





Pongor Ildikó és Szőnyi Nóra az Interbalett záróestjén, Hindemith—Seregi Kamarazene No. 1. című művében (Várszegi László felv.)

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 — 79.4024 Budapest, 1979

Felelős vezető: Sümeghi Zoltán igazgató

Megjelenik havonta

A szöveg fényszedéssel készült

Terjeszti a Magyar Posta.

Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI 1900 József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással, a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.

Ára 8,— Ft. Előfizetési díj egy évre 96,— Ft.

Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat.

H—1389 Budapest, Pf. 149.

**INDEX: 25 830**

**HU ISSN 0134 1421**

# TÁNCMŰVÉSZET

1979. IV. évfolyam, 5. szám

Ára: 8,— Ft

Tördelő- és képszerkesztő:  
**Szakály Edit**

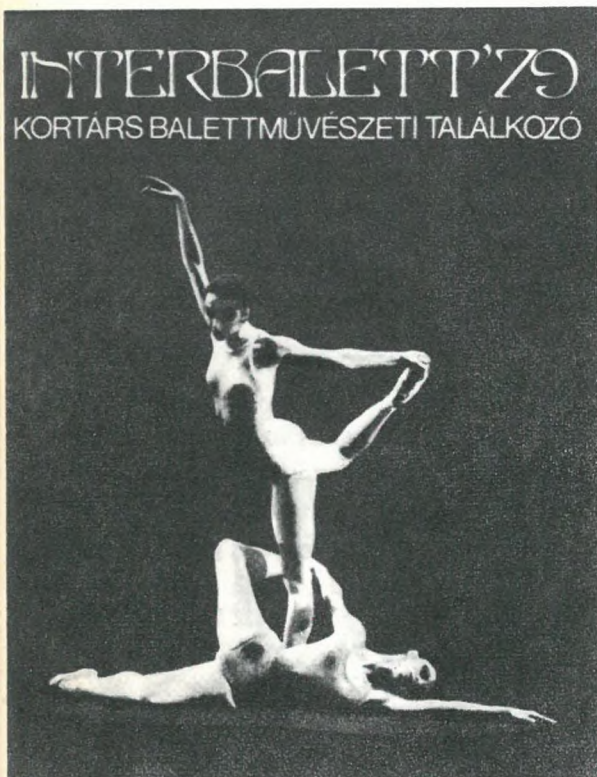
Munkatárs:  
**Fuchs Lívia**

## TARTALOM:

<i>Madcz László: Interbalett '79 ..</i>	1
<i>Bokor Roland—F. L.: Arabeszk Balettstúdió .....</i>	2
<i>Wagner István—M. L.: A bukaresti Operettszínház balettje ..</i>	5
<i>Árva Eszter—Dienes Gedeon: A csehszlovák művészdelegáció ..</i>	8
<i>Königer Miklós—Fuchs Lívia: Estonia, Tallinn .....</i>	11
<i>Gelencsér Ágnes—Kádn Zsuzsa: A Kubai Nemzeti Balett ...</i>	14
<i>B. R.—Pór Anna: Lengyel Táncszínház .....</i>	18
<i>K. M.—K. Zs.: Staatsoper, Berlin .....</i>	22
<b>HÍREK .....</b>	<b>25</b>
<i>Je. Szuric: A moszkvai Nagy Színház balettje 3. ....</i>	27
<i>B. L.: Négy ország együttese Pécsett .....</i>	30
<i>Kövágó Zsuzsa: Néptáncbemutató az Interbalett '79 résztvevőinek .....</i>	30

**A címloldalon:** *Rara Avis. Rosario Suarez a Kubai Nemzeti Balett vendégjátékán (Benkő Imre, MTI Fotó)*

**A hátsó borítón:** *In memoriam ... Kricskovics Antal koreográfiája az Állami Népi Együttes előadásában (Magyarossy Zoltán felvétele, Lapkiadó Fotó)*



**M**egtisztelő feladatként lapunk májusi számának csaknem teljes terjedelmét a szocialista országok egyedülálló vállalkozásának szenteljük. – Tekintsük át röviden a Kortárs Balett-művészeti Találkozó előzményeit és eseményeit, sőt azt is, hogy mit közvetíthet belőlük olvasóink a Táncművészet.

A felismerés, hogy az európai táncbemutatók rendjében valami hiány tapasztalható, kétségtelenül a Magyar Táncművészek Szövetségétől származik. Ugyanígy a Szövetség elnökségétől származott a javaslat is 1977-ben, hogy próbáljunk kezdeményező szerepet vállalni: a szocialista államokkal karöltve a korszerű balettművekből rendezzünk bemutatósorozatot, s partnereinkkel közös eszmecserét is, hogy megvilágíthassuk a fejlődés lehetőségeit és módjait.

Szerencsés egybeesése a dolgoknak, hogy a szocialista államok kulturális miniszterei még 1976-ban határozatot hoztak a korszerű művészetek ösztönzéséről, támogatásáról. A magyar Kulturális Minisztérium ezért is karolhatta fel a Szövetség javaslatát. A megvalósításhoz megnyerte szocialista partnereink egyetértését, s nem utolsósorban a szervezési és anyagi feltételek biztosításáról is gondoskodott.

Idővel sorra bekapcsolódtak kulturális intézményeink. Előbb az együtteseket utaztató Nemzetközi Koncertigazgatóság, majd az Országos Rendező Iroda, s végül a Magyar Tele-

vízió is. Február 19. és március 2. között a Szövetség ugyancsak végezte a maga „különmunkáját”: fogadta a külföldi megfigyelőket, rendezte a konferenciákat és – filmvetítésekkel, szakmai bemutatók és látogatások szervezésével – gondoskodott barátaink különprogramjáról.

A találkozón hét külföldi és két magyar együttestől összesen huszonhét koreográfiát láthattunk. (Akinak kedve tartotta, a programot még kiegészíthette amatőr és hivatásos néptáncegyütteseink febr. 25-i közös, kortárs-művészeti matinéjával.) A külföldi együtteseket Budapesten túl Miskolc, Győr, Szentendre és Székesfehérvár nézői tekinthették meg; Pécsen több külföldi társulat is fellépett.

Egy-egy társulat produkcióját mindenki csak egyszer láthatta, s ez vonatkozik a kritikásokra is. Ezért, a többoldalú megvilágítás kedvéért minden külföldi társulatról két kritikát közlünk, egyformán vállalva az ismétlődés és a véleményeltérés lehetőségeit. – Későbbi számainkban természetesen még visszatérünk a találkozó eseményeire, szándékunk szerint azal is, hogy közreadjuk külföldi megfigyelőink véleményét.

Az elvi és esztétikai orientáció igényével végzetül ugyancsak lapunk feladata lesz, hogy később a lezajlott elméleti konferenciáról is tájékoztassuk olvasóinkat. Az érdeklődő, táncszerető nagyközönséget éppúgy, mint a táncosokat és koreográfusokat. Talán ezzel is hozzájárulunk a következő alkalom előkészítéséhez. Mert bizunk benne, hogy az első sikeres találkozó után az INTERBALETT '82 is megvalósul.

**Maác László**

Dr. Pozsgay Imre kulturális miniszter a Fészek Művészklubban rendezett fogadáson üdvözlő a találkozó résztvevőit (Magyarossy felv.)



# Arabeszk Balettstúdió



Nesztinárka

A „Kortárs Balettművészeti Találkozó” első külföldi vendégeként a szófiai Arabeszk Balettstúdió lépett fel. Az önálló, modern társulat 1967-ben született meg. Célkitűzései között a közönség esztétikai ízlésének kiszélesítése szerepelt, s a célt modern kifejezőeszközök és új zenei gondolatok felhasználásával kívánták elérni. Repertoárjuk széles skáláján egy és többfelvonásos darabokat, politikai irányzatú előadásokat találunk, valamint szimfonikus műveket és tündérmeséket, drámai darabokat és vígjátékokat. Legnagyobb részük a klasszikus hagyományokon alapul, természetesen sajátos eszközökkel gazdagítva.

Az együttes munkájában számos neves külföldi koreográfus – így Jiri Nemecek, Juan Corelli, Oleg Vinogradov, Alberto Alonso – vett már részt, de a repertoár nagy részét a társulat alapító és azóta is irányító művészeti vezető, Margarita *Arnudova* készítette. A budapesti bemutatkozásra is az ő művei közül választottak ki három egyfelvonásost. Sajnos, a programválasztás nem bizonyult átütő erejűnek.

Szimeon *Pironkov* Sztravinszkij emlékére komponált, meglehetősen jellegtelen zenéjére készült *A kulisszák mögött* című darab. Öltözöket, gyakorlótermet reprodukáló környezetet láthat a néző, és festett háttérfüggönyön Sztravinszkij balettjeinek jellegzetes alakjait. A darabban ezek a festett figurák elevenednek meg egy-egy jellemző, de erőltetetten parodisztikus beállítású variációival, illetve kettős-

sel. Petruska, a Tűzmadár és a Cérevics, a Jolly Jocker és a többiek kapkodását és memorizáló próbáját láthatjuk, egy tehetségtelen, civil ruhás balettmester asszisztálásával. Az izgalom a tetőfokára hág, amikor megkezdődik a „gálaest”, melyet az összezáruló függöny már eltakar előlünk. Szomorkodtunk, hogy mint vált köddé egy jó alapötlet.

A következő részben Sztravinszkij *Tavaszünnepének* újabb koreográfiai változatát ismertük meg. Arnudova az eredeti, Nizinszkij-féle librettót vette alapul, de a megvalósításban nem bizonyult eléggé következetesnek. Ez főképp a darab második felétől, az „áldozati ing” bemutatásától tűnt fel, s csak fokozódott a befejezés pillanatáig. Arnudova végigvezette ugyan az eredeti gondolati ívet, de igazán nem világosodott meg „az áldozati” kiválasztásának célja (ez a cél nem feltétlenül halálraiteltetés) és dramaturgiai funkciója.

A balett lépésanyagában igen sok feltűnően ismert mozdulatsort fedeztünk fel. Ezeknek a felhasználása (részben nem is „eredeti zenei motívumra”) és a koreográfus saját mozgás-készletének szűkössége végeredményben sablonos, nem meggyőzően egyéni művet eredményezett.

Utolsónak szólunk a programban elsőként bemutatott balettszvitről, a *Nesztinárkáról*, mely különös jelentőségű helyet foglal el a bulgár balettművészetben. A táncdráma első koreográfiáját – Marin Golemikov zenéjére – Maria *Dimova* készítette 1942-ben. Ő volt az első alkotóművész, aki a népi tánc lépésanya-

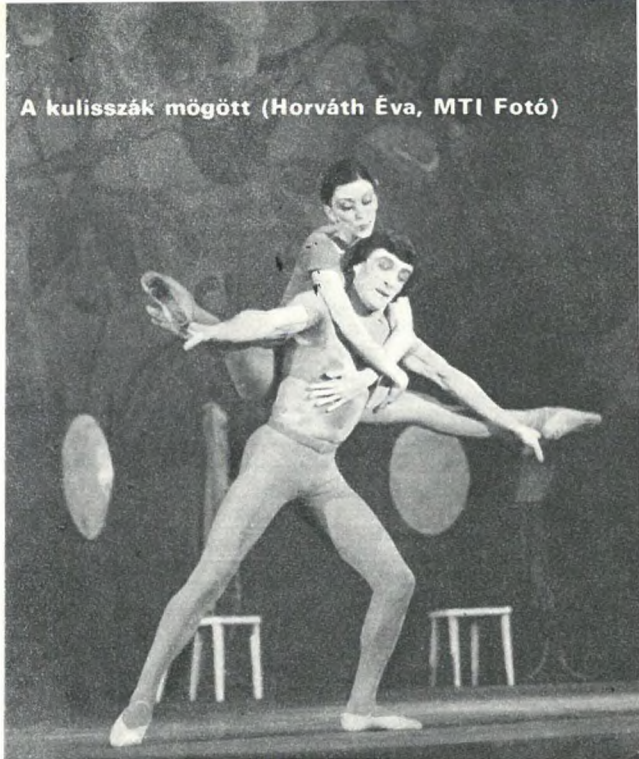
gát a bolgár balettszínpadra állította. Dimova, aki korábban Mary Wigman növendéke volt, az expresszív mozdulatokat kiválóan ötvözte a folklórelemekkel. A balett egy ősi fanatikus szekta, a parázson táncoló nesztinárok világába vezet el, ahol már a pogány és keresztény eszmék egybeolvadását is felfedezhetjük.

Margarita Arnaudova értő kézzel – a címszereplő személyi drámájára koncentrálna – tömörítette egyfelvonásossá az eredetileg egész estét betöltő balettet. A dramaturgiai felépítést hangsúlyozva szétválasztotta a misztikus és az emberközeli világ mozgásanyagát, melyből az utóbbit „néma”, zenekíséret nélküli variációkkal, kettősökkel valósította meg. A mű hatását fokozta Marija Trendafilova egyszerűségében lenyűgöző – óriási asszonyalakot ábrázoló – oszlopdíszlete. A balett címszerepét Rumjana Markova táncolta megfelelő művészi hitelességgel.

Az Arabeszk Balettstúdió bemutatkozása talán nem váltott ki elragadtatást, mégis szívesen látnánk a társulatot újra, egy koncepciózusabb programmal.

**Bokor Roland**

**A kulisszák mögött (Horváth Éva, MTI Fotó)**



**Nesztinárka (Magyarossy felvételei)**



A szocialista országok sorából talán Bulgária baletteléről jut el hozzánk a legkevesebb híradás. Eddig egyetlen baletteggyüttesüket sem láttuk vendégül, s magántáncosaik fellépésére is csak elvétve került sor, míg élő és fejlett népművészetükről robbanékony folklóregyütteseik gyakran tudósítanak. Nyaranta ugyan a nemzetközi előadói versengéseknek Várna a színhelye, de ez a verseny – eltérő célja miatt – alig enged bepillantást a bolgár nemzeti koreográfia különféle irányzataiba.

Keveset tudunk a bolgár balettművészet helyzetéről, múltjáról és jelenéről; nem árt fellelőnünk sajátos fejlődésének néhány jellemzőjét.

Bulgáriában a balettművészet mögött nem állnak évszázados hagyományok. A mai fejlődési szakasz csupán fél évszázados múltra tekinthet vissza: a Coppélia 1928. febr. 26.-i bemutatóját tekinthetjük a bolgár balett „hivatalos” születési időpontjának. Ebben a kezdeti időszakban csupán egy-két lelkes pedagógus és művész egyéni kitaratása, akaraterője éltette a gyökerek nélküli, mostoha körülményekkel küzdő ágazatot. A korai hősi korszak legnevesebb balettmestere, Anasztasz Petrov a hagyományos repertoár híres darabjait (Giselle, Rajmonda, A hatyúk tava) egyéni felfogású koreográfiáival vitte színre. E munkáiban a hagyományos orosz klasszikus iskola és az akkor újszerű német expresszionizmus hatása keveredett.

A klasszikus balettrepertoár neves darabjai így eredeti változatukban csak későn, az ötvenes évek végétől kezdtek ismertté válni Bulgáriában. Legújabbban elsősorban a Szófia Nemzeti Opera műsorában kaptak helyet a szovjet mesterek modern darabjai, mint a Rómeó és Júlia (Vinogradov) és a Kővirág (Grigorovics).

A bolgár koreográfiai életben mindvégig jelentős szerepet játszottak a kísérletek a ritmikailag oly változatos folklorhágyomány továbbörökítésére. A Petrov már 1937-ben próbálkozott Manolov népi ihletésű zenéjének balettszínpadai megfogalmazásával (A sárkány és Jana), M. Dimova a Nesztinárka című háromfelvonásos táncjátékban az elterjedt népszokást bontotta ki, B. Kovacev pedig egy népszerezű, komikus mesét vett alapul az Ezüst cipellők librettójához.

A vázlatos áttekintésből is leszűrhetjük, hogy a viszonylag fiatal bolgár balett fejlődésében a klasszikus iskolán kívül a modern tánc egyes irányzatai, de elsősorban a folklór játszott nagyobb szerepet.

Az utóbbi évtizedben – szinte azzal párhuzamosan, hogy a felkészült előadók a nagy klasszikus darabok méltó előadását már lehetővé tették – kialakult az az igény, hogy korunk is helyet kapjon a balettszínpadokon. E törekvés hozta létre a sajátos hagyományok, előzmények, lehetőségek és igények összességéből több mint tíz éve az Arabeszk stúdiót. Feladata és célja – persze megváltoztatva a megváltoztatandókat – azonos az induló Pécsi Balett feladataival és céljaival. A társulatalapító és művészeti vezető Margarita *Arnaudova* koreográfiai munkássága megszabja a kis társulat arculatát, bár néha külföldi mesterek is betanítták műveiket az együttesnek.

Az Arabeszk stúdió a találkozó első vendégeként mutatkozott be. Műsoruk a társulatról és a vezető koreográfus elképzeléseiről széles képet nyújtott. Három egyfelvonásosuk valószínűleg átgondoltan reprezentálta Arnaudova munkásságát.

A különösebb izgalmat nem nyújtó est legsikerültebb darabjának a sok epizódra tagolódó, többféle mozgásanyagot keverő, folklór ihletésű *Nesztinárka*-verzió mutatkozott. A mű gondolati magvának igazsága és korszerűsége az elhibázott megvalósítás ellenére is megfogott. A rövid drámvázlat hősnőjét a választás felelőssége nyomasztja: a nesztinárok szinte fanatikus, elhivatott és áldozatvállaló közösségéhez csatlakozzék, vagy megelégedjék a magánélet apró boldogságaival?

Az azonos hőfokú és funkciójú jelenetek ismétlődése és a zenei kíséret nélküli epizódok gyakorisága – magyarán az epikus szerkezet – vonatottatá s néhol zavarossá tette a koreográfiát.

Az est középső harmadában a táncdrámát könnyed kis tánc-skicc követte. A zavaros táncsorozat a Sztravinszkij zenéire született híres balettfigurák előtt hódolt, Sz. *Pironkov* – Sztravinszkijhoz igazán nem méltó – zenéjére. A közismert – pontosabban szólva a szakmai körökben elvileg ismert – balettek főszerepeinek alakítói élik magán- és köz- (azaz szakmai) életüket *A kulisszák mögött*. A hivatással és privát élettel járó civakodások teszik „színessé” és „humorossá” a nehéz próbamunkát, melyet láthatóan nem egy Fokin, nem egy Massine, s nem egy Balanchine nevű mester vezet. A civil és szerepélet váltásai érdektelenül peregnek, amikor ráadásul egy ismeretlen is feltűnik a hírességek világában, a jövő



A kulisszák mögött (Horváth Éva, MTI)

(értsd: ma?) táncosnője, talpig fehérben és átszellemült ártatlansággal. Szakmai ambíciója azonban a sztárokból ellenségeskedést vált ki. A modernséget képviselő táncosnő azonban csak jelmezében különbözik a régi (talán levi-tézletnek gondolt?) balettek alakjaitól. Mozgásanyagából nemigen következtethetünk arra, hogy több-e, jobb-e, korszerűbb-e elődei-nél. Vagy talán nem is a mai alkotó és táncos generáció nevében téblábolt a közelmúlt nagyjai között?

A széteső képeket összefogni hivatott, inkább porondmesterre emlékeztető balettmester átvezető jelenetei nem adtak választ a kulisszák mögötti „élet” kérdéseire. A válasz talán egy másik darabban van... A tisztázatlan librettó vonatottsága és a nehézkes lépéskombinációk hosszadalmassá tették a különálló táncok sorozatát.

Arnaudova a legnehezebb feladatot kétségtelenül a *Sacre du printemps* újrafogalmazásával vállalta. Sztravinszkij korszakalkotó zenéje és az egy-két közismert, kongeniális koreográfiai újraköltés teszi óriásivá a felelősséget minden alkotó számára, aki újra a partitúrához nyúl. A bolgár koreográfusnő merészsége önmagában nem értékelhető pozitívan, a meg-



Tavasziünnep

valószínűs láttán inkább felelőtlennek érezhetjük. Ugyanis sem egyéni vagy legalább összefogó gondolati, sem mozgásötlete nincs, ami egyensúlyozná a déja vu érzését. Sztravinszkij ritmikailag nehéz partitúráját Arnaudova kompozíciója aprólékosan követi, de a látvány mégsem áll össze egységgé. A felsejlő koreográfiai gondolati ív pedig szinte kettétörik: a második részt csak a robusztus vezér (agg bölcs?) alakja köti össze az elsővel. A koncepció érezhetően a zenei tételcímeke, a néhai eredeti változat követését és táncos újrafogalmazását tűzte ki célul. De az eredeti – a zenéből és a leírásokból nyomon követhető – verzióhoz sem maradt hű, és az újfajta, sajátos értelmezéssel is adós maradt.

A Tavaszünnepet csak mint kísérletet, bár nem jól sikerült kísérletet érzem elfogadhatónak. A nagyigényű zeneválasztás és a formanyelvi újítás kísérlete bizonyára nagyon jelentős a mű otthoni környezetében, ha ezt a balletet a reprezentatív válogatás a bemutató zárodarabjának tette.

A sajátos, történelmi múlt által meghatározott fejlődés adott pillanataról – úgy érzem – az Arabeszk stúdió bemutatója hűen tájékoztott. Reméljük, hogy a találkozó nem egyszeri esemény volt csupán a szocialista országok balettéletében, s ha ismét sor kerül a seregszemlére, lehet, hogy tudásunk és véleményünk egy-egy országról sokban módosul.

F. L.



# A bukaresti Operettszínház balettje

Repülés a végtelenbe

Temesvárott egy évtizede alakult meg a *Chore-Stúdió*. Alexander Schneider koreográfus vezetésével ez az együttes kizárólag a kortárs balettre profilizotta magát. Műsorán már az első évektől szerepelt az a triptichon, amely *Hommage à Brancusi* címmel a Párizsban világhírűvé vált román szobrász három főműve előtt tiszteleg (*A hallgatás asztala*, *A csók kapuja*, *A végtelen oszlop*), kortárs romániai zeneszerzők, *Oláh Tibor* és *Aurel Stroe* azonos elnevezésű kompozíciói alapján. Mint erről részletesebben is beszámoltam a *Muzsika* 1974. októberi számában, Schneider szigorúan szimmetrikus, szinte mértánias precizitású „absztrakt” koreográfiát teremtett a témára. Koncepcióját a fehér, testhezálló trikók

éppúgy hangsúlyozták, mint a körökre, négyzetekre osztott színpad, s a díszlet nélküli, sötét körfüggöny.

Mindezt azért tartom szükségesnek említeni a bukaresti Operettszínház budapesti fellépésekor, mert egyrészt érzékeltetni szeretném, hogy az azonos témának nem a most látott változat az első és egyetlen megközelítési módja. Még csak nem is a legsikerültebb. Másrészt a külső megjelenítés (jelmez és színpadkép) kísértetiesen emlékeztetett a korábbi, temesvári koreográfiára. Olyannyira, hogy egyes egyéni, páros vagy csoportos beállítások (például az ősök üzenetének hallgatása földre tapasztott füllel, az imádkozó póz, a csók, a szárnyalás, és a végtelen oszlopra utaló, rom-



Repülés a végtelenbe

busz formában behajlított karok, vagy a kör alakú és négyzetes alapformákba rendeződő együttes stb.) szinte „egy az egyben” átvettnek tünnek. A „déja vu” érzését csak fokozta az említett komponisták felbukkanása a zenei kollázsban. Így aztán azon tűnődtem már az előadás alatt, hogy vajon tudatos fölháslásról van-e szó (mert erre is van számos példa nálunk és világszerte), önkéntelen utánzásról (mert ez is lehetséges és megengedett), avagy csupán az azonos ihletforrás hozott megközelítő koreográfiai tükrözéseket, egymástól teljesen függetlenül dolgozó alkotóknál?

A megjegyzések mégis csupán egyes külsőségekre és részletelemekre vonatkoznak, mert Mihaela Atanasiu koreográfusnőnek eleve más volt az alapállása és így egészen más lett a tánckompozíció összképe. Román nyelvű műsorfüzetük előszavában maga vallja: „... Tulajdonképpen a román szellemiség folytonosságának gondolatát akartuk hangsúlyozni Brancusi életművében... Azt óhajtottuk, azt próbáltuk elérni az Operettszínház táncosaival, hogy a Brancusi szívéből vagy kezéből kikerült egyik vagy másik csodálatos alkotás légkörét adjuk vissza, és nem a külső formáját, burkát...”

Amit láthattunk és hallhattunk, *metaforikus előadás Brancusiról*, mint ezt a *Repülés a végtelenbe* kompozíció alcíme is kiemeli. Így magyarázható meg, miért kerültek Brancusi-idézetek hangszalagra, egy színész tolmácsolásában, miért szavaltak a táncosok versrészleteket modern román költőktől egyenként vagy kö-

rusban, miért jelent meg időnként a színpadon egy stilizáltan népies ruhába öltözött énekesnő, aki népdalt, balladát adott elő. Félreértés ne essék, nem a táncosok megszólalítását kifogásoljuk, hiszen az eljárás az utóbbi esztendőkből világszerte divatozó jelenség. Az előadás azonban szaggatottá vált, mert a szöveges „ráadások” minduntalan megszakították a színpadi mozgást, olykor teljes leállásra, statisztálásra kényszerítve a tánckart. Sőt a koreográfiát olykor nemcsak háttérbe szorították, hanem félre is vitték. Hiszen a színpadi látványnak nemcsak Brancusi egyes alkotásai vagy életműve, esetenként pedig életfilozófiája közvetítésének terhét kellett vállára vennie, hanem még olyan folkloralelemekét is, mint a hozományláda, a botostánc, a népi szőttés törülköző jelképe, esküvői szokások, népi hiedelmek stb. Mindehhez még történelmi visszapillantások, költői jóvendölések is föl sorakoztak, valamint egy érzelemtől túlsordult vallomás a hazai földről, – ez utóbbi némiképp a nemrég nálunk járt koreai Manszude együttes előadói felfogására emlékeztetett, ha természetesen nem is táncstílusára.

Ez a sokféleség még a románul értő, s a román kultúrát jól ismerő nézőben is meglehetősen szerteágazó képzetársításokat kelthet. Külföldi nézők előtt pedig fokozottan kell számolni azzal, hogy az auditív elemek túltengése a vizualitás rovására csak tovább fokozza a távolságot a színpad és a nézőtér között. A látvány így kissé túlhaladottnak tűnt, régebbi verses – zenés – táncos brigádműsorokra emlékeztetett, és kérdéssé teszi, hogy helyes volt-e épp ezt a koreográfiát választani.

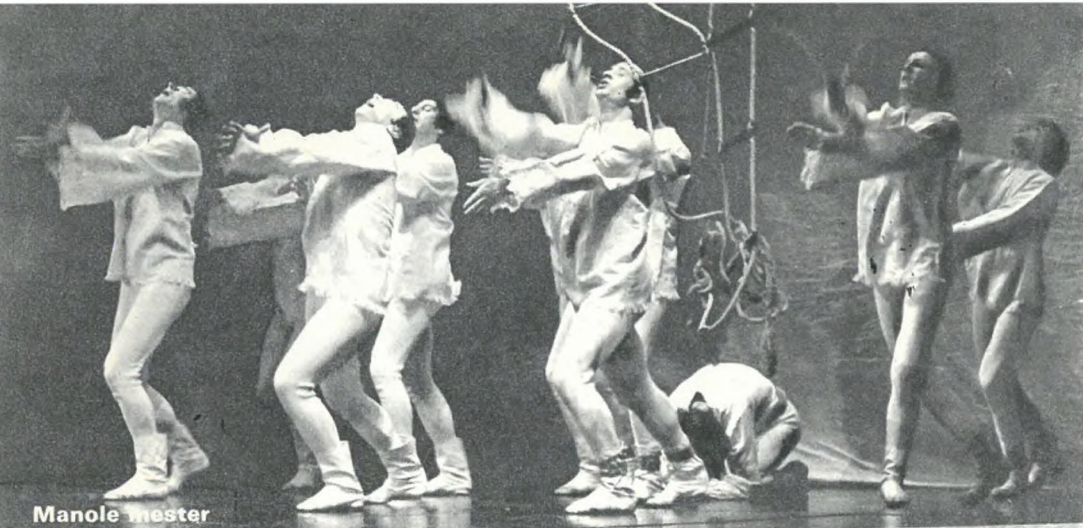
Becsületelre váljék a koreográfusnőnek, hogy a bukaresti műsorfüzet tanúsága szerint maga is tisztában van próbálkozásának kísérleti jellegével. Többek között ezt írja: „A *Repülés a végtelenbe* csupán egy nézőpont. Meglehetősen személyes jellegű... Nem tudom, hogy mennyire sikerült, mert filozófiai gondolatokkal nem könnyű koreográfiailag manőverezni... Ilyen értelemben előadásunk próbálkozás, kísérlet...”

A librettóíró kivételével azonos alkotói hármas (színpadkép: George Dorosenko, zenei kollázs: Lucian Ionescu, rendezőkoreográfus: Mihaela Atanasiu) előlegezte elvileg az est stílusegységét. Továbbá az a tény, hogy a *Manole mester* színrevitelével nemzeti témához nyúltak, sajátosan román irodalmi és zenei háttérhez. A díszlet ezúttal is néhány kellékre

Repülés a végtelenbe (Magyarossy felvételei)







Manole mester

korlátozódott (létrák, deszkaszálak, kötélhágcsók s egy bronzkorong), amelyek a férfiak széles bőrvével, a nyersvásznon parasztinggel és a hasonló női öltözékekkel középkorias, rusztikus-folklorikus légkört árasztottak. A hanganyag a konkrét zajoktól, zörejektől, lábdobbanásoktól és ökölrel való padlódöngetéstől kezdve párperces csend-jeleneteken át modern szimfonikus effektusokig, népi hangszer-szólókig terjedt, akár a Brancusi-darabnál is. És itt sem maradt el az egyéni vagy kollektív szavalás. Ez utóbbi patetikus jellege (sírástól elcsukló hang, túlzott arcjáték kíséretében) meglehetősen távol áll izlésüinktől és érezhetően a kívánttal ellentétes hatást ért el a nézőtérben.

Ami a koreográfiát illeti, ez is meglehetősen eklektikus volt. A modern amerikai irányzatok sportosan dinamikus mozgásanyaga érvényesült például a munkatáncokban vagy a rombolás mozzanataiban. Hivatásos román népi együttesek jól bevált, kanonizáltan stilizált jeleneteit idézte a feleségek érkezése, a szinte szertartásos étkezés és az utána kibontakozó szerelmi csoporttánc. E két stílus még meglehetősen jól illeszkedett egymáshoz. Önmagában véve, vagy az előadás egészében sokkal kevésbé állta ki a próbát a harmadik réteg: a revüszerezés. Gondolunk itt a rombolás szellemének magánszámára, majd a Manoléval folytatott küzdelmére, amely hosszadalmasnak, erőltettségére ellenére is erőtlennek tűnt, s egyes román esztrádszínpadok hasonló sémáinál nem tudott újabbat, mélyebbet nyújtani. Még érthetlenebb volt az álomjelenetben az a türkizkék trikós, seprűs, tollas, álarcos csoport, amely tévóván forgolódott a színpadon, mintha maga is a helyét kereste volna az előadásban, holott teljesen el is maradhatott volna. Inkább emlékeztettek távolkeleti együttes világjáró hakniműsorára, vagy valami szurrealista vízióra, semmint egy paraszti származású román mesterember látomására. S annál is sajnálatosabb ez, mivel Románia-szerre ma is szebbnél szebb álarcos állattalalkoskodó népszokások élnek.

Végezetül a néző eltűnődhet: dicséretesnek tartsa vagy elmarasztalónak, hogy az együttesből egyáltalán nem „ritt ki” a Román Operától

vendégként meghívott két táncos teljesítménye, Manole, illetve a rombolás szellemének szerepében? Aztán ugyanígy kétségei támadhattak: az alkatilag, felkészültségében ideálisnak éppen nem mondható táncos kollektíva készítette-e alkalmazkodásra a koreográfusnőt, avagy kölcsönös volt az egymáshoz illeszkedés?

Dinu Cernescu, a szövegkönyv szerzője ezt írja a műsorfüzetben: „Manole mester legendája nem véletlenül vonzotta Mihaela Atanasiut, aki ezzel a balettel új, súlyos, melodikus és optimista vonást adott a legendához. Mozgásai – noha természetesnek tűnnek – hosszasan kidolgozottak, kecsesek és robusztusak, – egyszerűek, de épp ezért rejtettek a felületes tekintet előtt...”

Ezek szerint bennünk volna a hiba?

**Wagner István**

**S**zámomra a tény, hogy Bukarestben az Operettszínház balettára „komoly” dolgokat is tud és hajlandó előadni, figyelemre és üdvözlésre méltó. Jól tudjuk, pontosan itthonról, hogy egy kialakult profilú színházon belül milyen nehéz a táncnak műfaji és stíluskorlátokat áttörni, egyáltalán: önálló produkciókkal megjelenni. Azt is bevallom, hogy a fellépő társulat előadói színvonalát nem éreztem minősíthetetlenül gyengének. Igaz ugyan, hogy a férfikar néha kihívóan lötyögött, elengedte magát, a balerinákon azonban nemcsak képzettségük látszott, hanem ambiciózus részvételük is a produkcióban. A társulatnak ezt a részét legalábbis jóra hivottam látom. Szilárd meggyőződésem azonban, hogy a nézőtérben hallható alkalmi kuncozásnak *nem* az előadói színvonal volt az igazi alapja, hanem a koreográfiák egyes meg nem értett vagy objektíve félresiklott részletei.

Könnyen lehet, hogy vélekedésemmel szembe kerülök a közönség nagyobb részével, amely a *Repülés a végtelenbe* előadását mintha nagyobb elismeréssel fogadta volna, mint a *Manole mestert*. Számomra ugyanis – kirívóbb részlethibái ellenére is – az utóbbi darab lett a fontosabb. A helyi élmény alapján mondom ezt, s nem az első darab problematikus eredeti-

sége miatt, amelyet Wagner István immár megvilágított. A Repülést alkalmilag szép csoport-alakzatai, hangulatfoltjai ellenére műfajilag nem éreztem tarthatónak és továbbvihetőnek. A darab egésze az allegóriák birodalmába emelkedett (ha ez ugyan emelkedés), s e felfogásnak már szinte szükségszerű velejárója az érzelmi túlhangszerelés, esetleg dagályosság. Tulajdonképpen az a csoda, hogy az alapállás ellenére néhány tétel rezerváltabb tónusú, hűvösebb absztraháltságú maradt. Talán nem igazságtalan, ha ezeket érezzük a sikerültebb részeknek. Azonban végül is ezzel a darabbal szemben a Manole magában hordta a konkrétságot és az általánosítás szintézisének lehetőségét. (Atanasiu helyesen ismerte fel, hogy a ballada eseményorából az *áldozathozatal* mozzanata vár kiemelésre.) Véleményem szerint ez az alaphelyzet önmagában többet ígér, mint az allegorikus példálózás. Persze, a kivitel kérdését nem kerülhetjük meg.

Hol tud és hol nem tud Atanasiu a régi koreográfiai gyakorlattól elszakadni? Azt hiszem, az mindkét darabjából világos, hogy a régifajta „akció és divertissement” építkezésmódon régen túljutott; tételről tételre halad előre, törekedve a tételek többé-kevésbé táncos kidolgozására. Abban viszont már nem tud teljesen elszakadni a „régí móditól”, hogy igen sok tétele bőbeszédű, terjengős, „túl van írva”. (Most is vallom, hogy szigorú szerkezeti revízióval, jelentős húzásokkal sokat változna a Manole mester, előnyére.) Az *arányok* problematikáján túl egy másik visszamutató mozzanatot: a *hangvétele* túldimenzionáltsága. A jelenkori néző egyként ódzkodik a szentimentális hangulatközlől és az ököllel padló-döngtetéstől, hosszadalmas görcsben-fetregéstől (lásd a Rombolás szellemét, s küzdelmét Manoléval). Másként kívánja vezetetni, befolyásoltatni magát a koreográfustól, aki magára vessen, ha mégis ezekkel az effektusokkal él, s ezek az effektusok végül ellenkező előjellel hatnak.

Van még egy hatásforma, amelyet mindenképpen a XX. század művészeti kelléktárába sorolhatunk, s amellyel Atanasiu mindenki másnál jobban élt a találkozó. A *csend művésze* – így is nevezhetnénk a zene nélküli mozgásformák, jelenetek, tablók hatását, hozzátéve: jelenete csakugyan válogatja, hogy mikor beszélhetünk művészetről, alkalmi fogásról vagy manírról. Atanasiunál a képlet bonyolult. Mondhatnánk, a koreográfiák kétélű fegyver alkalmazásáról szólnak. Mert ebben a zsánerben is akadtak groteszkbe forduló jelenetek, amikor – ismét az irgalmatlan túlméretezés miatt – nem tarthatott végig a kép intonált hangulata, feszültsége. S akadtak szerencsére áhitatot keltő megoldások is. A magam részéről ilyennek éreztem a kőművesek ebédjét, kenyértörési jelenetét az asszonyokkal. Atanasiunak itt – igen puritán mozdulati megfogalmazással – sikerült valami egyetemes érvényű és magasztos színré válni, már-már egy Utolsó vacsora fájdalommal lemondó szerzetáshangulatával. Már az sem tudott zavarni, hogy a kasírozott cipókat előre felvágták a kellemes műhelyben.

M. L.

## A csehszlovák művész- delegáció



Preludio eroico (Várszegi László felv.)

Az est első darabját, az *S. O. S.* című táncdétőt a bratislavai színház fiatal koreográfusnője, Elena Zahoráková alkotta, Marian Varga zenéjére. Bár a cím súlyosabb témát ígért (talán a szerző idézőjelben gondolta), kellemes, jól szerkesztett kis táncot láttunk. A zene dzsesszes hangvételét követve a táncformába is sok dzsesszelem épült. Kár, hogy ezt az alkotó nem vállalta következetesen (a darab fordulópontját például *ronde de jambe* fougaté sorozattal oldja meg).

Egy lány fekszik a színpad bal oldalán. Jobbról feltűnik egy fiú. Diagonálisan átsétál az ernyedt testen, kíváncsian megemeli a rögtön visszaernyedő testrészeket, majd némi undorral távozna, ha a nő nem mozdulna utána. Megáll, talpra segíti a lomhán mozgásba lendülő lányt. Lassan, lassan megváltoznak az erőviszonyok. Egyszer csak azt vesszük észre, hogy a fiú ernyed a lány kezdő helyzetébe. A nőben felcsillan a győzelmi mámor, de végül felülkerekedő együttérzéssel borul a fiú fölé. – Michael Cerna és Pavel Vokoun tehetségesen, de kicsit kiforratlanul adta elő a számot.

A kettőt Pavel Smok táncfantáziája követte *L. Janacek I. Hegedűversenyére*. A drámai szövésű mű figurái Lorca Várnászának három szereplőjét idézték fel bennem. A mag: egy paraszti szerelmi háromszög, melyet a zenei ritmus, a világítás, a jelmez és a találon megválasztott táncforma segítségével határol be a képzelet. A mű folyamán pusztá mozdulatso- rokkal, naturalista gesztusok nélkül jelenhet meg a képzeletbeli ház, mező, multság és minden szintér, melyben kifejlődhet ez az érzelmi rendszer!

Mit látunk a színpadon? A tér jobb hátsó harmadában barna ruhás, erőteljes, durva férfi áll. Előtte egy nő térdel, szintén a nézőkkel

szemben (mint egy járomba fogott barom, de látszólag ez neki természetes állapot). Dolgoznak, élnek kemény hierarchiában. A férfit egyre jobban nyugtalanítja röghözkötöttsége – kitörni, alkotni akar! Dühkitörésében elrugasz-kodik, magára hagyva az asszonyt, aki gyötörten kucorog, de nem lázad. Egy forró vérű ifjú tűnik fel, terrakotta vörösbe öltözve. Bókjainak agressziójával állítja talpra, döbentti magára az érzelmei ellen küszködő asszonyt. Megismer-teti vele a szerelmet. Visszatér az előjogait kö-vetelő férj. Az asszony lázad. Veszekedés. Újabb dühkitörés. A két férfi szembeke-ri. Az egybekuszált három sors hosszú harca után megadják magukat a bennük rejlő (vagy talán felettük álló?) hatalomnak.

A koreográfia a klasszikus technikát sa-játosan átértékelve érdekes ugrás- és emeléssoro-zatokat hozott létre. Néhány jól transzponált népi figura és gesztus is felvillant a megfelelő drámai pontokon. Különösen tetszett Vladimir Kloubek szerepformálása és virtuóz ugrásai, Katerina Frankova kellemes külseje, táncultú-rája, drámai ereje, s Ladislav Rajn férfias meg-jelenése.

Szünet után P. Smok szimfonikus műve kö-vetkezett, Dvorák *Amerikai kvartettjére*. A har-móniát, derűt árasztó koreográfia bámulatos találékony-sággal követte a zenemű vonalveze-tését, soha nem fulladva olcsóbb, hatásvadász megoldásokba. A szenáriozás, az egymást ke-resztelő fénypászták is segítettek a mű hangu-latát. A darab fűzőld trikóba öltöztetett két férfi és két nő négy-szögére épül. A szimmetrikus formák összhangját fokozták a finoman alaki-tott aszimmetriák. Az első tétel a négy ember promenádja. A második tételben a férfiak ket-

tőse és szólói, a harmadikban a nők játékos variációi dominálnak. A negyedik tétel széles allegroja után – mint egy kódában, az új té-mákkal összeszöve – felvonulnak a régi moti-vumok, visszarendeződnek a kiindulópont-ra. A tételek közötti szüneteket a táncosok léleg-zetvételnél lazítással érzékeltették.

A szerkezeten belül tetszett a részletmegol-dások változatossága, ahogy a tánc mértéktar-tóan jut el az utolsó tétel allegro formájáig, folyton fokozva a lendületet. Megnyerő volt a négy táncos egységes munkája, természetes kultúrált mozgása, állóképessége.

Befejezésül a Szlovák Nemzeti Színház ba-lettje Boris Slovák *Preludio eroico* című kore-ográfiáját mutatta be Michael Vilec zenéjére. A tánc témája történelmi téma, melyet a kore-ográfus „Graham lépésekkel”, romantikus stí-lusban dolgoz fel: ember születik, harcol, fel-áldozza magát, az áldozat nyomán új élet ser-ken. Talán a rövid mű nem bír el ilyen terheket. Szimbólumai nem színpadi arányokra mérete-zettek (pl. siratás után az asszonyok embrióvá görgetik halottaikat, akikből megszületik az új ember). A kivitelezés sem segítette a darab si-kerét. A technikai bizonytalanságokkal küzdő táncosok terheit csak tovább növelték az előnytelenül vastagon kötött, daróc trikók.

Az esten három különböző alkotóval ismer-kedhettünk meg. A látottak alapján közülük Pavel Smok koreográfiáit látnánk mihamarabb szívesen.

**Árva Eszter**

I. Hegedűverseny (Benkő Imre, MTI)



**A** szocialista országok I. Kortárs Ba-lettművészeti Találkozóján a február 21-i csehszlovák est a legreprezen-tatívabbak közé tartozott: két műhely (a prágai Rokokó Színház és a pozsonyi Nemzeti Szín-ház) munkájába pillanthattunk bele három ko-reográfus négy alkotásán keresztül.

A műsort a fiatal pozsonyi koreográfus, Ele-ne Molnárová-Zaharáková egyik első műve, az 1978-ban készült S. O. S. című lélektani kar-colat nyitotta meg Marián Varga zenéjével. A téma – amelyet a fiatal koreográfusok oly szívesen boncolgatnak – a férfi és a nő. Pon-tosabban egy közömbösen sétáló férfi és egy

Amerikai kvartett (László Pál felv.)



aléltan fekvő nő: ezzel indul a tánckettős, a zene pedig kettejük első egymástérintésével szólal meg. Az emberközelségben feléledő nő és az életerőt hozó férfi kapcsolatában szép párhuzamok és szimmetriák jelzik a születő harmóniát, míg nem a szerepek megfordulnak: a kezdeményezést átengedő férfi elerőtlenedve hull vissza ugyanabba a fekvő pózba, amelyben párját találta, aki viszont most közömbösen indul el és távozna, ha nem volna nő: visszatekint, megfordul és „áldozatát” saját testével takarja be.

A felvázolt képlet egyszerű, nem kíván mélyebb lelki bonyodalmakat megjeleníteni. Michaela Cerná és Pavel Vokoun plasztikusan felvázolt segélykérese nem igazi S. O. S., mert a dramaturgia nem éri el a veszély szintjét. A koreográfus erénye, hogy jól gazdálkodik az idővel, vagyis tudja, hogy e mondanivaló milyen vizuális időtartamnak felel meg.

A Fesztiválon több egyéni lélektani balettet láttunk, amelyek azonban felfogásban és megoldásban erősen eltértek egymástól. Így például a műsorban rákövetkező Első Hegedűverseny, amelyet Smok igen nagy táncos találékonysággal koreografált meg, az NDK formálisabb *Pszichogrammja*, vagy akár a kubaiak gondtalan és vidám *Dan Sonja*.

A pozsonyi Nemzeti Színház másik műve, a szlovák népi felkelés 30. évfordulójára (1974-ben) készült visszaemlékezés *Preludio eroico* címmel zárta a műsort. A színház balettdirektője, Boris Slovak a táncművészetet már hagyományossá vált mozdulatanyagát használta fel Michael Vilec kissé hosszadalmas partitúrájának megjelenítésére. Nagy tömegek mozognak, hőmpolyognak félhomályban, és valahol a féldíőnél kezd kibontakozni a címben jelzett mondanivaló, illetve annak emlékjellegű megjelenítése: az anyák kórusa csendes gyermekringató táncba kezd, emberpárok egymásra találnak és búcsúznak... Ezek a balett szép pillanatai, amelyek a közönyös emberek között részvét nélkül bolyongó anya szimbólumával teljesednek ki a zárójelenetben.

A műsor két középső balettje Prágából való: az összesen két éve fennálló Rokokó Színház tizenkét műve közül. A hat táncossal és három vendéggel dolgozó kamaraszínház most Janáček *Első Hegedűversenyének* 1978-ban készült koreográfiáját, valamint Dvorák *Amerikai kvartettjét* (1977) Pavel Smok vezető koreográfus rendezésében mutatta be. A kis együttes, vezetőjük szavai szerint, kizárólagosan klasszikus technikát használ: tudatosan nem tanulnak más technikát (ami esetleg veszélybe sodorhatná a klasszika tisztaságát), de ugyan-csak tudatosan használják fel az alkotásban a lehetséges emberi mozdulatok teljes skáláját, természetesen a mondanivaló kifejezésének függvényében.

A Kreutzer-szonáta hangulatát idéző *Első Hegedűverseny* valójában a női élet emocionális hullámzásának táncos kivetítése volt. A testkapcsolatok dinamikus váltakozásai, a mozdulati átmenetek meglepetésszerű hirtelensége, az egyébként elcsépelet háromszögtema eredeti újrafogalmazása adott hitelt a kore-

ográfiának. Táncfantáziának is nevezhető (ahogy egyébként szintén ismert), hiszen problematikája nem konkrét cselekményes formában jelentkezik. A szereplőket szétválasztó befejezés három fényfoltja mintha három ponttal engedné tovább a tánc ébresztette gondolatok folyását... Smok alkotását nagy technikával és művészi elmélyültséggel táncolta Katerina Franková, Vladimír Kloubek és Ladislav Rajn.

Az est és az egész Fesztivál egyik legkiemelkedőbb alkotása az *Amerikai kvartett*. A már második évtizede a csehszlovákiai alkotómunka élvonalában dolgozó Pavel Smok itt ismét bebizonyította, hogy mesteri természetességgel tud az emberi mozdulatlétezők között válogatni. Nála a kifejezőeszközök nem állanak meg akár a klasszikus, akár a modern balett lexikájának határainál, és alkotásai mégsem lesznek eklektikus mozdulathalmazok, hanem aprólékos gondnal válogatott és szervesen ötvözött elemek finoman cizellált és mégsem cirkádás együttese. Ilyen volt a négy zöld ruhás táncos (Katerina Franková, Zuzana Innemánová Bartková, Vladimír Kloubek és Jan Klár) által előadott négyteteles táncműve is. Itt a tételek közötti lazítás nem valamiféle modernkedő csellengés a színpadon, hanem művészi produkció tudatos leareagálása és a következőhöz való koncentrált hozzáállás. Az elgondolkodó ember ösztönös gesztusai, a lehorgasztott fej, az ujjak óvatos összeillesztése mint természetesen előjárték kapott itt művészi-szerkezeti funkciót. Innen indult és ide érkezett a tiszta tánc szépségére épített négy minikoreográfia, amelyek együttese valódi szerzői balett formájában varázsolta a színre az emberi harmónia, a könnyed játék, az életöröm, végső soron a béke szimfóniáját.

Smok a világítási effektusokon kívül szinte alig használ „segédletet”: díszlet nincs, a barna és zöld trikók, illetve kosztümök jószereivel csak a testek megformáltságát emelik ki, és minden a mozdulati kifejezésen nyugszik. Művészetének kifejező ereje nem annyira a balett szinkretikus összetettségében rejlik, hanem sokkal inkább a táncosság önállóságából, öntörvényűségéből fakad. A nagy nevű szovjet esztéta, V. V. Vanzlov az *Amerikai kvartett*ben a legjobb Balanchine-i hagyományok folytatását, a művészi életigenlést, a táncos és zenei ritmus összhangját látta meg: „szinte tökéletes volt” – hogy saját szavait idézzük, ami itt szuperlatívusnak számít.

A fesztiválon a szimfonikus jellegű balettek mintegy 30 százalékot képviseltek. Közülük a fenti mellett elsősorban a kubai Rara Avis került a közönség és a szakértők egybehangzó véleménye szerint a ranglista elejére.

A csehszlovákiai balettet képviselő művek tematikában, műfajilag, táncstílusban sok színt mutattak be annak érzékeltetésére, hogy náluk milyen művek, milyen műhelyekben születnek a balett korszerűsége jegyében. Alkotásaik előkelő helyet foglalnak el a Kortárs Balettművészeti Találkozó koreográfiai palettáján.

Dienes Gedeon

# Estonia, Tallinn



A megszállott Johanna (Magyarossy felv.)

A nemzetközi találkozó produkciói között egyedül a tallinni Estonia Balett szerepelt egész estét betöltő, három felvonásos táncdrámával.

A színház vezető koreográfusa, Mai Murdmaa hazai táncéletünknek régi kedves ismerőse. A társulat 1971-es sikeres vendégszereplé-

se a Bartók-évfordulón, majd Murdmaa betanításai 1976-ban a Pécsi Balettnél megalapozták a legújabb fellépésnek szóló érdeklődést.

Mostani magyarországi bemutatójuk vegyes érzelmeket keltett. Az okok között első, hogy ha valaki nem olvasta Jaroslav Iwaszkiewicz lengyel író könyvét, valamint nem látta az ebből készült és világsikert aratott filmet, a Mater Johannát, az bizony megfejtethetlen kereszt-rejtvény előtt ült a bemutatón.

A lebilincselő konfliktussorozatot hordozó könyv és film iszonyú kritikai éllel tár fel egy zárda életében lezajló drámát. A katolikus egyház szentségtörésnek is kikiálthatná a történetet. Johannát megszállja az ördög, az eset az egész zárda életét felbolygatja. Kítör a szex-őrület. Suryn páter megpróbálkozik az ördög-űzéssel, a rend helyreállításával. A szerelem felismerése és megismerése azonban újabb fordulathoz vezet. Suryn ugyan a Sátán ajánlatára vállalja, hogy megszabadítja Johannát, de a tragédia már elkerülhetetlen. – A félelmetes végletek összecsapása szinte minden művészeti ágnak sugallja, hogy újra fedezze fel Iwaszkiewicz regényét!

A táncdramaturgia ezúttal igen következetlenül nyújtotta három felvonásra ezt a szigorú szerkezetű művet. A cselekményvezetésben rendszertelenül keveredik a reális történet a víziókkal, az emlékképek sorozatával; a laza szerkezeti felépítés miatt az előadás drámai ive többször megcsuklik.

Murdmaa általunk is ismert több alkotása – mint *A tékozló fiú*, a *Daphnis és Chloé*, vagy *A csodálatos mandarin* – elsősorban egységes szerkezeti felépítésével, szerves eszmei és táncos folyamataival és a lépésanyag gördülékenységével nyújtott komplex színházi él-



Elita Erkina (Iklády László felv.)



Johanna és Suryn  
— Elita Erkina  
és Tiit Härm  
(Várszegi felv.)

ményt. Egész estét betöltő balettjében viszont nemegyszer alkalmazott olyan táncrészeket, amelyek felborították a koreográfia harmonikus menetét. Így a férfikar virágfűzéses, pásztori idillt idéző tánca, vagy az apácák spicc-cipős tipegése a zárdában és az azt követő „szexisbe” való átmenet komoly stílusterést eredményezett –, hogy csak a legkirívóbb példákat említsük.

Szerintem Mai Murdmaa nem talált társra a zeneszerző Eino Tamberg munkájában sem. A muzsika nem segítette kibontakoztatni a sűrűsödő cselekmény drámai feszességét, a zenei kompozíció inkább csak a terjedős illusztráció funkcióját töltötte be.

A kiváló táncosok, mint Elita Erkina, Tiit Härm, Jevgenyij Neft, nemzetközi viszonylatban is nagy egyéniségek. Ők sem tudták azonban feledtetni az előadás gyengéit és sajnós általuk sem tudtuk meg, hogy a koreográfusnak pontosan milyen elképzelése, mondanivalója volt a balettel.

**Königer Miklós**

A franciaországi Loudun városában 1634-ben máglyán elégettek egy Grandier nevű papot, amiért bűbájosságával megrontotta egy apácázárda nővéreire. A panaszt egy enyhén púpos apáca, a zárda főnöknője, Soeur Jeanne des Anges emelte. Jeanne des Anges, vagyis: az angyalokról elnevezett Mater Johanna.” – Így summázza az „egyházi bűnügy” történeti magvát Nemeskürthy István, J. Kawalerowicz emlékezetes filmjének forgatókönyvét tartalmazó kötetében. A XVII. századi eset nem csupán a filmművészet alkotóit foglalkoztatta, hiszen A. Huxley és J. Iwaszkiewicz prózában, K. Pendereczki pedig operában dolgozta fel az alpmatériát. A fabula tehát alkalmas arra, hogy különféle művészeti ágakban újabb alakot nyerve szóljon a mához. Talán ezért is esett Mai Murdmaa választása erre a történetre, hiszen a két főhős – a démonoktól kínzott Johanna priorissa és a tiszta lelkületű, ördögűző Suryn páter – egymásnak csapódó hite és hitetlensége, vágya és gyűlölete olyan alaphelyzet, amely a táncos formálás számára is kínálja magát.

Mai Murdmaa gyakrabban készít kisformátumú, szimfonikus baletteket. Cselekményes műveiben szívesen fordul a múltba: hol bibliai témát (A tékozló fiú), hol ókori mesét (Daphnis és Cloé), antik drámát (Médéia), mitológiai történetet (Prométheusz teremtményei) vagy romantikus elbeszélést (Anselmus története, E. T. A. Hoffmann nyomán) dolgoz fel. Cselekményes balettjei azonban – mint erre A. Gyemidov is utal a Tyeatr 1978/4. számában – valójában csak nagyon kevésbé élnek a cselekménybonyolítás eszközeivel. Inkább csak felvillan bennük az alapszituáció, amely később alig-alig változik. A koreográfusnő többnyire az emberben lezajló érzelmi folyamatokra helyezi a súlyt. Hőseit érzelmileg járja körül, miközben a hősökkel alig történik valami.

Murdmaa *A megszállott Johannát* E. Tamberggel, a mai észt zeneirodalom vezető egyéniségével együttműködve három felvonásosra tervezte. Így magának a történetnek óhatatlanul nagyobb súlyt kellett kapnia. A koreográfusnő ugyanakkor nem vállalkozott az epikai sokrétűség visszaadására. A közismert történetet leegyszerűsítette: csupán három fő alakot hagyott. A többi figurát allegorikussá formálta:

a Suryrn szemében közönségesnek tűnő kocsmái népséget, valamint a természetességet, harmóniát felidéző pastorele alakjait. Az arctalanul, alakatlanul lebbenő, néha ájtatos, néha emberi-érzéki vágyaktól gyötrődő apácák szerege is csak kulissza a két főalak párharca mellett.

A lecsupaszított cselekmény Johanna és Suryrn találkozását, szerelmük kibontakozását és lehetetlenségét nem motiválja kellően, mint ahogy szenvedéseiket és Suryrn látszólag értelmetlen gyilkosságát sem. A „megszállottság” leszűkítése érzéki vágyra, a priorissza és az ördögűző pap viaskodásának leegyszerűsítése szerelmi történetre – elfogadható változat lenne, ha a két főhős érzelmi vívódása a lehető

cselekményt magyarázó részletek a túlírtág érzését keltik. Figyelmünket csak Johanna és Suryrn kudarcra ítélt összecsapása köti le, mely a második felvonás pas de deux-jében és a harmadik felvonás négyesében bomlik ki teljes formai szépségében, érzelmi telítettségében.

A harmadik főhős, a kolostorőr megformálása a konkrét alak és az elvont figura között ingadozik. Valójában csak a gyilkosság pillanatában derül ki róla, hogy valóságos személy. Korábban is felmerül a nézőben, hogy talán mégsem elvont figurát lát, de az alak táncvilága annyira elűt a többiekétől, hogy az utolsó pillanatig – és a szereposztás végigolvasásáig – kétséges marad kiléte.

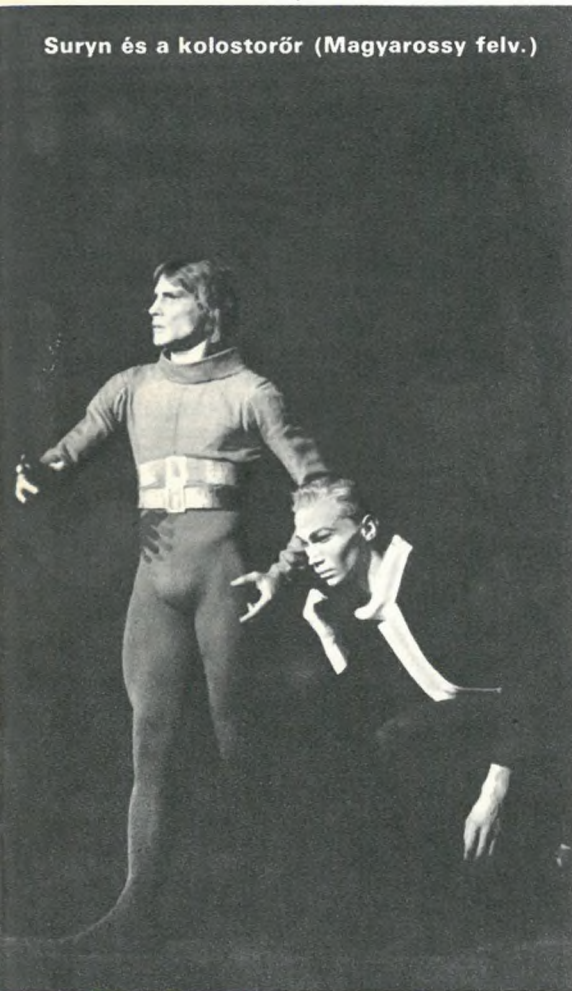
A mesterségesen leszűkített táncnyelv – melyet Murdmaa egy-egy figura vagy típus megjelenítésére, jellemzésére használ – vontatottá teszi az egyes epizódokat. (Az apácák életének ürességét például lehet unalmas vonulásokkal jellemezni, de ez nem a legszerencsésebb megoldás.)

A démonoktól megszállt apácák tomboló pillanatait a koreográfiai megoldás klasszikus táncnyelven, néhány színező, kifejezőnek szánt gesztus hozzátételével ábrázolja. Így az apácák életét megrontó, „infernalis” mozzanatok nem eléggé hatásos ellenpontjai az ájtatos sétat jeleneteknek. Úgy tűnik, a dinamizmus, a fortissimo hiányzik Mai Murdmaa színskálájából. Suryrn önkínzása, elbizonytalanodása, talajvesztettségé viszont sokkal érzékletesebben jelentkezik. Nagy szerepet játszik ebben a kiemelkedő tehetségű, lebilincselő egyéniségű Tiit *Härm* alakítókézsége. Murdmaa igazi mesterhangszerre lelt *Härm* személyében, hiszen neki még az uja rezzenésére is érdemes odafigyelnünk. „*Härm* nem csupán a manapság egyre divatosabb technikai trükkökkel hozza tűzbe a közönséget – írja róla említett cikkében Gyemidov. – Technikai alapjáról a művész gondolati, plasztikus kifejezőképességig emelkedik, s a virtuozitás sem ássa alá stílusérzékenységét.” Tiit *Härm* még ebben a kevés táncos feladatot igénylő szerepben is kimagasló alakítást nyújtott, s személyes kisugárzásával Suryrn páter alakját tette a táncdráma igazi főalakjává. Mater Johanna szerepét Elita *Erkina* táncolta, az adott kereten belül meggyőzően. (A győri előadáson Johannát Juta *Lehiste*, Suryrnt pedig Janis *Garancis* megformálásában láthatta a közönség.)

Sajnálom, hogy Mai Murdmaa és társulata ezzel a művel szerepelt a találkozón, mert szívesen láttam volna több művet is repertoárjukból. És mégis örülök, hogy az észt Estonia Ballett ezzel a művel szerepelt a találkozón. Mert ha nem is győzött meg, mégis hivatkozási alappá válhat vitáinkban, melyek azt feszegetik, lehet-e korszerű szemléletű koreográfiát alkotni modern hangvételű nemzeti zenére, középkori vagy vallásos témából, a hagyományos három felvonásos formában, korszerűsítő szándékú táncnyelvezettel.

A konkrét mű megvalósulása – ha lehet ezt így mondani – elméleti sikon járult hozzá a konferencián vitatott kérdések teljességéhez.

**Fuchs Livia**



Suryrn és a kolostorőr (Magyarossy felv.)

legsokoldalúbban bomlana ki. Ez a folyamat azonban az adott hosszúság ellenére – vagy inkább amiatt – nem valósult meg maradéktalanul.

Ez a táncdráma valójában kétszereplős. A

# A Kubai Nemzeti Balett



Rara Avis — Cristina Alvarez és a tánckar (Magyarossy felv.)

**H**a a kritikus arra törekszik, hogy még az általa igen nagyra becsült társulattal szemben is megőrizze objektivitását: ez esetben nincs is könnyű dolga. A Kubai Nemzeti Balett ugyanis nem mutatta azt a szinte felhőtlenül gyönyörködtető formáját, mint saját pátériájában. És még nehezebbé teszi az említett objektivitást, hogy ez a társulat akkor is jó *valamiért-valamitől*, ha az előadott koreográfia nem tartozik a remekművek közé.

Programjuk összetétele a Kortárs Találkozó követelményeinek mindenben megfelelt s az általános műsor-összeállítási igényekhez is igazodott. Stílus, műfaj, méretezés tekintetében egyaránt „jól adagolt” újabb évjáratú alkotásokat vonultatott fel. Egyfelvonásos dráma, népies kettős, lírai hangvételű kamarabalett és egy nagy balettkarra komponált, látványosnak tekinthető táncalkotás követte egymást.

A műsornívó dráma Federico García Lorca színművének, a *Bernarda Alba házá*-nak átdolgozása volt, Ivan Tenorio koreográfiájával Fernandez Barrozo zeneművére. Az újrafogalmazás az elzárttság fekete közegéből sikertelenül kitorni próbáló nők indulataira és reményvesztett visszasüppedésére koncentrál. A formálásmód kifejezetten expresszionista jellegű, élesen megrajzolt, patetikusan drámai „dikciókkal”. A szólószerepek a spicc-cipő ellenére is inkább modern táncszerűek, a végig jelenlévő női „kórus” mozgatója, öltözéke, indulati kitérései pedig kifejezetten a két háború közötti német mozdulatművészet (főleg Mary Wig-

man) modorára emlékeztetnek. Hatásos mű egyébként, s vannak nagyon szép mozzanatai, mint például *Bernarda* és *Mária Jozefa* szólói, vagy a *Pepe-Adela pas de deux*. Ez utóbbi a táncmű egyetlen jelenete, melyben az expresszionista felnagyító-túlzó tendencia helyét átveszi a harmónia, s zenében, táncban is a spanyolos kolorit kerül előtérbe. De az egész darab – eluralkodó jelképes-didaktikus megoldásai miatt – nem ragad magával folyamatosan. Érthetetlen és ezért zavaró is némely szerep megváltoztatott jelentése: ki tudja például, miért lett szép fehér ruhás fiatal lány az eredetileg 80 éves Mária Jozefa? Átértelmezni persze mindent lehet, ha annak funkciója van. Itt azonban csak zavart okoz, hogy az amúgy sem világos jellemrajzú (de a dráma ismeretében követhető) öt lány helyett hat szerepel. Nem szerencsés az sem, hogy a fekete ruhás alakok fekete háttérfüggöny előtt mozognak, és lényegében idejét múlta a piros kötelékek gúzsbakötöttséget jelképező, minduntalan előtérbe tolazkodó látványa.

A főszereplők közül elsősorban a *Bernarda* szerepét táncoló Aurora Bosch emelkedett ki közismerten nagyszerű interpretáló képességével és Cristina Alvarez, a fehér ruhás „nagyamama”, valamint az egyetlen férfi szereplő, Orlando Salgado. Magával ragadó Salgado és Ofeilia Gonzales már említett, előadói szempontból is kiválóan sikerült szerelmi pas de deux-je.

A *Dan-Son* című kettőst Gustavo Herrera készítette Rodrigo Prats zeneművéhez alkal-





mazkodó spanyol táncemelekkel. Tulajdonképpen egy kis koncertszám csupán, amire igen gyakran szükség van és ebben a műsorban is hangulati átvezető szerepet játszik. Szemmel láthatóan nem is lép fel egyéb igényrel, mint hogy balettszínpadra stilizálja a Kubában rendkívül népszerű társastáncot. Játékos, kellemesen tartózkodó koreográfia, s ilyen a táncosok: Josefina Méndez és Rafael Padilla előadása is.

Ezt követte a bemutató óta szakmai körökben már híressé vált balett, Alberto Méndez *Rara Avis* című koreográfiája. Bártran mondhatjuk, hogy ez a mű nemcsak a kubai est, hanem az összes közreműködő külföldi társulat műsorát tekintve is a legnagyobb hatású alkotás. Barokk zenére; Händel és Marcelló muzsikájára készült, s egy trópusi erdőség három madaráról „szól”. Csikozott, testszínű trikóba öltözött férfi táncosok a természet világát idézik fel (talán állatot, fát), a három nőalak pedig a páva, kolibri és a sas karakterét, röptét jeleníti meg. A páva méltóságteljes, lassú és tág mozgású; a kolibri játékosan, függőlegesen röpködő madáralakja virtuózan forog és spiccel. A fenséges sas egyáltalán nem ér földet: mozgását nyújtó, emelkedő jellege – hatásában – a fák koronái fölé, az ég szintjéhez közelítette – a férfi táncosok vállán, kinyújtott karjain szárnyal. Gyönyörű mű ez, magasztos óda az élet szépségéről. Költőiségével annyira lenyűgöz, hogy nem is figyelhetünk fel a matériára. Viszsaemlékezve mégis úgy tűnik: a madarak tán-

ca klasszikus motívumokból áll, a férfikaré lassú vonulásokból s többnyire kifejező mozdulatokból építkezett.

Alberto Méndez – viszonylag fiatal kora ellenére – kétségkívül a nemzetközi koreográfus élgárda jelentős alakjai közé számít. Elemi erejű művét a közönség kitörő lelkesedéssel ünnepelte. A három főszereplő: Cristina Alvarez, Dagmar Moradillo és Rosario Suarez alakítása méltónak bizonyult az alkotáshoz és sikerében is teljes mértékben osztozott.

Az est záróművét, a *Genézist* Alicia Alonso koreografálta Luigi Nono olasz avantgarde zeneszerző muzsikájára. Fényesen csillogó, áttetsző szalagfüggöny mögött történik a sejtelmes megtermékenyítés, s az élet, a természet (és talán a társadalmi megújulás) forrongó fejlődése. A csupa fehérség, csupa üveg, csillogás-villogás dekoratív színpadképbe mintegy bele szövődik a fehér trikós balettkar mozgatása. Táncuk tulajdonképpen hosszadalmas, nüanszirozó, értelmileg-érzelmileg nem is mindig nyomkövethető, de a látvány mégis élvezetes és tetszetős.

A főszereplő Jozefina Méndez ismét elkápráztatott csodálatos vonalaival és biztos egyensúlyú, nagyszerű technikájával, mely a kubai balerinák jellemzője. Partnere Orlando Salgado, az együttes egyik vezető szólistája ugyancsak kiváló táncudásról tett bizonyosságot. – És éppen táncstudásuk sajátosságában rejlik az a bizonyos *valami*, amiről a cikk elején talányos említést tettem, s *amitől* majdnem

minden előadott mű varázslatossá válik. Minél többet látom az együttest, egyre inkább arra gondolok, hogy nemcsak a lábfejek rendkívüli kidolgozottsága, az említett egyensúlyérzék ki-munkálása, a puhán földet érő kis formátumú, staccato jellegű ugrások, csodásan biztos for-gások stb. keltik a szépség érzetét, hanem a mindig, minden rezdülésében jelenlévő *kifeje-zőerő és harmónia* is.

### Gelencsér Ágnes

Az Alicia Alonso vezette Kubai Nemzeti Balett műsora több szempontból is megfelelt a Kortárs Balettművés-zeti Találkozó részvételi követelményeinek. A bemutatott négy koreográfia négy kortárs kubai művész alkotása és az utóbbi négy év-ben készült, közülük háromnak a zenéjét is kortárs szerző komponálta. A művekben tükröz-ődő koreográfiai út is a hazai tánc- és balett-hagyományokból táplálkozik, az alkotók nem-zeti karakteréből, személyiségéből fakad, akik

Dan Son — Josefina Méndez  
és Rafael Padilla (Várszegi felv.)



műveik alapélményeit is többnyire korunkból merítik, tanulságaikat azonban már minden-képp korunk emberének szánják. De koreográ-fiai művészetük azért is korszerű, mert a nagy tudású együttest egyszerre értelmes és magas színvonalú táncfeladatokkal tisztelték meg, s tehetségükre előadóművészi komplexitásuk-ban számítottak.

Az első részben látott, 1975-ös *Bernarda Alba háza* táncszínpadi adaptációjához is kel-lett az a technikai felkészültség és sokoldalú-ság, amivel a kubai társulat rendelkezik. (Ezért is olvadhatott oly észrevétlenül a klasszikus balett a Mary Wigman-stílusú modern tánc-technikába.) És kellett egy olyan színházi-ko-reográfiai szemlélet is, mely nem engedte hosszabbra nyújtani a táncfeldolgozást, azaz: a koreográfus Ivan *Tenorio* arra készítette, hogy egy három felvonásos drámából egy egyrészes táncművet komponáljon. Mégpedig úgy, hogy a Lorca-dráma a táncszínpadon is Lorca-dráma maradjon.

A táncmű szerves része, szinte egyik fősze-replője a fekete leples, halálarcú siratóösszo-nyok kara. Állandó jelenlétükkel a szerelem, a vágy, az álmodozás, a nemes emberi érzések kéretlen és hivatlan tanúi. Expresszív prologu-sukat Bernarda szólója követi. A címszerepet imponálóan biztos spicotechnikával és szug-gesztív gesztusokkal alakító *Aurora Bosch* di-namikus monológjában saját vágyait táncolja el; dramatikusan, deklamálósan mozdulataival azon-ban mintha még önmagát is kigúnyolná. Teno-rio finoman jelzi a szenvedélyeit elfojtani kény-szerűlő öt lány ösztöneit is. Le-, majd vissza-húzzák ruhájuk villámzárját: vetköznének, de miért és kinek? Életük úgyis hasztalan vágya-kozásban telik el. Rádásul apjuk temetésének napja van, ami – ezt a darabból tudjuk – azt is jelenti, hogy nyolc éven át a külvilágtól elzár-tan kell gyászolniuk.

A lányok Bosch övének karikáiba fűzik hosszú, piros sáljaikat, így anyjuk áll csoporto-zatuk középpontjában. Ez az alakzat az ő ha-talmának, matrónai fölényének, a gazdagság követelte hagyományörzésnek és tisztesség-nek a jelképe. Együttal pedig a koreográfiának az a szakasza, amelyben Bernarda és a lányok viszonya részletesebb táncos-pantomimikus megfogalmazást nyer. Őtük közül a legfiata-labbik, Adéla alakja a legárnyaltabb. Nővéreit az iránta, tehát a még vonzó testű fiatal nő iránt érzett utálat, a visszafojtott vágyódásban kiérlelődött gyűlölet és féltékenység forrasztja közös ellenségé. Hatuk lélekromboló, egymás nesztét, szagát, gondolatait is vizslán figyelő és elirigyelő, belterjes együttélését a váratlanul köztük törő Maria Josefa (*Cristina Alvarez*) robbantja szét. Míg a színműben Maria Josefa, a nagymama, inkább csak lánya önzésének szenvedő alanya, táncszínpadi viselkedése, külseje, a többiek feketeségében szinte világitó, „romlott” fehérsége, szertelensége és élet-szeretete nagyszerű kontrasztot teremt a ház érzelmi sötétségével szemben. De együttal ugyancsak ő az, aki Adéla természetes ösztö-neit tudatosítja. – Ekkor jelenik meg a *férfi*: Pepe (*Orlando Salgado*), a darabban érdekhá-zasságot akar kötni a 39 éves Augustiasszal,

miközben Adélával folytat viszonyt. Pepe gerinctelenségét Tenorio azzal fejezi ki, hogy a fiú minden testvért szemrevételez, talán még Bernardát is megkörnyékezi. Az asszony parancsára elfogadja Augustiast, szíve persze csakhamar itt is Adélához húzza.

Az ekkorra már „szemérmetlen”, zöld ruhára vetkőzött s haját is kibontott lánnyal szenvedélyes, szép pas de deux-t táncol. Ez a koreográfia egyetlen, a táncmű stílusából kilépő epizódja. Érdekes módon Tenorio a szerelmek tiszta érzelmeit egyértelműen a klasszikus balett mozgásvilágában mondja el; még a mozdulatok erotikus hatását is csupán az Adélat táncoló Ofelia *Gonzales* fantasztikus tágsága adja. A pas de deux-t kísérelő gitárzene (Sergio Fernandez *Barrozo*) halk suttogásokkal, elfojtott, buja hanghatásokkal telített, ám ugyanezek a hangok a háttérben egymás fülébe sűgő-bűgő vénasszonyok hangjai is lehetnének. A szeretkezés és a pletyka hangjait tehát a zene kapcsolja össze, kitűnően érzékelte a két cselekvés egyidejűségét. (A kórus mozgása ebben a jelenetben különösen kifejező. Már-már Antonio Gades táncdrámája, a Várnász párviadalához hasonlóan lelassított, szélesen ivelő és belső feszültséggel terhes.)

Az asszonyokon kívül valamennyi testvér, s csakhamar az anya is tudomást szerez Adéla vétkééről. Bosch félelmetes, hatalmas alakja iszonyatos „szó”-párbajban csap össze a lát-szatra védtelen kicsi lánnyal, aki azonban mégis ellenáll: letépi anyja övét, s ezzel nemcsak a családi köteléket szakítja szét, de – jelképesen – a görcsösen őrzött családi erényt is tönkreteszi. A fekete nők ekkor körülfontják, és megfojtják a vörös sállal. Adéla tehát nem öngyilkos lesz, hanem a környezet, a légkör, az életmód áldozata. Bosch Bernardája a nők és önmaga számára rövidke siratót „rendel”, majd délcegen-büszkén, spiccen, *en face* egyenesedik ki a színpad előterében. Mintha Lorca Bernardájának utolsó szavait rejténé rendet parancsoló mosolya mögé: „...Ő, Bernarda legkisebb lánya szűzen halt meg. Hallottátok? Csend! Csend, ha mondom! Csend!”

E súlyos táncdráma után egy pohár könnyű italként, pikáns táncszonként hat a második rész első száma, Gustavo *Herrera* koreográfiája, a *Dan-Son*, amely 1978-ban készült *Rodrigo Prats* hagyományos felcsendülő kubai ritmusaira. A táncnettős hangulatos, csúfokoldó, humoros felhangokkal teljes. Az egyik legnépszerűbb kubai társastánc elemeire épül, de nagyon izléseesen keveri hozzá a balett-technikát is. Diszkrétan pajkos játékosága elsősorban a koreográfiából fakad: egy arabeszk-forgatás közben a fiú fecsegve, hanyag fölénnyel udvarolgat a lánynak. Vagy: legyezőt, zsebkendőt kerítenek elő, hogy a *Dan-Son* „kimerítő” riszálásai és hetegései közben legyezések-törülgessék egymást. Vagy: a fiú kis puszit ad a lánynak, de ezután saját felemelt lábát is megcsokolja. . . A duett könnyed, csipkelődő humorát a két kiváló előadó: Josefina *Méndez* és Rafael *Padilla* szándékos pironkodással még vissza is fogja, hogy mókázásuk csak még kedvesebb legyen.

## Genézis (Magyarossy felv.)



Míg a Bernarda Alba háza egyértelműen irodalmi ihletettséggű, a *Dan-Son*-t követő *Rara Avis* feltétlenül a találkozó konferenciáján műfaji megjelölésként ajánlott „szerzői balett” kategóriájába tartozik. A kubai est, sőt az egész balett-találkozó legnagyobb szakmai és közönségsikerét hozó modern kompozíció valóban egyedül csak az alkotó *Alberto Méndez*-é: egy rendkívüli tehetségű művész koreográfiai önvalloása.

Tartalmát tekintve banális; tétléről tételre egy-egy madárról szól: a páváról, a kolibriról és a sasról. A koreográfus e ritka, különös madarak (*Rara Avis*) jellemzéséből kiindulva a természet fenséges, magasztos pillanatait is megfesti, és ehhez emelkedett hangvételű partnerre talált *J. Händel* és *B. Marcello* barokk muzsikájában.

Kékesliila testtrikóban, középen áll a páva: *Cristina Alvarez*. Kézfeje különleges mozgású, végigpereg testén. Fakéregszinű, foltos trikós férfiak veszik körül. Térformáik eddig nem tapasztalt plasztikussággal érzékeltetik a tánc és

a képzőművészet újra felfedezett kapcsolatát, a mozdulatok festőiségét, és azt a szerelmet, amit a természet iránt csak egy forró égővi ember érezhet.

A gyors tételben a négy férfi a kolibri táncát kíséri. Dagmar *Moradillo* parányi, törékeny alakú táncosnő – könnyedén dobálják, röptetik a férfiak. A többi barna trikós is visszatér, agancsszerű, faágakra utaló kéztartással. A négy férfi mintha kalitkába zárná a madárkát, majd mégis elengedik, ő pedig – Händel Csalogányának trilláira – ujjongva ünnepli szabadságát.

A harmadik tétel az egymást most szinte egyetlen ággá kulcsoló tizennégy táncos lassú vonulásával kezdődik. Felejthetetlen, ahogyan a kulisszából kilépő sas: Rosario *Suarez* végiglépdel a hátukon, ahogyan felényúlnak és egy kör sugárírányában kidőlnek, ahogy a magasba emelik, vagy ahogyan a férfihátakon végiggurul. Áhítatos a perc, amint egyikükkel összefonódik, vagy amint – a végpózban – bűszkén és pompásan föléjük magasodik.

Ménde az egyik „szoborcsoportja” szebb, mint a másik. Csak táncban elmondható koreográfiai gondolatait a csoportozatok tökéletes, szinte tömény szépségű összhangja jeleníti meg. Számunkra azzal a tanulsággal, hogy a tehetséges koreográfus kezében a klasszikus balett nyelve és a színpadi formaképzés még ma is kimeríthetetlen forrás!

Luigi *Nono* a koreográfusként is ismert Alicia *Alonso* számára készítette a *Genézis* című tánckompozíció zörejeiből, szó- és mondatfoszlányokból, úsztatott zenei hangokból építkező zenéjét. Diszletként a venezuelai képzőművész, Jesus *Soto* furcsa, több rétegű üveg-szálfüggőnye takarja a színpadot, a zsinórpadról hosszán, szinte a talajig ér. Középen, a színpad magaslatában, egy fémcsövekből kialakított háromszög függ. Ha a táncosok mozdulataikkal maguk köré tekerik a szálakat, velük együtt a csövek is összeverődnek. A zene eszerint a díszlet kongó, csengő hangjaival is kiegészül. A *Genézis* az a fajta koreográfia, amelynek cselekményét a darab utolsó mozzanatából lehet megérteni. A táncmű utolsó pillanataiban ugyanis a fémkonstrukció a földig ereszkedik. A belőle kitörő s a világba kiáltó férfi a megszülető ember. Ha pedig így van, akkor viszont az egész kódos hatású, nem evlági szintű szükségképpen az anyaméh, a táncosok az ivarsejtek, a *Genézis* egésze pedig az ember méhen belüli fejlődésének furcsa, s csak utólag visszapergetve megérthető koreográfiai képe.

A kompozíció nem tartozik Alonso legsikerültebb alkotásai közé. Fenntartásaink korántsem a témához kapcsolódnak. Inkább az az érzésünk, hogy ez a koreográfia nem áll meg önmagában. A „mi lenne, ha” ördöge ezúttal talán jogosan kérdezi: ha az üveg-szálfüggőnyök nélkül, a maga meztelenségében nézhetnének meg a kompozíciót, vajon mi maradna meg belőle?

Kaán Zsuzsa

A Bartók-évforduló alkalmából 1971 júniusában mutatkozott be Magyarországon a poznańi Állami Stanislaw Moniuszko Opera balettegyüttese. Akkori programjuk nagy feltűnést keltett, különösen merész fantáziájú Mandarin-feldolgozásuk miatt. A következő években magas színvonalú produkciók sorát mutatták be, majd 1973 szeptemberében a balettegyüttes kettévált. Egyik része továbbra is az Opera kötelékében dolgozott, a másik fele pedig *Lengyel Táncszínház* (Polski Teatr Tanca – Balett Poznanski) néven teljes autonómiát kapott.

Az Európa-szerte ismert társulat vezetője – már 1963 óta – Conrad *Drzewiecki*. Táncos pályafutása 1946-ban kezdődött. Számos nemzetközi versenyen és fesztiválon nyert előadóművészi díjat, s első koreográfiáját, a Faust Valpurgis-éj jelenetét 1956-ban a nápolyi Teatro Reale-ban mutatta be. Később tanulmányokat folytatott modern együtteseknél és egy ideig New York-ban José Limón asszisztenseként is tevékenykedett. Megismerhette a táncművészet szinte minden jelentősebb stílusát, irányzatát.

*Drzewiecki* – a televízió és film számára készített nagyszámú munkáján kívül – kizárólag egyfelvonásosokat alkot. Közöttük keresve sem találunk hasonlóságot. Minden műve más és más, s mindegyiket úgy tekinti, mint az éppen soron következő leckét társulata számára. Táncosai erős klasszikus képzésben részesültek, de a produkciókban a modern technika és stílusok (pl. Graham, Limón), az akrobatika, s elvéve a dzsessztánc elemeinek szintézisét is felfedezhetjük.

A szcenika és a zene – a Táncszínház névnek megfelelően – a tánctechnikával teljesen egyenrangú szerepet tölt be. Az összetevők tökéletes összhangjának megteremtése talán a legnehezebb feladat. *Drzewiecki* azonban kiváló szakmai felkészültséggel oldja meg ezt a feladatot.

A Lengyel Táncszínház a magyarországi tállkozóra ragyogó programmal érkezett. A kizárólag lengyel zeneszerzők kompozícióira készült művekben különböző témák, hangulatok és technikai megoldások váltották egymást.

Norbert Mateusz *Kuznik* „Choreorganochromia 7” című orgonazenéjére készült a *Modus vivendi*. A mű témája az emberiség örökös küzdelmében gyökeredzik. A darab a külső fény- és hangeffektusokra görögve, mászva, vonaglódba reagáló, torzult emberi formák bemutatásával indul. A folytonos mozgásban az emberi lények kezdik magukat megtisztítani az összes szükségtelen koloncuktól, hogy felépítsék az ideális közösség szimbólumát, egy fénylő tornyot a színpad közepén. Már-már eléri céljukat, de az állandó küzdelem, elszálykodás felőrli az emberiséget. Minden elpusztul, Babel tornya összedől. Végezetül mindenütt csend és mozdulatlanág honol.

A koreográfiában nem annyira táncot, mint inkább mozgó, szenvedő testek beszédét látjuk megelevenedni. Az erősen pesszimista kicsengésű műben *Drzewiecki* mindenféle esztétizálás nélkül, kegyetlen nyíltsággal mutatja be az emberi lét összefüggéseit, veszélyforrásait. A

Stabat Mater (Magyarossy felvételei)

# Lengyel Táncszínház



szörnyű, nyomasztó vízió Krzysztof Pankiewicz elsöprő hatású scenikai megoldásában kel életre.

A műsor középső részében a *Stabat Mater* Krzysztof Pendereckinek a Lukács-Passióra írott fiúkórusára készült. A bibliai szenvedéstörténet fájdalmas-szépséges képek sorában elevenedik meg. Drzewiecki nem táncsal, hanem plasztikus csoportalakzatokkal, gyönyörű térformákkal ért el vizuális és emocionális hatást. A színpadi mű időtartama azonban hosszabb a feltétlenül szükségesnél.

Wojciech Kilar sodró erejű, remek hangszerelésű és hangulati hatású zeneműve, a *Krzysztof* zárta a társulat műsorát. A cím megközelítő fordításban tűzcsiholást jelent. A táncjátékban a Tátra-vidéki gorálok hagyományos ünnepe – a természet ünnepe, a tavasz köszöntése – elevenedik meg pregnáns koreográfiai megoldásban. Az erőteljes modern tánctechnika mellett ezúttal a népi tánc kap jelenetesebb szerepet, s a kettő tökéletes összhangban jelenik meg a magas fokú virtuozitást igénylő koreográfiában. A lengyel táncosok mind technikailag, mind állóképességben elsőrangúan oldották meg feladatukat.

A „Kortárs Balettművészeti Találkozó” legkiemelkedőbb s egyben komplex élményét számomra a Lengyel Táncszínház fellépése hozta. Őszintén remélem, hogy nem kell sokáig várnunk a társulat újabb, de már több estét betöltő vendégszereplésére. Szívesen látnánk továbbá Conrad Drzewiecki néhány alkotását

valamelyik magyar balettegyüttes repertoárjában.

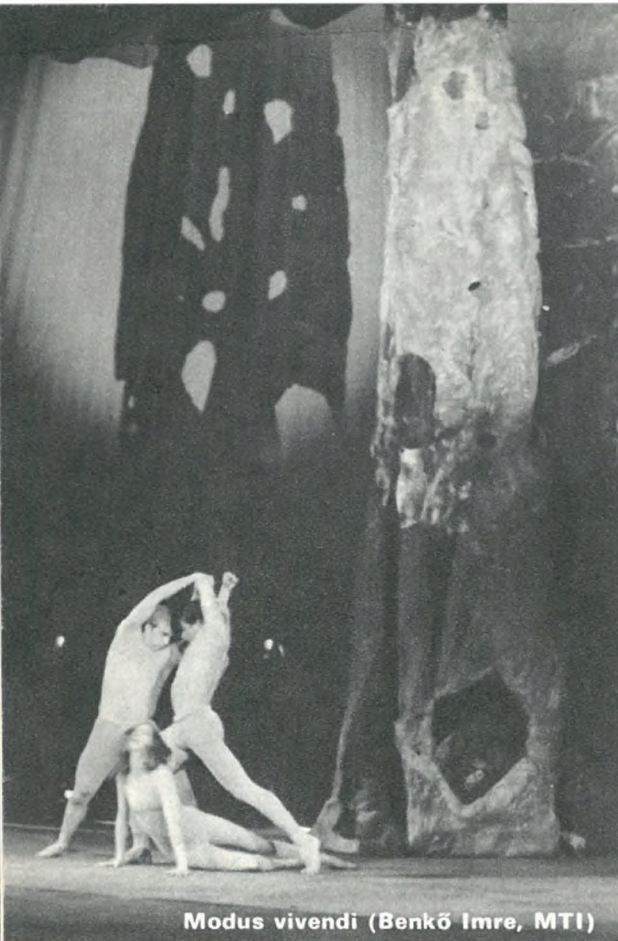
B. R.

**W**ajda, Grotowski, Lutoslawski, Penderecki... a kortárs lengyel avantgarde nagy neveinek képzete társul több évtized óta Chopin hazájának említéséhez.

A film-, színház- és zeneművészet világhírű megújítóinak árnyékában lassan önállóvá felnövekedett ifjú testvér, a táncművészet szárnybontogatását már korábban is érdeklődéssel figyeltük. Az újszerű törekvések leghivatottabb képviselőjeként tisztelt, Conrad Drzewiecki alkotói személyiségével összeforrott poznanai Táncszínházat láthattuk most vendégül a találkozóon.

Conrad Drzewiecki 1963 óta áll az akkor még poznanai Operaház részlegeként működő, majd 1973-ban Táncszínházként önállósult „Polski Teatr Tanca – Balet Poznanski” élén. Hazánkban már 1971-ben – vitákat is kiváltó – érdeklődést keltett, az évfordulóra bemutatott Bartók-koreográfiákkal. Ez alkalommal, a kortárs lengyel zeneszerzők műveire komponált újabb három koreográfiával határozott arculatú, saját útját járó, kiforrott művészegyéniségként ismerhettük meg.

Pályakezdesének első inspirációi – megannyi jeles kortársával egyetemben – áttételesen a Gyagilev-balet örökségéhez vezetnek



Modus vivendi (Benkő Imre, MTI)

vissza. Első mestere a *Ballets Russes* lengyel táncművésze – Fokin koreográfiáinak későbbi ismert népszerűsítője – Leon *Wójcikowski* volt. Drzewiecki ifjúkori sikeres szólótáncos útja (1946–63) francia- és olaszországi balettegyütteseken vezetett át, míg végül az amerikai „modern dance” vezető egyéniségében, José *Limón*ban lelte meg koreográfusi eszményképét. Útja mintegy a klasszikus balett hagyományos kereteit feszegető fokini reform indításától a neo-expresszionizmus, szimbolizmus sajátos válfajához ívelt. (A Lengyelor-

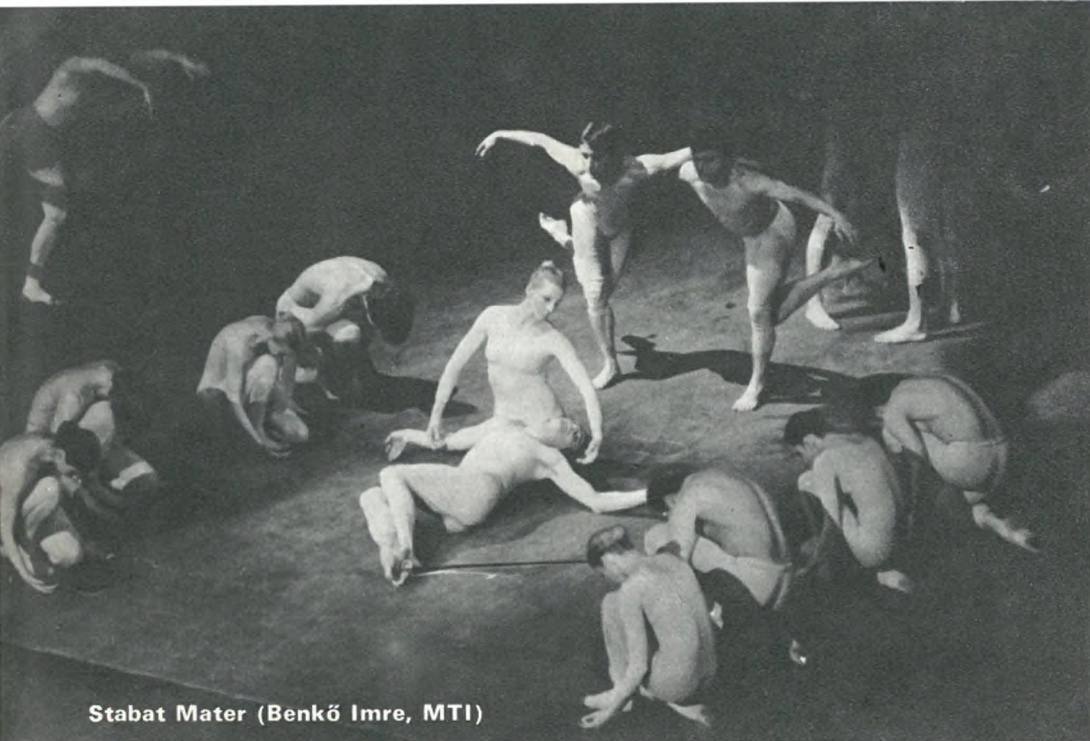


Modus vivendi

szagban vendégszereplő José *Limón* hívta meg háromszendős ösztöndíjjal New York-i iskolájába. A tanulói időt a mester korai halála tragikusan rövid időtartamra sűrítette.) – Azt vallja: ezzel a táncnyelvvel, kifejezési móddal tud igazán emberközelpel jutni. A klasszikus „nagy fehér balettek” műfaja ünnepek, nagy operai színpadok számára teremtődött; ő maga kis együttese élén inkább a mai ember hétköznapijairól, keservéről, reménykedéséről kíván hitelesen beszélni. Nemzetközi kitekintésben formálódott alkotói módszerével – végső soron minden művével – népének sajátos történelmi-földrajzi helyzetéből fakadó világnézetét tudja felmutatni. – Nem a balett nyelvén alkot, nem is a virtuozitás a célja, de együttesénél orosz balettmester vezet tréningórát; a technikát nélkülözhetetlen eszköznek tartja. Emellett él a színházi hatás eszközeivel, rendezőként is működik. Ízig-vérig színházi ember – annak is vallja magát –, aki a színház, a tánc, a színházi összhatás nyelvén akar beszélni, hatni...

Körülbelül ilyenformán tárta elém ars poeticáját, művészi hitvallását könnyed és határozott, szellemesen látható, szép francia megfogalmazásban. De ha nem mondja, akkor is épp így tudom, mert – mint minden igazi ars poetica egyetlen hiteles próbája – mindez a kimondott szónál is mélyebb vallomással volt olvasható bemutatott műveiből, az intellektuális tudatossággal, szcenikai-művészi kultúrával megszerkesztett műsor egészéből. Legmagasabb hőfokon talán ennek is az első számából, a *Modus vivendi*-ből. Ez a torokszoritóan, fájdalmasan igaz látomás az est kimagasló alkotása és egyben az egész nemzetközi fesztivál egyik legmaradandóbb élménye.

Ósi, bibliai szorongást kivetítő a színpadi kép: mintha a sötétben gomolygó mennybolt mind mélyebbre süllyedne a földhöz, a lent félkörben alig kivehetően megvilágított, sötétben villogó és félelmetes fényforrásoktól pásztázott testhalmazokhoz. Monoton, különös hangszínnű, dermesztő orgonazugás kíséretében a földön vonszolódó ember- vagy állatmasszából egy-egy felsíró, vonító zenei hangra itt-ott pillanatokra felemelt karú alakok nyújtóznak magasba, majd újra a kúszva menekülő tömegkáoszba olvadnak. Rongyokba burkolt (ember-állat) sziluettek, egymást vonszolva, cipelve menekülő hangyaboly, Szodoma és Gomorra... A lassan tisztuló légből gőnceikből kivetkőző mezelen (testszín trikós) férfiak és nők egyre biztosabban szerveződő, célratörő munkával rongyaikat a színpad közepére, halomba hordják, míg végül a halom fémesen csillogó toronnyá épül. Körülötte közös egyetértéssel bontakozik ki a harmonikus, gazdagodó élet. Hirtelen, mintegy villamos kislússal, jelentéktelen incidenssel kirobban a viszály; agresszivitás, brutalitás lesz úrrá. Elszabadul a pokol. A toronyhoz rohanva kirángatják a rongyokat, amelyek eszeveszett sötét kavargással repülnek szét a levegőben. A fémtorony apokaliptikus robbanása, összeomlása közepette zárul a kép. – Döbbenetes látomás: építésszerű rombolás. „Örök, vigyázatok a strázsán!” – Mesterien megszerkesztett koreográfia, szín-



Stabat Mater (Benkő Imre, MTI)

padi látvány és zene tökéletes egysége. (A képzeletgazdag szcenikai kép Krzysztof Pankiewicz munkája.)

„Életem egyik fájdalmas tapasztalata – mondja Drzewiecki –, hogy borzalmak közepette, egymásraszorultságukban az emberek segítik egymást, míg viszont a jólétben kicsinyesség, önzés, agresszivitás tör fel belőlük; készek sétrombolni a természetet, az egész világot”.

Talán érdemes megemlítenünk, hogy a sajátos, szorongató zenei hatást nem elektronikus effektusok idézték elő, hanem maga az orgonakompozíció és különös játéktechnikája. A mű alkotója és előadója fiatal művész, Norbert Mateusz Kuznik – egy kis sziléziai város régi orgonista családjának harmadik muzsikuszemzedéke. Felfedezése – és a vele ilyen meggyőző alkotásban testet öltött együttműködés – talán újabb vonással egészíti ki a hazai hagyományos értékeket kutató, világhírű Drzewiecki művészi arculatát.

A műsor második száma Krzysztof Penderecki híres Lukács-passiójának egyik tételére, a *Stabat Mater* című a capella kórusműre készült koreográfia. Korábbi avantgarde kísérletei után a zeneszerző a hatvanas években Bach-hoz és a barokk zenéhez fordult, de ugyanakkor újszerű hangszínek, visszhanghatások, gregorián fordulatok és fonetikus hangzáskísérletek, a recitativóknak suttogó beszédhangon való megszólaltatásai is feltűnnek a műben. Ehhez az újszerű hatásokkal átszótt barokkos zenéhez mély átéléssel harmonizáló – folyondárszerűen áradó mozgásokkal és csúcsíves, statikus alakzatú festői képekből építkező – koreográfia társul. A passió eseményei korántsem cselekményes illusztrációként jelennek meg, hanem a néző asszociációira építve. A férfi és női szólista mintegy a narrátor, az evangélista sze-

repét átvéve idézi fel egy-egy pillanatra Jézus és Mária alakját, hogy utána a csoportba viszszaolvadva folytassa a kórus táncát. Megragadó a halkán zsolozsmázó, suttogó latin szövegre a sötétből előlépő férfi finoman stilizált, intenzív ihletettségű szólótánca, vagy a zenei ismétléssel azonosan visszatérő, tragikus színezetű képsorozat: a keresztrefeszítettet sirató Mária különös, kissé szurrealista, ikonszerű motívuma. Mintha e lengyel Mária-siralomban saját népe – és vele együtt Európa – történelmi passióját idézné fel az alkotás.

Ebben a bensőséges lírával megalkotott műben válték felismerni legközvetlenebbül mesterének, José Limónnak és egyfajta neoimpresszionizmusának hatását (emlékszünk Limón szép koreográfiájára, melyet Kodály Missa brevisére komponált). Mi több, e mű háttérében felidéződött az amerikai stílus őskének, a német expresszionizmus vezéralakjának és José Limón nagy inspirátorának, Harald Kreutzbergnek a művészete is. Sajátságos példája ez annak, hogy a művészeti stílusok különös körforgása és egymásmellettsége milyen érdekes új jelenségeket hozhat létre. Ezúttal – Drzewieckinek ebben a nemzetközi hatásokat egyéni stílussá hasonlító, Penderecki zenéjére alkotott modern lengyel táncműveletében – a messiás távolban ott sejklik a hajdani, feledésbe ment stílusnak egy kerülő úton, Amerikán átszűrődött, közép-kelet-európaivá lett új minőségű változata.

A stílus után a dramaturgiáról szólva meg kell vallanunk, hogy talán még zavartalanabban élveztük volna a táncművelet festői szépségét, ha a mű időben kissé megrövidül. A zenei szerkezet és a táncdramaturgia törvényei – ismert gond ez – egyeznek is, ütköznek is. Mégis, feltétlen elismeréssel adózunk a koreográfusnak, amiért elvi következetességgel, meg-



bonthatatlan egységként tartja tiszteletben a zenei alkotást.

A tátrai hegyilakó goralok tavaszt ünneplő rítusait, a télutón tüzet megújító hajdani népszokást idéző *Krzesany* című táncmű (szikravetés, tűzcsiholás lehet a fordítása) Wojciech Kilar zenéjével – a súlyos mondandójú művek után – végül is életörömmel, dinamikával zárta a műsort. A lengyel „Sacre du printemps”-ban a sajátos tűzcsiholó mozdulatok és a sarjádó zöld ágak tomboló ünneplésének szép mozzanatai maradtak emlékezetünkben. Egyéni és frappáns a finálé: az extázissá erősödő vad lábdobogás feszültségét a színpad jobb sarkán az előtérbe tóduló férficsoporthoz széles karmozdulattal indított, hosszan zengő és mintegy a hegycsúcsokon át visszhangzó, elnyújtott kiáltása oldja végső akkorddá. A hatásos mű táncnyelvét, amely a folklórelemeket stilizált, átlényegült formában építi be a kompozícióba, helyenként még nem éreztük teljesen kiforrottnak. Mintha az expresszionista táncstílus és a végkifejletben megjelenő goral táncmotívika nem olvadt volna mindenkor szerves egységbe. Szép pillanatok itt-ott gyengébb technikai, stílusbeli megoldásokkal is vegyültek. Együttérző izgalommal figyeltük ezt a törekvést. Jól ismerjük magunk is e nemes célkitűzés nehéz buktatóit, hiszen a zenei remekművek példájának ellenállhatatlan vonzásában az izgalmas kísérletek légiója még hazánk táncművészetében sem igen termett eddig hibátlanul tökéletes megoldást.

Az élményt adó találkozás Conrad Drzewiecki művészi intuíciót, emberi-erkölcsi felelősségtudatot sugárzó poznani alkotóműhelyével – a magyar táncművészet ihlető, ösztönző forrásává vált.

Pór Anna

A berlini társulat programja némi hiányérzetet keltett: Georges Balanchine, Alberto Alonso és a berlini Hermann Rudolph koreográfiai alkották az estét. Csak sajnálni tudjuk, hogy a Staatsoper társulata nem nyújtott nagyobb betekintést a német kortárs táncalkotók munkásságába: vajon milyen irányban haladnak, hol tartanak, milyen kifejezési eszközök birtokában beszélnek, táncolnak?

Georges Balanchine harminchárom éve alkotta *A négy vérmérséklet* című balettjét Hindemith zenéjére. A kivételes nagyságú művészek szülő becsülésünk változatlan, de ez a koreográfia minden zeneisége, tiszta vonalvezetése, technikai igényessége ellenére már fáradt, érdektelen. Majdnem biztos, hogy alkotásának évében és a következő évtizedekben a tánc jelentős, korszakalkotó mű lehetett. Most, 1979-ben, amikor a szocialista országok balett-társulatai a legváltozatosabb gondolattartalmi igényrel és kifejezési eszközökkel jelentkeztek, a darabot már csak muzeális értékű műként fogadhattuk el. Elképzelhető persze az is, hogy a koreográfia értékei egy teljes Balanchine-est keretében előnyösebben, egyetemesebb hatással mutatkozhattak volna meg, szervesen kapcsolódva a korábbi és későbbi művekhez. Sajnálatos az is, hogy a német vendégek előadásmódjából hiányzott az az elegáns előadói modor, amely a Balanchine-balettet előadásának elengedhetetlen feltétele.

Hermann Rudolph *Pszichogramma* (Portrék) címmel készített balettet zongorával kiegészített vonósnégyes zenei montázsára. A darabban az est egyetlen lehetősége nyílt meg arra, hogy izelítőt kaphassunk a frissebb német koreográfiai termésből. Az öt táncosra épített műben az emberi kapcsolatok fonák, ellentmondásos helyzetei, „életképei” elevedtek meg, intonálva az érzéketlen magányosság helyzetit. A vendégművészek talán e számban érezték magukat a legtothonosabban. Jó szándékú kísérlet szemtanúi lehettünk.

G. Bizet, R. Scsedrin és A. Alonso *Carmen*-változata zárta az estet. Korszerűségéről, bizonytalan stilizáltsága helyességéről ugyan lehetne vitatkozni, de ettől még a koreográfia jól ismert a nemzetközi táncvilágban. Két balerina, Maja Pliszcejkaja és Alicia Alonso jelzi a címszerep rangját. Most Monika Lubitz jó technikájú táncosként, kihívó Carmenként mutatkozott be. Hiányzik azonban egyéniségéből a varázs, amivel el tudta volna hitetni, hogy ő a végzet asszonya. Don José eléggé megkurtított szerepében kiemelkedő alakítás nyújtott Roland Gawlik, aki az előadás legőszintébb emberi pillanatait szerezte ebben a kicsit hideg-rideg színpadi arénában.

Remélhetőleg a következő fesztiválon vendégeink olyan műveket mutatnak be, amelyekben jobban le tudjuk mérni a kortárs német koreográfusok művészi törekvéseit, alkotó módszereinek eredményeit.

K. M.

Köztudott, hogy az NDK vezető modern táncgyüttese a Komische Operben működik. Furcsa módon





# Staatsoper, Berlin

Pszichogramma (Magyarosy felv.)

mégis a Staatsoper társulata jött el a Kortárs Balettművészeti Találkozóra, ráadásul nem is kortárs művekkel. A beígért két Balanchine-balett közül *A négy vérmérséklet* 1946-ban, a *La Valse* 1951-ben készült, az estet záró *Carmen-szvit* pedig Alberto Alonso 1967-es koreográfiája. Mivel ezt a táncdrámát 1972 óta már a Pécsi Balett, sőt egy alkalommal még a kubai Nemzeti Balett előadásából is ismertük, az igazi szakmai eseményt a keletkezés régi évjárata ellenére Balanchine művei jelentették. Láttukon – szakmai híruk és rangjuk alapján – az érdeklődők két máig friss „alapművel” rajzolhatták volna tovább azt a koreográfusi portrévázlatot, amelyet az operaházi Balanchine-est három balettje alapozott meg. – Műsorukon azonban végül is változtattak: a *La Valse* helyett egy kortárs német koreográfus darabját adták elő.

Paul Hindemith: Téma és variációk vonózenekarra és szólóongorára címmel *Balanchine* megrendelésére komponálta *A négy vérmérséklet* zenéjét. Olga Maynard amerikai szakíró szerint: „... komor hegedűszó vezet be a Melankolikus című tételt, amelyet a Szangvinikus vidám valcertempója, tág táncmozdulatai követnek. A Flegmatikusban négy vidám lány táncra igyekszik felkelteni egy rosszkedvű férfi érdeklődését. A Kolerikus tételben egy balerina variációkat táncol. Az említett négy kedélyállapotot megelőzőleg három pas de deux mutatja be a témát.” A művel való közvetlen találkozás nemcsak a kritikus szavait hitelesíti, hanem az összevetés, a viszonyítás örömet is megszerzi. Mert csak ha alkalmunk van látni a koreográfiát (és nem csak olvasunk róla), fedezhetjük fel, hogy Balanchine koreográfiai kézigyegy, egyénisége félreismerhetetlenül ott ékeskedik ezen a kis neoklasszikus baletten is.

A bevezető három kettős éppen csak elindítja a művet, minden, a címre utaló jelzés nélkül. Ez a tétel még nem egyéb, mint koreográfiai tanulmány a zene és tánc plasztikus

egységéről. Az első variáció szólistája Hanus *Sklenar*. Levegős, lassú karmozgásai, féloldalas földretámaszkodásai, kihegyezett, pantomimikus (már-már dzsesszes) járása érzékelteti a melankóliát. Két partnernője, s különösen a négy kartáncosnő mozgásán a Kristálypalota (C-dúr Szimfónia) jellegzetes lépésére és lábtartására ismerünk. Karjuk viszont oldalra nyújtott, mindkét kézfejüket visszafeszítik, táncuk higgadt és mértéktartó.

A Szangvinikus tételben a főszereplők, Monika Lubitz és Bernd Dreyer variációjának alap-eleme ugyancsak a Kristálypalotából ismerős: a második tétel nyugodt, vonulós arabeszkelemelése tűnik fel most, s tér majd vissza ismét, kiteljesedve a fináléban. A kartáncosnők megőrzik előző tételbeli lépéseiket, de most szertelen, vidám karmozgással kísérik. A szólisták pedig, s különösen Lubitz, szélsőséges, mosolygós, kissé hányaveti, flörtös és kihívó tartással és arccal igyekeznek kifejezni a tétel hangulatát. (Lubitz Carmen-alakítása ismeretében úgy éreztem, hogy az említett színészi eszközöket utóbbi realiztikus szerepéből hozta magával.)

A Flegmatikus tétel szólistája, Harry Müller vékony, nyúlánk, kissé éretlen figura, bár testmozgása és arcjátéka néhol humoros felhangot is kap. Elyújított, bizonytalanságot keltő mozdulatokkal táncol, bár dinamizmus és határozottság is jellemzi. Balanchine itt jó kontasztot teremt a kézfejekkel. A tételre jellemzően az egyik felfelé feszül, a másik – vele párhuzamosan – lehajlik. A tétel befejezése előtt, amikor a szólista és a négy kartáncosnő egy sorra nyitja a teret, a koreográfus szellemesen érzékelteti a flegmatikuságot. A táncosok visszafeszített keze jelzi, hogy óvakodnak, tartózkodnak valamitől. Másik kézfejükét ezúttal csak egy taktussal később fordítják le, mintha máris közönyöseek lennének, s legyintenek. A kis részlet jó példa rá, hogy egy-egy elvont formai elem hogyan kaphatja vissza hétköznapi jelentését.

A négy vérmérséklet (Marion Schöne és Iklády László, felvételei)



A Kolerikus tétel Hana Vlacilováé, aki szólójában ezúttal teljesen színtelen maradt. Annyira, hogy még csak sejteni sem lehetett, mi is valójában a balerina feladata. Rövid variációsorozatából férfi szolistas zökkentik ki, és miután visszatér a négy szólótáncosnő és a teljes tánckar is, a színpadon csoportozatok, majd sorok alakulnak. Ez a formai kiteljesedés már az igazi, impozáns Balanchine-i fináléhoz vezet, melynek szépségét a térformák tisztasága és szabályossága adja. Ismét nincs nyoma a négy lelkiállapotnak. Itt már megint csak tánc van: a neoklasszikus balett konzonáns táncakkordjai.

A négy vérmérsékletet tehát csak néhány mozdulatelem, csak karakterbeli, dinamikai árnyalatok jelzik, de gondolatát, vagy emberi kapcsolatokká fogalmazható utalások nincsenek a balettben. A koreográfia mégis nagyszerű, mert szerzője elegánsan és könnyedén, szinte magától értetődően és következetesen játssza végig azokat a lehetőségeket, amelyek egyetlen formai ötletből egyáltalán kibonthatók. Nem változtat mindenáron, színpadképei viszont rendkívül gördülékenyen mennek át egymásba. A csoportozatok észrevétlenül alakulnak ki és át, mert mindaz a formai készség, térbeli variációs technika és mozdulatbongondolkodás, amely Balanchine bármely eddig látott koreográfiáját jellemzi, ebben a művében is megtalálható.

Bár a kompozíció értékeit a berlini együttes előadásából szűrtük le, ez még korántsem jelenti azt, hogy a balett tolmácsolása a megfelelő hőfokon történt. Gyanítom, hogy közepes színvonalú előadást láttunk, amely csak megmutatta a Balanchine-i koreográfiát, de nem keltette életre. Képi harmóniáját és atmoszféráját csak sokkal csiszoltabb technika tudta vol-

na megteremteni. Az előadók tánca pontos volt és tiszta, de rendkívül visszafogott, és inkább hasonlított a fegyelmezett próbatermi gyakorlathoz, mint az átlényegített szerepformáláshoz.

Míg Balanchine szólók és csoportok viszonyából, csak a tiszta tánc közvetítésével formált lélektani karaktereket, addig Hermann

Pszichogramma (Horváth Éva, MTI)



Nyílt levél  
az Interbalett '79 szervezőihez



Carmen — Monika Lubitz  
és Bernd Dreyer (M. Schöne felv.)

Rudolph, a volt Karl Marx Stadt-i koreográfus szándékosan három nő és két férfi minidramáját fogalmazta táncszínpadra. A *Psichogramma*-ban a szovjet kortárs zeneszerző, Alekszandr Csurbin zenéjére ugyanis kapcsolatok (kalandok?) szövődnek és bomlanak, értelmetlen — mert koreográfiailag motiválatlan — tétovázásoknak és válságoknak lehetünk tanúi, sőt a magány is szembesül a társratalálás pillanatnyi idilljével. Rudolph állélektani balettjének halvány cselekményét gyenge táncanyagból építi fel: a *Psichogramma* — néhány szép emelés kivételével — koreográfiailag érdektelen. Hamar elfelejti az ember, még akkor is, ha a táncosok (különösen Helga *Schiele*) igyekeznek állszerepeiket átélni, saját figuráikat megtalálni, és egyáltalán: a koreográfiai vázlatot megmenteni a teljes ellaposodástól.

Koreográfia és előadás igazi egysége *Alonso Carmen-szvitjében* valósult meg, ahol remekül talált egymásra a berlini együttes színész-táncos profilja és az Alonso-balett cselekményessége. A főszerepet, a bikával egysorsú természeti lényt, Carment alakító Monika Lubitz most — szenvedélyes és egyszerre pimasz nőiességgel — minden előadói és táncos kvalitását messzemenően bebizonyította. Partnerei közül elsőként a Don Josét táncoló Roland *Gawlikot* említjük, aki elragadó természetességgel, közvetlenséggel, őszinte, nyílt gesztusaival, valamint technikai erényeivel ismét tartalmas, maradandó élményt szerzett. Escamillo szerepét Bernd Dreyer magas művészi színvonalon, kialakult, érett jellemmé formálta meg. Ők hárman — az itt már maximálisan magára talált együttes élén — ebben a még ma is korszerűnek tűnő táncműben nőttek igazi egyéniségekké.

K. Zs.

Nagyszerű ötlet — gondoltam már az első pillanatban, mikor meghallottam a Kortárs Balettművészeti Találkozó hírét. Végre egy fórum, egy lehetőség, ahol az érdeklő szakember és az érdeklődő, balettszerető közönség számot vehet a modern táncművészet pillanatnyi helyzetével, az alkotók és az együttesek útjával, megismerheti a már elismert művészek legújabb alkotásait és felfedezheti az ismeretlen tehetségeket.

Nincs még egy olyan alkotóművész, aki olyan nehéz helyzetben lenne, mint egy koreográfus. Minden más művészeti ágba tevékenykedő könnyen megismerheti az új alkotásokat, de sajnos még ma is — hiába élünk a film és a televízió korszakában — keveset és hiányosan láthatunk az újonnan született balettművek közül. Azt hiszem, alig kell hangsúlyoznom, hogy milyen fontos megismernünk egymás munkáit, melyek minden esetben — még gyengébb művekkel is számolva — természetesen hatnak egy alkotóra. Mindenből lehet és kell is tanulni! Nem véletlen, hogy az Interbalett előadásain érdeklődő táncost aránylag kevesebbet lehetett látni, míg a koreográfusok és elméleti szakemberek minden este szorgalmasan megjelentek. De ez így is volt rendjén; az új művek és az új kifejezési formák jegyében született a találkozó gondolata. Nem várt senki nagy egyéni táncos teljesítményeket, lélegzetelállító technikai bravúrokat, még ha akadtak is ilyen bravúrok. Most „megelégedünk” a művek eredeti gondolataival, vagy egy-egy szelletes koreográfiai megoldással.

A bemutatott huszonzét mű körül bizonyára még tovább fodrozódnak majd az értékelés hullámai, és bár e tekintélyes mennyiség érdemleges feldolgozása minden esztéta és koreográfus számára még hosszabb időt fog igénybe venni, mindenképpen érdemes tovább „rágódunk” a látottakon. Ehhez nyújt majd segítséget a Magyar Televízió, mint a találkozó egyik patrónusa, mivel minden együttes legjobb produkcióját videoszalagon rögzítette. Így akik úgy érzik, hogy van, amit érdemes még egyszer megnézni, vagy esetleg elmulasztották a színházban, láthatják a televízióban.

A találkozó gondolata nagyszerű ötlet volt, s az észrevételt most már kiegészíthetem azzal, hogy a megvalósítás is nagyszerűnek bizonyult. A magam és mások nevében, akik hol lelkesen, hol — mi tagadás — néha fanyalogva néztük és szurkoltuk végig az eseményeket, köszönöm a Kulturális Minisztériumnak és intézményeinek, hogy megszervezték a Kortárs Balettművészeti Találkozót Magyarországon.  
— Geszler D. György.

**Magyar siker Agrigentóban** – Február elején ismét megrendezték a szicíliai Agrigento nemzetközi folklórfesztiválját. A találkozón magyar győzelmet hozott: *Domján* Lajos vezetésével a nagykáta *Tápiómente* szövetkezeti együttes nyerte el a fesztivál fődíját.

*Robert Cohan* koreográfiájával vette filmre a BBC televíziója a **Stabat Mater**. A tánc-költeményt a *London Contemporary Dance Theater* táncosai adták elő.

**Pierre Lacotte meghívást** kapott a Novoszibirszki Opera és Balettszínházról. Lacotte híres *La Sylphide* rekonstrukcióját tanítja be a novoszibirszki táncosoknak. Tervek szerint a két főszerepet Gh. Thesmar és M. Denard táncosok a premieren.

Új vendégek a *Dunaújvárosi Táncszínházban*. – A nagy sikerű sorozat keretében legutóbb a **BM Duna Művészegyüttes** és a **Zalai Táncegyüttes** lépett fel *Dunaújvárosban*. A zalai együttes műsora sokszínű válogatást nyújtott *Orsovszky István* munkáiból és – a *Dunaújvárosi Hírlap* tudósítása szerint – osztatlan sikert aratott.

**Elhunyt Bulyáki Gergely**, a Népművészet mestere, a nagyecsedí verbunk egyik legkiválóbb előadója.

*Londonban felújították a La Chatte (A macska) című egyfelvonásost, melyet 1927-ben mutattak be Balanchine koreográfiájával. A darab annak idején csupán két évig maradt műsoron. H. Sauguet zenéjére most Ronald Hydn készítette az új verziót.*

**J. Neumeier koreográfiájával** mutatták be Hamburgban a *West Side Storyt*. Bármilyen jól sikerült is az új mű – írja a *Das Tanzarchiv* kritikusa – mégsem tudja feledtetni J. Robbins zseniális koreográfiáját.

*Tollfosztó és táncház – Szombathelyen a Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ tánc-házaiban a fiatalok nemcsak egy-egy tájegység vagy nemzetiség táncaival, dalaival ismerkedhetnek meg. A programok során néhány eltűnőben levő népszokást is felelevenítettek. Így legutóbb hangulatos tollfosztót rendeztek, a nagysimonyi asszonyok vezetésével.*

**„Tűzmadarak” — Germinal Casado** Karlsruhében, *Borisz Ejjman* pedig a Kirov Színházban állította színre ismét Sztaravinszkij híres Tűzmadár-szvitjét.

**Wiesbadenben Clara Gora** készített új „mesekoreográfiát” A fából faragott királyfiból.

*Belgrádban negyedszer fogalmazták újra a híres nemzeti balettet, az Ohridi legendát. Hristic partitúrája alapján Pia és Pino Mlakar koreográfiájával mutatták be a négyfelvonásos balettet.*

*André Leclair, a Flamand Királyi Balett koreográfusa meghívást kapott Szófiába. A bolgár fővárosban három művét tanítja be: a Daphnis és Cloët, a Tavaszt, és Ritus paganus című egyfelvonásost.*

**Pierre Lacotte sikeresen** rekonstruálta *A Duna lánya* című Adam-Taglioni balettet. A felújítás premierjét Buenos Airesben tartották.

*A kaméliás hölgy – Nagy sikerrel mutatták be Stuttgartban J. Neumeier koreográfiájával Chopin zenéire A kaméliás hölgy című balettet. „Az évszázad eddig általam látott legjobb, egész estét betöltő balettje” – írta a bemutató után H. Kogler a Das Tanzarchiv februári számában.*

*Kitüntetések. Lapzárta után kaptuk a hírt, hogy hazánk felszabadulásának évfordulója alkalmából több magyar táncművész magas kitüntetésben részesült. A Magyar Népköztársaság Érdemes Művésze lett Menyhárt Jacqueline, a Magyar Állami Operaház magántáncosa. Koreográfusaink közül Fodor Antalt és Tóth Sándort Erkel-díjjal tüntették ki. Az új Liszt-díjas előadóművészek között Sebestény Katalint, az Operaház magántáncosát üdvözljük.*

#### KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL:

A moszkvai Nagy Színház balettje  
Budapesten és Győrben

Társastáncosok budapesti versenye

Hétfői táncest az Erkel Színházban

Mozaikok a Kortárs Balettművészeti Találkozóról



# A Moszkvai Nagy Színház Balettje 3.



A futballista, 1930. – A. M. Messzerer

A Nagy Színházban az 1930-as évek folyamán két irányvonal érvényesült. Egyrészt néhány fiatal koreográfus – mindenekelőtt Igor Mojszejev, s hozzá csatlakozva Alekszandr Radunszkij, Nyikolaj Popko és Lev Poszpehin – elsősorban a balettkomédia műfajában dolgozott, modern, s időnként társadalmi mondanivalót tartalmazó anyag felhasználásával, vagyis a korai moszkvai balett hagyományai szerint. Másrészt az 1930-as évek elejétől kezdve gyakran hoztak át balettmestereket Leningrádból Moszkvába (ebben az időben került a Nagy Színházhoz Marina Szemjonova és Alekszej Jermolajev, a balettkiskolába pedig a női és férfi táncpedagógusok egész csoportja), akik magukkal hozták a Leningrádban sikeres baletteket is. Az első Leningrádból átvett balett a „Párizs lángjai” lett, utána „A bahcsiszteráji szökőkút” következett, majd a „Tiszta csermely” és „A kaukázusi fogoly” (igaz, más koreográfiai szerkesztésben). Lassanként a leningrádi „vonal” kezdte kiszorítani a moszkvait, s a két iskola összeolvadt.

A *Párizs lángjai* és „A bahcsiszteráji szökőkút” c. balettek jelentősége közismert. Nemcsak a Szovjetunió, hanem a külföld színházainak repertoárján is állandó darabok lettek. Magyarországon ugyancsak jól ismertek. A Nagy Színházban a „Párizs lángjai”-t a leningrádi bemutató után fél évvel, 1933-ban állították színpadra. A balett itt megtalálta Philippe szerepének nagyszerű alakítóját a heroikus felépítésű táncos, Alekszej Jermolajev személyében, akinek tánca felhívásként hatott a felkelésre. Diana de Mireille színésznő szerepében Marina Szemjonova két élesen szemben álló jellemet teremtett: Armidát, az udvari előadás szereplőjét, cikornyás-affektáló rokokó stílu-

sában, és a „szabadság istennőjét” a forradalmi nép-ünnepélyen, ahol ünnepélyes-magasztosan jelenik meg antik tunikában, sisakkal a fején. „A bahcsiszteráji szökőkút”-at 1936-ban vitték át Moszkvába, s a mai napig is műsoron tartják.

Az előbbiekkal egyidejűleg készültek még néhány balett, s bár nem voltak hosszú életűek, a moszkvai társulat számára kétségkívül számottevőnek bizonyultak.

A *Futballista* c. balettet (zene: V. Oranszkij), Igor Mojszejev első koreográfiáját (Lasczilinnel társszerzőségben) 1930-ban mutatták be. Ez a balett inkább az 1920-as évek kísérletezéseihez állt közelebb, azonban a komédiaszerűség jellemzőjével, építve a music-hallok és a revük módszereire. Itt még nem alakultak ki pszichológiailag kidolgozott karakterek; a pozitív hősök: a futballista és az utcaseprőnő élesen szemben álltak a negatív hősökkel: a Piperkőccel és a Dámával. A nem túlságosan bonyolult szűzsé pedig (a futballista és az utcaseprőnő veszekedése, majd kibékülése) lehetővé teszi, hogy a koreográfus egész sor, modern anyagra épülő, szórakoztató, táncos jelenetet mutasson be. A stadionjelenetben (a futballmeccset a szurkolók komikus reagálásain keresztül jeleníti meg), az áruházi stb. jelenetekben Mojszejev az excentrikus trükkök tömegét találta ki, megmutatva, hogy a táncos számok mestere. A koreográfus másik jelentős munkája a népszerű forradalmi gyermekmese alapján készült „Három Kővér” c. balett. Hőse a kisleány Szuok, aki a babája ürügyén bejut a „Három Kővér” várába, hogy kiszabadítsa a népi felkelés vezetőjét. Ez a szerep Olga Lepesinszkaja egyik legjobb alakítása lett. Mind a kacér és gondtalan, a



Párizs lángjai, 1933. – Philippe szerepében A. N. Jermolajev

O. V. Lepesinszkaja mint Szuok (A három kövér, 1935.)

A bahcsiszeráji szökőkút – Girej szerepében P. Guszev



világra üveg szemekkel tekintő baba szerepében, mind az udvari bálba csöppenő, a népből jött kíváncsi és csintalan kislány ábrázolásában megmutathatta virtuóz táncos technikáját és színészi tehetségét.

Témában és hangulatban jelenkori előadásokat vitt színre Radunszkij, Popko és Popszehin is. Első kísérletük *A gólyafióka* c. gyermekbalett volt (1937-ben, Dmitrij Klebanov zenéjével), melyet a moszkvai balettiskola tanulói táncoltak el. A mese arról szól, hogy a szovjet gyerekek miként mentik meg, s táplálják a kis gólyát, miközben Afrikában az ültetvényesek üldözik és megölik a néger kisfiú szüleit. A néger kisfiút elrejtik a vadállatok. A felnövekedett gólyamadár elrepül Afrikába, s a kis néget a Szovjetunióba hozza.

Két év alatt ugyanaz az alkotógárda (Klebanov zeneszerző és mindhárom koreográfus) kétszer vitte színre a távol-keleti építkezésről és a kémkedésről szóló balettet, a *Szvetlana*-t. A balettben a valóságban megtörtént eseményeket használták fel: a fiatalág ebben az időben építette fel Komszomolszka na Amur városát, s a szovjet Primorje területen, a Hal-kinhol folyónál összeütözések voltak a szovjet-mongol és a japán csapatok között. A főszerepet Lepesinszkaja táncolta. Alakítása azokra a jellemvonásokra koncentrált, amelyeket azokban az időkben igyekeztek kifejleszteni a szovjet fiatalágban: az energiára, az ügyességre, az életöröme. A szovjet lányok akkoriban rövidre vágták a hajukat, s sportosan öltözöttek, ejtőernyős ugrásokat végeztek, elsajátították férfi-szakmákat. A sóvárgó érzelmességet nem tartották nagy tiszteletben. Szvetlana, a tajgai erdész lánya az első felvonásban vadászatról érkezik haza a megölt medve bőrével, a harmadik felvonásban pedig diverzánssal harcol, aki megpróbálja felrobbantani a villamos erőművet. Végül is a lány felgyújtja saját házukat, hogy felhívja a kémet üldöző csapat figyelmét, s

megmutassa a helyes útirányt. Mindez persze meglehetősen eltávolodott a balettől és a főbb jelenetek táncatlanságát csupán néhány divertissement (a kínai bűvész fellépése, akiről kiderül, hogy kém; a fiatal építők karneválja a fináléban) és egyes pas de deux-k enyhítették. Az utóbbiakat Lepesinszkaja az egészen fiatal Jurij Kondratovval táncolta, aki abban az időben még a balettiskola növendéke volt. A „Szvetlana” szemléletesen mutatta be a dramatikus balett fejlődésének egyik útját, amikor az előadások táncos kiteljesedésének hiánya arra ösztönzi a koreográfusokat, hogy kerülő utakat keressenek a tündérvilághoz (tűz a tajgán), vagy a divertissementok felé forduljanak.

A drámai balettelőadások mindig színészi előadások voltak (a Nagy Színház színpadán ebben az időben Zaharov koreográfiai, „A bahcsiszeráji szökőkút”, „A kaukázusi fogoly”, a „Tarasz Bulyba” és részben a „Szvetlana” képviselték a műfajt). A moszkvai előadók sajátos módon tarták elénk „A bahcsiszeráji szökőkút” alakjait. Pjotr Guszev Girej kán alakítását pszichologizmus jellemzők. Mária választékosan meghatározott szerepét Vera Vasziljeva, Golejzovszkij felesége táncolta, aki férje finom plasztikáján nevelkedett. Nurali szerepében Aszaf Messzerer nagyszerűen visszaadta az alak személyiségét, aki számára Girej imádata, s az iránta való határtalan odaadás jelentette az élet értelmét. „A kaukázusi fogoly”-ban Mihail Gabovics egy XIX. századi romantikus lelkületű ifjút játszott: táncolnia keveset kellett, mivel a hős csaknem az egész balett alatt bilincsben volt. Vele együtt jelenik meg Cserkesanka szerepében a fiatal Marianna Bogoljubszkaja, aki úgy nyilatkozott magáról, mint lírai-dramai táncosnőről.

Ebben az időben az együttesben a vezető helyeket Szulamit Messzerer, Szófja Golovkina, Irina Tyihomirovna foglalta el, mellettük pedig Valentyina Galec-



A gólyafióka, 1937.



Szvetlana, 1939. – Olga Lepesinszkaja és Jurij Kondratov

megismételt nemcsak Kujbisevben, hanem Moszkvában és más városokban is. KoncertmúSORának új táncszámaikat Leonyid Jakobszon, Alekszandr Radunskij és Rosztiszlav Zaharov készítette. A koreográfiák színskálája széles volt – az „Alkonyatkor házam előtt jár egy legény...” kezdetű dalra készült komikus számtól kezdve, a „Madár és a vadász” lírai jelenetén át egészen a háborús témájú „Partizán lány vallatása” c. táncig.

Ugyanakkor az együttes egy másik része Mihail Gabovics vezetése alatt Moszkvában folytatta az előadásokat a Nagy Színház záruva volt és álcázták, a német repülőgépek azonban nyilvánvalóan célba vették, mivel a nagyszámú gyújtóbomba mellett a színházra egy robbanó bombát is dobtak, amely – a falakat áttörve – a folyosón robbant fel. A fiókszínházban elsősorban a régi baletteket, s főként a balettkomédiákat adták elő: „A rosszul őrzött lány”-t, „A táltos lovacska”-t és az új szerkesztésben újra színpadra állított vidám „Don Quijote”-ot, Golejovszkij cigány és spanyol táncaival. Az előadásokat leginkább nap-pal tartották és nemegyszer megtörtént, hogy a műsort légiriadó szakította félbe. Azonban a hideg, első-tétített, s bombák árnyékában élő Moszkvában minden egyes bemutató örvendetes eseménynek számított a nézőknek, a frontra induló katonáknak, a kórházakból kiengedett sebesülteknek, mindazoknak, akik a frontvonal mögötti városban maradtak dolgozni.

Két évi különélés után, 1943 őszén a Nagy Színház két együttese újra egyesült: a frontesemények lehetővé tették, hogy az evakuáltak visszatérjenek a fővárosba. Az 1944-es év egy sor újdonságot hozott. Az együttes ekkor nemcsak kiegészült a háborús éveiben balettkisiskolájukat befejező fiatal művészekkel (Maja Pliszeckaja, Raisza Sztrucskova), hanem új vezetőt is neveztek ki élére – Leonyid Lavrovskij, aki ez ideig Leningrádban működött. Őt követte Leningrádból hamarosan átjött a Nagy Színházhoz Ulanova is. Ettől a pillanattól kezdve a Nagy Színház véglegesen elnyerte az ország vezető kollektívájának szerepét. A specifikus moszkvai hagyományok hátterébe kerültek. A balettegység most már arra hivatott, hogy demonstrálja a legfontosabb és leglényegesebb vonásokat, amelyek a szovjet balett teljességét jellemzik. (Vége köv.)

Je. Szuric

kaja és Nagyezsda Kapusztina, akik mint karaktertáncosok tűntek fel, többek között a „Párizs lángjai” c. baletten. Ez az együttes erős volt, s be tudta bizonyítani életképességét, alkotói egységét akkor is, amikor a Nagy Honvédő Háborúban, a nehéz megpróbáltatások éveiben az együttesnek gyakorlatilag „három fronton” kellett helytállnia. A színház nagy részét Kujbisevbe evakuálták, a művészek egy másik része folytatta az előadásokat Moszkvában, sokan pedig a frontbrigádokhoz csatlakozva a frontvonalra utaztak, s ott tartottak előadásokat a csapatoknak.

A Nagy Színház együttese 1941 októberének közepén érkezett Kujbisevbe. Munka volt bőséggel. A Nagy Színház hatalmas színpadára készült műveket a helyi Kultúrpalota lehetőségeinek megfelelően át kellett alakítani. Ugyanakkor meg kellett szervezni a nehéz evakuációs életmódot. A művészeket két iskola helyiségeiben helyezték el, ahol az osztályokat ideiglenesen szekrényekkel, csomagokkal és lepedőkkel kerítették el egymástól. A színházi munka mellett csaknem mindenki ügyeletes volt a kórházakban, ajándékokat gyűjtöttek a frontra harcolóknak, várták a sebesülteket szállító gőzhajókat és kórházvonatokat.

A balettek közül „A hattyúk tavá”-t, a „Don Quijote”-ot, „A bahcsiszerájiszökökút”-at játszották, 1943 januárjában pedig az együttes bemutatta a „Vérvörös vitorlák” c. új balettet J. Jurovskij zenéjére, Radunskij, Popko és Pepszihin rendezésében. Hatalmas társadalmi visszhangot váltott ki Olga Lepesinszkaja koncertmúsora is, amelyet először 1942 augusztusában mutatott be, s ezután még sokszor

# Néptáncbemutató az Interbalett '79 résztvevőinek

A Magyar Táncművészek Szövetsége Néptáncotagozata két amatőr és két hivatásos együttes részvételével február 25-én az Interbalett '79 nemzetközi megfigyelőinek táncbemutatót rendezett. A műsor premier hangulatú volt, annak ellenére, hogy a magyar nézők előtt zömmel már ismert számok kerültek színre. Ez érthető, hiszen nemzetközi szakmai közönség ült a nézőtéren, s e tény jól értelmezett maximális teljesítményre ösztönözte mind az amatőr-, mind pedig a hivatásos együttesek táncosait, muzikusait.

A VDSZ *Bartók Béla* táncegyüttese Timár Sándor: *Választói katonakísérő és Ót legény tánca*, valamint Varga

Zoltán: *Héjsza* c. koreográfiáját táncolta. Ez alkalommal fogadtam el igazán az „Ót legényt”: a tánc jó hatásához jelentős mértékben hozzájárult a felsőruházat megváltoztatása és a két táncos cseréje.

Legifjabb hivatásos együttesünk, a Népszínház táncegyüttese Györgyfalvy Katalin koreográfiáival szerepelt, még a Vasas együttesnél készült *Játék, Ostinato és Lánca* előadásával. Ugy értem, az utóbbi két szám is nemzetközi szinten érthető.

A *Fáklya* Nemzetiségi Táncegyüttes ez alkalommal Kricskovics Antal *Carmina Burana* feldolgozását mutatta be. Ez a kompozíció nem válikalkozik a teljes oratórium eljátszására -, sűrítettségével,

a tételek kiválasztásával azonban akár Orff tükrének is tekinthetjük. Szólistái méltán kapták a néptáncbemutatókon ritkán hallható „bravó” kiáltásokat, fergeteges tapsot.

A magas színvonalon bemutatott produkciók után hiányérzetem maradt, annak ellenére, hogy a műsrot szépen szerkesztették. A kiválasztott számok ugyanis jóformán csak a Partium, Erdély és a Balkán néptáncainkból adtak válogatást. Nem ártott volna sem a műsornak, sem pedig a nézőknek, ha a hazánk határain belüli néptáncdialektusokból is izelítőt adunk a vendégeknek, nem csak annyit, amennyi a Játékban fellelhető.

Ősbemutatóval jelentkezett

Az Interbalett vidéki rendezvényeiből kétségkívül Pécs részesedett a leggazdagabban. A modern balett hazai szülővárosa örömmel fogadta a Lengyel Táncszínházat, a Kubai Nemzeti Balettet, az Arabeszk Balettstúdiót, a prágai Rokokó Színház és a pozsonyi Szlovák Színház balettegyütteseit. Különösen a pozsonyi és a kubai együttes műsorát várta nagy érdeklődés: a Pécsi Színházban sokan támaszkodtak oszlopoknak, az erkélysor oldalának, hogy láthassák produkciójukat.

Az öt vendégegyüttes próbára tette a színház öreg épületét és felszínre hozta az ott dolgozók vendégszeretetét. Diszletek készültek rohamunkában, gyűrőt hoztak az egyik kubai táncosóknak, a Pécsi Balett irodája pedig pihenésre, beszélgetésre helyet adó klubba alakult.

A pozsonyi Lengyel Táncszínház kezdte a bemutatósorozatot február 21-én. A Pécsi Balett műsorain nevelkedett közönség egyre forróbb tapssal jutalmazta a lengyel táncosokat. (A Táncszínház és a Pécsi Balett között egyébként régi a kapcsolat, Eck Imre és Tóth Sándor már egyaránt tanított be koreográfiát Pozsonban.) Az érkezés után, míg Conrad *Drzewiecki* beállította a műsrot a pécsi színpadra, Slawomir *Pietras* igazgatóhelyettesel beszélgettünk:

– A klasszikus balett darabjai éppúgy megtalálhatók műsorunkon, mint a modern művek, noha ezek révén ismernek jobban bennünket. Természetes, hogy az Interbalettre – a felhívás értelmében – modern táncművészeti anyagunkból hoztuk el néhányat. Otthon Lengyelországban a modern táncművészetről lelkesedik jobban a közönség, főképp a fiatalok. *Drzewiecki* igen népszerű nálunk, sokan szeretik egyéni stílusát.

Slawomir *Pietras* azt is elmondta, hogy egyik legkedvesebb műsoruk a *Bartók-est*, különösen a *Csofárdalatos mandarin* arattak eddig mindenütt sikert. Sokat turnézó együttes a pozsonyi, idén már jártak Rómában, Bulgáriában, az Interbalett után Moszkvában szerepelnek, majd az NSZK-ban, az NDK-ban és Csehszlovákiában lépnek fel.

A Lengyel Táncszínház a *Modus Vivendi*, a *Stabat*

## Négy ország együttese Pécsett

Mater és a *Kzesany* című műveket mutatta be Pécssett.

A *Kubai Nemzeti Balett*, illetve annak egyharmada két előadást is tartott Pécssett, egyet az Interbalett keretében, egyet pedig a Pécsi Balett vendégeként. Tóth Sándor balettigazgató a pécsiek előadása helyett adott a társulatnak lehetőséget, hogy mind többen ismerhessék meg a távoli ország balettművészeit.

Adolfo *Robal* művészeti vezető és Ivan *Tenorio* koreográfus nem győzött nyilatkozni, tájékoztatást adni. Elmondták, hogy a 186 tagú együttes egy része ebben az időben Lengyelországban szerepelt, egy kisebb csapat otthon, Kubában lépett fel, s a 45 tagú „Interbalett-együttes” pedig nagy izgalommal jött Pécsre, ahol a Városi Tanács elnöke, Czente Gyula is fogadta az együttes vezetőit és szólistáncosait. A Városi Tanács vezetői az első előadás után a kubai művészeket a színházban is felkeresték, ahol élénk beszélgetés alakult ki, a pécsi táncosok részvételével.

Különleges érdeklődés előzte meg a *Bernarda Alba háza* bemutatóját, hiszen drámai mű alapján készült koreográfiát még nem látott a pécsi közönség. A balettváltozat születéséről Ivan *Tenorio* koreográfust kérdeztük:

– Nagyon közel áll hozzám Lorca művészete. Amikor még színház, prózai rendező voltam, már az volt a véleményem, hogy a *Bernarda Alba háza* balettre is kívánczik. Problémája közel áll hozzánk, spanyol leszármazottakhoz, de egyúttal nemzetközi is. A balett még nemzetközibb teheti, hiszen a mozdulat nyelve mindenütt megértésre talál.

A kubai művészek elragadtottan nyilatkoztak a Pécsi Balett Budapestten előadott műsoráról.

– A *Carmina Burana*t mi is táncoljuk, teljesen



a Magyar Állami Népi Együttes. A Magyar Tanácsköztársaság kikiáltásának 60. évfordulójára a társulat *Kricskovics* Antalt kérte fel jubileumi mű komponálására. A koreográfus az *In memoriam*-hoz G. B. Pergolesi utolsó művét, a *Stabat Mater*-t választotta alaptémának. Az a tény, hogy ez a barokk egyházzenei alkotás adta az eszmei és zenei alapokat, sokban kortalanná és időtlenné tette a művet. Kricskovics Antal a levert forradalmak emlékművét készítette el, s táncában az Anya egyúttal a haza szimbóluma is. Munkájában egyenrangú társakra lelt *Daróczi* B. Tamás zeneszerzőben, aki Pergolesi áthangszerezésén túl a II. tételt és az átvezetéseket komponálta, s az előadást is vezényelte, valamint *Gombár* Judit jelmeztervezőben. *Gombár* barnától sárgáig ívelő meleg tónusú táncari öltözetei, s az

énekkar fedett szürkés-kék színű puritán ruhái Giotto freskóit idézték. (Ünneprontó szándék nélkül, de itt kell megjegyezni, hogy a jelmezek szembeötlővé tették a férfitanckar felsőtestének kimunkáltságát. Ez nem a ruhák hibája!)

A művet a *Stabat Mater* I. tétéle indítja. Megdöbbentően szép az énekkar emberi meleget váró, a zenével tökéletesen harmonizáló kézfejes karmunkája. A zárt körformát fokozatosan nyitó képsor, majd a freskószzerűen mozdulatlan kórus énekére lassan beúszó női tánckar tiszta, különleges élményre készíti elő a nézőt. Az Anya mozdulatai csak egy-egy villanásra válnak el a tánckarétól, de mozdulatait a csoport már tovább is folytatja. Az Anya első szolisztikus mozgása a szöveg szerint is indokolt: a „Dum pendebat Filius” (Midőn a

Fiú függött) szólamkezdesre történik. Ahogy bővül, illetve szűkül a zene hangzásvilága, úgy változnak a koreográfia térformái, szerves egységet alkotva a muzsikával. A zenei átdolgozás, indokolja (természetesen tiszteltetben tartva Pergolesit), hogy a kórus nem éneklí végig az I. tételt; a „Juxta crucem”-nek már csak a vonós szólama hangzik, s az alig hallható dobütések előrevetítik a koreográfia II. tételét.

Fokozatosan erősödő 7/8-os dobütések, a fafúvósokon kisszekund párhuzamokkal imitált „Stabat” dal-lam készíti elő a most még csak egy tömbbe zárt, feszülten kifelé figyelő férfiak mozgását. Ez a csoport a gúzsba kötött erőt, a szabadítóra, szabadulásra váró tömeget jelenti. Amikor már nem tud to-

Sátori László kitérése  
(Magyarossy felvételei)

másként, mint a pécsek, bár sok hasonló megoldás is található. Udvariasság nélkül mondjuk, hogy a pécseké jobban tetszett, mint a mi változatunk.

Újságírói közhellyekkel – „szünni nem akaró tapsvihár” stb. – lehetne csak leírni a kubai táncosok sikerét, akik a Bernarda után a Dan Sont, a Rara Avizt és a Genézist mutatták be.

A poznavi és kubai együttes – igaz, akaratán kívül – nagyon megnehezítette a szófiai és a két cseh-szlovákiai együttes helyzetét. Kezdeti idegességük szerencsére feloldódott a szeretetteljes fogadtatásban.

A szófiai *Arabesk Balettstúdió*ból a közönség egyértelmű tetszését nyerte el a Nesztinarka főszerepét táncoló balerina. A közönség egyébként érdeklődéssel figyelte a számára szokatlan, epikus produkciókat, noha a Pécsi Baletthez való hasonlítást nem állta az együttes.

A *cseh és a szlovák* táncosok is részesültek az elismerő tapsból, bár sikerük a bolgárokét sem érte el. Bizonyára az is oka volt ennek, hogy az utolsóként bemutatott *Preludio eroico* nem éri el a közönséghez. Az együttes balettigazgatója, Boris Slovák mindazonáltal az előadás után elégedetten szólt a balettirodán:

– Bár egy fecske nem csinál tavaszt, remélem, hogy a magyar fecske a balett világában új tavaszt hoz. Mégpedig azért, mert a találkozó óriási segítség az útkeresésben. Nélküle nem lehet elképzelni semmilyen alkotó munkát, legkevésbé a balettművészetben.

Pavel Smok, a prágai együttes vezetője arról beszélt, hogy szerencséje van, mert „megszállottakkal” dolgozhat. A balettgyüttes ugyanis elsősorban a Rokokó Színház igényeit hivatott kielégíteni, s csak ez után foglalkozhatnak a kortárs balettel, amelyet pedig hivatásuknak tartanak. Pécssett az Amerikai Kvartettel érték el a legnagyobb sikerüket.

A hét négy balettetstje különleges eseményt jelentett Pécs művészeti életében. A közönség zöme mindegyik társulat műsorára jegyet váltott, a szünetekben nagyobb csoportokban méltatták és hasonlították össze a látottakat. Az *Interbalett* a közönség körében is elérte célját.

B. L.





Incze Péter, Zsuráfszky Zoltán és a tánckar

vább várni, a tömeg elindul. Vad, nyers erőt sugárzó, macedón elemekből építkező táncuk az összetartozásra, az egymásrautaltságra is utal. Alig hallható klarinétfutam – valaki ijedten kitekint a tömegből. Mindez egy pillanat. A 3/4-es ütemű, széles, nyitott dallamokra (néhol a „Dum pendebat” dallamtöredékeire) erőt, magabiztosságot sugárzó táncot látunk. Ismét felhangzik a klarinétfutam dallama, de most már éles, fémes hangzással. Félelmet és harcot ígér a zene, s a kitekintő férfialak – talán Júdás, a félelmében áruól Zsuráfszky Zoltán – eltűnik a színpadról.

Az alig visszatért áruól és a vezér csókváltása: fogadalomtétel, a koreográfia legfejszültebb mozzanata. Itt lehet beszélni a csend dramaturgiai funkciójáról. A nyitott félkör fókuszában álló forradalmár ember próbára teszi áruólját. A szólótáncos Incze Péter emberfeletti hitről és elszánt-ságról győzi meg a nézőt rendkívül plasztikusan megfogalmazott és előadott mozgulat-sorával. Hasonló pillanatok ritkán adódnak táncos színpadon. Fokozatosan erősödő dobütésekre a fogadalom megismétlődik, de most már a teljes tánckarral. A felhangzó rézfúvósok és a 9/8-os vad dobritmusok az

utolsó, kétségbeesett harcot festik alá. A harc kaukázusi mozgásanyaga azonban a vezér hirtelen elbukásával megszakad. Elbukik a félelmében áruólóvá vált figura is. Eltűnik a tömeg, szinte a földdel válik egyenlővé. A fokozatosan emelkedő fejek és a körbe zárt, térdre emelkedő testek azonban Jeremiás siralmait (3. rész 28–29. vers) idézik:

Ő magával ül és hallgat,  
Mert hordozza az igát nyakában,

Tészi az ő száját a porban,  
azt mondván:

Talán vagyon még remény-ség.

A koreográfia III. része a Pergolesi mű „Quando corpus murietur” –, és a diadalmas „Ámen” tételeire épül. A kb. tíz ütemnyi zene, amely ritmikailag is fokozatosan nyugszik meg, kvintpárhuzamokból f-moll felé tartó polifonikus szerkesztéssel oldja meg az átvezetést. Ez volt a legnehezebb zenei feladat: két ellentétes stílust úgy összekapcsolni, hogy ne érezzünk törést a teljes színpadi műben. Az átvezető ütemek alatt a koreográfus tökéletesen komponált színpadképet alakított ki. A színpad bal hátsó sarkában férfiakból felépített pietát egyszerre választja el és köti össze a szürkés-kék

tónusú énekkar, a jobb első sarokban elhelyezkedő, s a női tánckar által körbefogott fájdalmas anyával, Kovács Ottíliaval. (Az első tétel villanásnyi szóló-kar kapcsolódása itt is visszatér.) Az anya csak egy a tömegből, annak szerves része. A kör a „Paradisi gloria” első felhangzása után négyes, majd kettes csoportokra szakad, de mozgása mindvégig egyszólamú. A csembalo continuo helyett lant-cimbalom, ének és vonósok muzsikájára hanyatlik le külön az anya, de most is úgy, hogy a koreográfus érezteti: ez az asszony nincs egyedül, fájdalma mindenkié.

A diadalmas „Ámen” zenére a tánc a leánypárokkal indul. Fokozatosan megtelik a színpad. A férfitanácsok is bekapcsolódnak a leányok körtáncába. A fortissimo zárásra egy ismét erőt sugárzó táncart látunk a színpadon. A koreográfia azonban nem fejeződik be Pergolesi zenéjére. Az egészhangjegy értékű dobütésekre, a felettük szekund-kvint párhuzamokban szóló vonós vibratóra egy fokozatosan, páronként tömörülő tömeg áll össze, szemben a nézővel. Közös gesztusa, a hirtelen felrántott és ökölbe zárt kéz, majd a kar legato mozgulata egy újabb lázadás lehetőségét hirdeti, az elbukás ellenére is az eszme továbbélését. Ugyancsak ezt fejezi ki a zenei lezárás, amely a gazdag harmóniavilágon keresztül eljut a Pergolesi-i nemes, tiszta zároakkordig.

Az ősbemutatói régen látott és hallott szakmai sikert hozott az együttesnek. Az ének-kar meglepően szép, jó mozgása, tiszta éneke hallatlanul nagy fegyelemről és odaadásról győzte meg a közönséget. Ugyanezt mondhatjuk a zenekarról is. A barokk kamara-zene előadói stílusát, hangzásvilágát a zenekar teljesen magáévá tette. Érezhettük, hogy itt egy mindenki által elfogadott gondolatért, az együttes munkája sikereért, egymásért adták tudásuk legjavát.

Reméljük, az *In memoriam* még sokáig marad az együttes repertoárján!

Kővágó Zsuzsa



Jelenetek az In memoriam ... előadásáról (Magyarossy felvételei)

