hiszen a téma olyan bonyolult és sokoldalú, hogy könyveket tölthetne meg. És éppen ez a gondolat vezet át írásom következő fejezetéhez; s aggodálmam fő forrásához: *milyen táncpedagógus tanítsa, és milyen tananyag alapján a jövő néptánc tanárokat?* Volt szerencsém figyelemmel kísérni a középiskolából főiskolává alakult ABL pedagógusképző tagozatának felvételi vizsgáját. Láttam a felvételi vizsga anyagát, menetét, és megijedtem.

Az első kellemetlen meglepetés már a *felkészüléshez megadott irodalom* láttán ért. A jelölteknek Kaposi Edit 1952-ben megjelent Magyar népi táncok c. könyvét kellett ismerniük. Korántsem a szerzőt akarom elmarasztalni, akinek műve 1952-ben korszerűnek, hézagpótlónak számított. Köztudomású azonban, hogy azóta Martin György és kutatótársai munkája alapján a néptáncok története óriási fejlődött. Méltán elvárható, hogy tanárok és jelöltek Martin és mások műveiből ismerjenek egyet-kettőt. Hiszen nem rekedhetnek meg az 1952-es színvonalnál, amelyet már csak mint tánc történetet kérhetünk tőlük számon. Ha csak ennyi az alap, amit tudniuk kell, akkor kevés lesz a négy év a főiskolán, hogy a mai követelményeknek megfelelő elméleti és gyakorlati tudnivalókat elsajátítsák.

Az alacsony felvételi színvonal feltehetően abból származik, hogy az új főiskolán nem egyenlő súllyal esik latba a balett és a néptánc, az utóbbi rovására. A szakok párosítása így alakult: B-NT, B-TT, TT-NT. Ez utóbbi párosításnál, tehát a társastánc-néptáncnál szintén a balett képezi az alapot. Ezzel nem is vitatkozom. De hogy ment a felvételi vizsga?

A balett-néptáncnál már az első fordulóban a balett gyakorlati részére került sor. Itt megadott szövegre ilyen vagy olyan feladat (ugrás, forgáskombináció) volt a feladat. Mi történik már itt azzal a fiatal táncossal, aki néptáncpedagógiával akar foglalkozni, és eddig csupán néptáncot tanult, akár amatőrként, akár hivata-

Kettősök



sosként? Lehet, hogy a felvételiző már addig is jó néptáncpedagógus volt egy táncsoportnál, de a baletthez nem ért annyira. Hogyan fog ez bekerülni a főiskolára a jelenlegi gyakorlati felvételi követelmények mellett? Aki a balettnem felelt meg, annak nincs módja tovább jutni, nincs módja néptáncból szakmai képességeit bemutatni, ő már nem mehet tovább. Hiába tekinti a néptáncot életcéljának. Ebből az következhetnék, mintha én azt szeretném, hogy a két szak egyforma súlyú követelményekkel lépjen fel a felvételi vizsgán, vagyis aki a balettoktatást tartja majd főhivatásának, az magas szintű felvételi követelményeknek feleljen meg a néptáncból is. Ha így lenne, fordított módon ugyanaz a hiba bukkanna elő, mint amit az előbb vázoltam. A bukattót szerintem úgy lehetne helyesen áthidalni, hogy szakpárosítás esetén kitől-kitől a főszakjának megfelelően kellene magas szintű produkciót elvárni, és a mellékszakkból csak az alapkövetelményeket. Ez tehát azt kívánná, hogy szakpárosításban fő- és mellékszakként kerüljenek egymás mellé a különböző táncnemek, s ki-ki a maga főszakjából készüljön fel alaposan.

Ahhoz, hogy színvonalas felvételi vizsgát követelhesünk, pontosan kidolgozott, főiskolához mért anyagok kell a birtokában lenni, melyhez a jelölt tudásszintjét viszonyíthatjuk. Most még inkább csak neve van a gyerekeknek: Főiskola,



Magyarossy Zoltán felvételei

de csak bizonytalan, szubjektív megállapításokat tehetnek a felvételiztetők, akik ráadásul valójában a baletthez értenek, s a néptánc kevésbé szívügyük. Néptánc szempontjából főiskolává ez az intézmény csak akkor lesz, ha szervezeti-leg pontosan körvonalazzák, a szakcsoportosításokat esetleg az általam ajánlott vagy más módon párosítják, követelményeiket apró részletességgel

leszögeznek, tananyagát kidolgozzák, végül pedig mind az elméleti, mind a gyakorlati tantárgyakra kiemelkedő tudású tanárokat alkalmaznak, akik az eddigi mércét magasabbra emelik mind maguk, mind hallgatóik számára.

Azt a nagy lehetőséget, hogy főiskolát kaptunk, okosan ki kellene használnunk!

Farkas Zoltán

HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK HÍREK

Megújul az operai Balett-Stúdió?
Úgy tűnik, szerencsére igen. Szerkesztőségünk ugyanis úgy értesült, hogy az Operaház új balettigazgatója, Orosz Adél pártfogásával ismét felújul a már eltemetettnek hitt vállalkozás tevékenysége. Olvasóinkat ezért arra kérjük, hogy kísérjék figyelemmel a *Táncforum* előzetes jelzéseit, mert decemberben már remélhetőleg láthatjuk *Hegyesi Anrika* koreográfiaival a Stúdió új műsorát.

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL:

Az ITI rendezvényei a nagyvilágban.
„Pekingi Opera” Budapesten Jubilál a BM Duna Művészegyüttes
Martha Graham társulata Berlinben

Modern tánc hét, Nyári Táncakadémia és koreográfus verseny Kölnben



*Nine Sinatra Songs, T. Tharp
társulata*

A jelenlegi gazdasági helyzetben irigylésre méltóan nagyszabású táncszínház-fesztivált rendeztek a nyár elején az észak-vesztfáliai kulturális intézmények. A meghívott tizenegy modern együttes nyolc különböző városban lépett fel, Kölnben pedig a sorozat záró előadásait tartották meg, melyek ezúttal az évente megrendezett „Modern Táncok Hétét” kívánták pótolni.

Twyla Tharp New York-i együttese két estén, hat egyfelvonásos darabbal lépett fel. A koreográfusnő a 60-as években kezdte meg pályafutását. Szélsőséges táncstílusokkal kísérletezett, s népszerűsége ma is nőttön-nő. Saját együttesén túl nagy, klasszikus társulatok részére is dolgozik. Kevéssé filozófál. Szinte vala-

mennyi műve sodró tempójú, absztrakt tánckompozíció; szerkezetüket a ritmus és a tér határozza meg. Figuráival karaktereket teremt. Találékonnyan aknázza ki táncosainak egyéni adottságait, felhasználja különféle iskolázottságukat. Táncosai viszont valóban ismerik határaikat: magabiztosak, lendületes gyorsaságukkal mint a sokszínű olymposzi istenek vetekednek a színpadon.

A *Fuga* című darabot ördögi rafinériával 1970-ben három férfi táncosra építette fel. Most hat táncossal fejlesztette tovább. A mozgástémák, válaszok és variánsaik a vizuális élményen túl a hangzást is képviselték. Az előadók – Kurshals, Colton, Young, Rawe, Whitner, Carrara –

mind lenyűgöző élményt nyújtottak. A *Nine Sinatra Songs* (Kilenc Sinatra dal) a századelő amerikai revüfilmjeinek hangulatát idézte. A keringő, tangó stb. társastáncformáit különböző karakterű pas de deux-k transzponálták. A kompozíciót egy lírai páros indította, amelyet a néger K. Young és S. Washington bámulatos érzékenységgel táncolt. Az újabb belépések végén a koreográfus a témákat négyesekben és hatosokban ütköztette össze. A darab csúcspontján, a harmadik pas de deux-ben a kelletlen, részeg J. Carrara-t S. Rudner próbálta magához illeszteni. A hetedik pár (T. Raw és S. Freydon) virtuóz szólóját aztán nagy ösztánc zárta le. A *Sue's legben* (Sue lába) és a nők szá-

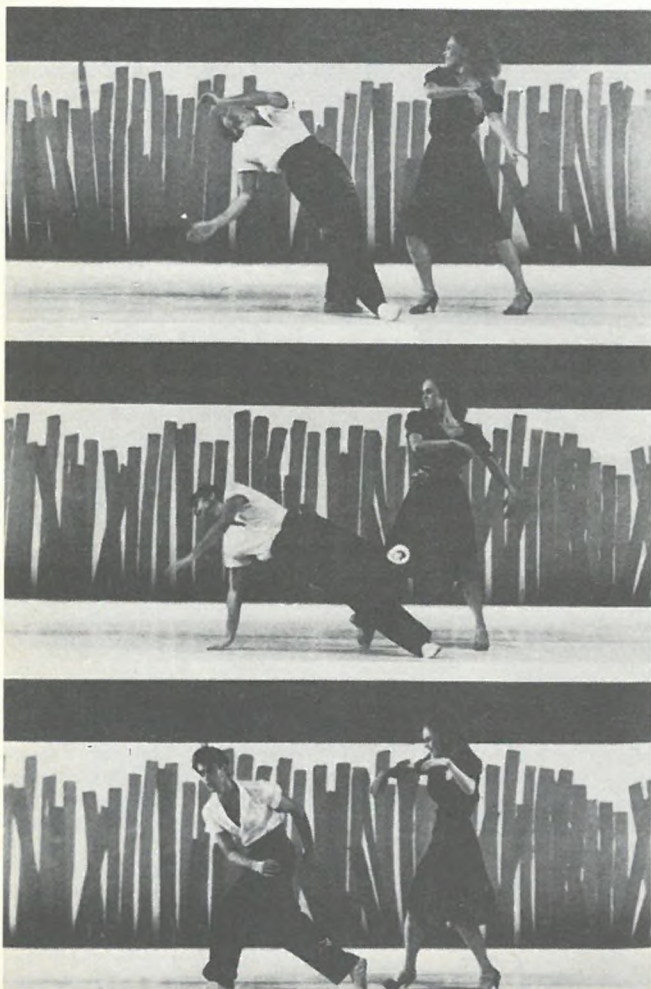
mára készített *Eight jelly rolls*-ban (Nyolc zselé-gombóc) Tharp személyesen is fellépett. Koncentrációja – mint táncosaié általában – többfelé összpontosított: számtalan kis kéz-, fej- és törzsdíszítéssel színezte lépéseit. Megsűrűsödése viszont – rossz nyelvek szerint – napi bokszedéseinek eredménye. Furcsa érzést váltott ki a *Sorrow Float* (Szomorú lebegés) ironikus hangulata. J. Carrafa kitűnően alakította a tragikomikus, pillangót kergető fiú szerepét. Virtuóz ugrásaiból lehetetlen egyensúlyi helyzetekben landolt, aztán tökéletesen pantomimizált. Vágyálmainak elér-

hetetlen „pillangói” viszont nagyon is tenyeres-talpas lények voltak. Úgy tűnt közben, hogy a jelmezek előnytelenül befolyásolták a figurák összképét és befejezetlennek mutatták lábfejükét.

Utánuk a kölni *Tanz-Forum* együttesének nehéz volt a szakmai közönség igényét kielégíteni. A társulat a modern táncot 1970 óta népszerűsíti, amikor az igazgatóság merész elhatározással megszüntette a klasszikus balettegyüttest, és teret adott négy fiatal koreográfusnak (H. Bauman, J. Burth, G. Veredon, J. Ulrich), hogy eszméiket valóra válthassák.

A fluktuáció ellenére a nemzetközi táncos gárda erős, so-raikból sok jó koreográfus nőtt már ki, kitűnő mesterük: Anna Price irányító közreműködésével. Repertoárjuk gazdag: az említettekén túl többek között G. Tetley, N. Morrice, J. Limon, H. van Manen, K. Jooss műveit táncolják. Évről évre azonban felmerül bennem a kérdés: miért éppen *J. Ulrich* az állandó koreográfusok, aki 1979 óta egyszemélyi igazgatója is a társulatnak? Mesterségbeli tudása vitathatatlan, túlszűfolt darabjai mégis hatástalanok. Pasolini mintázta meg egyik filmjében ezt az ún. művésztipust egy festő személyében, aki húzza-vonja ecsetjét, de a kép nem nyer világos értelmet. Ulrich sem tudja realizálni nyilatkozataiban megfogalmazott programját.

Gyakorlatok táncosoknak – J. Ulrich koreográfiája a Kölni Táncforum előadásában



A *Debussy – Ravel-est* új ruhába öltöztetett, elfuserált XIX. századi mesebalett. A felnőtteknek bárgyú, a gyerekeknek pedig nem mese – egy ponton túlnő problémakörükön. Sajnáltam a kitűnően táncoló Stefan Karlssont, aki csupán fizikai erőnyeit csillogtathatta; mint színész bugyuta grimaszokra kárhóztatott. A másik estén előadott *Übungen für Tänzer* (Gyakorlatok táncosoknak) élvezhetőbb koreográfiával szolgált, annak ellenére, hogy az eklektikus táncrevü-jelenetek szinte átmenet nélkül csaptak át naturalista színjátszásba. A zenei aláfestés differenciált ritmusa és tetszetős hangzása fölé nőtt a koreográfiának. A férfiak ugrásvariációja, a nők túsarkú cipős bravúrjai – a közönségnek szánt cukorkák – befogott orral lenyelhetők. A második részben előadott *A zöld asztal* című K. Jooss koreográfia, ha kicsit lassúnak is tűnik, ma is élvezhető, jól felépített mű.

A *Brémai Táncszínház* 1983 szeptemberében mutatta be *Callas* című produkcióját. Bizonyos fenntartások mellett úgy érzem, hogy a darab színházi csemege. Callas sorsában R. Hoffmann a XX. század új mecénásainak világában az alulról a csúcsokra törő művész drámáját látta meg. A zenei anyag egyértelműen utalt a művészre, mert a zenei kíséretet M. Callas híres

szoprán-szerepeiből állították össze, Delibes, Gounod, Verdi, Thomas és Gluck operáiból, de kár volt a címben konkrétan ezt megerősíteni. Szerintem az színpadi hatás fokozására és a közönség felcsigázására beiktatott néhány durva jelenet sértette Callas személyét és művészetét. Ennek ellenére érdekes volt az összbemutató, a színpadkép, a jelmezek, a világítás, a zenei alafestés, valamint a táncosok és kellékek mozgatása. A nyolc kép szünet nélkül, két és egy-negyed órán át folyt egymásból. Nekem különösen az ironikus hangvételű első két kép tetszett. „Az Operában” – ragyogó színpadképe mellett – szípkázó ötletekkel érzékeltette az előadók megelődözöttségét. „A két fehér nő”-ben a művésznő cipői a főszereplők. „A baba és tükör”-ben a koreográfia a színésznő ki- és befelé ható világát boncolgatja. Itt a felsorakoztatott jelmezek finoman differenciált árnyalatait csodáltam. A témához nem illőnek találtam azonban „Az idomító”-ban a nők és férfiak közt dúló harcot. A karikás ostort szeretem a magyar táncban, ebben a szadista játékokban azonban bosszantott. Nem tudtam a küzdő művész kínjaira asszociálni. Hányinger kerülgetett, mikor a „Kövevény énekesnő”-ben a lecsúszott énekesnőt mint állatkerti páviánt piros luftballonokkal tömik tele, és durrogatják a cinkikus gavallérokat. Végül majdnem könnyeket facsart szememből a „Hinta” című jelenetben az öreg, magányos Callas, amint az előbb még hátán cipelt széken ül és emlékezik. Egy óriási hintán fehér ruhás, lobogó hajú fiatal lány leng be, s ő megbékélve megy át a végső nyugalom világába.

– Sejttem, hogy a vállalt téma és módszer megvalósítása bonyolult csoportmunka, de talán az ötletek érlelésével intenzívebben használhatták volna az időnként renyheségre kárhözott táncosokat is.

Az előadásokkal párhuzamosan, délelőttönként ún. *workshop*-okat tartottak a szakmai érdeklődők részére, akik kétnapos kurzusokon három alkotó munkamódszeréből kaptak izelítőt, meglehető-

sen borsos áron. Elsőnek *J. Ulrich* alkotóproblémájának egy részletkérdését tárta a plénum elé: hányféleképpen tudnának hangsúlyozni egy 5/8-os ritmusképletet mozgásban? Erre példaként betanított egy tételt már említett „Gyakorlatok táncosoknak” című darabjából. *Twyla Tharp* stílusát együttesük legprecízebb táncosnője, *Sally Fraydort* mutatta be. A rendelkezésére álló rövid időhöz és a táncosok színvonalához egyszerűsítve teljes gyakorlatot csináltatott végig, lendületes, könnyed stílusban. A talajt tudatosan, izomzatot gazdagítva használta. Végül a résztvevők a *M. Wigman* és *K. Jooss* iskola elvei alapján indult japán házaspár, *Eiko* és *Koma* egyéni, meditatív jellegű mozgásrendszereinek alapélményeit próbálgatták, melyeknél a belső külső víziók indítják, irányítják vagy gátolják a mozgást. Az ő esetükben az összhatás egy medúzyszerű, lágy, apró rezzenésekre reagáló „tánc”, az izommozgások szinte minimálisra redukált érzékszervi megnyilvánulása. Örömmel fedeztem fel az új élményeket keresők közt az esten fellépő brémai táncosokat is.

A 28. *Kölni Nyári Táncakadémia*t a *Holland Táncszínház Ifjúisága* együttese nyitotta meg július 1-én. Műsorukon *Nils Christ*, *Nacho Duato* és *Hans van Manen* művei szerepeltek. *N. Christ* 1979-ben nyert első díjat a kölni koreográfusversenyen. Stílusán erősen érződik mestereinek hatása, darabjai zenei ihletésűek. Számaltan táncformáját – mint a klasszikus zene – tételekben építi fel. Most talán túlzottan ki akart tenni magáért, és a *Cinque tempi* című 4 tételű művét (*G. Walters* zenéjével) úgy telezsúfolta nehéz, időnként kitancolhatatlanul gyors lépésekkel, változtatott dzsessz, modern és klasszikus elemekkel, hogy meghaladta a jól képzett, de még kevésbé rutinos táncosok erejét; egyedül a *nyurga P. Taylor* tűnt fel laza ugrásaival a férfi variációban. A nagy tapasztalatú *H. van Manen* viszont nem csupán a színpadi hatások mestere. Kitűnően megérzi a táncosai életkorához és jelleméhez illő stílust. Ezúttal tiszta romanti-

kus kompozíciót készített négy pár részére; *Mendelssohn*–*Bartholdy* zenéje szolgált a fiúk-lányok naivan friss pas de deux-inek kísérőül. A közönségük két férfiúot szintén *Mendelssohn* zongoradarabja motiválta.

Óriási meglepetés volt számomra a *Holland Táncszínház* kitűnő táncosa, *Nacho Duato* bemutatkozása. A spanyol származású, temperamentumos, kitűnően képzett táncost *J. Kylian* 1981-ben szerződtette és bízta a koreográfálással. *Jardi Tacat* című művét a fojtott indulatú, rohanó tempójú katalán népzene (dob és ének) lüktetése határozta meg *Maria Del Mar Bonet* feldolgozásában. A magas főfokra transzponált tánckompozícióban a paraszti élet nemes-könyörtelenségét, a munkát, lankadást, megújulást, ünnepet stb. csoportok és szólópárok mozgásával ábrázolta.

Mint később kiderült, ezzel a darabjával *Duato* szintén bevezetett az immár tizenötödik megrendezett *Kölni Koreográfus Versenyre*. Bár úgy érzem, sokat nyertünk azzal, hogy a művet kétszer láthattuk, a külön főpróba lehetőségét sportszerűtlenül véltém a versenyző társakkal szemben. Természetesen ez a koreográfia messze a mezőny főlé magaslott és első díjat nyert. Másodikat nem adtak ki. A harmadikat is csak jóindulattal ítélték oda az Osnabrückben dolgozó nyugatnémet *Iris Tengenek Space (Tér)* és a *Kölni TáncFórum*nál táncoló *Richard Wherlocknak* a *Lincolnshire Summer* (*Lincolnshire-i nyár*) című darabjaiért. Dicséret oklevelet kapott az izraeli *Bat-sheva* együttes tagja, *Alice Dor Cohen* *Not quite a dream* (*Nem igazán álom*) című művéért. Végül a zsűri különdíjat szavazott meg egy francia amatőr csoport koreográfusának, *Louis Ziegler*-nek *Tonna*-ra című szokatlan esztétikájú bohózatáért. A szervezők és a zsűritagok hosszan tanácskoztak, és a színvonal emelése érdekében azt határozták, hogy a jövőben a nevezéseket keményebb feltételekhez kötik. Előbb az előzetesen megküldött videóanyagot rostálják át, s ezzel a komolytalan részvételi szándékot és a távolma-



Jardi tacat - N. Duato koreográfiája (H. Gerritsen felv.)

radást kívánják megakadályozni.

A széles látókörű Bengt Häger, a CIDD (UNESCO Nemzetközi táncbizottság) elnöke felhívta a figyelmet arra, hogy milyen fontos mindenkinek meghagyni a lehetőséget a bemutatkozásra, hiszen új dolgok csak ilyen módon láthatnak napvilágot. A Kölni Nyári Táncakadémiát mint informáló intézményt első osztályúnak minősítette. Pozitívnak tartotta, hogy az egymásra ható táncstílusokat itt a leghivatottabb pedagógusok adják tovább. Hangsúlyozta azonban, hogy nem szabad az Amerikában előforduló formák beépítésénél megállni. Az érdeklődést ki kell terjeszteni az ázsiai és afrikai táncművészetre és filozófiákra is.

Idén a rekordmértetű jelentkezés miatt zsűfólásig megteltek az Akadémia termel. A népszerűbb tárgyaknál próbatáncolással rostáltak. McDuffy pl. az első dzsessz órán számokat ragasztott a táncosok mellére, és a 150 személyből folyamatosan ötvenet eltanácsolt. Még a rutinos táncosok is úgy izgultak, mintha filmfőszerepekért küzdöttek volna. Az Akadémia magyar vonatkozású eseménye: a nevelésben egyre fontosabb gyermektáncot *Roboz Agnes* tanította.

Legnagyobb élményem

H. van Manen egyhetes munkájának bemutatója lett: az ösztöndíjas növendékekkel bámulatosan gyors, pontos, professzionista munkát végzett, természetesen a video állandó segítségével. Betanítása közben venni észre, hogy a végtelenül egyszerűnek tűnő koreográfiában milyen sok rafinériával kell összhangot teremteni az elemek között. A jó indítás és pregnáns befejezés, a találó motívumok arányos elrendezése magától értetődőnek tűnt, csak éppen a szándékot ritkán láttuk a színpadon megvalósítani. A jó műszakkal nehezen megfogalmazható. Mégis valami ilyesmi történt. Egy ajtón sorra léptek be különböző személyek. Ki-ki a maga módján hagyott fel előző indulatával, felfogva és alkalmazkodva új helyzetéhez. A szoba megtelt, lövés dördül, amely hirtelen rendezett, egységes formába lapítja a falakhoz a táncosokat, s tekintetük az üres földre szegül. Az ajtó valódi volt mint hangforrás, másrészt (mint Desdemona kendője) dramaturgiai jelentőséggel bírt. A szoba térképezését a kívülről jövő hang, s a benne mozgók alakították.

Az Akadémia záró előadásán a gözölgő tömegben már a Zeneművészeti Főiskola lépcsőin is alig akadt hely. A növendékek a két hét alatt elsajátított modern anyagot, D. Jef-

erson, Graham, McDuffy és R. Odums dzsessz-, és G. G. Caciuleanu koreográfus műhelyének variációit mutatták be. A második részt a klasszikus táncnak szentelték. A párizsi növendékek bemutató óráján a közönség jóindulatú elismeréssel ugyan, ám derülten szórakozott az idomító mester-nő modorán. A B. Keil és P. Vondruska pas de deux óráin tanult Giselle II. felvonásának duettjében Dér Gábor (az ÁBI végzős növendéke) figyelmes partnernek bizonyult. Briliáns előadásban láthattunk egy „Kalóz” variációt Bruno Cauhapé szereplésében, de az est csillaga a gyönyörű Sylvie Guillem lett, aki 1983-ban a várnai versenyen I. díjat nyert az ifjúsági kategóriában. Programján J. S. Bach-Béjart *Hold* című szóját, és Minusz-Petipa *Don Quijote*-jából a nagy pas de deux-t táncolta Manuel Legrivel. Szépsége és kitűnő technikája mindkét stílusban érvényesült.

Bátran állíthatom, hogy a rendezvényeken résztvevők az idén is számtalan élménnyel gazdagodva tértek haza. Kitekintésük nemcsak más irányzatok megismerésére szolgált, hanem ismételt felhívta a figyelmet a saját népi kultúrák ismeretének jelentőségére, és a nélkülözhetetlen egyéni, elmélyült munkára.

Árva Eszter

Viták és eredmények Helsinkiben

Lakatos Gabriella
egy új
balettversenyen

Lapunk 1984/3. számában már hírül adtuk, hogy a nyár folyamán Finnország is nemzetközi balettverseny megrendezésére készül. Nos, június 25. és július 8. között a finn fővárosban valóban lezajlott az I. Nemzetközi Balettverseny, ahol 19 ország junior és felnőtt táncosai küzdöttek tizennégy tagú nemzetközi zsüri előtt az előkelő díjakért. Hazánkat Lakatos Gabriella, Operaházunk volt prímabalerinájának képviselte a zsűriben, töle érdeklődtünk a versengés eredményeiről, tapasztalatairól.

– Kinek köszönhető a nemzetközi viadal megszervezése?

– A finnek első nemzetközi balettversenyét tulajdonképpen a Nemzetközi Színházi Intézet (ITI) finn központja és a Finn Táncművészek Szövetsége szervezte, s Tellervo Koivista, a finn köztársasági elnök felesége patronálta. Az igen magas díjösszegek pedig olyan széles körű támogatásból születtek, hogy nehéz lenne a szemlélyek és intézmények nevét felsorolni. Az első helyezéssel pl. 20 000 FIM járt, a II. díjért 10 000 finn márkát kaptak a felnőtt versenyzők. Ugyancsak tízezer márka illette a legjobb koreográfia alkotóját. Az ifjúsági kategóriában az I. díj 7000, a II. díj 5000, a III. díj pedig 3000 FIM volt...

A szervezésben oroszlánszert vállalt Doris Laine, a Finn Nemzeti Opera egykori prímabalerinája, akit nagyon régóta ismerek. A múlt évben Várnában – ahol szintén zsűriztem – a verseny végén Doris Laine bejelentette, hogy 1984-ben szeretnének Helsinkiben is balettversenyt rendezni, s máris felkérte Jurij Grigorovicsot az elnöki tisztségre, társelnöknek pedig Robert

Joffreyt, az amerikai tánccelet kiemelkedő személyiségét.

– Kik foglaltak még helyet a bíráló bizottságban, s honnan érkeztek a versenyzők?

– Az itélkező testület jó részt a várnai zsűri tagjaiból állt, csak jóval kevesebben voltunk, mint Bulgáriában. De máris hozom a fesztiválfüzetet: tessék! Mint látod, az említett elnökök mellett jelen volt Jeanne Brabants Belgiumból, aztán André-Philippe Hersin, a francia Les Saisons de la Danse főszerkesztője, és a jelenleg is aktív prímabalerina, Vera Kirova Bulgáriából. Angliát Alexander Grant, Finnországot Doris Laine képviselte, Magyarországot pedig én. Lengyelországból Maria Krzyszkowska érkezett, Svájc-ból Hans Meister, míg Dániából Kirsten Ralov. Svédországból Elsa Marianne von Rosen jelent meg, az NDK-ból Dietmar Seyffert, az NSZK-ból pedig Konstanze Vernon.

Tizenkilenc országból eredetileg hetvennégy táncos nevezett be a viadalra, végül azonban hatvanhárom versenyző indult. Rendkívül furcsának találtuk, hogy a Bulgáriából jelzett négy táncos egyike sem érkezett meg. Annál inkább, mert a bolgár zsűritágon kívül díszvendégként jelen volt Emil Dimitrov, aki fő szervezőként húsz éve elindította a várnai balettversenyeket. A táncosok – mint megtudtuk – nem kaptak útlevelet. Hogy miért, nem derült ki. De nem hiszem, hogy valami politikai oka lett volna, inkább valami ügyetlen szervezés, illetve éppen szervezatlenség.

– Gondolom, a verseny követelményei a többi nemzetközi versengéshez hasonlóan fogalmazódtak meg.

– Nagyjából igen, sajnos. Tehát itt is két kategóriában

indultak a táncosok: a 15–19 évesek az ifjúsági, a 20–26 évesek pedig a felnőtt kategóriában. Máshol is, itt is értelmetlen, buta dolognak tartottam ezt a megkülönböztetést. Vitáztunk is rajta, mint sok egyében. Ugyanis szerintem akkor van értelme a „junior” és a „senior” megnevezésnek, ha mondjuk, az egyik táncos 16 éves, a másik pedig 36. De ha az ifjú 18–19 éves, a felnőtt viszont 20–21, hol itt a differencia? Szerintem a táncosnak a kora 16–17 évtől 50 éves koráig tart, hogy pl. Ulanovát, Pliszeckáját vagy Alicia Alonso említsem.

– De hát a balettversenyeknél eddig mindig megszabták a korhatárt!

– Jó, jó, egy negyvenéves táncos már nem is akar versenyezni. De 16 évtől 26–27 éves korig nem lehet két kategóriába venni a táncosokat. Hiszen most is előfordult, hogy a „junior”-ból sokkal jobbakkal kiestek – mert kevesebben indultak, így kevesebbet is engedhettünk tovább –, mint néhány felnőtt versenyző, aki abban a mezőnyben a döntőbe jutott. Megbeszéltük, hogy a jövőben ezt a kategorizálást megszüntetik.

No, a másik vitás téma a versengés három fordulója volt. Mondtam is Grigorovicsnak – aki csak a második körre érkezett meg –, hogy ez az összetétel valahogy nagyon időtlen és igazságtalan. Tudniillik: az első körben mindenki klasszikust táncol, egy pas de deux-t vagy két variációt. A második körben viszont csak modern táncot mutathat be: szólót vagy egy részletet, 1950 után készült koreográfiából. És itt a nagy baj! Nem lehet egy embert körönként kettéosztani modernbe és klasszikusba! Mert van, aki az első körből



Natalja Csehovszkaja



Oliver Matz



Kazumi Ushio

kiesik azért, mert klasszikusban nem tökéletes, bár lehet, hogy modern táncban csodát művelt volna. Vagy bekerül mint jó klasszikus a második fordulóra, de a modernben nem sokat ér. És akkor vagy kiesik, vagy továbbjut, de nem igazságos. Tehát, ha kisorsolnak mondjuk nyolc táncost, akkor azok egy este táncoljanak mindkét stílusban.

— *Mi volt a feladat a harmadik fordulóban?*

— A döntő programja klasszikus és modern műsorszámokból állt.

— *Előző gondolataidból itélve talán helyesebb lett volna, ha az első és a harmadik menet követelményeit megcserélik...*

— Valóban, mert ahogy volt, az lehetetlen és rossz!

Szintén helytelenítettem, hogy egyszerre bíráltuk a szolistaikat és a pas de deux táncosokat. Mi is a helyzet? Az egyik táncospár bemutatja — mondjuk — a *Don Quijote* nagykötését, amihez ugyebár hozzátartozik a két variáció és a kóda. A szolista viszont csak a variációt ropja, frissen, kipihenten, mert nincs a háta mögött egy nehéz pas de deux, és nincs előtte a kóda a 32 ronde de jambe fouettével. Hát ezt kell külön kategóriába tenni! Külön a szolótáncosokat és külön a pas de deux táncosokat. Volt vita!

Az egyik zsűritag — életében nem volt táncosnő — pl.

azt mondta: „miért? Hát a pas de deux alatt csak bemelegszik a táncos, attól könnyebben fog menni a kóda!” Mondom: „Asszonyom, táncolt ön pas de deux-t, variációt és kódat? Nem, én csak balettmester vagyok” — hangozott a válasz. „Akkor kérem, ne szóljon bele!” Ki volt, aki mellettem állt? A zsűri egyetlen aktív táncos tagja, a bolgár Kirova, aki azt mondta: „hogyan lehet a kétőt összehasonlítni? Hát mekkora különbség, hogy egy másfél-két perces variációt táncolok, vagy egy 8–10 perces duettet a variációkkal és kódával együtt!”

— *Úgy tűnik, Helsinkiben a zsűri nem a legharmonikusabb légkörben dolgozott. Bár alkalmasint hasznos is, ha a vélemények ütköznek.*

— Még nem is szóltam a legkellemetlenebb vitáról, amit valaha átéltem. Tudniillik az angoloktól összesen egy táncosnő jött. Az első körben, a klasszikus balettből átengedtük. Azt a borzasztó álma-gyar *Rajmonda* variációt táncolta, a spiccen bokázókkal, meg szalutálásokkal. Mindamellet, hogy a mű nem jó, és nekem nem tetszik, mert nem az a klasszikus variáció, amit kötelezőnek megkívnának, meg kell mondjam: a lány jól csinálta, kifogástalanul táncolt. Igaz, a feladat nem olyan nagyon technikás, de erős spicctechnikát kíván, és Ysa-

belle *Taylor* izlésesen, jól, egy angoltól meglepően temperamentumosan első. Tehát átengedtük a modern körbe. Most jött a borzasztó vita. Minthogy Grigorovics nem volt jelen az első fordulónál, nem tudhatta, hogy az angol táncosnő hogyan került át a második menetbe. Itt ugyanis a lány egy „*Madárdal*” című számot mutatott be. Nem volt hozzá zene, hanem magnóról, öt percen keresztül egy halom madár csivitelése hallatszott. Erre ő megjelent meztláb, térdig érő muszlin göncben, és a legprimitívebb — a régi mozgásművészetet is meghazudtoló — „talpalással” lejtett a színpadon, s hallgatta a madarak zenéjét. Megdermedtem. Később úgy vélekedtem, hogy ez a lány nem rúghat labdába, nem juthat tovább. (Ismétlem, jól csinálta az előző feladatot.) Grigorovics — aki Joffreytől itt már átvette az elnöklést — nem látta tőle a klasszikus számot, csak ezt a „*Madárdal*”. A megbeszélésen erről a produkcióról azt mondta: „Kérem, én ezt máris kihú-zom!” Mire — jellemzően nem az angol zsűritag, aki jelenleg Kanadában balettmester, nem is az amerikai Joffrey ellenkezett — a belga, a dán és a svéd hölgyek kezdtek ágálni, hogy ez „valami csodálatosan modern alkotás” (a táncosnő saját művét adta elő). Egyszerűen „karóba húzták” a szerencsétlen Grigorovicsot a köve-



Ysabelle Taylor

telésükkel, hogy ennek a lánynak igenis tovább kell menni, mert valami zseniálisat produkált. Így szólt Grigorovics: „De kérem, ha ez így megy tovább, hogy madárcsicsergésre is mozgunk (hogy táncolunk, az erős kifejezés lett volna!), akkor legközelebb tehénbögésre, lönyerítésre is bevágtat valaki, és az összes balettrajningó el lesz ragadtatva. Hogy került ez a nő ide?!” Ekkor kerültem én kínos helyzetbe, mert valaki szólt: talán kérdezze meg Lakatos Gabriellát, aki most magával egyetért, de akkor is egyetértett, mikor az angol versenyzőt átengedte a klasszikusból. Erre Jura hozám fordult: „Milyen volt?” „A klasszikus feladatot oly módon teljesítette – válaszoltam –, hogy átengedtük. Abban nem volt semmi hiba. De ki a csuda gondolta, hogy most madárcsicsergésre fog itt talpálni, meztláb?!” Erre Grigorovics nevetett, a többiek pedig zavarban voltak. Ekkor jött a kelet- és nyugatnémet zsűritag között az első „szakadás”. A keletnémet a mi pártunkon volt; nem vitás, orosz iskolát járt. A nyugatnémet –, csak, hogy pukkassza a keletnémetet – természetesen átszavazott a nyugatiakra, hogy tovább kell engedni az angol lányt. Grigorovics pedig – miután már hatodszorra nekiveselkedett – legyintett: „hát jó, hadd menjen!” Aztán megtáncoltuk: mi legyen a gálán.



Jukka Aromaa

Grigorovics így szólt: „Természetesen ugye ez a füttykoncert is menni fog!? Jövőre – tette hozzá – majd mi is csinálunk lönyerítést, tehénbögést, aztán trappolunk rá, és óriási siker lesz.” Mindenkiből kipukkadt a nevetés. És ment a füttykoncert. – Az angol Taylor azért kapott a végén koreográfiai díjat, mert újszerűt talált ki, koreografált és táncolt. Táncolt?... No, megmutatom! Figyelj! Úgy kezdte, mint egy madárijesztő. Majd három talpalt jobbra, aztán mint a dilettánsok a „17.” pozícióban, megállt, fűleskedett... Szóval eszméletlen volt!

– *Hallhatnánk még valamit a koreográfiai verseny eredményeiről?*

– A 25 000 márkás fődíjat nem adtuk ki. Az első díjat (10 000 FIM) Eddy Toussaint kanadai koreográfusnak ítéltük három munkájáért. Kétségkívül remek alkotások voltak, klasszikus anyagból, mai szemlélettel. Második díjat nyert (7500 FIM) egy finn koreográfusnő, Nina Martinen. Mikor átvette a díjat, nagyon meglepődtünk, hogy milyen fiatal. Két igen jó művet készített, bár meg kell mondjam, sokkal jobban tetszett Eck Imre korábbi betanítású koreográfiája, *A tuonelai hatyú*, melyet a díjnyertes finn táncosok mutattak be. Én még Eck Imrétől ilyen gyönyörű kompozíciót nem láttam. S ahogy a finnek előadták, mindenki el volt ra-



Kirsi Aromaa

gadatva. Mérgelődtem, hogy Eck nem kapott koreográfiai díjat, pedig engem három alkotó műve fogott meg igazán: a kanadaié, Eck Imréé és egy francia koreográfusé, akinek a kompozíciója lélegzetelállítóan szép volt. Ő azért nem kapott díjat, mert a francia zsűritag szerint (s ő már csak tudja) időközben teljesen lezüllyött. De akadt más kellemetlenség is. Dietmar Seyffert készített egy számot az NDK-beli Oliver Matznak, aki egyébként első helyezést ért el. A koreográfus azt hitte, hogy őt is díjazni fogják (jó is volt a műve), de a bírák többsége úgy vélekedett, hogy mint zsűritag nem kaphat díjat. Szegény nagyon csalódott. Végül harmadik díjas lett Ysabelle Taylor a Madárdal c. szörnységgel.

– *S a táncos díjak?*

– Az I. díjat a felnőtt mézőnyben szovjet balerina kapta. Nem vitás, Natalja Csehovszkaja a legjobb volt, csodálatosan táncolt. Bár a modernnek mondott száma lényegében klasszikus mozgásanyagból állt, kitűnően adta elő meztláb. Második helyen végzett a finn Kirsi Aromaa, ő mutatta be bátyjával Eck kompozícióját, nagyszerűen. (A fiú még jobb táncos, bár csak harmadik lett.) III. díjat kapott Sylvie Guillem Franciaországból. No, itt is volt egy kis perlekedés. Ugyanis a táncosnő a „fekete hatyú” variációt adta elő, s éppen a dupla ronde de jam-

be fouetté-ját húzta be remekül, amikor kicsúszott a lába, és iszonyút esett. Le kell pontozni! – hangzott a zsűritagok véleménye. Bele kellett szólnom. Szó nincs róla! – mondom. Nem azért esett el, mert rosszul táncolt, hanem mert csúszik a színpad! (Valóban rettenetesen csúszott, a megnyitón alig tudtam a magas sarkú cipőmben a színpadról kivánszorogni. Hogy fognak ezen forogni? – gondoltam.) Ha egy táncos bizonytalan és rossz forgó, azt látom, s akkor lepontozom, függetlenül attól, hogy elesik, vagy sem. Viszont ha egy nagyszerű táncossal állok szemben, nem számítom be az esést. Magas pontszámot adtam, így lett végül a lány harmadik helyezett. A IV. díjat egy NDK-versenyző, Bettina Thiel kapta.

A férfiak között szintén NDK-beli táncos, a kitűnő Oliver Matz nyerte a I. díjat. (Tavaly Várnában bronzérmes lett.) Második lett a szovjet Vadim Pisarev, III. díjat kapott a finn Jukka Aromaa. Negyedik helyen ismét szovjet táncos végzett, Valerij Ustinov, a Bolsoj Balett tagja.

Az ifjúsági kategóriában csak lányokat díjaztak. Az I. díjat Caroline Campo (NSZK), a II. díjat Kirsten Lamerssen (NSZK) nyerte, a III. díjat pedig egy japán kislány, Kazumi Ushio kapta.

– A tengeren túlról mások nem léptek fel?

– Itt kell szólnom az amerikai versenyzőkről, miattuk ugyanis majdnem botrány tört ki. Négy amerikai táncos indult: három fiú és egy lány. Közülük két fiú az ifjúsági kategóriában, egy pedig a felnőttek között versengett. A lényeg az, hogy a „senior” amerikai – bár gyengébb volt, mint a juniorok – bejutott a döntőbe, mert még beleért a tizenégy legjobb közé. Az ifjúsági versenyzők kiesetek.

Nos, utolsó megbeszélésünk és a sajtótájékoztató reggelén M. Krzyszkowska azt kérdezi tőlem: megkaptad a levelet? Jaj nem! – mondom –, még a portán lehet. Lemegyek, óriási szöveg oroszul és angolul, rengeteg amerikai újságíró



Armi Tihtonen

aláírásával. (Annyi újságíró persze nem volt ott, amennyinek az aláírása a beadványban szerepelt.) Kikérték maguknak, hogy a zsűri ilyen elfogult. A papír minden zsűritagnak ott volt a kezében. Mielőtt bementünk a sajtóértekezletre, összeültünk tanácskozni. Mit fogunk mondani az újságíróknak? – kérdezte valaki. Nem veszünk róla tudomást – szözlalt meg A. F. Hersin, a francia szakember. – Nem mentegetőzünk, nem védekezünk, nem ijedünk meg az

amerikaiaktól, sem nyugati, sem keleti oldalon. Mintha nem is kaptuk volna a beadványt. Ide tessék nézni: durr! – kettétépte. Mindenki dobja a papirkosárbal! Ha pedig bármelyik újságíró erről kérdez, azt mondjuk: kérem, itt felelősségteljes gárda dolgozik – de akkor nem Grigorovics úr fog felszólalni mint elnök és mint szovjet, hanem Joffrey úr, mint elnökhelyettes és mint amerikai, vagy én mint francia. Megmondjuk, hogy kiesett négy szovjet, valamint két francia versenyző, és mi nem szóltunk egy szót sem. Hát hogy kiesett két amerikai, ebből nem fogunk világháborút csinálni!” Óriási sikere volt a szavainak. Megtartottuk a sajtóértekezletet. Vártuk a kérdést (Joffrey úr már hegyezte magát), de végül erről egyetlen amerikai újságíró sem kérdezett semmit.

– Egyébként hogy érezted magad Helsinkiben?

– Kitűnően. A vendéglátás nagyszerű volt. Minthogy most jártam ötödször a finn fővárosban, rengeteg barátom van, s nagyon jól esett, hogy vadidegenek is megszólítottak az utcán, hogy nem felejtik el a Mandarint. A nyitón és a gálán is büszkén viseltem a „Fehérróza lovagrendet”, amit még Kekkonen elnökül kaptam a legnagyobb művészi elismerésként.

Szúdy Eszter

A Harlemi Táncszínház

A londoni nyári színházi szezon mindig gazdag a tánceseményekben. Nagy örömmel láttam viszont az amerikai harlemi balettet. Már 1981-ben, a decemberi Táncművészetben méltányoltam ezt az elragadó együttest. Most talán még jobbnak, még érettebbnek éltéltem őket, és új művészi élménnyel lettem gazdagabb.

Mintegy 25 évvel ezelőtt jelentkezett egy fiú Balanchine

iskolájába (School of American Ballet), és felvették. Szokatlan volt, hogy ez a fiatalember fekete volt, mert akkoriban a négerek utánozhatatlanok voltak dzsesszben, szteppben és afro-amerikai táncban, de senki nem gondolta, hogy alkattuk és temperamentumuk alkalmas lehet a klasszikus balett stílusára. A kérdéses ifjú, Arthur Mitchell azonban gyorsan haladt az iskolában, és



Mahler-dalok, C. Yonassaint és A. Connally

nemsokára a New York City Ballet szerződtette. A legnépszerűbb sztárok, szólótáncosok egyike lett. Ettől fogva a bőr színe már nem volt fontos, de Mitchell úgy érezte, hogy tenni kellene valamit a saját fajtája érdekében, és iskolát nyitott Harlemben (New York egyik negyede, ahol többnyire feketék laknak).

Saját társulatának ez volt az embrionális indulása. A nyers táncos anyagból kitűnő gardát nevelt fel, amely széles skálájú repertoárt tud előadni, és ma talán a Balanchine-koreográfiák interpretálásának a legfinomabb képviselője. A Harlemi Táncszínház nemzetközileg elismert és rendkívül sikeres együttes lett.

Nem lehet szélesebb stílusvariációt elképzelni, mint a három balettet, amelyet láttam. Az első mű, a *Mahler dalok* Michael *Smuin* koreográfiájával erősen érzeti Balanchine befolyását, de mozgásfantáziája egyéni és inventív. A mű poétikus és finom, és van Manen (aki röviddel ezelőtt járt Londonban) nyers szexualitása után különösen kellemesen hatott. Duettek, hármasok, négyesek követik egymást, lehetőkönyű folyamatban. A fiúk ugrása hihetetlenül puha, hangtalan. Nem minden lány lábfeje kifogástalan, de könynyedségük, átélésük sokat pótol, és általános technikai felkészültségük is elismerésre méltó.

A második darab az ismert dráma, Tennessee Williams:

A vágy villamosa alapján készült. Valerie Bettis, aki felelős érte, nehéz feladatra vállalkozott. Ezt a lélektani drámát nehéz táncban visszaadni. Persze az események ott vannak, de elvész az író elmesélő művészete. Hozzájárul, hogy a tartalom elég komplikált és gyanakszom, hogy aki nem ismeri a darabot, nem nagyon érti a jelenben és múltban változó történetet. Mindegy, a táncosok a legjobbat nyújtották, és a Kovalszkit alakító Lowell Smith egészen kiváló volt. Nyers férfiassággal és kitűnő táncképességgel alakította szerepét.

A harmadik balett, a *Banda*



A vágy villamosa – V. Johnson és L. Smith

– mestermű. A tánc az Afrikából származó Voodoo temetési szertartást dolgozza fel. Főszereplője Baron Samedi, a leghatalmasabb afrikai isten. – Itt az együttes megtalálta gyökereit, de nem vad összevisszaságot láttunk, hanem egy remekül felépített, rendezett játékot, amely ennek ellenére sem veszített elementáris erejéből. A díszletet, koreográfiát, jelmezeket és zenét ugyanaz a művész tervezte: Geoffrey Holder. Verhetetlen művészi egységet teremtett.

Megpróbálom a tartalmat leírni, de képtelen vagyok az uralkodó hangulatot visszaadni. Egy férfi érkezik a színre,

magasan tartva egy kis koporsót. Dobolásra bevonulnak a gyászolók, térden csúszva, mint nagy fekete madarak, köztük az elhunyt gyerek anyja, majd a papok. Megkezdődik a szertartás. Kísértetiesen és vad, féktelen vallásos transzban mozog a tömeg, valamilyen mélyreható képfolyamatot teremtve. Végül az anya egyedül marad, a sirra borulva. Megjelenik Baron Samedi, a temetők ura, a múlt őre, az arisztokratikus bohócok királya és a szeretkezés serkentője. Cilinderben és fehér frakkban van, alsó teste majdnem meztelen. Egy sálat és egy sétatopot tart, az élet és élvezet jelképeit. Tánc fantasztikus. Groteszki, sajátos mozdulatai néha komikusan morbidak, néha primitíven erotikusak, majd ördögien gonoszak. Az anya nem fogadja el az élet szimbólumát, a sálat, és így Baron Samedi megfojtja egy darab kötéllel, amellyel korábban valamilyen sátáni játékot mutatott be. Donald Williams, a Baron Samedit ábrázoló táncos a legnagyobb dicséretet érdemli. Különleges tehetséggel táncolja és jellemzi Baron Samedi furcsa, baljóslatú figuráját.

Az egész művet a Voodoo papnak és a festő André Pierre-nek dedikálták.

Nádasi Marcella



Banda – K. Brown és D. Williams

Ösztöndíjjal Londonban

A Művelődésügyi Minisztérium és a British Council ösztöndíjával május 20. és június 4. között Londonban töltöttem két hetet: mindent látni, tanulni, ami ebben a periódusban csak elérhető volt. A British Council az általam benyújtott programot mindenben segítette, köszönöm is figyelmüket.

Állandó gyakorlási lehetőséget kaptam a Festival Balletnél, igen jó pedagógusokkal (Etchevera, Collins). Ellátogattam a Royal Ballet-hez is, és a Royal Ballet iskolájában gyakorlaton is részt vettem, Galina Samsovánál. Azt tapasztaltam mind a Festival Ballet-nél, mind a Royal Ballet-nél, hogy igen magas színvonalúak voltak a *tréningek*. Egy órába belefért minden, és az igen nyugodt felépítés a végén előadászerű tempóvá fokozódott. A nehéz lépések négyszer ismétlődtek, a főszereplők pedig aznap nehéz kombinációjukat vagy *ronde de jambi fouetté*-iket is megcsinálták. Ha kevés idő állt rendelkezésre, az óra addig jutott el, amíg a test fegyelmezetté és precízvé válhatott. Nem zsúfoltak be mindent, hiszen a bemelegítést nem lehet átugrani, mert akkor mindenki kapásból tudna táncolni.

A *Covent Garden*-ben két előadást láttam. Előbb három egyfelvonásost: *Les Biches*, *Shadowplay* és *Gloria*. A *Les Biches*-t Ashton meghívására B. Nijinska 78 éves korában állította újra színre a Covent-ben Poulenc zenéjére. Neoklasszikus mű, eleganciával és pasztell-finomsággal mutatja be egy letűnt kornak, az előkelő társasági életnek viselkedését. A főszerepekben Angela Cox, Gail Taphouse, Ashley Page, Stefan Jefferies, Nicola Roberts alakítását láthattam.

A *Shadowplay* (Árnyjáték) zenéjét Charles Koechlin szerezte, koreográfiáját Antony Tudor. A balett Tudor buddhizmus iránti érdeklődéséről szól. Egy fiatallembert fest le (Julian Hossking), aki földi és szellemi lények közepette *önmagát keresi*. A balett eléggé misztikus témája miatt nem igazán közönségsiker, de igen eredeti műnek bizonyul. Főszereplője eredetileg Antony Dowell volt, de később Nurejevnek is nagyszerű szerepként szolgált.

A *Gloria*, MacMillan koreográfiája újból Poulenc zenéjére születte. A címet MacMillan Poulenc-nek a Katolikus mise szövegére írott zenéjéből vette át. A partitúra zenekarra és nagy kórusra íródott, és meglehetősen egzaltált darabnak tűnt. MacMillan itt az első világháború komor hangulatát idézte vissza. A háború után egyedül maradt lányok árnyéka összevegyül elvesztett szerelmeseik árnyékával, akik elnyűtt harci öltözékeiket viselték, amelyekben megölték őket. Az előadásból egyébként semmiféle történet vagy cselekmény nem vehető ki. A fő-

szerepekben Jennifer Penney, Wayne Eagling és Julian Hossking alakítását láthattam.

Mindhárom balett különben hagyományörzés szempontjából igen értékes alkotás, magas színvonalú előadásban és előadókkal.

Láttam még a Covent Gardenben Prokofjev: *Rómeó és Júliá*ját, MacMillan koreográfiájával. A pas de deux-k tetszetek, nagyon emlékeztettek John Cranko kettőseire, és azt hiszem, tőlük a most igen népszerű Kylian is sokat tanult. Júliát egy kínai-európai származású balerina táncolja, Ravenna Tucker, keleties megjelenésével igen poétikusan. Rendkívüli adottsága, hogy súlytalannak tűnt és mégis emberiek voltak érzelmi megnyilvánulásai.

Új bemutatót sajnos nem láttam a Coventben. A *Festival Ballet* előadásában láttam a *Giselle*-t. Nem éreztem kimagaslónak, kivéve a scenérozást és a jelmezeket, valamint a balettkar kifogástalan munkáját. A főszerepeket az olasz Renata Calderini és az orosz Vladimir Derevjanko táncolta. Ugyanennél a társulatnál megnéztem még a Marcia Haydée által betanított *Anyegin*t, John Cranko koreográfiáját. A darabot az itthoni közönség is láthatta a stuttgartiaktól az Erkel Színházban. Nekem akkor is tetszett és most is, különösen a pas de deux-k voltak elragadóak. A főszerepekben Ben van Cauwenbergh (*Anyegin*) és Ruanne (Tatjana) lépett fel, a második szereposztásban pedig Alexander Sombart és Mary McKendry.

A *Festival Ballet* előadásában még egy négy egyfelvonásosból álló műsort is megtekinthettem. Közülük a *Négy évszak* Richard Strauss zenéjére készült, Ben Stevenson koreográfiájával. Három pár táncol a színpadon; hátterüket sötétkék árnyalatú és mozdítható fehér muszlin drapériák adják, festik alá különböző hangulattal. Kettősök, pas de trois-k és szólók váltakoznak, s a három pár nyitja és zárja a darabot. Richard Strauss és Béjart remekműve után nehéz mást elfogadni, de Stevenson műve is nagyon megfogott. Stílusa erősen kötődik a klasszikus elemekhez, és táncosait is ilyen igénytel válogatta össze. Különösen az „Ősz” pas de deux-je volt nagyon szép.

Ben Stevenson készítette a másik számot is *Britten* zenéjére, egy grandiózus koncertszámot, tulajdonképpen gálára vagy versenyre való *kettőst*. Kiaknáza és ötvözte a klasszikus pas de deux-ket a modern táncal, s kitűnő lehetőséget teremtett olyan virtuóz előadóknak, mint pl. Andria Hall és Ben van Cauwenbergh. (Néhány szóban itt bemutatnám a koreográfus B. *Stevensont*. A Royal Akadémián tanult, majd négy évig a Sadlers Wellsnél táncolt. 1959-től a Festival Ballet tagja, itt táncolja az *Etűdök*, A szifid stb. szerepeit, de filmekben és musicalokban is közreműködik. Később a társulat balettmestere. Első munkája 1967-ben a *Csiperózsika*. Sokat dolgozik az USA-ban – a Harkness Balett igazgatója, megkomponálja a *Peer Gynt* és a *Késő város táncait* –, s vendéggel Pekingben és Sanghaiban ugyancsak dolgozott. A *Festival Ballet* számára 1973-ban készítette a *Hamupipó*két, tíz évvel később a *Négy évszakot*, a *Britten pas de deux*-t pedig ebben az évben komponálta.)

A *Gratuation Ball* David Lichin műve Alexander Benois szövegére és Johann Strauss zenéjére. Eredetileg a Gyagilev együttes repertoárján szerepelt M. Fokin koreográfiájával és L. Massine rendezésében. D. Lichin 1937-ben újra színre vitte, s ezt a változatot tűzte programjára később a Festival Ballet. A darabban a bécsi udvar kadétjai közös műsoros bált rendeznek egy leánynevelő intézettel, a helyi előkelőségek részvételével. A kislányok és legények között szerelmi szálak szövődnek, szökési kísérlettel. Titokban a hadapródok kapitánya és a szigorú nevelőnő is flörtöl. A sok kalamajka és a színpadon lezajlott műsoros előadás után minden tisztázódik és jóra fordul. A balett sok jó tánclehetőséget nyújt tizennégy fiúnak és lánynak, különböző karakterfiguráknak, egyben lehetővé teszi egy letűnt kor hangulatának bemutatását.

Bournonville *Napolijából* a 3. felvonást nálunk is bemutatták már. A Festival Ballet estjén jó előadásban láthattam, a Dániából származó virtuóz férfitáncos, Koen Onzia pedig kimagasító alakítást nyújtott. Az est közönségét percekig tartó tapsviharra készítette.

Megnézhettem a *Riversid Stúdió* fiatal koreográfusainak előadását is. A táncosok és a koreográfusok a Sadlers Wells és a Royal Ballet társulattól kerültek ki. A stúdió helyisége egy televíziós műterem, amelyből a tévések már kiköltöztek, de a csupasz téglafalakon túl otthagyták a mennyezeten függő lámpatesteket. A nézőteret vastraverzekre emelték (szegedi Dóm-tér kis méretben), mintegy kétszáz férőhellyel. Biztos találmánknak itthon is elhagyott gyárépületet hasonló célra... Mindenesetre a megoldás elgondolkoztató.

A *London School of Contemporary Ballet* stúdiójában órákat látogattam, sőt gyakorlaton is részt vettem: egy Cohan-órán és egy Martha Graham-órán. Rendkívül élveztem. Már akár ezért az újdonságért is érdemes volt Londonba utazni. Az órákon és a gyakorlaton azt tapasztaltam, hogy mindennek az alapja a klasszikus balett, csak a testnek sokkal természetesebb mozgáselemeit használják fel. A mozgásanyag állandó, folyamatos dinamikát, szervesen összefüggő jelenetsort biztosít.

A *Contemporary Ballet* együttesétől két előadást is láttam. A *Canso Trobar* (*Kutatás a dalkönyvben*) c. koreográfia Cristopher Bannermann alkotása, melyhez XII. és XIII. századi zenei anyagból Martin Best írt énekesekre és hangszerekre kísérőzenét. A balett tíz kis tételből áll, és mind a dalok stílusát és hangulatát próbálja kifejezni. A spanyol, itáliai és provenci dalok az életet, a kék eget, a forró hangulatú délt, a szerelmet és költészetet nyújtják a nézőnek. A másik koreográfiát Tom Jobe komponálta Barrington Phelung zenéjére. A *Run Like Thunder* (Rohanj, mint a vihar) tulajdonképpen egy komputer zenei montázsára készült, a hangulata menekülést, katasztrófát sejtet. Mozgása szögletes, gépies.

Siobhan Davies *New Galileo* c. filozofikus műve (z.: John Adams) lényegében arról szól, hogy a történelem minden korszakban megismétli

önmagát, csak a problémák tartalma változó; hogy mindig akadnak üttörők és áldozatok. A következő kompozíciót *Songs, Lamentations and Praises* (*Dalok, Siránkozások és Magasztalások*) címmel Robert Cohan készítette (zene: Geoffrey Burgon). A koreográfus a címek szerint három részre osztotta a balettet, és a címek alatti verssorokra támaszkodva fejtekte ki eléggé elvonatkoztatott témáját. Megpróbálom a vers értelmével leírni, mit akart kifejezni a művével.

Dalok: „Vigy engem Magaddal, kívánságunk teljesüljön, Fogadj a szívedbe, ó Király!”

Siránkozások: „Örömünk távol van tőlünk, Táncunk boldognak tűnik a Gyászban.”

Magasztalások: „Mondd: Te vagy az Úr, Mondd: az Isten a szentélyben, Mondd Velem Járód kézidobra Táncunkat.”

S. Davies másik koreográfiájához Saint-Saëns zenéjét választotta. A *Carnival*-ban egy cirkuszigazgató felvonultatja az Isten összes állatát, beleértve az embert is! A szellemes és vidám darabot a táncosok egyszerű jelmezekben és kitűnő jellemábrázolással adták elő.

Robert Cohan J. S. Bach muzsikáját használta fel *Agora* c. balettjéhez. *Agora* egy időszámítás előtti VI. századi város neve. A színpadon látható egy teljes piactér, gránátalmafa, rabszolgák, virágfűzér-árusok, gyermektestű jócsok stb., mindezek persze csak jelképesen. A koreográfus – úgy tűnik – keresi az emberi lét útját: hová, merre vezet az emberi küzdelem?

E művek a Táncszínház legutóbbi bemutatói-ból valók, 1982–84 közötti időszakban születtek. Lenyűgöző volt az előadás sodrása, a vége felé szinte kifárasztotta a néző szemét. A táncosok fáradhatatlannak tűntek. A négy koreográfus jól kiegészíti egymást: a súlyos történelmi mondanivaló, emberi küzdelem, háború, a belső feszültség és a látszólagos könnyebb világ látványa egyenlő szintű művészi fokon jelentkeznek a koreográfiákban.

Egy esős délelőtt ellátogattam a *Koreográfiai Intézetbe*, és beültem az egyik terembe, tizennégy tanuló közé. A fekete tábla előtt fiatal balettáncosnő oktatta a nebulókat, akik a világ minden tájáról jöttek az intézetbe. Alapfokú balett képzés után vagy mellett tanulják a táncírás bonyolult tudományát. A hallgatók kottapapírhoz hasonló füzetre hajolva szorgalmasan rajzolgatták a baletthangjegyeket, sok egyéb jellel együtt: tíz hangjegysort, taktusonként összekapcsolva, s bejegyezve az induló hangot és taktusszámot, valamint a tánc lépéseket. Az öt-öt vonal fölött és alatt még speciális koreográfusi utasítások is szerepeltek: pl. jobbról vagy balról jöjjenek-e be, vagy nagyon mély arabesque legyen stb. Egyébként épp a Hattyúk tava nagy pas de deux-je volt a feladat.

Angliában ma már minden színháznak van ilyen speciális lexikális képzésű betanító tanára, aki jóformán kottalapokról mondja fel a lépésanyagot. Igen nagy elismerésem ennek a tudománynak, de bevallom, örültem, amikor egy óra elteltével vendéglátóm, Elizabeth Cun-

liff átkísért a számomra érthetőbb látványt nyújtó hatalmas video-tárunkba, ahol az elmúlt évtized valamennyi számottevő balettelőadása fellelhető. Többek között láttam az *Ondin* c. balett egy részletét a még ragyogó R. Nurejevvel és a még mindig bájos és elragadó M. Fonteyn-nel.

Londonból elutaztam Southamptonba, hogy megnézhessem a *Rambert Balett* egyik előadását. Három tehetséges koreográfusuk új, 1984-ben készült munkáit láthattam. Az első műben: *Voices and Light Footsteps* (Hangok és ragyogó lépések) Monteverdi 7 tételből álló muzsikája kitűnően segítette a koreográfus, Richard Alston elképzeléseit. A műben nagyon érdekesen ötvöződött a madrigál zene és a modern tánc. A szólók, pas de deux-k és pas de trois-k kitűnően érzékeltették a hangulati és érzelmi változásokat. A második darabot az együttes művészeti vezetője, Christopher Bruce alkotta, *Concertino* címmel. A balettet Marie Rambert inspirálta, sőt a koreográfusi ajánlás is az együttes alapítójához szól. Bruce nagyszerűen használta L. Janaček zenéjét a cseh folklór alaplépéseiből

és a modern táncból ötvözött munkájához. Nagyon tetszett a mű sodró lendülete, valamint a kitűnő előadógárda: Lucy Burger, Rebecca Hom, Hugh Craig és Ikky Maas.

Utolsóként mutatták be Robert North *Colour Moves* (Színes mozdulatok) c. művét. A koreográfus Christopher Benstead vidám, lendületes és csupa ritmus zenéjére lenyűgöző fantáziával komponálta meg a szívdarvány különböző színeit. North nemcsak szípkázó és szellemes koreográfus, hanem kitűnő táncos is. Vonzódik a színek, a fiatalság, a problémamentes vidámság légkörének megteremtéséhez. Életerő sugárzott az előadásból. Öröm volt végignézni!

Az est maradéktalanul tetszett, mert a táncosok testük minden idegszálával, mozgásuk abszolút biztonságával szolgálták a koreográfiát és a zenét. Az együttes egyébként tervez egy kelet-európai turnét, és arról beszéltek, hogy boldogan ellátogatnának Budapestre is. Bizony jó lenne őket itthon is látni!

Pártay Lilla

Az 1983/84-es táncévad Svédországban

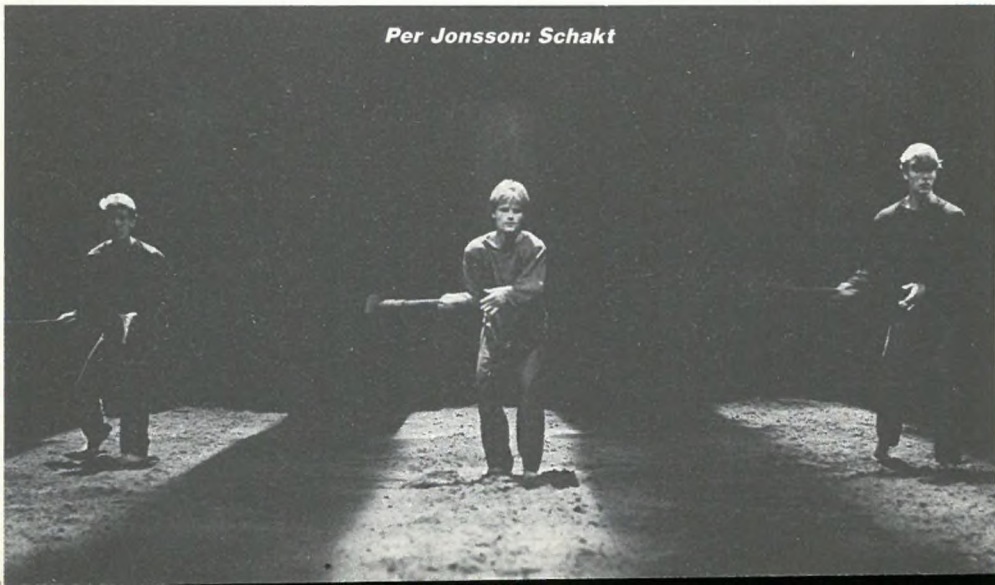
A Svéd Királyi Balettnak nem sikerült koreográfusokat felnevelni a házon belül, így hát állandóan importálni kénytelen, ha kapcsolatban akar maradni a mai klasszikus balett újító irányzataival. Jelen-tős energiákat fektet szándékai megvalósításába. Ennek eredményeképp az elmúlt sze-

zonban három pazar produkciót láthattunk. Volt közöttük vonzóan kedves, és volt köztük elképesztő is. Heinz Spoerli Diótörőjét, Valerij Panov Három nővérét, és egy John Neumeier darabjaiból összeállított estét láthattunk.

A svájci Spoerli a saját bázelei változata alapján állította

színre Diótörőjét; néhol kiigazította a svéd táncosoknak megfelelően. Azoknak szól ez az előadás, akik jobban szeretik a táncot, mint a karácsonyi ünnepeket, s így – leg-alábbis nekem – nagy megkönnyebbülést jelentett. Nagyon megkopott már a polgári otthon védő falai közt idillikus

Per Jonsson: Schakt



légkörben eltöltött ártatlan gyermekkor viktoriánus álma.

Spoerli Diótörőjének első felvonása felnőttek ünnepegére viszi el nézőit. A jól-rosszul instruált gyerekcsapatok és unalmas játékaik – mert általában ez szokott az első felvonás alapanyaga lenni – ezúttal kisöpörtettek a színpadról. Eltűnt a karácsonyfa, valamint az egerek és ólomkatonák csatája is. Spoerli nem használt pantomimes átkötést, a színpad zárt terét pedig nyomatékosan széttörte. Björn Ed rokokó stílusú palotafélét tervezett, sápadt arany palotabelsőt. De úgy készítették el a díszlet vásznait, hogy a megváltozott világításban átetszőkké váltak, és belátszódtak a kert hóborította fái, így hát egy nem túl hangsúlyos, de csodálatosan szép téli éjszákára nyílt kilátásunk.

Spoerli azzal köti össze a felvonásokat, hogy Mária, a ház tinédzser korú lánya megálmodja szülei ünnepegének (I. felvonás) a kifordított változatát (II. felvonás). Ismét felbukkannak apja diplomata barátai, de ezúttal a tündérmesék egzotikus figuráiként. A herceg és a hercegnő Mária unokabátyja és tánctanárnője lesz. A darab időnként utal az eredeti pétervári előadás hoffmanniádjaira, de ezek az utalások többnyire tiszteletteljesen ironikus idézetek.

Spoerli koreográfiája fellazítja a klasszikus kompozíciós elveket. Elkerüli a túlságosan nyilvánvaló fogásokat és szimetriákat (melyek szerint a balettkar egyik fele pontosan tükrözi a másik felét, az egyik fél pontosan azt csinálja jobb oldalon, amit a másik fél a bal oldalon). A felvonulások és merev frontális effektusok helyett a táncosokat inkább nagy körökbe küldi. A hóhelyek tánca és a virágok tánca a szemnek elbűvölő muzsikává válik. Igen fiatal balettkarunk kitűnően adta elő ezeket a táncokat, és talán tőlük kaptuk a legszebb pillanatokat ebben a Diótörőben.

Kétségtelen, hogy a női főszerep káprázatos lehetőségeket biztosít a táncosnőnek, de nemcsak a szerep káprázatos, Anneli *Alhanko* is az; valószínűleg ő a Svéd Királyi Ba-



Ana Laguna Mats Ek: *Sacre du printemps* koreográfiájában (Lesley Leslie-Spinks felv.)

lett legnagyobb egyénisége, legkáprázatosabb táncosa. Tánctanárnő-hercegnő szerepére egy csodálatos nagy pas de deux-vel tette fel a koronát, az előadás koronáját. Boldog, szertelen táncában szinte testet öltöttek a sugárzó ifjúkori álmok. Minden művészetek közt a klasszikus balett kiváltsága, hogy ilyen élményt hozzon létre. *Partnere*, *Weit Carlsson*, és a másik szereposztást táncoló *Per Arthur Segeström*, és a fiatal *Johanna Björnson* szintén nagyon szép mozzanatokot mutattak Spoerli ihletett *Petipa-Ivanov* másolatának duettjeiben. A stockholmi Diótörő őszinte, vidám mű, kiemeli Csajkovszkij szellemes, vidám zenéjét. Édes mese, de felnőtt ízléssel.

Valerij Panov Három nővére láthatóan a jellegzetesen orosznak ismert stílusban készült show, ami csakugyan elkülöníti Panovot nyugati kollégáitól: valóban más az ízlése és más a módszere. Három nővéreben a legelső áldozat Csehov. Ha drámai balettként nézzük, a mű tökéletes kudarc, bántóan, még egy parány sem maradt benne az eredeti mű szenzibilitásából. Ez a balett tisztán virtuozitás-parádé, a számok struktúrájára építkeznek: szólók, duettek és csoporttáncok laza füzére, időnként eljátszott jelenetek is vannak benne, sőt néha még dialógusok is. A beszéd használata érdekesnek látszódnak, de korántsem az, ha színpadi beszédben gyakorlatlan táncos-

soktól látjuk, halljuk, akik mellesleg változatos külföldi akcentusokkal mondják szerepeiket.

A koreográfia tobzódik a nyaktörő emelésekben és pörgő ugrásokban, de ugyancsak fantáziátlanul és túl gyakran használja a forgásokat (többnyire pirouettek), a steril szimmetrikus csoportokat és a motiválatlan kódákat. A duettek úgy sorjáznak egymás után, mint a jégkorcsolyabajnokság kettősei. Az egész műnek tulajdonképpen egyetlen pozitívuma, hogy Panov olyan merészséget és gyorsaságot tudott kihozni a Svéd Királyi Balett művészeiből, amit nem is gondoltunk volna róluk. Ann-Berit Sörensen (Irina) Victor Valcuval (Tuzenbach), és Astrid Srtüver (Mása) Per Arthur Segerströmmel (Versinyin) kezüket-lábukat kockáztatják a pas de deux-kben, amelyek teli vannak szédítő spirálokkal, hirtelen ugrásokkal és nehéz váltásokkal az emelésekben. Anneli Alhanko Olga szerepében táncol el egy csodálatos szólót; karja mozgása a darvak repülését idézi, ezek a madarak szimbolizálják a szabadságot, melyet sosem találnak meg a nővérek. Ez az egyetlen szám, amelyben homályosan felfedezheljük Csehov tónusát.

John Neumeier, a hamburgi balett sikeres vezetője három rövidebb darabból összeállított estét mutatott be a svéd közönségnek. A három mű a koreográfus különböző korszakaiból származik. Neumeier koreográfiai nagyon érdekesek, ha az ember olvas róluk. Témáinak skálája igen széles, merész intellektuális megközelítése és kollázs-technikájú kompozíciója valóban messze távolodott a régi-módi narratív balettől, és új utakat nyitott meg a tánc előtt a tudatalatti feltárásában. De a való életben – legalábbis a Királyi Balett táncosaival – inkább kényszeredettek, mint szellemesnek látszik a módszer, és egy eléggé statikus fantázia kifejeződésének tűnik. Neumeier nagyon jó képeket talál ki, de nemigen tudja kibontani és kifejleszteni őket.

A legszellemebb és legkényvedebb darab a *Bach: Suite No. 3.* volt; eredetileg az

új hamburgi színház felavatására készült. A *Csönd* (Stille) már mélyebb mű, egy csoport tudatalatti kapcsolatairól szól, és arról, hogy miként hat rájuk egy idegen megérkezése. A darab lidércnyomásos hatása leginkább egy díszletötletnek köszönhető. A színpadra ugyanis 45 fokos szögben felfüggesztettek egy hatalmas tükröt (a balettstúdió tükrét?), és így kétszer látjuk a táncost, előlről és felülről. Jens Graff és Niklas Ek figyelmet érdemlő szaktudással táncolta el a Krisztus-szerű idegent, de sem ők, sem a csoport nem tudta fenntartani a megfelelő drámai feszültséget ebben a terápikus fantazmagóriában.

A program harmadik, ambiciózus darabjában, a *Trisztán*ban valóban benne volt az egész Neumeier, az is, ami a legjobb benne, és az is, ami a legrosszabb. *Trisztán*, Izolda és Márk király Háromszögdrámáját tizenkét nő kísérete végig; ők ábrázolták a tengert, a könyörtelenül bekövetkező véget szimbólumát. Koreográfiai mesterfogás a testükön végighaladó, érzéketlen hullámzó mozgás. Túlzott komolyságában azonban Neumeier nagyon elbánt a *Trisztán* főszereplőivel. Niklas Ek *Trisztánja* befulladt a szögletes, görcsös mozdulatokkal érzékeltetett passzív szenvedésben. Anneli Alhanko Izoldaként legalább megmutathatta, hogy micsoda könnyedséggel használja testét, amikor a rendkívül lágy mozdulatokból átváltott a jeges, merev mozgásokba. Vlado Juras táncolta a nevetésesen brutális Márk hálátlan szerepét; lovagjai körében kábító punkok közti hóhérra emlékeztetett. A Királyi Balett láthatóan megtette, ami tőle telt. De kemény dolog balettet csinálni, ha abban a mozgásnyelvben nincs igazi muzikalitás.

Nagy vállalkozásban vettek részt a Svéd Királyi Balett művészei: előadásukban tört be a színpadra egy fiatal, nagyon ígéretes koreográfus. Neve: Per Jonsson. A Ballet Academy-ben tanult. Ez a stockholmi független iskola leginkább olyan növendékekkel foglalkozik, akik élethorok késői szakaszában kezdtek el táncot tanulni. Jonsson ezután számos

szabadúszó csoportban táncolt és kabarékban is fellépett. A National College of Dance koreográfiai kurzusával fejeződött be tanulmányai sora.

Addigra már elkészítette trilógiája első két részét, a harmadikat 1984 szeptemberében mutatja be a Cullberg Ballet. Az első két rész címe *Golek* és *Gabok*. Ezekben különös táncszínész csinál: tele vannak szimbólumokkal, léggömbök és cselekménye álmosszerű, delírios. A munka, mellyel most hirtelen nevet szerzett magának, a *Shaft* címet viseli. Újítás, hogy nagyon puritán, tiszta és koncentrált formát használ benne. Három férfitanácsos végigsétál három földszávon, amelyek végén egy-egy sötétlen ragyogó vaslemez függ. A táncosok elkezdik porlyölkölni útna a vaslemezeket, először teljesen őrlöngve, aztán egyre ritkulóbban, majd újra föllángol a tömör, kétségbeesett ritmus, azután vége. A felfüggesztett vaslemezek, gongok olyanok, mintha kapuk lennének, melyeken sohasem léphetnek be a férfiak, és ettől cselekedetük teljesen értelmét veszti. Ezt az érdekességében szép monumentális metaforát szinte belénk kalapálják; rendkívül expresszív, de lehetetlen lefordítani. Annyi bizonyos, hogy a rabság, a kétségbeesés képe.

A Királyi Balett klasszikus képzettségű táncosai megtanulták és nagyon meggyőzően adják elő Jonsson robbanó, szinte rángatózó, rendkívül egyéni frazirozását. A *Shaft*-ot a jövő télen is láthatjuk majd a Királyi Balett műsorában. Az *akadémikus tánc fellegvárába betört hát a poszt-modern tánc első hulláma*.

Gothenburgban továbbra sem tört meg Ulf Gadd alkotó lendülete. A tavaly novemberben bemutatott *Iphigenia* az évadban a negyedik műve, de az érdekesebb a tavaszi nagy produkció, a Kratt volt, amely sokkal jobban beleillett Ulf Gadd és Svenrik Goude szcenográfus ünnepelt táncszínházi munkái sorába, bár formálisan nem ezekhez tartozott.

A Kratt tulajdonképpen Eduard Tubin 1943-as észta balettjének felújítása. Egy népi legenda alapján írta a librettót Tubin felesége. A Kratt azt a

bábút, varázseszközt jelenti észtül, melyet seprűnyélre kötött szalmából és rongyokból csinálnak. A bábuba beleköltözik az ördög szolgája, és természetfeletti hatalmával manóként szolgálja gazdáját, a bábú készítőjét, akinek mindenféle földi jókat meg tud szerezni. A balettben a szegény bérest, Agut kapja el a kísértés, hogy Krattot készítse, így akarja legyőzni riválisát, Reinet, akinek Maimu nevű menyasszonyába beleszeretett.

A balett színre vitelében Gadd és Goude sajnós beleesett a hollywoodi természetfölöttiség-ábrázolás csapdájába (Hollywoodban dívik most a fekete tömegek használata, a Drakula-reneszánsz, a sátánizmus, a meztelen erdei szellemek csapata stb.). De azért Kratt-ukban mégiscsak több a jól sikerült részlet, mint a megbiccnő ízlés. Ivor Howard a démonikus figurák szakembere a Gothenburg Balettben, ő játssza igen árnyaltan Agu színes alakját, akit társadalmi szerepe kényszerített erőszakra és istenkáromlásba.

A koreográfia legjobb részei

a kitűnő együttesek, és a fiatalok falusi táncversenye – az utóbbi a cselekmény nyugvópontja. Gadd és Goude pásztorál képet festett a laza klasszicizmus légies girlandjaiból, idillt álnaivság nélkül, életket, tisztát, mint a tavaszi forrásviz.

A *Cullberg Balett* gazdag szezont zárt, négy új művet mutatott be, ezekből kettő igazán megérdemli a figyelmet. *Luc Bouy Volt egyszer egy ház* (Once there was a house) című darabjában kedves, meghitt képet fest egy fiú és szülei kapcsolatáról, Ulysses Dove *Éjszakai árny*-a pedig (Night Shade) időnként rendkívül hatásos fizikailag a divatos primitivizmusával, – mégis, igazából egyik darab sem érte meg azt a tehetséget és lelkesedést, amit a csodálatos Cullberg-táncosok belefektettek.

Sokkal érdekesebb volt, bár esztétikailag ez sem hibátlan, Mats Ek első új műve a *Giselle* óta: a *Tavasznünp* – régi japán környezetben. Tudjuk, hogy a nagyra törő koreográfusok előbb vagy utóbb mind megütköznek Sztravinszkij robbanó zenéjével. Két évvel ezelőtt Ulf Gadd vívta meg a

csatát a Gothenburg Balettben, kitűnő eredménnyel. Az ő absztrakt fekete-fehér változatából eltűnt az egész természetesség-misztika. Mats Ek *Tavasznünp*-éből is eltűnt, bár az áldozat eszméje azért megmaradt a cselekmény mélyén.

Ek azt mondja: a zene indította őt arra, hogy Japánba helyezze a cselekményt. Ismeretei szerint a japán feudális társadalom élete volt a legerősebben ritualizált. Minden funkciót szabályoztak és tilalmakkal vettek körül. És mégis lángolóan indulatosaknak ismerjük a régi japánokat. Ek ugyanezt az ellentétet fedezte fel Sztravinszkij zenéjében, amely egyszerre pontosan szabályozott, és mégis izgalommal teli, van benne kényszer, öröm, bánat és humor.

Ek balettjében családi körön belül, a generációk közti ellentétet következtében születik meg az áldozat. A hagyományos patriarka apa megpróbálja megfékezni a fiának kiszemelt menyasszonyt, aki nem akarja elfogadni azt a határozott keretek közé zárt életet, amit a feudális társadalom az asszonynak előír. A lánynak el

B. Cullberg: Strangers (Paul Krüpel felv.)



kell viselnie egy nyilvános rituális büntetést, de erre is töretlen elszántsággal válaszol: a balett végén saját szamuráj-kardjával öli meg az apát. Ek szerint ezt az áldozatot a váltózásért kellett meghozni.

Ana *Laguna* csodálatosan táncolja a mennyasszony elmentmondásokkal teli szerepét. Nem is annyira az apa, inkább ő az igazi áldozat, és az ő halála egész valószínűtlen – már nem az Ek ábrázolta világba tartozik. A lány a karddal úgy szeli át a darabot, ahogy a felébredés elúzi, megöli a lidérces álmat. Ek Tavaszünnepe arról szól, hogy a hagyományos áldozat visszaüthet, és lerombolhatja a kegyetlen rendet. Eknek ez a műve is a többi koreográfiájára jellemző alagondolat szolgálatában áll: ő a balettet a felszabadulás gesztusainak ábrázolására használja, műveiben szétöri az elnyomottság klausztrifikus világát.

Milyen hatása van táncnak? Pszichológiai szempontból szólnunk kell Yvan *Auzely*-ről, aki nagyon szépen alakítja a fiút. Forrófejű és sebezhető alakot épít fel, aki még csak félig zárkózott be a hagyományok páncéljába, megosztott lelke önmagával viaskodik. De ha általános képet akarunk rajzolni a balettről, az egész eléggé sivár és monoton. Ek japán képei túlságosan nyilvánvalóak, egyértelműek, néha érzünk bennük valami rejtélyes nyomást, de a legtöbb ször üreseknek látszanak.

Birgit *Cullberg* a kommersziális kultúra területére merészkedett egy tévéprodukciónal, amely a híres svéd popegyüttesről, az ABBA-ról kapta címét, és amely az együttes dalain alapszik. Egy sor apró koreografikus szekecsből áll a balett, a szekecs többnyire a szerelemről szólnak. *Cullberg* először használta dzsessz-tánc technikát – asszisztense, Kenneth *Gustafsson* segítségével –, és igen sok új scenográfiai eszközt alkalmaz (chroma-key-t, a diszlett kicsinyített modelljének kettőzését). Az igen valóban szenzáció, és igen jó hirdetés-show, de művészi eredményessége nem mindig egyértelmű.

Sokkal biztosabb talajon állt *Cullberg* asszony, amikor az

Idegenek-et (*Strangers*) készítette el saját társulata számára. Ez is a háborúval és a militarizmussal foglalkozó művek sorába tartozik, amely sorozat az 1940-es évek szatirikus szólóival kezdődött (az akkori náciellenes Kulturális propagandával). A sorozatot újabban 1979-ben kezdte folytatni, ekkor a Királyi Balett számára készült *War Dances*-ban fejezte ki elkötelezettségét a béke és a lefegyverzés mellett.

Cullberg módszere mint korábban, most is erősen hajlik a karikatúra felé. Egy sor alaptípusban mutatja meg, milyen változatosan reagálnak az emberek a nacionalista agresszió felhívására. A *Strangers*-ben lefestett háború neveléses játékok, kiderül róla, hogy semmi racionális oka nincs, csak a játék kedvéért játsszák, illetve azért a kicsiny haszonért, amit a háborús uszítók és a tábornokok húznak belőle – nekik mindkét oldalon van valami parányi igazságuk. A *Strangers*-ben a háború konspiráció és értelmetlen tömegpszichózis. A figurák – a polgár, a finom hölgy, a paraszvezér, a pap stb. – úgy játszanak, ahogy a gyerekek a játszótéren.

Egy békemozgalom aktivistájában testesül meg a remény eszméje. Ez a nő sokkal inkább látszik istennőnek, mint az átlagos békemozgalomban menetelő alaknak: új Niké ő, de ezúttal a háború feletti győzelem istennője. *Cullberg* ismét megmutatja, milyen remekül bának a testek tömegével. A népi festészetre emlékeztető, erősen ornamentális stílussal párosítja a jóról és a rosszról szóló nyílt, egyenes üzenetét.

A Stockholmban dolgozó független poszt-modern csoportok munkái közül kettőről feltétlenül szólni kell. A *Wind Witches* csoport felavatta új stúdióját – ezzel először jutott állandó játszótérhez a kísérleti tánc Svédországban. *Szigetek*, *Islands* című darabjukkal nyitották meg a stúdiót. Az izgalmas utópikus fantázia-darabhoz James *Fulkerson* és *Lubomyr Melnyk* írta a kísérőzenét.

A *Pyramids* együttes rendkívül fantáziadús szívet mutatott be hét táncosra. *Arsinoë* a címe – egy Ptolemaiosz-i ki-

rálýnról kapta. Bár vannak benne illanó utalások a régi Egyiptomra és az egyiptomiak halálkultúrára, a darabnak igazából nincs tematikus vagy narratív témája, gondolatmenete. Ahogy a *Pyramids* számára készült összes *Margaretha Asberg* műben, ebben is felszínükben és jelentésükben egymást gazdagon átfedő kódok rakódnak egymásra. Még a legjobban félálom-szerű fantázia-ciklusként értelmezhető a mű, amelynek árnyalatait a zene váltja ki, vagy a zene színezi – a stockholmi Szt. Jakab templom kántora, *Anders Bondeman* hipnotizálóan szép orgona-improvizációja.

Az eredmény egyfajta aktív álmodás – amiben madárszerű lények rejtélyes ritusokat adnak elő papírpiramisok között, van benne egy az örület határára járó valcer verkliszóra, változatos játékok vastag kötelekkel és ultra-lassú motívumok – valami mitikus felszabadulás, megkönnyebbülés töredékei. A koreográfia három szőlóban ível a legmagasabbra. Az első *Jarmo Penttilä*-é, az egy szinte kaotikus, rángatózó, fájdalmas szóló, amelyet *Penttilä* tökéletesen ural, aki nagyon pontosan tudja, hogyan kell megcsinálni egy halálosan biztos tombé-t. A másik szóló egy fiatal táncosné, *Anja Birnbaum*-é; térékeny alakzatai a padlón szinte szótlán kinyilatkoztatássá válnak. A harmadik, spontaneikus szólót önmagára írta *Margaretha Asberg*. Hatalmas barna papírdarabbal viaskodik, annyira elnyeli őt a harc, hogy a végén elmosódnak a tárgy és az élőlény közötti határok.

Az *Arsinoë* szellemes, szenvedélyes, tömör formájú darab. „Nehéz” anti-színházi, posztmodern formája ellenére figyelemre méltó sikert aratott a National Theatre Center szervezte turnén. Lehet, hogy *Asberg* *Arsinoë*-jával és *Jons-son Shaft*-jával eljött az az idő, amikor felismerjük, hogy bár néhány balettimádó ellen-szenvesnek találja, mégsem lehet többé figyelmen kívül hagyni a kísérleti táncot, és már nem lehet azt mondani róla, hogy csak egy szemtelen, beképzelt avantgarde elitnek szól.

Horace Engdahl



Jelenetek az elmúlt svédországi táncévből. Neumeier: Silence (Fotó: E. M. Rydberg), valamint a Pyramids együttes az Arsinoe jelenetében (Sven Asberg felv.)

