

TÁNCMŰVÉSZET 1980/12





A moszkvai Nagyszínház társulata Csehov műve nyomán bemutatta a *Sírdy* című balettet, Maja Pliszeckájával és Alekszandr Bogatirjovval a főszerepekben (MTI—TASZSZ)

Felelős szerkesztő: **MAÁ CZ LÁSZLÓ**
 A szerkesztőség címe: Budapest VIII., Rákóczi út 23. 1088
 Telefon: 142-498
 Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest
 VII., Lenin krt. 9—11. 1906. Telefon: 221-285
 A kiadásért felelős: **Siklósi Norbert**



Egyetemi Nyomda — 80.6128 Budapest, 1980
 Felelős vezető: Sümeghi Zoltán igazgató
 Megjelenik havonta
 A szöveg fényszedéssel készült

Terjeszti a Magyar Posta. Elfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (postacím: Budapest V., József nádor tér 1. — 1900) közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással, a KHL 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetési díj egy évre 96,— Ft.

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

INDEX: 25 830

HU ISSN 0134 1421

TÁNCMŰVÉSZET

1980. V. évfolyam, 12. szám

Ára: 8,— Ft

Tördelő- és képszerkesztő:
Szakály Edit

Munkatárs:
Fuchs Lívia

TARTALOM

F. L.: Évadnyitás Párizsban, folytatás az Erkelben	1
Tóth Dénes: Carmen	3
—Szűdy—: Afrikai színek az Operettszínházban	5
Keszler Mária: A VI. Német Nemzetiségi Néptáncfesztivál	6
Nagy Ágnes: Művészet a sportban?	7
HÍREK	8
Pesovár Ernő: Táncfolkloristák nemzetközi kongresszusa ...	10
Fuchs Lívia: Magyar néptánc-hagyományok	11
Olsvai Imre: Népzene és néptánczene tíz alkalommal.....	12
Vályi Rózsai: Fokinra emlékezve	15
HÍREK	18
Szűdy Eszter: Találkozás a New York City Balettel 1.	20
Nádasi Marcella: Az Ír Balett és Maina Gielgud Londonban	21
Wagner István: Kortárs rojntán koreográfiák	25
Maá cz László: Táncok és előadók a Flamand Fesztiválon	27

A címlapon: Mese, Molnár Lajos koreográfiája a Magyar Táncfórumon (Várszegi László felv.)

A hátsó borítón: Léda — Shonach Mirk és Jorge Donn, Maurice Béjart táncképtésében

– „Száz ezres tömeg a l'Humanité ünnepének záróestjén. Száz operaházi est közönségének megfelelő tömeg hallgatta a Párizs környéki Courneuve park szabadtéri színpada előtt a földön ülve, itt-ott tábortüzekeket gyújtva a maga nemében fantasztikus koncertet, amelyet... A csodálatos mandarin fejezett be” – olvashattuk a Magyar Nemzetben az Operaház zenekarának és balettművészeinek szeptemberi sikeréről, Bartók-műsoráról szóló beszámolót. A szabadtér nem éppen A csodálatos mandarinhoz illő környezet...

– Először én is úgy gondoltam – idézi fel a párizsi vendéglátók emlékét Borsa Miklós, az Operaház főmérnöke –, hogy ez a jellegzetes kamaradarab aligha lesz elérhető és átélhető a nyitott, óriási térben. Igaz, a négy darun nyugvó hatalmas színpad mellé két, egyenként 120 m²-es vetítőképernyőt is kiegészítettek, hogy a távolabb ülők is láthassák az előadást. Seregi táncjátékát ugyanis hat kamera vette különböző gépállásból. A színes videóképek néha az egész színpadot, néha a táncos arcát vagy mozdulatát mutatta, egyidejűleg az „élő” előadással. Szükség is volt e kiegészítésre, hiszen az óriási, Népligetnyi körükerített mezőn általában száz ezres tömeg hűmögött. S ha ebből 50–60 000 ember épp a dodgma, a „lacikonyha” vagy a tombola iránt érdeklődött, még mindig úgy 40–50 000-en üldögéltek a földön, s figyelték a színpadon egymást váltó produkciókat. Ilyen környezetben természetesen szó sem lehetett intim színpadi hangulatról. A csodálatos mandarin mégis óriási sikert aratott. Sőt szerintem olyan különleges hangulatú előadás született, amelyet még soha nem tapasztaltam. A háttérben forgó óriáskerék fényei, a nagyvárosi nyüzsgést idéző zsi bongás, a pianókba beszűrődő távoli rumba vagy beat-zene szokatlan, soha nem volt atmoszférát adott. A mű ott élt a lüktető nagyváros kellős közepén.

– *Hogyan lehet műszakilag felkészülni egy ilyen merész vállalkozásra?*

– A színpadot – melyet Oskar Niemeyer, a neves építész tervezett – minden évben újra felépítik erre az alkalomra, majd az ünnepség befejeztével lebontják. Így nem lehet előzetes „terepszemlést” tartani, de a franciáktól kapott tervek és fényképek alapján tájékozódni tudunk. Egyébként az egész műszaki berendezést a vendéglátók adták. A gémekek tartották a színpadot fedő sátor mellett a lámpákat is. A szín háttérében, emelvényen ülő zenekar hangját 400 darab 100 wattos erősítő szórta a „nézőtérre” – lehen gerlő minőségben, akár egy kilométerre is a színpadtól. Színpadtól? Nem volt



folytatás az Erkelben

ez hagyományos színpad, hiányzott a tisztelet keltő arany portál. Fotósok és kábelek tömege fedte a játéktérrel még az előadás alatt is, de éppen ez a „benne élés” adta a már említett sajátos hangulatot. Az ideiglenes deszkaépítményt – nevezzük mégis színpadnak – egyébként jól előkészítették, így Forray Gábor diszkrét könnyen transzponálhattuk a nyitott térre. Használni tudtuk a lépcsőket, ajtókat, kelleket, sőt a megfelelő helyen még a szükséges lyukakat is kiképezték.

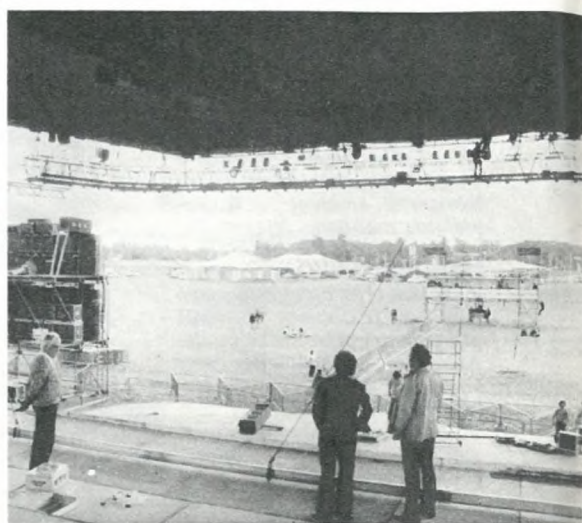
– *Zavartalanul folyt le az előadás?*

– Az előadás igen, de a próbák nem mentek ilyen simán. Az első próbán még az akasztás is jól sikerült, de a következő alkalommal, amikor a Lányt alakító Szumrák Vera felkapaszkodott a Mandarinra, *Keveházi* Gáborra, egyszer csak meglódukt a kötelet tartó fahenger és a két művész olyan szerencsétlenül esett le, hogy Szumrák Verát a mentők vitték el. Az éjszakai próbán így *Pártay* Lilla ugrott be, végigcsinálta a darabot. Nemcsak végigjárta, hanem bemelegítés nélkül valóban végig is táncolta, hiszen itt a próbák is a közönség előtt folytak: ezrével heverészték-aludtak-bámészkodtak a „nézőtérre”, így mindig akadt néhány ezres nézősereg. Szumrák Vera szerencsésen felépült az előadásra, mi pedig úgy döntöttünk, hogy az „akasztást”, a kötelek kezelését francia–magyar koprodukció nélkül, csak a darabot jól ismerő magyar műszakiakkal oldjuk meg. Így aztán más balesetünk vagy problémánk nem is akadt.

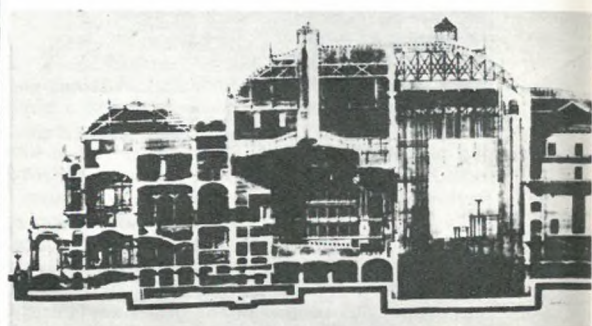
– *Az Operaház művészei és a műszakiak is helyt álltak tehát e rendhagyó, nem éppen színházi környezetben. Vajon a lassan egy év-*



A közönség szerény töredéke



Ilyen volt a berendezés
(Borsa Miklós felvételei)



Az Operaház metszete

százados Operaház „helyt tud-e állni” az elkövetkezendő években?

– Bizony nem. Ez a maga idején technikailag egyedülálló épület súlyos beteg. Leginkább egy olyan teherautóhoz tudnám hasonlítani, amelyeknek rég lejárt a műszaki vizsgája, de egyre több terhet raknak rá, és még egy pótkocsit is hozzákapcsoltak. Ybl idejében ugyanis az Operaház létszáma mintegy egyharmada volt a mainak, s tudnunk kell, hogy az Erkel Színház nem képes önálló működésre, hiszen sem próbatermek, sem kiszolgáló helyiségek nem állnak itt rendelkezésre.

Már egy évtized óta, amióta betiltották az operai süllyedő-rendszer működtetését, számolnunk kellett a rekonstrukció szükségességével. A színpadgépezet cseréje a legjobb szervezés mellett is két-három évet igényelt

volna, hiszen itt minden darab egyedi gyártmány, ezért az új alkatrészeket, gépezeteket is csak a helyszínrre tervezve, egyedi gyártással lehet pótolni. A színpadi gépezet azonban olyan rohamosan romlott, hogy nem várhatjuk be az 1983-ra tervezett rekonstrukciót. Sajnos ott tartunk, hogy a zsinórpádlás csak a saját súlyát bírja el; elhasználtsága miatt bármilyen díszlet, lámpa vagy függöny felkötése lehetetlen. Gondolja el: egy díszletet nem igénylő balletben is – mondjuk a Béjart-esten – csak a függönyök súlya két tonna! A szakértői vélemény, majd a miniszteri szemle alapján olyan döntés született, hogy ebben az évadban csak koncerteket tarthatunk az Operaházban – hiszen a nézőtéri rész teljesen ép.

– *És a jövő évadtól?*

– Teljesen leáll az Operaház. Bármilyen

óriási is a rekonstrukcióhoz szükséges jó egymilliárdnyi összeg, kormányzatunk úgy döntött, hogy előbbre hozza az épület teljes felújítását. Megengedhetetlen ugyanis, hogy az „agyakban, torkokban, lábokban” felhalmozódott művészi tudás elveszzen, hogy a művészi munka folyamatossága megszakadjon az évekig nem működő épület miatt. A kulturális kormányzat elsődleges célja a társulat egységének és foglalkoztatottságának megőrzése, az évtizedes hagyományok és eredmények óvása, továbbéltetése. Ami pedig az építőipari tervezőket és kivitelezőket illeti, lelkesedésük és úgyszeretetük szinte hihetetlen. Ybl épületeinek mielőbbi rendezőzatalát teljesen saját ügyüknek tekintik.

– *Mikor indul meg a rekonstrukció?*

– A munkálatok a jövő év második felében kezdődnek, mert 1981. jún. 30. az új Üzemházunk átadási határideje. Az Üzemház elkészülte előfeltétele az Operaház felújításának. Mint említettem, tíz éve foglalkozunk a rekonstrukció kérdésével. Így került sor az Üzemház tervezésére is. Hiszen ha bezár az Operaház, akkor mindennel leállunk, az épület elavult víz, elektromos és fűtésrendszerét is felújítjuk, s a mai szociális igényeket is igyekszünk végre kielégíteni. Eredeti terveink szerint ezért az Üzemház Hajós utcai épülete az Operából befogadta volna a varrodát és az irodákat, továbbá a környéken elszórtan található üzemrészeket, a cipészerműhelyt és a mosodát is, végül pedig az egész adminisztrációt is átköltöztethetett volna a Népköztársaság újtárol. Az Üzemházzal végre a műszaknak is kialakíthatunk volna öltözőket, s három új próbatertmet is tervezünk: egy háziszínpadot, s egy-egy termet a zene- illetve énekkar számára.

Sajnos, az új helyzetben máris módosítanunk kellett az Üzemház funkcióját: jövőre csak az Operaház eddigi munkahelyei kaphatnak itt otthont. Átkerülnek az irodák, a korrepetitori szobák és a varroda, s az egyik próbatertemből balett-terem lesz. A szétszórta műhelyek mellett tehát a szervezés szintén marad a régi helyén, s a műszak továbbra is ott öltözik, ahol éppen tud...

– *És a mérhetetlen mennyiségű és archív értékű anyag?*

– Egy fél évem van rá, hogy kitaláljam, hová lehet elhelyezni a díszlet-, jelmez-, kellék-, és kottatárat, s egyéb értékeket úgy, hogy egy részükhöz hozzá is lehessen férni, s hogy biztonságban vészeljék át a rekonstrukció idejét.

– *Külsőleg változik majd az Operaház?*

– Nem, sőt látszólag belül sem lesz semmi lényeges változás. A közönség ne várjon csodát, hiszen a rekonstrukció nem hoz látványos átalakítást, „csupán” működőképesé teszi ezt a gyönyörű műemléket. A munkák lényeges hányada a vasfüggöny mögött zajlik majd. A nézőtérén új széksorok lesznek ugyan, de a freskók, oszlopok és lépcsősorok változatlanok maradnak – persze megtisztítva és újjávarázsolva. Bizom benne, hogy 1984 őszére, fennállásának századik évfordulójára Ybl nagyszerű építménye ismét régi pompájában ragyog.

F. L.

Táncjáték

a debreceni Csokonai Színházban:

Carmen

Több tagozatú vidéki színházak tánckarának ritkán nyílik lehetősége önálló balettelőadásra. Az itt dolgozó táncosok többnyire a helyi színházművészet szolgáltatói, sőt kiszolgálói, akiknek a munkáját bizony – sokszor méltánytalanul – kevés figyelem kíséri. Így van ez Debrecenben is, ahol jelenleg tizenhét táncos működik, és estéről estére opera-, operett- és musicalbetétekben kamatoztatja táncstudását és színházi tapasztalatait.

A debreceni balettkarnak úgy háromévente adódik alkalma arra, hogy a táncosok egyéni képességeit együttes és szuverén produkcióban mutathassa meg. Mivel három évig egykét táncos cserélődésén túl nem sok minden történik a kar háza táján, a balettbemutató mindig igazi nagy esemény. A debreceni közönség szereti a táncművészetet, s minthogy igazán nem sok része lehet benne, szívesen fogadja a Csokonai Színház vállalkozását.

A fentiek miatt sarkalatos kérdés az előadandó mű megválasztása. *Barkóczy Sándor*, aki ugyan az Operaház dolgozója, szinte „házi” koreográfusa már a debreceni színháznak; jól ismeri a táncosokat és a közönséget is. Talán emiatt esett a választása a *Carmenre*. *Bizet* zenedrámája Debrecenben is a legnépszerűbb operák egyike, amióta működik a tagozat, ritkán volt repertoáron kívül. A táncosokhoz is közel áll a mű, számtalanszor közreműködtek az opera két betéttáncában.

Nyilatkozatában a koreográfus időszerűnek tartja, hogy a táncművészetben is fölemlítse a közérthetőség követelményét, s időszerűnek érzi magát a történetet is. Nos, hogy a spanyol cigánylány legendája időszerű-e ma, nem érdemes vitatni, erre maga az előadás adhat választ. Mindenesetre alapíténa. Legalábbis azzá vált, bármikor elővehetővé. A *Carmen*ből két és fél tucat film készült, a novella – ki tudja miért? – hihetetlenül bőséges, hétféle magyar fordításban olvasható. *Carmen* végzetes szerelmének története a táncszínpadokat sem kerülte el: *Prosper Mérimée* 1845-ben írt novellájának balettváltozata még ugyanabban az évben színre kerül Madridban. Azóta is számosan foglalkoztak a témával: hol az operából készült dallamösszeállításokra, hol spanyol gitárzenére készítettek koreográfiát.

Barkóczy Rogyion Scsedrin balettenéjét választotta. *Scsedrin Alberto* (s nem Fernando, ahogyan a műsorfüzet közli) *Alonso* kubai koreográfus és a Bolsoj együttese számára alakította át szívté *Bizet* muzsikáját. (Nyolc éve a Pécsi Balett is bemutatta *Alonso* koreográfiáját.) A szovjet zeneszerző háromnegyed órába sűrítette az opera dallamanyagát, modernebb és színpadiasabb hangszerelésben. Az opera



Carmen és a tánckar
(Kalmár István felvételei)

tizenhárom „slágerét” füzte föl tulajdonképpen a cselekménylánra – szükségképpen szegénnyítve ezzel az eredeti zenedrámát.

Bizet zenei realizmusa Scscedrinnél javarészt illusztrálás, a szenvedélyes erejű drámai szituációkat sok helyütt külsődleges-bombasztikus hangszerelési ötletek rajzolják el. Amilyen a viszony Scscedrin és Bizet muzsikája között, olyan Barkóczy koreográfiája Mérímée novellájával szemben. Az író egzotikus környezetbe helyezett mesét mond a mélyen izzó szenvedélyről – realista eszközökkel. Barkóczynál ebből nem marad más, mint az egzotikum és a mese. A színpadon az élet elevensége helyett az élet színességét látjuk. Szendvedéyek helyett azok fizikai ábrázolását. Hús-vér emberek helyett a jól ismert szerepeket. Vagyis a balettkar csupán eltáncolja a közismert történetet.

Ez nem elég izgalmas vállalkozás. Talán mégis beérnének vele, ha a mesét nem kellene komolyan venni. Kellemesen éreznék magukat, aztán rögtön elfelejtenék az egészet. Felhőtlenül szórakozhatnánk a derűs őrségváltáson, Carmen évődésein, a szerelemre gerjedő Zunigán (Ury Tibor), a bájosan ártatlan Micaela (Sterba Zsuzsa) Andersen-mesébe illő figuráján, a spanyol karakterláncok színes forgatagán, a sejtelmesen kivilágított bikamaszkon, a torrerók hatásos köpönyegforgatásán.

Egy-egy sikerült jelenet után azonban színre lép a feketetrikós, eszűsfestékkel elmaszkírozott lány, akiről a szereposztásból tudjuk: ő a Sors. Megjelenése rögtön nyilvánvalóvá teszi, hogy most valami komoly dolognak kell történnie. És az ő figurája az egyedül ismeretlen, az a többlet, amit az alapsztiorhoz képest a koreográfus, esetleg elődje, Alonso gondolt ki. A Sors, mely a háttérből démoni erővel irányítja végzete felé a cigánylányt. (Persze láttunk már ilyen figurát, volt, ahol nem sorsnak, ha-



A Sors eltáncolja Carmen sorsát

nem katalizátornak, végzetnek, fátumnak vagy éppen manipulátornak nevezték.)

Ez a Sors abban különbözik társaitól, hogy nemcsak irányít, hanem egyre inkább aktivizálódva: játszik. Carmen helyett. A mértéktartóan démoni, allegorikus figura a végkifejletben főszereplővé válik. Carmen a színpad elején ül, három férfival szimbolizált sorsát, vívódásait pedig a Sors táncolja el. A koreográfus még tovább fokoz: Carmen halála után minden nő szereplő fekete trikót ölt. Hatásos jelenet, Carmen végzete beteljesedik. Akinek ennyi Sorsa van, nyilván belehal.

Nem hiszük, hogy Barkóczy Sándor fatalista lenne, ám ez a táncjáték inkább a Carmen sorsa címet viselhetné. A Bizet (és Scscedrin) muzsikájában intermezzóként vissza-visszatérő sorsmotívum a táncjátékban hatalmasan fölerősödik. Carmenről (Malonyay Nani játssza) csak tudjuk, de nem látjuk, hogy ő lenne a főszereplő. A koreográfus pusztító szerelmi orkánhoz hasonlítja a címszereplő alakját, mi viszont a színpadon csupán egy dévaj és meglehetősen passzív figurát látunk. Az ő szerepén érezhető leginkább, ami a produkció egészére vonatkozik: kevés benne a táncos elem.

Nem is hirdeti balettnak a műsorfüzet, a műfaj meghatározása: táncjáték. Az is, való-



Don José a halott Carmen fölött

ban – több játékkal és kevesebb táncsal. Bar-kóczy nyolc-kilenc szereplős kartáncok és pas de deux-k váltakozására építi a produkciót, melyben a kettősök lennének hivatva megjeleníteni a fent hiányolt mély szenvedélyeket. Említettük már: ezt Scsendrin zenéje sem segíti igazán, de maga a koreográfia is meglehetősen szerény eszközökkel próbálja a „lelki történeéseket” érzékelteni.

Carmennel többször előfordul, hogy perceként át a kezével táncol, a virágáriát például egyáltalán nem tudja kitölteni José és Carmen kettőse. Meglehet, hogy a néhány perces epizódokhoz szokott táncosok nem bírtak volna el nagyobb megterhelést, de ha nincs tánc, maradnak a külsődleges eszközök, az érzelmek illusztrálása. Ez pedig óhatatlanul szentimentalizmushoz vezet, ami végképp idegen Méri-mée, s egyáltalán a vérbő történet stílusától. Don José (*Lakatos Károly*) fájdalma Carmen teteme fölött nem rendítheti meg a nézőt, az idejétmúlt pantomimikus gesztusok inkább taszítanak, mintsem hogy elérnék a kívánt hatást.

Végezetül néhány szót még az előadásban közreműködőkről. A világosítás és a színpompásan mediterrán jelmezek (*Greguss* lidikó munkái) jól szolgálták a produkciót. Különösen tetszett az utolsó képek fekete-piros színkompozíciója. A nők parókája megfelelt, a néhány férfi hajkorona viszont meglehetősen maira sikeredett. A díszletek (*Varga* Mátyás tervei) nem árultak el különösebb invenciót, a kitűnően működő ütős szekcióval kibővített Debreceni MÁV Filharmonikus Zenekar viszont jól interpretálta a muzsikát. A produkció legmeggyőzőbb művészi teljesítménye azonban két fiatal táncos nevéhez fűződik. Kettős értelemben is kiemelkedően ugrik Escamillo szerepében *Nagy György*, a Sorsot megformáló (s Poroszlay Éva betegsége miatt első szereposztásba került) *Baranyi* Anna pedig egészen kiváló tehetség bontakozását sejteti.

Tóth Dénes

Afrikai színek az Operettszínházban



Az ember mindig várakozással telítve megy el egy-egy távoli földrész együttesének előadására, hiszen mindig érdekes és izgalmas élmény betekintenünk más népek életébe, hagyományrendszerébe. S bár az elmúlt évek során a hazai néző számtalan egzotikus együttesel ismerkedhetett meg, változatlanul úgy érzem, hogy folklórismereteinkben van és lesz is még pótolni valónk.

Legutóbb szept. 22-én fiatal afrikai együttes bemutatkozásának lehettünk tanúi a Fővárosi Operettszínházban. A portugál gyarmati uralom alól felszabadult *Mozambiki* Népköztársaság Nemzeti Ének- és Táncegyüttese mindössze ötéves. Első európai turnéján a 29 főből álló együttes Románia és Bulgária után lépett fel nálunk, hogy tőlünk távozva még az NDK-ban is bemutatkozzék.

Az afrikai táncfolklór hallatán háncsszoknyás, félmeztelen, maszkos vagy színesre festett bennszülöttek jelennek meg az emberek képzeletében. Ami a ritmuskíséretet és az eksztatikus táncokat illeti, a nézőt nem is érthette



Várszegi László felvételei

csalódás. A mozambikiek programja mégis némi hiányérzetet keltett.

A táncszámok többsége csoporttáncból áll, s megannyi életörömről, boldog életézésről tanúskodott: a ritmikus topogással kísért, csipőrázogatós, testrezgetős motívumokból álló

Vidám tánc éppúgy, mint a változatosabb lépésekkel és térformákkal kombinált, eksztázisig fokozott *Beavatási ritustánc*. (Csak éppen a beavatás mikéntje nem vált világossá.) Említhetem a kissé hosszúra nyújtott *Örömtáncot* is, melyben a táncosok lopótökök és tengeri csigakürtöt tartottak kezükben, hogy tánc közben időnként két szólabban megfújják hangszereiket. S végül ide sorolhatom a műsort záró *Szerelmi táncot*, melyben egy fiatal pár évődő szerelmi játékát kisebb-nagyobb csoporttáncok követték ötletes térformáktól, míg végül az egész táncpark felszabadult fináléja zárta a számot.

Az elementáris erejű, ősi ritmuskíséretre (nagyszerűen szóltak a dobok és a „tökhilofon”) a férfiak és nők hallatlan lendülettel énekeltek, járták táncukat. A táncosok – főleg a fiatal, bájos, jó alakú táncosnők – megjelenése is esztétikus látványt nyújtott. Viszont feleslegesnek, sőt komikusnak éreztem a szép és erőteljes táncpark énekkarrá merevítését, karnagy irányításával.

Mi okozta a hiányérzetemet, miért éreztem a mozambiki együttes előadását túlzottan leegyszerűsítettnek? Az, hogy a táncokból végül is nem tudtam következtetni ősi szokásaikra, szertartásaikra, vagy esetleg mai életükre. Hiányoltam az ünnepélyes, szertartásosabb jellegű, vagy feszültséget teremtő, dramatikusabb jellegű számokat. Azokat a mozzanatokat, amelyek egy nép múltját és jelenét vidámsággal és bánattal, sikerekkel és tragédiákkal egyaránt jellemzik, s amelyek a színes, látványos forgatagon túl is megmaradnak az emberben. Ezt a hiányt számomra nem pótolta a bemutatott két férfitánc: a valóban ősi hagyományokra utaló *Harci tánc* vagy az ellenállási harcot jelző naiv *Gerillatánc* sem. A fiatal mozambiki együttes produkciója azonban egészében nem volt érdektelen. Méltánytalanok is tartom, hogy az együttes vezetője ismeretlen maradt előttünk.

— Szúdy —

A VI. Német Nemzetiségi Néptáncfesztivál

A Magyarországi Németek Demokratikus Szövetsége, Sopron Város Tanácsa és a Soproni Ipari Szövetkezeti Bizottság szept. 27–28-án immár hatodszor rendezte meg a német nemzetiségi néptánc csoportok reprezentatív fórumát.

Tízéves távlatból talán nem hiábavaló visszatekinteni e hagyományossá vált fesztiválrendszer kiteljesedésére. Kezdetben a Német Szövetség meghívása alapján öt csoport vett részt az egynapos fesztiválon. A jutalmazásra egy vándorserleg állott rendelkezésre, a bemutatón pedig kevés hazai német folklórból készült kompozíció szerepelt. A III. fesztiválon ezért már a részvétel feltételeként szerepelt, hogy minden csoportnak egy új, magyarországi német táncból készített koreográfiával kell bemutatkoznia. Ez a feltétel valóban ösztönzően hatott mind a repertoár színesítésére, mind a hazai német folklór fokozottabb ápolására, megőrzésére. Ugyanakkor a Német Szövetség az árnyaltabb jutalmazáshoz is segítséget nyújtott, két díj alapításával. A IV. fesztivál már két napig tartott, ezért az együttesek is megtekinthették egymás műsorát. Ekkor már minden csoportnak két számot, egy újat és egy régit kellett bemutatnia, a díjazás további szélesítésére pedig koreográfiai és zeneszerzői díj létesült.

Az első négy fesztiválon összesen kilenc együttes vett részt. Körüket tágítandó a Német Szövetség 1978-ban és az idén is minden működő tánc csoporthoz fesztivál-kiírást juttatott el. A visszajelentkezésekkel felszínre kerültek eddig számon nem tartott csoportok is, s tizennyolc jelentkező előszűrése után öten kaptak meghívást a fesztiválra. Gondos felké-

A pilisvörösvári táncosok (Szabó László, Lapkiadó fotó felvételei)



Művészet a sportban?

Igazi „sportoló-lakosztály”. Persze nem olyan értelemben, ahogyan az élvezőny tagjairól szóló legendából ismerjük. Pici, udvari szoba egy zuglói ház málladozó földszintjén, ahol *Almás* Lenke, az olimpiai helyezett női tornászcsapat tagja él a szüleiével. A szoba egyik falát sűrűn borítják az érme, oklevelek, körös-körül pedig különféle nyelvű plakátok villantják fel a közel nyolc éves múlt néhány emlékeztető állomását. A magyar tornasport egyik szemefénye, a tizenöt éves Lenke egy felnőt komolyságával, megfontoltságával beszél. Szabatosan fogalmaz, gyakorlott nyilatkozó.

– *Talán már el is homályosodik az idei év eseményei között a márciusi rigai díjad emléke?*

– Nem hinném, hogy a rigai érem valaha is veszít csillogásából, bár kétségtelen, hogy egy sportoló életében az olimpia a legnagyobb dolog. Számomra is az, különösen, ha arra gondolok: egyáltalán nem valószínű, hogy részt vehetek a következő olimpián. Rigában azonban talajgyakorlatommal a nemzetközi verseny legjobb koreográfijáért kaptam a díjat. A maga nemében ez is egyetlen!

– *Szülők, nagyszülők, az egész család gyűjti rólad az újságcikkeket. A vaskos dossziék sajtóbeszámoló jó néhányszor méltatják harmonikus, táncos mozgásodat, szinte produkcióként értékelhető gyakorlataidat.*

– Minden olyan sportágban, ahol nem a másodpercek vagy a milliméterek döntenek, ahol egy-egy bíráló testület izlése erősen befolyásolja a döntéseket, változó divathullámok követik egymást. A tornasportban egyre inkább az akrobatika dominál, bizonyos időszakokban azonban ismét hangsúlyt kap a mozgáskultúra kifinomultsága. Ma ilyen szakaszban élünk, s az olimpián is ennek jegyében zajlottak le a tornaversenyek. Mi tagadás, ez a fordulat számomra kedvező, hiszen a Központi Sport Iskolában Várhidi Eszter vezetésével nagy súlyt fektetünk a művészi mozgás elsajátítására és azokra a finomságokra, amelyek már inkább a balett, a táncművészet világához közelítenek. Nagyon élvezem ezeket az órákat. Különösen, hogy tavaly ősz óta zenekari muzsikára készítjük a gyakorlatainkat. Ezt ma már a versenyeken is elfogadják.

– *Úgy tudom, apró gyerek korodban a balettel kezdted megismerni a mozgás művészetét.*

– Igen. Három éves koromtól jártam balettozni.



Szigetszentmárton együttese

szülés alapján a kecskédi (vezető: Pintér Dávid), a mórágyi (Glöckner János), a pilisvörösvári (Wenczl József), a soroksári (Manninger Miklós) és a szigetszentmártoni (Nagy Lászlóné) csoport lépett fel, de a hagyományokhoz híven ebben az évben is szerepelt a vendéglátó helyi csoport, Brieber István vezetésével.

Nagyszerű összteljesítményével a fesztivál I. díját és vándorserlegét a *pilisvörösvári együttes* nyerte el. Az „Újévi köszöntő” és a „Pilisvörösvári lakodalmos szokások” előadásával, Wenczl József korábbi és újabb kompozícióival az együttes dramaturgiai építkezésben, hangulati árnyaltságban is friss színeket hozott, emellett megtartotta eddigi erősségét, a generációk megkomponált felvonulatait, a szép éneklést és a stílusos zenekíséretet. – A II. díjas *soroksári együttes* Manninger Miklós „Aratóünnepét” és az „Elmúlt a rövid farsang” c. újabb kompozíciót adta elő. A színpadi megjelenés szépségében szinte utolérhetetlen együttes az idén is kiemelkedő művészi élményt nyújtott. A koreográfus mindig tud újat hozni gazdag tér- és hangulati váltásaival, s kiváló hangszeres szólistáit is beépíti kompozíciójába. Az összehatást talán énekléssel lehetne még színesíteni. – A III. díjas *kecskédi együttest* eddig is ismertük, hangulatos előadasmódjáról, gondos színpadai megjelenéséről. Ezúttal a „Májusfa”, valamint az újabb „Katonák leszünk...” c. kompozíciókban a koreográfus Pintér Dávid ügyesen használta fel a pávakör tagjainak részvételét mondanivalójának kibontásához. Az új táncban egyébként a koreográfus költőisége és humora is megmutatkozott.

A Petőfi Színház előtt felállított szabadtéri színpadon nagy érdeklődés kísérte vasárnap délelőtt az együttesek műsorát.

Keszler Mária

Másfél évig az alapokat, majd másfél évig dzsesszbalettet tanultam. Iskolás koromban pártoltam át a tornához, hogy aztán hét évesen – a KSI kötelékébe lépve – végképp elkötelezzem magam a sportág mellett. Sokszor kérdezték tőlem: nem bántam-e meg, hogy szakítottam a táncsal. Ma azt mondhatom, nem. Valószínűleg nem lett volna igazán nagy táncos belőlem, a baletthez túl kötöttek az izmaim, nem vagyok elég laza. Inkább legyek táncoslábú tornász, de az élmezőnyben, mint sportos alkatú táncos valamelyik karban.

– *Jelent még ma is valamit számodra a táncos kezdet?*

– Feltétlenül, hiszen olyan alapokat hoztam, amelyekre lehetett építeni. Tízéves koromtól vagyok aktív versenyző. Olyan régen dolgozunk együtt sporttársaimmal és edzőinkkel, hogy igazán jól ismerjük egymást. A gyakorlatok és a zenék kiválasztása már testre szabva születik meg. Engem dzsesszes alkatnak tartanak, tehát így alakítjuk a gyakorlataimat, ehhez választunk zenét.

– *Hogyan áll össze egy-egy gyakorlat?*

– Az edzővel először az alapelemeket beszéljük meg, tehát, hogy milyen akrobatikus elemek szerepeljenek a gyakorlatban. Utána a koreográfussal kezdünk dolgozni, és mintegy két hét kemény munkával egységes, harmonikus látvánnyá gyúrjuk mindazt, ami a sportból és táncművészetből „kihozható” számunkra. Körülbelül egy hónap kell a kigyakorlásra, a magabiztosság megszerzésére. A pontos szép ugrások, a mozgás és a zene egységének kialakítása sok fáradtságba kerül, de az eredmények reményében, nagy akaraterővel szinte mindenre képes lesz az ember.

– *Egy válogatott tornász legalább olyan aszketikus életet él, mint egy táncos. Tudom, te is naponta lemondasz az édességről, percre beosztod az életedet. Gimnáziumba jársz a napi két edzés között, s a könyvekből látom, valamikor még olvasásra is jut időd. Milyen kapcsolódásról, szórakozásról lehet még szó?*

– Például a táncolásról. Most azt gondolod, hogy ez a mániám. Talán egy kicsit az is, de az én korosztályom a világon mindenütt diszkóba jár. Ebből pedig én sem szeretnék kimaradni. Igyekszem minden alkalmat megragadni, és ezt tudják is rólam a KSI-ben. Nélkülem nincs buli! Az olimpia előtt például Tatán – az edzőtáborban, ahol aztán a végsőig szervezett életet éltünk – én voltam a „diszkókirálynő”, aki időről időre megrendezte az esti táncot. A birkózó fiúk kérésére és szórakoztatására egy diszkó-slágerre külön koreográfiát tanultunk be a lányokkal. Nagy sikerünk lett vele.

– *Milyen zenét és táncot szeretsz?*

– A kemény, ritmikus számokat. Persze, ha az embert bánat éri, egy kis lírai hangvételt is kíván. Ezenkívül imádom a görög zenét és táncot. Talán azért alakult ez így, mert az edzőm, Kosztakisz *Harakisz* görög származású. Megismertette és megszerettette velem népe muzsikáját, táncait.

– *Élvonalbeli táncos talán hosszabb ideig lehet valaki, mint válogatott tornász. Te meddig szeretnél még tornászni?*

– Még egy olimpiáról már nemigen merek álmodni. Egy évig még feltétlenül szeretnék válogatott színvonalon maradni, de húsz éves koromnál előbb semmiképpen sem akarom abbahagyni az aktív sportolást. Hogy utána mi lesz? Addig még öt évem van a döntésre!

Nagy Ágnes



Peter Shaffer nálunk is ismert színpadi játékából, az *Equusból* Domy Reiter-Soffer komponált balettet a Maryland Ballet együttesénél. Képünkön Alan (Louis Perrella) és a „lovak”.

PÉCSI TÁNCIHÍREK. A város két nagy néptáncgyűttese külföldi vendégszereplésekkel zárta le a nyarat: a *Mecsek* együttes augusztus végén egy hetet töltött Pécs finnországi testvérvárosában, Lahtiban, ahol naponta fellépett, míg a pécsi *KISZÓV* csaknem ugyanebben az időben Ausztriában, a Dráva menti Villachban vendégszerepelt. A város 36. alkalommal megrendezett fesztiválján első ízben léptek fel magyar táncosok, igen jó sikerrel. Szeptemberben, a meginduló színházi évadban a *Pécsi Balett* fogadott vendégeket: a Mecseki Ércbányászati Vállalat II. üzemének Kandó Kálmán szocialista brigádja műhelylátogatáson vett részt a társulat próbáján. A balettegyüttes bánya látogatással készül az érdeklődés viszonozására. A város Leőwey Gimnáziuma ugyancsak szeptember közepén látta vendégül egy hétre a *sepsiszentgyörgyi* Matematika–Fizika Liceum táncgyűttesét, amely székely, Olt-vidéki és Maros-menti dalokkal, táncokkal szerepelt.

GYERMEKFESTIVÁL TRENCSÉNBEN.

A Pozsonyi Népművelési Intézet (Osvetovy Ustav) táncosztálya Elene Medvecká sugallatára tíz évvel ezelőtt indította el „A gyönyörűség forrása” elnevezésű mozgalmat, azzal a céllal, hogy a gyermekek kutassák és ismerjék meg az eredeti népi játékokat. A mozgalom eredményeit szemináriumok tették ismertté, s hatásukra most már a gyermekcsoportok az életkori adottságaiknak megfelelő játékokat választották, a felnőttek repertoárjának korábbi utánzása helyett.

Az október első napjaiban rendezett trencséni bemutatón huszonkét csoport szerepelt, különböző típusú gyermekjátékok hangulatos előadásával; műsorukat szolisták, kettősök színesítették. A zsüri négy csoportnak, illetve ko-reográfusnak ítélte nagydíjat, közöttük a rimaszombati Mihály Lászlónak is, ragyogó verbunkzáért és botos táncáért.

A gyermekek népművészeti nevelését szolgáló fesztivált „Népünk élete gyermekszemmel” címmel kiállítás egészítette ki, bemutatva gyermekjátékokat és népviseleteket. Erre az alkalomra a gyermekek maguk is készítették tárgyakat, nagy szeretettel szötek-fontak, faragtak, hímeztek, tojást festettek, csipkét vertek. Emléklül minden résztvevő egy színvonalas gyermekjáték-kiadványt kapott. — keszler —

Nemzetközi táncszövetség Svájcban. A svájci amatőr táncszövetség patronálásával a badeni Alois Müller táncpedagógus, aki az idén már az ötszázadik versenyt rendezte, a két hagyományos ágazatban szervezett nemzetközi versenyt, angol, osztrák, ausztráliai, csehszlovák, jugoszláv, nyugat-német, walesi és svájci versenyzők közreműködésével. A tizenhatszoros megrendezett standard versenyt az „Európa nagydíjért” és latin-amerikai versenyt a „Svájc nagydíjért” a zsűfólásig megtelt badeni Kursaalban tartották meg. A héttagú nemzetközi pontozóbírószám — sorukban a szombathelyi László Attila is helyet foglalt — végül angol versenyző pároknak ítélte oda a díjakat: Adrian és Jane Pritcharnak (standard), illetve a Paul Harris és Angela Zeal párosnak (latin-amerikai). Az egyhetes verseny gördülékenyen, sportszerű atmoszférában zajlott le.

Portréfilm készült Karen *Kainr*ről, a Kanadai Nemzeti Balett vezető táncosnőjéről. A közel egyórás, színes film gyakorlatokon, próbákon, előadásokon és turnékon kíséri végig a táncosnőt, s számos balett részletét is bemutatja. Így epizódok láthatók a Rómeó és Júliából (Cranko), a Carmenből (R. Petit) és A kalózból is.

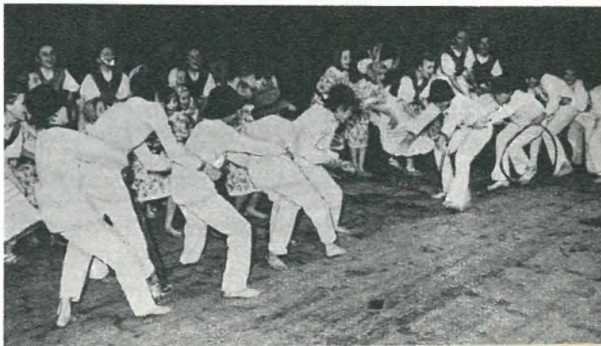
HÍREK CSEHSZLOVÁKIÁBÓL

1. *A Győri Balett Pozsonyan!* Óriási sikerrel mutatkozott be 1980. okt. 8-án a Szlovák Nemzeti Színházban a Győri Balett. A Markó Iván vezette társulat a Nap szerettei c. műsorral vendégszerepelt. Alig egy éve, a társulat ősbemutatója kapcsán többek között ezt írtam: „... Győr közel van Nyugat-Szlovákia határához, így ez az új balett-társulat hazánk lakosságát is szolgálja, szolgálhatja...” Közreműködtem akkor a két színház kapcsolatfelvételénél, ma pedig nagyon örülünk, hogy ilyen rövid idő eltelte után már az együtttest is városunk színpadán láthatjuk. Reméljük, gykori vendégeink lesznek és pozitív hatásuk lesz Szlovákia balettművészetére is.

2. *A Csehszlovákiai Táncgyűttek IV. Országos Versenyét* 1980 őszén, Kassán rendezték meg. A döntőbe a kerületi versenyekből az ország legjobb tizenhat táncgyűttese jutott: nyolc cseh és nyolc szlovák csoport vetélkedett két napon keresztül a cseh, illetve a szlovák művelődésügyi minisztériumok nagydíjáért. Végül mind a két nagydíj megosztva jutott két-két csoport birtokába. A szlovák MM díját a prágai *Vyčpálek* és a lukovei *Kasava* dal- és táncgyűttese, a cseh MM díját pedig a pozsonyi *Technik* és a Slovenská-lupcai *Partizán* együttes nyerte el. Ezt a nemzeti versenyt háromvenként rendezik meg, így az amatőr táncművészet legmagasabb tróféája 1983-ig lesz a díjnyertesek birtokában.

3. *A trencséni gyermekfesztiválról* Keszler Mária tudósítását Karol Surmár két felvételével egészítem ki. Az első képen a liptói Szliács gyermekegyüttese, a másodikon pedig az olsovi iskola gyermekei láthatók, amint az első kihajtáshoz fűződő pásztorjátékokat mutatják be.

Takács András



Táncfolkloristák nemzetközi kongresszusa

A stockholmi Táncműzeum volt a házigazdája 1980. aug. 31. és szept. 6. között az *európai páros táncok régebbi rétegével* foglalkozó tudományos tanácskozásnak, melyre az északi (Svédország, Finnország, Norvégia és Dánia), valamint a közép- és kelet-európai országok (Csehszlovákia, Lengyelország, Magyarország, az NDK és Románia) táncfolkloristáit hívták meg a szervezők.

Az ünnepélyes megnyitó után – melyen a svéd kulturális miniszter üdvözölte a résztvevőket, s szakszerűen szólt a napirenden lévő téma jelentőségéről – kitűnő légkörben került sor a filmekkel, zenével és bemutatókkal gazdagon illusztrált, színvonalas előadásokra és megbeszélésekre.

A kilenc országot képviselő, több mint harminc szakember tizenöt előadás alapján alkothatt képet az európai tánc történetben és tánc hagyományban oly sok rokon vonást őrző páros táncok regionális és nemzeti típusairól. Az egyes népek tánc hagyományában élő régi páros táncokról adott áttekintést több előadás, így a norvég Egil Bakka, a dán Henning Urup, a finn Pirkko-Liisa Rausmaa, a lengyel Grazyna Dabrowska, a cseh Hanna Laudova, míg Rose-Marie Ehm-Schulz a témához kapcsolódó német tánc történeti ábrázolásokat és forrásokat ismertette. Egy-egy tánc típus részletes elemzésével Juno Boberg a svéd tánc kultúrában oly jelentős *polskát*, Franciszek Bachleda a *goralskit*, Roderik Lange a *mazurka*-típust, Zdenka Jelinekova a morva *sedlackát*, Hanka Fasske az NDK-ban élő szorbok *serbska reja* nevű táncát, Vera Proca Ciortea pedig a közép-erdélyi románok *invirtitáját* mutatta be.

A lengyelekhez hasonlóan

három előadásból álló sorozat, tehát önálló *magyar nap* keretében tájékozódhattak a résztvevők a magyar páros-tánc-hagyományról és kutatási módszerről. *Lányi Ágoston* a *lippentős* morfológiai és strukturális vizsgálatával a nyugati és tiszai dialektus csárdását, valamint a maros-zéki forgatóst jellemezte, utalva az ilyen jellegű kutatás típusát meghatározó jelentőségére és történeti tanulságaira. *Martin György* a *széki táncrend* komplex elemzésével a páros táncok formai sajátosságait is meghatározó tánc ciklus jelentőségére, s e nagyobb organikus egységre ügyelő vizsgálat tanulságaira hívta fel a figyelmet. Saját előadásom a *magyar páros táncok különböző történeti típusait* mutatta be a tánc hagyományban élő változatok és történeti források alapján.

Az elhangzott előadások és illusztrációk jó áttekintést adtak a műfaj főbb típusairól, a *forgós-forgatóst* karakterű párosról és ennek *vonulós* formával ötvöződött változatairól. Ezek közül számunkra elsősorban az eddig kevésbé ismert skandináv táncfolklori individuális improvizált páros táncai adtak új távlatot a további összehasonlító-történeti kutatás számára. Különösen jelentős ebből a szempontból a norvég tánc hagyomány és a svéd polska. Erről győződhetünk meg Egil Bakka kitűnő előadása és a még ma is eleven norvég tánc hagyományt dokumentáló filmek alapján, erre hívta fel a figyelmet az 1920-as évek közepén készült svéd archív felvétel, valamint az ugyanebben az időben forgatott finn film, mely a dél-karéliai lakodalom csalogatóst párosait örökítette meg.

Az improvizatív páros táncokra jellemző formulákat ismerhettük fel a tanácskozás résztvevői a kollektív és sza-

bályozott változatokban is. Érthető tehát, hogy általános érvényű tanulságként fogalmazódott meg a további összehasonlító vizsgálat szorgalmazása annak érdekében, hogy fény derüljön e sajátos európai műfaj történetére, a regionális és nemzeti tánc kultúrákat is meghatározó szerepére. Ennek előfeltétele viszont az, hogy az egyes országokban folyó kutatás elvégezze a páros-tánc-hagyomány rendszerezését, a típusok meghatározását.

E célként kitűzött rendszerző munka általánosabb érvényű elveivel foglalkozott a páros tánc kongresszus követően a Nemzetközi Népzenei Tanács (IFMC) Néptánc Szekciójának munkacsoportja is. Kurt Petermann vitaindító előadása a német nyelvterületen végzett kutatás korábbi rendszerezési törekvéseit ismertette, s vázolta a korszerűbb szisztéma alapelveit. Részletes kidolgozására és az egységes módszer kialakítására regionális munkacsoportok alakultak, s ezek javaslatai alapján kerül sor a következő tanácskozáson a gyakorlatban alkalmazott elvek tanulságainak a megvitatására.

Mindez, amiről beszámoltam, szerencsére nem zajlott légüres térben, s vendéglátóink az intenzív munka mellett is módot adtak arra, hogy bepillantassunk az ország táncéletébe. Ebből adott ízelítőt a stockholmi skanzen, a néptáncbemutatók állandó fóruma. Megnézhettük az Operaház balettegyüttesének a próbáját, megismerhettük a Táncművészeti Főiskolát, ahol a hivatásos táncosok nevelése mellett a tánc minden műfajában (még, néptáncban is!) képeznek oktatókat és koreográfusokat. A hagyományos tánczene népszerűségéről és az ezt művelő együttesek magas színvonaláról nemcsak a koncertek, hanem a táncházak is tanúsítottak. S ugyancsak a táncházakban tett látogatásaink alapján szerzhettünk benyomást a mintegy 150 000-es létszámú svéd táncmozgalom vitalitásáról és a hagyományápolás módjáról.

Pesovár Ernő

Magyar néptánc hagyományok

Az utóbbi évtizedben a Zeneműkiadó igazán nem kényeztetette el a nagyközönséget táncvonalozású könyvekkel. A tíz év alatt megjelent balett és néptánckiadványokat egy kézen összeszámolhatjuk. Már ezért is dicséretes *Leikes Lajosnak*, a *Magyar néptánc hagyományok* szerkesztőjének úttörő vállalkozása: egy kötetbe gyűjtötte azokat a néprajzi tanulmányokat, melyek révén a szakemberek és az érdeklődők is teljes képet kaphatnak nemzeti tánc hagyományainkról.

Egyetlen könyv természetesen nem pótolhatja a részmonográfiák sorát. Így e kötet teljességét is inkább a táncdialektusokat és típusokat bemutató egységes szemlélet és vizsgálati mód adja, mintsem a táji különbözőségek, történeti rétegek és jellemző stílusjegyek kimerítő ismertetése. A közölt tanulmányok hátterére azonban bőszéges helyzetanyag utal: így ki-ki érdeklődése szerint elmélyülhet a részkérdésekben, közelebbről is megismerkedhet egy tánc típussal, kialakulásának történetével, vagy egy-egy terület táncéletével. Aki pedig „béri” a kötet tanulmányaival, megismerheti az európai tánc kultúra különböző időszakaira jellemző alapvető tánc típusokat; a Kárpát-medence tánc hagyományának azonos stílusjegyeit és táji különbségeit; a magyar tánc kincs különböző fejlettségű táji változatait, a három nagy táncdialektust.

A könyv második, terjedelmesebb fele a magyar tánc hagyomány műfaji-formai osztályából a kör- és lánc táncokat, a fegyvertáncot, a mutatványos szólótáncot és hajdútáncot, a legényest és a verbunkot, valamint a páros táncokat mutatja be, s dramatikus táncainkból is felidéz kettőt: az elveszett juhait kereső pásztor történetét és Bene Vendel táncát, lakodalmal halottas táncunkat.

A szerzők – ahol ezt a feltárt történeti források lehetővé teszik – a tánc típusok bemutatásakor általában figyelmet fordítanak a típus történeti előzményeinek ismertetésére és a tánc interetnikus kapcsolataira is. A különböző táncok sokoldalú megközelítésében pedig az alternatív elnevezések összevetése éppúgy helyet kap, mint a műfaji, formai és funkcionális jellemzők feltárása, a tánc és a kísérő zene közös vizsgálata. A szöveges anyagokhoz illusztrációk és táncpéldák sorajárul, ahol pedig elengedhetetlen, dallamablázat szemlélteti egy dallamcsalád ritmikai-metrikai változatait.

A nagyszabású és sikeres vállalkozást, mely a válogatás megszületését lehetővé tette, mégsem tarthatjuk hiba nélkülnek. A kötet ugyanis egységes koncepciója ellenére is egyetlen képet ad tánc hagyományainkról, mintegy szemléltetve a kutatás jelenlegi állását. Igaz, publikálni és szerkeszteni csak meglévő anyagból lehet. Ezért a kötet hibáinak forrását sem a kevés – és valóban európai színvonalú – gyűjtő-feldolgozott tudós munkájában, sem a könyvet szorgalmazó, majd útjára

bocsátó szerkesztésben kell keresnünk. A fiatal, alig néhány évtizedes magyar néptánc kutatásnak is egyik fő gondja – gondolom – a megfelelő számú kutató folyamatos munkájának hiánya. Amíg hazánkban ilyen kevés a kutató, amíg csupán néhányan publikálnak rendszeresen, addig mindig lesznek feltáratlan vagy alig feltárt területek. Tudjuk, a gyűjtött néprajzi anyag sem teljes, így tánc kultúránk bizonyos műfajai már alig tanulmányozhatók „élőben”. Mindez együtt lehet oka a tanulmánykötet egyenetlenségének.

Az érzékelhető aránytalanságok ellenére is örömmel nyugtázzhatjuk, hogy a hihetetlen termékenységű *Martin György* és *Pesovár Ernő* ismét tudott új és fontos tanulmányt közreadni; hogy *Borbély Jolán* és *Lányi Agoston* közel két évtizedes tanulmányai ma is helytállóak; hogy *Andrásfalvy Bertalan* és *Pesovár Ferenc* alig hozzáférhető munkái milyen szervesen illeszkednek az összefoglaló jellegű kézikönyvhöz. Mert a legújabb kutatási eredményeket is magába foglaló Magyar néptánc hagyományok éppúgy alapvető kézikönyve lesz a nemzeti tánc kultúránk iránt érdeklődőknek, mint ahogy az ajánlásban megemlített *Magyar tánc hagyományok*, Molnár István 1947-es kötete volt az akkoriban útjukra induló kutatóknak és táncosoknak.

Fuchs Livia

A Vadrózsák Spanyolországban. Az Egitők Szakszervezete Vadrózsák Táncegyüttese 1980. szept. 8–28 között spanyolországi vendégszereplésen vett részt Joachim Navarro fesztiválenőknél (az Esbart Lluís Millet balett de la Gran Cataluna vezetője) és Herman Adamek fesztiváltitkár meghívására. Ismervén a magyar csoportok magas művészi színvonalát és felkészültségét – korábban már több együttesünk vett részt spanyolországi fesztiválokon – a Vadrózsák nagy érdeklődés mellett, több ezer néző előtt adott tizenkét önálló, kétórás műsort Barcelonában és környékén, továbbá spanyol csoportokkal együtt Ibiza szigeten is szerepelt négy alkalommal. Maga a nemzetközi fesztivál Barcelonában egyetlen napon zajlott le, amikor a jugoszláv, NDK-beli, izraeli, magyar, portugál és spanyol együttesek közösen mutatkoztak be délelőtt egy szabadteri színpadon, délután és este pedig egyenként 20–25 perces programmal és telt ház előtt a barcelonai koncertcsarnokban. – Az ellátás, a körülmények és a szervezés színvonaláról csak annyit, hogy mélyen alatta maradt a szereplő csoportok színvonalának.

– H. B. –

„SUMMÁJÁT ÍROM...”

Népzene és néptánczene tíz alkalommal

Négy és fél hónap leforgása alatt kétszáz együttest, tizennyolc szólóénekest, három énekkettőt és három szólóciterást hallgattam végig öt szövetkezeti, két egyetemi és főiskolai, meg egy-egy hagyományörző, szakszervezeti, nyugat-magyarországi, illetve „Művészet és Ifjúság” folklorálalkozón. Még ha le is számítom azt a közel húszféle együttest, illetve szólót, akik több ízben léptek föl – bár részben ugyanazokkal a számokkal, s többnyire más-más színek képviseletében –, akkor is kétszáz fölött van a hallott népzenei műsorok száma.

Bár bizonyos árnyalatnyi különbség áll fenn a *táncot, játékot, szokást kísérő* és az *önállóan előadott* zene között, mind tartalomban, mind a megszólaltatás módjában, sokkal több közöttük az összekötő szál, sőt azonosság – mind pozitív, mind negatív vonatkozásban. Mert mindkettő közös népzenei hagyományból, dallamanyagból és előadásmódból táplálkozik (vagy kellene, hogy táplálkozzék); mindkettő vagy többé-kevésbé válogat, sűrít, feldolgoz, továbbfejleszt, vagy naturalista-hűséggel, „egy az egyben” tolmácsol valamely kiválasztott területet és műfajt (jól vagy rosszul); végül pedig a művészi színvonal, átéltség, légtöretemtés tekintetében is mindkettő vagy dicsőretet, vagy bírálatot érdemelhet. Emellett az alapvető „közös nevező” mellett csupán annyi az „eltérő számláló”, hogy kísérőzenénél a néprajzi hűséget, tehát a megfelelő alkalomhoz, játékhoz, táncipushoz való illeszkedést is figyelembe vettem, a kísérő „függőleges” fejlettségével, igényességével – tehát a harmóniai és hangszerelési szinttel – szemben azonban elnézőbb voltam, különösen a hagyományörző együtteseknél.

Az önálló zene- és énekszámok előadójától viszont igényesebb, tudatosabb műsorfelépítést (dallamválogatást) és átgondoltabb, kiműveltebb harmóniai-hangszerelési többletet várok el. Igényesebb, tudatosabb válogatást: értem ezen, hogy az önálló zeneműsor egyrészt „vízszintesen” pótolja, egészítse ki népzenei képünket a táncokhoz nem hallható, táncra nem használt parlando, rubato ritmusú dallamokkal. (Ezzel egyáltalán nem akarom kiiktatni a giusto-dallamokat az önálló számok, csokrok közül, csak ügyeljünk az arányokra!) Másrészt, ahol mód és lehetőség van rá, például zeneileg iskolázottabb fiataloknál, érdeklődéssel figyelem s fogadom a Bartók-Kodály-i szellemel stílusban összegegyeztethető igényesebb harmóniai és polifóniai ötleteket, illetve kevésbé nézem el a stílustalan, mesterkéltséggel vagy öncélú feldolgozásokat. Mint ahogy nem helyeslem egy bizonyos vidék hangzat- és hangszerkíséret-kultúrájának mechanikus ráhúzását más vidék másjellegű dallamaira!

További alapelveim: az emberi hangterjedelem tisztelete, már csak az érthető és szép éneklés kedvéért is; a tájlejeg és népjelleget tisztelete, szemben a hamisítással, összezomással, generálszószózással; a jó dallamtípus romlott változatainak kiiktatása, illetve jobb változatok ajánlása; végül az előadás minimális technikai színvonalának megkövetelése. Vagyis otromba hibák – kirívó figyelmetlenség, össze nem hangolt hangszerek, meg nem tanult dallamok, szövegek – felrovása, mert azért az öntevékenység sem adhat mindenre felmentést.

A hatféle mezőny közül négy meg egy kiegészítette egymást, egy pedig önmagán belül volt differenciált a hagyományápolás kétféle módja tekintetében. Ugyanis az egyetemi-főiskolai, a szakszervezeti, a nyugat-magyarországi és a „Művészet és Ifjúság” tállalkozókon csupa „revival”-folkloréldadó lépett föl. Tehát olyanok, akik akár vidéküknek, akár távoli tájaknak (esetleg más népek) zenei, költői, mozgás- és szokáshagyományát tudatosan vállalt betanulással sajátították el. (Az csupán részletkérdés, hogy „hogyan”: közvetlen „gyűjtőélmény” útján, vagy hang-, illetve filmfelvétel révén, esetleg szöveges, kottás, ábrás lejegyzésből, illetve ezek kombinációjából.) Komolyabb zenei (és koreográfiai) feldolgozás csakis ilyen revival-keretekben valósulhat meg; csak tanult és tanuló előadókól követelhető meg.

A másik megjelenítési mód a „survival”-előadóké. Tehát amikor az adott helyi hagyomány eredeti letéteményesei, természetes örökösei vállalkoznak saját hagyományuk aktiv őrzésére. (Ma már azonban itt is némi tudatos betanulás, illetve betanítás szükséges – elsősorban a fiatalabb nemzedékek számára –, ami tulajdonképpen sűrített, szervezett biztosítása annak a hagyományba-belenövésnek, amely évszázadokon át magától és észrevétlenül érvényesült). A „hagyományörzés” elnevezés önmagában nem egészen kifogástalan és egyértelmű, de megegyezéseszerűen kialakult a jelentése. Ezek szerint a „hagyományörző együttes”-ben alig stilizálják, nem aprózzák szét, nem dolgozzák fel, illetve át a helyi hagyomány összetettségét sem koreografált táncjátékká, sem zeneszerzői többszólamú feldolgozássá, sem külön-külön ének vagy zeneszámokká, és a különböző korosztályok felvonultatásával is minél átfogóbb, minél hiánytalanabb keresztmetszetre törekednek. Nem szabad azonban azt hinnünk, hogy az ilyen együttesek teljes mélységében és szélességében kimerítették, vagy akár meg is közelítették hajdani helyi hagyományukat. Szomorú, de történeti tény, hogy az ilyen együttesek 90–99%-a a Gyöngyösbokrétá alakuláskor, a harmincas években feltámasztott anyagot érzi és őrzi, mint ősi, teljes hagyományát, – e mögé; nézni, még gyökeresebb hagyományt előbányászni az emlékezet legmélyéről már nemigen tud, esetleges régi helyi gyűjtésekhez vagy hozzá sem fér, vagy nem néz utána a megjelent kiadványokban. Ellenkező végre is akad példa: más vidékre jellemző gyűjtést tanulnak meg és illesztnek saját műsorukba úgy, mintha az eleve helyi hagyomány volna.

Egyszóval, a hagyomány töredékeit, felszíni darabjait őrző együttesek házatáján is jócskán lappanghat feltáratlan, ezért még föl sem élesztett, műsorra nem értelt érték. Mégis, a helyi hagyománnyal egyáltalán nem rendelkező együttesekhez, szólistákhoz képest az a jelentőségük, hogy a közvetlen „anyanyelvi” hagyományt, annak előadásmódját („formanyelvét”) elsősorban tőlük lehet és kell megtanulni. Fokozta jelentőségüket, hogy olyan táji és nemzetiségi folklor

is megelevenítenek, amelyet a táncsoportok, meg az énekes-zenész együttesek alig, vagy semennyire sem tűznek műsorukra. Még mindig igen aránytalan a tájak, dallamtípusok, hangszerfajták és kísérőművészek színskálája a „revival”-hagyományművelők frontján: amennyire öröndetes, hogy virágzó hagyományú vidékek (Szamos-mente, Közép-Maros vidéke, Gyimesvölgy, Moldva, illetve Maros-Körös vidéki románok stb.) anyagát és stílusát sajátítják el, annyira fájó, sőt egyenesen bosszantó, ha megfeledeknek a többi táj, többi nép sajátos zenekultúrájáról.

A „szövetkezeti mezőnyben” egyaránt hallhattam „beleszületett” őrzőket és „beletanulókat”, de talán még fontosabb, hogy ez a kétféle társaság látható-hallható egymást, felmérhette helyét egy-egy országrész, négy-öt megye viszonylatában. És itt táruult fel a legszélesebb, legszínesebb sokféleség a zenei produkciókon belül: a leginkább megszokott „cigányzenekari” felállásban játszott 61 együttes, „mezősségi” típusú vonósfelállásban és ritkább magyar népi-hangszeres összeállításban 23, jellegzetes délszláv, német, görög hangszereket szólaltatott meg 21. A többi számban magyar tamburások, rézfúvók, zongora, harmonika, zongora vonósokkal, csak énekszóval kísérők, meg énekkel-pergetéssel-kanalakkal fellépő nem zenész cigányok előadása hangzott fel. Ugyancsak a szövetkezeti mezőny nyújtotta a legzadagabb választékot nemzetiségi szereplőkben, műsorokban is: 86 magyar mellett 10 német, 6 délszláv, 3–3 szlovák és cigány együttes mutatkozott be, továbbá egy görög, meg öt összetett-népiségű (két magyar–szlovák, egy-egy magyar–délszláv–német, magyar–német és délszláv–román) együttes. Némi költői túlzással azt mondhatnám, hogy a szövetkezeti mezőny önmagán belül arányosan és gazdagon tükrözte az egész magyarországi folklórmozgalmat, illetve népzenei hagyományápolás útjait, módjait, szintjeit, törekvéseit. A többi mezőny legföljebb árnyalta, egy-egy irányban kidomborította az itt hallottakat, de döntően mást nem tartalmazott. A veresegyházi találkozó a „hagyományörző” utakat, a többi négy pedig a táncsoport-kísérő és az önálló zenéket bontotta ki bővebben.

Magában álló kivételként teljesen komponált zene – görögös-népies műdal és műtánc – is bekerült egy szövetkezeti együttes számai közé (így néhány percre már-már Szolnokon vagy Pesten éreztem magam, valamiféle „újszerű-egyéni törekvések” fórumán). Ezzel kapcsolatban az a személyes véleményem, hogy ennek az alkotásmodnak folklórtalálkozó keretében nincs helye, illetve csakis akkor nem ír ki onnan, ha a kísérő vagy önálló zenei műsor nem szorítkozik egy-két kezdő ifjú komponistára, még kevésbé egyetlenegyre, hanem a Két Legnagyobb megfelelő művei mellett mutat be néhányat másokéiból is. Ezt a profilgátítást azonban a találkozó meghirdetésekor világosan ki kell mondani.

Évek óta mind jobban érlelődő és élestedő kifogásom, hogy Bartók és Kodály nevét túl sokat hangoztatják, de túl keveset valósítanak meg tanításukból, elveikből, szellemükéből (és kivált műveikből, beleértve még a könnyebben megtanulható népdalfeldolgozásait is). A fel nem dolgozott, „tisztá” népzene megszólaltatása befelé a Bartók–Kodály-i koncepcióba, mint alapfok. Még az sem idegen középfok, ha más szerző nem egészen az ő stílusuk utánzataképpen, de a választott népzenei anyaghoz illően dolgoz fel népzenei témákat. Szűkebb értelemben, szigorúbban meghatározott folklórtalálkozón jóformán csak alap-

fok szólhat meg; tágabb értelemben vett folklór-rendezvényen a középfok is helyet kaphat. Az már irratlan, belső erkölcsi érzék dolga, hogy a feldolgozó-zeneszerzők sora éveken át csupa ifjú nagyságból áll-e, vagy méltóztatnak-e műsorra tűzni a Nagy Öreg-ke műveiből is. Gondolom, a hibák és túlzások gyökere elvi, esztétikai zűrzavar és talajtalanlás.

Sok zenész és énekes, sőt koreográfus és együttesvezető sem tisztázta, nem rendezte még magában: mit akar, mire hivatott, milyen célért dolgozik tulajdonképpen? Csak a fellépések, utazások, díjak mozgatóják-e, vagy pedig öntudatosan érzi, látja s vállalja a népzenei hagyomány őrzésének, művészi megszólaltatásának sokrétű feladatát? Vagy, afféle harmadik-utasként egyéni-szerzői ambíciók folklór közé csempészését is feladatának tartja? Ezzel a múlt századi romantikus-félművelt állapotokat teremtí újá, mert egyéni szerzésű népies műdalokat népdalnak tekinteni, igazi népdalok közé keverni – jellegzetesen 1905 előtti szemlélet és gyakorlat. (Néhány éve az egyik egyetemi-főiskolai folklórtalálkozóan diszkvalifikáltam egy zenekari fantáziát, amely ugyan népzenei stílushatásokat mutatott, de mindenestül egyéni motívumokra íródott. Szerzője berzenkedett, tiltakozott, de értésére adtam, hogy ez nemcsak a folklórral szemben sportszerűtlen, hanem a többi, fegyelmezett zeneszerzővel szemben is, aki legfeljebb a népzenei témák feldolgozásáig megy el.) Folklór hatásra komponált egyéni témájú művek számára a „felsőfokú” találkozók szolgálnak, ahol nincs szigorúan előírva az eredeti folklórananyag, csupán a *stílus*, az *atmoszféra*. Ide vehetjük egy-egy művészegyüttes nagyműsoraikat, amelyekben egyaránt kerülhet színrre feldolgozott folklórszám és egyéni alkotás.

Más kérdés, hogy a „folklór”, a „hagyomány” tartalmát szigorúbban vagy tágabban értelmezzük-e, és hogy az utóbbi esetben milyen irányban, s meddig tágitjuk. A legszűkebb, vitathatatlan magyar népzenei hagyomány a Kiss Áronnal, Vikár Bélával kezdődő gyűjtéseknek közvetlenül a néptől származó anyaga, illetve a gyűjtőmunkásoknak a nem műdalból vagy idegenből átvett része. E tiszta anyag stílusfényeit visszavetítve, nagyrészen hagyományok tekinthetjük a történeti zenei emlékeket, kezdve a Pominóczky-törédektől, folytatva Pálóczy, Arany és mások nem műdalszerű, se nem idegen jellegű dallamfőjegyzéséiig. (A döntő ismérv tehát a századunkban feltárt és jellemzett igazi népzenei stílusokkal való azonosság.) Igencsak vitatható, hogy a népies-műzene dallamrétegei (virágénekek, városi verbunkosok, műcsárdások, népies nóták, tandalok) akár a „tágabb folklór” kategóriába is egyáltalán bevehető-e. Ellenben Bartóknak, Kodálynak és hű követőknek *népzenei témákra írt művei* („feldolgozásai”) stílusban annyira az igazi népzeneben gyökereznek, művészi megformáltságuk is annyira veretes, példamutató, „klasszikus” értékű, hogy tágabb értelemben ez is már a magyar népi-nemzeti hagyomány szerves részévé vált. Ennek az alkotásmodnak a darabjai közelebb állnak a tiszta folklórhoz, mint akár a múlt századi népies-műzene szerzőié, akár napjaink „modern-népies” műdalszerzőinek „maga-csinálmányai”.

Az utóbbi tíz-tizenöt év vetette föl azt a problémát, hogy milyen stílusban, *milyen módon kísérjenek a hangszeresek* olyan dallamokat, amelyeknek kiérlett, sajátos kísérőmódja az adott táj népe közt már nem gyűjtethető fel, a múltban sem gyűjtötték (és ahol jelenleg már csak városi-kávéházi stílusban kísérnek). Az elvi, esztétikai kérdéseken nem gondolkozók úgy

tekintik ezt, ahogyan egyes magasugrók a magasra tett léceit: átbújnak alatta. Azaz egyszerűen széki-mezőségi, vagy szabolcs-szatmári harmóniarend és hangszerelés szerint kíséri a közép- és dél-alföldi, dunántúli, felvidéki és székely dallamokat. Sőt még egy vonatkozásban „székiesitene”: az „A”-hangnem fetiszálásával, ami nőknek még elég kényelmes fekvés, de a férfiak többségét vagy istentelen kukorékolásra, vagy oktávtrésre kényszeríti. Ezzel a szinte dogmatikus, naturalista folklór-„hűséggel” állnak szemben a realista, emberszabású hangnemekben játszó – főleg hagyományörző – együttesek zenészei, akiknek vagy egész műsora, vagy több dallama megfelelően énekelhető fekvésben szólt. (Bogyiszló és Szebény D-hangnemei, Hosszúhetény és Zengővárkony D-, C-, G-hangnemei, az érsekcsanádi „Megkötötték nekem a koszorút” F-ben, a nagykátaiak „Túl a Tiszán, Átokházán...” dala C-ben, a Georgikon „Dél-magyarországi Ugros”-ának D-hangnemei, stb.) Szerencsés és indokolt kivétel a „Réten, réten” nagy terjedelmű dallama, aminek meg éppen a mély-A-hangnem a kedvező fekvése. Ezt valószínűleg a kaposvári „Kaláka” Együttes, ledöntve egyben azt a sok évtizedes babonát, hogy ezt a megrögzött oktávtréssel énekelt dallamot „az isten se” igazítja helyre a mozgalmában. Nos, mellettük még két népdalkőr, a Mélykúti Lenin Tsz és Ecsésd is a helyes formát éneklő helyi változatban, más szöveggel.

Növekvő gondosság és izlés mutatkozik a fiatal együttesek és szolistaik *önálló összeállításában*: egyre hitebben és gazdagabban bontják ki a tájjellegüket, ezen belül a régi stílusok és különféle ritmusok változatosságát. Jó példák az ajkai „Doromb” és a műgyetemi „Doromb”, a Szekszárd és a veszprémi „Kőrös” dunántúli dalsokrai, a győri Távközlési iskola medvesalji és Bota Sándor alföldi dalai, Fábíán Éva, Jakab Éva, Lovász Irén, Nagy Ilona, Zsiros Márta és az Egri Ho Si Minh „zenekar” székely és csángó csokrai (a zenekarként bemozdított együttesben kitűnő énekes-kobzos, önmagát stílusosan kísérő szolista is fellépett). Mint rokonmegoldásokat ide sorolhatjuk a tematikus (ajkaiak lakodalmasa, Zalka főiskola katonacsokrai) és történeti összeállításokat (a győri tanítóképzősök „Éneklő győri krónikája”).

Lassú, de szintén növekvő igényességet figyelhetünk meg mind a tánckísérők, mind az önálló zenét előadókat *feldolgozott számaiban*, legalábbis egy részükben. Tájhoz illő harmóniai és hangszerelési könnyűség öltöztette a jellegzetes régi dunántúli dallamokat a JATE, a Kerékkötő, a Kőrös és az Ördögsekér együttes. (Kár, hogy egyikük ismét az A-hangnem fetiszmusával és az emiatt előálló oktávtréssel énekléssel, meg két csúnya ritmushibával „ellensúlyozta” a különben szép elményt.) A bihari régi dallamokat pedig a körmendiek zenekara tolmácsolta igen stílusos és szép feldolgozásban – és végig D-hangnemben!

Kár, hogy sok esetben *titokban marad a feldolgozó-zeneszerző neve*. Vagy nem mondanak (írnak) be senkit, csak a koreográfust, vagy eleve a zenekarvezetőt nyakába varrnanak mindent (nyilván jó néhányszor valóban ő a harmonizáló és hangszerelő is.). Még arra is akad példa, hogy a dallamok gyűjtőjét, vagy a gyűjtemény közreadóját nevezik meg. Ez a rendezetlen állapot is mielőbbi tisztázásra vár. Ezért nevezek meg ezúttal én is zenészerzők helyett együtteseket, előadókat, illetve műveket.

Régi stílusú dallamok zarárdulatataihoz különösen olyan harmónia-fűzések adtak mély, belülről fakadó

többletet és távlatot, mint a SZÓ-dúr után LÁ-dúr, vagy a RE-moll után LÁ-dúr. (Sablonos-triviális szellemben ugyanis *Mi-dúr* sztokak játszani LÁ-fok előtt, ami a funkciókoll-moll-dallamokhoz még elfogadható, de pentaton, dór vagy eol dallamokhoz izron-tó.) Gödöllő, Keszthely, Szentendre zenészei és énekesei érdekes kánon-, illetve *ostinato-effektusokat* is alkalmaztak; – jól érzik, hogy népi dallamaink nem tűrnek semmilyen kaptafát, annál inkább szeretik az „egyénségűkhöz” (melodikus, tonális jellegűkhöz) megválasztott „anti-sablon” megoldásokat.

Sajnos, mindenre akadt kivétel, így a többszólamú ötletekre is: egyiknél, másikkal mechanikus, öncélú tercelés, illetve kánon, hol énekekben, hol hangszerben; egy harmadik együttesnél kiagyalt, túlzásfoltl agyonakkordosítás; a negyedikként pedig primdallamot elnyomó, csúnyán előadott párhuzamos-kvartszólam (ugyanaz halkabban és egy oktávval mélyebben ügyes, szép és hozzáillő lett volna).

A belső és alsó szólamok (illetve a kísérorhúr-játék) kidolgozottságában példamutató összhangzást nyújtott a gödöllői „Trembaló”, és ha nem is minden számában a „Kanizsa”, valamint a három szolóciterás: Bota Sándor, Dávid Sándor és Mrakovics Zsuzsanna. A Trembaló egyébként is igen mintaszerűen építette föl délszláv dallamcsokrákat, mind hangnemben, mind hangszerelési változatosságban, így az végig friss és dinamikus maradt. A budapesti Szerb-Horvát Gimnázium amúgy is ragyogó énekes lányai és zenészei mellett nagyszerű dobosukban is gyönyörködhettem. Szintén maradéktalan elményt jelentett a veszprémi német leányduó és kísérő harmonikusok.

A magyar népzene már-már elmúló fényeit, színeit, a mélyen átél, *sallangtalan, belülről kisugárzó előadást* idézte föl fiatal csengő hangon – a már említetteknek kívül – a Viola együttes leányszolista, továbbá Bakonyi Anna, Bereczky Szilárd, Horváth Klára, Páli Eszter és Vincze Zsuzsa éneklése. Műsorszámból kivesszük, vagy csak annak hitt *népi hangszerek* is egyre inkább újjáélednek lelkes fiatalok kezében (doromb, kiscimbalom, koboz, okarina, töröksp, – a tekerőt már szinte meg sem kell említeni).

Minden érdemért és hibát elsorolni nem érdemes. Itt csak néhány általánosabb és kirívóbb hibát teszek meg szóvá.

Az *úri-népies, kávéházi-nótázós stílus néhány csökevénye* még fel-felüti a fejét: öblögető-gurgulázó klarinét-, hegedű-, zongorafutamok; feszes gúszolütetés (dűvő) elé-mögé csapongó primjáték; fölfelé való félhangosítás a dallamban (SZÓ helyett SZI, RE helyett RI fogása); az úgynevezett „bókázó zár-lat” megszólaltatása (hegedűn, citerákon), – mindezek az igazi népzene szellemétől idegenek! Egy cimbalmos pedig (két alkalommal is) jó népdal befejezőakkordja után hamisítatlan nótás stílusú félhanglépéses-aluterelés függelékét rittyent. Úgy éreztem magam, mintha hirtelen egy dzsentri tárgyú, két háború közti magyar filmbe cseppentem volna.

A *táncos tempó és jelleg félreértéséből* fakadnak olyan hibák, mint például álmos, jámbor, tenütőesztartott, ahol hegyes staccato kellene; erőtlenség, szaggatott vonóhúzkodás, vagy éppen staccatózás, amikor feszes, lendületes, zengő dűvő kellene; végül az erőteljes, dinamikus tánc kísérete egy szál furulyával vagy vonóspizzicatóval.

Ritmus-, tempó- vagy hanghibás dallam is el-elhangzott néha. Különösen két, kivételes ritmuspússzerű dallamot kezdenek kerékező törni, görccsösen kimerevíteni kissé ideges-vehemens táncosok: a ber-

FOKINRA emlékezve

zenei „Szerelem, szerelem” dallamát (pedig ez 1936 óta lemezeken is megjelent), meg a KATA-refrénű dalt („A bohási kertek alatt... Árokparton rakjál tüzet” stb.). Szinte mindig hangközelítéssel hallottam a „Meggyújtom a csomát” dallamát, amit Dó-Mi-Szó lépésekkel indítanak az I-II. sorban, holott lemezről hallható törökoppányi változatában éppúgy, mint számos másfelé gyűjtöttben *kvart* hangzik *terc* helyett, azaz: Dó-Fá-Szó a helyes (még inkább: Lá-Re-Mi, mert a sor végi nagyterc valójában Di-fok, dunántúli „magasterc”). Ezek fizikailag „jelentéktelen, apró” eltérések, de stílusztisztaságban éppen „itt van a kutya eltemetve”. Ez az a Rubikon, ahol a népzene stílusalajából átkerülünk a higitó-hamisító triviális izlésbe.

Nem írtam föl minden *múdalt* és *nótát*, amely négy és fél hónap alatt a fülemet érte, de ideírom kezdőszövegeiket, hogy legalább tudatosodjék bennünk: ezek nem a néphagyomány szerves, kiérlelt, jellemző darabjai, hanem egy bomló korszak jelenségei. A legkirívóbbak: A bihari határszélen; Amely lánynak a párnája; Asszony, asszony, az akarok lenni; Este viszik a menyasszony ágyát; Ég a kunyhó; Gyere be rózsám, gyere be; Jaj, de csinos menyecske lett; Nem akarsz a kis falumba asszony lenni; Piros az ostorom nyele; Rózsa, rózsza bazsarózsa, Szépen szól a bakanóta; Sej, haj, feleségem Sára; Van nekem egy olyan régi szokásom; Zöld erdőben jártam virágok között.

Részint az *esztétikai* (kompozíciós), részint az *etikai hibák* körébe sorolható az a jelenség, amikor Kodály, Bárdos, Sárosi József stb. művét (feldolgozását) dallamilag nagyjából helyesen játsszák el, de kíséretül egyáltalán nem a szerző harmóniáit és hangszerelését adják elő, hanem „séröznek”. További esztétikai és stíluscimokra példák: vegyesfelvágott kompozíció hortobágyi, somogyi, csángó és székely dallamokból (melyeket semmilyen tematikus egység nem fog össze); dunántúli táncban tipikus mezőszegi táncszók; énekelni való dalszövegek, szövegsorok öncélú, szituációban nem indokolt be-bekiabálása táncszó gyánant. Ez valami új modorosság csírája lenne?

Féllábbal *kompozíciós*, féllal *technikai megmondolatlanság*, ha kíséret nélküli éneklés közben (új versszaknál, vagy új dallamnál) belépnek az addig hallgató hangszerek, miközben az ének folytatódik! Ez azért kockázatos, mert kíséret nélkül még a legjobb hallású éneklők is eshetnek, vagy emelkedhetnek, tehát valamivel eltérnek a hangszerek magasságától, így ha az utóbbiak később belépnek, kész a fűlértől kéthangneműség. Csak zenére beléphet ének; de csak énekszó után ne jöjjön „tutti”, hanem (először) csupán a hangszerek lépjenek be (egy-két dallammal később csatlakozhat az ének, hisz már hallják a jó hangnemet).

Bár a keszthelyi „Művészet és Ifjúság” seregszemlén, meg a sífok-balatonföldvári „XII. Nyugat-magyarországi Néptáncos Találkozó” csupán a főváros és a dunántúli megyék szereplőit hallhattam, az egész országot felölő többi találkozó is lényegében ugyanezeket tapasztaltam. Így nem túlzás, ha élményeimet és észrevételeimet országosnak tekintem. Ha visszanézek az eltelt 29–30 évre, amióta a népzene és táncmozgalom figyelemmel kísérem, alapjában erősödő, bontakozó folyamatot látok. A zenei néphagyomány egyre változatosabb formákban és egyre többek gyakorlatában éled újjá, válik újabb kísérletek és újabb eredmények ihletőjévé.

Olsvai Imre

Ez év tavaszán, április 13-án volt száz éve, hogy Péterváron egyszerű kispolgári családban megszületett Mihail Mihajlovics Fokin, a századeleji orosz balett reformátora. A klasszikus táncos és koreográfus neve ugyan a Gyagilev-féle Orosz Balett első párizsi szezonjaival kapcsolatban, 1909–1912-ben vált ismertté a nyugati balettvilágban, de művészetének tápláló talaján, a pétervári orosz művészeti életben és a Mariinszkij színházi balettben már nővendék korában feltűnt képességei, tudása és a cári balettben tapasztalható ösdiságok ellen protestáló újító törekvései révén.

Özvegy édesanyja, színész bátyja, majd felesége: Vera Fokina – tehetséges partnernője és hűséges munkatársa – szereték, hittek tehetségében. Polgári öntudattal rendelkező, sokoldalúan felkészült, magabiztos alkotóművész vált belőle, de indulásakor nem élvezhette Gyagilev származásának előnyeit, s hozzá vszönyítva nem kapott készen semmit, a Mariinszkij Színház klasszikus orosz balett-örökségén kívül.

1898-ban végezte a Mariinszkij Színház balettkisiskoláját, ahol 1902-től már maga is tanított. Tanárai nem az akrobatikus olasz irány hívei voltak s ő maga sem szerette ragyogtatni a primabalerinák technikai tudását. Irózott a magamutogató virtuozitástól. A klasszikus hagyományokon alapuló, választékos izlésű kifejező tánchoz vonzódott, Anna Pavlova és Tamara Karszavina művészetéért rajongott, és ha Duncan pétervári vendégzereplései óta boldogult is a meztlábás táncért, a táncnak ezt a módját csak megfelelő témájú balettekhez tartotta illőnek. Az előadás elemeinek teljes összhangjára törekedett, stílusztisztaságra, a kifejezés valódiságára.

Töprengései már balettnővendék korában a balettelőadás képeltenségeire vonatkoztak, de eszébe sem jutott soha a balett-technikát vagy a balettműfajt szétrobbantani. Ehelyett tudatosan készült a balettmester hivatására. Noverre előírásai szerint nemcsak táncolni, hanem festeni, zenélni is tanult, és szakadatlanul, fáradhatatlanul tájított, alkotott. Szenvedélyes utazó is volt, a kaukázusi hegyektől az Alpokon át Sorrentóig tanulmányozta a tájakat, népeket és táncukat.

Estétikai és erkölcsi elveihez végig hű maradt, ami terhes, de ritka tulajdonság volt a gyagilevi balettvilágban. Talán ennek a jellemzősülárdságnak köszönhet, hogy nem roppant össze Gyagilevvel történt szakítása után, hanem közvetlenül a *Daphnis és Chloé* 1912. jún. 8-i diszharmonikus párizsi premiejére után elkészítette Anna Pavlova számára Liszt *Les Preludes*-jére a kívánt koreográfiát. A londoni Times 1914. július 6-i számában pedig közzé-



A szilfidek párizsi előadása 1909-ben

tette balettreformjának öt alapelvét, s amikor pár nap múlva kitört a világháború, visszatért Pétervárra és a Nagy Októberi Forradalomig megalkotta a *Bűvésznas* (Dukas) és a *Jota Aragonese* (Glinka) című baletteket.

Fia felsorolása szerint 1942. augusztus 22-én bekövetkezett haláláig 80 koreográfiát vitt színre, melyek közül Gyagilevtől való megváltásáig harminc mű készült el. Közülük is kiemelkednek Gyagilev első korszakának emlékeztető balettjei: *A szilfidek* (a *Chopiniana* második verziója), a *Poloveci táncok* 1909-ből, *A tűzmadár*, *Seherezáde*, *Narcisse* 1910, *Petruska*, *A rózsá lelke* 1911, *A kék isten*, *Thamar*, *Daphnis és Chloé* 1912, *Les Papillons*, *Midász* és az *Aranykakas* 1914. Tehát nagyon is indokolt volt Fokin méltatlankodása később, amikor azt tapasztalta, hogy ezeknek a sikeres koreográfiáknak a szerzőségét a nemzetközi közönség, vagy a sajtó valamelyik képviselője Gyagilevnek tulajdonítja.

Mai szemmel nézve, miután Fokin reformjai és balettjei az egyetemes balettalkotás és a balettképzés közkincsévé váltak, és szerte a világon – így nálunk is – új koreográfiák alkotására ihlették Fokin követőit, úgy tűnik, mintha felesleges volna újra felsorolni mindazt, amit operai balettművészeink és táncudományunk művelői az *eredeti* Fokin balettek megismertetéséért utólagosan tettek. Emlékezhetünk arra, hogy Olga *Lepesinszkája* indította meg ezt a folyamatot, amikor 1965-ben *Baltacsejeva* asszisztenciájával az Operaházban betanította a *Chopinianát*, Fokin 1909-ből származó remekművét, amelynek nem ártott úgy meg a mulandóság szele, mint Fokin cselekményes műveinek, mivel itt az absztrakció legköltoőbb formáját sikerült megalkotnia a legendás hírű orosz táncművészek, Anna Pavlova, Nizsinszkij és Karszavina számára. Ez a balett volt egykor a fokini reformok foglalta és mint ilyen, felhívta táncosaink figyelmét Fokin koreográfiai művészetének végtelen igényességére, kiemeríthetetlen részletfínomságaira.

Nem így történt *A tűzmadár* Fokin-koreográfiájával, amely 1966-ban már csak hagyománytisztelőből került felújításra. És bár Konsztantyin *Bojarszkij* szovjet balettmester körültekintő gondossággal újította fel és a hagyományok teljes tiszteletben tartásával taní-

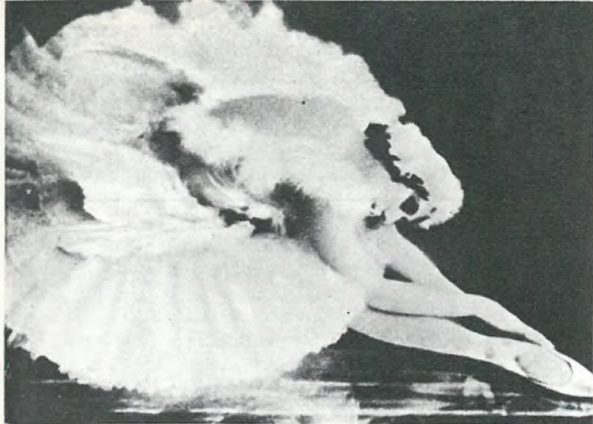


Arlequinade, Anna Pavlova és Fokin Petipa balettjében, Pétervár, 1900.

totta be ezt az 1910-ben készült remekművet, Sztravinszkij zenéje mégis már 1973 óta Fokinétől teljesen eltérő értelmezésben, *Béjart* koreográfiájával arat sikert nálunk.

Bármily szép alkotásokkal gazdagították is repertoárunkat a Fokin-témák magyar átdolgozásai, csak sajnálhatjuk, hogy maga Fokin koreográfusként nem működött soha nálunk. Elszigeteltségünk miatt impulzusait megkésve, másod-, harmadkézből kaptuk, nem úgy, mint az amerikai, angol, skandináv és francia társulatok, amelyek számára 1918-tól 1962-ig rendszeresen készített újabbnál újabb baletteket. Emellett az első gyagilevi korszakból, azaz Fokin fénykorából származó darabjait is fel tudták eleveníteni, míg a mi operaházi balettünk koreográfusai ugyanezen idő alatt arra voltak utalva, hogy önmagukból merítsenek. Ez a körülmény indított engem is arra, hogy az igazság kedvéért a Táncudományi Tanulmányok 1965/66. évi kötetében megírjam *Fokin balettek Magyarországon* című cikkemet. Másrészt tudtam, hogy milyen nehéz megadni az elismerést utólag azoknak a reformátoroknak, akiknek az újításait mások nevéhez kapcsolva őriztük meg emlékezetünkben. Napjaink koreográfusai közül egyébként is mintha hiányoznának az a türelem és odaadás, ami a Fokin koreográfiák patinás, szecessziós poézisét életre tudná kelteni. Az ifjabb generáció tagjai inkább új koreográfiákat alkotnak Fokin témáira, mert saját elképzeléseik kifejezése, az „önmegvalósítás” számukra a legfontosabb.

Nem vitatható mégsem az a tény, hogy Fokin balettreformja az egyetemes tánc történet fontos fejezetét képezi, s hogyha nem is láthattunk 1965-ig eredeti Fokin koreográfiákat



A haldokló hattyú, Anna Pavlova, 1905.

Magyarországon, csak Ulanova és a Royal Ballet filmjein rekonstruálva, hatása mégis érvényesült nálunk. Számtalan szakkönyv közölt Fokin darabjairól fotókat, rajzokat, festményeket, és olvashatunk róluk magától a szerzőtől is, mert ő fáradhatatlanul mindent leírt. C. W. Beaumont: *Michail Fokin and his Ballets* (London, 1935.) könyve még nem lehetett teljes. Amikor azonban fia, Vitale Fokin *Memoirs of a Ballet Master* címen (Boston, 1961.), Anatol Chujoy szerkesztésében kiadta atyja emlékiratait és a *Protiv Tyecsenyija* (Izskussztvo, Leningrád–Moszkva, 1961.) szovjet kiadásban is megjelent, akkor az utóbbi alapján adta ki a Gondolat kiadó 1968-ban *Az ár ellen* címmel magyarul is, Körtvélyes Géza előszavával. A Royal Ballet *Szilfidekről* készült filmjét pedig – Margot Fonteyn és Nurejev szereplésével – a Táncszövetség Értesítőjében Ligeti Mária elemezte mintaszerűen annak idején.

Talán nem érdektelen felidézni, hogy Fokin – öreg barátjától, Békefi Alfrédától, a Mariinszkij Színház első karaktertáncosától – megtanulta a magyar táncot körülbelül úgy, mint ahogy a *Rajmonda*-szvitben láttuk 1979. május 31-én, az Operaház színpadán. Fokin maga írja emlékirataiban, hogy Budapest volt az első európai város, amelyet megismert, és hogy a mi táncunk könnyen megtanulható. Többször járt Budapesten, először még mint végzős növendék, Mária Petipa partnereként, majd útazóban Svájc, Itália, Görögország, Egyiptom felé, de mint koreográfus soha. A Gyagilev társulat vendégszereplései alkalmával 1911, 1912 és 1913-ban színre kerültek nálunk a *Poloveci táncok*, *A rózsá lelke*, *Thamar*, *A tűzmadár*, *A szilfidek*, *Karnevál*, *Kleopátra* és a *Narcisse*. A művek kivétel nélkül mind Fokin alkotásai voltak, de ő maga nem volt jelen. Ekkor már megvált a társulattól, éppúgy, mint később Nizsinszkij és Anna Pavlova is.

A Gyagilev együttes 1927 novemberében újra szerepelt nálunk ultramodern balettjeivel, de mégis csak a *Poloveci táncok*-nak, a műsor egyetlen Fokin számának volt sikere Wójcikowskival. Ugyanez év tavaszán Anna Pavlova a *Chopiniánával* és *A hattyú halálával* örvendeztette meg a magyar közönséget. A színlapon Fokin Mihály neve is szerepelt, az újság-



A tűzmadár, Fokin és Karszavina, 1910.



Chopiniana, René Blum társulata, 1936.

írók egy része azonban azt sem tudta, hogy ki is ez a Fokin Mihály? Nizsinszkijné Pulszky Romola és Gyagilev reklámverése következtében megszületett Budapesten is a Nizsinszkij-legenda, annál inkább, mert sokan látták őt táncolni és többen szemtanúi voltak tragikus sorsának. Sajnálatos módon Fokin művészetének fénye így csak sűrölt egykor Budapestet, míg Nizsinszkijé beragyogta.

Vályi Rózsi



Két új művet mutatott be *Alwin Ailey Amerikai Táncszínháza*.

U. Dove, az együttes táncosa egy szólót komponált J. Jamison számára, K. Posin pedig csoportos művet tervezett *Later That Day* címmel Ph. Glass operájának zenerészleteire. Az őszi Hamburgi Balettnapokon J. Jamison bemutatta az *Inside-t* (képünk), s ekkor került sor J. Neumeier új balettjére, a *Mahlerre is*, amelyet először A XX. Század Balettje tűzött műsorára. A hamburgi verzióban a koreográfia főszerepét I. Liska alakította.



A „*Nathalie*” Moszkvában. A balettrekonstrukcióról ismert francia balettmester-koreográfus, Pierre *Lacotte* az elmúlt évadban felújította Philippe Taglioni balettjét, a „*Nathalie*”-t. A háromfelvonásos darab főszerepeit Jekatyerina Makszimova és Sztanyiszlav Iszajev táncolta a Kreml Kongresszusi Palotájának színpadán. A balettet nyáron is előadták, az Olimpiai Játékok alkalmából.



A *Sylvia Kinában*. A Les Saisons de la Danse híradása szerint eddig több, mint félmillió ember tapsolt a balettnak, melyet a tavalyi párizsi felújítást végző Lycette Darsonval tanított be a Pekingi Klasszikus Balett társulatnak.

Ulf Gadd koreográfiájával, Svenerik Goudé szövegkönyvével mutatták be Svédországban a *Gyagilev orosz balettje* című, estét betöltő balettet. A góteborgi zenés színházban színrevitt mű főszerepeit Tadeusz Zlamal (Gyagilev), Jacek Solecki (Nizsinszkij) és Camilla Staern (Romola) alakította. Képünkön jelenet a felidézett *Jeux*-ből.

Az Alkotmány Napja hazai eseményeiről még két híradással tartozunk olvasóinknak. 1. A Nógrád megyei Hollókőn másodszor rendezték meg az idén a *Palóc szőttes kulturális napokat* néprajzi, helytörténeti kiállításokkal és a környék hagyományörző együtteseinek szemléjével. A hollókői vár mellett, a hegyoldal szabadtéri színpadán ezúttal Nagylóc, Nógrád-sipek, Rimóc, Varsány és a rendező község együttese léptek fel. A *hollókői népi együttes* Liszky Zsuzsa szerkesztésében lakodalmi menettel, menyasszony-öltöztetéssel és menyasszonysíratással szerepelt. Nemes Zoltán felvételeivel az utóbbiból mutatunk be két jelenetet. 2. Béres András híradásából értesültünk, hogy a Hídivásár keretében az idén a 14. alkalommal rendezték *pásztortalálkozót* a hortobágyi vizi színpadon. Az eseményre évről évre mintegy száz pásztor sereglük egybe; műsorukat a helyszíni jelentkezés alapján állítják össze, s épp ezért néha soha nem látott táncokkal, soha nem hallott dallamokkal és hangszerszólókkal ismerkedhet meg a rendszerint 3–4000 főnyi közönség. A magyar folklór számos előadótehetségét ezen a fórumon fedezték fel, a Hortobágyi Intéző Bizottság azonban örömmel venné, ha a hajdúságiak mellett a Palócföld, Kis- és Nagykunság, vagy épp a Dunántúl pásztorai is részt vennének. – Az majdnem természetes, hogy a Hídivásár és a pásztortalálkozó programjába a Debreceni Népi Együttes, a Hajdú Táncegyüttes és a pávakörök is rendszeresen bekapcsolódnak, mint az idén is történt. Tulajdonképpén már kialakultak egy új, sajátos karakterű és országos folklórbemutató körvonalai.

Új alsófokú állami tánciskola nyílt Budapesten. A XV. kerületi, Neptun utcai ún. „piros iskolában” tánctagozatos osztály nyílt szeptemberben, az iskola közvetlen körzetének tanulói számára. Jelenleg két csoportban 16, illetve 15 növendék tanul heti 3×2 órában táncelőkészítő gimnasztikát, népi gyermekjátékokat. A második félévben megkezdik a balettoktatást is. Reméljük, az új iskola tapasztalatairól később külön cikkben számolhatunk be olvasóinknak.

A római Operaház Milloss Aurél három balettjének színrevitelével zárta le elmúlt évadját. Felújították az 1943-ban alkotott *Deliciae Populit*, valamint a *Tűzmadárt* és a *Follie Vienensit*.

A hírügynökségek nyomán napilapjaink *elektronikus balerina* működéséről tájékoztattak. Eszerint az Egyesült Államokban, a pennsylvaniai egyetemen speciális programot dolgoztak ki, amely lehetővé teszi, hogy a komputer a képernyőn megjelenő figura mozgásával válaszoljon a betáplált koreográfiai jelekre, illetve megjelenítse a jelzéseket. A korlátlan ismétlésre kész balerinától most azt várják, hogy fontos segítséget nyújt az új balett szerzőinek, betanítóinak.



A Fejér megyei Népi Együttes a nyáron egyebek közt a tübingeni zenei fesztiválon szerepelt. Most közöljük Deák Péter felvételeit a turnéről: az együttes júl. 18-án legényes bemutatót tartott a tübingeni egyetem aulájában, júl. 24-én pedig műsort adott a salzburgi Szent Virgil tánc-továbbképző iskolában, és közös táncházat rendezett az iskola résztvevőivel.



EGYÜTTESEINK KÜLFÖLDÖN. Belovár szakszervezeteinek meghívására a *Somogy* táncgyűttes augusztusban Jugoszláviában vendégszerepelt. Ugyancsak Somogy megyéből indult franciaországi turnéjára szeptemberben a marcali *Baglas* együttes; háromhetes körútjukon táncosaink egy nemzetközi fesztiválon is felléptek. A *kapuvári* ÁFESZ néptáncgyűttese rábaközi és szigetközi táncokat mutatott be Jerevánban. Egyhetes turnéjával együttesünk szeptemberben viszonzta az Örmény Állami Ének- és Táncgyűttes tavaszi látogatását. A békéscsabai *Balassi* táncgyűttes kettős turnéval nyitotta az őszi évadot: szeptember elején dániai színpadokon vendégszerepelt, a hónap második felében pedig öt táncos párja utazott el az innsbrucki nemzetközi lovasnapokra. Az utóbbi rendezvényen a csabaiak tizenöt éve szerepeltek először, s azóta is több alkalommal felléptek. A budapesti *Vasas* Művészgyűttes tánckara szept. 19-től tíznapos franciaországi turnén vett részt, egyebek közt a Bagneux-i szüreten, melyet a Francia Kommunista Párt helyi szervezete rendezett. Hosszú idő óta nem szerepelt magyar együttes a híres dijoni nemzetközi folklórfesztiválon, melyet a burgundiai szüreti ünnepek idején rendeznek meg. Az idén hazánk ismét képviseltette magát, s az ÉDOSZ *Szeged* táncgyűttese – Tóth Ferenc és Nagy Albert koreográfiaival – elnyerte a fesztivál harmadik díját, a bronz nyakláncot.

A Veszprém megyei *Padragkút* együttese – tavalyi olaszországi útja viszonzásaként – szeptemberben fogadta *Minturno* város táncgyűttesét. A földműves és halász foglalkozású város fiataljai az aratást, cséplést, szüretet és halászatot felidéző táncokkal szerepeltek.

OLVASÓINK FIGYELMÉBE ajánljuk, hogy lapunk januári számának mellékleteként közzéesszük a *Táncművészet* eddig megjelent évfolyamainak tárgymutatóját.

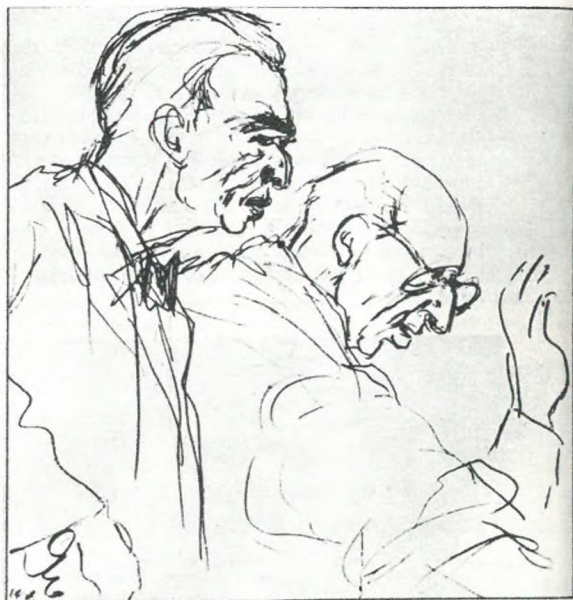
KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL:

Magyar Táncfórum '80
Balették könyve
Modern balett Mexikóból
A szovjet kultúra hete

Találkozás

a New York City Balettel

1.



A 30. Berlieni Ünnepi Hetek alkalmából a nyugat-berlini Művészeti Akadémia előcsarnokában aug. 31. és szept. 28. között Sztaravinszkij emlékkiállítását rendeztek *Sztaravinszkij élete és munkássága* címmel. A berlini közönség egyidejűleg számos hangversenyen hallhatta századunk zenei nagyságának legkülönbözőbb műveit. Sőt a berlini Operaház ünnepi előadásorozata is Sztaravinszkij emlékezetével kezdődött szept. 2-6 között, a világhírű New York City Ballet vendégjátékával. Európai turnéja során a társulat Koppenhága és Párizs között hat előadást tartott Ber-

linben két különböző programmal, kizárólag Sztravinszkij muzsikájára alkotott táncműveket. (Utólag is boldogan nyugtázhatom, hogy mindkettőt is sikerült megtekintennem.) J. Robbins egyetlen koreográfiáját leszámítva csupa Balanchine-táncot láthatunk: egy „minifesztivált” az 1972-es nagy New York-i Sztravinszkij Fesztivál programjából.

A két művész barátságát I. Sztravinszkij balettművészet iránti érdeklődése és G. Balanchine muzikalitása, zeneértése határozta meg. (A berlini műsorlap fedelének ceruzarajza is közös alkotómunkájukat idézi.) Együttműködésük eredményességét ragyogó koreográfiák sorozata példázza.

Balanchine feltűnően gazdag repertoárjából – több, mint száz balettet készített – kiemelkednek neoklasszikus stílusú szimfonikus balettjei. Ezek tették nevét világszerte elismertté. A cselekmény nélküli baettek alapját az akadémikus balett szigorú elvei alkotják, tartalmukban és stílusukban azonban az alkotó egyéniségét tükrözik. Balanchine mint vizuális zenét varázsolja a történet nélküli tiszta táncot a színpadra, tökéletesen transzponálva a zene belső mozgását, rendszerét. Tapasztalatom szerint művésze elsősorban az érzékekre hat, s kevésbé igényli a gondolati elmélyülést. Maga a koreográfus is hangoztatta, hogy ezekben a műveiben ne keressük és ne magyarázzuk bele azt, ami nincs. Nála a tánc tartalmát maga a tánc jelenti, a tartalom a formával azonosul. Balanchine a zenének és mozdulatnak olyan tökéletes harmóniáját teremti meg, hogy koreográfiai látványa igazi esztétikai élménnyé magasztosul. S mindez természetesen a „eredetiben”, a kimagasló technikájú Balanchine-táncosok tolmácsolásában élvezhető igazán.

Az együttes első programjában öt Balanchine-koreográfiát láthatunk, valamennyit a szimfonikus balett műfajában.

A *Le Baiser de la Fée* (A tündér csókja) zenéjét Csajkovszkij művei nyomán 1928-ban komponálta Sztravinszkij. Balanchine először 1937-ben koreografálta meg négy képből álló egyfelvonásos táncjátékát. A csodálatos díszletekkel, jelmezekkel, romantikus történettel – Andersen meséje nyomán a szöveggel szembe állított Sztravinszkij írta – és szereplőkkel igazi „modern” tündérmese-balettet alkottak. A darab új változata, a *Divertimento from „Le Baiser de la Fée”* 1972-ben, a Sztravinszkij Fesztiválra készült. A *Divertimento* már nem utal a korábbi darab elbeszélő stílusára, inkább csak emléke lehet az eredeti Tündér csókjának. Cselekmény és díszlet nélküli balett ez is, a táncvariációk játékosága azonban megkülönbözteti a többi szimfonikus koreográfiától. A virágoskert színeiben pompázó, habkönnyű jelmez, valamint a darab poétikus befejezése feltehetően ugyancsak az eredeti romantikus hangulatot idézi fel.

A darab a leányok vidám, gondtalan, „röpködő-csivitelő” játékával indul, melybe bekapcsolódik az ifjú szerelmespár is, bemutatva egy csodálatosan könnyed, lírai pas de deux-t. Ezt követik a technikailag elképesztően nehéz férfi- és női variációk, balanszírozó lépések, ugrások és forgások sorozatával, csillogtatva a két

kitűnő szólista: Patricia McBride és Helgi Tomasson rendkívüli eleganciával párosult, tökéletes technikai felkészültséggel. Delia Peters és Marjorie Spohn vezetésével azonban ismét berobban a női kar, hogy felelőtlen csitri-seregként újból és újból megzavarja a szerelmeseiket. Ezután egy újabb nagyszerű, de szenvedélyesebb hangvételű kettősnek lehetünk tanúi. A leányok azonban ismét a szerelmeseik közé állnak, s addig úzik játékaikat, míg a két „boldogtalan” – belenyugodva, hogy a sors nem egymásnak rendelte őket – kezét vágyakozón egymás felé nyújtva, a halványuló fényben lassan kihátrál a színpadról.

Figyelmet kelt a koreográfia hangulati kontrasztja: a darabon végigvonuló játékos, néhol ironikus hangvételt felváltja a „szomorkás”, romantikus befejezés. Az előadók közül McBride vérbeli játékos egyéniség, tele humorral és könnyedséggel (mint később, a „Rubintok”-ban is), ugyanakkor megható líraiságával ragadja meg a nézőt. Tomasson alakítása biztos technikájával, szinte fanatikus táncos odaadásával, energiabírásával vált emlékezetessé.

Az est következő két darabját, a *Monumentum Pro Gesualdo*-t s a *Movements for Piano and Orchestra*-t általában együtt játsszák, ebben a sorrendben, mintegy kontraszthatásként. A *Monumentum*... zenéje Venosa hercege, Don Carlo Gesualdo születésének 400. évfordulójára készült 1960-ban, emléket állítva a nagy olasz zeneköltőnek, Tasso, Monteverdi és Shakespeare kortársának. A zenemű Gesualdo ötszólamú madrigáljának zenekari átdolgozása. Hogy Sztravinszkij miért nyúlt vissza a 400 év előtti muzsikához, az is magyarázhatja, hogy műveiben Gesualdo még évszázadokig egyedülálló „kromatikus és enharmonikus modulációkat, harmóniakat és *disszonanciákat*” alkalmazott. Érdekes módon azonban – Sztravinszkij számos avantgarde zenéjétől eltérően – a *Monumentum* muzsikája inkább nyugodt, lírai, majdnem melankolikus hangulatot áraszt.

A három madrigálra komponált koreográfia ugyancsak 1960-ban született. A motívumok kristálytiszta rendszerében egy szólópár – Susanne Farrell és Sean Lavery átszellemlőt, tökéletes alakítása – és még hat pár sétál, táncol légiesen könnyed, s mégis méltóságteljes, arisztokratikus eleganciával. Ez a magatartásmód majdnem az egész balettra jellemző, a szinte ünnepélyes, komoly hangulatból azonban Balanchine hirtelen-váratlan ötletével kizökkenti, sőt felszabadult kacajra fakasztja a nézőt. Az elegánsan diagonálba vonult férfiak közé beállnak a táncosnők, s elkezdik a „Giselle-motívumot”: ujjukkal a földet érintve előredőlnek, majd gyönyörű arabeszket csinálnak, de a hét egyforma spicc hirtelen visszapipál. Meghökentőd, groteszk, de nagyon kedves látvány. (Balanchine-nál gyakori a „spicc-pipa”, amely mintegy a mozdulati-zenei váltásokat jelzi.) A tánc legerőteljesebb pillanataiban Susanne Farrell repülő szoborként, csodálatosan nyitott arabeszkben ível egyik férfikézből a másikba, tér es idő végtelenségét érzékeltetve, egyetlen folyamatos „röppályán”, mintha sosem akarna visszatérni a földre. Újból felidéződnek tehát a nagy romantikus baettek pilla-

natai. Végül az „örökzöld” diagonálban a táncosnők Haldokló hatyú-beli zárópóza csaknem drámaivá minősíti a koreográfiát.

A három évvel később, 1963-ban készült *Movements*... – mint az *Agon* is – Sztravinszkij szeriális zenei szerkesztését tükrözi, miután a szerző az ötvenes évek közepétől rátért a modern zenének erre a szerkesztési technikájára. (A technika lényege, hogy a zeneszerző még a komponálás előtt megszerkeszt egy „sort”, mely a mű dallami, sőt dinamikai, ritmikai felépítésének alapjául szolgál.) A *Movements*... hermetikus zenéje tele van diszsonáns hangzásokkal, szünetekkel, melyeket a mozdulatok is teljes hűséggel követnek. A zongoraszólóra mindig a szólópár táncol, míg a zenekari témát a kitűnő női kar, hat féhértikós balerina exponálja, két hármast alakzatban. Egy-egy zenei „sor” végén a táncosok leállnak, s a szünetekben helyet vagy pózt változtatva újabb „sor” indítanak. Mintha csak próbatermi szabadgyakorlatokat látnánk, az improvizáció hatása ellenére is gondosan, szigorúan megszerkesztve. A „sor”-on belüli szünetekben pedig, főleg a pas de deux-kben Balanchine szándékosan bemozdítja táncosait, mintegy zenei ellenpontként, feloldva a szigorú rendet.

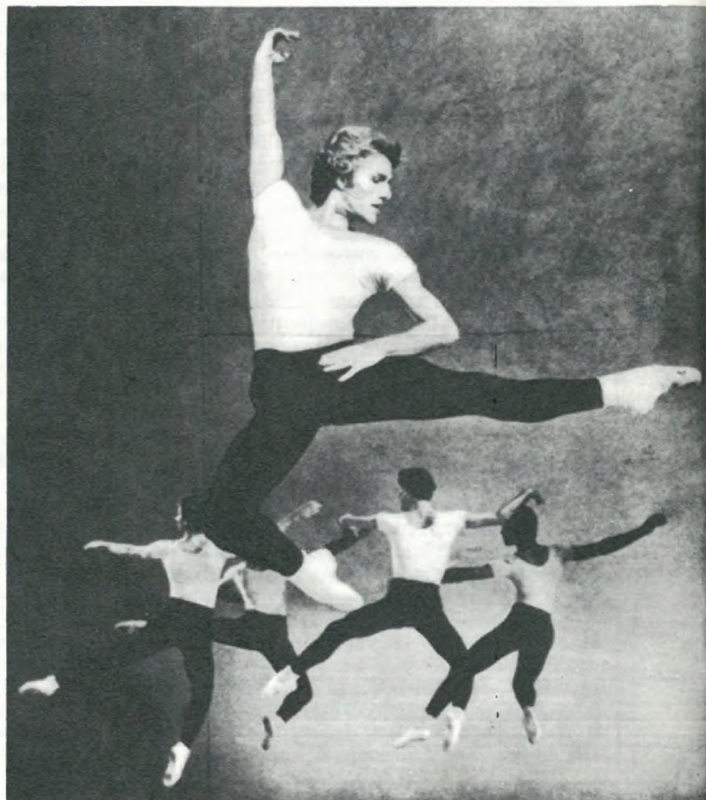
Az előadók kitűnően érzik és követik a zene

egyenetlen ritmikáját, a zongora dallam nélküli, plim-plim hangzásait. Kivált a nagyszerű szólópár, amelyre a koreográfus különösen nehez, klasszikus és modern elemekből „gyúrt”, rafináltan szerkesztett szólókat és kettősöket bízott. Balanchine ezt a koreográfiát kifejezetten *Farrell*nek komponálta, s az esztétikus alakú, briliáns táncosnő elképesztő technikai fölényrel, precizitással és stílusérzékkel oldotta meg feladatát. Partnerre, a nem túl fiatal, de óriási technikájú és gyakorlatú Jacques *d'Amboise* kitűnő és biztos partnernek bizonyult. A *Movements*... később készült, mint az *Agon*, mégis összehatásában a darabot inkább az *Agon* előtanulmányának éreztem.

Az est legkiemelkedőbb és legsziporkázóbb darabját a *Violin Concerto* előadásában ünnepelethetjük. A Hegedűverseny 1931-ben készült, s Balanchine 1941-ben már felhasználta a partitúrát Balustrade című balettjéhez. Ezt a koreográfiát azonban 1972-ben, a Sztravinszkij Fesztiválra készítette el. A tánc négy különálló zenei részhez alkalmazkodik. A nyitó *Toccat*a csoportok, párok és szóló-variációk hőmpölygő váltakozásával, óriási dinamizmussal mozgatja az egész tánckart. A négy szólista: a tüneményes Lourdes Lopez, az arisztokratikus megjelenésű, kiegyensúlyozott Karin von *Arol-dingen*, az elegáns, szoborszerű Peter *Martins*

Monumentum

Hegedűverseny, P. Martins és a tánckar



és a fiatal, robbanékony Ib Andersen szinte verseng egymással és a többi táncossal. Úgy tűnik, Balanchine kifogyhatatlan a térformákból és mozdulati ötletekből, s ezt a sodró áradatot nem is lehet már tovább fokozni.

A koreográfus valóban megnyugtatja a kedélyeket, s a néző izgatott érdeklődése a következő két pas de deux láttán csendes ámulattá szelídül. Az *Aria I* – Karin von Aroldingen és Ib Andersen tolmácsolásában – kedélyesen kötekedő, szellemesen replikázó technikai bravúr. Aroldingen tökéletes felkészültségű, kitűnő táncosnő, dinamikus és kissé szögletes mozgása azonban nekem kissé hidegnek tűnt. A Dán Királyi Balettől átszerződött Ib Andersen figurája azonban felejthetetlen maradt, s őszintén sajnálom, hogy csak ebben az egy darabban láthattam. Megnyerő külsejével, hihetetlen stílusérzékével, szemkápráztató virtuozitásával és precíz előadómódjával igazi fiatal danseur noble.

Lourdes Lopez és Peter Martins duettje, az *Aria II* a zene érzelmesen dallamos stílusánál fogva sokkal melegebb, bensőségesebb kapcsolatra utal. Emóciókkal teli, megkapó a látvány, tökéletes zenei azonosulással és kivitelben. Emelkedettség, szinte templomi áhítatlengi körül az előadókat, mintha táncukban állandóan egymással, egymásért imádkoznának.

A bájos megjelenésű, energikus Lopez, s az elegáns, igazi férfiszépségű Martins két különböző egyéniség, és mégis, táncukban mintha egy testet öltöttek volna. Tételük egyszerűen gyönyörű!

Csendes áhítatunkba robban be végül a *Capriccio* rész mind a húsz táncosa, hogy arcan a tánc élvezetével, szinte az örjögésig fokozott tempóban kápráztassa el nézőit. Úgy röpködtek, mintha lábuk helyett rugókon táncoltak volna. Meggyőződésem, hogy ilyen felsőfokú technikai kivitelre ilyen tempóban csak a Balanchine-táncosok képesek.

A Hegedűverseny „táncos tűzijátékát” az est zárószáma, a nagy létszámot mozgató *Symphony in three movements* (Szimfónia három tételben) sem tudta felülmúlni, legalábbis számomra. Sztravinszkij zenéje a II. világháború vége felé készült, s a terjedelmes, dinamikus, nyers muzsikában az ember szinte érzi a harc dübörgő agresszivitását, az iszonyatos félelmet, a kétségbeesés és remény közötti hányódást, s a végső feloldódást. A Sacre zenei hatásait felvillantó, dzsesszes elemekkel tarkított izgalmas zenére Balanchine 1972-ben szintén a Sztravinszkij Fesztiválra készítette el koreográfiáját.

A darab három részre tagolódik, a három tétel főtémáját pedig három rózsaszín trikós tán-

Hegedűverseny, K. Aroldingen és J. Bonnefous

Hegedűverseny, K. Mazzo és P. Martins



cosnő (illetve páros) állandó aszinkronban lévő mozgása exponálja. A színpadon valójában most sem „történi” semmi. A zenei színskála váltakozásait követve különböző létszámvariációkban táncakciók követik egymást: férfiszóló, majd egy szólópáros karkisérettel (erőteljesen kítűnik a táncosnők vergődésszerű gyönyörű kartechnikája); a fehértrikós női kar egy „rózsaszín” női szólóval; majd ismét az egész kar egy újabb szóló párral. Sorolhatnám még a gyönyörű pózok, ideges, hirtelen elmozdulások (fej, csípő, kar, lábfej) izgatott, erőteljes, néha groteszk váltakozásait, térformák és mozdulatok ötletorgiáját.



Szimfónia három tételben

Az első és utolsó mozgalmal tételt összekötő közjáték: Heather Watts és Bart Cook érzéki és meditáló, sóvárgó, de szexuálisan passzív kettőse. A neoklasszikus és egzotikus elemekre épülő pas de deux tele van elnyomott, fojtott energiával, és kánonszerű, ellenritmusos mozgással, mintha a táncosok nem találnának igazán egymásra. (Ugyanezt az idegesen vibráló aszinkron láthatjuk a három szólópár táncában, három szólóban.) A harmadik tételben ismét megtelik a színpad: az izgatott, robbanásszerű hangzásokkal színezett zenére haminckét táncos szinkópás kontrasztmozgása, fergeteges ugrása, forgása sokkolja a nézőt. Végül a nagy zárópózbán a zene és a tánc mindenkit felszabadít: a férfiak a színpad előterébe futnak, s előre szegett fejjel, nyújtott karral előre vetődnek. Mögöttük pedig a táncosnők oldalra széttárt, vagy magasba feszülő karral, emlékműszerű szobrokká merevednek. Tulajdonképpen méltánytalan lenne a szólóták, epizodisták kiemelésé, olyan egyöntetűen magas színvonalon dolgozott az egész társulat.

Szűdy Eszter

Táncsemények Londonban

Az Ír Balett

A Sadler's Wells színházban vendégszereplő ír Balett ez alkalommal mutatkozott vez először az angol fővárosban. Egész estét betöltő balettjük alapjául jellegzetesen ír témát választottak: J. M. Synge Magyarországon is jól ismert darabját, *A nyugati világ bajnoká-t*. A dráma táncban is előadható. Könnyen érthető témája igen alkalmas arra, hogy táncban, zenében és karakterben Írországot jobban megismeresse a nézőkkel. Kérdés volt azonban, hogy a nézők meg akarnak-e ismerkedni az ír balettgyűttessel, amelyről a balettet kedvelő londoni közönség is keveset hallhatott?

Nagy meglepetésemre csak nagyon nehezen tudtam jegyet szerezni. A „Chieftains” nevű csoport, amely ír népzenei feldolgozásokkal szerzett lemezeinek népszerűsége, állította össze és játszotta a balett zenéjét. Ők hozhatták be azt a szokatlan, nem balettomán közönséget, amely rendkívül élvezte és vidám fejmozdulatokkal kísérte a zene magával ragadó ritmusát.

A táncgyűttes érdekessége, hogy az ír néptánc motívumait dolgozza fel és viszi színpadra. A táncosok jó klasszikus iskolán nevelkedtek, ami nagy előny, mert az ír néptánc – a skóthoz hasonlóan – rengeteg klasszikus motívumot tartalmaz. Használják pl. échappé-t, egyfajta flik-flakot, pas de basques, pas de bourrée lépéseket és forgásokat; mindezt nagyon gyorsan és élesen kivitelezik, néha szteplépésekkel variálva, úgyhogy a balett-technika nagyon segíti az előadót. Egyébként a jó ír táncosról az a mondas járja, hogy „szemben halál, lábában villám”.

A társulatot 1973-ban alapította Joan Denise Moriarty, aki szinte egész életét az ír nemzeti táncok népszerűsítésének szentelte. Az ilyenfajta tánc ki tudja fejteni az életörömöt, jól illusztrál népünnepélyt vagy kocsmai mulatságokat. A baj akkor kezdődik, amikor drámai történetet kellene elmondani. Ilyenkor a néptánclemek csődöt mondanak. A történet drámai kibontakozása elmarad, vagy legalábbis nagyon gyenge, s a lírai elemek sem győznek meg.

A koreográfiából hiányzik az ötletesség, s ennek valószínűleg a zene az egyik oka. Ha egy lépést eltáncolnak kétszer jobbra, mérget lehet rá venni, hogy balra is kétszer fogják elrojni. Szerintem az egyik ír „gigue” épp olyan, mint a másik, és nem nagyon serkenti a fantáziát. Mellékesen mondván, ezt a fajta „sip-pal, dobbal, nádihegedűvel” előállított zenét nem könnyű elviselni egy egész estén át.

Mindezek ellenére érdemes megnézni A nyugati világ bajnokát. A fiatal társulat rendkívül rokonszenves, lelkesedésük magával ragad, és legtöbbször kárpótól a táncjáték hiányosságaiért.

A Christy főszerepét alakító Sean Cunningham (nincs kapcsolatban Merce Cunningham-mel) technikailag ügyesen megoldotta a feladatát, és jól szerepelt mint ijedt komikus figura is a darab elején. Változása azonban az elesett idegen fiúból a falu hőisévé és elkényeztetett „liblinggé” már nem elég nyilvánvaló, és ezeken a helyeken alakítása nem hat megyőzően. A leghumorosabb alakításokat a két farmert táncoló pár nyújtotta. Ez a két táncos kítűnő techni-

kával mutatta be az oly jellemző ír tulajdonságokat, mint az itóka rendkívüli szeretetét, meg a humor és a tánc élvezetét.

Nagy-Britanniában a néptánc mint műfaj nem nagyon fejlődött ki. Így az Ír Balett próbálkozásai mindenesetre jó irányban haladnak és figyelmet érdemelnek.

Lépések, jegyzetek és nyikorgások

Maina Gielgud sikeres színházi előadást kreált. A művésznő kedves, élvezetes estet tállalt a nézőnek. A műfaj új: csevegésből, próbából, egy új koreográfia betanulásából, néhány karikatúrából és végül egy színpadkép pas de deux-ból áll, rendkívül ügyesen összeállítva.

Maina a nézőtől érkezik kabátban és táskával, amiből később kicsomagolja a „cuccot”, a szakmai felszerelést. Egy magnóról halljuk gondolatait, néha élőben is megszólal, magában beszél. Előkészül a próbára. A leotard, vagyis a próbatrikó már a kabát alatt van. Kikapok és sorban felpróbál vagy harminc pár spicc-cipőt. Méltatlankodik, mert az egyik túl kemény, a másik túl puha. Végül megtalálja a megfelelő párt. Kedves közvetlenséggel beszél. Megtudjuk, hogy ezen a napon még nem evett semmit; nem érti, miért van a Hattyú pas de deux-ben minden nehéz dolog a bal lábon; hogy a partnere mindig késik stb. „Monológja” sokszor nagyon mulatságos, és a szakértő angol közönség nagyszerűen szórakozik.

Szűrőn, unottan, szótlanul lép a színpadra a korrepetitor. Maina nyomatékosan köszön: „Jó reggelt!”, mire a zongorista felel: mi a jó ebben a reggelen, amikor megint ezt az átkozott Hattyú pas de deux-t próbálják?

Maina bemelegít. Miután a partner még mindig nincs a láthatáron, Maina néhány lépéssel kitűnően karakirozza Bójárt és Roland Petit stílusát. Végül megérkezik a partner, Jonathan Kelly. Elpanaszolja, hogy mindene fáj: bokája, háta, válla... de amikor a próbavezető Robert Helpmann színre lép, megkezdődik a komoly próba. A fehér hattyú pas de deux-t próbálják. Egyszerre hasra esnek, sebak, újra kezdik. Mikor Odette először látja Siegfriedet és három arabeszkkel felé megy, az elsőben még madárszerűen csapokd szárnyaival, a másodikban már kevésbé, és az utolsóban emberi lényű, asszonyává változik. – Nagy ováció köszönti Helpmant, mikor befejezi az oktatást. Az angolok megbecsülik öreg művészeit.

Szünet után Gielgud előad egy Bójárt-koreográfiát, mely humoros, éles formájú kompozíció, és a művésznő is elemében van.

Új koreográfia következik, amelyet Barry Moreland, egy ausztrál koreográfus tanít be. A komponálás tényleg spontán, a színpadon történik, mert Gielgud a kétéhes vendég szereplés alatt mindig más koreográfust és koreográfiát szerepeltetett. Öröm látni, milyen gyorsan és muzikálisan reagál a táncosnő és partnere a betanított anyagra. Később Moreland egy szót adott elő Lucifer, a bukott angyal címmel. Sajnos, nem tudta a hálás téma új oldalát vagy megfelelő művészi megoldását megtalálni. Az est befejezéseként Gielgud és Kelly a fekete hattyú pas de deux-t táncolta el. Aki ezeken az estéken látta Mainát, az egy természetességével rokonszenves, rendkívül kedves, intelligens művésznő újszerű előadásának lehetett tanúja.

Nádasi Marcella

Kortárs román koreográfiák

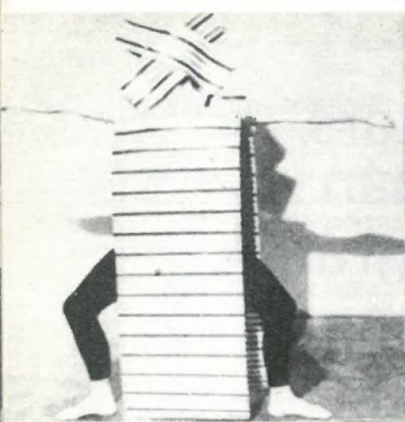
Keleti szomszédunk hivatásos táncegyütteseai számára évről évre a *Megéneklünk Románia* elnevezésű fesztivál jelenti a legrangosabb országos fórumot. A román sajtóvisszhangok azt tanúsítják, hogy a rendezvényre benevezett fővárosi és vidéki társulatok ezúttal is legfrissebb, legjobb produkcióikkal jelentkeztek. A bemutatók kritikái között tallózva így egyben izelítőt kapunk a román balettelet említésre érdemes újdonságaiból.

A román kritikusok revelációnak tartják a *Nappali hajnalcsillag* című táncművet, amelyet Tudor Jarda zenéjére Alexander Schneider tanított be a Kolozsvár-Napoca-i Román Opera balettegyüttesének. A mű részletes ismertetéséből kiderül, hogy Románia szerzte általános törekvés lehet az a fajta koreográfusi attitűd, amelyet a budapesti Interbaletten járt bukaresti operettszínház társulatától láthattunk. Nevezetesen a lábdobbantások és közbeiktatott csendszünetek, az énekbetéteket előadó kórus színpadi alkalmazása, s nem utolsósorban monológok deklamálása vagy ősi átkok, régi népdalok korális mormolása szerepel a műben, – ha kell, akár a táncosok interpretálásában.

Tea Preda a *Balet* második számában jellemzi a koreográfus művészi arcélét: „Alexander Schneider merész barangolásait fejtett plaszticitás teszi széppé, akár Brancusi vagy Tuculescu életművének sajátos mágiája a tárgya, akár egy alig ismert máramarosi folklórözóna bizarr világa, a maga ősi rítusaival”. A táncosokról pedig Emilia Enache ír a román társlap harmadik számában: „Lucia Cristoloveanu, Radu Ciuca, Eva Maksay, Adrian Muresan, Mihaela Bordea interpretálását biztonság, kifejezőerő, technikai tisztaság jellemezte... A szolisták szép teljesítményéhez az együttes pregnáns csoportjátársult, amely a néptánc nemességét és expresszivitását balettszínpadi átdolgozásában is híven továbbította...”

A bukaresti Román Opera *Camderata coreografica* címmel mutatta be legújabb stúdióelőadását, Pavel Rotaru irányításával. Az egyetemes, modern táncpertoárból olyan rövid darabokat mutattak be, mint Sztravinszkij: *Apolló*, Spohr: *Grand Nonetto* vagy Raveltől a *Pillanatok*. Érdekesebbek azonban az olyan ősbemutatók, mint a Vasile Jianu zenéjére koreografált *Miniatűrök*, és főleg a *Kereplő* (Ioan Maxim partitúrájára). Emilia Enache szerint „ez a darab nem annyira epikai jellegével, mint inkább szuggesztivitásával, plasztikai vezér-motívumaival tűnik ki. Furcsa, patriarchális atmoszférát teremt, melyben az ember alakja titokzatos dialógust folytat a természetel, vagy saját kételyeivel, amelyek aztán fokozatosan helyet adnak az életigenlésnek. A Kereplő kiváló plasztikai megjelenítésben közvetíti azokat a frenetikus ritmusokat, amelyek a férfias, energikus tánc apoteózisában csúcspodnak ki, a fogékony és patetikus George Bodnarcu, valamint a tánckar sikeres együttműködésében.”

Még mindig a fővárosi operaház balettegyüttesénél maradván, de már a George Enescurol elnevezett



Tanulmány,
Contemp
társulat

Jelenet
a
Paganini
balettből,
iasi-i
Operaház



nemzetközi zenei fesztivál kapcsán említhetjük a *Bizánci poémát*, Doru Popovici muzsikájára, a nem is olyan rég még aktív balerina, Alexa Mezincescu koreográfiájával. A román képzőművészetben egy évtizede oly divatosá vált régi, egyházi és udvari szertartások merev hierarchiájának, kissé statikus, ám annál dekoratívabb rendjének atmoszférája és formarendszere ezek szerint a kolostorok falainak freskóiról, meg a krónikák miniatúráiról a koreográfia területére is betört. Az előbb idézett kritikus szerint: „Alexa Mezincescu látomása eredeti alkotás, amely ősi, bizánci himnuszok alapján meditatív, áhitatos hangulatot teremt. A koreográfia a drámai ellentéteket mellőzve követ egy komoly hangvételű fővonalat, szertartásos szigorúsággal, ünnepélyes rang-renddel, s a visszafogott külső megnyilvánulások leple alatt az emberi lélek legrejtettebb törekvéseit is sejteni engedi...”

Amíg a vélemények még megoszlanak Magdalena Popa férje és partnere, Amatto Chechulescu koreográfusi debütálásáról, a *Daphnis és Chloé*, valamint az *Egy faun délutánja* romániai verziója kapcsán, egyértelmű elismerés övezi a bukaresti opera másik kiváló táncosa, Ion Tugearu koreográfusi indulását. A pályatárs Sergiu Anghel táncos-koreográfus a Ballet szerkesztőségének kerekasztal-beszélgetésén így fejtette ki erről véleményét: „Koreográfusainknak egyéni vonásaikkal, belső világukkal, saját problémáikkal és küldetésükkel kell jelentkeznünk, amelyen át kell szűrniük korunk teljes és összetett problémarendszerét. Ilyen értelemben szinte történelmi jelentőségűnek mondhatjuk Ion Tugearutól a *Források és gyökerek* bemutatását”. Tea Preda szakkritikus szerint Tugearu „invenciózus koreográfus, aki arra törekszik, hogy megragadja a román folklór teljességének vál-

tozatosságát, a tánctechnika sokoldalú alkalmazásával.”

A vidéki társulatokban eddig sem szűkölködő Romániában a régebbi, klasszikus alapokon álló balett-együttesek újszerű törekvései mellett az utóbbi egy-két esztendőben *vadonatúj hivatásos társulatok* is alakultak. Elsőként a konstancai *Fantasio* színház balettje említendő, amely a rangidős Oleg Danovski irányításával, vendégkoreográfusok meghívásával és fiatal táncosokkal kortárs román, valamint külföldi darabokat kíván műsorra tűzni. Első estjük – *A balett tavasza* – az újdonságot, a kísérletezést tartotta szem előtt az olyan koreográfiai kítűzésével, mint a fiatal Adina Cezar *Végtelen nap-ja* (Corneliu Cezar zenéjére), vagy az *Invenciók* (Bach-muzsikára). A rutinos neoklasszicista Danovski pedig két Enescu-művet „fordított le” a tánc nyelvére. Amint azt Emilia Enache kiemeli: „A *Vox maris* szimfonikus költemény vizuális átdolgozása a tenger világának sejtelmes poézisét sugallja. A koreográfia kerüli a fölösleges kiemeléseket, és egyszerű gesztusokkal inkább egy impresszionista partitúra törekvéseit közvetíti, mint valami áttetsző zenei pasztell. Az *Első rapszódia* folklórmotívumai pedig a román néptánc stílizált lépéseivel plántálód-tak át balettszínpadra...”

A konstancaiak műsorán szerepel még *A csodálatos mandarin* (Bartók), a *Tanulmány* (Pink Floyd), *Sugár és sötétség* (Mac Dowel), *Salome* (R. Strauss) – szintén Danovski koreográfiával –, akárcsak az *Álom* (Debussy), a *21 óra 20 perc* (Capianu). Az Egyesült Államokból Karen Beel Karner viszont Gerswin-zenére tervezte *A hold fényében* című koreográfiáját, de több orosz avantgard, illetve szovjet „minibalettel” is betanultak.

Új kamaratársulat a *Contemp* is, a fővárosi Művészeti Liceum fiatal tanárainak együttese, amely a mozgásművészet, a vers és zene együttes hatására alapozza profilját. (Neve a román „kortárs” szó rövidített formája, koreográfusként pedig Adina Cezar és Sergiu Anghel vezeti.) Tea Preda szerint amit a színpadon a nézőnek nyújtanak: „széles költői térségeket jár be, ahol a képzelet korlátlanul és szabadon csaponghat”. Legutóbb, a bukaresti Kis Színház színpadán *Ország-világ* címmel olyan műsorrészeket sorakoztattak fel, mint a *Párhuzamos ideogrammak*, a *Fuga és capriccio*, a *Nagy adagio*, a *Choreiport*, a *Szomorú tánc* és a *Self*.

Újszülött volta ellenére a fővárosi *Gymnasion* társulat már kétszer is díjat nyert a hivatásos együttesek országos versenyén. A főleg egyetemistákból, testnevelési főiskolásokból verbuvált csoport – *Vera Proca-Ciortea* tanárnő irányításával – a román folklórt vegyíti a modern táncpal, dzsessz-technikával, tornával, és mindebből kerek-egészet, kiegyensúlyozott előadást hoz létre – a román sajtoreagálások szerint.

Végül említsünk meg egy érdekes, „táncos-technikai” újítást, amelyhez szakemberek sora járult hozzá. Mihail Brediceanu karnagy irányításával újfajta zenei-koreográfiai kifejezőmódot kísérleteztek ki, elektronikus alapokon. Az előadást „*politempie*”-nek (többidejűségnek) nevezik, és előbb Bukarestben, majd Párizsban mutatták be. Segédeszköze a „*polimetronom*”, a New York-i Siracusa University kiki-sérletezett szabadalma. A rendkívül érdekes előadás elektronikus számítógépekkel előre programozott mozgásrendszeren alapul, amelynek tervezésében a már említett három koreográfus, V. Proca-Ciortea, A. Chechulescu és A. Schneider vett részt.

Wagner István

Táncok
és előadók

a Flamand Fesztiválon

Flandriáról szólva rendszerint a spanyolok elleni harcra, s a pazar flamand festőkre emlékezünk. Nos, a zászlók most is ott lengenek a genti vár festőien komor bástyáin, az Eyk-testvérek csodás oltárképét az Égi Bárányról ugyancsak megszemlélhetjük, ha másként nem, hát muzsikával kísért színes diavetítésről, a genti katedrális sarkában. De mi közül a Flamand Fesztiválhoz? Valószínűleg annyi, hogy elsősorban a flamand tartomány ősi városai adják a fesztivál befogadó keretét, bár kétségtelen, hogy Brabant és az ország fővárosa, Brüsszel is részesül a bemutatókból.

Amúgy nem mondhatjuk, hogy e fesztivál művészeti anyaga csupán a flamand kultúrára korlátozódna. Akad ugyan jó néhány speciális koncert is e vidék XVI. századi hangszeres és kórusmuzsikájából, s az előadásokról természetesen már hiányozhat az antwerpeni illetőségű Flamand Balett sem. A fesztivál azonban inkább az egyetemes zenekultúra felölelésére törekszik, az előadók rendkívül erős nemzetközi részvételével. Berlin, London és New York szimfonikusai mellett számtalan kórus, zenekar, vonósnyéves lépett fel az idén, természetesen már erősen széthúzott időrendben. Mert az eseménysornak az is jellegzetessége, hogy – miközben mi itthon egy kétnapos tömörülést nevezünk fesztiválnak – a nyitány már júniusban elhangzik, aztán szeptemberben alaposan megsűrűsödnek az előadások, s az érdeklődő október közepéig napi három-öt bemutató közt választhat, különböző városokban.

A táncművészeti választékhoz természetesen a belgiumi társulatok is hozzáteszik a maguk műsorát, mint az idén is tette a *Flamand Királyi Balett*, a *XX. Század Balettje* és a brüsszeli *Mudra* iskola. A vendégek névsora azonban gazdagabb. A nálunk is járt *Caracasi Balett*, a *Twyla Tharp tánc-alapítvány* (USA) és a J. A. Cartier vezetése alatt álló *Francia Balettszínház* prezentálta az általam sajnos nem látott műsorokat, míg a *Rambert Balett* és a *Hamburgi Állami Opera balettje* azokat a programokat, amelyeket Béjart társulatával együtt már sikerült megtekintennem, szept. 10–14 között.

Hamburgi egyfelvonásosok

Nem valószínű, hogy az antwerpeni nézők üdvözülten távoztak John Neumeier estjéről. Lehet, inkább kettéállt a fülük, kivált a harmadik darab miatt. De tartsunk rendt.

A nyitányt adó *Don Quijote* koreográfiája 1979-ben készült, Richard Strauss szimfonikus költeményére. Úgy sejtem, az adott műfajban R. Strauss többi muzsikája markánsabb, csak hát a darab tematikája nem a zenéből fakad. De mi igazthatja előre a darab szemlélőjét? Gondolom az, hogy a Minkus-féle „nagy” *Don Quijote* számtalan változata után – melyeket akár Petipa, akár mások koreográfiájával jegyeznek, s melyekben már annyi tökkelütött fajankó lödörgött a színpadon – akad-e végre Cervantesnek méltó táncszínpadi áttétele, hogy La Mancha lovagját végre igaz tragikomikumában és nemességében láthassuk. Nos, Neumeier erre a kérdésre így nem felelt, mert részben „megcsavarta” és „modernizálta” a történetet, részben pedig megkerülte az egyszerű etikai és esztétikai érdekű választ.

A modernizálás egyik összetevőjét a balettszínpadon nem ismeretlen allegorikus figurák alkotják: Don Quijote és Sancho álomalakjai, illetve alteregói, akik a valósággal szemben a vágyakat vagy épp a tartózkodást fejezik ki, s akik a vissza-visszatérő csoportos allegorikus figurákkal is elkeverednek. Alakjuk nem bizonyul izgalmasnak. A másik réteget vagy embertípust „az utca népe” alkotja, jelenkori városi ruhában, a tüntető közönyt magatartásával. Amikor pl. Dulcinea megjelenik – alakját Neumeier egyszerűen bomlott nőnek formálta, nem többnek –, zavartalanul szaggathatja ruháját: senki sem pillant fel az újságjából. Harsányságában és gyakoriságában a harmadik réteg a legerősebb: Neumeier a tarkatrikós sportolók világába helyezte a történetet. Látnak rugbi- és baseball-játékosokat, futkosnak fejevédőjükben és tojáslabdájukkal, belőlük a búsképű lovagot egy viadalra is, egy nagyhirtelen kihúzott öklívívó-ringbe. Végül Don Quijote már görkorsolyán száguldozik. – E részletek említése talán sejteni engedi, hogy a darab mozgalmas, s bár túlzás lenne lebilincselőnek tartanunk, elszórakoztat. Azonban ez minden, s a balett nem emeli fel a nézőt.

A már megpendített kulcskérdésben Neumeier szerencsére nem követte a régi receptet. Don Quijote tehát nem pojáca, inkább szerencsétlen, peches álmodozó, aki belelökődik különböző helyzetekbe. Valószínűleg a darab igazi félreccsúsása is a főalak egysíkú megfogásából, passzívra formáltságából ered, hiszen jól tudjuk Cervantesből, hogy a lovag tragikomikuma épp az álmodozások és a torzult indi-

tékú akciók ütközéséből fakad.

Neumeier egy jelenetben lépett ki saját félreértéséből, amikor a nemes eszmének elmékedő lovag az eszméknek megfelelő emelkedett mozgásra oktatja Sanchot, aki ismét sportoló, telve kétséggel és jóindulattal, s nem túl magas intelligenciahányaddal. Don Quijote, Max *Midinet* a klasszikus balett szépségkánonja szerint apró, harmonikus etűdökben mutatja, hogy „így kell a dolgokat csinálni”, s pár másodperc múlva már láthatjuk az etűd torz tükörképét az értetlen és igyekvő Sancho, Roy *Wierzbicki* előadásában, szögletes könyökkel, pipázó lábfővel. Az eszményinek és a földhözragadtnak ebben az ellentétpárjában Neumeier kétségtelenül hű lett Cervanteshez, ráadásul a tánc sajátos eszköztárával, de hát a jelenet két-három perc a darab egészében.

Az 1979-ben keletkezett *Vaslaw* születési körülményeinek a műsorfüzet kicsit nagy feneket kerít. Történetileg ugyan érdekes lehet, s nekünk magyaroknak különösen, hogy Nizsinszkijt 1913-ban erősen foglalkoztatta egy J. S. Bach muzsikájára készített koreográfia gondolata, s hogy erről Sztravinszkijt is tájékoztatta levelében („Budapest, 1913. dec. 9., Hiedegkúti u. 51.”). Miatán Nizsinszkij az ötletet nem dolgozhatta ki, a tervet Neumeier tavaly úgy karolta fel, hogy a kompozícióba Nizsinszkij személyét vagy inkább reminiscenciáját is beleszötte. (Nyilván ezért is viseli ez az hommage-balett a *Vaslaw* címet.) A prológban tehát feltűnik egy szólista, aki időnként táncol, időnként pedig töpreng, s mozdulataiban megjelennek Nizsinszkij híres szerepeinek idézetei – a Faun megtört kéztartása, Petruska kétségbeesett csápolása –, majd eltűnik a színről. Csak a szvit végén tér vissza, hogy a függőn összecsapódása előtt újból töprengve leüljön pihenni a kihelyezett heverő szélére.

A baletthez a muzsikát J. S. Bach Angol szvitjének tételei (Sarabande, Menüett, Gavott stb.) szolgáltatják úgy, hogy a darab elején és végén a Wohltemperierte Klavier-ből kiemelt Preludium és fuga szerepel. Az egyes tételekre pedig – miután a Nizsinszkij-árny átadta a terpet – különböző kettősöket, hármassokat látunk, meglehetősen invenciótlan megfogalmazásban. Voltaképpen egy megideologizált szvitet, etűdsorozatot látunk. Az utóbbi nem lenne baj, ha a kombinációk kidolgozásában akár a régebbi típusú reprezentáció-igény (Lander: Etűdök), akár a jelenkori csaváros leleményesség (Robbins: Goldberg-variációk) tükröződne. De hát a különböző sőtlan keringők láttán erről nemigen lehet szó, s Nizsinszkij nevét is reklám-erőszakkal odaragasztott címkének kell éreznünk. A darabból egyetlen felemelő mozzanat kíván említést, az Allemande tételben a társulat néger táncosának szólója. Ronald *Darden* a rábizott táncanyagot is elemi táncélménnyé avatta, s csak sajnálhatjuk, hogy a többi darabban nem jutott jelentős feladathoz.

Sztravinszkij *Tavaszünnep*-ének Neumeier-től származó koreográfiája mindenekelőtt azzal

vált ki töprengést, hogy az 1972-es bemutató óta hogyan tudott nyolc évig megélni ez a konfúzus darab. Emberek jönnek és mennek, csoportok alakulnak, győtrődnek, oszlanak, de „irányultságukat” a legjobb indulattal sem lehet kihüvelyezni. Egyéb, konkrét érthetlenségekbe kettő: a darab első tételében, miatt a többiek teszik dolgukat, egy férfi fekszik jobb oldalon, a színpad előterében. Rendben van, az ő dolga – gondoljuk magunkban – majd csak lesz vele valami. Lesz is. Annyi, hogy a tételváltás szünetében felkel a sötétben és kimegy a színpadról. Hát ez nem sok. A másik: az utolsó tételben, amikor a zene már közeleg a forrponjtához, mindenki kitakarodik a színpadról és bejön egy nő, anyaszült meztelen. Rendben van, mondjuk megint, majd csak lesz valami. Ő pedig elkezd körbe futni. Három percig, öt percig? Futása már a hosszútávúto kínjára és unalmára emlékeztet, s ő csak rója köreit, egyre kétségbeesettebben. Egyre jobban szánjuk mi is, de csupán fizikai gyötrelmiért. Mert senki sem tudja megmondani, hogy miért van összetörve: azért, ami történt vele (nem láttuk!), vagy azért, ami nem történt, bár szeretne volna? S mindez a nagyszerű zenére. Az utolsó ütemre összeesik, függöny. Nem merek véleményt nyilvánítani.

Két mozzanatot még kiemelnék. Mindkettő a darab koncepcionális kiérleletlenségéről szól, s rejtve arról a forgalmazáspolitikáról is, hogy „most már megvan, ahogy van, adjuk csak elő”. Az egyik Neumeiernek a partitúrához való, s feltűnően ingadozó viszonya. Nagyon sok jelenetnél szinte fel kellett sóhajtni: ennél adekvátabb megjelenítést sose kívánjunk! A feltűnő zenei fogékonyságra valló mozzanatokkal szemben viszont legalább ugyanennyi jelenet a partitúra otromba semmibevételéről tanúskodott. Mintha jelentős belépések, ritmusok, hangulatok egyáltalán nem is léteznének! (A pucér nő jelenetét is ide sorolom.) A másik jelenség Neumeier határozott plasztikai formáló tehetsége. Térhasználata, csoportos alakzatainak beállítása odaköti a figyelő szemét. Mégis bánatosan kell figyelni a képeket, mint egy a talentum elfecsérlődésének jeleit, hiszen az áttekinthetetlen és befogadhatatlan koncepció szolgáltatában nem juthatnak igazán diadalra.

Rambert Balett

Úgy hozta magával a fesztivál-naptár, hogy egymás után két lehangoló előadásnak kellett követnie egymást. A londoni „Ramberték” jelenleg nincsenek valami jó passzban, s ezt elsősorban műsorválasztékukra kell értenem. Előadói formájukról jóformán nem is lehet hitelenesen szólni, egyszerűen a kiválasztott darabok táncos igénytelensége miatt. Amit tehát kellett, azt a táncosok megtették, csak ez kevés

volt. – Egyébiránt nehéz a dolgok mélyére látni. Annyi formálisan, műsorlap szerint is tény, hogy nyár óta Richard *Alston* az új művészeti vezető, Christopher *Bruce* pedig amolyan helyettesként szerepel. Mind tudjuk, Imre Zoltán már egy ideje a filmezésre adta a fejét, Dame Marie Rambert pedig – éltesse sokáig az égi! – a maga 92 esztendejével valahol az egész vállalkozás felett lebeg, s feltehetőleg keveset szól bele a társulat életrendjébe. Nem tudni, hogy Alston mit és hogyan visz tovább. Most csak a társulat genti műsorának kollektív halványága, ütőkép telensége vált bizonyossá, valamint, hogy első darabjával a koreográfus Alston máris leszerepelt.

Az együttes nyitószáma, a *Landscape*, vagyis a Tájkép frisskeletű mű. Zenéje ugyan még visszanyúl a első világháború elé – Ralph Vaughan Williams darabjáról van szó –, a koreográfia premierjét azonban az idén júliusban tartották meg Bristolban. Alston kompozíciójának indítéka meglehetősen világos: amolyan impresszionista hangulatgyűjtemény kíván lenni, egy búzamezőt és nyári égboltot ábrázoló, s fokozatosan elsötétülő díszlet előtt, ahol a táncosok egy-két sárlózó és kéveköző könnyed mozdulat után fáradhatatlanul végzik kettőseiket, szólóikat, csoporttáncukat. Ők fáradhatatlanok, mi pedig unatkozunk, a mozdulatok szűkreszabottsága és örökös ismétlődése miatt. Elmélkedhetnénk azon, hogy a klasszikus balettből és Graham mozdulataiból mi szivódott fel a darab mozgásnyelvébe, de nincs sok értelme. Egy igazi impresszionista képet százszor is megnézhetünk, ezt elég egyszer is. I am sorry.

Az együttes záródarabja, a *Nothouse Stomp* valamivel korábbra, 1978. márciusi premierre tekinthet vissza. Leigh Warren koreográfiája könnyed, vidor darab, nagyjából a társasági tánc és a dzsesszbalett stílusokéban. Jónéhány stiláris ötlete, mozdulati beállítás szellemes, a nézőt reménykedésre jogosítja fel. Az ötleteken azonban mintha úthenger ment volna végig, majdnem mindegyikük agyon van futtatva, a váltásokat tehát lankadó reménnyel üdvözölhetjük. A társulatnak (mióta ismerem) mindig is hajlama volt egyfajta szeriöz alaphangvételre. Nos, az ellenpont funkcióját ez a darab dinamikusabban, összefogottabban is betölthette volna.

A végére hagytam a középső darabot, csupán mert az együttes fesztiválprogramjában még mindig az 1937-ben született *Sötét elégiák* mutatkozott a legigényesebbnek, egyáltalán műnek. S ez bizony szomorú. Különösen, ha tudjuk, hogy Antony *Tudor* erőteljesebb műveket is alkotott. Az Orgonáskert pszichológiai feszültsége és formai megoldásai mellett a Sötét elégiák amolyan szegény rokon a maga homályosságával és szűkös, agyontérdeplős mozdulatvilágával. Az együttes másik két balettjével szemben azonban ennek a darabnak kellett képviselnie a koncepciózusságot, az alkotói szándékot és becsületet kivitelt.

A hamburgiak második, Brüsszelben adott műsoráról már jobb kedvvel szólhatunk, pedig tudjuk, Shakespeare ügyében nem is egy targonával hadított terheli a balett történetét. Az előzetes aggályokra azonban Neumeier most megnyugtatóan válaszolt. Vagy ha egészen pontosak akarunk lenni: az eleve nehezebb feladatokat briliánsan megoldotta, míg a könnyebb feladatokban kissé rutinjára hagykozott. A darab játékrégeit tekintve ez úgy fest, hogy a botladozó és kétbalkezes mesteremberek megjelenítése, Pirusus és Thisbe shakespeare-i szósziporkáktól fűtött mitológiai játéka – épp a maga táncbeli lefordításában – fényesen sikerült; helytálló vagy legalábbis elfogadható lett az egész éjszakai erdei élet megoldása; némileg konvencionális pedig a magukat eleve táncnettőre kínáló szerelmi jelenetek kivitele. Neumeier egyébként azzal is hozzákötötte magát az ágazati konvenciókhoz, hogy a Théseus palotájában rendezett, nászindulós zárójelenet veszedelmesen hasonlított a klasszikus nagybalettek záródíszletéhez. Ha nem ékelődött volna közbe a mesteremberek játéka, a promenádok és pompáskodó keretek miatt akár a Csipkerózsika fináléján érezhettük volna magunkat. De hát – Neumeier „nagybalettet” alkotott.

A darab három rétegét azért is szükséges felidézni, mert a kísérő muzsika ugyancsak tétegenként változik. Hippolyte szobája és Théseus palotája, tehát az elképzelt athéni környezet Mendelssohn ismert muzsikájával szövedik össze, bár ez a zene olykor átnyúl az erdei éjszaka világába is. Az utóbbiban azonban a romantika áradását legtöbbször felváltja az avantgarde zsongás: Ligeti orgona és csembaló-darabjainak bejártsága. Ezek a darabok kiűnően illettek az éjszaka és a hajnal titokzatos nyugalmához és nem kevésbé titokzatos mozgásaihoz, hullámzásukhoz azonban meg-meg-törte a vakon bolyongó mesteremberek attribútum-zenéje. Zuboly és társai ugyanis a szemfüles Neumeier jóvoltából mindig egy kintorna-taligával botladoznak elő, s minden jelenetüket nagyanyáink verkli-szavára bonyolítják le. – A romantikus, sejtelmes és triviális zenei réteg együttes alkalmazása tökéletesen igazolta önmagát.

A balett színházi támasztékairól szólva – bár a műsorlap Jürgen *Rose*-t tünteti fel jelmestervezőnek – önkéntelenül az jut az ember eszébe, hogy Neumeier néhány évig Cranko stuttgarti műhelyével állt kapcsolatban. A koreográfiairól szóló könyvében ugyanis Van Praagh és Brinson külön hangsúlyt ad annak a megfigyelésnek, hogy a pagodák hercege rendezésében Cranko milyen erőteljesen használta szcenikai eszközként a füstöt és a mozgatható díszleteket. Persze lehet, ilyen ötletkért ma már nem kell semmilyen iskolához tartozni, rá-

adásul az éjszaka és a hajnal indokolta is a ködfelhők használatát. Legfeljebb nem az adott mértékben. (Számptalan köbméter zúdult ki többször is a nézőtérre; a karzat kuncogva kárörvendett a krakógó földszinten.) A mozgatható díszletek ugyancsak a bűvös éjszakában jutottak szerephez: a sárgás trikójú erdei lények – minden operaballettek najádjainak és sellőinek édestestvérei – buzgón tologatták a kerekre szerelt bokrokat, a dramaturgia kívánalmai szerint. S ha már a jelmezt említem: a mesteremberek amolyan századfordulós német munkás vagy kispolgár öltözékét kapták, míg az athéni előkelőségek a klasszikus nagyoperettek jelmeztárába bújtak. Théseus tehát inkább az osztrák–magyar monarchia hercege, aki körül szemüveges szobacicus és snájdig huszártisztek forgolódnak stb. Lehet, hogy e beállítással Neumeier egyfajta vulgáris közönségigényhez kívánt alkalmazkodni, mindenestre a darabban fölösleges igyekezet volna antik sarukat, lepleket és koszorúkat keresnünk.

A darab táncnyelvéről sajnos kevés érdembeli megfigyeléssel szolgálhatok. Nagyjából klisék alkalmazása érződött, az, hogy az adott helyzetekben Neumeier pontosan tudta alkalmazni a karaktertánc, az enyhén erotikus mozgások és a klasszikus pas de deux konvencio-

nális formuláit. Érdeme tehát nem nyelvének sajátos voltában, hanem a darab „megcsinálásában” rejlik. Jól tagol, vannak ötletei, s bár szellemessége többnyire a mesteremberek jeleneteire szorítkozik, egészében kedvező látványhatást produkál, minden bizonnyal a nagyballettek kedvelőinek örömére. Érdekes módon azonban Shakespeare-hűsége kissé hátrányos is a balettre (legalábbis a látott megoldásokkal). Puck bajkeverő mesterkedését, a különböző szerelmespárok éjszakai öszszegabalyítását ugyanis rendre átteszi táncba, a klisírozott formák miatt azonban hamarosan a pas de deux-k túltengését, legalábbis hosszadalmasságát kell megéreznünk. S ami a legnagyobb baj, a finálé nagy kettősére végképp elfogy a puskapora; már nincs, ami Théseus és Hippolyta táncában megragadná a nézőt.

Az előadógárdából három férfiszereplő vonta magára a figyelmet: Puck szerepében a sokoldalú, rokonszenves Kevin *Haigen*; Demetrius, vagyis a snájdig és némi butaságra is hajlamos huszártiszt alakjában Roy *Wierzbicki*; valamint a jó kiállású Ivan *Liska*, aki Lisanderként tulajdonképpen egyedül mutatta fel a klasszikus táncos kötelező kvalitásait. Erősen túlnőtte Francois *Klaust*, aki Théseus és Oberon kettős szerepkörében többnyire a viselkedésekre szo-

Szentivánéji álom, erdei jelenet



ritkozott. Az athéni és erdei jegyespár „másik fele”, tehát a Hippolytát és Titaniát alakító Lynne Charles mintha nem lenne elég vonzó ehhez a szerepkörhöz. Technikai felkészültségét és korrekt alakítását azonban illik elismerni.

A XX. Század Balettje

Hogyan lehet két óra alatt tíz évet öregedni? A személyemre szabott válasznak szept. 13-án lettem szomorú birtokosa, amikor kibotorkáltam a társulat genti matinéjéről, a Bhakti csapnivaló előadásáról. Hiszen ebben a darabban pár éve még istenek szálltak a földre! Bortoluzzira emlékeztem és Donnra, s a köröttük uralkodó kollektív áhitatra. (Sőt az itthoni töredék-előadásokra is, Gielgudra, Pongorra, Lommelre. és Erdélyi Sándorra!) Jószerencse, hogy a műsorlapot korrigáló megafonközlés teljes zűrzavart idézett elő a szereposztás követésében, így nem lehet mindenkit névszerinti biztonsággal elmarasztalni. Van azért, akit igen. Rama szerepében Andrzej Ziemski mintha csak egy pongyola középgyakorlatot mutatott volna be, nárcisztikus önelégültséggel. Mindaz a gesztusbeli finomság, precizitás és átszellemültség, amitől az alak Bortoluzzinál Visnu inkarnációja lett, semmivé foszlott. A darab esti előadásán a törékeny kis Rita Poelvoorde is csalódást okozott, pedig ő egyébként minden tekintetben az élgárda tagja. De hát Radha szerepe nem teszi-veszi babajáték! Kínos vagy törvényszerű, hogy Sita szerepében egy japán kislány, Michiko Masuda közelítette meg az egykori illúziót, s hogy Shiva alakjában az eddig nem ismert Philippe Lison kelt reményt? Még kínosabb, a hazabeszélés elkerülhetetlen vádjá miatt, hogy az esti előadást Csarnóy Katalin mentette meg, vagy legalábbis „dobta fel” precíz és energikus előadásával.

Nincs ott a macska, cincognak az egerék... Béjart operát rendez Svájcban, színdarabot Párizsban – a komisz mondást éreztem a helyzethez illőnek. A műsorlap szerint a társulat „általános vezetője” Maurice Béjart, „művészeti igazgatója” Jorge Donn. Természetesen úgyse látni bele mindenbe, s az is igaz, hogy a program másik két darabja szilárdan állt a lábán, sőt, az esti előadás sokkal jobb lett a matinénál, – de hát a matiné Bhaktija miatt legalábbis méltatlankodni kell. Kivált a férfiak miatt, hiszen az idők során épp a férfitáncosok szabták meg – nemzetközi kivételként – az együttes karakterét.

A balerinák kétségkívül jobb formában és odaadással vettek részt a programban, s ez már a *Don Giovanni-variációk* előadásakor kiderült. Pedig táncban meglehetősen igényes ez a röpke hangulatú darab. Zenéje – Chopin variációi egy Mozart-témára –, de egész formált-sága miatt is a szimfonikus táncműfajhoz áll a



Don Giovanni-variációk, Csarnóy Katalin

legközelebb, csak természetesen Béjart-mód-ra.

A függöny egy teremre nyílik, ahol balerinák hevernek vagy üldögélnék kendőkbe burkolózva. Himeznek, varrogatnak, s egyik társuk egy könyvből valami jelentőset olvas fel. (Egy kukkot sem értem.) A felolvasás minden újabb szakaszára a levegőben megállnak a varrogató kezek, s a néhányszor kimerevedő kép máris valami álmodó világba ringatja a lányokat és nézőiket. Az egyik emeleti páholyra váratlanul reflektor fénye hull. Lakói zavartan fészkelődnek, a balerinák pedig előrefutnak a zenekari árokig, s kutató pillantással, lelkesen integetnek a páholy felé. Már nyilvánvaló, hogy valakit várnak. Amikor pedig kisvártatva kivágódik a színtér hátsó ajtaja, már lázas fruska-izgalom uralkodik. S addig is, míg megjön az áhított vendég – végül is nem jön be, de ettől még nevezzük csak Don Juannak –, nagyhirtelen egy puffos székét kerítenek számára. Ettől kezdve az üres széknek mutatják be versengéstől és apró féltékenységektől fűtött táncos hódolatukat. A darab tehát a félreértés és a beleérzés trambulinjáról rugaszkodik, hogy utána a női variációk pazar sorozatának legyünk tanúi. Az egyes zenei és táncvariációk között csak annyi a szünet, hogy a székét átrakhassák a terem egyik sarkából a másikba, vagy hogy a balerinák pár másodpercig civódjanak, s máris indul a következő variáció. Még pedig „testreszabottan”: minden szólista eltérő mozdulati feladatot, eltérő karaktert közvetít. Az egyik versengő szándékosan csámpás, a másik júnián fenséges, akad tisztán klasszikus, akad dzsesszes és groteszk. Előadásukban Csarnói Katalin mellett most Rita Poelvoorde is formában volt, de a többi szólista is, mint pl. Chaty *Dethy*. Béjart a kart többször bevonta a mókába, így a karakterek különbsége mellett a szölk és csoportok váltakozása, az adagiok és allegrók keverése ugyancsak gazdagította a közös táncsal és tablóval záruló balettet. Az egész látvány könnyed és kedves, anélkül, hogy olcsó lenne.

A genti program „nehézsúlyú” harmadaként az ugyancsak 1979-es keltezésű *Léda* szerepelt. Párizsi ősbemutatóján Jorge *Donn* partnereként Pliszcekaja lépett fel, most pedig Shonach *Mirk*. Béjart itt megint mindent összekevert a boszorkánykonyhájában, ezért legjobb, ha megpróbálom leírni a kétszer látott darabot.

Már előzeneként Saint-Saëns muzsikáját halljuk, erre megy szét a függöny. Egy balerina áll a spiccén, *A hatyú halála* még „élő”, szárnylengető pózában, egy hatalmas tükör előtt. Úgy tűnik, gyakorolja a táncot, meg a publikum előtti meghajlást is. Csakugyan behull a színpadra egy rózsá. Most vált a zene, s vele együtt az egész valóságféra is. A tradícionális japán zene ütőseinek csinn-bummja, s a félhangokon csúszkáló, síró, sikoltozó fuvola veszi át a szerepet. Az első ütésekre megjelenik *Donn* vörös köpenyben. Néhány pillanat után kirobog, köpenyt vált, de csak újabb pillanatokra. Harmadszorra fehér köpenyben jön be

(a halál színe Keleten), s megfordítja a tükröt: vak oldala többé nem tükrözi a táncosnőt. Már az isteni erő és halált sejtető férfialak az úr. Letépi a balerina hatyú-tütűjét, s két féldarabját felrántja a saját karjára: most már ő szárnyal vele. (Ez a jelmezben kifejezett metamorfózis *Gombár* Judit megoldását dicséri.) Letépi az ünnepi balerina-trikót is, hogy a balerina szinte megnyúzva maradjon, kékes-vöröses erekkel díszített alsó trikójában. S a sikongó, baljóslatú zenére kezdettől veszi a végsőkig vitt, s halál-szagú szerelem. – *Nota bene*: semmi olyan nincs a kettősben, amit önmagában morbidnak vagy szadistának minősíthetnénk; a dekoratív megjelenésű *Mirk*kel *Donn* kicsit hűvösen, de majdhogynem udvariasan viselkedik. És mégis közben a hideg futkos a hátunkon. – Végül, miután minden megtörtént, *Donn* a szinte transzban levő *Mirk* arca előtt elrántja a kezét, majd a tükröt is visszafordítja. A bűvölet végétért. Ismét *Saint-Saëns* ütemeit halljuk: *Donn* felveszi a köpenyét és messze néző arccal lassan kivonul, talán újabb célok felé. *Mirk* pedig ismét spiccen áll, hogy az utolsó pillanatban lehulljon a halott hatyú pózába.

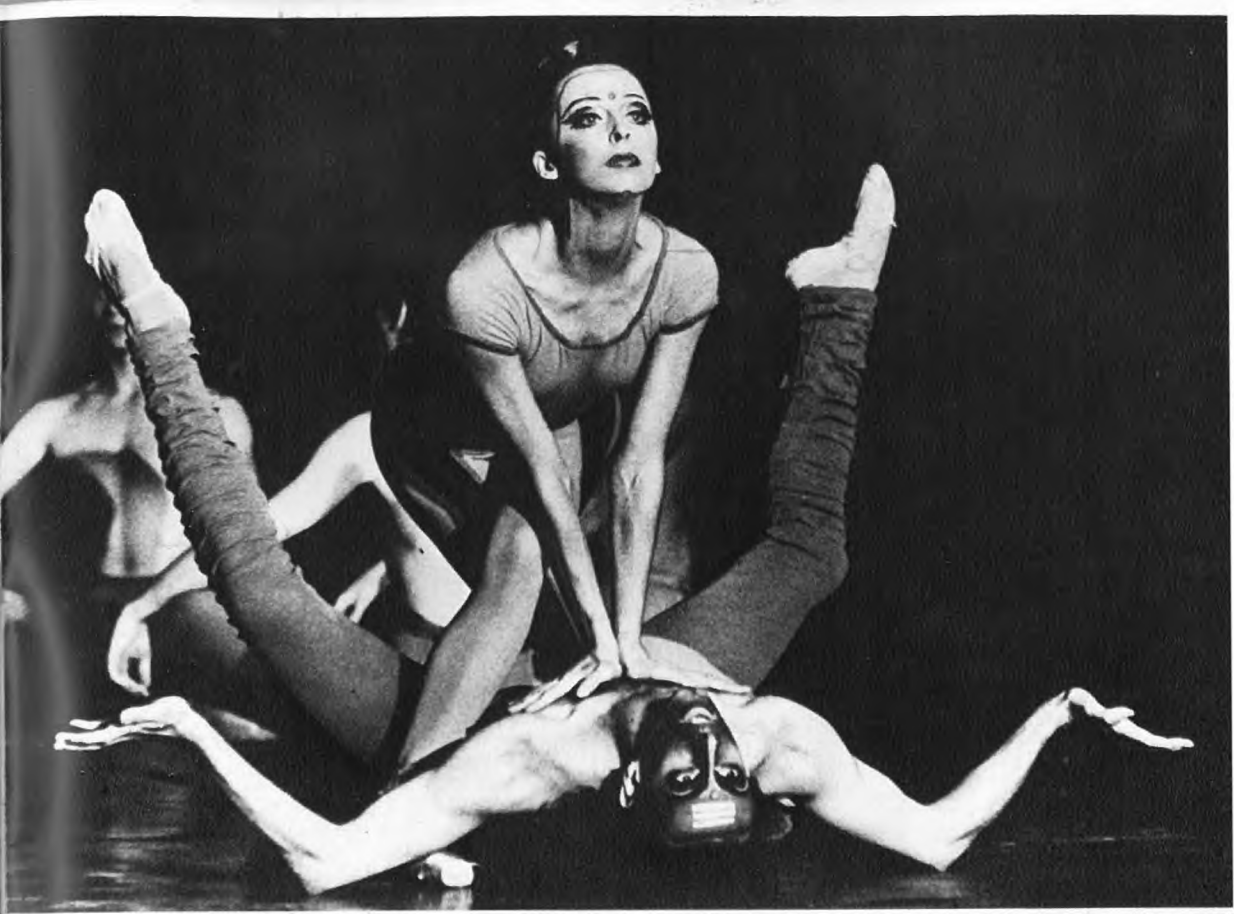
Béjart nagy-fondorlatosan maga is kérdőjelekkel tüzdeli meg az ókori Jupiter-történet át-tételét: „Egy táncos, egy nagy balerina, egy hatyú: melyik az igazi?” Valóban, sok minden van itt egybekuszálva, s bő tere nyílik a több irányú értelmezésnek. Ez azonban egy pillanatra sem teszi kétségessé a kettős mély hatását. A magam „olvasata” szerint az isteni és földi lény násza – mint epikum és mint mondánivaló is – csak nagyon másodlagos jelentőségű. Elsőrendű a „vanitatum vanitas” gondolata, a földi lét és dicsőség hiábavalóságának rezignációja. De hát ettől még bőven lehet másként értelmezni. A lényeg úgyis az, hogy Béjart ismét elérte a célját: meggondolkoztatva nézőit.

Az estet záró *Bhakti* előadasmódjáról már kidohogtam magam. A fel-felvillanó teljesértékű részletek azonban most is meggyőztek a darab igazi értékéről.

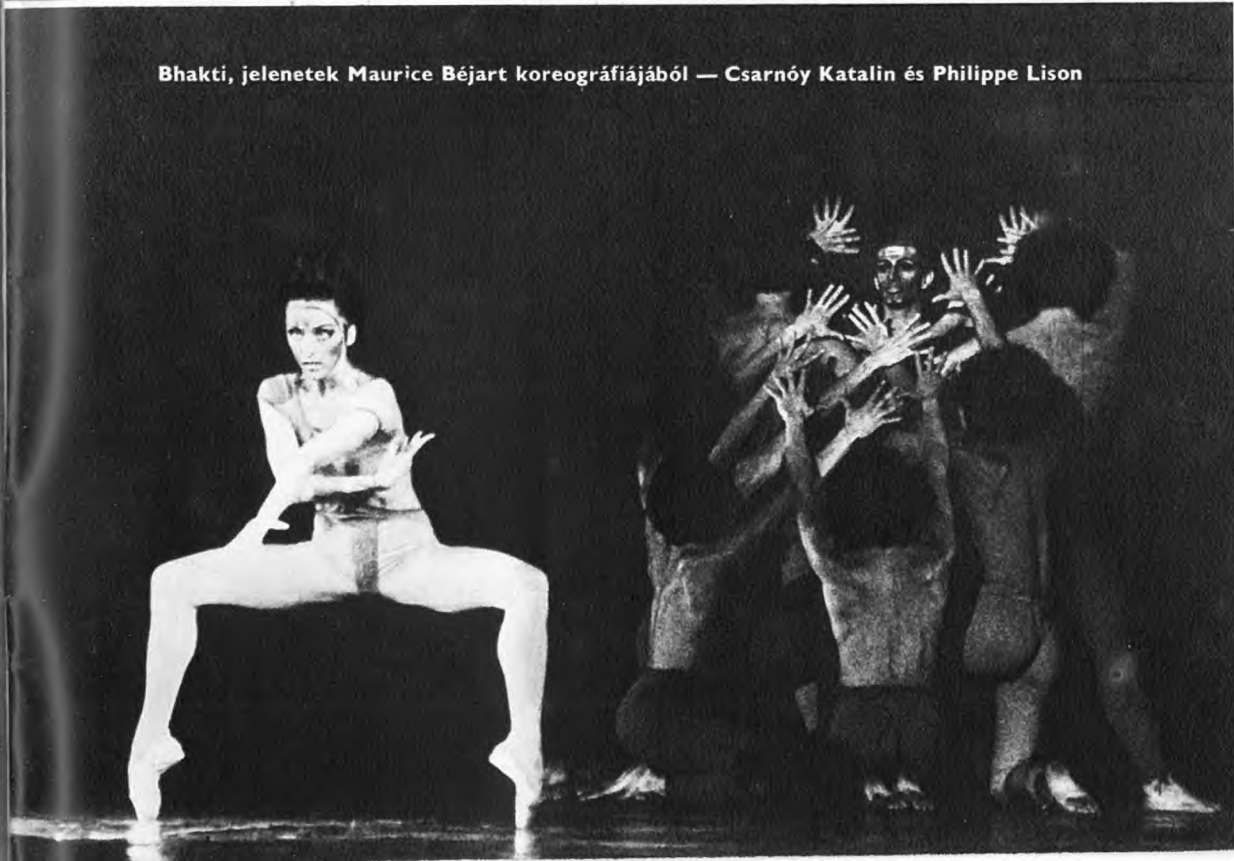
Epilógusnak még két megjegyzés kívánkozik ide. Az egyik már utólagos értesülésemből származik: a társulat közvetlenül a genti fellépés előtti este érkezett meg egy háromhetes dél-európai turnéről, „lestrápalva”, hirtelen helyettesített betegekkel. Nos, benyomásaimat nem vonhatom vissza, de így mégis jobban bízhatunk, hogy a genti *Bhakti* előadói színvonalában csupán alkalmi hullámvölgy mutatkozott.

Másodjára egy Béjart-életművet érintő jelenség hívja fel magára a figyelmet: igen sok rokon vonás érződik az eltérő formálású *Léda*, és a nem sokkal korábbi táncoktétts, *A rózsá lelke* között. Itt is, ott is feltűnik a romantikus zenei és balettelőzmény ugródeszkája, a romantika azonnali kicsavarása, a rózsá katalizátor-szerepe, legfőképpen pedig a szerelem és a halál egybefonódása, már-már egymást feltételező jelenléte. Béjart változatlanul építi a maga vonulatait.

Maács László



Bhakti, jelenetek Maurice Béjart koreográfiájából — Csarnóy Katalin és Philippe Lison





TÁNCMŰVÉSZET 1980/12

