



lajdonképpen a sárban dagonyázó tehének mozdulatait utánozta és azt a feketék mozdulataival elegyítette. Ez a tánc is Párizson keresztül jutott el Európába, népszerűsége ellenére azonban nem tudta túlszárnyalni a charleston sikerét.

Az afro-amerikai táncok alapjaiban változtatták meg az emberek testhez való viszonyát, felfogását. Az új táncstílusok kifejezetten provokatívak voltak az akkori erkölcsi normákkal szemben: a világegészsülte új életérzés követelte meg ezeket a radikális szélsőségeket. Pont ezekre a kifejező táncokra, test grimaszokra volt szüksége a meghasonlott embereknek. A gyorsan változó táncok tükrözték az emberek bizonytalanságát, élvezet-hajhászását.

Az angolok ugyan bizonyos fenntartásokkal kezelték az amerikai táncokat, azokat megszelídítve, sajátos fennkölt, angol stílust teremtettek. Az általuk járt táncok jellemzője az elegáns forma, valamint a szigorú illem-, etikett betartása volt. Erre legjobb példa a fox-trott, amelyet Európaszerte terjesztettek, népszerűsítettek.

Ezzel szemben a franciák maximálisan nyitottak voltak az amerikai hatásokra. Igaz, Párizs lassan elveszítette vezető szerepét a táncban, de megőrizte jelentőségét a táncvilágban. Mivel Franciaország nem sokat változtatott a tengerentúlról érkező táncokon, így híd jelentett az amerikai és az európai táncművészet között.

Irodalomjegyzék

Einchstedt, Astrid; Polster, Bernd (1986): „Korszellem a testben I. Cakewalk-Schieber.“. In: *Külföldi Szemle*. (4. sz.), 84–88.

Einchstedt, Astrid; Polster, Bernd (1987): „Korszellem a testben II. Shimmy-charleston.“. In: *Külföldi Szemle*. (3. sz.), 83–86.

F. Dózsa, Katalin (1989): *Letűnt idők, eltűnt divatok 1867–1945*. Budapest: Gondolat.

Forgács D., Péter (2014): „Josephine Baker, valamint az erkölcs, a politika és a társadalmi konfliktus. Ízelítő a tánc gondolati rendszereiből és a viszonyítás módszertanából.“. In: *Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): Alkotás-befogadás-kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncművészetben*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, 43–51.

Fuchs, Livia (1995): „Bevezetés az amerikai és európai modern tánc történetébe“. In: *Táncművészeti Tanulmányok 1994–1995*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.

Korda, Tibor (1925): „The dancing life of 1925.“. In: *Színházi élet*. 1925 (8. sz.). 54–55.

Sachs, Curt (1963): *World History of the Dance*. New York: W. W. Norton & Company.

Szilner, Tibor (2004): *Az etikett változásai, kapcsolata a társastáncal*. (szakdolgozat, Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest).

Szügyi, Petra (2008): *Swing alapú táncok Magyarországon a kezdetektől napjainkig*. (szakdolgozat, Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest)

David Vaughan

Frederick Ashton és balettjei*

Kilencedik fejezet (1946–49)

A háború alatt a Covent Garden-beli Királyi Operaház táncos összejöveteleknek adott otthont, de 1945 őszi bejelentették, hogy a következő évtől ismét operákat és baletteket fognak játszani a helyszínen. 1937-ben szóba került a Vic-Wells Balettársulat kéthetes vendégszereplése a Covent Gardenben, ám ez annak ellenére meghiúsult, hogy a társulat 1933-ban már tartott itt egy gálakoncertet a Camargo Társaság égisze alatt, sőt 1939-ben a francia köztársasági elnök tiszteletére rendezett díszelőadáson is felléptek már az Alfvé hercegnő, azaz a Csipkerózsika két felvonásával. Akkoriban azonban az operaházat a nagy nemzetközi operaelőadásokra és az Orosz Balett éves vendégszerepléseire tartalékkolták. A háború után eluralkodó hazafias hangulatban született meg a döntés, miszerint a Covent Gardennek az angol operák és balettek otthonává kell válnia. Állandó társulata a Sadler's Well Társulat lett, annak hallgatóságos tudomásul vételével, hogy ez az együttes, a háború alatt az egész országot bejárta turnéi révén, minden tekintetben – csak nevében nem – Nagy Britannia Nemzeti Balettje lett.

A döntés értelmében, az Operaház funkcióváltását az új produkcióban eredeti címen, Oliver Messel díszleteivel és kosztümjeivel bemutatott, nagyszabású Csipkerózsika előadása volt hivatott prezentálni. 1946. február 20-án a produkcióval nyitott újra az Operaház. Akárcsak az 1939-es előadásban, Margot Fonteyn volt Auróra és Robert Helpmann kettős szerepben alakította a Herceget illetve Carabosse-t, a Gonosz tündért. Ashton új Virágfüzéses táncot koreografált az 1939-es I. felvonás tizenkét pár táncolta híres keringője helyett. (Az eredeti koreográfiát – feltehetőleg – Szergejev már akkor is némileg átszabta, hiszen Petipánál még gyerekek is szerepeltek.) A háború alatt ezt a táncot férfihány miatt kihagyták, később tizenkét lánnyal adták újra elő. Ashton új, vegyes táncot koreografált, amit a későbbi felújítások is megőriztek ötletgazdagsága, újszerűsége miatt. A két koncentrikus körben egyfelé mozgó táncosok között, és az általuk feltartott füzérív alatt ellenkező irányba mozgó táncos pazar látványt nyújtott. Másik újítása a „Florestan és nővérei” című pas de trois volt, amelyet Moira Shearer, Gerd Larsen és Michael Somes táncolt az Ékkövek négyese helyett a III. felvonásban. Tény, hogy az első lány variációját a korábbi divertissement-ből, tehát Petipától emelték át. A szerzőséget elismerendő, a programfüzetet később „A koreográfiát készítette: Frederick Ashton, Marius Petipa nyomán” – megjegyzéssel egészítették ki.

Az első évadban Carabosse szerepét először Ashton táncolta. Ez egyike volt Ashton Covent Garden-beli karakterszerepeinek. Hihetetlen kajánsága mellett, szerepformálása sok humoros vonást is tartalmazott. Így lett a Gonosz tündér időnként már-már gyengéd, kedveskedő pl. a

* A fordítás az alábbi szövegrészlet alapján készült: David Vaughan: Frederick Ashton and his ballets. Dance Books, London, 1999. 202–209. 393–403. Készült az NKFIH K115676 számú kutatás keretében. A könyvből néhány részlet már korábban megjelent magyarul: Külföldi Szemle 1981/1. 63–86. A megjegyzéseket Tóvay Nagy Péter írta. A szöveget szakmai szempontból Major Rita ellenőrizte.



„patkány-kegyenceivel” járt, vidám kis táncában. Akkoriban Ashtonnak sok félelmetes főúri nagyszonyt volt alkalmja megfigyelni és észrevételeit kétségtelenül jól hasznosította jellemábrázolásában.

A rákövetkező években további kiegészítéseket és módosításokat hajtott végre: 1952-ben Beryl Grey Auróráként új variációt táncolt a Látomás jelenetben, ezt szintén „Marius Petipa nyomán” jegyezte. Az 1939-es produkcióban Szergejev az Ékkövek négyesében előforduló kerिंगő variációra szólót táncoltatott Grey-jel. Ezúttal az egész zenét helyreállították és Ashton olyan koreográfiát alkotott, ami Violetta (Prokhorova) Elvin emlékeire épült a Bolsoj-verzióról. Az a változat akár autentikus Petipának is tekinthető, de ebben nem lehetünk biztosak. Akárhogy is, gyönyörű variáció volt, battement raccourci-k egész sorozatával. (E lépések már az 1939-es szólóban is szerepeltek.) Szergejev-nél a III. felvonásban a Hercegnek nem volt variációja valószínűleg azért, mert Pavel Gerdt, akire a szerep készült, már túl öreg volt ahhoz, hogy eltáncolja. Azt sem tartották fontosnak, hogy Helpmann számára beilleszsenek egy variációt, de az 1955. február 23-i előadásra Somesnak, Ashton végül mégis készített egyet, szintén a „Petipa nyomán” megjegyzéssel.

A táncosok eleinte eltörpültek az új környezetben és csak fokozatosan tanulták meg, hogyan „táncolják be” az Operaház színpadát: A Csipkerózsika megunhatatlan remekműnek bizonyult, és ahogy a szereplők egyre inkább birtokba vették a színpadot, egyre magabiztosabban mozogtak a darabban is. Az első néhány héten minden este műsoron volt a Covent Gardenben, de a március 18-i programfüzetben már három mű szerepelt, köztük a Nokturne. Sophie Fedorovicsnak nem tetszett a balett a nagy színpadon és sok rajongó őszinte sajnálatára egy idő után le is vették a műsorról. Nemcsak ez a háború előtti balett esett áldozatul a költözésnek. Szinte valamennyien azok is, amelyek drámaisága és érzelmessége nem kellőképpen érvényesült a nagyobb színházban; A főképp a táncanyagukkal ható balettektől pl. A korcsolyázók (Les Patineurs) nagyobb valószínűséggel vártak sikereket.

Két nappal később, ismét három művet tűztek műsorra, köztük a Szimfonikus variációkat, egy régóta várt balettet Ashtontól. Sajnos Somes lesérült, így elhalasztották a bemutatót és a Dante szonáta vette át a helyét A korcsolyázókkal. Az új balett öt hetet késő, 1946. április 24-i bemutatójáig Ashtonnak módja volt radikális változtatásokra. „A Királyi Légierőnél boldogtalanságomban és frusztráltságomban a miszticizmus felé fordultam és több könyvet is elolvastam Avilai Szent Terézről, Keresztelő Szent Jánosról, stb.” – mesélte Ashton. „Sokat hallgattam Cesar Franck Szimfonikus variációit. Eredetileg balettet akartam csinálni belőle és egész határozott elképzelésem volt egy misztikus menyegzőről és még ki tudja mi mindenről.” Egy Variációk-koncert alatt, Ashton a következő vázlatot firkantotta le a tervezett balettről a műsorfüzetbe [Ashton a koncertet hallgatva vetette ezeket a gondolatokat papírra]:

- (1) A szerető felszítja a jegyese szerelmét
- (2) Megsebzett szerelem
- (3) A szerelem szikrája okozta elragadtatás
- (4) A vőlegény hívó szava
- (5) Az spirituális nász előtt
- (6) A szív öröme az egyesülésben (a szerelmesek egyesülése)



Az eredeti vázlat kidolgozott változata Ashton akkoriban vezetett jegyzetfüzetében lelhető föl:

Nő-Tél-12 vagy 6 lány
Férfi - Nyár - 6 vagy 12 férfi
vagy 6 + 1 férfi

Termékenység - 6 + 1 lány
Nő - Tél-Árnyék
Férfi-Nyár - fény - Termékenység
A Nők, a Tél gyászolják a Férfiak távozását
A várakozás időszaka, a napfénytől megfosztott föld.
A hold időszaka, az Alvilág, sötétség...
A férfiak megérkezése, napsugarak. A férfi keresése. A nyár.
A föld, a fény... az Egyesülés tánca... az Ünnepség.

A, Poco allegro - 1. rész Nők, Tél, a várakozás időszaka, a Hold időszaka, Alvilág, Sötétség. A gyászoló Föld és Vénusz. A Szűz hite v. hűsége
B, Allegretto - 2. rész A Férfiak megérkezése. Napsugarak, Nyár, a Világ, a Mennyek, a Fény, Adonisz visszatér a Földre, Élet, Szerelem, a Szerető felcsigázza házastársa szerelmét.

(a) Molto piu lento - 3. rész A Keresés. Megsebzett szerelem és A szerelem szikrája okozta elragadtatás. Az Egyesülés tánca. Termékenység.

(b) Allegro non troppo - 4. rész A vőlegény hívó szava. Ünnepség. Nyár. Házasságkötés. A Szív öröme az egyesülésben. Művészet és Hit eltéphetetlen köteléke.¹

E vázlatot Ashton megvitatta Richard Buckle-lal, párbeszédük megjelent a Buckle-féle Balett magazinban. Ott Ashtontól ez olvasható: „Az odaadás és az isteni szeretetben feloldódás kérdése foglalkoztatott; még azt is fontolgattam, hogy a balettben szerepeltessenek egy apácát, aki felölti a fityulát, de a balett fő témáját mégiscsak az évszakok adták. A elejét a télben képzeltem el, amint a három nő magában táncol, hideget és a terméketlenség érzetét árasztva. Amikor a férfi elkezd táncolni, ő hozza meg a tavaszt; a balett utolsó része pedig bizonyos fokig a nyár teljességét, a bő aratást jelképezi... Mindezeket csak úgy „beleraktam a balettbe” és ha benne is voltak, csak azért, hogy végül nyomuk se maradjon. Nem akartam a darabot irodalmi anyaggal terhelni; és hajlottam arra, hogy hagyjam az embereket belelátni a műbe bármit, amit csak bele akarnak látni. Valaki pl. azt mondta nekem: „Én a Szimfonikus variációkat a világ kezdetét ábrázoló műnek tekintem” – én pedig azt válaszoltam: „Nagyon jó megközelítés.”²

¹ Ugyanebben a jegyzetfüzetben többek közt fellelhető a tervezett balettek listája, mely tartalmazza a Szimfonikus variációkat, a Les Illuminations-t Brittentől, a Variációkat egy Frank Bridge témára, a Les Sirénes-t, a Don Juant, „Sztavinszkijt” (valószínűleg a Scènes de Ballet-re gondolt). Mindezeket meg is akarta v alósítani. De vannak címek és művek, amikből végül semmi sem lett: a Pocahontas és A vihar, melyről, mint láthattuk, korábban volt szó. Utóbbihoz még táncíróként jegyzeteket is készített „Lincoln Kirstein részére”. Ugyancsak megnevezi az Agamemnon, Sibelius 7. szimfóniáját és mint „klasszikus témát” említi a Párizs ítéletét – ezúttal láthatóan komolyabban veszi ezt a témát mint 1938-ban. Ezt bizonyítja a rövid szinopszis egy másik oldalon. Szerepel még a Matinée Musicale is (feltehetőleg Brittennek a Rossini kései műveiből merítő, II. szvitjéről van szó). Az első lövés „Amerikának” szólt volna és feljegyezte Saint-Saens Concertójának címét is; Egy másik oldalon „Zene” főcím alatt Ashton Schönberg Guerreliederjét szerepelteti.

² Az idézet a Ballet folyóiratból származik (1947. 5. sz., november).



Lehet, hogy Constant Lambert először az eredeti librettó miatt ellenezte, hogy César Franck zenéjét baletthez alkalmazzák – ő általában elutasította a szimfonikus zene felhasználását és már korábban megvétózta Ashton azon ötletét is, hogy Debussy A tenger című művére komponáljon darabot.

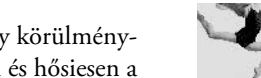
Ahogy Ashton egyre többet gondolkozott a balettről, először is úgy döntött, kiiktatja a balettkart a darabból és csak hat táncossal fog dolgozni. Sophie Fedorovics a legnagyobb megdöbbenéssel fogadta e közlést: „Kihagyom őket, úgyhogy ne bajlódj azzal, hogy kosztümöket tervezz nekik”. A munka folyamán a balett lassan tiszta táncá formálódott és az eredeti misztikus tartalom teljesen eltűnt. Egyes részek még így is „túlterheltek” voltak, kiváltképp a finálé. A bemutató elhalasztása ritka lehetőséget nyújtott Ashtonnak, hogy a művet csak a legbenső lényegre csupaszítsa le. Egészen az utolsó pillanatig változtatott a művön, különösen a mű befejezésén, amiből számos változat született, köztük olyan is, ahol a táncosok mind a földön fekszenek. Valójában még az első előadás után is változtatott a koreográfián. Talán a hosszú kihagyás volt az oka, hogy Ashton nem a korábbi készségeivel koreografált már, de az is lehet, hogy nem oly könnyen volt elégedett a végzett munkával. Mindenesetre a Szimfonikus variációk volt az első zárt ajtó mögött próbált Ashton-balett. Ezt megelőzően a társulat bármit, bármikor megnézhetett, de attól fogva a zárt próbák szabálya lépett életbe.³

Valamennyi Ashton alkotta balett közül a Szimfonikus variációk a legmélyebben átgondolt, leggondosabban kidolgozott, és a legletisztultabb kifejezőmódot tükröző darab. Kétségtelenül igaz, hogy az Ashton által végül kiiktatott eredeti gondolatok csak egyfajta mögöttes tartalomnak tekinthetők. Richard Buckle a főntebb hivatkozott beszélgetésben fölvetette, hogy „nem ártott volna a műnek, ha kiderül mit is szándékozott a koreográfus közölni”, de erre Ashton azt válaszolta: „Talán attól féltem, hogy ha gondolataimat szavakba öntöm akárcsak a magam számára is, képtelen leszek a művet a tánc nyelvén megfogalmazni és így túl irodalmi lesz az egész. Félttem, hogy alkotói ihletem végül valami olyasmiben kristályosodik ki, amit valójában nem akartam létrehozni”.⁴ Bárhogyan is értelmezi az egyedi néző e művet, ez a mű Ashton koreográfusi hitvallásának manifesztálódása.

A háború alatt a repertoár egyre irodalmiasabbá vált. Ashton akarva-akaratlanul maga is hozzájárult ehhez a tendenciához A keresés (The Quest) című alkotásával és még akkoriban is, a Covent Gardenben újonnan előadandó Helpmann kreálta új balettből, az Adam Zeroban is alárendelt szerepe volt a táncnak a szimbolikus kellékek és bonyolult színpadi masinériához képest. Ashton szembe akart szállni ezzel a divattal és újra meg akarta erősíteni a klasszikus táncnak, a balett legfontosabb elemének pozícióját. Nem szándékozott eget rengető újításokat bevezetni, pusztán három férfi és nő táncával akarta betölteni az Operaház akkoriban hatalmasnak tűnő színpadát, nem teletsúfolva azt díszletekkel és más hatáselemekkel. A Sadler's Wells Balett a Szimfonikus variációkkal és nem a liftekkel és mozgó panorámaképekkel operáló Adam Zeroval vette ténylegesen birtokába új otthonát. Ez fordulópontot jelentett az angol balett történetében és a húsz évvel azelőtti kezdeti puhatolózó kísérletei után ezzel vált felnőtté Ashton, a koreográfus is. E munkájával „bejelentkezett”, mint Marius Petipa jogszerű örököse, akárcsak Balanchine tette ezt az Apollóval. Ezt az igényt fogalmazta meg A. V. Coton is a Ballet Today-ban megjelent cikkében is: „A Szimfonikus variációkat nem értékelhetjük másképp, mint a század harmadik nagy klasszikus koreográfiái fejleményét... Ez a balett ugyanazon kritériumoknak felel meg, mint a Szilfidek (Les Sylphides) és az Apollo, de még kevésbé függ cselekménytől, díszletektől illetve zenei hivatkozásoktól. A függöny fölgördül, láthatóvá válik a hatalmas színpad és a fehérrel-zölddel megszórt háttér előtt hat aprócska, mozdulatlan, itt-ott feketével díszített fehér kosztümbe

³ Julia Farron szóbeli közlése.

⁴ Az idézet a Ballet folyóiratból származik (1947. 5. sz., november).



öltözött táncos látható. Semmi nem utal semmiféle helyre, személyre, állapotra vagy körülményre; hat élő testet látunk egy meghatározott térben, s e testek mozognak méltósággal és hősiességgel a zenére, szólóban, duettben vagy mindannyian együtt, miközben a formák, hangsúlyok és csoportozatok lenyűgöző változatosságát produkálják. E személyek kicsinysége és az általuk uralt óriási tánc tér a végtelenség képzetét kelti. Nem kell túlságosan gazdag fantázia ahhoz, hogy elképzeljük: bolygók mozognak titokzatos ritmusban a kozmoszban; vagy, hogy egy mikroszkópba tekintve, a kristályosodás gyorsan zajló folyamataiban megnyilvánuló geometriai teljesség tanúi vagyunk. A látottakat elemelve kiderül, hogy sem a lépések, sem a mozgássorok nem merészen újak. Minden mozgásmintázat minden eleme könnyen izolálható abban a „laboratóriumban”, ahol a táncóra lezajlik. De a balett fönségessége és eleganciája a Fokine és Balanchine remekműveit jellemző egyszerűségből fakad. Az ő példákban is a koreográfus, a biztos mesterségbeli tudás birtokosa, talán bizonyos fokig szándékosan, bizonyos fokig ösztönösen, úgy állította vissza a színházi tánc elsődleges funkcióját, hogy alapanyagát új és izgalmas képhalmazzá fogalmazta.⁵

A Szimfonikus variációknak természetesen voltak előzményei Ashton korábbi munkásságában. E mű inkább összegzés és tényleges csúcspont addigi karrierjében. Mozgáskészlete és motívumai olyan korai darabokra vezethetők vissza, mint a Randevűk (Les Rendezvous) és felfedezhetők a A tündér csókja (Le Basier de la fée), a Horoszkóp (Horoscope) és A vándor (The Wanderer) című művekben is, sőt még a Dante Sonata is e sorban említhető. Ezek mozgás-, és motívumanyaga azonban tovább bővült. Előfordultak könnyed, gyors emelések batterie-vel, épp csak a talajról indított pas de bourrée-k, egy férfi és két-három nő alkotta szoborcsoportok adagióban. A lábfejek, karok és a törzs klasszikus alappozíciója a stílust meghatározó módon módosult – a táncosok nyugvó helyzetben a súlyláb előtt keresztben tett spiccel állnak; jellegzetes az a port de bras is, melyben a fej fölött illetve a mellkason keresztben tartott kar párhuzamos vonalat alkot; az alacsony sissonne emelések közben a nő a partnere feje köré fonja az egyik karját; Ashton legbátrabb tette, hogy mert egyszerű lenni: hagyta, hogy a táncosok mozdulatlanul álljanak a nagyon intenzív záró tánc előtt – erre azért volt szükség, hogy a táncosok levegőhöz jussanak, mivel ez idáig végig a színpadon voltak – nyilatkozta. De ilyen praktikus megfontolásokból születhetnek meg a tánc legköltőibb, legemberibb pillanatai. Megkapó egyszerűségében hasonló szépségű az is, ahogy az átvezető szakaszokban a táncosok egymás kezét fogva szaladnak körbe a színpadon.

Noha a Szimfonikus variációkból minden más balettnél inkább sugárzik a derű és elegancia, a táncosok számára „valóságos maratont” és korábban még soha nem tapasztalt igénybevételt jelentett.⁶ Nem bújhattak kimódolt karakterek mögé és még levegővételnire sem pihenhettek meg a kulisszában. Az állóképesség efféle vizsgáján akkoriban csak nagyon kevés brit táncosnak sikerült helyt állnia. A nőknek az abszolút tisztaságú vonalak követelményének kellett megfelelni, a férfiaknak többszörös entrechats six-eket, double tours en l'air-eket és szándékoltan egyensúlytalan állapotban végződő pirueteket kellett végrehajtani anélkül, hogy elvesztették volna a kontrollt; az emelések közben is végig meg kellett őrizniük a darab lényegét: átható líraiságát. Az eredeti szereposztás messzemenően felnőtt a feladathoz. Fonteyn teljesítménye páratlan – az ő állóképessége megkérdőjelezhetetlen maradt még a kimerítő turnézás éveit követően is, előadás-módja pedig egyszer és mindenkorra példázza az Ashton-féle táncstílust. A szőke Pamela May és a vörös hajú Moira Shearer, akik mindketten táncolták Aurórárt az új „Csipkében” tökéletes kiegészítői voltak Fonteynnek és egyenrangúan képviselték a tiszta klasszicizmust. A férfiak: Somes, Henry Danton és Brian Shaw (utóbbiakat John Hart és Alexander Grant váltotta a következő évadban) ígéretes, új erőt jelentettek az angol férfitáncban, ami természetesen nagyon megsínylette a háborús éveket. Ezen írás idején a Royal Ballet szereposztását már olyan képességű táncosok

⁵ Ballet Today, 1974. 7. szám, szeptember-október.

⁶ Margaret Dale szóbeli közlése.



fémjelzik, mint Antoinette Sibley, Merle Park, Ann Jenner, Jennifer Penney, vagy Antoni Dowell, David Wall, Michael Coleman és Wayne Eagling, a Szimfonikus variációk pedig még mindig őrzi üde frissességét.

Sophie Fedorovics nemcsak a díszleteket és jelmezeket tervezte a darabhoz, hanem Ashton állandó konzulense volt a balett kivitelezésében, így nem kétséges, hogy bizonyos fokig ő is felelős a végső forma letisztultságáért. Ashton visszaemlékezései szerint tavaszi estéken együtt bicikliztek a norfolki vidéken, az asszony lakóhelyén: „Egy napon egy dombra értünk, ahol egyszer csak egy varázslatos napfényben fürdő tisztásra bukkantunk, és ez fantasztikus hatással volt ránk; Azt mondtam: „Ez az a szín! Ez a sárgás-zöld a mi színünk!” Christian Bérard szerint a díszlet a májusi gyöngyvirág-szőnyeget⁷ idézte, Marie Rambert pedig azt írta „látványa szinte a muzsikával együtt ömlött át a táncba.”⁸ A balett szépségét és jelentőségét már kezdetektől többé-kevésbé felismerték. Igaz azonban, hogy egy kritikus „kínosan elegánsnak és unalmasnak” tartotta és azon fanyalgott, hogy a cselekmény nélküli balett nem más, mint „tánc légüres térben, amitől irtózik a természet.”⁹ Amerikában az első bemutató nem aratott sikert, mondván, hogy a mű csak „gyenge Balanchine-utánérzet,” de az utóbbi években a közönség körében egyre népszerűbbé vált. Akárhogy is, a Szimfonikus variációknak ott a helye a Royal Ballet emblematikus darabjai között.

Tizenötödik fejezet (1976)

Ashton végre úgy döntött, készen áll új balett komponálására. Abba is beleegyezett, hogy részt vesz az Angol Királyi Balett karácsonyi Hamupipőke felújításában is. E darabot utoljára 1973-ban adta elő a társulat. Ashton, a fejében kavargó számos darabötlet közül végül az Egy hónap falun című Turgenev-színművet választotta. Már az Enigma Variációk próbáin megemlítette a tervét Julia Trevelyan Omannak, mivel őt akarta megbízni a látvány megtervezésével. Az ötlet már jóval régebben, talán 1936-37-táján megszületett, ugyanis ekkor látta a darabot a Westminster Színházban Gillien Scaife-fel Natalja Petrovna szerepében. Azt mondta, valamennyi akkoriban látott Csehov-műnél jobban tetszett neki ez az előadás. Nem meglepő, hogy Ashtonhoz közel állt Turgenev és osztozott „romantikus melankóliájában, ironikus humorában, bölcs derűjében és józanságában” – mely tulajdonságokkal John Hayward ruházta fel a regényíró.¹⁰

Az Enigma bemutatása után (több okból kifolyólag is) elvetette az ötletet. Egrészt attól félt, hogy az emberek a két darabot nagyon hasonlatosnak fogják tartani. Másrészt – és ez a fontosabb szempont – még nem döntött a zene kérdésében. Először Csajkovszkij zongoradarabjaira gondolt, de Kenneth MacMillan Anastasiája után nem tűnt bölcs dolognak ismét orosz témát földolgozni, ráadásul ugyanannak a zeneszerzőnek muzsikájával. Egyéb 19. századi orosz komponisták Glinka, Borogyin, Balakirev, még Kjuji műveit is meghallgatta, de nem talált megfelelő zenei anyagra.¹¹ Majd egy napon, egy partin találkozott Sir Isaiah Berlinnel, az orosz irodalom tekintélyes tudósával és megkérdezte kit tartana a megfelelő zeneszerzőnek. Berlin öt perc gondolkodási idő után azt válaszolta, „Chopint”.

Ashton első reakciója az ellenkezés volt, hiszen az utóbbi években a Royal Ballet három balettet is bemutatott Jerome Robbins-tól Chopin zenéjére (nem is beszélve A szilfidről). Még egy ilyen választás katasztrófálisnak tűnt. Mindazonáltal Ashton lelkiismeretesen végighallgatott nagyon sok Chopin művet, de nem jutott sehová sem. Egy nap Michael Somestól kapott egy

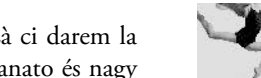
⁷ Az idézet Richard Bickle cikkéből származik (The Observer, 1955.02.01.).

⁸ Az idézet az alábbi kiadványban található: Fleet–Fedorovitch, 1955.

⁹ Az idézet forrása: Birmingham News, 1948. szeptember 18.

¹⁰ Az idézet az alábbi kiadványból származik: Turgenev, 1950.

¹¹ Megjegyzés: Cezar Antonovics Kjuji (1835–1918) orosz zeneszerző, zenekritikus. Az orosz ötök tagja.



lemezt Chopin korai zongorára és zenekarra írt műveivel, köztük a Variációk a *Là ci darem la mano*-ra (1827),¹² A-dúr fantázia lengyel dalokra, op. 13. (1828), az *Andante spianato* és nagy polonéz, op. 22. (1830–1834). Nem azért, hogy felhasználja Turgenevhez, hanem saját magának Ashton meg akarta venni a felvételeket, ám a Somestól kapott verziót már nem forgalmazták, így a Claudio Arras készítette változatot vásárolta meg, amelyen a darabok időrendi sorrendben szerepeltek. Ashton egyszeriben rádöbbent, hogy ez a „helyes” sorrend és már látta is hogyan fog működni a darab.

Barátja, Martyn Thomas segítségével nekilátott, hogy kidolgozza a szokásos részletes vázlatot és az akciósort a zenéhez igazítsa. Többszöri rövidítés után, a teljes időt kb. harminchárom percre csökkentette. „Türelmetlenségemben csonkítottam meg a zenét, mely soha nem akart véget érni.” (Végül kb. hét percet azonban visszaillesztett a konstrukció formai teljessége érdekében és, hogy a cselekmény akcióit úgy rendelje a zenéhez, hogy ne kelljen végigszáguldani rajtuk.)

John Lanchbery, Ashton korábbi balettjeinek zenei rendezőtársa – akkor már az Ausztrál Balett zeneigazgatója – visszatért Londonba, hogy segítsen az új balett elkészítésében és az első előadásokon vezényeljen is.¹³ 1975 szeptemberében, egy hetes közös munkájuk során kollázst készítettek a három darabból. Lanchbery győzte meg Ashtont, hogy ne két Prelűdöt használjanak föl (egyikre, a tizenhetedikre korábban Ashton már kétszer is koreografált) és azt javasolta, hogy megőrizve a mű organikus egészét inkább bizonyos részeket emeljenek át vagy ismételjenek meg. A munka során a két férfit végig csodálattal töltötte el, mily remekül szolgálta a zene a drámai struktúrát. Lanchbery adaptációja – melyet Ashton „hegesztési munkának” nevezett, végtelenül leleményes. Szinte észrevehetetlenek a szerkesztési műveletek; a három zenemű mintegy „illesztési vonalak” nélküli egységet képez. Ashton szerint a tökéletes egység hallatán fel sem merül a kérdés, hogy „számos taktus ilyen vagy olyan stílusban született meg”. Időközben Ashton egy partin ismét előhozakodott Julia Trevelyan Omannak rég dédelgetett darabötletével. Egy vacsorán pedig egymás mellett ülve, Oman emlékezete szerint az asztalnál elkezdtek „késeket, villákat és egyéb tárgyakat mozgatni.” Úgy döntöttek 1850-be, megírása, – és nem a 70-es évek elejére, a bemutató – idejébe helyezik a darabot, mert a korábbi évek divatos ruháiban könnyebben lehetett táncolni. Oman pár évvel ezelőtt – az Anyeginre készülve a Covent Gardenben – járt Oroszországban, ahol ruha- és díszlettervekből összegyűjtött egy kartotékszerű nyilvántartást. Ennek alapján, már a munka kezdetén meg tudta rajzolni terveit az új baletthez. Ashton fölkészülésképpen elolvasott minden föllelhető könyvet Turgenevtől és róla, különös tekintettel a romantikusabb novellákra, kisregényekre, mint például Az első szerelem, Füst, Tavaszi vizek. Ezek segítették a darab alaphangulata és karakterei tényleges megalkotásában. „Átvettem bizonyos, a Turgenev-figurákat jellemző gesztusokat és a balett szereplőivel is hasonlókat jelenítettem meg.” Turgenev Maria Gavrilova Szavina színésznőhöz írt leveleiből megjelent egy könyv. (Az ő egyik kedvenc szerepe volt Vera, a fiatal lány az Egy hónap falunban). E könyvben olvashatók a következők A. F. Koni, a szerző [Turgenev] egy barátja tollából: „Amikor ön jótevőjének térdére hajtja fejét, fölindultan, de szavak nélkül kifejezve, hogy szerelmes, mélyen megrendített és még most is elöttem van.”¹⁴ Ashton ugyanezt csináltatta Denise Nunnal, Vera alakítójával a balettben. Természetesen szükséges volt rá, hogy a színdarab cselekményét jelentősen összesűrítsék. Az a legkevesebb, hogy az öt felvonásos darabot egy egyfelvonásos, kb. negyven perces baletté redukálták. Emellett persze voltak táncban egyáltalán nem ábrázolható drámai mozzanatok és lélektani bonyodalmak. Ashton elsősorban az alaphelyzetre koncentrált. E szituáció középpontját az ifjú házitanító személyisége,

¹² A dal eredetileg Mozart Don Giovanni című művének első felvonásában szerepelt, ez ihlette meg Chopint.

¹³ Megjegyzés: John Lanchbery (1923–2003) angol, majd ausztráliai zeneszerző, karmester. Számos balettzene szerzője, átdolgozója.

¹⁴ A. F. Koni levele Marija Gavrilovához. Gottlieb–Chapman, 1973. Megjegyzés: Anatolij Fjodorovics Koni (1844–1927), szentpétervári körzeti bíróság elnöke.



az Iszlajev-ház tagjaira kifejtett hatása, és a velük kialakított emberi viszonyrendszer jelentette, mert ezt le lehetett fordítani a tánc nyelvére. Az e körön kívül álló karaktereket Ashton el is hagyta.

Kétségtelen, hogy témaválasztását erősen befolyásolta az a tény, hogy a Royal Ballet társulatában Natalja – a harmincas, férjezett, de gavallérral is bíró nő, aki beleszeret saját fia ifjú tanítójába – szerepére Lynn Seymour személyében jelen volt az ideális táncosnő. Már túljutott egy nehéz, kihagyásos időszakon, és előző évben a tőle megszokott intenzitással, muzikalitással ám a korábnál magabiztosabb technikával tért vissza régi és új szerepeikhez egyaránt. Miután az Isadora Duncan szolón ismét együtt dolgoztak, Ashton tudta, hogy ő lesz a tökéletes Natalja.

A többi szerepre is főleg olyanokat választott, akikkel korábban már dolgozott – Dowell lett Beljajev, a tanító, Rencher Rakityin, Natalja csodálója, Wayne Sleep Kolja, a fia. A Szolgálólányt az Enigma variációk Isabel Fitton szerepében Vyvan Lorraine-t váltó, szépséges Marguerite Porterre osztotta. Verát fiatal, tapasztalatlan lánynak kellett táncolni, ezért a balettkarból emelte ki a kellőképp „hamvas és ártatlan” Denise Nunnt. Még az Inas (Anthony Conway) tartozott a szereplőgárdához.

Noha Ashton egyidejűleg a Hamupipőkén is dolgozott, az Egy hónap falun munkálatai jól haladtak. A koreográfia szinte „áradt” az alkotóból; ezt annak jeleként értelmezte, hogy jó úton halad. Az influenzajárvány ellenére, – ami miatt először Denise Nunn, majd Lynn Seymourt maradt távol az utolsó próbákról és félt volt, hogy Seymour képtelen lesz fellépni a bemutatón – végül minden terv szerint lezajlott 1976. február 12-én. A próbafolyamat idején, az eredeti szinopsziszból korábban kihagyott egyes epizódokat mégis visszavett a színdarabból. Így a történet kidolgozottabb és szövevényesebb lett. Például Natalja és Rakityin jelenete közelebb került Turgenyev elképzeléséhez. Rakityin belép és átöleli Natalját. Háttal lévén a nő nem látja ki az. Szinte elolvad az érintésre, majd megfordul és kiderül, hogy nem Beljajev az. Így szól: „Óh, te vagy az”. Ezt követően bevallja, hogy Beljajevet szereti. Jön Iszlajev, a férj. Meglátja, amint Rakityin Natalját vigasztalja – átölelve. Ezt végképp nem tudja mire vélni. (A színdarabban az anyjával érkezik, de őt Ashton kiiktatta). E történéseket a legegyszerűbb módon meséli el; Ashton saját bevallása szerint kerülni akarta a „hagyományos pantomim dagályosságát”. És bár a „Szeretem őt” kifejezésére bátran használta a szívre tett kezeket, azaz a legnyilvánvalóbb gesztust, a drámai cselekmény nagy részét itt és máshol is a néma színészi alakítások közvetítik. Ashton bízott abban, hogy egyértelművé tudja tenni a cselekményt és nem írt bonyolult szinopszist a műsorfüzetbe, ahol végül csak ennyi áll: „A cselekmény Iszlajev vidéki kúriájában játszódik 1850-ben. Beljajev, a diák, Kolja tanítója feldúlja az egész háznép érzelmi életét. Végül Rakityin, Natalja szeretője ragaszkodik hozzá, hogy ő is és a tanító is távozzék, hogy a nyugalom helyreálljon az Iszlajev-család életében.” Ashton szerint a szerkezet operai, már-már mozarti, táncszakaszok („áriák”) váltakoznak a közbeékelődő „recitativókkal”. E koncepciót kétségtelenül a Don Giovanni egyik témáját variáló, első zenemű sugallta. Ashton saját szavai szerint azért szereti e darabot oly nagyon, mert „összehozza két kedvenc” zeneszerzőjét.

A balett nyitóképe egy jellegzetes ashtoni tabló, családi csoportkép. Rakityin éppen felolvas Nataljának, aki bágyadtan legyezgeti magát. Iszlajev, a férje, újságjába temetkezik. Kolja a leckéjét bújja a tanulópadjában. Vera zongorázik és Matvej, az inas is jelen van. Valamiféle feszélyezett nyugalom járja át Iszlajev-házat, míg be nem toppan Beljajev, a házitanító. A csoport felélénkül, amint Kátya, a szolgáló lép be és jelenti Iszlajevnek, hogy várják a birtokon. Iszlajev távozik. Mindezek alatt Chopin felvezeti a témát (hosszú bevezetőjének zöme csak a balett végén hallható majd). Amikor a zeneszerző a tényleges variációkra tér át, Ashton is balett variációkkal mutat be egyes karaktereket. Natalja táncol az első (Brillante) variációra, majd Vera a másodikra (Veloce). A harmadikhoz Ashton a következőt találta ki: Iszlajev visszatér, és a kulcsait keresi. Az egész



színpadra kiterjedő kutakodás végül komikus epizódba torkollik, mely kissé emlékeztet Az álom négyesére, ahol az emberek minduntalan egymásba ütköznek és elemelgetik egymást az útból. A következő variációt a partitúra a con bravura (virtuóz) megjegyzéssel jelöli és Kolja szólója tényleg bravúros és virtuóz: egy labdát pattogat, lába alatt és felett is áttemeli, háta mögé tereli, miközben többfordulatos piruetteket hajt végre. A variációkat összekötő ritornellók döntően a „recitativók” rövid szakaszaiban fordulnak elő, nem az Ashton jegyzeteiben előforduló „ál-menüettben.”

Az ötödik variációt megelőző hosszabb, drámaibb ritornello hirtelen hangulatváltást indukál. Ekkor jelenik meg a Kolja papírsárcányát hozó Beljajev. Az ég elsötétül, hirtelen támadt szellő lebbenti meg a függönyöket, távoli mennydörgés hallatszik (ez is a zenében van). Beljajev láthatóan nincs tisztában avval, milyen hatással van érkezése a család nőtagjaira. Az ötödik variációt, az adagiót táncolja, ami végül elvezet az alla polacca (polonéz -stílusú) fináléhoz. Ez Beljajev és Natalja kettősével kezdődik, majd Vera és Kolja is csatlakozik hozzá – mindegyikük rövid szólót ad elő. A balett hátralévő része pas de deux-kre épül, ezek viszik előre a cselekményt a végkifejletig (a némajátékkal előadott közjátékok ellenére, az egész balett alatt az az ember benyomása, hogy e műben elejétől végéig, szüntelenül táncolnak). Az első pas de deux Nataljái és Rakityiné, aki azért jön, hogy közölje Nataljával: szereti. Megdöbben, amikor Natalja ennek hallatán bevallja: ő viszont Beljajevet szereti. Így Rakityinnak nem marad más, csak az együtt érző, bizalmas barát szerepe. Amikor Iszlajev megzavarja őket, Natalja sírva kiszalad, hátrahagyva Rakityint, magyarázza meg a helyzetet legjobb tudása szerint. A második pas de deux Beljajevé és Veráé. Ebből egyértelműen kiderül, hogy a romantikus érzelmek egyoldalúak Vera részéről (a színdarabban Beljajev ezt a következőképp fejezi ki: „úgy szeretem, mintha a nővéremet szeretném”). Végül Vera magához vonja Beljajev fejét egy ölelésbe, de férfi hirtelen visszahököl, mielőtt megcsókolná. Natalja meglátja őket, elbocsátja Beljajevet és Verától magyarázatot követel (Ashton kiváltképp örült annak, hogy Natalja beléptekor az ajtókat nyitja-csukja, s mindez pontosan egy ismétlődő, elnyújtott arpeggio ütemére zajlik.) Natalja közli Verával, ez a szerelem megengedhetetlen, feldühödik és arcul csapja Verát, majd azonnal meg is bánja. Rakityin jön, Vera kiszalad; észlelvén Natalja izgatottságát, Rakityin sétát javasol a kertben és „Fred step” lépésekben elindulnak a színpad mélye felé, háttal a közönségnek.

A harmadik pas de deux éles ellentéte az előzőeknek – egy paraszttánc (Chopin Kujawiakjára) Beljajev és Kátya számára. A férfi nyilván kissé össze van zavarodva, de annyira nem, hogy ne bonyolódna könnyed kis flörtbe a szolgálóval. Gondolatai azért Nataljánál járnak és Kátya távoztával Beljajev felveszi Natalja kendőjét egy székről. Natalja bejön és észreveszi, hiába próbálja a férfi elrejtetni a kendőt, amikor felé fordul. Natalja rózsát tűz Beljajev gomblyukába, az pedig megfogja a kezét; amint az Andante spinato megkezdődik, egy utolsó szenvedélyes kettős következik. Natalja – bár nem túl erélyesen – megpróbálja lehűteni a férfi föllángoló szenvedélyét, mégis összeölelkeznek. A finálé, a Grande polonaise, a többi zenedarab egyes szakaszainak közbeiktatott reprízeivel (visszatéréseivel) már gyorsan lezajlik. Vera jön be és összehívja a háznépet, hogy tanúi legyenek a eseményeknek. Natalja megpróbálja egy vállrándítással elintézni a történetet, de Vera ragaszkodik a jelenlétéhez és hisztérikusan elrohan. Natalja és Iszlajev követik. Rakityin jelzi Beljajevnek, hogy ideje mindkettejüknek távozni és elvonulnak csomagolni. Natalja visszatértekor, üres a színpad. A férje követi őt, ő félig a karjaiba roskad, az a szobájába kíséri. Rakityin és Beljajev jön, hogy búcsút vegyenek Iszlajevtől és Koljától; a fiú nem érti mi történik, apja próbálja vigasztalni. Ismét Natalia lép be, hosszú kék szalagokkal díszített negligzét visel. Egy utolsó, kétségbeesést sugárzó szólót táncol, a végén fejét karjaira hajtva a karosszékre támaszkodik. Nem veszi észre a végső istenhózzádra beöklöző Beljajevet – ez megint egy Ashton kitalálta mozzanat, amivel az eredeti darab ama jelenetét helyettesíti, amiben Beljajev búcsúlevelet ad Verának Natalja számára. A balettben a férfi odamegy hozzá, némi habozás után megragadja előbb az



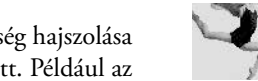
egyik, majd a másik szalag végét és megcsókolja, Natalja lába elé veti a rózsát és kirohan. Natalja fölemeli a fejét, észreveszi a rózsát, körülnéz, de a férfi már nincs sehhol. Natalja egyedül van amikor a függöny lehull.

Vajon Az egy hónap falunt végül Ashton egyik remekműveként fogják-e számon tartani, ezen írás pillanatában, nem sokkal a bemutató után, még túl korai lenne megjósolni. Annyi bizonyos viszont, hogy ellentétben a Prométeusz teremtményei című, utolsó nagyszabású alkotásával, ez a mű valódi Ashton-balet és a főbb művekben nyomon követhető fejlődési ívbe illeszkedik, ami nemcsak az utóbbi időkben keletkezett, hanem a pályáján korábban alkotottakban is tetten érhető. Így, miközben az új baletet összehasonlíthatjuk a Marguerite és Armanddal, vagy Az álommal abból a szempontból, hogyan redukálja a történetet a leglényegesebb alkotóelemeire és közvetíti e sűrített nyelven, nem szabad elfelejteni, hogy Ashton már sok évvel azelőtt elsajátította ezt a mesterségbeli fogást a Mercury Színház kicsiny színpadára készített baletteken. A Marie Rambert által „vezetett és ösztökélt” koreográfusoknak meg kellett tanulni „hogyan használhatják ki a táncszakaszok időtartamát, a zenei hatásokat, valamint a szereplők közötti feszülő drámai kapcsolódásokat a leghatékonyabb és leghatásosabb módon...”¹⁵

Ashtonnak jó oka volt rá, hogy az Egy hónap falunt „Sophie Fjedorovics és Broniszlava Nyizsinszka, Chopin honfitársai és az ő mentorai emlékének ajánlotta”. Fjedorovics segítette, hogy a Mercury Színházban tanultakat a nagyobb balett színpadra alkalmazhassa először a Sadler Wellsben, később a Covent Gardenban. Nyizsinszka mozgáseleméleti gondolatai mindig is élénken foglalkoztatták Ashton koreográfusi képzetét és már az Egy hónap falun elején kiderül, hogy e mű alkotásakor sem feledkezett meg róluk. Ezt példázza Seymour első szólója alapvetően egyszerű, de a felsőtest kicsavarásával és hajlításaival hangsúlyosabbá tett lépéseivel. (Ahogy karjait a feje köré fonja egy későbbi szólórészben egyenesen Pavlovát idézi). Az új baletben sok korábbi Ashton-balet elemei, motívumai felfedezhetők. Vera szólója a Les Rendezvous (Rendezvény) egyik női variációjára emlékeztet (Denise Nunn táncolta a Királyi Balett Iskola előadásain), gyorsaságában, központozó funkciójú gesztusaiban és az azonnal további forgásba átvitt piruettekkel. Iszlajev „kulcskereső” jelenete az Enigma hasonló variációit idézi. A karakter különységét ezekben is csak néhány skicc-szerű lépés szemlélteti. A pas de deux természetesen mindig is Ashton legékezőbb kifejező eszköze volt legalább a Lédáig visszamenően. Ezúttal négy is van belőlük egymás után; élesen elkülöníthető típusuk és az általuk közvetített érzelmek szerint. Ashton mindig is óvatosan alkalmazott emeléseket. Olykor akár a legakrobatikusabb változatokkal is élt, de mindig célszerűen nem csak öncélúan illesztette be őket. Vannak bizonyos emelések, amelyek szinte stílusa védjegyévé váltak; a megszokott formájukban is bemutatja őket, de vannak sajátos módon kibővített és továbbfejlesztett változatai is. Például Dowell Denise Nunnal előadott kettősében két olyan emelés is van, amik az Enigmáig nyomon követhetők vissza: ezekben a férfi csak egész kicsit távolítja el partnerét a talajtól. Dowell először itt is ezt teszi, majd lassan karhossznyi magasságba emeli a táncosnőt, s közben fordul is: a látvány mind virtuozitásban mind költői-ségében lélegzetelállító. Vannak a megszokott emeléseknek variánsai irányváltással a levegőben, vagy melyekből a nő olló-pozícióban ér földet; egy másikban Seymour kis battement-t csinál elől lévő lábával miközben grand jetébe emelik, ez a Két galamb egyik motívumára emlékeztet. Legszenvédélyesebb kettősükben Dowell a levegőbe dobja parterét amúgy „Bolsoj-módra”, és egyfajta „halacszkában” kapja el.

Az említettek nem csupán azt akarják sejtetni, hogy az Egy hónap falun pusztán csak Ashton korábbi balettjei jeles pillanatainak válogatott gyűjteménye. Éppen ellenkezőleg. A legkézenfekvőbb bizonyítékai, hogy Ashton alkotó ereje képes volt megújulni a nyugdíjazását követő

¹⁵ Az idézet forrása: Coton, 1975. Megjegyzés: A. V. Coton (1906–1969), eredeti neve Edward Haddakin, angol balettkritikus. A Daily Telegraph munkatársa.



„semmittevésben” is. Ékesszólóan igazolja ezt az is, hogy a mindenáron való eredetiség hajszolása helyett, a legegyszerűbb lépések és mozgásötletek újszerű felhasználásában jeleskedett. Például az ember azt hiheti, hogy a pas de bourré lehetőségeit már réges-rég kimerítették, ám amint Natalja és Beljajev kettősének utolsó pillanataiban a férfi az alsó kar alján megtartva partnerét lassan pörgeti előre és ide–oda suhannak a színpadon, a nő pedig felemelt karjaival is mintegy imitálja e mozgást, e pillanatok tökéletesen megmutatják, hogy ez a „remegő” előrehaladás hogyan fejlődik újabb veszélyes, romantikus elragadtatássá. Azt is gondolhatjuk, hogy Ashton már mindent elmondott a dekoratív illetve jelképes szalaghasználatról a Rosszul örözött lányban. Az új balett befejező momentumai azonban a legemelkedettebb líraisággal fejezik ki a gondolatot, hogy Beljajev nemcsak búcsúzik, hanem szabadon is engedi Natalját.

Akárcsak Az álom esetében, Ashton eredeti szándéka csupán az volt, hogy egy ismert művet mozgásba fogalmazzon, de végül hamisítatlan Ashton-mű született. Egyesek, köztük bizonyos amerikai kritikusok, adaptációnak tekintették a baletet, nem ismerték fel, hogy az eredeti darabot Ashton a saját alkotói szellemiségében újateremtette. Balettje a szerelem témájának sajátos, egyedi megfogalmazása: e szerelem számos ok miatt beteljesületlen, mégis fenekestől felforgatja az érintettek életét.

Mint mindig, Ashton most is sokat merített táncosai tehetségéből. Lehet, hogy ha pályáján korábban készítette volna el a baletet, Natalja szerepét Fonteynra, vagy Berjoszovára szabta volna, emberi és táncos kvalitásaikkal gazdagítva a karaktert. Seymour Nataljája sebezhető, szenvedélyes és kiszámíthatatlan – ilyen bárki mással is lehetett volna –, de Seymour egyszerre szórakoztatóan és bosszantóan önféjű; nem fél önálló karaktert megformálni és ellenszenves oldalát is bemutatni. Még figyelemre méltóbb, hogy Ashton felismerte: Seymour érett nővé és művésszé fejlődött. Oleg Kerenszkij megállapítja: Natalja szerepformálása elüt korábbi alakításaitól, melyekben „a tinédzser lánytípust kellett megformálnia.”¹⁶

A férfiszerepekben, a tényleges táncjeljesítmény Beljajevé és Koljájé, mindketten megcsillogtathatják alkotójuk és saját virtuozitásukat. Wayne Sleep szólói Ashton legbriliánsabb – férfiaknak készült – alkotásai közé tartoznak. Az egyik átlós enchainement -ben a fordultatos ugrást spárgában hajtja végre, emlékeztetve Barisnyikov egyik specialitására. A Dowellnek készült koreográfia még innovatívabb, a férfi adagiót mély sasszékkal és kitartott szokellésekkel egészíti ki; különösen emlékezetes pillanat, amikor a sasszé arabeszkbe, majd gyors fordulattal egy ellenkező irányú, második arabeszkbe fejlődik. Ashton e jellegzetes lépéssel ruhazza fel a karaktert. Mint már említettem, Grant a férj szerepében erősen emlékeztet az Enigma különceire; Rencherre alig emlékszünk az ott játszott szerepében, most viszont valódi színészi alakítást nyújt. Jelleme kevésbé bonyolult a többiekénél, éppen azért, mert nem táncnyelven, hanem színészi játékkal ábrázolódik. Mint korábban oly gyakran, Ashton fiatal táncosok iránti együtt érző megértése most is megmutatkozott, ezúttal a Denise Nunnal készített koreográfiájában. Vera szerepe mind technikai, mind drámai kihívás volt számára, de Ashton segítségével felnőtt a feladathoz és az ártatlan áldozat megejtő portréját alkotta meg. Marguerite Porters szépsége túlzottan finom a csiszolatlan Kátyához, de kettősük Dowellel parádés jelenet.

Ki kell mondani, hogy A rosszul örözött lányhoz hasonlóan, az alkotói együttműködés leggyengébb pontja a látvány. Az, hogy Julia Trevelyan Oman Iszlajevék otthonát grandiózus és fényűző palotaként ábrázolta, a balett alaphangulata ellen hat. A díszletek túlzott szimmetriája és naturalizmusa ugyancsak. A szalon falán a Don Giovanni korából származó metszeteket idéző festmények egyszerűen félrevezetőek. A néző elveszti a díszlet és a muzsika közötti kapcsolatot, ugyanis a képek a zenekari árok előtti sor mögül már aligha kivehetőek, így bemutatásuk csak a tervező saját örömeire szolgálnak. Ez semmiképp nem idézi meg a Turgenyev darabját átható,

¹⁶ Az idézet az alábbi folyóiratból származik: New Statesman, 1976. 02. 20.



provinciális unalom, tespedtség, nyári bágyadság hangulatát, melyben könnyen szövődnek meg gondolatlan, tapintatlan és esetleg viszonzatlan érzelmi bonyodalmak. Az írásmű másik, Ashton meglehetősen vonzó aspektusa: a természet, az orosz táj szeretete. Az Egy vadász feljegyzéseiben, A Bezsín Lug című novella elején lévő, nyári nap leírásáról Ashton egy korábban említett cikkben azt írja: „felidézte bennem a szemlélődés, merengés és a távoli végtelent fürkésző állapot napjait.” A díszlet hátsóablakán keresztül látható, a háttérfüggönyön ábrázolt táj, tényleg csak szegényes módon helyettesítette az írott szót. Talán szerencsésebb lett volna Fedotov, vagy más 19. századi orosz realista festő szellemében tervezni meg a díszleteket. De ha már nem így történt, legalább az 40-es évek végén, Old Vic-beli, Michel St Denis rendezte, emlékezetes Egy hónap falun produkcióhoz Tanya Mojszejevics által tervezett díszlethez hasonlót lehetett volna kreálni. Oman teljesítménye annál is inkább csalódás, mert nem feledhetjük, mily jelentős mértékben járult hozzá az Enigma sikeréhez.

Majd meglátjuk, az Egy hónap falun sikere felbátorítja-e Ashton és alkot-e hasonló léptékű, újabb baletteket. Bizonyára ösztönzően hatna, ha tudtára adnák „szükség van rá”. Azt sem ártana tudnia, hogy Alexander Bland szerint „a kreativitás erejéből mit sem veszítve, szabadon árad.”¹⁷ Ez két olyan szempont, amit Ashton látszatra már-már kétségbe vont, mielőtt visszatért a munkába. Petipának annyi idősen mint Ashton most, még meg kellett komponálnia a Hattyúk tava I. és III. felvonását és a Rajmondát. Csak reménykedhetünk, hogy Ashton is újabb remekművekkel ajándékozza meg a világot.

(Benyő Hedvig fordítása)

Irodalomjegyzék

Coton, A.V. (1975): *Writings on Dance:1938–1968*. London: Dance Books.

Fleet, Simon; Fedorovitch, Sophie (1955): *Sophie Fedorovitch, tributes and attributes: aspects of her art and personality by some of her fellow artists and friends*. London.

Gottlieb, Nora; Chapman, Raymond (1973): *Letters to an Actress: Story of Turgenev and Savina*. London: Allison & Busby.

Turgenev, Ivan (1950): *A Sportsman's Notebook*. London: Cresset Press.

¹⁷ Az idézet forrása: The Observer, 1976. 02. 15.



Juhász Zoltán

Zórándi Mária pályaképei a színpadi néptáncművészet 20. századi történetéből

Zórándi Mária életem egyik legmeghatározóbb egyénisége volt. Nagy megtiszteltetésnek tekintem, hogy néptánc tagozatos növendékként megtanulhattam tőle a magyar néptánc stilsztikái és technikai szeretétét. Megragadó személyiség volt, emberként és pedagógusként egyaránt. Példaképünk, akit a sors is arra predesztinált, hogy kiváló táncosként és oktatóként is előttünk járjon.

1956. szeptember 12-én született Budapesten. 1971-ben nyert felvételt az Állami Balett Intézet néptánc tagozatára. Tímár Sándortól a néptánc magas színvonalú technikai tolmácsolását tanulhatta meg. Györgyfalvai Katalintól a színházi és a táncos szakma törvényeit és szeretétét sajátította el. Végzés után, először az Állami Népi Együttesbe szerződött, ahol számos kiemelkedő szóló feladat megformálásában jeleskedett (pl. Rábai: Ecséri lakodalmas – Menyasszony). Táncos pályafutása alatt kiválóbbnál kiválóbb szakemberekkel dolgozhatott, – pl. Novák Ferencsel, Kricskovics Antallal –, akik nem csak szakmailag, hanem emberileg is segítették őt. Kricskovics lehangoló és izgalmas személyiségének köszönhetően, Zórándi Mária átszerződött a Budapest Táncgyűtteshez, és ott képezte tovább magát.

Pedagógiai pályafutása nagyon korán elkezdődött. Tímár Sándor felkérésére, az 1975-ben induló második tagozaton, Tímár mester mellett asszisztensi és óraadó feladatokat is ellátott. Ezt követően a néptánc tagozatok képzésében meghatározó pedagógiai munkát végzett, először tagozati, később néptánc tanszékvezető lett. Megállás nélkül képezte magát, több diplomát és képesítést is szerzett, majd doktorált a Színház és Filmművészeti Főiskolán. Szakmai karrierjének a csúcspontját a Magyar Táncművészeti Főiskola rektori székének elnyerése jelentette. Tragikusan korán bekövetkezett halála, óriási veszteség nemcsak a néptáncos szakmának, hanem meggyőződésem szerint az egyetem tanművészetnek is.

A mesternő írását Felföldi László szerkesztőként, a következőképpen jellemzi: „...a könyv hiánypótló, s egyben folytatásra váró munka.” (7. o.) A munka egyedülálló a tekintetben is, hogy lényegre törő stílusának köszönhetően hiteles képet ad a 20. századi hivatásos és amatőr néptánc mozgalomról, és az azokat irányító személyiségekről.

A könyv párhuzamot von a „bartóki út” és az ún. Magyar Iskola alapítóinak munkássága, és szellemisége között. Ezen alkotók példaként tekintettek Bartókra, és az általa kidolgozott hármas lépcsőfok elméletre. A Bartók által választott „csak tiszta forrásból” mottó, meghatározó követelmény lett minden Magyar Iskolabeli alapító és növendéke számára.

A szerző dolgozatának elején átfogó képet ad a 20. század 20-as 30-as éveinek néptánc színpadi történéseiről. Itt kiemelt helyet foglal el a Gyöngyösbokrét mozgalomnak, és megálmodójának Paulini Béla újságírónak bemutatása és munkássága. Megjelenik továbbá a szemben álló Muharay Elemér – Szabó Iván vezette Muharay Együttes és Molnár István által irányított KALOT is. Ez a két fiatalember – Szabó és Molnár – meghatározó szerepet játszanak a Magyar Iskola első generációs koreográfus nemzedékében.