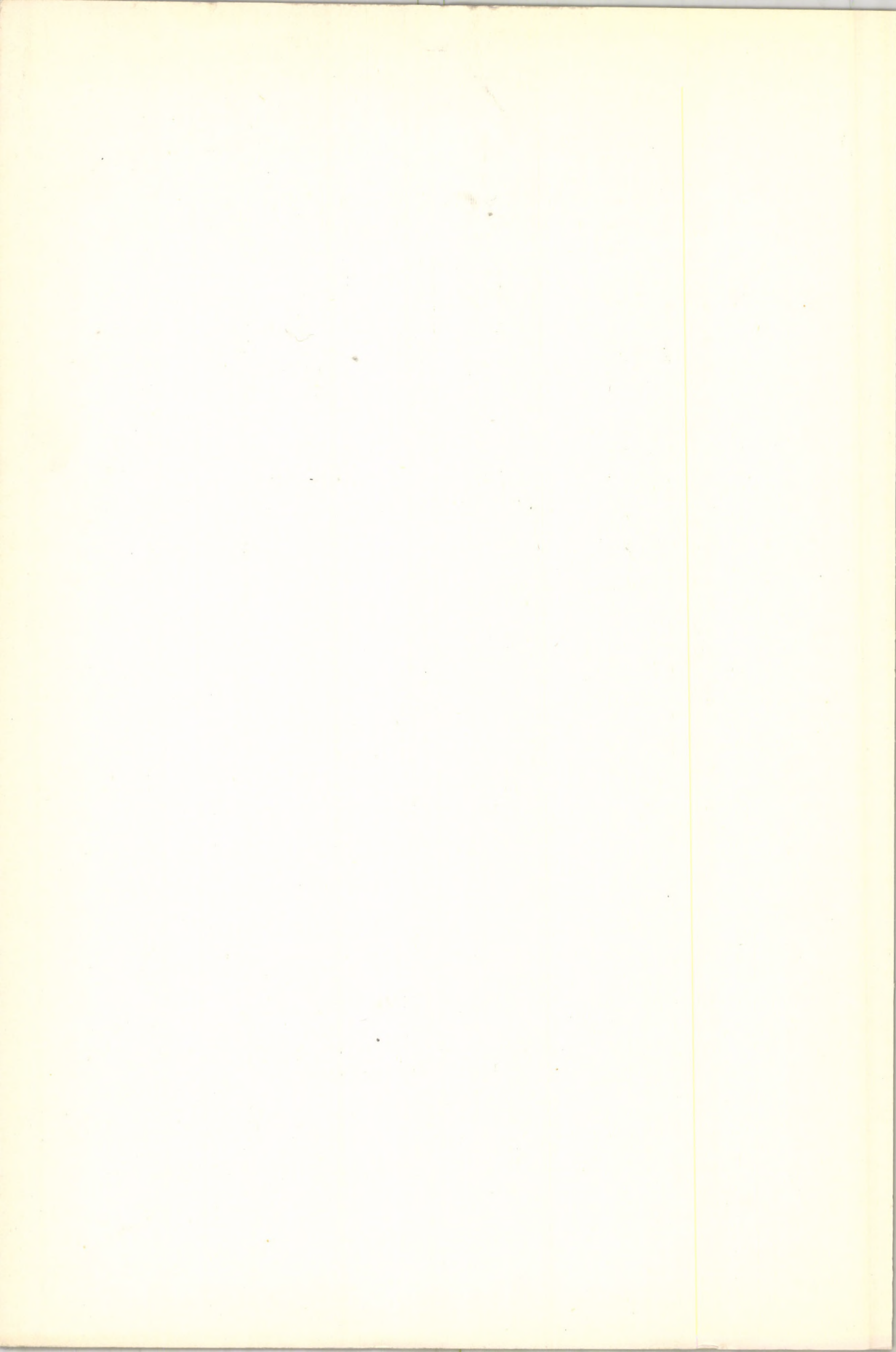




*TÁNC TUDOMÁNYI
TANULMÁNYOK
1975*



**TÁNCTUDOMÁNYI
TANULMÁNYOK
1975**

Szerkesztette
Dienes Gedeon

Kiadja
A Magyar Táncművészek Szövetsége
Tudományos Tagozata
Budapest. 1975.

A címlapot tervezte: Szabó Iván

A kötet a Kulturális Minisztérium támogatásával, hazánk felszabadulásának 30. évfordulójára jelenik meg

6 Magyar Táncművészek Szövetsége, 1975.

Felelős Kiadó: Körtvélyes Géza

A Magyar Táncművészek Szövetsége főtitkára

Készült: A Magyar Színházi Intézet Sokszorosító Üzemében
Budapest, I. Krisztina krt. 57.

Felelős vezető: Lázár Egon

E L Ő S Z Ó

Az európai szocialista országok számára az 1975-ös esztendő a Szovjetunió vezetésével a hitleri fasizmus felett aratott győzelem, az elnyomás alóli felszabadulás, új társadalmi fejlődés kezdetének 30. évfordulóját jelenti. Ez az ünnepi kiadvány, amely Szövetségünk kiadásában 1956 óta megjelenő sorozatnak folytatása, öt évi szünet után, az említett országok neves kutatóinak különböző tárgyú és hazájuk tánckulturájának szempontjából fontos és jellemző tanulmányait gyűjti össze.

Balet- és néptáncművészet, társulatok és művészek tevékenysége, néptánc típusok és a kutatás módszertani kérdései kerültek egymás mellé 10 nemzet, 14 szerzőjének munkáiban. A bolgár, cseh, horvát, lengyel, magyar, német, orosz, román, szlovák, ukrán szakírók örömmel kapcsolódtak a közös vállalkozásba. Így együttesen kívánjuk népeinket és társadalmunkat, művésztünket és tudományunkat egységbe forrasztó szocialista nemzetköziséget kifejezni, amely, mint 1945 igaz öröksége három évtizeden át vezérelt és ma is széles, közös perspektívát tár elénk.

Budapest, 1975 tavaszán

Magyar Táncművészek Szövetsége
Tudományos Tagozata

ПРЕДИСЛОВИЕ

Для европейских социалистических стран 1975-й год - это 30-ая годовщина одержанной под руководством Советского Союза победы над гитлеровским фашизмом, освобождения из-под ига и начала развития нового общества. В этом юбилейном издании, продолжающем после пятилетнего перерыва серию, изданную нашим Союзом с 1956 года, собраны статьи знаменитых исследователей этих стран, разнообразные по содержанию, и в то же время важные и характерные с точки зрения развития танцевальной культуры данной страны.

В работах четырнадцати авторов из десяти стран подняты вопросы балетного искусства и искусства народных танцев, деятельности коллективов и артистов, вопросы типизации народных танцев и методики исследований. Болгарские, венгерские, немецкие, польские, румынские, русские, словацкие, украинские, хорватские, чешские специалисты охотно откликнулись на наше предложение принять участие в этой общей работе. Мы желаем выразить таким образом объединяющий наши народы и государства, наше искусство и науку социалистический интернационализм, который, являясь верным наследием 1945 года, в течение тридцати лет руководил нами и в настоящее время открывает широкие общие перспективы перед нами.

Будапешт, весной 1975 года

Научное отделение
Союза венгерских артистов танца

Tartalomjegyzék

Szovjetunió

- Ju. Szlonyimskij: Magyarország fia - Oroszország barátja
/Békefi Alfréd/ 7
- Je. Szuric: Korszerűség a moszkvai és leningrádi balettben
/1917-1927/ 21
- N. Csernova: A szovjet balett a hetvenes években 41
- A. Gumenyuk: Az ukrán népi táncok mifajai és tematikája 57

Bulgária

- R. Kacarova: Racszenica 71

Csehszlovákia

- E. Jaczová: A szlovák balett fejlődéséről 81
- V. Vašut: Prága balett 95

Jugoszlávia

- I. Ivančan: Jugoszlávia néptáncai 113

Lengyelország

- I. Turska: Balett a népi Lengyelországban 125

Magyarország

- Maác L.: A színpadi néptáncművészet szemlélete és stílusa
Európában 141
- Pesovár E.: Hagyomány és korszerűség a néptáncművészetben 157
- Körtvélyes G.: Bemutatók és vendégjátékok az Operaházban
/1971/72. - 1973/74./ 163

Német Demokratikus Köztársaság

- K. Petermann: Az NDK táncarchívumának felépítése és
munkamódszere 177

Románia

- A. Giurchescu: Időszeri kérdések a román néptánc kutatásában 191

Orosznyelvű összefoglalók

205

Содержание

Советский Союз

- Ю. Слонимский: Сын Венгрии - друг России
(Альфред Бекефи)
- Е. Суриц: Современность в Московском и Ленинградском балете
(1917-1927)
- Н. Чернова: Советский балет в семидесятых годах
- А. Гуменюк: Жанры и тематика украинских народных танцев

Болгария

- Р. Кацарова: Раченица

Чехословакия

- Э. Яцова: О развитии словацкого балета
- В. Вавут: Балет Прага

Югославия

- И. Иванчан: Народные танцы Югославии

Польша

- И. Турска: Балет в народной Польше

Венгрия

- Л. Маад: Сценическая трактовка и стилевые особенности народного танцевального искусства в Европе
- Э. Пешовар: Традиция и современность в народном танцевальном искусстве
- Г. Кёртвейеш: Премьеры и гастроль в Будапештском Оперном театре
(1971/72 - 1973/74)

Германская Демократическая Республика

- К. Петерманн: Структура и рабочий метод архива хореографических материалов ГДР

Румыния

- А. Джуржеску: Современные вопросы исследования румынского народного танца

Резюме на русском языке

MAGYARORSZÁG FIA - OROSZORSZÁG BARÁTJA

/Békefi Alfréd/^{1/}

Jurij Szlonyimskij

A magyar színházi évkönyvekben semmiféle adatot nem találunk róla, és neve a nyugat-európai országok évkönyveiben sem szerepel. Nincs nyomtatott írás arról, hogy hol született, kikből állt családja, milyen balettképzést kapott és hol, hogyan alakult ki alkotó egyénisége, milyen színpadokon lépett fel az Osztrák-Magyar Monarchiában vagy más nyugat-európai színházakban.

De mindez talán nem is határozná meg a balett történetében elfoglalt helyét. A jogot erre Oroszország adta meg neki.

A moszkvai és a pétervári balettben eltöltött ötven év kötötte őt örökre össze az orosz színház és balett-pedagógia dicsőségével, amiről az alábbiakban lesz szó. Ezért emlékeznek meg róla jó szóval a szovjet balett-történészek és a táncművészeti utmutatók szerzői és számolnak be röviden színpadi működéséről attól kezdve, hogy orosz földre lépett. Oroszország lett második hazája. Alfréd testvére, Károly, aki szintén balettművész volt, Oroszország számos vidéki operaszínházánál dolgozott mint táncos és balettmester, így Odesszában is. Gyermekei orosz balettművészek lettek: Marija Karlovna 1909-ben fejezte a pétervári színiiskolát és lépett be a Mariinszkij Színházba, 1912-ben pedig Fjodor Karlovics végzett, aki nagyapja nevét viselte. Máriát F.Lopuhov mint tiszta klasszikus táncosnőt említi, és a magam részéről hozzáteszem - nagyszerű ugrótechnikával. A ballonitás, úgy látszik, a Békefi-táncosok családi sajátossága volt. Lopuhov szerint Fjodor is ugrásaival vált ki. Julia és Jelena Karlovna Békefi Alfréd kedvencei voltak, aki a balett ábécéjétől kezdve tanította és ösztökölte őket még akkor is, amikor már több színházban felléptek: Jelena például a moszkvai Nagy Színházban. Károlynak volt még egy fia is - Alekszandr, aki szintén az apai uton haladt, de hogy mikor, milyen módon és milyen eredménnyel - arról hallgat a krónika.

Sajnos csak néhány éve fedeztük fel a Leningrádban lakó Jelena Karlovna Békefit. A leningrádi Színházi Múzeum egyik munkatársának, A. M. Nyehendzinek átadott A.Békefitől hátramaradt néhány tárgyat, köztük az ő és családtagjai fényképeit, valamint napi feljegyzéseinek egy-két

fűzetét. Legtöbbjük, úgy látszik, a blokád alatt tönkrement.^{2/} Ezen kívül Jelena Karlovna mesélt atyjáról, testvéreiről és nővéreiről. A családi hagyomány szerint a Békefiek régtől fogva cirkuszi művészek, táncosok voltak. Az volt az elgondolásunk, hogy Jelena Karlovnával egy csomó életrajzi kérdést tisztázzunk a családról, és főleg annak okát, hogy Mária és Fjodor, mint a Mariinszkij Színház iskolájának növendékei majd művészei, miért viselték eleinte a Serer nevet és csak később tették hozzá a Békefi nevet. Jelena Karlovna azonban hamarosan elhunyt, és így Békefinek a Szovjetunióban élő családja utolsó sarjával is megszakadt a kapcsolat.

Csupán a moszkvai és pétervári cári színházak levéltáraiban fellelhető személyes iratok tették lehetővé a jelen tanulmány megírását.^{3/} Mai ismereteink szórványosak, hézagosak. De e kis helyen sokat elmondani ugysem lehet. Önkéntelenül merülnek fel kérdések, amelyekre a választokat csak a magyar kollégák tudnák megadni kutatásaik eredményeképpen. Tanulmányunk szánt is erre és a magyar tánc történetéhez is szól.

Ivor Guest "The Ballet of the Second Empire 1858-1870"^{4/} c. két-kötetes művének olvasása közben a könyv mellékletében a Grand Opérán kívüli párizsi színházak balett-tevékenysége kapcsán az alábbiakat olvastam:

THÉÂTRE DÉJAZET

"1861. március 7. Békefi Aladár magyar táncosokkal"

Ennyi az egész. Vajon mit csináltak, kik voltak ezek, milyen vonatkozásban volt Békefi Aladár Alfréddal^{5/}, egyáltalán köztük volt-e a mi hősrünk, mi volt a műsor és hogyan fogadta őket a sajtó és a közönség? Megkérdeztem Guestet, van-e erre vonatkozóan valami anyaga, de válasza lesújtó volt - semmi további információt nem tud adni. Van egy olyan érzésem, hogy a párizsi ujságok, folyóiratok és levéltárak gondos átkutatása bővebb fényt tudna vetni erre az érdekes közlésre. Eddig csak az orosz levéltárakból sikerült valamilyen magyarázatot kapni.

1865 nyarán Pétervárott és Moszkvában kilenc magyar táncosból álló csoport lépett fel Békefi Fridrich vezetésével. Úgy látszik, hogy Fridrich volt a bennünket érdeklő Alfréd atyja, akit Oroszországban a tyai néven Fedorovicsnak neveztek. Ebben a csoportban táncolt Alfréd is.

Most már feltehető, hogy a Párizsban vendégszereplő táncosok csoportja a szerteágazó Békefi család tagjaiból állt. Persze lehettek a csoportban a családhoz nem tartozó művészek is, ahogy ez akkor, meg most is szokásos cirkuszi akrobaták, táncosok stb. esetében.

Hogy mi lett később Békefi társulatával, nem ismeretes /gondosan végig kellene lapozni a pétervári és moszkvai sajtó lapjait/, de Békefi Alfrédot a Nagy Színház szerződtette egy évadra. Leginkább mazurkát, de főleg csárdást táncolt. A szerződést azonban nem hosszabbították meg. V.Kraszovszkaja idézi a cári színházak igazgatójának levelét, amelyből kitűnik, hogy "Saint-Léon balettmester véleménye szerint Békefi ur képességei a cári színház számára messze nem elégségesek". Békefi orosz pályafutásának első része ezzel le is zárult.

Hogy a következő években mit csinált, azt pontosan nem tudni. Guest fent idézett könyvében olvasható Saint-Léon-nak a "Coppelia" szövegkönyv^virójához, Nutterhez írt levele, amely a balett előkészületei közben 1869 szeptemberében kelt. Saint-Léon már rég óta és több alkalommal használt fel magyar motívumokat előadásában. A "Coppelia" kompozíciója közben ismét arra gondolt, hogy csárdást illesszen be a táncok közé, és talán ezzel kapcsolatban írta Nutternek, hogy "a napokban néhány sorommal jelentkezik Önnél egy Békefi nevű személy, magyar és szláv táncok, egyszóval a karaktertáncok ismerője. Elég jó a mimikája és komikus szerepekre is alkalmas. A táncegyüttesben ugyis férfihány van; talán fel lehetne használni. Ha jelentkezik, legyen szives Perrin urnak megemlíteni. Valószínűleg nem sokat fog kérni, és megvan benne az a sikk, ami a bluzis zefirjeinknél hiányzik a szláv táncokban." Igaz, hogy dicsérő szavait egy kis megjegyzéssel fejezi be: "majd elfeledtem: mint danseur noble, nem valami erős".^{6/}

Mivel magyarázható Saint-Léonnak Békefire vonatkozó önellentmondásos két értékelése? Mikor mondott igazat és mikor nem? Ugy vélem, hogy mindkét értékelés fedi az igazságot, bármilyen valószínűtlennek hangzik is. Valószínűleg Békefi nem kapott balettiskolai művészképzést gyermekkorában és serdülőkorában, de tehetséges autodidaktika volt, aki koncertszinpadí gyakorlata során nagyszerű karaktertáncossá vált. A moszkvai Nagy Színházból való elbocsájtása utáni években nyilván keményen kezdett dolgozni, hogy a szűk fellépési lehetőségeket leküzdje; nemcsak pódiumokon, hanem Nyugat-Európa színházaiban is fellépett. Egyébként ezekben az években koránál fogva már művészi mesterségének be kellett érnie. Ha 1843-at tekintjük születési évének^{7/}, akkor 1865-ben 22 éves volt, 1868-ban pedig már 26, vagyis belépett a balettművész beérésének korába.

És még egy dolgot lehet feltételezni. Saint-Léonnak Nutterhez írt részletes jellemzéséből ítélve, a koreográfus Békefivel vándorélete folyamán valamilyen színházi alkalommal akadtatott össze és Békefit új minőségében látván új vélemény formálhatott róla.

Békefit azonban mégsem hívták meg a Grand Opérába. De miért is nem sikerült a híres balettmesternek, aki a "Coppeliát" tanította be és Békefit alkalmasnak tartotta a színház számára, a táncost a társulatba behoznia? A megfejtés egyszerű. Saint-Léon maga sem tudta, hogyan illeszkedjék be a színházba és Nuttert kérte meg, tudakolja meg az igazgatótól, miféle új munka vár még rá. Saint-Léonnak a "Coppelia" bemutatója utáni hirtelen és korai halála azonban ezt a kérdést tárgyalanná tette.

Ezek az évek Nyugat-Európában aligha voltak kedvezőek a művészek és a balettmesterek számára; a balettbe való nagyfoku beáramlás a legtehetségesebbeket is munkanélküliséggel fenyegette. Csak Oroszország tudhatta őket a munkanélküliségtől és a nyomortól megmenteni. Nem tudjuk, hogy Békefi hol és hogyan töltötte el a párizsi Grand Opéránál való sikertelen kísérlete utáni hét évet. 1876-ban már 33 éves elmult, és évei, mint balettművészeknek, meg voltak számlálva. Békefi életében és alkotó perspektíváiban kritikus helyzet állt elő. Annál meglepőbb a moszkvai irodának a cári színházak pétervári igazgatóságához 1876. január 27-i jelentése, amelyet egy szovjet balett-történész idéz:

"A folyó téli évad elején a moszkvai igazgatóság engedélyt adott, hogy a Nagy Színház szinpadán bemutakozzon Békefi, akit az igazgatóság mint tapasztalt és tehetséges táncost ismer és aki képzettségét a legjobb külföldi színházakban, pl. Párizsban, Bécsben, Milánóban és Pesten szerezte. Békefi ur a "Lovacska", "Stella", "Ariadne" és a "Kalóz" c. balettekben összesen 13 alkalommal táncolta eddig a karaktertáncokat anélkül, hogy az igazgatóságtól bármilyen jutalmat kapott volna."

Figyelemre méltó a Békefi ingyenes fellépésére vonatkozó megjegyzés. És ez nem csak egy-két fellépésre vonatkozik, ahogy a vezetőség és a közönség előtt ismeretlen táncos bemutatkozásánál szokott lenni, de még ismert külföldi művésznél is, hanem tizenháromra.

Békefi az utolsó döntő tétet tette fel a mérlegre. Nem volt hova mennie, hisz egymás után zártak be a nyugat-európai színházak, csökkentették a társulatok létszámát, szegényedett a repertoár, a férfitáncosokat elbocsájtották és az állandó közönség követelésére travesti-táncosnőkkel helyettesítették; egy máshonnan jött táncos esélyei a színházba való bekerülésre ugyyszólván a nullával voltak egyenlők. Oroszország akkor már régen a balett külföldi mestereinek menedékhelye volt, akik akár a munkanélküliség miatt, akár a komoly alkotómunka utáni vágyból tekintettek feléje. Az ő szemükben az orosz balett megszerezte nemcsak az elsőséget, hanem a világuralmat is - Oroszország a világ balett-színházának harmadik hazája lett Olaszország, majd később Franciaország után.

Érdekes azon színházaknak a moszkvai iroda levelében fennmaradt felsorolása, amelyekben Békefi az azelőtti években dolgozott. Leendő életrajz-írója majd megállapítja, hogy mikor és milyen minőségben dolgozott ott hősünk. De akárhogy is, Békefi, művészi tapasztalattal és érettséggel szánta rá magát a moszkvai bemutatkozásra. És ennek meg is volt az eredménye.

A moszkvai iroda szerint Békefi ur beváltotta a Moszkvai Igazgatóság által hozzá fűzött reményeket és tökéletesen bebizonyította, hogy kiváló tehetsége mellett ért a szakmájához, tapasztalt művész és megvan benne minden, amit egy elsőosztályú táncostól meg lehet kívánni. "A közönség körében akkora volt a sikere, hogy jobban ünnepelték, mint a többi első táncost, akik szerepeket játszottak: táncait folyton megismételték, számtalanszor tapsolták ki a függöny elé, ha neve a plakátokon szerepelt, az előadások bevétele magasabb volt."

1876. február 16-án Békefit felvették a Nagy Színház együttesébe. Itt számtalan karakterszerepet táncolt. Egyik csúcsteljesítménye továbbra is a csárdás volt. Egy évvel később nagy sikerrel szólózott "A hattyúk tava" bemutatóján a magyar táncban. Sikerral vett részt félkarakter és félklasszikus számokban is, köztük saját szerzeményeiben.

"A hattyúk tava" 1880. évi Hansen-féle felújításában Siegfried herceg szerepét táncolta, de megérdemelt siker nélkül. Saint-Léon megjegyzése, hogy nem danseur noble típus, úgy látszik beigazolódott. Békefi helyettesíthette a klasszikus táncost, de ő maga nem volt az. De akárhogy is, a sajtó egyhangulag dicsérte a Nagy Színház igazgatóságát "a nagyon jó és hasznos szerzeményéért".

A Moszkvai Iroda közbenjárt 1882-ben Békefi szerződésének meghosszabbítása érdekében "tekintettel Békefi ur magasfoku lelkiismeretes szolgálataira és a moszkvai balettben való nélkülözhetetlenségére, ahol ő mint kiváló táncos az első helyet foglalja el és majdnem minden fiatal főszerepet táncol."

Igy hát a döntő tétet megnyerte és biztos helyet harcolt ki magának az orosz balettben. Sőt az új életbe annyira beilleszkedett, hogy 1883-ban felvette az orosz állampolgárságot.

A moszkvai balettben azonban hamarosan drámai események történtek. Az anyagiak szűkössége arra kényszerítette a cári színházak igazgatóságát, hogy a moszkvai balettet szinte a maga egészében likvidálja. Egy külön bizottság, amelynek Petipa és L. Ivanov is tagja volt, megvizsgálta a helyzetet és a súlyos következményekkel terhes likvidálás ellen foglalt állást. Így aztán az együttest csökkentett létszámmal újjászervezték.

Békefi előtt most olyan perspektívák nyíltak, amelyeket sem koránál fogva, sem a művészi lehetőségek korlátozottságánál fogva nem remélhetett: átirányították a pétervári együtteshez mint karaktertáncos szólistát. Ebben nyilván nem kis szerepe volt Petipa és Ivanov róla alkotott véleményének, akik éberren figyelték a moszkvai balett személyi összetételét. A perspektívák úgy értendők, mint a pétervári balett által kínált új lehetőségek. Nem beszélve arról, hogy a jelek szerint /a repertoár, a tehetséges táncosok száma, a táncos lehetőségek minősége, az olyan balettmesterek jelenléte, mint Petipa és Ivanov/ a pétervári balett messze a moszkvai felett állt. Ezekben az években Pétervár nemcsak első és legfőbb balettközpont volt Európában, de közeledett a század utolsó évtizede Csajkovszkij és Glazunov balettjeivel, amely az orosz színházat a nemzeti és nemzetközi fejlődés új magaslataira emelte. Előkészületben voltak a fokini alkotások és az "orosz szezónok" évei, amelyek az orosz táncművészet, zene és festészet - az egész művészet utolérhetetlen nagyságát mutatták meg a világnak.

E hullám hátán emelkedett fel Békefi is. Másodifjúságában új erőre kapott, amellyel a 90-es évek orosz balettje remekműveinek létrehozásához maga is hozzájárult. Nyilvánvalóan lelkesedett Petipáért és Ivanovért, akik őt a repertoárban pontosan úgy használták fel, ahogy egykor Saint-Léon javasolta. Sőt valamivel szélesebb körben. Karaktertáncok, mimikai szerepek, emeléses lovagi szerepek - ezek alkották a régi és főleg az új balettekben való mindennapos részvételének széles skáláját. Ide tartozott a "Ruszlán és Ljudmilla" lezginkája, a "Zoraj" mauritániai törzsi vezére, "Esmeralda" Quasimodója, Auróra egyik kérésjének szerepe a "Csipkerózsika" első felvonása kvintettjéből, "A lovasság szálaláson" huszárcapitánya és mások.

1887-ben Lev Ivanov Békefi számára R. Drigo zenéjére egyfelvonásos balettet készít "Büvös erdő" címmel. Békefi kapja a férfiszerepet, amely különböző stílusú kifejezőerőt kíván bonyolult táncos helyzetekben; ez is mutatja, hogy a balettmester mennyire bizott Békefi alkotó képességében. Érdemes megjegyezni, hogy ez az előadás volt, amellyel Ivanov debütált, és ugyanakkor Békefi is a számára és neki készült bonyolult hősi szerepben.

Ez a munka közel hozta Békefit az orosz balett kiváló munkásához, nagy barátjához. A "Büvös erdő" zeneszerzője, R. Drigo Békefi egyik legjobb barátja lett. Nincs szándékomban taglalni, hogy hogyan és miért született meg a balett eredeti fináléjának ötlete, de hadd idézzem Drigo néhány évtizeddel később írt visszaemlékezéseit: " az utolsó próbák

egyikén Ivanovnak egyszerre csak az jutott eszébe, hogy kísérletképpen eltérjen az általánosan elfogadott formától, nevezetesen, hogy a balettet kódával vagy galoppal fejezze be és azt mondta, hogy jó volna az 'Erdő'-t magyar csárdással befejezni." Mélyről jövő és messzire mutató gondolat ez. A mű hőse és hősnője ugyanis magyarok. Szerelmük számos megpróbáltatás után győzedelmeskedik. Az a szándék, hogy a felvonást a szerelem tiszteletére, a szerelem dicsőségére, hogy úgy mondjam, a hősök nemzeti nyelvén fejezzék be, az akkori balettszínpadon eredetinek minősült. Egy kóda, egy galopp vagy egy klasszikus pas de deux helyett egy csárdáskettőt iktattak be. A koncertszerűséget a valóságossággal összekötő duettnek igen nagy sikere támadt. Hogy Békefi részt vett-e a születő tervben, vagy egy ilyen művésznek a társulatban való jelenléte sugalta-e Lev Ivanovnak és Drigónak a gondolatot - nem is annyira fontos. A célt elérték. Békefi alighanem először kapott testére és szívére szabott szerepet a balett hőisének megformálásában.

Az egyszerű mese primitív volta ellenére a balettnak és előadónak biztos és állandó sikere volt. Persze azért nem volt olyan könnyű Békefinek a közönséget megnyernie: a pétervári balettnben igen jó erők táncolták a vezető szerepeket mind a klasszikában mind a karakterben. Sirjajev elbeszélése szerint igencsak megnyerte a balettmestereket, a színészeket és a közönséget is. Hirtelen mérgező, de egyben békülékeny is volt; nagy munkabírással rendelkezett, sokat kezdeményezett, gyorsan felfogta a koreográfus szándékait és azokat pontosan végre is hajtotta, olykor tudott mestereinek érdemleges dolgokat is sugalmazni, fáradhatatlan utkereső volt, baráti viszonyban volt a színészekkel és jóindulatúan vette sikereiket, idegenkedett az intrikától, és az akkori idők balettművészeihez képest rendkívül képzett volt. Unokahuga elbeszélése szerint Békefinek többnyelvű nagy könyvtára volt, sokat olvasott, tanulmányozta az előadások anyagát, foglalkozott a folklór- és a karaktertáncokkal és értett is hozzá. Ennek később hasznát is látta. Békefi karrierjének zenitje még hátra volt. Ez a XIX. század végén jött el ugyanakkor, amikor a balett fejlődési törvényei szerint a művésznek ott kell hagynia a színpadot, és másképpen hasznosítani magát.

Közeli barátságba kerülván Petipával /aki mindenkinek tisztelte kívánságait, aki segíteni kívánt a munkában/ Békefi szívesen megosztotta vele - amikor szükség volt rá - szerény, de értékes táncos tapasztalatait, különösen a karaktertánc terén. Ez különösen hasznosnak bizonyult Petipa egyik új hatalmas munkája, a "Rajmonda" kapcsán.

Nem tudjuk és talán sosem fogjuk megtudni, hogy a készülő "Rajmonda" cselekményét ki és miért helyezte át az első két felvonás Provence-ából a harmadik felvonásban Magyarországra, hogy ki és miért tette meg a francia grófnő szerelmét, Jean de Brienne francia lovagot Endre magyar király udvarában rendezett ünnepség hőségévé. A meseszöveg bárgyúságát még az is tetézi, hogy a történelmi II. Endre király a keresztes hadjárat folyamán vereséget szenvedett. Így aztán a hadjáratból való szerencsés visszatértekor nem valószínű, hogy vidám ünnepséget rendezett, méghozzá a provence-i pár tiszteletére.

Még sok mást is el lehetne mondani e mű valóságatlanságéről és hiányosságairól. Glazunovot különösen a zenei szöveg hipertrófiájával, hosszúságával, túlzott tömörítésével lehet vádolni. De bármennyi hibát találunk is benne, itt mégis a "Csipkerózsika" örököséiként egy új balett-dramaturgiával állunk szemben. Nevezetesen valamely jellem vagy helyzet aspektusainak megfelelő táncos színezettel megrajzolt alakítások rendszerének, színpadi cselekményének bonyolítása céljából összeállított és konfliktáló szimfónikus táncszvit dramaturgiájával. Egy olyan zenei-koreográfiai mestermű, amelynek bizonyos korrekciók mellett, mint valódi klasszikus alkotásnak élnie kell.

A balett mindegyik felvonása két táncszvitből áll. Az elsőben a karaktertáncok szvitje a palota életét vázolja fel, a második felvonás Rajmonda szerelmi álmódzásait jeleníti meg. A második felvonásban mindkét szvit mintegy vitatkozik egymással, két külön világot, a lovagi és a spanyol-mór világot, a nőre, a szerelemre vonatkozó antagonisztikus nézeteket jellemezve. A harmadik felvonásban a karaktertáncszvit a klasszikus szvittel váltakozik, de történik itt valami nagyszerű dolog is. Az első szvit karaktertáncának elemei behatolnak a második szvit klasszikus táncába és valódi értelemmel telítik, a klasszikus és a magyar tánc színeinek az akkori évek színházában ismeretlen harmóniájával. Erre az ötvözetre a szerzőknek a hősök diadalmas szerelme szépséges megünnepléséhez, a zene és a tánc nyelvén elbeszélte magyar idillhez volt szüksége.

A harmadik felvonás hagyományos, de szokatlan módon nagyszerű pompával, ragyogó magyar kísérettel diszitett indulóval kezdődik, ami bizonyos exotikus jelleget kölcsönöz a felvonásnak. A magyar gyermektánc és a felnőttek csárdása az indulóval együtt jellegzetes szvitet alkot, amelybe sehogy sem illik bele a mazurka. Ezután következik a magyar klasszikus tánc, amelyben minden szónak megvan a maga jelentése. A "magyarnak" és a "klasszikusnak" az egymásmellettségében újdonság a feladat megfogalmazása és megoldása - a klasszikus tánc nemzeti formát ölt.

Nem fogom most ennek az igazán nagy táncnak a zenei és koreográfiai kompozícióját elemezni. Elég, ha elmondom, hogy benne a 12 legjobb klasszikus szólista táncos és táncosnő, valamint a balerina és partnere vesznek részt. Egy 14 személyes együttes önmagában is grandiózus dolog, nem beszélve az olykor szándékosan uniszónóban mozgó csoport "többszólamuságáról". A zenei-koreográfiai szerkezet páratlan elemzését a kiváló szovjet tudós, Aszafjev akadémikus tollából kell itt megemlítenem.

Ha az egész "Rajmonda" ebből az egy kompozícióból állana, akkor is méltó volna a világ elismerésére és a színpadi halhatatlanságra. Nemcsak azért, mert a koreográfiai alakítások ilyen koncepciója bizonyos mértékben egyedülálló a múlt század balett-színházában. Az adott esetben arról van szó, hogy magyar motívumokat /az első pillantásra absztrakt és nem-nemzeti/ klasszikus táncformákban kiváló elgondolás alapján és sikerrel általánosítottak. Vagyis arról, hogy a harmadik felvonásban a karaktertáncokat a klasszika váltja fel, amely azonban képes arra, hogy szélesen és mélyen ábrázolja a csárdást megteremtő nép arculatát, és így Glazunov és Petipa történelmi vívmányának tekintendő. Meglepő és egyben fájdalmas is, hogy ez a zene és koreográfia még nem kapott megfelelő helyet a magyar balettszínpadon.

A grand pas szerkezete a következő. Az entréé-ban három hullámban négyesével jönnek be a táncosok ugyanazt a mozdulatot ismételve, amíg a vezető pár meg nem jelenik. Ezután jön az összes résztvevők adagiója, amelyet Aszafjev "magyar pasztorál"-nak nevez, és amely kétségtelenül egyike a legjelentősebb lírikus pillanatoknak az egész "Rajmondá"-ban. Akaratlanul is felidézi a magyar erdőket, a nemzeti táj ősi szabadságát, a végtelen pusztákon felhangzó, álmodozó dallamokat. A koreográfia nem ezt a képet mintázza, hanem mintegy a zene által rajzolt képet érzelmi-lélektani háttérként használja a szerelmi kódá, a természet himnusza, a tájlakta nép ábrázolása számára.

Aztán itt vannak a táncritmusok szellemes és találékony variációi. A férfi-variáció egy négyszólamu koreográfiai fuga, amelyet virtuozitásban versenyző lovagok táncolnak, beleértve a főszereplőt, olyan nagyszerű táncosok parádéja, amilyenek abban az időben csak az orosz balettben voltak találhatók. A másik variáció a hősnő szólója, egy "reszkető" zongoraszólo, amely rendkívül finoman és érzelmesen adja vissza zenében és táncban a szerelem boldogságától eltelt Rajmonda személyiségét. A világ múlt századbeli baletthagyományában egy kézen lehetne megszámolni azokat a női variációkat, amelyek a zene és koreográfia kifejező erejével és eredetiségével a férjhezmenetel előtt álló leány érzelmi skáláját így tudják kifejezni. A hősnő klasszikus és

magyar színekkel rajzolt portréját a variáció olyan szellemesen oldja meg, hogy aligha lehet más hasonló feladat megoldásával összehasonlítani. A végén pedig jön "a ragyogó, idegfejlesztő kóda az alapmotívum érdekes 7+8+1-es felépítésével. Ha a ritmusok tűzijátékában Glazunov nem tudja a magyar Lisztet felülmulni", írja Aszafjev, "vagy Brahms érzékeny à la hongroise stílusát, a célnak megfelelően azonban /t.i. a magyar tánc ritmikus lendületének a klasszikus tánc szigorú szerkezetébe való beillesztésének megfelelően/, a feladatot ragyogóan oldotta meg, semmit nem hagyva a véletlenre." A "Rajmonda" zenei és koreográfiai csúcspontját jelentő szvit felejthetetlen élményét elhomályosítja a rákövetkező jellegtelen, banális galopp az összes résztvevőkkel; ez valami idegen test, amelytől meg kell szabadulni.

Nemcsak azért beszéltem ennyit a "Rajmondá"-ról, mert a "Csipkerózsika" örököséként a szvitekből annak a szimfónikus balettnak dramaturgiai előfeltételeit teremtette meg, amelynek "felfedezésével" a mi századunk színháza büszkélkedik. Engem a máig is napirenden lévő feladatnak, nevezetesen a klasszikus tánc és a nemzeti tánc /a nemzeti jelleg legszélesebb értelmében/ zenei és színpadi szintézisének megoldása érdekelt. Végül van még egy harmadik, nem kevésbé fontos szempont. A "Rajmondá"-ban az orosz balett rokonságra lépett a magyar táncsal, Oroszország gyönyörű virágokból font koszorút a Magyarországgal való barátság jegyében.

És ebben a vonatkozásban érkezett el Békefi pályafutása zenitjéhez. Nem azért, mert ismét x-edszer eltáncolhatta a csárdást: hogy az igazat megvalljam, a magyar táncokat a "Rajmondá"-ban más művészek táncolták, ő a mazurkát adta elő. Annál jelentősebb azonban szerepe, amint azt barátja és harcostársa - Petipa művészi segítője - A.V. Sirjajev futó megjegyzéseiből tudjuk. Békefi nem maradhatott mellettük közönbős. Nem nézhette tétlenül Petipa és Glazunov igyekezetét, amellyel Magyarországot akarták megénekelni, a magyar népi művészetet megjeleníteni - elődei és honfitársai büszkeségét. Petipa előtt nagy feladat állt: megkísérelni az első látásra egymástól idegen két erőt - a klasszikus táncot és a folklórt - szintetizálni. Sirjajev elbeszélése szerint Békefi egy, a táncművészet természetéről sokat gondolkodó nagy művész tapasztalatát, lelkének tüzeit, magyarországi emlékeinek erejét adta hozzá Petipa művéhez. Nem fontos, hogy a bemutató plakátján és műsorában erről egyetlen szó sincsen. Petipa sikere nyilván nagy örömet jelentett Békefinek. Itt érte el élete zenitjét.

A "Rajmondá"-val a sikerek megkezdődtek és nem befejeződtek. Egy évvel később Lev Ivanov Liszt második rapszódiaját állította színpadra. Lehet, hogy az eredeti zenéből itt-ott vágott, lehet, hogy a hangszerelésben ez vagy az ma jobb lett, de ne higyjünk a "semmi újdonság"-féle sznobisztikus értékeléseknek. Maga a tény, hogy Liszt második rapszódiaja a múlt század végén megjelent a balettrepertoárban, maga az a tény, hogy a csárdás formailag nemzeti, tüzes temperamentumu és koreográfiai nyelvezetében valós kompozícióját a Mariinszkij Színházban tömegesen táncolták, ünnep volt Oroszország és Magyarország számára, talán egyelő mértékben. Békefi számára pedig kétszeresen. Az első pár férfitáncosként hatalmas sikerrel lépett fel Magyarország fia - Oroszország barátja. Most is, akárcsak az első debütáláskor, Lev Ivanovhoz kapcsolódik, és ezuttal karrierjének fénypontján ténylegesen bucsut vesz a közönségtől. Ezután Ivanov hamarosan meghal anélkül, hogy a "Szilvia" színrevitelét befejezné. És ezután Békefi sem alkot olyant, ami a fent leírt előadásokkal, illetve az azokhoz való hozzájárulásával egyenrangú lett volna.

Uj század kezdődött és Békefi életében és munkásságában komoly problémák mutatkoztak: mind gyakrabban gyengélkedik és körülötte hol félhangon, hol fennhangon mondogatják "mindenki számára eljön a leváltás ideje". Békefi tovább dolgozott a színházban, még néhány új szerepet is kapott, de a múlt század nagy balettművésze életére már árnyékok vetülnek. Ez nem utolsó sorban a cári színházak új igazgatójától, V. Tyeljakovszkijtól ered, aki a sajtóban is azt hangoztatta, hogy minden baj az öregektől származik: ők a művészet megújulásának áthághatatlan gátjai. Tyeljakovszkij az újdonságok legnagyobb ellenségét Petipában látta. És ebben nem volt egyedül. A törvénytisztelő hivatalnokokon kívül az igazgató, és a balett fiataljai között is talált támaszra, akiknek cselekedeteit bizonyos fokig zavarta az általánosan elismert nagy tekintélye. Nehéz "Amerikát felfedezni", mert kiderülhet, hogy már fel van fedezve. Persze, a fiatalok közül a haladóbb táncművészek ezzel az állásponttal nem értettek egyet, bár erélyes harcot folytattak a bevett kliésék és csökevények ellen, amelyekben a múlt század balettszínpada ugyancsak bővelkedett. De idézzük csak a legismertebbeket: Fokint és Anna Pavlovát.

De akárhogy is volt, Petipa és harcostársainak évei meg voltak számlálva. 1903-ban Tyeljakovszkijnak sikerült Petipát, az óriást ledönteni - a művészt nyugdíjazták. Két évre rá került sor Sirjajevre és Békefire.

Békefi személyes ügye a cári színházak levéltárában található 1747.sz. 1905. szept. 2-án kelt dokumentummal fejeződött be. Ime néhány sora:

"A cári szentpétervári színházak balettegyüttesének művésze Alfréd Békefi egészségi állapotára való tekintettel... az igazgatóságtól a szolgálatba való elbocsáttatását és nyugdíjaztatását kérte... Nevezett művész, aki ausztriai alattvalók sorából jött, 1876. február 16-án lépett szolgálatba, 1883. március 31-én tette le az orosz alattvalói esküt, 1887. január 1-től kezdve évi 3000 rubel ellátmányban részesült."

Az igazgatóság kéri, hogy állapítsanak meg számára nyugdíjat. Ezután egy nem érdektelen bekezdés következik.

"Emellett, tekintettel e kiváló művész 29 éves, tehetséges és hasznos működésére /persze, az ilyen elismeréstől a hivatalnokok nem hatódtak meg, - Ju.Sz./, akinek hajlott kora és rossz egészségi állapota miatt kell nyugdíjba mennie, valamint tekintettel Békefi ur szűkös anyagi helyzetére valamint arra, hogy betegsége folytán nem tudja az anyagiakat előteremteni, kötelességemnek tartom alázatos tisztelettel ...kieszkö-zőlni Békefi ur számára a szolgálatból való elbocsátásától kezdődően nyugdíjt kiegészítő állandó segély folyósítását kérni... ami a szolgálat után mindössze évi 1800 rubelt jelentene."

Érdekes apróság, hogy - az aláírásból ítélve - Tyeljakovszkij nem volt halandó a kérvényt úgy tekinteni, mint az igazgatóság vagy a saját kérését; a dokumentumot ugyanis "az igazgató helyett" nyilván egyik beosztottja írta alá.

Két hónap sem telt el, és az együttes többsége máris reagált a fent említett három személy elbocsátására, a cári színházak történetében egészen szokatlan módon. A balett sztrájkbizottsága a balettművészek többsége nevében egész sor követelést terjesztett az igazgatóság elé, köztük a három személy - Petipa, Sirjajev és Békefi visszatérését. Az 1905-ös forradalom leverése és a rákövetkező kegyetlen reakció lehetővé tette, hogy az igazgatóság megmaradjon a maga álláspontján. A sztrájkok és követelések kezdeményezőinek legtöbbszörét mindenféle ürügyekkel eltávolították az együttesből. Hiába fordult Sirjajev és Békefi az igazgatósághoz különböző javaslatokkal, mint például azzal, hogy szervezzék meg a remekművek filmrevéltelét. Tyeljakovszkij számára ők annyira gyűlöletesek voltak, hogy a tőlük jövő legnemesebb szándékokkal szemben is süket és vak maradt.

Közben éppen ezekben az években Sirjajev Békefivel igen fontos munkába kezdett, amelyet teljes mértékben csak ma tudunk értékelni. Még a múlt század végén mindegyikük, saját magának, kidolgozta a virtuóz és sokoldalú karaktertánc oktatási módszerét. Aztán Békefi összeállt Sirjajevvel, és együtt dolgoztak ki egy olyan képzési rendszert, amely a karaktertáncot oktató minden tanfolyamon ma általánosan elfogadott módszeré vált.

Olykor Fokin is összejött Békefivel, akit bevont a cári szinpadon kívüli előadásába is. Békefi az orosz művészek külföldi vendégszereplésén is részt vett, sok nyugat-európai színházban fellépett, unokaöccseit és hugait felkészítette a balettpályára, egyes balettművészeknek órákat is adott. Az első világháború kezdetén visszatért Pétervárra, amelyet többé sosem hagyott el.

Az Októberi Forradalom idején 74 éves öregember volt. Unokaöccsei éltek a lehetőséggel, hogy elődeik hazájába ellátogassanak, de ő nem kívánta új hazáját elhagyni. Rá is, mint a Vörös Pétervár minden lakójára a polgárháború idején, a 14 hatalom intervenciójának éveiben inséges idők és megpróbáltatások vártak. Békefit egészsége gátolta a mozgásban, és csak igen ritkán látogatott el abba a színházba, ahol már egy "ismeretlen ifjú törzs" lakott és dolgozott gyümölcsözően. De eljárt hozzá Sirjajev, aki fáradhatatlanul dolgozott a fiatal balettnemzedék képzésén. Együtt dolgoztak ketten a karaktertánc tanításának módszerén, aminek folytatásához aztán fiatal tanárokat is találtak. Egy időben Békefi maga is visszatért a pedagógiához: neve az 1923-as Pétervári Színházi Évkönyvben is szerepel, mint aki az újonnan alakult Színházművészeti Intézetben a leendő drámai színészeknek karaktertáncot tanít. Aktivitása azonban évről évre csökkent. Békefi 1925. augusztus 8-án hunyt el. Szovjet emberek fogták le szemét és kísérték utolsó utjára. Meleg nekrológgal emlékezett meg haláláról a "Zsizny Iszkussztva". Neve benne van A. Sirjajev, A. Lopuhov és A. Bocsarov karaktertáncáról szóló 1938-as kiadású tankönyvében. Szerepel a szovjet balett-utmutatókban és az orosz koreográfia történetének kutatási eredményeiben.

"A múlt embere", ahogy a cári színházak igazgatósága nevezte, belépett a jövőbe és a feledés homályából halála után az emlékezés fényébe. Az igazi művész utjai valóban kifürkészhetetlenek! A történelem ítélőszéke valóban nem tűr részreahlást!

Jegyzetek

1/ Ajánlom e tanulmányt régi barátomnak, Dienes Gedeonnak, aki a cikk hőisére felhívta figyelmemet. /Ju. Sz./

2/ A naplóban a francia nyelvű oldalak gót betűvel írott német nyelvű oldalakkal váltakoznak. A gondos kisbetűs kézirat csak nagy erőfeszítéssel lehet elolvasni. Még tartogathat adatokat Békefinek az orosz színházzal való kapcsolatáról.

3/ Köszönetemet fejezem ki az archivum lelkes tanulmányozójának, A. Sz. Csheidzének a személyes vonatkozású anyagok feltárásáért.

4/ London, 1953.

5/ Ki ez az Aladár? Alfréd atyja Friedrich, maga Alfréd, vagy egy másik személy? Ismét egy rejtély.

6/ Részlet Arthur Saint-Léonnak Charles Nuittierhez írt 1869. szeptember 14/26-i leveléből. Idézve Ivor Guest "Letters from a Ballet Master" c. előkészületben lévő könyvéből.

7/ Helyes-e ez az évszám? A 70-es, sőt a 80-as évek orosz sajtója hangsúlyozottan Békefi fiatal voltáról ír, holott ekkor már mintegy negyven lehetett, vagy több. Vagy talán olyan nagyszerűen tartotta magát? Ismeretes ilyen esetek, de csak ritkán. Gondoljunk akár P.A. Gerdtre .

Leningrád, 1971. június - 1974. november

Jelizaveta Szuric

A cári balett /még ha "néhai" is / és a proletár-forradalom, úgy tetszik, nem összeegyeztethető fogalmak...

Mire szolgálhat a balett a maga hercegeivel és tündéréivel a hatalmas megrázkódtatások, példátlan társadalmi eltolódások korában egy darabokra szakadt, viharvert, feldúlt országban?

A nézőtéren lornyonnal a kezükben ülő nagyvilági balettománoknak éteri tündérek mutogatják lábaik szépségét a színpadon... A balettkolákban a kolostorok szigorú elzártságában a táncot az orosz fülnek idegen, furcsa elnevezésekkel tanítják. A cári színházak művészeinek kasztja dúsan ellátott, önelégült, szolgálatkész és szolgálai alkalmazkodó, magas rangokkal, briliáns melltükkel, a kétfejű sas emailképével diszitett órákkal, bőséges nyugdíjjal...

Sokan így látták a balettet.

Ellenséges, idegen világ szagával átítatott "illatszeres porcelánmifaj". A cári korona drága disze. Tehát hadd pusztuljon! Amint nehéz csizmák taposása alatt pusztul, csörömpölve törik apró darabokra és szóródik szét a porba, udvari fogadások törékeny semmisége. Kacat, amelyet nincs miért magukkal hurcolni a kommunista holnapba.

Ha akadna a balettnak védelmezője, az sem menthetné át máshová, legfeljebb, ahogy mondani szokás, az "értékmegőrzőbe".

Megőrizni? De mi célból? Mint egy múzeumi tárgyat, hogy megbámuljuk: milyen szép, hogy volt és már nem lesz? Vagy úgy, mint élő szervezetet, amely újra nőhet egészen másféle talajon? Maguk a balett mesterei, a történeteken elgondolkodva feltették a nehéz kérdést, hogy mit is tudnak az ország új gazdáinak nyújtani.

Ezekben az években Oroszországban csak Moszkvában és Pétervárott voltak állandó hivatásos balettegyüttesek. A moszkvai Nagy Színház együttesének élén Alekszandr Gorszkij állt 1924-ben bekövetkezett haláláig. Ezt követően az előadásokat Leonyid Zsukov, Vlagyimir Rjabcev, Vaszilij Tyihomirov és Lev Lascsilin állították be. De a moszkvai balettszínpad legragyogóbb alakja Kaszjan Golejzovszkij koreográfus volt, aki 1925 után a Bolsoj előadásainak egész sorát alkotta meg. Pétervá-

rott Borisz Romanov és Pavel Petrov távozása után, az 1920-as évek elején Fjodor Lopuhov került az együttes élére. Gorszkij, Golejzovszkij és Lopuhov, - mindegyikük a maga sajátos útját járta a művészetben. Éppen ezért mindegyikük más és más választ adott a felmerülő kérdésekre, de egyikük sem ment el szótlannul az olyan lényeges problémák mellett, mint a balett korszerűsítése.

Valamennyien arra törekedtek, hogy az új proletárnézők számára nyújtsanak előadásokat, olyan témájúakat, amelyek érthetők számukra és közelebb állnak hozzájuk. Ezzel magyarázhatók az 1920-as évek törekvései az előadások klasszikus örökségének átdolgozására. A régi meséket elvetve, a meglévő zenéhez igyekeztek egészen új, forradalmi szövegkönyvet illeszteni. Hasonló kísérletek folytak az operánál is. Nem csekély gúnyt váltott ki Meyerbeer "Hugenották"-ja, nemkülönben a "De-kabristák" átértelmezése, a "Harc a kommunáért" c. opera Puccini "Toszká"-járá, amelyben a hősnő Zsanna Dimitrieva orosz kommunárnővé változott és harcolt a barrikádokon, Glinka "Ivan Szuszanyin"-ját is ekkor készültek "Sarló és kalapács"-csá átdolgozni.

Leningrádban, a zenei előadások forradalmasítása céljából működött a "Monumentális színház műhelye". Ennek vezetője Nyikolaj Vinogradov jónéhány baletthez írt új szcenáriumot. A Leningrádi Opera- és Balettszínház "felhívására válaszul", a színház 1924-25. évi műsortervében új szöveget készített a "Csipkerózsiká"-hoz. Igaz, hogy a kísérlet sok bosszúságot okozott a szcenárium szerzőjének. "Sajnos, Csajkovszkij zenéje olyannyira romantikus, hogy nem lehet belőle közvetlenül forradalmi szüzsét kialakítani a proletár-forradalom világos tükrözésére", mondja a dokumentum, amelyet a leningrádi irattárban őriznek. Meg kellett alkudni. Az előjáték cselekményét a XV. századba tették át, a többi felvonást a jövőbe, és a balettnak a "proletáriátus első felkelését" kellett bemutatnia. Désiré herceg a felkelés vezérévé vált. Auróra szimbólizálta a forradalom hajnalát. Szirén tündér helyett egy bölcs asztrológus szerepelt, aki vasútas tárcsával tárta fel a jövő kárpitját; Karabosz tündér a Világ Hercege volt, aki ellen felkelt a nép. A hercegnek el kellett rabolnia Aurórát, a nép üldözőbe vette. A végén a vezér felrobbantotta a koporsót, melyben Auróra nyugodott "és kápráztató ragyogásban, vörös lobogók között feltűnt a Világforradalom Hajnala".

A "Csipkerózsika" ilyen átdolgozásáról komolyan tárgyaltak a leningrádi színházban, de végül az előadás megvalósítására nem került sor.

Viszont megvalósult a Mariusz Petipa 1868-ban alkotott "Kandaul cár" c. balettjének átdolgozása. Mindenekelőtt elhagyták a balett címéből a "cár" szót: egyszerűen "Kandaul" maradt. Továbbá megtartották a szereplők nevét, csak cselekedeteik motivációit változtatták meg. Korábban Kandaulcárt, Gigesz trónjának bitorlóját felesége, Nizia megölte, majd maga is meghalt, mint áldozata szellemének üldözöttje. Most a páztor Gigesz felkelést szított Kandaul cár ellen. Ami a táncokat illeti, azok a régiék maradtak, és semmi közülük sem volt a balett meséjéhez. A "Kandaul" bukása rámutatott az effajta átdolgozások ésszerűtlenségére.

A korszerűség felé a másik út történelmi témákon át vezetett. 1917 februárja után egyszerre a Nagy Francia Forradalomból merített témák kezdtek vonzani a művészeket: ettől az időtől kezdve a cári himnusz helyébe a Marseillaise lépett, előszeretettel kezdték a forradalmat ábrázolni, és így mutatták be Romain Rolland "A Bastille bevételé"-jét.

1918 őszén írta Alekszandr Cserepnin kritikus az Izvesztijában: "Ideje a balettszínpadon olyan szüzsékre áttérni, amilyenek napjainkban a drámákban és az operákban lelkesítenek bennünket. Minden különösebb erőfeszítés nélkül ötlenek eszünkbe ilyen mesék - esetleg a Nagy Francia Forradalom korszakából - amelyek a balettben, a tömegpantomim e formájában helyénvalóbbak és találóbbak volnának, mint az operában vagy drámában." Ugyanekkor alkotja meg Pétervárott Borisz Romanov Borisz Aszafjev balettjét a "Carmagnole"-t, amelyet munkásklubokban mutatnak be.

Az 1920-as évek legelején a "Spartacus" c. balettben már magvalósul az eszmei mondanivaló: ehhez a baletthez a zenét a Bolsoj Reinhold Gliertől rendeli meg. Ugyancsak a Bolsoj megbízásából írt zenét Glier 1923-ban Lope de Vega "Fuente Ovejuna"-járá, amelyet azonban csak 1931-ben mutattak be "Komédiások" címen. Sota Rusztaveli "Párdúcőrös lovag"-jának szüzséjére Mihail Ippolitov írt zenét. A népi hősök közül a balettszínpadon elsőnek Sztjepan Razint, a XVII. századbeli parasztfelkelés legendás vezérének mutatták be. A róla szóló balettet Gorszkij állította színpadra az Októberi Forradalom első évfordulóján.

Alekszandr Gorszkij 1901 óta vezette a Moszkvai Nagy Színház balettegyüttesét, mint az együttes egyedüli balettmestere. Fokin idősebb kortársa, Gorszkij is kiállt a balett hasznossága mellett, az előadások történelmi hűségéért, a mozgás természetes plaszticitásáért; a XIX. századi akadémista esztétika ellensúlyozására a festői hatás elvét hangsúlyozta. Ennek alapján Gorszkij Petipa sok balettjét dolgozta

át, új zenékkal egészítve ki őket, átrendezve a táncokat. Téma, szűzsé, stílus szempontjából legfontosabb balettjei sok hasonlóságot mutatnak Fokin balettjeivel: leggyakrabban az antik világból merítette a tárgyat, amelyeket "duncanizált" szabad plasztikával formált meg, vagy a stilizált Kelet véres szerelmi drámáiból, vagy commedia dell'arte-szerűek voltak.

Gorszkij a "Sztyenyka Razin"-hoz Alekszandr Glazunov azonos című szimfónikus poémáját használta fel. Ennek egyik fő témája - az "Ej, uhnyem" - az orosz forradalmi mozgalom egyik legfelkapottabb dala ebben az időben, sőt egyik legkedveltebb össznépi dal az 1920-as évek elején. Ez a kor szellemének megfelelővé tette az egész balettet. Mindazonáltal a mű előterében nem a szociális motívumok álltak. Annak ellenére, hogy a balettet a forradalom éveiben adták elő, esztétikája folytán még a régi szellem művészeti irányához tartozott. Az előadás központi témáját az atamán szerelme képezte fogoly nője, a perzsa hercegnő iránt. Szerelme végzetes volt, hiszen a sztyenykai sereg zúgó-lódása arra kényszerítette az atamánt, hogy feláldozza szerelmét: hogy a hercegnő senki másé se lehessen, a Volga folyónak ajándékozta. Ami a népi hősnőt illeti, az előadásban számára még kisebb szerep jutott. A derék razini sereg felszabadult táncra perdült, s a hangulat ellenpólusát a perzsa fogoly nő sötét tónusú tánca képezte.

Mindazonáltal Gorszkij e kísérlete, minden tökéletlensége ellenére, nemszekegy jelentőséggel bír a maga idejében. A forradalom nyelvén beszélni igyekvő művészetek sokszólamú karában bár batoratlanul és kevés meggyőződéssel, de már megszólalt a balett hangja is.

Ez már csak azért is fontos volt, mert a forradalom első éveiben nagyon kevesen hitték, hogy a balett úgy, ahogy a cári színpadon öröklődött, egyáltalán képes a mához közeledni. Más siku táncos látványok keresése látszott akkor a jövő felé mutatni.

Még Anatolij Lunacsarszkij, az első közoktatási népbiztos is, amikor az akadémiai színházak védelmére kelt azokkal szemben, akik bezárásukat követelték, az opera és balett megőrzését tartotta szükségesnek "nem annyira önmaguk kedvéért, hanem inkább azért, aminek belőlük, kétségtelenül, ki kell nevelődnie". Így írt a "Miért őrizzük meg a Nagy Színházat?" c. brosurában 1925-ben. Lunacsarszkij ünnepi előadásokról álmódzott, népi forradalmi ünnepegekről, hatalmas "oratóriumokról" énekekkel, szavallatokkal és táncokkal, amelynek megvalósítása az opera és a balett feladata lenne. Már öt évvel korábban /1920-ban/ felkeltette Lunacsarszkij érdeklődését Ilja Snejder "Aranykirály" c.

baletlibrettója Szkrjabin "Poèmes de l'extase" c. zenéjére. Egyik cikében Lunacsarszkij szabadon engedte fantáziáját, leírva a képzeletében felmerülő előadást. Ez a nyomasztó munka ábrázolásával kezdődne: megfeszülő emberi testek hatalmas tömbje, amelyből óriási építmény alakul ki. Ezt követően féktelen bacchanália az aranybálvány körül. Átkozódó kezek erdeje és dühöngő tenger ágaskodik fel, és zúdul rá az emberek küzdelmére. Végül a fináléban a "szörnyű aranykultúra" összeomlása után - kisleányok és gyermekek ragyogó tánca bontakozik ki.

Hogy ezek a nézetek mennyire terjedtek el, arról Gorszkij balettjének szcenáriuma tanúskodik, amelyet Szkrjabin ugyanezen poémájára írt és a Bolsoj múzeumában őriznek. Abban is a népi felkelés jelenik meg szimbólikusan. "Magas hegy szakadékából kezek nyúlnak ki, százan és ezren - ökölbeszorítva végeláthatatlanul, fehérek és feketék." És ime "az egész föld megelevenedik az élő emberek tömegétől, felemelkednek a legmagasabb szintekre, tagjaik szinte megolvadnak a fáradságtól, mint a rabszolgák, súlyosan". És fent a magasban fantasztikus kastély - a földi gazdagság központja és a kicsapongás fészke. "És a félmezeten munkások tömege ráveti magát a fantasztikus palotára".

Az elvont allegórizmus időnként misztikus színezettel, e korai eszmék karakterének jegyében, a forradalom előtti esztétikus színházhoz hozta közelebb őket. "A kezek erdeje", mely mind Lunacsarszkijnak, mind Gorszkijnak felrémlett, nagyon emlékeztetett a reinhardti "Ödipusz király"-ra; a szcenáriumok más alakjai pedig úgy tűntek fel, mint a szimbólisták esztétikájának szüleményei. Egyébként ez a jelenség nemcsak a balettre vonatkozott: a drámai hivatásos és nem hivatásos színházak számos előadását ugyanez a stílus jellemezte.

Két balett szcenáriuma, melyeket Gorszkij iratai őriztek meg, és amelyeket a Bahrusinról elnevezett színházi múzeumban őriznek, még naivabb volt. Ezek Rimszkij-Korszakov tollából erednek, még Gorszkijjal az 1920-21-es években a Bolsoj stúdiójában való együttműködése idejéből és valószínűleg a stúdióelőadások céljait szolgálták. Sem egyik, sem másik nem került megvalósításra. Az első a "Vörös csillag" /Chopin zenéjére/, egy katonaszökevényről szól, akit mennyasszonya rábírt a harctérre való visszatérésre. A fináléban felvillan az égen a vörös csillag, amelyet a hős követ. A másik balett, a "III. Internacionálé" /Wagner zenéjére/, az első képben "az emberiség forradalom előtti korszakát" ábrázolja: nehéz munka, bánat és nélkülözés; a másodikban az emberiség magas emelvényen álló két alak felé törekszik: egy parasztlány sarlóval, egy munkás kalapáccsal. Egy oltáron a fegyvereket sarlóvá kovácsolják.

Nyilvánvaló a szcenáriumok összefüggése a forradalmi plakátokkal, amelyek a mondanivalót a végletekig sematizálták. A proletár-költők egész sorára az allegórizmus, a túlzások voltak jellemzők, amikor "a jövő izzó kovácsait" és "a szabadságot - a lángoló tüzet" énekelték meg. A drámai színházakban, különösen a tömegekre épülő alkotásokban, amilyenekből sok akadt az 1920-as években, a hőst derékig meztelen kovácsnak ábrázolták, bőrkötényben, félmeztelen ifjúnak sarlókkal és kaplácscokkal övezve, vagy lobogó ruhájú nőnek, zászlóval a kezében. Az ilyenekben allegórikus személyek szerepeltek: bölcsesség, eszme, gonoszság, stb.

Arsenyij Gladkovszkij és Jevgenyij Prusszak operája a "Vörös Péterváért" /1925/, vagy a zenés színházak Október tizedik évfordulójára színrehozott "Hősi tett"-je és "A huszonötödik"-je /Majakovszkij "Jól van" c. versére/ részben a drámák útkeresését követték.

Valami hasonló zajlott le a balett területén is.

A hagyományos balett formáját és a forradalmi ünnepélyességet sajátosan egyesítette magában az "Örökké viruló virágok" c. gyermekbalett, amelyet az Új Színház /a Bolsoj kamaraszínháza/ mutatott be Október ötödik évfordulójára. A gyermekek az ország jövője, örökké élő kincsei, ez volt az előadás eszmei mondanivalója.

A polgárháború után, a pusztulás, az éhség közepette az árvákra, az elhagyott gyerekekre kellett gondolni, harcot kellett indítani a gyermekbűnözés ellen. 1922-ben sok ezer gyermek élt nevelőotthonokban /a nevelőotthonok növendékei voltak az "Örökké viruló virágok" első közönsége is/; sokan közülük aszfaltfőző üstökben, padlásokon rejtőzve húzták meg magukat a razziák elől.

Az "Örökké viruló virágok" koreográfiai alkotás, énekkel és prózával, amit a gyermekek számára színpadi játékokat író ismert szerző, Vlagyimir Marc egyik darabja alapján alkottak. Zenéjét Borisz Aszafjev, a "Fehér lilium" c. balettjéből vették, amelyet népi forradalmi dalokkal egészítettek ki ott, ahol a jelenkort ábrázolták, és egyes részleteket az operákból és balettekből ott, ahol a fantasztikumot akarták kifejteni. A szerepeket a Bolsoj balettiskolájának növendékei, gyerekek a korból és a balett néhány művésze alakították. A közönséggel Marc szövegkönyvíró, mint "vezető" beszélgetett, aki a bemutatót követő napon tragikus körülmények között hunyt el; helyére Vlagyimir Rjabcev, balettművész lépett. Az előadást Gorszkij állította színpadra és Fjodor Fjodorovszkij rendezte.

Az előadás néhány divertissement-ből állt, párbeszédés jelenetekkel váltakozva. Hősei, egy kisfiú és egy kisleány, soha el nem hervadó /"örökké viruló"/virágokat kerestek. A közönséggel tanácskoztak, majd a varázslótól talizmánt kapva útnak eredtek. Utjuk minden állomása /erdő, kert, mező/ táncok sorára adott módot, mint a régi tündérballettekben. Az erdőben medvebocskok, nyuszik, békák és szöcskék, a kertben - rózsák, babarózsák, pillangók, őszi falevelek, a mezőn - kalászkok, búzavirágok, pipacsok táncoltak a gyermekek előtt. Mindezeket a táncokat a balettiskola növendékei adták elő.

A második felvonásban a mezei virágok tánca után új szereplők kapcsolódtak be a cselekménybe. "Munkatáncok" következtek, amelyekben arató- és cséplő lányok vettek részt; majd a molnárok és pékek, aki a szinpadon fánkot és lepényt "sütöttek". Utána almaszedő tánc következett. A balett utolsó jelenetében /a "kovácsműhelyben"/ kovácsok tevékenykedtek, /és velük, ahogyan a műsorfüzet közli, "különböző mesterségek mesterei"/: kőművesek épületet emeltek, kubikusok alagutat fúrtak... a kovácsok munka közben így daloltak: "Kovács vagyok, ifjú a lelkem..." Erre a zenére léptek be a nézőtérre az ifjú főszereplők. A kovácsok kikovácsolták a sarlót és a kalapácsot, a magasba emelték és a forradalomról beszéltek. Megmagyarázták, hogy az örökké viruló virágok, amelyeket a hősök keresnek, ők maguk, a munkásgyerekek. A rivaldán felírás villant fel: "A gyermekek a nap virágai, az élet öröme."

Az apoteózisban, a háttérben a felkelő nappal, a kovácsok pajzsot tartottak sarlóval és kalapáccsal, fölöttük gyermekek, kezükben világitó betűkkel, amelyekből az "Internacionálé" szó alakult ki.

Az akkori előadások módszere és kifejezőmódja lassan kiszorította a gyermekes divertissement-ok hagyományait. A nézőket bevonták a cselekménybe, a vezetők és ifjú hősök egyaránt kérdésekkel fordultak a nézőkhöz, és a szünetben a nézők is résztvettek a "parasztok" játékában. A második felvonásban, a paraszttok táncai után, kenyérajándékot hordtak szét a nézőtéren, abból, amelyet a szinpadon "sütöttek" és almákat, amelyeket ott "szedtek" le a fáról.

A nézők az apoteózisba is bekapcsolódtak. A gyerekek - nézők és művészek - együtt özönlöttek ki a színház előcsarnokába, dalokat énekelve, amilyeneket a gyermekotthonokban és iskolákban tanultak: többek között az "Internacionálé"-t és a Lunacsarszkij szövegére írt gyermekhimnusz: "Mi gyermekek, rózsabimbók".

Lunacsarszkij érdeklődéssel fordult az "Örökké viruló virágok" c. balett felé. Természetesen nem hagyhatta figyelmen kívül a mű naivitását, ahol a klasszikus táncokban pillangók röpködtek, mellettük kovácsok szónokoltak a forradalomról. Mindazonáltal az effajta előadások rokonságban voltak azokkal az ábrándokkal, amelyeket a népi forradalmi tömegünnepélyekkel kapcsolatban ő maga szőtt, ahol ugyancsak bevonták a közönséget a cselekménybe.

Mindaz arra ösztönözte Lunacsarszkijt, hogy írjon Leninnek és meg-hívja őt az "Örökké viruló virágok" második előadására. A levelet 1922. november 10-én adták fel, éppen akkor, amikor a Bolsojt a bezárás veszélye fenyegette. Lunacsarszkij megjegyezte, hogy ennek a "forradalmi gyermekbalettnak" az előadása bizonyítja a Bolsoj életrevalóságát. "Talán ha Ön tulajdon szemével látná, hogy mi is tulajdonképpen az általam és munkatársaim által megőrzendőnek ítélt színház, és hogyan haladt előre a forradalom ügyének szolgálatában, Ön is megérti, milyen mély keserőséggel fogadjuk annak elfojtási kísérletét."

Elsőnek Fjodor Lopuhov kísérte meg az Októberi Forradalom ábrázolását balettszínpadon.

A leningrádi együttes e tehetséges vezetője az 1920-as évek folyamán a legkülönbözőbb irányzatokkal kísérletezett. Ő volt az első "táncszimfónia" szerzője /"A világegyetem nagyszerűsége" Beethoven szimfóniájára/, Sztravinszkij új irányzatú balettjeinek, a "Messe a rókáról" és a "Pulcinella" színpadra állítója. Az ő érdeme volt sok klasszikus balett felújítása, és a "Diótörő" eredeti ízű átdolgozása, korszerű revü stílusában, és Grieg zenéjére készült "Jégusz" c. balett. Mindezekben a klasszikus együttesek legjobb hagyományai érvényesültek Petipa szellemében. Ő mutatta be elsőnek 1923-ban a "Vörös vihar" c. balettet Vlagyimir Gyesevov zenéjére.

A balett címe önmagáért beszél. És nem ok nélkül a második hasonló kísérlet - Golejzovszkij későbbben bemutatott balettje - ehhez hasonló címet visel: "Forgószél". Lopuhov és Golejzovszkij ugyanazt a szimbólikus formát választotta - a vihar, a forgószél, a hurrikán, az orkán, a földön mindent magával sodró és minden régít elpusztító szimbólum formáját.

Az előadás prólóval kezdődött, amelynek témája, a program alapján, a "kereszt - a megáldozás és rabság szimbólumának megtagadása" és "törekvés a csillagok - a küzdelem és világszabadság szimbóluma - felé" volt.

Az első felvonásnak /a műsorfüzetben a felvonásokat "korszertien" folyamatoknak nevezték/ a feladata volt az egész táncos cselekmény számára a növekvő forradalmi lendület biztosítása. Ime hogyan nyilvánult meg az eszmei mondanivaló a mű kilenc táncának egymásutánjában:

1. A szocialista világnézet elemeinek felsorakoztatása nacionalista színezet nélkül.
2. A felsorakozott zenei energia fényenergiává alakul át, mely mindjobban visszatükrözi a szocializmus teljességét.
3. Az energia további transzformálása a zeneiből fényenergiává, majd tovább élő szervezetek alakjába.
4. Koreográfiai adagio klasszikus formában, amely a szocializmust jellemzi.
5. A szocializmus monolitja.
6. Jelentkezik a szakadás.
7. A szakadás.
8. Forradalom és ellenforradalom /két téma/.
9. A csillag konszolidálása.

Lopuhov terve annyiban érdekes, hogy megmutatja korának furcsa ellentmondásait. A koreográfus táncban akart filozófiai téziseket, politikai jelszavakat közölni. Mindez, természetesen, a gyakorlatban nem volt keresztülvihető. De a baletteket nem a műsorfüzetek szövege alapján, hanem a színpadi megvalósításuk alapján bírálják el.

Lopuhov egész sor klasszikus táncot alkotott. Ezekben Jelizaveta Gerdt és Viktor Szemjonov lépett fel a balettkar negyven művésze /a forradalom hadserege/ kíséretében és Leonyid Petrov táncművész a balettiskola növendékeivel /az ellenforradalom hada/. Jelmezük szűk, rövid - fürdőruhaszerű, - ing, vállukon kis körgallért viseltek, ami szárnnyakra emlékeztetett. Ami a táncokat illeti, azokról az előadás kritikusi igen szigorúan nyilatkoztak. Véleményük szerint a klasszikus tánc ezekben nagyon le volt egyszerűsítve, egészen a lépegetésig, ami inkább a tornára és nem a táncra emlékeztetett; az egész látvány Dalcroze mozdulatjátékait idézte. A balettmester szigorúan mellőzte mindazokat a mozdulatokat, amelyek nem hatnak "modernnek", amelyek a régre, az "udvari" balettre emlékeztetnek, inkább a tornához hasonló táncokat alkotott, amelyeket akkor sokan szembeállítottak az "önmagát túlélő" klasszikával. Ez erősen elszegényítette a koreográfia mozdulatkincsét.

Sok évvel később írta Lopuhov a "Hatvan év a balettben" c. könyvében, hogy a mű sikertelenségét megmagyarázza: "A cselekmény absztrakt-szimbólikus tartalma, méghozzá hasonló koreográfiai megoldásban, esztelen-ségbe fulladt". Valóban, a balettmester megvalósíthatatlan feladatot tűzött ki maga elé. A szocializmus lényegét táncban kifejezni lehetetlen. Ez a tánc számára ugyanúgy elérhetetlen, mint pl. a zene számára, hisz mindkettő az életjelenségekből az érzelmi lényegét bontja ki, hogy azt művészi módon formálja meg.

Amennyiben az első kép a forradalom elvont eszméjének a bemutatását szolgálta, úgy a második feladata a küzdelem résztvevőinek bemutatása volt a legnagyobb hitelességgel.

Munkásokat, matrózokat, vöröskatonákat, parasztokat a forradalom oldalán. Elrettentő módon a nyárspolgárokat, a "régii rend embereit", rablókat, részegeseket, huligánokat, spekulánsokat. A munkásokkal és parasztokkal összeütközve, ezek meghátrálásra kényszerültek. A jelenet a tüntetéssel fejeződött be: harsogott a vöröskatonák zenekara, az uttörők dobokat vertek, a parasztok a munkásokkal "karöltve" tüntettek.

Mindezek az alakok nap mint nap tüntek fel a rendező előtt Pétervár utcáin. Szükségszerű volt a szocialista lét ezen tipikus jelenségeit szinpadai alkotásba átültetni, kiemelni a szokványosságból, még akkor is, ha az maga a mindennapiság megnyilvánulása volt.

Ugy adódott, hogy a negatív alakok szinpadai általánosítása könnyebbnek bizonyult. Élővé váltak a zenei és táncos elképzelésekben; jassz-dalaik /pl. "Aljosa-sa" és "Mama-na"/ könnyedén váltak hetyke táncokká, tarka öltözkökük sajátos koloritot képviselt, utrirozott modoruk és hanyag járásuk azonnal szinpadai pózokat, táncos témákat sugallt. Nem véletlen, hogy Lopuhov alkotásaiban is a legrikítóbbaknak "A részeg rongyok tánca", a "Zsákos boszorkánytánc" és hasonlók bizonyultak.

Sápadtabban jelentkeztek a pozitív személyek. A drámai szinpadon már megtalálták a helyüket a munkások, matrózok, vöröskatonák, főként a "baloldali front" színházaiban. Meyerholdnál olyanok voltak, amilyenek az életben, betörték a nézőtérre, porlepetten és rekedten, velük együtt motorkerékpárok robogtak a teremből a szinpadra. De ez valódi színház volt, "az együttműködés" megdöbbenően párosult egyezményes mód-szerekkel és a legfantasztikusabb ötletekkel. A parasztok a "Vörös vihar"-ban valódi bocskorokat viseltek és festőien vakaróztak, de ettől nem nőtt meg a realitás. Nem volt még benne az a plusz, amely a "mag-szokott-hitelest" átvezette volna a "művészien igaz" síkjára.

Lopuhovnak sokan vetették a szemére, hogy a forradalomban csak a spekulánsokat és a csőcseléket vette észre. De hasonló szemrehányásokkal illethették volna ezekben az években /sőt később is/ a zenés színházak más opera- és operettszerzőit is. Könnyebb volt a negatív alakok karikatúraszerű felvázolása, mint pozitív kortárshősök jellemzése.

Az előadások éles kritikái nem segítették elő további kísérletek létrejöttét. A sajtó egybehangzóan bizonygatta, hogy a "Vörös vihar" elvetélt kísérlet. Nem csoda, hogy három év is eltelt, míg a forradalomról új balett született. Ez Moszkvában történt. Itt 1927-ben két balett készült mai témával: a "Vörös pipacs" - júniusban és a "Forgószél" - november 7.-i ünnepre. A "Forgószél"-t Kaszjan Golejzovszkij állította színpadra.

Golejzovszkij koreográfusi tevékenységét a forradalom előestéjén kezdte meg. A világháború éveiben, még mint a Bolsoj leendő művésze, népszerűségét a kis formák mestereként kereste és a kis színpadokon rendezett egész sor előadást. Október után Golejzovszkij teljesen a rendezői és pedagógiai munkára tért át, de a Bolsojon kívül táncstúdiókban is, amelyek százával létesültek ezekben az években. A stúdiómozgalom a 20-as évek egyik tipikus jelensége. Éppen a stúdiókban, amelyek a színházaknál mozgékonyabbak voltak, adódott lehetőség korszerű kísérletek megvalósítására. Vera Maja, Irina Dubrovskaja olyan sajátos műsorokat alkottak, melyekben agitációs etűdők szatirikus jellegű rajzokkal váltakoztak: "A város álarcosai", "A moszkvai utca", "A mi falunk". Ezekben vázlatosan megjelenített alakok tűntek fel "nők bőrkabátban", gépirónók, eladónők, rendőrök, spekulánsok különböző fajtái és a velük kapcsolatban álló orgazdák, olyanok, amelyeneket Lopuhov mutatott be a "Vörös vihar"-ban.

A stúdiókban született meg az akrobatikus torna jellegű tánc stílusa is, amely a kor vidám tónusát és a rohanó ritmusát volt képes tehetségesen tolmácsolni. A balettszínházakban ez a stílus jóval később, a 30-as években jelent meg olyan előadásokon, mint Vlagyimir Oranszkij zenéjére készült "Futballisták"-ban és Sosztakovics "Aranykor"-ában.

Az akrobatika feltárta az emberi test mozgáslehetőségeinek maximumát és az ipari technikára, a modern lét urbanizációjára engedett aszociáltni. A balettmesterek a tánc gépies alapjait húzták alá, ezzel igyekezve ábrázolni az iparosodó város ritmusát. Ennek a vonalnak a legsajátosabb megnyilvánulása a "Gépek táncai" voltak. Ezeket Vlagyimir Parnah 1922-ben és Nyikolaj Foregger 1923-ban mutatta be a Meyerhold

konstruktivista előadásaiából a Drámai Színházban kapott friss benyomásai hatására. A gépek táncai, az ingák, a dugattyúk, különféle gyári gépek mozgását utánozták. De az utánzások eszmei tartalma nem korlátozódott a "gépekkel való játékra". A tornatáncokban felmerült a modern ember alakja - élénk, erős, egészséges, teli tüdővel lélegző. A gépek táncában ez az ember már nem önmagáért jelenik meg. Ugy mutatja meg magát, mint eszményien begyakorlott gépet, mely egységben él a korszerű ipari várossal, mintegy összeolvad vele. A gépek táncának sikere volt. Sok együttes műsorába kerültek bele, a balettszínpadra is betörték: Sosztakovics "Csavar" c. balettjében, amelyet már 1930-ban bemutattak, Prokofjev "Pas d'acier" c. balettjében, amelyet a Bolsoj 1929-ben szándékozott bemutatni, de ez akkor nem valósult meg: bemutatója, mint ismeretes, külföldön volt a Gyagijev balett előadásában.

Az az irányzat, amelyet Kaszjan Golejzovszkij stúdiójában valósított meg, ettől kissé eltérő volt.

Golejzovszkij koreográfiája tiltakozást fejezett ki. Tiltakozást a régi erkölcs, a maradi tartalom és a régi balett elavult formái ellen. Ezekkel Golejzovszkij azt folytatta, amivel már a forradalom előtt szembeszállt, a balettben hivatalosan elfogadottal. Golejzovszkij művészete összeforrt a háború előtti értelmiség Fokin művei által meghatározott beállítottságával. A fokini balettek két alapvető motívuma: a metafizikai kategóriáig emelkedő erotika és a csalóka káprázat valóságának témaja sokat jelentett Golejzovszkij számára is, különösen a 20-as évek elején. Csak nála, más kor emberénél, ezek a témák más értelmet nyertek. Attól függően változtak, ahogyan az értelmiség világnézete változott, akik számára a forradalom ideológiája hosszú ideig talány maradt, de akiknek a pátoszát átérezte és átvette.

Szubjektív emocionális vonatkozásban Golejzovszkij művészi valóság-felfogást kívánt kifejezni. Koreográfiai miniatűrjei kétségek közt tévelygő, gyötrő izgalmakkal, kínzó előérzettel küzdő embert ábrázoltak. Elválásokat, kiábrándulásokat, veszteségeket. Áldozatokat, szenvedést, halált. De egyben boldog találkozásokat is, lelkesedést az újonnan szerzett igazságért. És, természetesen, szerelmet, szerelmet a legkülönbözőbb árnyalatokban. És mindez az élet volt. Golejzovszkij felfogta ennek az életnek az újszerűségét színesen és ösztönösen. Így tükröződött műveiben a kor, az a pátosz, az a szenvedélyesség, melyet oly különbözőképpen fejeztek ki az 1920-as évek művészei.

Nem véletlen rajongása a vizionáló komponista iránt, akire a holnapba néző művész szemével tekintett. A "Fehér misé"-ben, melyet Golejzovszkij 1918-ban Szkrjabin tizedik szonátájára alkotott, ez az áldozatoság volt a vezető motívum. A finálé csoportképében a tetőtől talpig fehérbe burkolt táncosnők letakarták a körülfogott táncost, a megfeszítés pózában emelve őt a magasba, majd kétségbeesett könyörgéssel borúltak elé. A Nyikolaj Metner zenéjére koreografált "Prológ"-ban férfi tört előre, egy nőt vonszolva maga után. "Bátortalanul és bizonytalanul mutatta neki a kétése utat előre a megváltozhatatlan, a hatalmas felé", írja egy szemtanú.

A legnagyobb sikert az 1925-ben a Nagy Színházban bemutatott "Szép József" c. balett hozta Golejzovszkijnek. A biblikus téma elrejtette a művészethez közelálló eszmei mondanivalót. A szellemi erő, melyet József személyesít meg, legyőzi a bamba erőt. A fáraó fizikailag megsemmisíthetné Józsefet, de nem tudja alárendelni magának.

Következő munkájában Golejzovszkij a forradalom bemutatását tervezte szimbólikus formában. Ez a "Forgósél" volt, melyet a Nagy Színház a forradalom 10. évfordulójára készített elő.

A "Forgósél"-t plakát-balettnek tervezték. A pozitív és negatív szereplőket /nép és vezetői egyrészt, az uralkodó udvaroncáival és szolgálóival másrészt/ egyszerűen és közérthetően ábrázolták. Az alkotó hipertrofizáló művészeti módszerrel operált, amilyennel általában a 20-as évek agitációi és színházai. Az uralkodót kövérnek ábrázolta, hatalmas pocakkal, tokás arccal. Környezetét szatirikus maszkok gyűjteményeként mutatta be: arisztokratákat, vérrel befröcskölt fehér masnikkal, szerzeteseket szatirokká alakulás közben: a tánc alatt lehullott róluk a reverenda, szarvuk és farkuk nőtt. Közöttük voltak, mint szereplők: az iszákosság, a falánkság és más halálos bűnök. Az előadás legfontosabb képe az orgia volt a palotában, ahová az urak a nép előtt elrejtőztek. Ez a jelenet félelmet keltett. A hegedű hangjaira, amelyen egy választékosan sápadtarcú alak, hosszú hajjal és a dekadenciára jellemző tört mozdulatokkal játszott, erotikus táncot jártak. Ez a vad tempóban járt foxtrott az "esztelenség bacchanáliája" volt: a félmeztelen bachásnők a szerzetesekkel együtt ropták a táncot. Feltűntek közöttük a pravoszláv szerzetesek fekete süvegei, a katolikusok tonzúrái, tomboltak a tibeti lámák. A felvonás végén a néptömeg rárontott a kastélyra és lerombolta azt.

A balett egyetlen gyengesége abban állt, hogy Golejzovszkij nem volt képes az orgia színpompás jelenetével azzal egyenértékű forradalmi jelenetet szembeállítani. Ezek halványak és nem elég meggyőzőek voltak amazokkal szemben, sőt időnként némi dagályosságot sem nélkülöztek; nem hiába írta a "Szovremennj Tyeatr" c. folyóirat kritikusa, hogy "papírmására vannak ragasztva". A balett első jelenetében a forradalomnak valamilyen érzelmi képét kívánta adni, megmutatni a színpadon a nép erejének örvényét, mely forgácsokra aprítja a régi világot. Ez a szándék azonban csak igen gyengén sikerült. A művet csak főpróbán mutatták be, befejezetlenül; a műsorba be se sorolták. Golejzovszkijnak már nem is volt módja a baletten továbbdolgozni, amennyiben erre az időre a Bolsoj már intézkedett egy új, korszerű balett előadásáról, mely hatalmas sikert is aratott a balettközönség körében. Ez a "Vörös pipacs" volt, melyet először 1927. június 14-én mutattak be.

Reingold Glier e balettjét Mihail Kurilko szövegére /aki egyben az előadás diszlettervezője is volt/ két rendező - Lev Lascsilin /első és harmadik felvonás/ és Vaszilij Tyihomirov /második felvonás/ - vitte színre. Az egész előadásért a drámai rendező, Alekszej Dikin volt a felelős. A főszereplő Jekatyerina Gelcer is sokban társszerzője volt a darabnak.

A szerzők politikailag kényes témát választottak: az újságok nap mint nap részletesen tudósítottak a Kínában folyó forradalmi jelenségekről. Így a balett Tao Hóa, a jogfosztott és megfélemlített kínai táncosnő melodramatikus történetét választotta tárgyul. A táncosnő szovjet tengerészekkel találkozik, felismeri bennük a maga és népe barátait, megtagadja a szovjet kapitány meggyilkolásában való közreműködést, ezért életével fizet.

Az előadás a XIX. századi többfelvonásos balett hagyományos szabályai szerint készült. A cselekmény menetében táncos divertissement-ok váltogatják egymást: az első felvonásban - kínai artisták bemutatója a kikötőben, majd különböző nemzetiségű matrózok táncai. A másodikban - a klasszikus táncok nagy divertissement-ja, a hősnő "álma". A harmadikban - modern nyugati táncok szvitje a bankár bálján, majd egy kínai színházi előadás.

Nem a felépítés hagyományossága az egyetlen, ami a "Vörös pipacs"-ot a régi balettel összekapcsolja. Az előadásból több más archaikus vonás is kiütközött. A téma modernsége mellett benne maradt a balett sok kedvenc sablonja is. Így a hősnőből táncosnőt csináltak, ami sok táncra adott módot. A makacs sablonnak megfelelően szembeállították egymás-

sal a hőst és a gonoszt: ezek az adott esetben a szovjet kapitány és Tao Hoa vőlegénye, a kalandor Li San-Fu. Az előadásban természetesen szerepelt a kötelező balettálomkép, valamint a kellékekkel való naiv játék, mint pl. játék a vörös pipacs virágaival: ezt a szovjet kapitány ajándékozta a táncosnőnek, majd az álomképben, a virág a pipacsok egész balettkarává változott, amely a forradalom erejét volt hivatva megszemélyesíteni; a fináléban ezt a virágot adja át Tao Hoa a partizánoknak. A klasszikus kép koreográfiája sztereotip, helyenként banális volt, ami ellentétben állt a koreográfusok új nemzedéke utkereső kísérleteivel.

Mindez együtt érthetővé teszi, hogy Vlagyimir Majakovszkijban és a dramaturg Vszjevold Visnyevszkijben kedvezőtlen kép alakult ki az adott előadásról, akik "Az utolsó bátor" c. darabban kigúnyolták a kapitány figuráját, és vele együtt sok mászt az előadásból. "Nem kell a vöröskatonáknak tejszinhabból szobrot készíteni", írta Alekszandr Cserepnjin moszkvai kritikus a "Zsizny Iszkussztva" c. lapban.

A kor kibontakozó művészetének perspektívájában értékelve a "Vörös pipacs"-ot mai szemmel láthatjuk, hogy mindez nem volt ilyen egyszerű. A "Vörös pipacs" szerzői nemcsak hátrafelé néztek. Éles szemmel vettek sok mindent észre, ami körülöttük végbement...

Igen, az előadások formája hagyományosnak, sőt helyenként Október előtti művészethez hasonlíthatónak mondható. A balett szerzői nem véletlenül, és egyáltalán nem gyámoltalanságból fordultak a hagyományok felé. A "Vörös pipacs" Gelcer számára készült és az ő égiszte alatt, de ez a táncosnő, mint állandó partnere Tyihomirov is, engesztelhetetlenül álltak Gorszkij utkereséseivel szemben, Golejzovszkijéről és Lopuhovéről nem is beszélve. Be akarták bizonyítani, hogy a XIX. század hagyományos balettje még a kínai forradalom ábrázolására is alkalmas.

Ezt az álláspontot könnyebb volt 1927-ben védelmezni, mint néhány évvel korábban. Az első évek pusztító szenvedélyessége lehiggadt és lassanként józan megfontoltsággá változott. Mind gyakrabban hangzott fel a felhívás: Ne dobjuk el a múlt értékeit, használjuk fel ésszerűen mind a múlt gazdagságát, mind az új értékeket.

Mellesleg még egy fontos probléma jelentkezett - a művészet közérthetőségének problémája. Ebben az időben mind több szó esett arról, hogy nem helyes, úgymond, lelkesedni olyan új utak kereséséért, amelyek a széles tömegek számára nehezen hozzáférhetőek: a kevésbé tapasztalt nézőkkel számolva kell alkotni.

A "Vörös pipacs" éppen ezeknek a törekvéseknek medrében haladt. Már ebben is megnyilvánult kapcsolata korával. De nem csak ebben.

Régi konstrukcióra támaszkodva a szerzők egyes részleteket korszerűsítettek.

Egyáltalán nem volt véletlen az elhajlás a melodráma felé, mint a jellemek elsődleges pszichológizációjának egyik formája. A "Vörös pipacs" szerzői tekintetbe vették a hősök belső világa iránt megnyilvánuló külsődleges érdeklődést. Olyan szerepeket teremtettek, amelyek némi betekintést engednek a szereplők belső világába. Ez mindenekelőtt Tao Hoa szerepére vonatkozott. A hősnőt harcában nem csak külső akadályok gátolják, hanem belső is, melyek lelki beállítottságából következtek.

Valami új nyilvánult meg az előadás táncos divertissement-jában is.

Legkevésbé természetesen az "álmokép" egzotikus divertissement-jában, amelyben főnixek és pillangók röpködtek, félelmetes kínai szörnyek viczorogtak. A modernség itt sem volt sokkal meggyőzőbb, mint az "Örök-ké viruló virágok"-ban, a nemzeti pedig a hagyományos kínai lakkdobozokban és porcelán vázákban jelentkezett, ahogyan azt a felületes európai néző látja.

Am a nyugati táncok divertissement-ja a kínai bankár bálján, ahol foxtrottot és valcer-boostont táncoltak, a közönséget egyenesen az 1920-as évekbe vitték. Az excentrikusan markáns nyugati táncokat szélesre demonstrálták az esztrádok. Az "élősdí" osztályok diszkreditálására a dráma ezeket tervszerűen parodizálta. A meyerholdi "D.E"-ben /"Dajos Jevropu"/, melynek táncait Golejzovszkij állította be, a tairovi "Borzas majom"-ban és a 20-as évek sok más előadásában a háború utáni évek burzsoá világát, mint "foxtrottolót" jellemezték. De amíg a drámák tehetséges rendezőinél ez, mint az uralkodó osztály egyértelmű karikatúrája jelenik meg, addig a "Vörös pipacs"-ban a nyugati táncok gyönyörködtetőek voltak, teljes szaktudással és olyan választékos-sággal adták elő, amire csak a balett legkiválóbb művészei voltak képesek. A táncok újszerűsége ellenére, ez nem volt az az új, mely képes lett volna a balettet a szovjet tematikához közelíteni.

A másik dolog a kikötői szín divertissement-ja. Az első felvonás rendezése Dikinre tartozott, aki igen jól értett a hangsúlyok megfelelő elhelyezéséhez, az olyanfajta jelenetek elvi új tartalmának feltárásához, mint a hajó kirakodása, ahol szovjet tengerészek siettek a kínai kulik segítségére. Ez a kép készítette elő a matrózok táncát,

mely ezáltal nem csak az első felvonás, de az egész előadás központi produkciójává vált.

A sportosan friss, a fiatalosan örömteli és heves új tánc képlete már az esztrádok "tornászkezdőseiben" és az "ifjúság táncai"-ban bevált. De a balettben újdonság volt. Míg Lopuhov a "Vörös vihar"-ban az ördögi merészségnek, az "alvilág" kicsapongásának csupán a hangvételét tudta megragadni, az "Almácska" és a Lascailin által beállított más matróz. táncok már a ma pozitív hőségnek vonásait tükrözték: a kiállást és ügyességet, a bátor magabiztosságot, az elsöprő vidámságot. Mindig megfelelő epizódok készítették elő a tömeges táncjeleneteket, a nemzeti jellegű hősiességű táncokat, amelynek az 1930-as évek szovjet balettjének színpadán honosodtak meg.

Az 1920-as évek folyamán a balettszínházat folyton az elmaradottság vádjával illették. Erre vonatkozólag a legsúlyosabb érv, a korszerű témák hiánya. Ilyen előadás valóban kevés akad. De közülük még kevesebb aratott osztatlan sikert.

A balettnak, mint minden művészetnek természetesen feladata, hogy kora emberének lelki világát tükrözze. De éppen a balettben, még inkább mint másutt, ez ritkán történik közvetlenül. A balett korszerűsége leggyakrabban nem abban áll, hogy a ma emberei, a múlt hősei vagy fantasztikus lények szerepelnek benne, hanem az alapeszmében, abban, hogy szerzőinek milyen mértékben sikerült a modern életszemlélethez az utat megtalálni, a ma jelenségeit értékelni. Éppen ezért előfordult, hogy a balettmesék és legendák, a puskinsi és shakespeare-i előadások jobban segítettek a ma megértésében, mint a kolhozparasztokat, határőröket, külföldi kémeket megjelenítő balettek.

Igy volt ez a 20-as években is. A korról és a forradalomról szóló előadások közel sem bizonyultak a legkorszerűbbeknek és legforradalmibbaknak. A szovjet valóság felé fordulva, népi felkeléseket elbeszélve, a balett művészei olyan szokatlan területre tévedtek, olyan bonyolult problémákba ütköztek, hogy éppen ezekben adódott a legtöbb hiba és a legkevesebb siker.

Az előadások közönségsikere az értéknek messzemenően nem az egyetlen kritériuma: előfordul, hogy sekélyes, de feltűnő előadás megy gyakrabban, míg kísérleti előadás nem hoz telt házat. Mindazonáltal az 1920-as évek előadásainak statisztikai adatai a korszerű és forradalmi témájú darabokról felette jellemzőek. Az öt balett, mely bizonyos mértékben ehhez a kategóriához tartozik, a következő: a "Sztyenyka Razin" /1918/, amely 3-szor ment /felújítva 1922-ben, akkor még 11-szer/; az "Örökké

viruló virágok /1922/, amely 5-ször; a "Vörös vihar" /1924/, amely 3-szor; a "Kandaul" /1925/, amely 2-szer; a "Forgószél" /1927/, amely egyszer ment próbán. A valóságban soha nem kerültek a repertoárba.

Mindez nem jelenti azonban azt, hogy ezek nyomtalanul tűntek el: tapasztalataik valójában megőrződtek a történelemben.

Kezdetben el nem ismert, majd elmarasztalt és elfeledett sok korai balett értékei negyedszázad után váratlanul újjászületnek mai balett-mestereknek munkáiban. Plakátstilusban fogant Alekszej Jermolajev "Agresszor"-a, az a szám, melyet közvetlenül a háború befejezése után készített; Leonid Jakobszon plakátminiatűrjei és Majakovszkij darabjára írt balettje, a "Poloska". A plakátszerűség kedvező fogadtatása igen népszerűvé tette ezt a stílust az esztrátdáncok terén. Az allegória az utóbbi évek alatt újra polgárjogot nyert színpadjainkon: a koncertszámokban, Igor Belszkij balettszimfóniáiban, Mai Murdmaa észt koreográfus nő egyfelvonásosaiban és az 1960-70-es évek más koreográfusainál.

Az 1920-as évek korszerű balettjei közül az egyetlen, mely hosszabb színpadi életet élt, a "Vörös pipacs" volt; mint ismeretes, az 1927-28-as évadban több mint hatvanszor került színre óriási sikerrel. A századik előadása a bemutató után három évvel, 1928. december 23-án volt. Ez a balett bekerült az ország minden fontosabb balettegyüttesének repertoárjába.

A "Vörös pipacs" jelentősége a jövő szempontjából igen nagy. Hatása megnyilvánult a következő évek sok és különféle művében, de benne volt már későbbi siker és bukás forrása is.

A "Vörös pipacs" bizarrul egyesíti magában a legkülönbözőbb igényű nézők számára vonzó vonásokat.

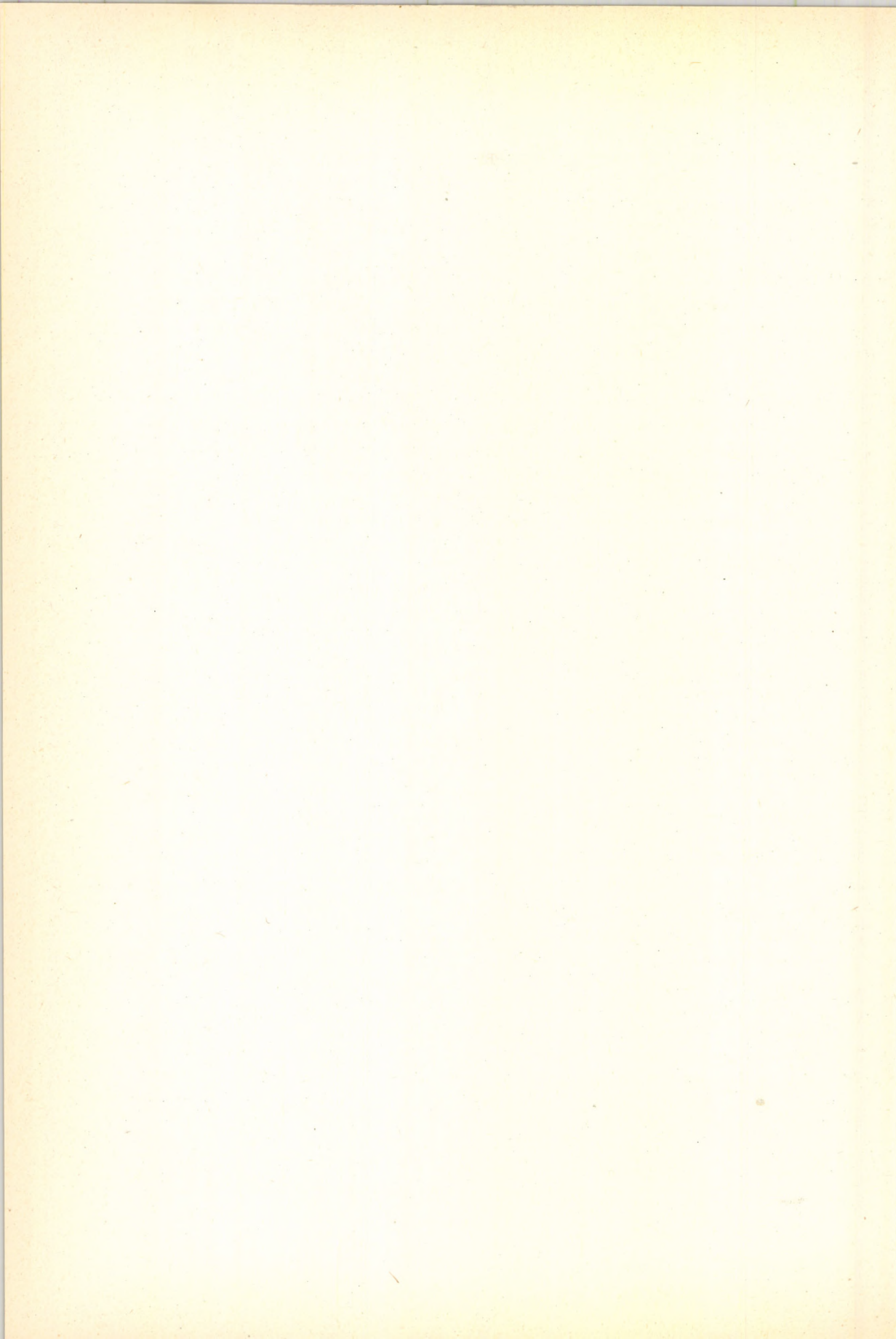
A nyárspolgár, sőt még a reakciós is, jól érezhette magát az előadásokon, ahol az új alakjában jelentek meg a balett régi megszokott formái. Gyönyörködhetett a néző a lenyűgöző virágokban és szellőkben, mohón lelhetett rá minden régi mozdulatra és meghajlásra az újmódi valcer-bosztonban. A művek olyan sajátosságai, mint a vonzódás az aranyfűsthöz, a felületes exotikumhoz, a melodramákhoz, későbbben továbbfejlődtek. A következő tíz év előadásai egész sorának megalkuvó esztétikája, a hamis fényezés, a semmire nem kötelező állítólagos ma-iség "jellegzetességei" sokban a "Vörös pipacs"-ból vezethetők le.

De az 1920-as évek munkásközönsége másképpen közeledett a baletthez. Szívhől tapsolt a tengerészeknek, akik a kulik segítségére érkeztek, a hősnőnek, a kapitány megmentőjének, a kínai partizánoknak,

akik a fináléban jelentek meg. A "Vörös pipacs" tehát az 1920-as évek első balettje volt, amelyet nem a hivatásos és szakértő művészek fogadtak el, hanem a széles közönség. Ez a tény súlyos érveket vetett be abba a vitába, amely arról szólt, hogy hogyan lehet a balettet és a klasszikus táncot az adott, a szovjet körülmények között megőrizni.

A "Vörös pipacs" mintájára a szovjet balettben olyan hagyományok újjászületésének konkrét körülményei alakultak ki, melyek az 1930-40-es években lehetővé tették az új fellendülést. A drámai rendezés és a formák pszichológizálásának hagyományai a "Vörös pipacs"-ban a koreo-dráma mintájának új esztétikáját kásztították elő. Ebben áll a bemutató hatása. Utat mutatott a pszichológiai egyénítéshez, megnyitotta a kaput a szociális témák számára, elősegítette a monumentális témájú előadások újjászületését, amilyenek az 1930-as években kerültek színre a miniatűrök után. Az első felvonás matróztánca a tömeg korszerű hősi megformálása felé vezető út egyik állomása.

Moszkva, 1974 őszén



A SZOVJET BALETT A HETVENES ÉVEKBEN

Natasa Csernova

A Nagy Színházban 1968-ban bemutatott "Spartacus" előadásával a szovjet balettszínház végérvényesen jogot nyert arra, hogy a korszerűség legégetőbb problémáiról saját nyelvén beszéljen.

Napjaink táncművészetében az elmúlt korszak eredményeinek megerősítése és továbbfejlesztése folyik. Új balettmesterek tűnnek fel, egyre több előadást mutatnak be, nemcsak a fővárosokban, hanem vidéken is. Ju. Grigorovics, I. Belszkij, O. Vinogradov elismert művészek lettek. Mellettük a következő koreográfus-nemzedék tesz hitet a hagyományok és újítások mellett, beleértve az elmúlt tíz év tradícióit. Az, ami még nemrég összeegyeztethetetlennek tűnt, egyszerre kölcsönös kapcsolatba került és folyamatosságra tett szert. A XIX. és XX. század huszas-harmincas éveinek táncművészete hasonló problémákkal küzdött és rájött, hogy nagyon is függ a művészet általános fejlődési tendenciáitól - legyen az drámai vagy zenés színház, az esztrád vagy a mozi művészete, zene vagy festészet.

Ha az ember belegondol azokba az okokba, amelyek lehetővé tették, hogy a szovjet balett az ötvenes-hatvanas évek végén olyan jelentős helyet foglalt el korunk szellemi életében, világossá válik, hogy pusztán a műfaj specifikus sajátosságaihoz való visszatéréssel, a példaszerű táncossággal és a koreográfiai metaforizmussal ez nem magyarázható. A balett az irodalommal és a drámai színháznál nem kisebb erővel fejezi ki kora tendenciáit.

Grigorovics első rendezései szoros kapcsolatban voltak azzal, ami az ötvenes évek végén a drámai és filmművészetben végbement. Először 1957-ben a Prokofjev zenéjére rendezett "Kővirág" új verziójával mutatkozott be. Akkor művészetünket az utkeresés feszültsége, a liraiság és hitünk megvallása hatotta át. A darabok és drámai előadások hősei az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején az erkölcsi alapok megerősítésével magukban és az életben, szoros rokonságban voltak a "Kővirág" súlyos, belső megpróbáltatásokat átélő Danilájával és Grigorovics a "Legenda a szerelemről" c. másik balettjének két főszereplőjével, a magától a személyes boldogságot megvonó keleti királynővel, Mehmene Banuval és a legendás Ferhaddal. A személyiség belső világának fejlődése

diktálta az előadás poétikáját is. A rendezés alapja a lírai pszichologizmus volt. Ez határozta meg a rendezői, balettmesteri elképzelések menetét, valamint a drámai és balettelőadások strukturális és ábrázolási felépítését. A rendező szerepe ebben az időben azonos volt a drámai és a balettszínházban. A drámai színház, mint a rendező színháza, a balettszínház, mint a balettmester színháza fejlődött tovább. Mind a kettő, mint színház poétikus volt. Valamennyi utkeresés a dramaturgiával szoros kapcsolatban folyt. A drámai színháznak saját dramaturgiája volt, amelynek modern meséje gyakran a rendezői ötletek jegyében született. A táncos színház a maga anyagával úgy dolgozott, hogy figyelmét a zene dramaturgiájára fordította. Így születtek meg a Nagy Színház színpadán Grigorovics nagyszerű balettjei a "Kővirág", a "Legenda a szerelemről" és a "Spartacus". Így született meg Belszkij jelentős rendezése a "VII. szimfónia" Sosztakovics zenéjére a leningrádi Kirov Színházban.

A következő szakasz a hatvanas évek közepén kezdődött a balettből is, a drámában is. Oleg Vinogradov, az ebben az időben induló koreográfus a Grigorovicsnál eltöltött tanulóévek után sajátos kapcsolatot teremtett az idővel és a művészettel. Prokofjev "Rómeó és Juliá"-ját a novoszibirszki színházban újrendezte, és itt a személyiség szellemiségének témája, amely Rómeóban és Juliában valamint környezetükben testesül meg, vált vezérmotivummá, szemben az élet lelketlen energiájával, amit elsősorban a velük egyidős Tybalt személyesít meg. Rövid idő múlva O. Vinogradov új modern balettekkel jelentkezett. A Nagy Színházban az "Aszel"-t Sz. Vlaszov és V. Fere zenéjére, a Kirov Színházban "A hegyi lány"-t vitte színre, K. Kazslaev zenéjére. Ezekben az előadásokban Vinogradov már mint a jövő nemzedék tagja az újról beszél, arról, hogy mit hozott ez az új nemzedék a művészetbe. Vinogradov rendezései szintén sokban kapcsolódnak a korábbi évek művészetéhez. A pszichologizmus is egyik elengedhetetlen járuléka lett műveinek, de figyelmét nem kerülte el sem az ember bonyolult lelkivilága, sem a hőöket körülvevő világ vizsgálata. A korábbi évek meztelen lirizmusa helyét adott a mult objektivebb analizésének. S ha Grigorovics költői érlelődésének folyamatában a lírai drámaiság dominált, akkor Vinogradov munkáiban a tragédia iránti vonzalom mutatkozott meg világosan. A tragédia, mint műfaj ebben az időben honosodott meg a drámai színházak nyomán. A hatvanas évek végére a két koreográfus egyre inkább közeledett egymáshoz. A "Spartacus"-ban Grigorovics egyik leglíraibb művében, hirtelen bukkant elő epikus hajlama. Nem ok nélkül ötvöződött eggyé a főhősben a líra a nyílt cselekvő heroizmussal. Kölcsönösen kapcsolatba kerültek a hős belső világát feltáró epizódok és azok a jelenetek, amelyek majdnem krónikaszerűen

mesélik el az eseményeket. Utolsó munkája pedig az orosz történelem egyik legdrámaibb szakaszát, Rettegett Iván korát idézi, Prokofjev zenéjére. Maga a szerző ezt a művét "koreográfiai dokumentumdrámának" nevezi.

Napjaink koreográfus-nemzedéke ugyanolyan figyelemmel fordítja tekintetét a hatvanas, mint a harmincas vagy negyvenes évek felé. Mindez a szovjet balettszínház modern utkeresésének palettáját szélesíti, és máris új témák, műfajok, formák, kifejező eszközök alkalmazásához vezetett. Az utkeresés "geográfiai" kiszélesítése azt is jelenti, hogy az egész szovjet balett igyekszik elsajátítani mindazt, amit az elmúlt évtized teremtett meg a színházi fejlődés és az új alkotói egyéniségek sajátos világában. A személyiség morális elemzésének témája a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején bontakozott ki a "Hamlet"-balettek hulláma nyomán. A négy koreográfiában táncművészetünk stílusváltása jól megfigyelhető. Shakespeare drámái nyomán többfelvonásos baletteket még a harmincas-negyvenes években kezdtek koreografálni, nevezetesen V. Csabukiani a tbiliszi Operaházban, K. Szergejev, pedig a leningrádi Kirov Színházban. A másik két egyfelvonásost szintén Shakespeare-drámák motívumaira fiatal koreográfusok vittek színre, nevezetesen M. Mnacakanjan Petrozavodszkban, N. Dolgusin pedig a leningrádi Kis Színházban. A tárgy egységes volta és a modern kifejező eszközök használatára való törekvés mellett ezek az előadások abban különböztek, hogy miként közelítenek a shakespeare-i tragédiához, vagyis a mű mondanivalójához.

Az, hogy balettünk a shakespeare-i "Hamlet"-hez fordult Jurij Grigorovics első műveinek sajátos tematikai folytatása volt. Danila mester a "Kővirág"-ból, Ferhad a "Legenda a szerelemről" c. balettből a shakespeare-i hős sajátos mintapéldái, előfutárai.

Az első lírai poémák nyomán maga a shakespeare-i tragédia is jó alkalom volt a fiatal művészek lírai hitvallására. Az idősebb nemzedék figyelme is Shakespeare felé fordult, de úgy, hogy igyekezett elsajátítani az író dramaturgiáját, amit a negyvenes évek "Rómeó és Juliá"-ja indított el. Ott, ahol a fiatal koreográfusok magukhoz közelálló témát találtak, az idősebb generáció meglátta a táncdrámák műfajainak elveiben már létrehozott pszichologizmus további elmélyítésének lehetőségeit. N. K. Szergejev és V. Csabukiani a "Hamlet"-et dramaturgiaiilag mint balett-színművet fogták fel. A cselekmény időrendiségének kibontakozása lett balettjeik alapja. Az irodalom, mint már annyiszor, itt is az előadás konstrukciós egységül szolgált. Csabukiani például koreográfiai tragédiája cselekményét a hős életrajzának epikus elbeszélésévé változtatta. "Ott, ahol az időrendiség megszakadt, az események kapcsolata

alakult ki". A shakespeare-i cselekmény alapján alkotott balettben olyan epizódok voltak, amelyről a dramaturg csak mintegy említést tesz: Claudius megöli Hamlet apját; Claudius elveszi Gertrudot; és így tovább. A hős belső élete helyett, első helyre az irodalmi váz került. "Nem a hős pszichológiai állapota diktálja az események sorrendiségét" állapította meg a szovjet kritika a bemutató után. "Éppen ellenkezőleg ezek az események határozzák meg a hős helyzetét". Így aztán az egyik legbonyolultabb Shakespeare-tragédia koreográfiai verziójának szerzői, itt-ott mintegy felcserélték a cselekvést és a gondolkodást, a hőst, a maguk stílusában inkább cselekvésre mint gondolkodásra kényszerítve. Az aktívan cselekvő, de a gondosan kibontakoztatott környezetben bemutatott Hamlet az illusztratívitás romjai alatt pusztult el. Mnacakanjan és Dolgusin ezzel pontosan ellentétes úton haladt. Számukra a shakespeare-i tragédia ürügy volt, hogy a hős lírai hangon szóljon "a korról és önmagáról". Ezek a művek a "hamleti motivika" jegyében születtek és a figyelmet a dán herceg lelki sorsára irányították. Dolgusin "Hamlet"-je a hős szakadatlan monológja, amelyben emlékképei elevenednek fel. Sorsának egyes, nagy fontosságú eseményeit a hős mintegy végignézi. Ez az egyfelvonásos egy líraileg kibontakozó poémára emlékeztet minden szerkezeti megkomponáltság és leíró jelleg nélkül. Mnacakanjan aktívan nyult Shakespeare szövegéhez. A tragédia alapjain, akárcsak Dolgusin, új művet alkotott a shakespeare-i téma variálásával, de nem megismétlésével. A koreográfus a tragédiát, nem mint konkrét történelmi-társadalmi problémát fogta fel, ahogyan ez a harmincas-negyvenes évek balettjeiben történt, hanem mint általános emberit. A petrozavodszki "Hamlet" mindazon rosszért való felelősségről szól, amellyel életünkben találkozhatunk. A helsingőri várban mindenki bűnös, mert mindenki ott volt, ahol a gonosztett lezajlott, de senki sem tett semmit azért, hogy ezt megakadályozza. A hős missziója: minden gonoszt tövestől tépni ki, s megakadályozni, hogy a bűnösök nyugodtan éljenek. A rendezőnek a tragédia témájához való pozitív hozzáállása segítette elő a dán herceg szerepének kialakítását.

K. Szergejev "Hamlet"-jétől eltérően, amely pontosan igyekszik követni a shakespeare-i darabot, V. Csabukiani nagyszámú epizódot szentelt a tragédia előzményeinek, s ebben az egyfelvonásos balettben Hamlet megjelenésekor már ismeri a bűnösöket, mert már találkozott apja szellemével. Ez az árny válik második én-jévé, amely aktív cselekvésre bírja. A hős és a környezet konfliktusa itt mint az ember erkölcsi missziójának, a világ átalakításának témája jelenik meg; a társadalom-történeti konkrétum pedig itt az általános emberi problémák konkrétuma.

A shakespeare-i alkotások feldolgozása a szovjet balettben ma mint-ha két irányba haladna. Egyrészt továbbra is a shakespeare-i pszichologizmust igyekeznek elsajátítani. Ez a folyamat néhány évtizeddel ezelőtt kezdődött. Mások a maihoz közelálló témákat és motívumokat igyekeznek feltárni. A mai szovjet balett "Shakespeare-iánája" az általános utkeresési tematikára, balettünk kifejező eszközeire vet fényt és egybeolvad napjaink legfőbb problémáival. A shakespeare-i és nem-shakespeare-i "Hamlet"-ek a hatvanas évek modern koreográfusi nemzedékének önkifejezésre való törekvését tükrözik, táncművészetünkben a lírai poézis sziluettjeit és az alkotás lehetséges határait rajzolva meg klasszikus alapokon. Eltelt néhány év és a lírai akarategyvűvítés eszméje táncművészetünkben ötvöződni kezdett az általános társadalmi problémák feltárásával. Az objektivitás hangja a koreográfiában a hatvanas évek végére a már korábban megalkotott balettek és partitúrák felé irányította a figyelmet, hogy a táncművészet mai fejlettségének alapján azokat újraértékeljék.

Ez az ujkeletűi figyelem, amely a világ és az ember kölcsönviszonyára irányul, vezette a balettszerzőket a történelmi hitelesség új értelmezéséhez. Megkövetelte, hogy a koreográfiai stílus pontos legyen, feleljen meg az irodalmi forrás stílusának, a zene partitúrájának és magának a kornak, amelyben a cselekmény zajlik, vagy annak, amelyben íródott. Felmerült a kérdés, hogy a balett mifajilag mennyire felel meg az adott zenei, vagy irodalmi forrásmunka mifajának. A legjellemzőbbnek ebben a viszonylatban ismét két shakespeare-i témájú mű bizonyult. Prokofjev "Rómeó és Júlia" c. művének új feldolgozása, amelyet két operaházban is bemutattak, Kijevben és Novoszibirszkban.

A "Rómeó és Júlia" színterítelésére a kijevi koreográfus, A. Sekero a romantikus poéma mifaját választotta, amely a hősök nyílt, tiszta átélésével, a konkrét szituációk és logikus irodalmi motívációk iránti vonzalmával, nagyon közeláll az ukrán koreográfia hagyományaihoz.

Természetesen a mű ilyen értelmezésében a hősök lírai dialógusai, monológjai és szóló jelenetek kerülnek a balett középpontjába. A kijevi alkotás fő mondanivalója a természetes, harmonikus jellemeknek, az élet által megtört, eltorzult, diszharmonikus szereplőkkel való összecsapása lett. A természetest a mű pozitív alapja jelzi. A természetesség mértékül Rómeó és Júlia szerelme szolgál. Megőrizve Lavrovskij 1940-es rendezésének hagyományos dramaturgiai csomópontjait, Sekero "eltáncoltatja" a korábban pantomimmel megoldott jeleneteket, beágyazva azokat a balett táncszövetébe. Így jelenik meg a színen a táncoló "zabolátlan" Tybalt, hogy a nézők szeme láttára vigye véghez élete első gyilkosságát, amit hamarosan követ saját pusztulása is; ebből a hatalmas táncjelenetből "nőtt" ki Júlia félpantomim szökése, amit annak idején Ulanova táncolt.

A vezetes szerelem lirai-tragikus dalaként sirt fel Rómeó és Julia tánca a kriptában és így tovább. A kifejezetten táncra való törekvés a fiatal koreográfust bizonyos torzításokhoz vezette. A Prokofjev partitúrájában megrajzolt és itt lábujjhegyre állított tömeg olyan világ, amellyel az ellenségeskedés, gyűlölködés fölé emelkedett hősök sehol és soha sem érintkeznek, de amely éppen a spicctechnika révén mégis kapcsolatba kerül velük. A kijevi "Rómeó és Julia" a harmincas-negyvenes évek tradícióit i-gyekezett összekapcsolni az utóbbi tíz év hagyományaival. Itt a konfliktus szociális; Sekero Lavrovskij rendezésének alapkonfliktusát választotta romantikus poémájának mifajául. A hatalmas társadalmi-történeti szerkezet helyét a lirai poézis foglalta el, amely az események lebonyolításának kamara-jelleget kölcsönzött. A balett tömegjelenetei divertissement-szerű epizódbetétek lettek.

Meglepően közel áll Sekero rendezéséhez a tallinni Esztonia színház "Rómeó és Juliá"-ja. M. Murdmaa koreográfiájában maguk a hagyományos táncformák jelezték az ember kiszolgáltatottságát, az erkölcs, a viselkedés, a pszichológia egyszer s mindenkorra megformált dogmáinak keretében. A Rómeó és Julia szerelmében megtestesülő lázadás az élet megkövesedett sémáit el nem fogadó fiatalok lázadása a prózai hétköznapiág ellen. A maga szempontjából ez a lirai előadás a shakespeare-i darabok motivumaihoz közelít, látszólagos hagyományossága ellenére is.

A "Rómeó és Julia" novoszibirszki feldolgozásában lényegében más úton járt a két moszkvai koreográfus, Kaszatkina és Vasziljov, akik Shakespeare-hez elsősorban a zenén keresztül közeledtek. Nevezetesen a partitúra alapos tanulmányozása révén jutottak el a tragédia legpontosabb és legmélyebb értelmezéséhez. Ha Sekero rendezésének kamara-költőisége megkövetelte a zenei rövidítést, Kaszatkina és Vasziljov a zeneszerzői elgondolás teljes egészében való feltárása révén visszaállította a partitúrából korábban kihagyott részek legtöbbjét. Novoszibirszkben a lirai poéma helyét a tragédia széles ívű szerkezete foglalta el. Az előadás nem annak a környezetnek a megrajzolása révén kapott lendületet, melyben a balett hősei élnek, cselekszenek, szenvednek és szeretnek, hanem a shakespeare-i darab számtalan tárgyi motivumának gondos kidolgozása következtében. A zenei anyaghoz való visszatérés oda vezetett, hogy a koreográfusok az irodalmi szövegbe mélyültek. Mintha egy "Vissza Shakespeare-hez" jelszó elhangzásával a "Shakespeare-motivumos" balettek nagy száma révén a koreográfusok ismét felfedezték volna a nagy dramaturg mivének örök életerejét.

Kaszatkina és Vasziljov a szerelmet választották témául, de nemcsak Rómeó és Julia szerelmét. A novoszibirszki színpadon a szerelem legkülönbözőbb fajtái és változatai jelentek meg, amilyeneket Shakespeare e tragédiájába beépített. Ilyen a Julia anyját és apját összekötő szerelem - egy életerős, még fiatal pár szerelme, akik sokat várnak az élettől. Ők egy létező életformát képviselnek, melyet az emberi együttélés alakított ki, s ebben ők természetesen, mindennapiak egymás társaságában. Capulet és felesége szeretik gyermekeiket, Juliát és Tybaltot. Az ifjú Tybalt imádja hugát. A gyermek-Julia imádattal tekint anyjára és igyekszik utánozni őt. Ha ez a kislány nem találkozik Rómeóval, bizonyára anyja sorsát élte volna. A baráti szeretet ebben az előadásban Benvolio, Mercutio és Rómeó egymáshoz való viszonyában ölt testet. A Juliával való találkozás előtt a romantikus egyéniségű Rómeó az elérhetetlen Rosalindának vall szerelmet. A középkori életvitel általános képe Kaszatkina és Vasziljov balettjében az emberek kölcsönös viszonyából fakad és nem a környezeti leírásokból. Rómeó és Julia szerelme szétzuzza ezt az életformát és leleplezi álnok voltát. Feltárja, hogy a gonoszság milyen láthatatlan szálakkal fonja be a két család ősi ellenségeskedésének témáját. A koreográfusok azon törekvése, hogy a shakespeare-i tragédia felépítését mélyrehatóan vizsgálják, arra vezette őket, hogy a tragédia szereplőinek jellemét a legaprólékosabban kidolgozzák. Rómeóval és Juliával együtt a Capulet család valamennyi tagja husból-vérből való személy. Tybalt ifju krakéler, gonosz és egyuttal szerető testvér. Aktivizálódott Lőrinc barátjának, a fiatal szövetségesnek, a szerelmesek barátjának szerepe is.

A koreográfusok azon törekvése, hogy Prokofjev zenéjén keresztül térjenek vissza Shakespeare-hez, a kifejező eszközök megválasztásának problémáját is felvetette. Az az elképzelés, hogy végig táncos megfogalmazásban tárják fel a shakespeare-i-prokofjevi szimfóniát, a plasztikai anyag történeti stilizálásának problémáját vonta maga után. A novoszibirszki "Rómeó és Juliá"-ból hiányzik a pantomim. Itt két plasztikai irány különül el: a modern élet vonásaival kiegészített és stilizált klasszikus tánc, és a groteszk. A szerzők a groteszket, mint a tánc "legalsóbb" formáját használják, ahogy azt a reneszánsz korban értelmezték. Minden plasztikai aspektus a mű előadása folyamán a tragédia dramaturgiai fejlődése által meghatározott transzformáció. Az idős Capuleték táncában a klasszikus mozdulatok megnyúlnak, bennük a vízszintes kap hangsúlyt, amely ezen átlagos embereknek, korukhoz és a földi élethez való kötöttségét jelzi. Capuletnek ezt a földi magabiztosságot "veszti" el, amikor a kriptában holtan látja meg Juliát.

Julia alakja az első jelenetekben a klasszikus kombinációk törékeny vonalaira épül, majd ideges cantilenába vált a Rómeóval táncolt kettősökbe, s a végén a mozdulatokat expresszionista feszültség jellemzi.

Rómeó szerepe a szárnyaló elemek kifejesztésére épül; megformálásában a fontosabb motívum a Juliához való vonzódás. Itt a futást ugrások váltják fel, az ugrások repülésé fejlődnek. A balett folyamán Rómeó mint-ha kihivná maga ellen a sorsot. Mint említettük a partitúra dramaturgiai kompozíciójában óriási szerep jut a tömegjeleneteknek. Ez annak az egyszerű népiségnek a vonala, amely a shakespeare-i szolgák nyelvében s a dada csipős szavaiban is lüktet. A többfelvonásos forma, a tragédia többsikúsága felvetette a tömegjelenetek megoldásának problémáját a szinpadai tánc stilizálásának a koreográfusok által választott elve szempontjából. Kaszatkina és Vasziljov itt bizonyos fokig csatát vesztek. A groteszk, amelyben a téren való táncokat és a dajka mozdulatanyagát megformálták, történelmileg logikus volt, de túl "kifinomult"-nak hatott az egyszerű nép megjelenítésére. Így a novoszibirszki alkotás akaratlanul még egy problémát érintett, amely napjaink koreográfiájában is megmutatkozik, nevezetesen, hogy a szerzők által kiválasztott plasztikai anyag mennyiben felel meg a mű formájának és műfajának.

Amikor Kaszatkina és Vasziljov annak idején a plasztika két formájának kölcsönhatását vették figyelembe a "Vanina Vanini" c. egyfelvonásos balettjükben, a használt koreográfiai anyag formája és mennyisége teljesen megfelelt egymásnak. A többfelvonásos tragédia számára a klasszika és a groteszk - legyen az a mű folyamán a legkülönbözőbb formában intonálva - kevésnek bizonyult.

Azt, hogy a tartalom és forma megfelelésének örök problémája újra előtérbe került napjaink táncművészetében, Kaszatkina és Vasziljov munkái után más koreográfusok művei is igazolják. A modern koreográfusok a balettpartitúrák új koreográfiai értelmezése közben a zenéhez fordultak, függetlenül attól, hogy az kifejezetten a balett számára íródott vagy sem. Prokofjev balettjeinek "Rómeó és Julia", "Hamupipóka" néhány feldolgozása mellett megjelentek K. Karajev "A mennydörgés ösvényén" c. balettjének különböző verziói is. I. Csermisov odesszai, valamint R. Ahundova, és M. Mamedov bakui rendezései voltak a jelentősebbek ezek közül. Itt a koreográfusok munkájukat az irodalmi szövegek újrafogalmazásával kezdték és a zeneszerzőket hívták szövetségessül. Karajev balettjeinek mindkét rendezése egyenes folytatása a ma is oly népszerű "Rómeó és Julia" témájának, de korszerű cselekménnyel.

I. Csernysov olyan koreográfus, akit a szenvedélyek igazsága, az érzések izzása érdekel. K. Karajev zenéjében meghallotta a széles, mérték-tartó liraiságra való törekvést, ami ennek a zenének alapvető tulajdonsága, s ezt igyekezett koreográfiai uton megvalósítani. A balett librettóját ennek az elvnek megfelelően készítette el. Kihagyta belőle a mindennapok aprólékosságát, s a szereplőket is lényegesen "megfiatalította". I. Csernysov rendezésében a balett fő témája - Lenni a néger ifju és az őt megszerető fehér lány, Szári sorsa - tragikus lendületet kapott. Az odesszai verzió lényegét a hősök ismétlődő monológjai vagy dialogjai adták meg. A kulmináció, amely felé a balett cselekménye lendületesen halad, a szerelemesek halála a fehér gyilkosok kezén. A mű társadalmi mondanivalója azonban, mely illusztratív változatban ugyan, de megvolt K. Szergejevnek a leningrádi Kirov Színházban előadott első verziójában, itt elsikkadt. A tömegjelenetek lényegében jelentéktelen epizódokká változtak, a tragédiából kilógtak, nem voltak többek, mint a három főszereplő - Lenni, Szári és fivére Gert /a mai Tybalt/ - körítése. Hasonló volt ez Sekero kijevi és az észt M. Murdmaa "Rómeó és Juliá"-jának megfogalmazásához.

I. Csernysov után "A mennydörgés ösvényén" c. balettet rendező fiatal bakui koreográfusok, R. Ahundova és M. Mamedov megkísérelték a modern balett szemszögéből visszahozni azt, ami Odesszában elveszett. Szándékuk megvalósítása könnyebbnek bizonyult, mint Csernysovnak. Legaktívabb társszerzőjüknek az új verzió létrehozásában a zeneszerző bizonyult, aki a partitúrát sok helyen ehhez a változathoz igazította. A mű társadalmi konfliktusát, mint alapkonfliktust megőrizve, Ahundova és Mamedov jobban általánosították a faji megkülönböztetést, mintegy kivéttve a világ különböző pontjaira. A leíró epizódokat is elhagyták, de kiegészítették azzal, hogy a hősök sorsát a súlyos nemzeti viszályok keretében mutatták be. A maga idejében K. Szergejev, amikor ezt a balettet színre vitte, a néger folklór elemeit is felhasználta. A bakui változatban a téma általánosítása és megerősítése nem vette le a folklór felhasználásának kérdését a napirendről. A korábbi verzióktól eltérően Ahundova és Mamedov nem idéztek azokból, közvetlenül, igen helyesen gondolva arra, hogy maga a folklór napjainkban bizonyos változáson ment keresztül és sok országban egybeolvadt a városi folklórral - tehát annak pontos másolása a balett témáját szükíteni le. Ezért a koreográfusok a néger plasztika ritmusát, stílusát és modorát klasszikus és neoklasszikus elemekkel ötvözték. A nemzeti balett megteremtésében hasonló uton járt annak idején Grigorovics a "Kővirág"-ban és a "Legenda a szerelemről" c. balettben. A koreográfusok minden szereplőnek, jellemiktől függően, kisebb, nagyobb mértékben nemzeti jelleget adtak. Így

a korszerű értelmezés problémája, amely Ahundova és Mamedov korábbi munkáiban is jelentkezett, itt újra felvetette a stílus pontosságának kérdését. Ez alkalommal azt, hogy a modern plasztika megfelel-e az adott cselekménynek.

"A mennydörgés ösvényén" c. balettnak a zeneszerzővel való együttműködésben elkészített új változata is arról tanuskodik, hogy koreográfusaink fokozottan érdeklődnek balettjeik számára választott zenei stílus problémái iránt. De e balett azt is megmutatta, hogy a koreográfiai alkotás feltételeit és törvényeit ma első sorban a zenei dramaturgia stílusa és nem az irodalmi dramaturgia diktálja. A bakui rendezők a korszerű balett formáiról folyó vitában is hallatták szavukat. Mig I. Csermüsov rendezése, mivel a főszereplők viszonyára korlátozta a konfliktust, azt a benyomást keltette, hogy a balett túl hosszú lett, hogy - nem tekintve a feszült légkört - a hősközlelmeknek a kis forma jobban megfelelne, addig a bakui előadás egyesítette a személyes és társadalmi konfliktust, rámutatva azok elválaszthatatlan kapcsolatára, ami természetesen többfelvonásos baletthez vezetett, akárcsak Kaszatkina és Vasziljov "Rómeó és Juliá" -ja. S nem egy, sem kettő, hanem jónéhány koreográfiai stílus tette lehetővé e nagy forma plasztikai megszerkesztését.

A zene szerepének növelése a balettnben, a fokozott figyelem az előadások zenei dramaturgiája, a táncművészet stílus- és műfajproblémái iránt a balettmesterek tekintetét a világ és az orosz klasszika felé fordította. Amikor Dolgusin a leningrádi Kis Színházban a "Giselle"-t rendezte, folytatva a mult koreográfiai hagyományainak megőrzését, igyekezett a lehető legjobban megközelíteni a romantikus korszakot. Ezt tette Odesszában Csermüsov is, amikor Petipa - Csajkovszkij "Csipkerózsika" c. balettnjébe, a klasszikus szerkezet megőrzése mellett, szinte észrevétlen kis javításokat vitt bele. Az ilyen felújítások mellett a szovjet színpadokon a hetvenes években egymás után jelentek meg a régi balettek új interpretálásban.

A táncművészeti műfajok iránti érdeklődés a klasszikus munkában a tánckomédia visszatérését eredményezte. Leningrádban O. Vinogradov, Daurbervalnak az utóbbi években letűnt "Rosszul örzött lány" c. balettnjét rendezte újra. H. Hertell későbbi partitúráját mellőzve F. Herold eredeti zenei anyagára támaszkodott, s a cselekményben is az eredeti megoldást tartotta meg, de a koreográfiáját egészen új alapokra helyezte. O. Vinogradov, aki néhány évvel korábban a köznapi balettdráma ujitójának tartotta magát, most sajátosan tárta fel ebben a műben a balettcselekmény stilizálási problémáit. Demokratizálta az alkotást, a XVIII. sz-i kifinomult pásztordramát az olasz maszkos commedia hagyományáival váltotta fel arra

gondolva, hogy ennek motivumait használta annak idején Dauberval "A rosszul őrözt lány"-ban. A Kis Színház előadásában a nyílt szemfényvesztés, a faragatlan táncos vidámság összefolyt a főhősök szerepeinek finom felépítésével. "A rosszul őrözt lány" után a Kis Színházban ugyanilyen alapon Delibes "Coppélia"-ját Vinogradov vitte színre. Korszerű Coppéliát Moszkvában Csicsinadze, a Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko Zenés Színház főbalettmestere nyújtott.

A koreográfusok érdeklődése a műfaji problémák és a zenei dramaturgia iránt természetesen nem korlátozódhatott a kész partitúrákra s azoknak a jelen tendenciái szerinti átdolgozására.

A hetvenes években a balettszínházainkban új zeneszerzők jelentkeztek. Balettünkhez az új zene új témákat is hozott. A mai szovjet balett fejlődésével kapcsolatos legemlékezetesebb bemutatók Sz. Szlonyimszkij "Ikarus"-a a Nagy Színházban, B. Tyiscsenko "Jaroslávna"-ja Leningrádban és "Johanna Tentata" Tallinnban. Ju. Grigorovics új balettjeinek első megjelenítői közül megemlítjük, K. Golejzovszkijnak, a szovjet balettmesterek nagy öregjének kedvenc tanítványát, az ismert táncost V. Vasziljevét aki az "Ikarus" koreográfusaként jelentkezett, és ezzel a munkájával túlszárnyalta tanárait. Vasziljev balettmesterei bemutatkozásához a fiatal Ikarus régi mítoszát, tragikus repülését választotta. Mint Grigorovics balettjében, nála is olyan lírikus-hősi személyiség áll a középpontban, aki a diadal felé vezető úton nem törődik a gátló ellenséges erővel. A balett alkotói saját elképzelésük alapján meg is változtatták az antik legenda gondolati lényegét. Sz. Szlonyimszkij zenéje is nagy feladatok elé állította a rendezőket.

A mítosz intelmekkel nem törődő rajongó ifjút egy romantikus álmodozó váltja fel, aki "csak egyetlen gondolat hatalmát, csak egyetlen, de lángoló szenvedélyt" ismer, amely távol áll a praktikumtól. Ikarus az ifjú cselekvő szellemiség megtestesítője/ami egyúttal nagyon közel áll Vasziljevnek, a táncosnak művészi alkatához/, magányos hős, akit még barátai s a szeretett lány sem értenek meg, s akit mérhetetlen maradiság igyekszik elnyomni, elpusztítani. Így a két pólus kristályosodik ki: a szellemi és a lélektelen, az ég felé szárnyaló és a földön járó.

A két szférára való rétegződést a zene műfaja csak az első megközelítésben tükrözi. Így Ikarushoz nemcsak a rajongó álmodozás, hanem az aktív tettekbe átvivő, a hatalmas gondolat megtestesítéséhez vezető hősi lendület is kapcsolódik. A célhoz vezető úton a hőst néha kétségek gyötrik, olykor elkeseredés vesz rajta erőt, de ezeket a közeli megvalósulás hatalmas erejű hívása legyőzi.

Nem egyértelmű Ikarus "eszmei ellenfele" sem, melynek szerepében a sziget kormányzója lép fel. Agresszivitás, feltétlen felsőbbrendűségnek érvényesítése a lét örömeinek kihasználásával, a primitív "egysíku" életvitellel párosul. A két zenei szféra polarizálódása természetesen maga után vonta, hogy a koreográfiai megfogalmazás két antagonisztikus plasztikai szférára váljék szét. A lírai jelenetek a táncos kombinációk áramló kantilénájára épülnek, a mozgás egyes momentumai csak kiemelik a a táncképek és a vezérlő hangsúlyok hajlékonyságát. Ahogy a melódia a "metrikus korlátok fölött" bontakozik ki, úgy "zárja le" a táncos kombinációk általános rajzolata a klasszikus táncnyelv kanonikus felépítésének szögletesességét.

A groteszk-szatirikus személyek ezzel szemben úgyszólván a zenei ritmus vázába öntöttek, ahol minden hangsúlynak megvan a plasztikai értéke.

A táncos alkotási módjának Golejzovszkij kezévonásához való közelsége Vasziljevnek abban a törekvésében és képességében látható, hogy a klasszikus tánc kánonjait magában a koreográfiai rajzban egyesítse az emberi test plasztikus kifejezőképességével, a plasztika bizonyos szabadságával. Grigorovics befolyásának nyomai nemcsak e művész témáinak eszmei közelségében mutatkoznak meg, hanem a tömegjelenetek felépítésében a koreográfiai szerkezet "tömörítésében", az epizód szerepek ritmikus halmozása révén. Grigorovics tanításának Vasziljev által történt továbbfejlesztése az utóbbi évtized elejének abban az általános törekvésében mutatkozik meg, hogy a témákban kifejezett konfliktusoknak általánosabb érvényt adjanak, vagyis a történeti konkrétitás felé való haladásban. Maga Grigorovics is a "Kővirág" orosz népmeséje után, a "Legenda a szerelemről" keleti legendája után a "Spartacus"-ban az ókori Róma gladiátorainak legendássá vált de megtörtént korabeli felkeléséhez fordult. Amikor Vasziljev művéhez antik mítoszt vett alapul, ugyancsak az "emberiség aranykorát" próbálta stilizálni, letörölve róla a sematizmus porát. Itt ugyanúgy mint Grigorovicsnál, érezhető a törekvés, hogy összekapcsolja az egyedit az általános emberivel, a konkrétumot az általánossal.

De amíg Grigorovics a "Spartacus"-ban, valamint fiatal kollegái, régi balettek új rendezésében korábban készült irodalmi és zenei dramaturgiát kaptak kézhez, s ezek alapján bizonyos módosításokkal ismert balettekből új verziókat alkottak, addig Vasziljev "Ikarus"-a Sz. Szlonyim-szkijnek, egy olyan fiatal komponistának az új zenéjére készült, aki először jelentkezett balettszínpadon.

Ugy látszott, hogy a kétféle zenei és koreográfiai világ határozott polarizálódása, amelyet a táncos megoldásokban kifejezésre jutó éles szembeállítás is hangsúlyozott, a balett dramaturgiai fejlődéséhez jó alapot ad.

El kell azonban ismerni, hogy maga ez a szembeállítás kevésnek bizonyult a mű dramaturgiájához és így felmerült a zenei formák kérdése is, amelyek az "Ikarus" konfliktusát kifejezik. Az első felvonás szvitbe tömörítő zárt számokból áll, amelyek közül csaknem mindegyikben a hangtér fokozatos feltöltése a végső kifejtlet felé való törekvés válik a forma-ábrázolás mozgató erejévé.

Az ilyen partitúra-szerkezet meglehetősen bonyolult a koreográfiai értelmezés számára. Nagy mesterségbeli tudás kell, hogy azt ritmikusan felépített egységes színpadi cselekménnyé változtassa, amely nem csak a zene törvényeinek engedelmeskedik, hanem a szövegekönyvnek is megfelel. A vasziljevi rendezésben az első felvonás szintén zárt táncszámok koreográfiai szvitjeként jelent meg. A második felvonást Szlonyim-szkij szimfónikus formában írta meg, és már maga a partitúra konstrukciója megmentette az előadást az események irodalmias felsorakoztatásától. A balett fináléjához a zeneszerző a hős repülésének időben szélesesen kidolgozott művészi ábrázolását nyújtotta. A cselekmény itt kilép a mese világából. Az "Ikarus" mesealapja a zeneszerző és a koreográfus egyetértésével, ahogy ez az utóbbi évek legtöbb rendezésében történt, a háttérbe szorult. Az irodalmi dramaturgia törvényeit itt a zenei-koreográfiai szimfonizmus törvényei váltják fel. A súlypont eltolódása is váratlan konfliktusokat eredményez a rendezésben és a balett gyakran vonatottá válik. A zenei időérzékelés és a színházi időérzékelés közötti különbség jelentős; időnként az epizódok statikusnak tűnnek, nem lévén tiszta irodalmi töltésük. A világos látható cselekményességről való lemondás arra enged következtetni, hogy alapjában véve a zene és a tánc ilyen újító kísérletei helyénvalóbbak lennének az egyfelvonásos műfajban. Az egyfelvonásos formára való törekvés az "Ikarus" főszereplőinek koreográfiai megformálásában ugyanúgy megmutatkozott, mint Csernisev "A mennydörgés ösvényén" c. rendezésében, a plasztikus elemek csekély mennyiségében pedig ugyanúgy, mint Kaszatkina és Vasziljev "Rómeó és Juliá"-jában. A legnyilvánvalóbb azonban az irodalmi meseanyagnak a többfelvonásos balett szízsége számára való elégtelensége volt. Ezért merült fel az "Ikarus"-ban ismét az előadás komponensei mennyiségi egyensúlyának kérdése és ezeknek a választott formával való összhangja. A szovjet balettszínházak "Ikarus" utáni bemutatói mind azt bizonyítják, hogy a táncstílus és műfaj kiszélesedésében a hangsúly a cselekményes művekben az irodalmi és zenei dramaturgia viszonyának problémáira került.

Saját témáját folytatva, - a maradisággal konfliktusba kerülő természetes ember témáját, amely a "Rómeó és Juliá"-val kezdődött, - az

észt Mai Murdmaa E. Tamberg zenéjére bemutatta "Johanna Tentata" c. balettjét. A középkori legenda az ördögtől megszállt apácáról szól. A novellát Iwaszkiewicz lengyel író írta, melynek alapján a nagysikerű film a "Mater Johanna" készült. Ez szolgált a balett kiinduló pontjául is. E. Tamberg zeneszerző a balett partitúráját a modern zene eredményeinek felhasználásával készítette. Zenéjében az emberi beszéd hangzását, a melodikus dalolást, zörejhatásokat, hangszerelés és a formaábrázolás mai módszereit alkalmazta. Így épül fel a kolostor világa, ahol a fiatal zárda-főnöknő Johanna és az ördög kiűzésére érkező pap Szurin tragédiája kibontakozik. Azt a harmonikus világot, melyben a falu egyszerű emberei élnek, a zeneszerző idillikus melódiában fejezi ki. A kolostor-jelenetek feszült expresszivitásával szemben a zeneszerző ezeket az epizódokat statikus képek illusztratív formájában alkotta meg és minden figyelmét a dráma központi hőseire fordította. Már magából a zenéből látszott, hogy a leendő alkotás két összeegyeztethetetlen részre fog szakadni. A sivár, szigorú kolostori világot, amelyben Johanna az életét végigfurdokolja, és közben a tragédiába torkoló szerelmét megtalálja, a rendező hol gépiesen fel-feltűnő tragikus összetörtséggel, hol hirtelen kiegyensúlyozódó, magáról a betegességet lerázó plasztikus formában ábrázolja. A zárdajelenetek tragikus feszültségével szemben a zeneszerző által diktált idillikus jelenetek csupán a tragédiát keretező, felesleges táncos adalékokká válnak.

Az irodalmiságról valahol féluton lemondó dramaturgia belső ellentmondásai ismét az egyfelvonásos formának az ilyen mire való alkalmasságát kérdőjelezik meg. Ezt a formát nemcsak a szűzsének alapján véve a meseszövésen kívüli lebonyolódása diktálja, hanem a szerzőnek pusztán két személy konfliktusára összpontosított figyelme is. A kolostor atmoszférája az a közeg, ami a tragédiához vezet. A falain kívüli életnek nincsen dramaturgiai szerepe, hanem csak illusztratív értelme.

Az irodalmi, a zenei és a koreográfiai anyag kapcsolatának kérdése másképpen merül fel, O. Vinogradov "Jaroszlavna" c. modern balettjében, melynek zenéjét B. Tyiscsenko szerzette. Grigorovics és Vasziljev után Vinogradov a maga "Jaroszlavná"-jában tette meg a következő lépést a legendává vált történelmi tényeknek kifejezésére a modern táncművészet útján. Új balettjéhez a koreográfus az ismert ó-orosz irodalmi emléket, az "Igor-ének"-et dolgozta fel, amely a szláv fejedelemnek a tatár betörés előestéjén a polovecek ellen viselt tragikus hadjáratáról szól. Mint Kaszatkina és Vasziljev a "Rómeó és Juliá"-ban, Vinogradov is azt a feladatot tűzte maga elé, hogy az irodalmi forrásművet újraértelmezze és kiegészítse más történelmi dokumentumok alapján. A balett főtémája az anarchikus

és bátorságban fékezhetetlen Igor büne lett, amely a népet tragédiába sodorta. Mint néhány évvel korábban Spartacus, úgy Jaroszlavna legendás hőse is leszállt koturnuszairól, és hús-vér ember lett. Cselekedetei is, jobban mondva az ősi Oroszország fogságba eső népének reagálása, epikus vonásokat kaptak a balettben. Vinogradov elődeitől eltérően a hős ábrázolásánál nem egyesítette lírával az epikát. A balett lírikus indítása a fejedelem feleségét, Jaroszlavnát jeleníti meg, akiről a balett a címét is kapta. Ő személyesíti meg Oroszország potenciálját, és mint ilyen magában hordja azt a lelkiert, ami Oroszországnak a későbbiekben lehetőséget adott arra, hogy a tatár-mongol iga szörnyűségeit elviselje. Jaroszlavna otthon, hazájában saját szenvedéseivel vezekli le férje tragikus bűneit. Ugyancsak Jaroszlavna az, aki Igonak erőt ad a szökéshez a polovecek táborából.

Igor és Jaroszlavna, a két hős a balettben önálló koreográfiai megfogalmazást kap. Jaroszlavnát a zenében felhangzó orosz sirató témája jelzi. Szerepét a koreográfus az orosz néptánc metaforizálásával egyesített szabad táncanyagra építi fel. Jaroszlavna plasztikájával az összes orosz asszony plasztikája rokon. Igor alakját a koreográfus a polovecek "keleties koloritjának" groteszkjével ellentétesen a klasszikus tánc feszült formanyelvével rajzolja meg. Igor környezete - Oroszország és a polovecek - az a két általánosított erő, amely a mű vezető motívuma lett. A kétfelvonásos balett így nyert sokrétűséget és többletmájuságot. De a zeneszerző és koreográfus külsőlegesen egyetértése mellett is felmerült a kettő összhangjának kérdése. Mindegyikük ugyanis lényegében különböző uton jut el az egységes eszméhez. A koreográfiai partitúra nincs beágyazva a tisztán szimfónikus eszközökkel, színházi törvények figyelembevételével alkotott zenei partitúrába, hanem csak rávetül. Akárcsak az "Ikarus"-ban, itt is, miközben a "Jaroszlavná"-val ismerkedünk, felvetődik a kérdés, vajon nem lett volna jobb ennél a balettnél is az egyfelvonásos forma. A meseanyag meglehetősen csekély mennyisége ebben a balettszüzsében is a jelenetek elnyújtásához vezetett.

Az új koreográfiai műfajok kutatásában napjaink táncművészete mégcsak keresi a helyes egyensúlyt az irodalmi és olyan sajátos zenei-táncos megformálás között, amely a meseszövevényen kívüli törvényeknek engedelmessékedik. A balett dramaturgiájának valamiféle új minősége születik, amelynek még csak homályos körvonalai vannak, de ami az "Ikarus"-ban és a "Jaroszlavná"-ban már megfigyelhető volt. Ma csak egy világos, - kialakulásának útja az irodalmi, a táncos és a zenei dramaturgia közötti összhang megtalálásának irányában van.

A szovjet balett fejlődésének jelen szakasza, amely a gyakorlatban bizonyította be, hogy a táncművészet képes a legbonyolultabb problémákhoz is nyúlni, miután sajátosan új kifejező eszközöket mondhat magának, természetesen a klasszikus irodalmi műveknek új szinten való feldolgozása felé irányítja a táncművészetet. Balettéletünkben az utóbbi években a koreográfiai regény és elbeszélés iránti érdeklődés sajátos, új hulláma jelent meg, olyan prózai művek iránt, amelyeket a harmincas-negyvenes évek vége felé még nem fedeztek fel.

Ezeknek az éveknek hagyományaként vitték színre a Nagy Színházban R. Scsedrin zenéjére az "Anna Karenina" c. művet/M. Pliszceckaja, N. Rizsenko, V. Golovanov-Szmirmov koreográfiájában/ és a "Megvilágosodás" c. darabot A. Bucko zenéjére a moszkvai Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko Zenés Színházban N. Kaszatkina és V. Vasziljov rendezésében. Figyelmen kívül hagyva a két előadás cselekményének különbségét - az "Anna Karenina" Tolsztoj regénye nyomán készült, a "Megvilágosodás" pedig az az oroszországi forradalmi harcok történetét mutatja be - ezek a balettek abban azonosak, hogy mindkettő hódolat az irodalmi táncdráma előtt. Mindkettő R. Zaharov és L. Lavrovskij rendezési hagyományaira emlékeztet.

A többfelvonásos forma, melyet a rendezők választottak, sajátos követelményeket támaszt a dramaturgiával és a koreográfiával szemben. A próza és a költészet általában túl bonyolult kölcsönviszonyban van egymással ahhoz, hogy az egyik műfaj törvényeit könnyen lehessen a másikba átvinni, legyen az a művészet akár olyan jelképes is mint a balett.

A szovjet költői táncszínház ma érdekes kutatások és megvalósulások útján jár. A táncról oly távoli prózai művek feldolgozása, mint az "Anna Karenina" és a "Megvilágosodás", arról tanuskodnak, hogy újra próbára kell tennünk a táncdrámáról kialakított elveinket. Hogy hol lesznek az érintkezési pontok, vagy egyáltalán meg lehet-e azokat találni - az idő fogja megmondani.

Moszkva, 1975. január

AZ UKRÁN NÉPI TÁNCOK MŰFAJAI ÉS TEMATIKÁJA

Andrej Gumenyuk

Az ukrán nép sajátos, eredeti táncművészetet teremtett, amely szellemi kulturájában az egyik legelső helyet foglalja el. A népi körtáncok /horovodok/, metelicák, gopakok, kozacsokok, kolomejkák, polkák, quad-rille-ok és a nép körében ma is élő tematikus táncok tömege arról tanuskodik, hogy a munka, az élet, a társadalmi és nemzeti felszabadulásért vívott harc, a honi táj képei jelentették azt az alapot, amelyen az ukrán népnek, mint a világ többi népeinek is, táncművészete kialakult és fejlődött.

A legfontosabb problémát az ukrán népi táncok műfajainak, tematikájának és stilisztikai sajátosságainak meghatározása jelenti. Ennek során nemcsak a probléma elméleti megvilágítására van szükség, hanem figyelembe kell venni a koreográfusok és zeneszerzők alkotó gyakorlatának követelményeit is.

Célszerűnek véltük, hogy a táncanyag osztályozásának a Szovjetunióban és külföldön elfogadott számos rendszere közül az ukrán művészet-történészek tudományos gyakorlatában használt műfaji-tematikai rendszert alkalmazzuk. A műfajokat mint történelmi kategóriát vizsgáljuk, amely összegezi és általánosítja egy adott történelmi korszak táncfolklórjának létrejöttét és fejlődését. Emellett figyelembe vesszük a táncoknak a nép művészeti életében betöltött társadalmi funkcióját, a táncok és zenék előadásának sajátosságait. A táncművészet minden műfajának meghatározásában általános kritériumot jelent a nép társadalmi és munkás élete. Ezekre a kritériumokra támaszkodva a népi táncok következő műfajait határoztuk meg: Népi körtáncok /naptáriak/, társadalmi táncok /néptáncok/ és tematikus táncok.

X X X

A népi körtáncok még az ősi faluközösségi rend időszakában alakultak ki. A legrégebb körtáncok a nép munkáját ábrázolják. Később keletkeztek a társadalmi témájú körtáncok, amelyek az emberek családi és társadalmi viszonyait tükrözték. A körtáncok némelyikében a pogány vallásból átvett témák és alakok is szerepelnek. A körtáncoknak ebből a csoportjából csak azok éltek tovább napjainkig, amelyek hazafias motívumokat tükröznek és a hazai táj képét őrzik.

A népi körtáncokban a szövegeknek vezető szerep jut. Ezek adják át pontosan és világosan a mi egészének tartalmát, a koreográfia és a zene általános jellegét és segítenek megőrizni azt a nép emlékezetében. A népi körtáncban a zene elmélyíti a szövegek eszmei-érzelmi tartalmát, a koreográfia pedig konkretizálja az általános tartalmat, szemléletessé és érthetőbbé teszi.

A körtáncok szövegét tartalmuk szerint három csoportra lehet osztani. Az első csoportban a munkafolyamatok, a másodikban a családi és társadalmi kapcsolatok, a harmadikban pedig az ősszlávok hiedelmeinek legrégebb formái tükröződnek. A szövegek tematikájának alakulása, amint erről a tények tanuskodnak, teljesen a nép életének társadalmi-gazdasági feltételeitől függ. Így például a legrégebb körtáncokban a földművesek munkája tükröződik, a későbbi századok körtáncainak szövegében pedig a különböző iparosok, mesteremberek munkafolyamatai.

Külön meg kell jegyeznünk, hogy a körtáncok munkával kapcsolatos tematikája és a fejlődő és tökéletesedő előadási hagyományok nagy hatással vannak a modern ukrán táncművészet fejlődésére.

A körtáncokban a társadalmi tematika terjedt el a legszélesebben. Külön helyet foglal el az egyenlőtlen házasság témája, a nők nehéz otthoni munkája; nevetségessé válnak a semmittevők, hazugok, képmutatók, az "öreg agglegények" stb. A körtáncok szövegeiben az egészséges népi humor, néha pedig az éles szatira elemei figyelhetők meg.

Mennyiségileg a körtáncoknak az a csoportja a legkisebb, amely részlegesen tükrözi a keleti szlávok hiedelmeit. Rendszerint itt a pogány vallás elemei fordulnak elő, amelyek a természet megelevenített jelenségeivel kapcsolatosak. Az ilyen körtáncok ténylegesen már régen eltűntek a nép életéből; emléküik csak leírásokban maradt fenn.

A körtáncok költői szövegeit világos, képszerű gondolkodás jellemzi, amely attól függően kezdett kialakulni, hogy az ember hogyan ismer- te fel a társadalmi élet sajátosságait és ismerte meg a természeti jelenségeket. Éppen ezért a körtáncok művészi képei mindig tipikusak, érthetőek és könnyen felfoghatóak. Ezek a képek elsősorban a dolgozók egészséges esztétikai izlését tükrözik.

A népi alkotók figyelmének középpontjában mindig valamilyen társadalmi-gazdasági formációban élő ember élete és kapcsolatai álltak.

A népi körtáncokban rendszerint az asszonyoké, nőké a főszerep. A nő ismertető jegye az egészség, okosság, munkában tanusított fürgeség, általában mindaz, ami őt mint ügyes, a háztartást kiválóan vezető dolgozót jellemzi. A körtáncok hőseinek alakját a nép az élet gyakorlati követelményeinek szempontjából jellemzi.

A munkatematicájú körtáncok szövegeinek alapja a drámai párbeszéd. A szövegek jelentős része társadalmi témájú lírai motívumokkal átszótt elbeszélés. Néhány körtáncban a párbeszédes forma az epikaival kapcsolódik.

A körtáncdalok költői eszközei tipikusak a folklórban: allegóriák, asszonanciák, alliterációk, jelzők stb. a körtáncok szövegeiben az allegória a legelterjedtebb művészi fogás /a fiatal lány összehasonlítása galambbal, fűrjjel, - a legény, sólyommal stb./. Ezért fordulnak elő számos változatban azonos nevű körtáncok. Az allegorikus képeket mint állandó jelzőket fogják föl: a galamb alakja a hűséges és mély szerelemmel, a sasé és a sólyomé - az erővel, férfiassággal, szabadságszeretettel egyenlő. A negatív értelmű allegorikus alakok ritkábban fordulnak elő; ilyen pl. "a szürke kuvik", a "fekete varjú" és mások, amelyek a gonosz erőket jelképezik.

A legrégebb táncos műfajtól, a körtáncoktól kiinduló és specifikus nemzeti sajátosságokkal rendelkező ukrán népi koreográfia közös szláv alapon áll. Az orosz, ukrán és belorusz nép körtáncait elemezve arra a következtetésre juthatunk, hogy nemcsak tematikájuk közös /részben a táncoknak még az elnevezése is azonos: "kölest vetettünk", "len", "mák", "fűrjecske" stb./ hanem a koreográfiai sajátosságok és az előadás jellege is /kör, félkör, lánc- hullám- vagy spirálformájú vonalak, nyolcasok stb./. Ezekből az általános kompozíciós elemekből alakult ki a fonott forma, a különböző csillagok, kapuk, csavarvonalak stb.

A tánc elnevezése meghatározza szövegének és koreográfiájának lényegét. Így például a "görbe tánc" elnevezésű tánc teljes mértékben megmagyarázza koreográfiai rajzának sajátosságait: a tánc közben leirandó vonalnak végig görbének kell lennie. Ugyanilyen elv alapján határozható meg a "kapus", "táblácska" stb. táncok elnevezése.

Gyakran a tánc előadási módja a szöveg formájától függően alakul: ha pl. a szöveg párbeszéd formájú, a körtánc résztvevői két csoportra oszlanak vagy pedig a szólótáncos áll ki a kör közepére. Ha a tánc tartalmát a hagyományos epikus elbeszélés formájában mesélik el, a táncosok nem alakítanak csoportokat.

Általában kétféle körtánc-koreográfiát különböztethetünk meg: pantomimos-illuszratívát és az ornamentálist. Van azonban olyan tánc is, amelyben ez a két fajta szervesen összekapcsolódik. A pantomimos-illuszratív koreográfia olyan mozdulatokat, gesztusokat és mimikát tartalmaz, melyek a tánc szövegének tartalmát tárják fel, az ornamentális koreográfiát pedig színpompás koreográfiai rajz, az előadók vonalával kirajzolt

diszités jellemzi. Ezek a koreográfiai vonások, amelyek általában a szláv népek művészeti életének ősi korszakában alakultak ki, az orosz, ukrán, belorusz táncművészetnek egyaránt sajátjai. Ezért lényegében az ukrán népi körtáncok koreográfiája is összsláv alapokon áll, bár a többiektől megkülönbözteti sajátos, eredeti stílusa és nemzeti színezete / a koreográfiai rajz részletei, a kezek, a törzs, a fej helyzete, a táncmozdulatok előadásának jellege, a táncosok ruházata/.

A népi körtáncokból eredeztethető a koreográfiai lexika /táncmozdulatok/. A körtáncok alkotói lényegében a nők. Az előadók közül a szólísta: az énekes és a szólótáncos válik ki.

x x x

A társadalmi táncok /néptáncok/ az ukrán nemzetiség kialakulásának időszakában jöttek létre. Ismeretes, hogy a nemzetiség a nyelv, a terület, a gazdasági viszonyok viszonylagos közösségét és a kultúra néhány közös vonását jelenti. Mindez meghatározott nyomot hagyott az ukrán nép művészetének egyik legmagasabb fokát jelentő társadalmi táncok stilisztikai sajátosságainak alakulásában.

A társadalmi táncok műfajai a következők: metelicák, gopakok, kozacsokok, kolomejkák. Ezeket a táncokat a népi körtáncoktól erőteljesebb nemzeti színezetük és a csak rájuk jellemző stilisztikai sajátosságok különböztetik meg. A társadalmi táncok vagy néptáncok a nép mindennapi művészeti életének alkotórészét jelentik.

A táncok, történelmi és irodalmi anyagok valamint a műalkotások elemzése arról tanuskodik, hogy az ukrán nép koreográfiai művészete még a Kijevi Oroszország kulturájában gyökerezik. Ugyanakkor az ukrán nép és kulturája, mint ismeretes, sokkal később, rendkívül bonyolult társadalmi-gazdasági és politikai körülmények között alakult ki.

Az idegen intervenciók ellen folytatott gyakori és tartós háborúkkal összefüggésben alakult ki Ukrajnában a XV. század végén a kozákság, amelynek alapját a feudális urak és kupecsek által tönkretett parasztság és iparosság alkotta. A parasztok és iparosok délre menekültek az elviselhetetlen feudális elnyomás elől. Itt jött létre a XVI. században az ismert Zaporozsszkaja Szecs. A sajátos életformájú, erkölcsű és kulturájú Zaporozsszkaja Szecs a nép elismerte és támogatta. A telep rendkívül nagy hatást gyakorolt az ukrán nép kulturájának alakulására, melynek egyik legkiemelkedőbb része a tánc. Művészeti életükben a kozákok átvették a nép körében már korábban is létezett metelicát, amely koreográfiai rajza

és előadási sajátosságai alapján nagyon közel áll a társadalmi témájú körtáncokhoz. Később, már a Zaporozsszkaja Szecsben alakult ki a hősi gopak /elnevezése a gopati,prügati, szkakati,"ugrani" - ukrán szavakból származik/ és a tüzes kazacsok /kazacsok; a zaporozsjei harcosok "kozák" elnevezéséből származó kicsinyítő szó./. Ebben az időszakban keletkezik Ukrajna nyugati területein a kolomejka, huculka, csabaraska és még több más tánc.

Míg a körtáncokat elsősorban a nők hozták létre és adták elő, addig a társadalmi táncok alkotói és előadói elsősorban a férfiak voltak. A körtáncokban a kompozíciós elemek, a társadalmi táncokban pedig a koreográfiai lexika formálódott. A körtáncok előadásában a táncos és az énekes volt a szólista, a társadalmi táncokban a vezető szerep már a virtuóz táncosé volt. A körtáncokat és társadalmi táncokat kísérő énekdallamok fejlett, virtuóz hangszeres darabokká alakulnak át.

A társadalmi táncokban a férfiak táncmozdulatai elsősorban futásból, magas ugrásokból, forgásokból, leguggolásokból és ezek különböző variánsaiból állnak. Mivel ezek a táncok a kozák harcosok mindennapos életének epizódjai alapján jöttek létre, mind a zaporozsjei kozákok hősiességét, vakmerő merészségét, találatkonyságát, kifogyhatatlan leleményességét, erejét és férfiasságát tükrözi. Így például az egyszerű térdhajlítás - a vágató lovas koreográfiai eszközökkel történő ábrázolása. A sima térdhajlítás és a kéz lenyujtása - ez a mozdulat a lovas ábrázolja, amint szablyáját kirántva felemelkedik a kengyelben stb. Feljegyezték azt a tréfás mondókát, amelyet a kozákok kiáltottak a gopak táncolása közben:

"Kár, kár! Hátam mögé rúgom a lábamat,

Hogy a világ csodálkozzon, milyen ügyes a kozák!"

Ez a mondóka világosan mutatja be az ukrán népi táncban, a gopakban elterjedt, "gyürü" elnevezésű férfimozdulat előadási módját. A "gyürü" különböző variánsai a levegőben történő terpeszugrás, a "héja", a "csuka" stb. Mindezek a mozdulatok magas ugrásokból állnak és összeségükben a hősi gopak legjellemzőbb vonását alkotják. Ismeretes, hogy a Zaporozsszkaja Szecsben kialakult gopakot kizárólag férfiak adták elő. Éppen a térdhajlítások, ugrások, forgások határozták meg ennek a táncnak a hősiességét, mivel a dolgozó népet az elnyomástól és szétválástól védő, félelmet nem ismerő kozák harcosok hősiességét tükrözték.

Később, amikor a gopak a Zaporozsszkaja Szecsből átkerült a nép mindennapos művészi életébe, nők is kezdtek résztvenni benne. Ugyanakkor viszont a nép mindmáig megőrizte a gopak hősiességét, és a vezető szerep éppúgy, mint régen, ma is a férfi táncosoké. Következésképpen, a nép

mindennapos művészeti életében a gopak is bizonyos fejlődésen ment keresztül, sőt alapul szolgált egy új, a gopakhoz közelálló ukrán népi tánc, a kozacsok kialakulásához. Miben különbözik ez a két népszerű tánc egymástól? A nők részvétele a gopakba új kompozíciós elemeket, új szintet hozott, amit a mozdulatok másfajta előadási módja váltott ki. Természetesen megindult a versengés a férfi és a női táncsoport között a főszerepért. Így a gopakban két tendenciát figyelhetünk meg: a férfi főszerep hősiességét, vakmerőségét, erejét és a női szerep finomságát, eleganciáját, kecsességét, játékosságát. Fokozatosan a női szerep kezdett dominálni a táncban. Ez vált azután az új táncnak, a kazacsoknak/Ukrajna nyugati részén "kozák"-nak is nevezik/ az alapjává. Ez a tánc a kozák harcosoknak családjával, rokonaival, hozzátartóival való találkozás felett érzett örömet tükrözi. Ezért a kazacsokot a gopaktól elsősorban eszmei-érzelmi tartalma különbözteti meg /a gopakban a hősiesség, a kazacsokban a vidámság, öröm, hevesesség dominál/. A gopakban, mint már említettük a férfiak a főszerep, a kazacsokban a nőké. A gopak lényegét a térdhajlitások, csuszások, magas ugrások és forgások jelentik, amelyeket férfiak adnak elő a nők aktív részvételével. A kazacsok legfontosabb elemei az apró kis, sétáló mozgások, melyeket nők adnak elő a férfiak aktív részvétele mellett a legkülönbözőbb koreográfiai kompozícióban. A gopak tempója lassú és mérsékelt, a vége felé egyre gyorsuló, a kazacsoké pedig a legtöbb esetben gyors /a lírai tartalmú táncok esetében mérsékeltbb/. Így keletkezett két olyan társadalmi tánc /néptánc/ amely a népszerű metellicával együtt Közép-Ukrajna táncái közé tartozik.

És mi történik ugyanebben az időszakban Nyugat-Ukrajna táncművészetében? Bukovina, Galicia és Kárpát-Ukrajna évszázadokon keresztül el volt szakítva Ukrajna központi részétől. A nyugat-ukrajnai földek elszakadása érezhetően hatott e terület koreográfiai művészetének fejlődésére.

A nyugat-ukrajnai táncok nagy vonásokban megőrizték a keleti rész népi koreográfiájának stilisztikai sajátosságait, ugyanakkor azonban a szomszéd népek koreográfiai folklórjának közvetlen hatása alá kerültek. Nyugat-Ukrajna népe nem vesztette el kapcsolatát a központi rész kultúrájával, megőrizte vele szellemi egységét, ugyanakkor azonban elsajátította más népek kultúrájának és mindennapos életének néhány vonását. Éppúgy, mint Közép-Ukrajnában, itt is létrejön a gopak-kolo, a kozakgoljar /borbély/, a huculka második részét kozacsoknak nevezik stb. Ukrajna nyugati részeinek legfontosabb társadalmi táncja azonban a kolo-mejka.

Meg kell jegyeznünk, hogy Ukrajna nyugati területeinek táncaiban ugyanazokat a mozdulatokat figyelhetjük meg, mint a központi területeken, de azokat másként: gyorsabban, apróbban, körben vagy egy helyben, más kar-, láb-, törzs-, és fejtartással adják elő. Ezért a nyugat-ukrajnai táncokat sajátos színezet jellemzi, amelyben a szomszéd népek koreográfiai művészetének nyomai lelhetők fel. Ezt a színezetet a ruhák szabása, színei és művészi díszítése is erősíti.

Amint már említettük, a társadalmi táncokhoz a metellicák, gopakok, kazacsokok és kolomejkák tartoznak. Később, különböző alkotó kölcsönhatások és hatások következményeként a sor még a cseh eredetű polkával, a francia eredetű quadrille-jal és az egész világon elterjedt keringővel egészül ki. Ezekben a táncokban megvannak az ukrán népi koreográfia nemzeti vonásai is.

Külön hangsúlyoznunk kell, hogy a népi hangszeres zene alapjait a társadalmi táncok dallamai alkotják. A nép végtelen sok ilyen dallamot szerzett, egyik részüket táncok kíséretére használják, másik részüket hallgatják. Sok dallamnak konkrét elnevezése van, ami arról tanuskodik, hogy bizonyos sajátos programot tartalmaznak, amelyet a műfaj, a dallam hangnemi-intonációs jellege, a metroritmus sajátosságai és más zenei kifejezések tárnak fel. Az egyik esetben a csalogány trillái szólalnak meg / a "csalogány" polka dallama/, másszor a menetindulók jellegzetes ritmusa hangzik fel / a "harci" polka dallama/, a harmadik esetben zsol-tárok, más vallási témájú dalok dallamai stb. Néha a táncdallamokat keletkezésük helyéről nevezik el: poltavai, hucul, podóliai, szanzsári, balabini stb.

A táncok kíséretére használt dallamok hangnemi-intonációs strukturáját elsősorban a zene táncspecifikuma, a zenének a táncsal való szerves kapcsolata határozza meg, ami pontos négyzetformájú ritmikai és tonális strukturát kíván.

A meghallgatásra előadott táncdallamok, hangszeres népi darabok tonális-intonációs szerkezete bonyolultabb. A dallamok hangneme egynemű vagy váltakozó lehet.

A táncdallamok hangnemétől függetlenül a népi előadók gyakran használnak bennük hangnemen belüli intonációs elmozdulásokat a hangsor egyes fokainak kromatizálásával.

A táncdallamok ritmikai természetének tanulmányozásakor, figyelembe véve vokális eredetüket / a dalok szövege és a dallam ritmusának szerves kapcsolatát / az elemzés alapját az ismert verzlábak: daktilus, anapesztusz, amfibrachusz, trocheus, jambus, spondeus stb. jelenthetik.

Ezek, mint ismeretes, rövid és hosszú szótagokból állanak, ezért a zenedudósok gyakran a ritmus egyezményes zenei jeleivel jegyzik le azokat /lényegében a rövid szótagokat nyolcadokkal, a hosszú szótagokat pedig negyedekkel/. Amint erre sok tény is utal, a verslábak ritmikai formái alapozták meg a zenei ritmikát általában, különösen pedig a népi hangszeres zene ritmikáját. Sok táncdallamot elemeztünk a verslábak ritmikai strukturája alapján és arra a következtetésre jutottunk, hogy pontos táncritmikájuk a verslábak egy ütemen belül történő tördelésének, kiszélesítésének /a tördeléssel ellentét s folyamatnak/ és összevonásának eredményeképpen jött létre.

A megfelelő tempóban, meghatározott előadásban /dallam- és ritmusvariációk vagy mindkettő/ elhangzó dallam megfelelő metrumu ritmusképlete határozza meg az egyes táncok dallamának általános jellegét.

A táncdallamok formája rendkívül változatos. A metelicák, gopakok, kazacsokok, csabaraskák, kolomejkák, polkák, quadrille-ok és keringők négyzetes szerkezetűek és könnyen motívumokra, frázisokra, periodusokra oszthatók. Ugyanakkor némelyiküknek, elsősorban a meghallgatásra szántaknak a formája két- vagy háromrészes, esetleg a legegyszerűbb: rondó.

A hangszeres kolomejkadallamok között olyanok is akadnak, amelyek két, három, négy vagy több periodusból állanak. Ezek között a dallamok között mély, szerves hangnemi-intonációs kapcsolat áll fenn. Jellemzőjük az első periodus dallamagvának variációs feldolgozása.

Meg kell jegyeznünk, hogy vannak olyan polkadallamok is, amelyekben ugynevezett trió is szerepel /olyan középső rész, amelyet a többi résztől dallamának általános jellege, hangnemi-intonációs és ritmikai szerkezete különböztet meg/. Ezeknek a dallamoknak a formája rendszerint háromrészes. A szerző véleménye szerint a nép ezeket a dallamokat a hivatásos zenében elterjedt klasszikus háromrészes forma hatására alkotta.

Igy elmondhatjuk, hogy a történelmi fejlődés során a társadalmi táncok /a koreográfia és a zene/ egyre csiszolódtak, tökéletesedtek, szélesedtek és új művészi tulajdonságokat szereztek.

x x x

A tematikus táncok Ukrajna táncművészetének fejlődésében új szakaszt jelentenek. Az újat itt elsősorban az jelenti, hogy a mű tartalmát kifejező koreográfiai és zenei eszközökkel /a szöveg segítsége nélkül/ tárják fel.

Érdekesképpen meg kell jegyeznünk, hogy az ukrán népi körtáncokat és tematikus táncokat tanulmányozva könnyen azonos elnevezésű művekre bukkanunk: sevcsiki /csizmadiák/, kovácsok, len stb. Magától adódik a kérdés: mi bennük a közös és miben különböznek? Közös bennük az, hogy azonos témát tárnak fel / tematikai közösség/. Ugyanaz a téma viszont különböző koreográfiai eszközök segítségével bontakozik ki. A népi körtáncban szerves egységbe kapcsolódik a szöveg, a koreográfia és a zene. A tematikai táncokban viszont az ukrán nép nem használja föl a szöveget, s csupán némelyik táncban hagy meg egyes versszakokat, szavakat vagy felkiáltásokat, amelyek a táncfigura megváltozására utalnak vagy pedig az előadás érzelmi oldalát erősítik. Ugyanakkor a figurák logikus egymásutániséga pontosan és világosan tárja fel a tánc témáját. Nagyon gyakran előfordul, hogy ez az egymásutániség azonos a hasonló című körtáncok szövege versszakainak egymásutáni sorrendjével. Következésképpen ezekben a táncokban szervesen egybeolvadt a népi körtáncok szövegéből átvett tematika és a társadalmi táncokban /néptáncokban/ alkalmazott gazdag koreográfiai lexika. Ez a szerves egybeolvadás a tematikus táncok műfaját új, minőségileg magasabb fokra emelte és meghatározta új művészi hangzásukat.

Melyik társadalmi rétegben alakult ki a tematikus tánc és hogyan formálódott tematikája?

Az ukrán nép életében nagyon nagy a városokban és falvakban egyaránt elterjedt kézművesség jelentősége. A kézművesek szabó-, kovács-, szijgyártó-, csizmadia-, és kádáregyesületekbe /ugynevezett céhekbe/ tömörültek, amelyek gyakran a városi lakosságnak csaknem felét tették ki. Ez idő tájt alakult ki a tematikus táncok műfaja a céhiparosok között. Több tánc egészen a mai napig fennmaradt az ukrán nép mindennapos életében, mint pl. a sevcsiki /csizmadiák/, kravcsiki /szabók/, kovali /kovácsok/, bondar /kádár/ stb. Mindezek a táncok lényegében az iparosok munkájának folyamatát, maguknak az iparosoknak a legvilágosabb jellemvonásait ábrázolják. A leleményes, találékony csizmadia- vagy kádártáncos gyakran mutatta be mozdulataival, gesztusaival, mimikájával a zsugori kapitalista kupec alakját, aki a piac és a kézműves céhek között közvetített.

Mint ismeretes, Ukrajnában kegyetlen harc folyt a nép szociális és nemzeti felszabadulásáért. Ebben a harcban népi hősök tűntek fel, akikről a nép énekeket költött. Közülük széles körben még ma is ismert az "Ó fagy, fagyocska", "Makszim kozák vaskereskedő", "Szibéria mögött lemegy a nap" /ez utóbbi Usztim Karmaljuk népi hősről szól/ és még több más dal. Érdekes, hogy Iván Gontának, a népi hősnek, a jobbpárti Ukrajnában 1768-ban a lengyel nemesi elnyomás ellen kitört népi felkelés vezetőjének alakját

azonos nevű tánc idézi fel. Más tematikus táncok, mint például a hajdú, felkelők, pányva stb. a nép bánatáért bosszút állók hősiességét alaktól ábrázolják. A népi hősiesség új témát jelent a koreográfiai művészetben.

A tematikus táncok témakörét ma kialakultnak tekinthetjük. A tematikába a munka, a mindennapos élet, a nép hősiessége, különböző természeti jelenségek: az állatok, madarak, halak szokásai stb. tartoznak.

Külön kell foglalkoznunk a nép mindennapos életét ábrázoló tematikus táncokkal. A táncok elnevezése konkrét és meghatározza tartalmukat. Így például a "Mikola", "Gerlica", "Csinos fiatal menyecske", "Roman", "Katyerina" stb. című dalokban, amelyek koreográfiai kompozíciójának jellege gyakran a gopakra, kazacsokra vagy a kolomejkára/néptáncok/ emlékeztet, a tematikai vonal segítségével különböző emberi típusok ábrázolhatóak: fiatal lányok, legények, férjes asszonyok, ügyes és jó felfogású özvegyasszonyok, toladó udvarlók stb. Ezek a táncok érdekesen és szellemesen tárják föl az ukrán nép jellemét, mutatják be szabadidejét, szórakozásait.

Amint már említettük, az ebbe a műfajba tartozó táncok megkülönböztető stilisztikai sajátossága a népi körtáncokból átvett kompozíciós elemek és tematika, valamint a társadalmi táncokból /néptáncokból/ átvett koreográfiai lexika szerves egybeolvadása. Ez az egybeolvadás lehetőséget adott a népi alkotóknak arra, hogy koreográfiai és zenei eszközökkel, a szöveg segítségével nélkül bonyolult témákat fejezzenek ki. Ugyanakkor ezzel kapcsolatban lépett fel annak a szükségessége, hogy a táncos ne csak a technikai, hanem a színészi tudását is fejlessze.

A tematikus táncok dallamainak elnevezése mindig azonos magának a táncnak az elnevezésével. Bennük nagyrítván az egyes természeti jelenségek vagy munkafolyamatok imitációja is megfigyelhető. Így például a "Koval" /kovács/ című hangszeres melódia nagyon természetesen és szellemesen imitálja a kalapácsok csengését a kovácsműhelyben. Az egyes jelenségeknek zenei kifejezési eszközökkel történő imitációja néha nem alkotja a zenei anyag szerves részét, hanem a melódia háttérében hangzik fel: az együttesbe vagy a zenekarba tartozó hangszerek szólaltatják meg. Így például igen érdekes zenei epizód kíséri a "Favágó" című tánc egyik táncfiguráját, mely azt a pillanatot ábrázolja, amikor a fát villanyfűrészszel fűrészelik. A táncdallam alatt a cimbalmos az ütőjének nyelét a rézhuzallal körültekert basszúshúron huzogatja, ami éles, metsző hangot ad. Ez a hang a cintányér tremolójával együtt a dolgozó fűrész utánozza. Ez a kifejező epizód művészi hatást gyakorol a hallgatóra, mivel előadása mértéktartó.

Nemhiába írta N. Dobroljubov, hogy " a zenében gyakran tetszenek nekünk a vad, a zenei harmónia szabályaitól eltérő, de valamilyen, a természetben valóban létező disszonanciát sikeresen kifejező akkordok; ugyanakkor bántja a fülünket és egyáltalán nem kelt kellemes benyomást a véletlenül elkövetett hiba, amikor a művész az egyik hangot fogja vagy üti le a másik helyett"^{1/}.

Előfordul, hogy a tematikus táncok egyes dallamai rokonságot mutatnak valamelyik kazacsok/"A daru", "Három kányafa", "A galamb" stb./ vagy metelica/"Poltavai" stb./ dallamával. Némelyikük intonációs kapcsolatban áll a társadalmi táncok vagy körtáncok dallamával. Mindez arról tanuskodik, hogy a népzene a nép valós életéből ered. Ugyanakkor a felsorolt példák nemcsak a különböző műfajú táncok koreográfiájának, hanem a zenének a közösségről is tanuskodnak.

Tonális-intonációs és ritmikai tekintetben a tematikus táncok dallamai hasonlítanak a többi műfaj, elsősorban a társadalmi táncok dallamaira. Jelentéktelen részüket csupán meghallgatásra adják elő, mint hangszeres népdalokat.

x x x

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom új korszakot nyitott a szovjet kultúra fejlődésében. Valóságos kulturális forradalom játszódott le, amely a nép számára elérhetővé tette a művészet összes kincsét és felkelte a tömegek alkotó, kezdeményező kedvét.

A szovjethatalom megalakulása óta a Kommunista Párt irányítása alatt élénken fejlődik a hivatásos és az amatőr művészet, amely a szovjet nép kulturális életének összes ágát magába foglalja. Százával alakulnak a kórusok és a táncgyűttek, a bandolaegyüttesek, a hangszeres csoportok és zenekarok, színjátszó együttesek és agitációs kulturális brigádok. Ők juttatják el a néptömegekhez a legértékesebb kulturális kincseket, fejlesztik magasrendű esztétikai izlésüket, alakítják az igazi kommunista jellemvonásokat, vonják be az ifjúságot a kulturális életbe. Beteljesedtek V.I. Lenin látnoki szavai - a művészet behatolt a széles néptömegekbe és felébrésztette bennük az alkotót és az előadóművészt.

Ha megvizsgáljuk az ukrán koreográfiai művészet fejlődésének, más szovjetunióbeli és szocialista népek koreográfiai művészetéhez való közeledésének kérdéseit a kommunista társadalom építésének időszakában, azt kell megemlítenünk, hogy Ukrajnában az orosz, belorusz, grúz, örmény, moldvai, cseh, szlovák, lengyel, román, magyar és más népek táncai is előfordulnak. Ezek a táncok az ukrán hivatásos és amatőr együttesek repertoárjának elidegeníthetetlen részévé lettek.

A népi hangszeres együttesek repertoárján a magyar daraboknak, csárdásoknak stb. számos változata szerepel. Némelyiküket közli az "Ukrán népművészet" c. sorozatban megjelent "Hangszeres zene" c. kötet, melyet a "Naukova Dumka" kiadó adott ki 1972-ben.

A különböző népek táncai a legkülönbözőbb formákban fordulnak elő. Az esetek többségében az ukrán nép gondosan megőrzi az adott nép koreográfiai folklórjának stilisztikai sajátosságait. Némelyik tánc az ukrán népi koreográfia egyes elemeinek alakulására hatott. Egyes táncok, mint például a cseh polka vagy a francia quadrille, megőrizték általános előadási formájukat, de átvették az ukrán koreográfiai folklór jellegzetes vonásait. Amint már említettük a polka, a quadrille és a keringő a néptáncokhoz tartozik. Az utóbbi időben szinpadai változatukban tematikus elemek jelennek meg. A quadrille-ra ezek az új tulajdonságok főleg Oroszországban és Belorussziában jellemzőek.

A szovjet nép művészeti életének ezt a bonyolult és fontos alkotó folyamatát pozitív, haladó jelenségként értékeljük, amely a Szovjetunió népei és a szocialista országok népei közötti kölcsönös, mély kulturális kapcsolatokról tanúskodik. Ez a folyamat mind a népi amatőr, mind pedig a hivatásos koreográfiai művészetben intenzíven valósul meg.

Tulajdonképpen a népi tematikus táncok szolgálták alapul a szinpadai tematikus táncok megalkotásához. Ilyenek például a balettmesterek alkotta táncok és a népi táncok művészi feldolgozásai. Ezért a nagyszámú hivatásos és amatőr táncegyüttes alkotói és előadói élete komoly feladat elé állította a balettmestereket: meg kellett ismerniük és elsajátítaniuk a rendezés és a koreográfiai dramaturgia törvényeit. Csak ilyen feltételek mellett lehet világos, hatásos, mély tartalmú, a szovjet valóságot tükröző tematikus táncokat létrehozni.

A népi koreográfiai művészet fejlődésében nagy jelentőségre tettek szert a táncegyüttesek vezetői számára rendezett hagyományos szemináriumok. Ezek során a vezetők kicserélik az alkotói munkában szerzett tapasztalataikat, tanulmányozzák a legjobb tánckompozíciókat, tökéletesítik előadói művészetüket és ismerkednek a Szovjetunió más köztársaságainak táncáival. A szemináriumon fontos helyet foglal el az alkotói munkában szerzett tapasztalatok kicserélése.

Ismeretes, hogy a népi körtánc a tömegtánc felülmulhatatlan példája, amelyben az előadók: táncosok és énekesek korlátlan számban vehetnek részt. A néptáncoknak ezt a stilisztikai sajátosságát felhasználva, a balti köztársaságok balettmesterei érdekes tömeg-koreográfiai előadásokat hoztak létre a közismert hagyományos ének- és táncünnepeken. Ez a látvány óriási

hatást gyakorol a nézőre, és nemcsak tömegével, hanem elsősorban kompozíciós leleményeivel, a koreográfiai rajz színességével hat. Figyelmet kell fordítanunk arra is, hogy azokban a tömeg-körtáncokban, amelyeket a balettmesterek a népi körtáncok alapján alkottak meg, a köztársaságok egyes kerületeinek ruhái ügyesen és finoman olvadnak bele a körtánc általános kompozíciójába. Pozitív tényezőként kell értékelnünk a himnuszokból átvett népi díszítőelemeknek, az épületek művészi megmunkálásának és az emberi kéz által alakított táj elemeinek ügyes felhasználását a művek koreográfiai rajzában. Mindentől a körtáncok látható, élő koreográfiai szépséget, megismételhetetlen színezetet nyernek.

A balti köztársaságok balettmesterei pompás, rendkívül hatásos tömeg-körtáncainak létrejöttét a hagyományos ének- és táncünnepek követték.

Ukrajnában a népi körtánc ritka jelenség a táncgyűttesek repertoárjában. Balettmestereink még nem találtak magukra a körtáncok közegeiben, még nem ismerték meg annyira vonzó szépségüket, mint balti kollegáik. A körtáncokkal a gyermekcsoportok repertoárjában találkozhatunk.

Ugyanakkor, ha összehasonlítjuk az orosz, ukrán és belorusz néptáncokkal és tematikus táncokkal, úgy találjuk, hogy a balti köztársaságok néptáncaiban és tematikus táncaiban kevésbé fejlett a munkások, kolhoztagok, értelmiségiek modern alakjának bemutatásához annyira szükséges koreográfiai lexika.

Ezek a bonyolult és fontos alkotói kérdések a fesztiválokon, szemléken és szemináriumokon derülnek ki és oldódnak meg. Megoldásuk nemcsak a népi koreográfiai művészet fejlődéséhez és tökéletesedéséhez vezet, hanem a legdemokratikusabb népművészetnek a gazdagodásához, fejlődéséhez az egész világon. Rámutatnak arra, hogyan gazdagodik az ukrán táncművészet a Szovjetunió és a népi demokratikus országok népeinek koreográfiai elemeivel. Ez a kölcsönhatás és ez a gazdagodás az ukrán koreográfiai művészetben azoknak a nemzetközi elemeknek a közeledéséhez és megerősödéséhez vezet, amelyek a kommunista társadalom jövődő általános emberi kultúrájának kialakulását kísérik.

Jegyzet

1/ N.A. Dobroljubov: Válogatott filozófiai művei. Moszkva, 1948, 124. old.

Kiev, 1974 őszén



RACSENICA

Rajna D. Kacarova

A racsenica táncnév szó szerinti jelentése: kendőtánc. A bolgárok tudatában a racsenica név többféle táncformát, mifajta jelenthet:

1. elsősorban lelkes, viharos szóló és páros táncot. Ezt a táncot mindenütt ismerik, ahol bolgárok élnek;
2. a tömeges racsenicában sok táncos vesz részt, mindenki szólót táncol, de ugyanakkor partnere egy másik táncosnak;
3. a kvadril típusu egyszerű racsenicát négyen, kis zárt körben vagy nyitott láncban táncolják;
4. a csoportos horók^{1/}, amelyeket a racsenica jellegzetes ritmusában táncolják, többféle elnevezést viselnek.

A racsenica hatása olyan erős, hogy ezt a nevet más ritmusú szóló, páros vagy csoportos táncok is kezdték felvenni, és közben ezek a táncok a racsenica jellemző mozdulatait is átveszik.

A "racsenica" szó a "r'csanik" szóból származik, ami egy hosszú, háziszóttos /kender, len, gyapot vagy selyem/ kendőt jelent, - ami feltétlenül szükséges kelléke a táncnak. A kendőt a táncosok vagy egy vagy mindkét kezükben tartják, és mindegyik táncos saját kedve szerint táncol vele. A kendőt a mindennapi házi használatától a szertartásokig, de mint tánc kelléket is alkalmazzák. Így a racsenica a bolgárok szórakozásában és népszokásaiban a legmélyebben gyökerező tánc.

A kendők használatát hangsúlyozzák a racsenica más változatainak elnevezésében is, mint amilyen például a "Karpeskom" elnevezésű tánc. Ezt négy vagy hat koszorúslány táncolja oszlopba sorakozva; a kendőcskét mindkét kézzel fogva maguk előtt tartják. A koszorúslányok fogadják az új házasságokat, amint ezek belépnek az udvarra az esküvő után és táncolva kísérik őket a ház ajtajáig.

Másik ilyen tánc a dobrudzsai "Na vodeni karpi" /Vezetés kendővel/. A komaasszony a fiatal házast kendővel táncolva kíséri. Mindketten a jobb kezükkel fogják a kendő egy-egy végét. Az adott pillanatban a komaasszony nagy ívben átforgatja a kendőt, és az ifjú házast, egyet fordulva maga körül, átbujik alatta.

A régi kéziratokban, az óbolgár táncterminológiában, valamint a bolgár népi forrásokban fennmaradt sokféle elnevezés alapján feltételezhetjük, hogy a racsenica ősi formái már megvoltak a bolgárok táncjátékaiban a XIV. században. A racsenica elnevezés azonban a kéziratokban csak a XVIII. századtól szerepel. Mások szerint a hivatalos bolgár középkori irodalom sok dal, játék és zene között már megemlíti a racsenicát is. A forrás szerint a "horót és racsenicát hangszereken, guszlán, dudán, sipon és dobon is játszották, hogy a bánatosokat megvigasztalják."

Kanitz Félix^{2/} etnográfus, régész és földrajztudós, aki a XIX. század végén járt Észak-Bulgáriában, hozzáértéssel kutatta a bolgár népi horókat és játékokat. Feljegyzett egy polonéz formájú szólótáncot, melyet egy táncosnő táncol és egy gyors páros táncot. Egy bizonyos fajtájú "medvetáncot" a racsenicával azonosít: "A kissé groteszk medvetánc^{3/}/racsenica/, amelyben a medvebőrbe bujt táncoló legény utánozza a medve hangját és mozdulatait, tánc közben kiáltozik, tréfál és ingerkedik."

Ami Boué francia geológus a XIX. század első felében járt Bulgáriában és utleírásában sokat foglalkozik a bolgár horóval és játékokkal. Eléggé részletesen írja le a Ho-ho-ho bolgár páros táncot, amelynek leírása a racsenica vonásait mutatja. Mindegyik táncos a kendőt a kezében tartotta, amelyet néha feje fölé emelt, majd maga elé vagy maga mögé tartott. A táncolók állandóan kurjongattak, ahogyan csak torkuk bírta "Ho-ho-ho". Egy ideig a táncosok ujjakkal csettintgettek és egy pohár borral a kezükben táncoltak. A kurjongatásnál leguggoltak és lábukkal kirugtak ... Végül is a táncosok kimerülve összeestek...

A legmesteribb táncjeljesítményeket a szóló és páros racsenicákban mutatják a bolgárok. A tömeges kendőtáncoknál is partnereket választanak és kettesével táncolnak.

A táncot rendszerint egy személy kezdi és hamarosan hozzácsatlakozik egy másik. Ezután a pár után lép be a harmadik táncos. Az ilyen táncoshármas versenyez a táncban akárcsak a páros kendőtáncban. Ezután belép a negyedik táncos, és így jön létre a második pár. Mindegyik pár szabadon táncol, saját ízlése szerint, a tánc nincsen szabályokhoz kötve, minden táncost saját személyes lendülete irányítja, és mindenki arra törekszik, hogy a tüzes racsenica ritmusára új és új, eddig elő nem forduló formákat és figurákat táncoljon. A táncosok körül a nézők körben, sűrű falként állnak. Felkiáltásokkal, tapssal biztatják a táncosokat. Maguk a táncosok is tapsolnak - a harmadik ütemre, az elsőre és a harmadikra vagy éppen csak a harmadikra, ami erősen hangsúlyozott.

A páros racszenica témája a táncban való versengés. A két táncos nem fogja egymás kezét. Nem mindig azonos lépéseket járnak, mindenki saját kedve szerint táncol. A racszenica alapritmusára /lásd 74. oldal/ mindenki a saját kompozícióját adja elő. Mind bonyolultabb táncra törek-szenek, főképpen ha férfi férfival versenyez. Versengenek abban, hogy ki bírja tovább és, hogy ki mutatja be a legmesteribb lépéseket. Annyi-ra elragadja őket a tánc, hogy egymást fel is dönthetik, vagy leránt-ják egymásról a felső ruhát és ingben maradnak. Leguggolnak, felugranak, egy helyben forognak, kucsmájukat földhöz verik. Amikor már kimerülnek, kissé megszelidül a táncuk majd a helyükre mennek. Rövid szünet után - hirtelen felugranak, kurjantanak és ismét viharos tánc következik még nagyobb hévvel. A versenyben nagy lelkesedéssel vesznek részt. Arra tö-rekszenek, hogy a táncot magas fokon tartsák, azoknak, akik lecsendesed-tek új lendületet adjanak és, hogy mindegyik táncos kitartson. A tánc fokozatosan és állandóan gyorsul.




Elin Pelin író igen érdekes leírását adta a páros racszenica táncnak, melyet legény és leány táncol.




"A dudák szólnak. A tömeg visszatartja lélegzetét. A táncosok meg-keresik egymást és egyszerre kezdik a táncot. Dabakat azért állt be a táncba, hogy Krisztinával összejöjjen. A leány az ujjával int, de azután otthagyja a legényt. Végig nézik egymást tetőtől talpig, mintha meg akar-nák mutatni fölényüket egymással szemben. Krisztina lobogtatja kendőjét, amely mint egy hattyú uszik és könnyedén, vidáman táncol. Az arca ég, olyan mint egy bazsalikom, és lesüti szemét, nagy izgalom önti el. Daba-kat ezután egészen megfélemedezik magáról, kezét hátul hanyagul összefon-ja, azután felugrik mint egy szarvas és pompás mozdulatokkal fejezi ki, hogy találkozni akar partnernőjével, aki pedig egy helyben forog. A le-gény megrázza a fejét, hogy az arcát ellepő verejték lefolyjon róla, azu-tán ismét folytatja a táncot. Hátraugrik. Krisztina, aki lopva figyeli a legény lépéseit, most hozzárohan, a legény ismét előre ugrik és a lány most egészen közel van hozzá, érzi a legény átforrósodott arcát. A le-gény lassan távolodik, észrevétlenül maga után vonja a leányt is, mint-ha tréfából tenné. A legény most már fölénybe került és Krisztina már nem ellenkezik, úgy látszik a legény már legyőzte őt. Az egy óráig tartó harc-ban elerőtlenedett, megtörli verejtékező arcát és alig tud szólni a fá-radtságtól: - nem bírom tovább ... legyőztél engem a táncban ... Hall-gassatok el dudák."

Amikor legény és leány táncolja a páros racszenicát, ez a szerelmi évdés, udvarlás jellegét veszi fel.

Itt sem fogják egymás kezét a táncosok. A tánc szabad. Az évdést csak mimikával, mozdulatokkal és a kendővel való ügyes játékkal fejezik ki. Megközelítik egymást, egyik a másik felé hajol. A legény körüljárja, mintegy kergeti, nyomon követi a leányt. Ez ügyesen tér ki előle és tréfásan integet kendőjével. Városonként, ahol a racsenica igen kedvelt népi tánc, a női szólam a kezdeményezés szerint változik. Műkedvelő együtteseken keresztül a városi racsenicák már sablonossá válnak. A legények és a leányok a kendő két végét fogják és a cél a csók. A legény egészen közel huzza magához a leányt, hogy elérje és megölelje.

A falvakban és a városokban már több éve a racsenicát, mint keringőt is táncolják zárt tartással, különösen télen, zárt helységben. A racsenica hármass ritmusa és lépései - bár nem egyenlőek, mint a keringőé - mégis könnyen átalakíthatók.

A racsenicát háromrészes, egyenlőtlen 7/16-os ütemben táncolják =  =  /2+2+3/. A két első ütemrész két közönséges és a harmadik pedig egy nyújtott hosszúságú ritmikailag alapértékből áll. Tempója:  = 240-420 /540/. M.M. Broi szerint a harmadik ütem úgy van megnyújtva, hogy félszer nagyobb a szokásos ütemnél. A racsenica ritmusa az egyenlőtlen, szimmetrikus ritmusok közé tartozik, amelyet Bartók Béla nevezett el "bolgár ritmus"-nak.^{4/}

A racsenica hármass alaplépése /a magyar "cifrá"-hoz hasonló/ egy ütem terjedelmi. Az első és a második lépés  értékű, a harmadik - nyújtott  értékű. Ritmusa tehát . Táncolják még úgy is, hogy csak két vagy egy lépést tesznek egy ütemre. Jellegzetesek azok a racsenicák, amelyek a lábujjak és a térd rugalmas, könnyed játékaival kapcsolódnak, s ebben az egész test, a vállak és a karok is résztvesznek.

A táncosoknak, főképpen a férfiaknak teljes szabadságuk van abban, hogy a legkülönbözőbb lépéseket alkalmazzák pillanatnyi érzésüknek és improvizáló készségüknek megfelelően. A lépéseket lábujjon, sarkon és az egész talpon táncolhatják. Vannak ugró, csuszó, ringó és olló-motívumok. Alkalmazznak előre és hátra, balra és jobbra, vagy két lábas ugrásokat valamint a saroknak a kézzel való megütését a harmadik ütemrészre. Előfordul a leguggolás egyik láb kirugásával előre vagy oldalt, fordulattal egy lábon, és a sarok ütögetése az első és harmadik ütemrészre. Gyakori a hajlongás, az emelkedés, és süllyedés, hajlongás előre, guggolás, a térd megütögetése, a csipő megtámasztása kézzel és ebben a helyzetben körözés az egész testtel.

A racsenica lehetőséget ad a férfiaknak a legmerészebb táncinvenciókra, lépésekre, mozdulatokra és gesztusokra, arra, hogy teljesen kiéljék táncos kedvüket.

Ritkábban táncolnak vödörökkel vagy agyagkorsókkal is.

A nők szelidebben és egyszerűbb mozdulatokkal járnak. Nem guggolnak le, táncuk apró lépésű, noha olykor mégis előfordulhat, hogy az asszonyok is szilajon táncolva le-le-guggolnak, mint a férfiak.

A kezek mozgása szabad. A kézzel energikusan gesztikulálnak, tapsolnak, combjukat és talpukat ütögethetik, ökölbe szoritják kezüket vagy magasra emelve lengetik. Az asszonyok keze folyamatosan mozog, főként csuklóból. A nők mozdulatai néha munkafolyamatokat utánoznak: kenyérdagasztást, téasztasodrást, lisztszitálást, vászonfehérítést. Az asszonyok oldaltartásban is lengetik a kezüket, alkarjaikat befelé és kifelé forgatják^{5/} stb.

Kelet-Bulgáriában a férfiak és a nők ritmikusan kopognak fakanalakkal. Két kanalat tartanak egy kézben, marokra fogva vagy ujjaik között tartva. Vasárnap este vagy lakodalmak alkalmával a vendégek számára asztalt terítenek és megvendéglik őket. Étkezés után a főző nők humoros racsenicát táncolnak nagy fakanalakkal, időnként összekocantva azokat.

A racsenica előforduló különböző elnevezései: racsenica, csupnica, dimitna/négyes/, hármás racsenica, na blagata rekija, na radostta, poszennica, poszadnik, poszvernik, na szvestite, kuklenszkata, luszarje, nebet, zalvenszkata /koszorúslányok tánca/, férfiracszenica, női racsenica, stb. A racsenica minden elnevezése egy-egy jellegzetes gesztust, figurát, lépést, mozdulatot, mozgásmódot vagy funkciót tükröz az adott racsenica-változatról.

A poszennica, poszadnik táncokra /a Bolgár Közép-hegységben/ jellemző a mély guggolás, csaknem leülés. Ez jellegzetesen férfitánc. A poszvernika "proszfora"^{6/} szóból származik. Amint a koprivsticai dudások magyarázzák, a poszvernik olyan apró lépésű racsenica, amelyet egy helyben táncolnak körülbelül akkora helyen, mint egy proszfora felülete /Koprivstica/.

A napres kuma /komatánc/ a dobrudzsai racsenica lakodalmi szertartásbeli funkcióját mutatja be. Ez egy hármás racsenica átbujással. A komaasszony a menyasszony előtt táncolja, aki két koszorúslány között áll az esküvő után, még mielőtt megkezdődne a lakoma. Figyelemre méltó még a karnobaskata, amely a táncok délről északra való vándorlását mutatja. Ez egy hármás racsenica, amely elsősorban Dél-Bulgáriára jellemző.

A csupnica - egy a racsenicának pontos népi meghatározása - élénk, büszkén, ropogósan járt táncot jelent, amelynél a táncosok függetlenek egymástól./M. Szamokov Strandzsa/.

Dobrudzsában megkülönböztetnek női és férfi-racsenicát. A férfira-csenicát vagy gorét /= "felfelé"/ magas és hosszú ugrásokkal táncolják, felugrásokkal és átugrásokkal. A női racsenicát vagy dolut /"lefelé"/ apró lépésekkel táncolják, ami alig különbözik a rendes járástól. Sok hajlékony kézmozdulattal, a kézfejek könyökből való széttáráásával kísé-rik.

A hármás racsenicát egynemű vagy vegyes hármás táncolja zárt kör-ben. Forognak, a kezükkel képzett kapun átbujnak, majd szétfordulnak, s egy pillanat alatt újból kört alkotnak, majd újra átbujnak a kezük ál-tal képzett iven, és így tovább.

A na szrjata, na poszrestane /"fogadtatás"/ olyan racsenica, amelyet két oszlopban, egymással szemben táncolnak; találkoznak, majd ismét tá-volodnak egymástól, elkerülik egymást.

A lazaruvane: tavaszi népszokáshoz fűződő leánytánc /Kozicsino, Ke-let-Bulgária/ is a racsenica változata.

A dimitna/négyes racsenica/: kis szórakoztató kvadrilforma. Négy vagy hat egynemű vegyes táncosból álló együttes táncolja csillagformában; 8-16 taktust táncolnak egyik oldalra a szokásos racsenica lépéssel. De ha megadják a jelet, pl.: "hop, hajde!" /hop, rajta!/ akkor a táncosok elengedik egymást majd a másik kezükkel összefogódzkodva az ellenkező irányba táncolnak. Szabad kezükben kendőt tartanak vagy pedig lefelé ló-gatják a kezüket. A csillagból kört formálnak, majd újra visszatérnek a csillag-alakzatba./Dél-Bulgária/

Egy másik kvadrilforma az un. razminuska. Ezt négy nő táncolja. Körben egymással szemben állnak, kezüket csipőjükön tartják vagy csak a bal kezük van a csipőn és jobb kezükben magasra tartják a kendőt. Az "i-i-hu" kurjantásra a táncosnők egymást kettesével keresztben elkerülik, egy ideig egymással szemben táncolnak és a második "i-i-hu" kurjantásra újra kört alkotnak és az óramutató járásának irányával ellentétesen tán-colnak mindaddig, míg a kiinduló helyet el nem érik. Ezt "hármás racseni-ca" lépéssel is táncolják /Trn. Középnnyugat-Bulgária/.^{7/}

Ugyanezt a Közép-hegységben a táncosok kettesével is táncolják. Kü-lönböző nemű vagy egynemű párok keresztbetett kézzel kettesével össze-fogódnak láncba sorakozva. Az első pár vezetni őket, körbe kanyarogva, és az oszlopok egymást elkerülve újból kettesével állnak össze és egy-más felé indulva találkoznak, majd elkerülik egymást.

Dervensszka racsenica /Dolno Szhrane - Kazanlsko/. Kettesével táncolnak körben, kezüket keresztbe fogják. A "Fordulj meg" vezényszóra a párok megfordulnak és folytatják a táncot ellenkező irányban. A "kivülről előre" vezényszóra az összes jobboldali táncos elhagyja a helyét és az előtte lévő pár jobboldali táncosának a helyére lép. A "belülről előre" vezényszóra a baloldali táncosok mennek előre. Partnercseré történik. Változás történik a mozgás irányában is; hátrafelé mozognak. A partnercserénél tapsolnak. A partnerek helyet cserélve pihenés után ismét körbe állva kezdik a táncot.^{8/}

A Közép-hegységben találunk más, a fentebbi kvadriltipushoz közeli racsenicákat.

A falvakba a kvadrilformák valószínűleg a bolgár reneszánsz /1762-1877/ idejében kerültek közvetlenül a nagy városokból, vagy kisebb városokon keresztül.

A dobrudzsai racsenica a legszervezetebb forma. Itt a táncosok, bár nem összefogódzva, de meghatározott rendben sorakoznak fel: körben, vagy oszlopban és a legtipikusabb utánzó mozdulatokat végzik: zsákhordást, vetést, sarlóélesítést, marokszedést. Az összes mozdulatot a kéznek mesterei, könnyed, humoros játékaival végzik. Néha groteszk mozdulatokkal megszejtve testüket, kézzel a földre támaszkodnak, arccal lefelé vagy hanyatt, jellegzetes mély guggolásokat tesznek, miközben tenyerükkel a térdük alatt tapsolnak. A dobrudzsai racsenica mérsékelt gyorsaságú. Különösen érdekes a tánc akkor, amikor a táncosok az adott pillanatokban képesek mozdulataikba a szükséges humort és groteskséget is beleadni.

Minden vidéknek megvan a maga sajátos stílusa. Néhol mérsékeltbben táncolják, máshol szilajon, néhol pedig akrobatikus momentumokkal tarkítják. A csipő hol megfeszített, hol laza. A tánc sokszor főképpen a kézre összpontosul a test nyugodt tartása mellett. Ez főként a nők táncára jellemző.

A racsenicának különleges helye van a lakodalmi szokásokban, igen gyakran előre meghatározott jelentőséggel. A Szófiától keletre fekvő falvakban, amíg a vőlegény barátai borotválják a vőlegényt, az anya táncolja a fia körül a háromlépéses racsenicát, háromszor körüljárva. Az egyik kezében friss vízzel telt edénykét tart, a másik kezével egy négy-ötéves **fiúcskát** vezet.

Jelhovóban, amíg a násznagy felesége a fátylat ráteszi a menyasszonyra, addig a násznagy már megterítette az asztalt az udvaron. Két koszorúslány keresztbefogott kezekkel racsenicát táncol dudaszóra, és háromszor megkerüli a megterített asztalt. Amikor a menyasszonyt az apai házból esküvőre vezetik, a koszorúslányok racsenicát táncolnak előtte.

Thrákiában, miután az apa átadja a násznagynak a menyasszonyt, ők ketten eltáncolják a lassú bucsuzó racsenicát: első ütemrészre jobb lábbal jobb felé tesznek egy lépést, a másodikra egy mély meghajlást tesznek és bal lábukat a jobb mellé teszik. A lakodalmi vendégek ez idő alatt a szokásos racsenica-horót táncolják mérsékelt tempóban. A vőfélyek és koszosruslányok az esküvő után, a lakodalmi menetben az ifju házások házáig egész idő alatt racsenicát táncolnak. Néhány faluban ez a racsenica elválaszthatatlanul össze van kötve az esküvői szertartással a lakodalmi menetben /Bezsanovo, Lukovitszko/.

A Szófiához közeli falvakban, az esküvő után a lakodalmi menet élén a vőfély egész idő alatt táncolja az ismert lakodalmi racsenicát, miközben időnként körül táncolja az ifju házásokat. /Gol. Rakovica/.

Fakijában az esküvő után a vőlegény házához menve, két vőfély a lakodalmi menet élén táncol a lakodalmi jelvényekkel. Ritmikusan lobogtatják és időnként nyelükkel felfelé forgatják, keresztezik az első és harmadik ütemrészre. Lehet, hogy ez valamilyen kardtánc emléke.

Besarábiában az após elébe megy a fiatal házásoknak egy liszttel teli agyagtállal, amelyben két gyertya ég. A fiatal férjnek kenyeret és sót adnak, a fiatal asszonynak egy vödör vizet. Ugyanakkor az após a fiatal házások körül racsenicát táncol a tállal a kezében.

A vőfélyek kiváltása^{9/} után, ezek groteszk racsenicát táncolnak, mely tréfás ingerkedésekből áll. Némely faluban a lakodalom többi résztvevője is bekapcsolódik a vőfélyek racsenica táncába és együtt táncolnak velük.

Éjszaka folyamán, miután kimondják, hogy vége van a lakodalomnak, a zenészek rákezednek egy szilaj racsenicára. Nagy szalma-máglya mellett mindenki táncol. Sok vendég nevetséges jelmezbe ültözik. Ezek a racsenicák olykor valóságos bacchanáliákká változnak. /Hlevne, Lovesko/.

Csoportos racsenicát táncolnak a vőlegény násznagyjai hétfőn reggel; ez a blagata rakija^{10/}. Ilyenkor meglátogatják a vőlegény anyját és felköszöntik. Ebben jelmezes alakok is részt vesznek. A farsangi maskara ruha alatt drasztikus incselkedéseket és tréfákat engednek meg maguknak.

A lakoma után, amikor a menyasszony szülei odahúzódnak a vőlegényhez, a két nászasszony / az ifju férj és az ifju asszony anyja/ megkezdi az ún. racsenica na radosttat /öröm-racsenicát/. Ez egy szilaj racsenica, amelyben mindnyájan részt vesznek a jelmezbe öltözöttel együtt.

A racsenica ritmusára táncolnak egész sor racsenica-horó^{11/}, egészen egyszerűeket és bonyolultakat is. Ezeket hvanata racsenicának hívják.

Mint minden bolgár horónál, ennél a racsenicánál is, a táncosok egymás kezét fogják. Az alkotó kezdeményezés, amely annyira jellemző a szabad racsenicákra, a horó-racsenicákra nézve egészen korlátozott. A táncosokat szabályozzák a tánckompozíció meghatározott lépései és kézmozdulatai.^{12/}

Az idők folyamán, az új körülmények között, a racsenica-horóknak nagy százaléka, valamint más horók is elavultak, elfelejtődtek. A szabad formájú racsenicák azonban megtartják változatlanul helyüket a bolgár nép táncos szórakozásaiban. Ez a legkedveltebb tánc a falvakban és városokban egyaránt.

Jegyzetek

1/ Horó: csoportos népi tánc, amelyet nyitott vagy zárt körben táncolnak oszlopban vagy kigyóvonalban láncszerűen kanyarogva. A táncolók egymás kezét vagy derekát fogják át, olykor pedig egymás vállára teszik kezüket.

2/ F.Kanitz: "Donaubulgarien und der Balkan". I. Leipzig. 1882. 264.

3/ Sokkal hihetőbb a racsenica magyarázata, ha ezt szőlőtáncként és páros táncként jelöli meg. Kanitz a szőlőtáncot mint egy bizonyos fajta polnmet határozza meg, amelyben a harmadik ütemet hangsúlyozzák. A racsenica szintén háromütemes, a harmadik nyújtása hangsúlyozva van. Az említett medvetánc viszont, racsenica "en travesti", rendszerint szórákosul szolgál népiünnepélyeken, lakodalmakon és házi esteken.

4/ Egyenlőtlen ritmusokat más balkáni és keleti országok zenéjében is találunk. Bartók azért nevezte el "bolgár ritmusnak", mivel a bolgár zenetudósok elsőként vették észre e sajátosságokat és magyarázták meg ritmikus lényegüket. A bolgár népzeneben ugyanis ezek a ritmusok a legnagyobb változatosságban fordulnak elő. **A vonatkozó szakirodalomból:** Hrisztov Dobri: Ritmicsnite oszнови na narodnata muzika. / A népzene ritmikus alapjai. / Zb.N.U. kn. XXVII. Szófia, 1913. 1-48; Tehniceszkijat sztroezs na balgarszkata narodna muzika. / A bolgár népzene technikai felépítése. / Szófia, 1928. 80; - Sztóin Vaszil: Kam balgarszkite narodni napevi. / Bolgár népi dallamok. / INEM. kn. 3-4. Szófia, 1927. 84; - Djudjev Stóyan: Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare. Paris, 1931. 336; - Dzsudzsev Sztójan: Teorija na Balgarszkata muzika. T. 1. Ritmika i metrika. / A bolgár népzene elmélete. Ritmika és metrika. / Szófia, 1954; Balgarszka narodna horeografija. / Bolgár népi koreográfia. / Szófia, 1945; - Kukodov Sztvetozar: Racsenicata. Naszoki za iszledvane. / Racsenicák. A kutatás irányai. / Szp. "Muzika" kn. 8. 1951, 2; - Kacarova-Kukodova, R.: Hora i igri. / Horók és játékok. / IIM. Szófia, 1956. 3-187.

5/ Az összes lehető racszenica-lépések és mozdulatok jellemzésére ebben a tanulmányban nem vállalkozhattam.

6/ Proszfora = a görög szertartásban rituális áldozási kenyérke, speciális nyomattal a tetején. Kb. 20 cm. átmérőjű.

7/ Tosko Kjucsukov: Transzkite narodni tanci. /Trn-i népi táncok./ Kutatócsoport Nyugat-Bulgáriában. BAN. 1957-1958. Szófia, 1961. 483 p.

8/ Ana Ilijeva: Horeografszki materiali ot Szrednogoriето. /Koreográfiai anyag a Közép-hegységéből./ A Zenetudományi Intézet Folklór Archivumában.

9/ A fő vőfély vezeti a lakodalmat és az összes lakodalmi szertartásokat. Az esküvői ebéd után következik a vőfélyek kiváltása, azaz megfizetik a vőfélyeket, ha jól játszották el szerepüket.

10/ Blagata rakiija /édesített pálinka/ a lakodalmi összejövetel szimbóluma.

11/ Hvanata racszenica azt jelenti, hogy a táncolók egymás kezét fogják.

12/ Conev B. - Conev Iv. B.: Racsenicata i nejnise raznovidnoszok. /A racszenica és ennek különböző fajtái./ Szófia, 1963. 235 p.

Szófia, 1975. február

A SZLOVÁK BALETT FEJLŐDÉSÉRŐL

Eva Jaczová

Pozsony már Mária Terézia uralkodása alatt intenzív zenei és színházi életet élt; bálakat és ünnepeket rendeztek itt, zenei-színházi előadásokkal összekötve, ahol nem volt hiány táncosok fellépésében sem. Az előadások színhelyei sokszor a nemesek palotái voltak.

1776-ban építették fel Pozsonyban az első kőszínházat az arisztokrácia részére. Ebben különböző prózai, opera és balett vándortársulatok játszottak. A Szlovák Nemzeti Színház mai épületét, a volt Városi Színházat, 1886-ban építették főleg német színtársulatok számára, de a század elején magyar színtársulatok is felléptek benne. A régi Pozsony színházi történetéből tudjuk, hogy a kezdettől fogva ápolták a balettet is.

Amikor Pozsony az első világháború után Szlovákia fővárosa lett, 1919-ben megalapították a Szlovák Nemzeti Színház Szövetkezetét, és ennek művészeti és pénzügyi támogatásával hozták létre a Szlovák Nemzeti Színházat. A nemzetiségi csoportokkal folytatott vitáik után, a színház 1920. március 1-én nyílt meg B. Smetana "Csók" c. operájával.

A szlovák balett keletkezése tehát a Szlovák Nemzeti Színház alapításával kezdődik. Ennek első koreográfusa, Václav Kalina már az első évadban színrevitte L. Delibes "Coppeliá"-ját és J. Bayer "Babatündér"-ét. Ezek az előadások az akkori primabalerinán Eugénie Metznerován, Miloš Pokorný magántáncoson és Kalinán kívül csak négy táncosnő lépett fel. A többi közreműködőt az operatársulat tagjai és a műkedvelők közül toborozták.

Két évvel később valamivel jobb körülmények között kezdte működését Marta Aubrechtová koreográfusnő és primabalerina, akinek már 12 táncosnő, egy táncos és egy szólótáncosnő állott rendelkezésére. Aubrechtová is színrehozta a "Coppeliá"-t.

A Szlovák Nemzeti Színház története folyamán kiemelkedő egyéniség volt Oskar Nedbal, az ismert zeneszerző és karmester, aki nyolc éves igazgatói működése alatt /1923-31/ fellendítette nemcsak az operát, hanem a balettet is. Maga is balettpantomimok szerzője volt, meghívására Achille Viscusi, az olasz klasszikus iskola reprezentánsa, régi prágai és bécsi munkatársa vette kezébe a balettegyüttes vezetését. Moravska

Ostravából, előző munkahelyéről magával hozta az ottani együttes egy részét és Olga Janatová primabalerinát is. Az együttest Viscusi rövid idő alatt 30 tagúvá fejlesztette négy szólistával /beleértve saját magát és Janatovát/. Iskolát is létesített és az együttest fokozatosan saját tanítványaival egészítette ki.

Bár Viscusinak rendszeresen kellett harcolnia a kellékek és jelmezek biztosításáért - mivel az O. Nedbal magánigazgató kezében lévő Szlovák Nemzeti Színház állandóan reménytelen pénzügyi nehézségekkel küzdött, - mégis terjedelmes balettrepertoárt alakított ki. Nedbal egész estét kitöltő balettpantomimjain kívül, Viscusi színre vitte Delibes balettjeit, a "Coppeliá"-t és "Sylviá"-t, Adam "Giselle"-jét, Csajkovszkij "Hattyúk tavá"-t és "Diótörő"-jét, valamint sok más balettet is.

Viscusi legismertebb koreográfiái közé tartozik Dvořák "Szláv táncok"-ja, amelyet a zeneszerző 60. születésnapja ünnepségei alkalmából már a Prágai Nemzeti Színháznál is bemutatott.

Viscusi repertoár-politikája nem volt új és haladó; naggyobbrészt a Prágai Nemzeti Színház több mint tíz évvel korábbi repertoárját bővítette illetve másolta. Ennek ellenére nyolcéves koreográfiai és pedagógiai tevékenysége a pozsonyi balett fejlődésének jelentős korszakához tartozik. Viscusit a Szlovák Nemzeti Színház hivatásos balettegyüttese alapítójának tarthatjuk; a klasszikus balett alapján kiképzett számos tanítványa közül került ki a szlovákiai balettművészet sok jeles képviselője. Működése alatt vendég-koreográfus csak egyszer hozott színre balettet a Szlovák Nemzeti Színházban. Ez Max Semmler volt, a Berliini Állami Operából, a mű pedig R. Strauss "József-legendá"-ja /1929/ a szintén vendégszereplő Szása Leontyievvel és Ami Schwaningerral a főszerepekben.

Egészen 1924-ig a Szlovák Nemzeti Színház a nyári hónapokban Kassán lépett fel, ahol ugyanebben az évben alakult meg /szövetkezeti alapon/ a Kelet-szlovákiai Nemzeti Színház, amely első évadját szeptember 13-án kezdte meg. Így az 1924/25-i évadban Kassa saját drámai és operai együttes kapott. Az első koreográfusa Ella Fuchsová lett. Korábban a pozsonyi balettmesterek egyuttal a kassai balett vezetői is voltak, ahová a pozsonyi együttes a nyári hónapokra vendégszereplésre leutazott.

Nedbal tragikus halála után a Szlovák Nemzeti Színház igazgatója magánvállalkozóként Antonin Drašar lett. Drašart főleg bevételre törekedett, és a balettkart főleg az operettek látványosságának előmozdítójaként kezelte. Az együttes női tagjait inkább "görli"-öknek tartotta, s ezért évente csak egy balettbemutatót engedett meg.

Erre is csak a legszükségesebb anyagi eszközöket áldozta, s így a balett szcenikai kiállítása igen szegényes volt.

Ilyen körülmények között lett Viscusi neveltje, Ella Fuchsová az együttes vezetője és primabalerinája, a korhoz képest technikailag igen fejlett táncosnő, aki korábban Kassán működött. Koreográfiáiban, amelyek nagyjából részben opera- és operettbetétek voltak, partnereivel Viktor Jassikkal és Vladimir Libovickýval együtt igényes akrobatikus kettősöket alkotott, amelyeknek mindig nagy sikerük volt. Balett-bemutatói közé tartozik Novák "Nikotíná"-ja, Sztravinszkij "Tüzmadár"-ja és a lengyel Rózycki egész estét betöltő balettje, a "Twardowski úr".

E. Fuchsová ideiglenes távollétében /1933-35/ a Szlovák Nemzeti Színház balettje élére Vladimir Pirnikov és Nina Pirniková primabalerina állott. Pirnikov Jelizaveta Nikolska prágai primabalerinával közösen hozta színre Glazunov "Raymondá"-ját. Ezután következett A.N. Cserepnin balettje az "Adzsani freskók" és O. Nedbal balettje a "Nagymama meséi", ismét csak E. Fuchsová koreográfiájában. E. Fuchsová 1937-ben bekövetkezett végleges távozása után helyére Bohumil Řeřský lépett, aki három színházi évad alatt a nagyszámú opera- és operett-balettbetéten kívül a következő baletteket hozta színre: M. Angerov "Karácsonyéji álom", O. Frölichova "Lakodalmom Ukrajnában", Csajkovszkij "Hattyúk tava" és O. Nedbal "Nagymama meséi". A főszerepeket az akkori primabalerina Mária Chocova kapta.

Az un. Szlovák Állam idejében a balett élére az orosz iskola képviselője, Maximilian Froman került Mária Vaszileva szófiai primabalerinával. Froman több művet hozott színpadra Gyagilev "Orosz balett"-jének repertoárjából, amelynek annakidején ő is tagja volt, továbbá a "Csipkerózsiká"-t, a "Raymondá"-t és Kresimir Baranovič horvát zeneszerző és karmester balettjeit a "Nagyorrú Imbrek"-et és a "Mézeskalácssziv"-et.

A háborús események a balettegyüttes csaknem teljes megszűnéséhez vezettek. Hazánk felszabadulása új életet és új távlatokat hozott a színpadi művészetek számára is. A művészeknek a színházak államosítása állandó munkaviszonyt biztosított és természetesen a szocialista rendszer összes anyagi és társadalmi vívmányait.

A Szlovák Nemzeti Színház főintendása Andrej Bagar népművész lett, akinek feladatul jutott a színház újjászervezése, beleértve a balettegyüttes kialakítását és főként a balettmesteri hely betöltését.

A szétszóródott együttes tagjai fokozatosan tértek vissza az evakuációból, a hegyekből és a koncentrációs táborokból, de végül az

együttes mégiscsak kialakult, úgyhogy az 1945/46. színházi évad kezdetén Csehszlovákiából való táncosnőkkel és táncosokkal kiegészülve az együttes már munkaképes volt. Ekkor a művészeti színvonal még alacsony volt, mert a színházak a magán-balettkiskolák növendékeire voltak utalva vagy nem iskolázott személyekre, akikről feltételezték, hogy tehetségesek és hamar bedolgozzák magukat a szakmába.

A balettegyüttes vezetését ideiglenesen a vendégszereplő Tamara Corpona, Andrej Bagar felesége vette át. Felújította Dvořák "Sello"-jét, amelyet a Szlovák Nemzeti Színház első előadásán mutattak be a Szlovák Nemzeti Felkelés első évfordulóján. Smetana "Eladott menyasszony"-a balettbetéteinek premierje - egyuttal az első bemutató a háború után - 1945. október 21-én volt. A régi opera- és operett-repertoár balettbetétjeinek felújításáról és betanításáról Bedřich Fússegger gondoskodott. A balett szólistái Eva Teplá, Eva Bila, Alice Illyová, Izabella Černochová, Bedřich Fússegger, Karol Šrom, Bohumil Čegan és néhány további táncos és táncosnő volt. Az együttes tagjainak létszáma 40 körül mozgott.

T. Corpona távozása után az együttest ideiglenesen Bedřich Fússegger vezette, aki első bemutatóján Nedbal "Jácinthercegnő"-jét hozta színre, majd a vendégszereplő Ella Fuchsová Dvořák "Szláv táncok"-ját koreografálta; ezt az első Szlovák Napok ünnepeinek keretében Devínben is bemutatták. A következő évadban az együttes végleges vezetőt kapott Rudolf Macharovsky személyében, aki kétéves működése alatt az együttesbe jó szólótáncosokat gyűjtött össze; köztük a legnagyobb értéket Miroslav Kůra és partnernője Eliška Slancová képviselte. Macharovsky a "Hattyúk tavá"-t nem hagyományos szerkesztésben, de jelentős drámai töltéssel vitte színre. Emellett saját koreográfiájában bemutatta Csajkovszkij "Olasz capricció"-ját, Schumann "Karnevál"-ját, Rimszkij-Korszakov "Seherezáde"-ját. Ezek után rövid balettek következtek: Gershwin "Kék rapszodiá"-ja, Ravel "Boleró"-ja és Sztravinszkij "Petruská"-ja Kůra koreográfiájában. A "Petruska" előadását Kůra kiváló előadói képességei révén a háború utáni első évek legértékesebb művének tekintjük.

A következő vezető, Stanislav Remar a szovjet műveknek a repertoárba való átvételére törekedett. Ezek Prokofjev "Hamupipőké"-je és "Rómeó és Júliá"-ja, Aszafjev "Párizs lángjai"-ja és "Bachcsiszeráji szökökút"-ja voltak, amelyek a Szlovák Nemzeti Színház színpadán először jelentek meg.

Uttörő tetteket tartjuk Tibor Andrašován érdemes művész első szlovák balettjeinek, az "Orfeusz és Eurydiké"-nek és a "Béke dalá"-nak, valamint Zbynek Mrkos cseh zeneszerző "Sellő" c. balettjének színrehozatalát.

Az első eredeti szlovák balettnek az "Orfeusz és Eurydiké"-nek országos bemutatója 1949. március 12-én a Szlovák Nemzeti Színház történelmi eseményévé vált. A librettó és a koreográfia szerzője, Stanislav Remar témáját az antik mitológiából merítette. Az örök szerelmesek ismert története volt a zeneszerző inspirációjának fő forrása. Arra törekedett, hogy az orosz zeneszerzők balettjeinek kompozíciójához idomuljon. Modern kifejezőeszközöket használt, de nem vetette meg a dalamos táncbetéteket, amelyek közül a keringő sem hiányzott. Remar arra való törekvésében, hogy a koreográfiáját mindjobban közelítse a görög környezethez, a cselekményt amfiteátrumba helyezte és a táncokban görög reliefeken megfigyelt stilizált kéz- és lábmozdulatokat alkalmazott. A történelmi téma hiúságának azonban rovására ment az inkább drámai mint lírai koncepció. Koreográfiai szempontból érdekes táncok követték egymást; lányok, fiúk, bacchánsnők, szörnyek és paradicsomi lények táncai, úgyhogy a szabályos balettprodukció hívei sem csalatkoztak.

A koreográfia a romantikus balett számos jellegzetességét viselte magán, amiért a kritika nemigen lelkesedett. Főként azt kifogásolta, hogy az első szlovák balett témája szlovák tematika helyett egy görög mitológiai mese lett. Persze a mű létrejöttének idején egy szlovák népmesei témájú balett, - amint ezt néhányan elképzelték - feltétlenül olyan koreográfust igényelt volna, aki ismeri a szlovák népi táncok elemeit, és a balettszínpad számára megfelelően stilizálni tudja. Ezeknek az elemeknek következetes gyűjtése és kutatása csak a felszabadulás után kezdődött és még ma is csak néhányan sajátították el, akik érvényesítik és stilizálják őket a népi művészegyüttesekben.

Remar hétéves működése a Szlovák Nemzeti Színház felszabadulás utáni történetének legkiválóbb korszaka volt. Annak ellenére, hogy újítási kísérletei időnként meg nem értésbe ütköztek, vagy nem sikerültek, nagy fantáziájú koreográfus volt, és lelkes munkája a pozsonyi balettnek rendkívüli sikereket hozott. Gazdag repertoárjával lehetővé tette, hogy a fiatal és még tapasztalatlan táncosnők és táncosok főszerepekben léphessenek fel és hosszú éveken át képviseljék balettünk előadóművészetét. Remar végleg beírta nevét a Szlovák Nemzeti Színház

balettjének történetébe azzal is, hogy librettistája és koreográfusa volt az első szlovák, egész estét betöltő balettnak, Tibor Andrašovan "Orfeusz és Eurydiké"-jének.

Az ötvenes években a Szlovák Nemzeti Színházban Alekszandr Romanovics Tomszkij, az Üzbég SzSzk érdemes művésze vendégeskedett, aki Gliér "Vörös pipacs"-át és Prokofjev "Kővirág"-ját vitte színre. A szovjet szakember jelentősen hozzájárult a balettegyüttes művészi színvonalának emeléséhez és közvetlenül megismertette az együttes tagjait a szovjet balettművészet napi munkájával, amit eddig csak néhány vendégfellépésből, filmről és az irodalomból ismertek. A "Vörös pipacs" c. balettet, amelyben felejthetetlen művészi teljesítményt nyújtottak Miroslav Kůra, Eliška Slancová, Jarmila Maňáingrová és Jozef Zajko, színes filmen is megörökítették.

A "Vörös pipacs" bemutatója 1954. június 26-án jelentős kulturális eseménynek, a szlovák balett művészi fejlődése határkövének bizonyult. Tomszkij ezt a művet a Moszkvai Nagy Színház legújabb verziója alapján mutatta be. Azon volt, hogy a táncosok színészi megnyilvánulásaikkal fejezzék ki a mű fő gondolatát, és hogy pontosan betartsák a klasszikus balett elemeinek formáit. A pantomim alkalmazásának kérdésében /amiről nálunk addig igen sok vitát folytattak/ azt a nézetet vallotta, hogy a megoldást az elméleti fejtegetés helyett mindig az adott balettnak szükségletei diktálják. Hangsúlyozta, hogy a balett a tánc és a pantomim művészete, és ezért tárgytalannak tartja vitatkozni a pantomim elemek felhasználásának lehetőségeiről a balett előadásában. A "Vörös pipacs" c. balettnak, amelyet két hónapig tanultak, nagy sajtósikere lett.

Közvetlenül az évad befejezése előtt, 1955. július 23-án a Szlovák Nemzeti Színházban színpadrahozták az első, egész estét betöltő magyar balettet: a "Keszkenő"-t, a Kossuth-díjas Kenessey Jenőnek, a Magyar Népköztársaság érdemes művészenek alkotását. A betanításra meghívták a Kossuth-díjas Harangozó Gyulát, a Magyar Népköztársaság érdemes művészt, a Budapesti Operaház vezető koreográfusát és asszisztensnőjét, Hamala Irént. Az együttes egész hónapot szentelt a sikerült mű bemutatására. Harangozó koreográfiáját stilizált magyar népi táncelemekre építette, részben felhasználta a cigánytáncok elemeit is. Az ötletes cselekményt, amelynek voltak tréfás jelenetei is, kizárólagosan a tánc eszközeivel fejezte ki. Elkerülte, amennyire lehetett, a pantomimjeleneteket és úgy mutatkozott be, mint a balettcse-

lekmény táncsal való kifejezésének híve. A főszereplők gyorsan át gondolt akciói, szólófellépései és tánczettősei ugyanúgy, mint a tömeg-jelenetek, tökéletes összhangban voltak a zenével. A csoporttáncok bővelkedtek színekben és elragadó ritmusokban. Az előadásban nem volt egyetlen üresjárat sem, a cselekmény rendezői szempontból logikusan megindokolt volt, és az egész együttes elsőrendű teljesítményt nyújtott. A főszerepekben Gusta Herényiová /Marika/, Jarmila Manšingerová/Sára/, Jozef Zajko /Jóska/, valamint Tibor Beňo /a kasznár/, Izabella Čerňochová /csaplárosné/ szólótáncosok mutatkoztak be, a balett csaknem 10 évig tartotta magát a repertoárban és összesen 89 előadást ért el. A "Keszkenő" a Szlovák Nemzeti Színház történetében a legtöbbször játszott balettek közé tartozik.

Ebben az időben készítette elő Miroslav Kůra Prokofjev "Romeo és Júliá"-jának koreográfiáját, és pedig Šaša Machov prágai művész koncepciója szerint, majd két évvel később Jiří Blažek betanította a "Diótörő"-t. A vendégkoreográfusok sorozatát Rudolf Macharovský zárta be a "Csipkerózsika"-val, valamint Karol Tóth, a GITISZ akkori hallgatója, Delibes "Fadetta" c. balettjével.

Az 1955-61 években az együttesnek ideiglenes vezetői voltak Jozef Zajko és utána Milan Herényi. Jozef Zajko egyúttal az első szlovák koreográfus is lett. Legsikeresebb balettjei közé tartozik a "Giselle", a "Laurencia", Melikov "Legenda a szerelemről"-je és Dvořák "Szláv táncok"-ja. A második, egész estét betöltő szlovák balettnak, Šimon Jurovský "Lovagi balladá"-jának koreográfusa szintén Zajko volt, akinek koreográfiái emocionálisan telített cselekményükkel és a tánczettősök ötletességével tűntek ki.

A további tizennégy évben a Szlovák Nemzeti Színház balettjének élén Karol Tóth állott, aki a moszkvai GITISZ-ben elvégzett tanulmányai után visszatért Pozsonyba. Vele együtt lépett be a Szlovák Nemzeti Színházba Mariléna Tóthová-Halászová, mint korrepetitor, akit koreográfiákkal is megbíztak. Az új balettmester belépése önállóságot és bizonyos szervezeti változásokat hozott a balettgyüttes belső struktúrájába. Tóth átvette a balettdramaturg funkcióját is és a repertoárba klasszikus, eredeti hazai és szovjet műveket sorolt be. Alkotóképességét legjobban Kara Karajev "A mennydördés ösvényén"-je és Igor Sztravinszkij "Tavasziünnep"-ében érvényesítette, amelyben új kifejező eszközöket és rendezési módokat használt. Műve elnyerte a "Csehszlovákiának a Szovjet hadsereg általi felszabadítása 20. éve" verseny első díját. Karol Tóth folytatta a mai zeneszerzők eredeti hazai műveinek

bemutatását. Bevette a repertoárba Burghauser "Két úr szolgája" c. balettjét, Vostřák "Hófehérke és a hét törpé"-jét, Odstrčil "Kilencedik hullám"-át, Bukovy "Parancs"-át és Andrašovan "Ikarus"-át, melynek koreográfiáját ő maga készítette.

Értékes gazdagodást jelentett a "Chopiniana" és a "Doktor Jajdefáj" I. Morozov gyermekbalettje Marilena Tóth koreográfiájában. Az orosz és szovjet baettek repertoárba való besorolásának orientációja nem csökkent az 1968/69. válságos években sem, mivel éppen abban az időben volt Prokofjev "Romeo és Juliá"-jának /K. Tóth koreográfiájában/ és Csajkovszkij "Csipkerózsiká"-jának bemutatója /J. Zajko koreográfiájával.

A Szlovák Nemzeti Színház balettje több turnét tett külföldön: Olaszországban, Svájcban, NDK-ban, NSZK-ban, Bécsben, Kijevben és mindenütt széles repertoárt mutatott be. Ezenkívül a balett igen sok előadást tartott Szlovákia és Csehország különböző városaiban. Minkus "Don Quijote"-jának bemutatásával K. Tóth befejezte koreográfiai működését a Szlovák Nemzeti Színházban.

Csehszlovákia és a Szovjetunió közötti kulturális egyezmény keretében a Szlovák Nemzeti Színházban 1971-től kezdve három éven át dolgozott az Örmény SzSZK népművésze, Frunze-Mehakovics Jelanyan, aki feleségével Ludmila Viktorovna Szemanovával, az Örmény SzSZK népművészeivel közösen készítette a koreográfiákat. Együtt hozták színre a "Hattyúk tavá"-t, amelynek a 2. és 4. felvonását Lev Ivanov világhírű koreográfiájában tanították be, és ez lehetővé tette külföldi vendégművészek szereplését. A jelentős vendégek között ott voltak a Budapesti Állami Operaház elenjáró szótlótancosai is, a Kossuth-díjas Orosz Adél és Havas Ferenc /1973/.

Aszfajjev "Bahcsiszzeráji szökőkút"-ja után /Jozef Zajko koreográfiájában/ rövid baettek estje következett: Prokofjev "Klasszikus szimfóniá"-ja, Ravel "Boleró"-ja /Frunze Jelanyan koreográfiája/, Janáček "Bizalmas levelek"-je és Sztravinszkij "Tűzmadár"-ja Pavel Šmok koreográfiájával. Jelanyan búcsúelőadása Hacsaturján "Gajané"-ja volt saját új rendezésében.

1973 óta a Szlovák Nemzeti Színház balettjének élén Boris Slovak áll. Vezetése alatt a Szlovák Nemzeti Felkelés 30. évfordulója alkalmából "Hósi trilógia" címmel balettet mutattak be, amelynek koreográfiájában Stefan Nosal érdemes művész és Ján Guoth osztoztak. A "Hósi trilógia" szlovák zeneszerzők három rövid balettjét foglalja magában:

Svetozár Stracina "Hej huszárok"-ját, Mihal Vilec érdeemes művész "Preludio eroico"-ját és Milan Novák érdeemes művész "Ballada a fáról" c. balettjét.

A Szlovák Nemzeti Színház 80 tagú balettegyüttesének szólistái között van Gusta Herényiová érdeemes művésznő, Gabriella Demovičova-Záhradnikov, Danica Pilzová, Ján Halama, akit "a kiváló munkáért" érdemrenddel tüntettek ki, Zoltán Nagy, Mikulaš Vojtek és Jozef Dolinsky.

x x x

A kassai balett, amint már említettem, 1924-ben jött létre; akkori szólistái Ella Fuchsová, Viktor Jassik és Miloš Pokorný voltak. A színház egzisztenciális nehézségei után 1938-39. években az együttest Ladislav Gavar és felesége Miranda vezették. Csak a felszabadulás után kezdett egész estét betöltő baletteket bemutatni, de az első két színházi évadban /Zdeňek Hornung vezetése alatt/ csak operák és operettek betétjeit biztosította. Az 1947/48. színházi évadban, amikor a vezetést Stanislav Remar vette át, az együttes négy balettbemutatót tartott.

A következő évadban a balettmester Rudolf Macharovský lett, aki hét színházi évad alatt kilenc egész estét betöltő és hét rövid balettet mutatott be. Működése igen értékes volt, mert Kassára vonzotta Eliška Slancová és a már említett Miroslav Kůra szólótáncosokat, továbbá mert baletteket először mutattak be. Ezek a következők voltak: Hacsaturján "Gajane" /országos bemutató/, Prokofjev "Romeo és Júlia", Aszafjev "Párizs lángjai" és "Bachcsiszeráji szökőkút" és Gliér "Vörös pipacs" c. balettek. A többi hazai és külföldi művek közül a "Giselle", Schumann "Karnevál"-ja és a "Petruska" maradt a kassai közönség emlékezetében, főként az említett balettművészek felejthetetlen teljesítményei folytán. Az 1955/56. színházi évadban Rudolf Macharovskýt ismét Stanislav Remar váltotta fel, aki a Szlovák Nemzeti Színháznál nyert gazdag tapasztalatai után lett a kassai balett vezetője. Hilda Hauptová, Alice Hoppeová, Želmira Kúdelová és Zoltán Nagy szólistákkal és más táncosokkal együttműködve kialakította a szovjet, klasszikus, de főként az eredeti hazai balettek gazdag repertoárját. Remar dramaturgiája az új szlovák balettek bemutatásával új irányba indult. Így mindjárt a "Keszkenő" után színpadra vitte Jozef Grešák "Radúz és Mahuliena" c. szlovák balettet, amely Julius Zeyer témájára készült. Ezt a balettet a kassai együttes 1956. márciusában is bemu-

tatta a pozsonyi Nemzeti Színházban a Szlovák és Cseh Játékok Fesztiválján. A "Laurencia", a "Hattyúk tava" és a "Coppelia" sikeres előadásai után következett Andrašován eredeti balettje az "Orfeusz és Eurydike", amelyet Remar, mint az eredeti librettó szerzője, átdolgozott formában hozott színre. Ennek ellenére a mű nem maradt meg a törzsrepertoárban. A további években a repertoár ismét új szlovák balettel gazdagodott: Radován F. Spišiak "Kárpáti rapszódia" /1958/ és "Arany csillag" /1960/. A rövid balettekben /"Háromszögletű kalap", "Polovec táncok" és "Seherezáde"/ az érdekes rendezési felfogás mellett Želmira Kudelová és Tomáš Ivan főszereplők hagytak mély benyomásokat. Novák "Signorina Giuventú"-ja és "Nikotíná"-ja igazolta a kassai koreográfia alkotóképességét.

Remar tizenöt éves működése alatt a kassai balett dramaturgiai iránya világos volt: elsősorban arra törekedett, hogy minél több hazai művet mutasson be, és ebben az igyekezetben messze megelőzte a Szlovák Nemzeti Színház balettjét. Remar távozása után a kassai balett vezetője Mariléna Halászová lett, aki működésének kezdetén olyan rövid baletteket hozott színre, mint a "Chopiniana", Gounod "Vulpurgis éj"-je, Rahmanyinov "Paganini"-je és a "Koreográfiai miniatűrök". Betanította a "Hattyúk tavá"-t és a "Csipkerózsiká"-t is, Prokofjev "Kővirág"-ját, Morozov "Doktor Jajdefáj"-át és végül a "Carmen-szvit"-et Bizet és Scsedrin zenéjére.

1949-ben jött létre Eperjesen a Jonas Záborsky Színházban egy balettegyüttes, jobban mondva egy kis balettcsoporthoz, főleg az operettel és a prózai szindarabokkal való együttműködés céljaira. Ennek ellenére ez a balett is produkált már néhány egész estét betöltő előadást és több koreográfus váltotta itt egymást, akik közül a legproduktívabb František Bernatik volt. Működésének nyolc éve alatt több tucat betéttet és balettet koreografált: így a "Coppeliá"-t, a "Polovec táncok"-at, Nedbal balettjeit, a "Nagyanyó meséi"-t, a "Lusta János"-t, majd a "Diótörő"-t, Vostřák "Viktorká"-ját, valamint Dvořák "Szláv táncok"-ját.

Tíz évvel később /1959-ben/ létrejött egy kisebb balettegyüttes Besztercebányán, az újonnan létesített Jozef Tajovsky Színházban. A kis balettcsoporthoz operákban való közreműködés mellett a második évadban bemutatta Zbynek Vostřák "Hófehérké"-jét Bernatik koreográfiájában. A további négy évadban a balett-társulat túlnyomó részben rövid baletteket mutatott be, míg végül 1964-ben valósult meg egy új szlovák

balett országos bemutatója, Andrej Očenáš érdemes művész "Hegyi dal"-a Bohumil Čegan koreográfiájában. A mű azonban nem sokáig tartotta magát a repertoárban, egyrészt "nem balettszerű" librettója, másrészt gyenge táncjeljesítménye és koreográfiája miatt. A Szlovák Televízió nemrég megpróbálta újjáéleszteni ezt a művet, de ez nem érte el a várt sikert. A következő bemutató 1968-ban a "Csipkerózsika" volt J. Bádál koreográfiájában és egy évvel később a "Straussiana" Jozef Zajko koreográfiájában. Az utóbbi években František Bernatik koreográfiai vezetése alatt egész sor régi balettet mutattak be, amelyek közül érdemes megemlíteni egy eredeti szlovák balettet Ján Cikker, népművész zenéjére a "Ha kissé fáj a szív"-et, amelyhez felhasználta a "Szlovák szvit"-jének zenéjét. Megmutatkozott azonban, hogy a besztercebányai balettegyüttes fejlődőképes, évenként kiegészítik iskolázott táncosokkal és a színház vezetősége érdekelt az együttes bővítésében és önrealizálásában.

Balettegyüttes, mint az operett kiegészítője, van a pozsonyi Új Színpad mellett is, amely a színház alapításakor, 1946-ban jött létre. A volt Tátra Revue-ben is működött kis táncegyüttes /1958-70/.

x x x

A szlovák balett története nem lenne teljes, ha legalább röviden nem vázolnánk balettképzésünk fejlődését. A Szlovák Nemzeti Színház létrejöttétől kezdve érezte a képzett balettművészek hiányát. Bár a polgári köztársaság idejében Achille Viscusi aránylag szépszámú táncost és táncosnőt nevelt fel, akik azután saját iskoláikban adták tovább a szerzett ismereteiket, mégsem lehetett a felszabadulás előtt balettművészek sokoldalú szakmai neveléséről beszélni. A legjobbak közülük a színházaknál működő balettmesterek iskoláiból kerültek ki.

A színházi balettiskolák mellett még sok más balettiskola is működött, de tanítványaik közül kevesen kerültek a színházakhoz. Az iskolák tulajdonosainak érdekük volt minél több hasznot húzni, tehát elsősorban a tanítványok mennyiségére és nem pedig a minőségére voltak tekintettel és ezért tehetségesek kiválasztásáról nem lehetett szó. Voltak azonban iskolák, melyeket a színpadi tánc gyakorlati emberei alapítottak, csakhogy az a típusú iskola számszerűen kisebbségben volt. Az ún. ritmikus-tornaiskolák főképpen az egészségügyi irányú testnevelést szolgálták, de semmiképpen sem a hivatásos színházak számára megfelelő balettművészek nevelését.

1949-ben alapították meg a táncszakot a pozsonyi konzervatórium mellett. Ez az esemény a balettművészek állami iskolában való szakmai és rendszeres képzésének alapkövetétele volt. Bár a kötelező országos tanterv több szakmai, elméleti, általános műveltségi tantárgyat foglalt magába, a pozsonyi képzés nem eredményezett jó teljesítményű táncosokat. Téves elképzelések alapján úgy tartották, hogy ennek a szaknak hivatása szorgalmazni az ún. "újkori" táncot, mint fő tantárgyat, amely pódiumra és nem a színpad számára készít elő. De ezt sem tanították megfelelő szakmai színvonalon, és a dilettantizmus sok tanítványt elriasztott. A tantárgy tanításának tendenciózus jellegét mutatja, hogy torna és később színészi képzés ürügyén igyekeztek háttérbe szorítani a klasszikus táncot. Nem volt kielégítő a tanulmányi eredmény az elméleti és általános műveltségi tárgyak területén sem. Így történt aztán, hogy négy éves táncszakról az első öt éve alatt egyetlen abszolvens sem került ki.

Ez a szomorú mérleg a Szlovák Nemzeti Színház tagjait, - akik a konzervatórium táncszakán tanítottak és látták a pedagógia tarthatatlanságát - arra készítette, hogy a szovjet tantervek felé forduljanak. Kezdetben sem a Konzervatórium vezetőségénél, sem a felsőbb szerveknél nem találtak megértésre, de végül a Szlovák Nemzeti Színház szovjet vendégkoreográfusa, Alekszandr Romanovics Tomszkij, az Üzbég SzSzk érdemes művésze segítségével sikerült a tanterv felülvizsgálata. A tanári állásokra meghirdetett nyilvános pályázat pedig hozzájárult a balett-tanszak nivójának emeléséhez. Az 1954/55 tanévben két tanárnő vette át a klasszikus tánc tanítását, E. Jaczova pedig a táncszak vezetését. Az első feladat volt a fegyelem megteremtése, a szakmai színvonal emelése minden szaktárgyban és a tanítás színpadcentrikussá tétele. A konzervatórium új igazgatója Michal Vilec és később helyettese Dr. Zdenko Nováček a táncosképzésnek ezt a programját kedvezően fogadták. Szervezési intézkedéseikkel megkönnyítették a munkát, bár az objektív munkakörülmények nem kielégítő volta még ma is megnehezíti a balettképzést. A táncszak művészeti színvonala azzal is emelkedett, hogy több tanár a Szlovák Nemzeti Színház színészei közül került ki, akik hosszabb tanulmányi uton voltak a Szovjetunió balettintézteiben.

1960-tól kezdve a tanulmányokat a táncszakon öt évre emelték fel. Két évvel később pedig bevezették az érettségit a negyedik évfolyam után, úgyhogy az abszolvenseknek azóta megvan a középiskolai végzettsége is. A táncszak hallgatói rendszeresen lépnek fel az iskola belső hangversenyein és az abszolvensek nyilvános hangversenyein, melyeket

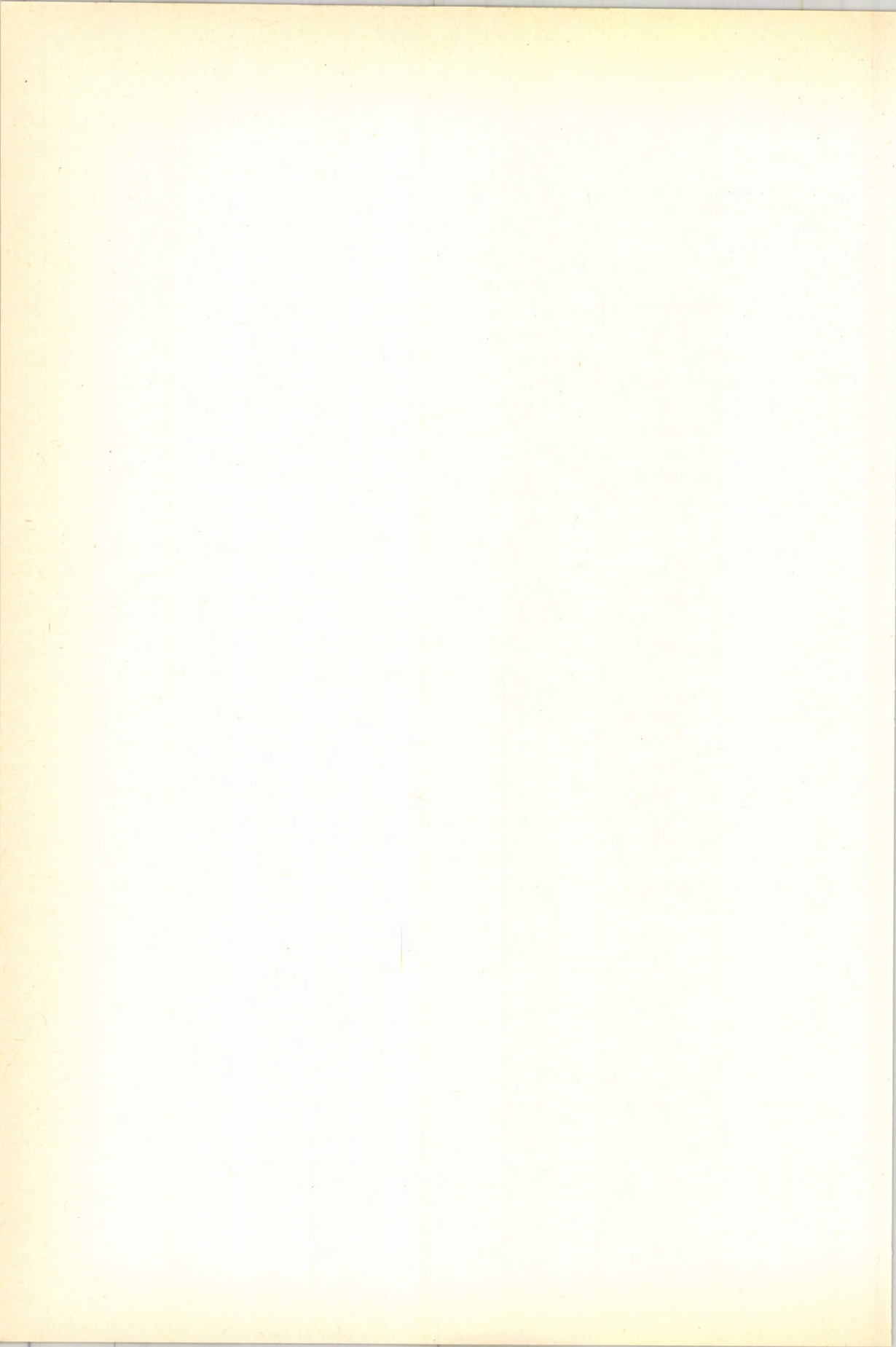
a P.O. Hviezdoslav Színház színpadán rendeznek meg, vagy a Kultúrális és Pihenő Park Nagytermében. Amennyiben a szükség megkívánja, kiegészítőként a Szlovák Nemzeti Színház balettelőadásain is szerepelnek.

Táncszakok létesítése a konzervatóriumok mellett haladást jelentett a korábbi helyzethez viszonyítva. A végzett növendékek, tekintettel az oktatás négyéves idejére, aránylag gyorsan egészítették ki és fiatalították meg a balettegyütteseket a háború után, de a szervezési struktúra és főképpen a tanulmányi idő semmiféleképpen nem felel meg a balettegyüttesek mai művészeti követelményeinek. Ezért a pozsonyi Konzervatórium balett-szakának tanárai részletes tervezetet készítettek egy nyolc éves Állami Balettintézet létesítésére, melyet az illetékes párt és állami szervekhez be is nyújtottak. A pozsonyi Művészeti Főiskolán 1951-től működik egy táncszak, amely koreográfusokat és balettpedagógusokat képez.

x x x

A felszabadulás óta eltelt 30 év alatt balettünk a Szlovák Nemzeti Színházban erős művészeti társulattá fejlődött. Jelentős részük van ebben a hazai és a vendég-koreográfusoknak, valamint a pozsonyi konzervatórium tanárainak is. Balettünket emelte néhány nagy művészi egyéniség is, akiket később állami kitüntetésekkel tiszteltek meg. Végül balettegyüttesünket évadról évadra fiatal képzett táncosnőkkel és táncosokkal egészítjük ki, főképpen a pozsonyi konzervatórium végzett növendékeivel. Bár a szlovák balett egyik legfiatalabb együttes a világon, mégis a Szlovák Nemzeti Színház balettje, több mint félévszázados működése alatt élenjáró helyet vívott ki magának a csehszlovák színpadi-művészetben és gazdag irodalommal rendelkezik.

Pozsony, 1974 őszén



PRÁGA BALETT

Vladimir Vašut

Történeti előzmények

Ahhoz, hogy tökéletesen megérthessük és felmérhessük a Prága Balett rövid, hat éves történetét, hivatását, irányát és jelentőségét, legalább futólag meg kell ismerkednünk "őstörténetével" is, a csehszlovák balett helyzetével a hatvanas évek elején, azokkal a külső körülményekkel, amelyek ennek az együttesnek a keletkezését lehetővé tették.

A csehszlovák balettművészetet az ötvenes években teljesen a szovjet típusú ún. táncdráma jellemezte, ami - az összes színházak és balettalkotók számára érvényes - kötelező esztétikai normává vált. Ezért egyértelmű hangsúlyt fektettek a balett tartalmi részére, eszmei mondanivalójára, a bonyolult cselekményű alapsík világos feltárására, a cselekmény mozdulatokkal való elbeszélésére; a cselekmény alapjául legnagyobb részt eredeti irodalmi mű szolgált. Ennek az alkotó korszaknak fejlődési logikáját, értelmét és értékét nem szabad figyelmen kívül hagynunk, sem pedig alábecsülnünk. Nagy társadalmi átalakulásoknak, a szocializmushoz vezető 1948 utáni ut megkezdésének, a művészet következetes demokratizálódásának volt kifejezője és visszatükrözője; "reális hősök reális történetének" útján a színházak nézőterére vonzotta az új, fiatal, nem hagyományos közönséget, amelyet a biztos cselekménybeli alap hozzásegített ahhoz, hogy általában is könnyebben értse meg a balettművészetet.

Ezek mellett az alapvető pozitív tények mellett azonban negatív kísérő jelenségek is voltak. A "tartalom" iránti tultengő érdeklődés végül is a formának, a színpadravítel koreográfiai kialakításának alábecsüléséhez vezetett; a műveket a késői romanticizmusból örökölt előregyártott sablonos elemekből építették fel; az egyetemes "nyelv" a klaszszikus tánc lett, mint az egyetlen lehetséges, alkalmas és "haladó" építőanyag. Itt elfelejtkeztek a tartalom és a forma közötti szoros dialektikus kapcsolatról, ezek kölcsönös függőségétől, a forma aktív alkotó részéről az adott tartalom kifejezésében. A színpadravítel gyakorlatában a rendezés fölénybe került a koreográfiával szemben, az alakok interpretációs színészi megformálása pedig a tánctechnikai formával szemben.

Senki által élő nem készített és meg nem szervezett radikális, váratlan, meglepő fordulatot hozott az addigi nézetekben a Mai Balett Fesztiválja Brnóban 1960-ban. Ez a nagyvonalú akció, a brnói szinpadra, élő konfrontációra csábította a legjobb csehszlovák balettegyütteseket, és így a Fesztivál szerencsére nem vált csupán az elért eredmények szokásos, önelégült szemléjévé, hanem ellenkezőleg, egészséges bíráló elégedetlenséget váltott ki a balett műfaj eddigi helyzetével és színvonalával szemben a cseh országrészekben és Szlovákiában. A Fesztivál összes vitáinak és záró elméleti aktivájának a légköre várakozáson felül gyümölcsöző volt; megalkuvás nélkül, "nem kollegiálisan" nyílt. Minden bírálat egyenesen személyekhez szólt, a hiányosságokat kertelés nélkül nevükön nevezték. Harcoltak itt a koreográfiai sivárság ellen, a szinpadravitel egyöntetűsége és elavultsága, a pantomim "szemaforszerűség"-ének tulsulya ellen. Harcoltak továbbá az irodalommal terhelt balett egyhangu, leíró jellege ellen, a leegyszerűsített, ellaposodott, "tánc szempontjából ki nem hordott" drámák és regények ellen. Rájöttek arra, hogy a forma iránti érdeklődésnek nem kell mindjárt az eszme nélküli formalizmusba fulladnia /hanem talán éppen ellenkezőleg/; hogy a klasszikus alaktan nem képviseli az egyetlen jogos mozdulatrendszer, amelyet bármilyen műre lehet alkalmazni tekintet nélkül annak zenéjére, témájára, környezetére, műfajára; hogy a koreográfia röviden szólva szabad művészeti alkotás és nem ultrakonvencionális elemek és kötések iparszerű összeragasztása. De főképpen a poetikus, a költői balettművészet utáni vágyakban - sok éves böjt után -, ismét megnyilatkozott az a törekvés, hogy megtalálják a műfaji specifikumot, hogy visszatérítsék a balettet a tánchoz. Rátapintottak még sok további kérdésre, amelyek valamiféle iratlan alkotó feladattá váltak a következő évek elméletére és főleg gyakorlatára nézve: ilyenek például a baletteloadás realizmusának kérdése, a mozdulat közlő potenciálja, a cselekmény és a tartalom kapcsolata, nem elbeszélő, hanem "tisztba balett" szinpadravitele, a mozdulatanyag új, esztétikus szervezése, a tánctechnika, az egyéni szövegek könyv, a szinpadraviteli stílusfunkciója stb. A Fesztivál beszélgetésinek lelkes, csipkelődő, eszmeileg rendkívül aktív légköre döntő impulzussá vált a további alkotások számára és megszabta a fejlődés új irányát. Az elméleti nekilendülés után, - bár ez még csak igen bizonytalanul, homályosan, nagy vonalakban lett megfogalmazva -, sort kellett keríteni az élő szinpadi bizonyításra: hic Rhodus.

Az új program megvalósításához /ismétlem: bizonyos mértékig csak sejtett, megérzett programról volt szó, nem pedig valamiféle biztosan megfogalmazott "kiáltványba" való összefoglalásról/ elsősorban a koreográfiai "új áramlat" legkiválóbb képviselői kezdtek hozzá - Jiří Blažek, Luboš Ogoun és Pavel Šmok. Kezdetben közülük a legmesszebbre Blažek jutott el, mivel mögötte állott már a nem konvencionális, formailag érdekes, különleges "Doktor Faust" /Prágai Nemzeti Színház, 1958. František Škvor zenéje/, mint az új irányzat valamiféle első fecskéje, és Ravel "Daphnis és Chloe"-jének uttörő és máig kellőképpen nem értékelt, stílusbelileg érett, finom szépségű inszenázása /Nemzeti Színház, 1960./, amit még a Fesztivál előtt tanított be. Šmok és Ogoun az alapozástól kezdtek: az első közülük 1960 őszén jelentkezett a modern balettről szóló vitában Bruns "Új Odisszeá"-jának a régivel meg nem egyező előadásával /Ůsti nad Labem, 1960./, Ogoun egy évvel később jelentkezett Křižko "Ballada a tengerészeiről" c. művével /Pilsen, 1961./, amelyhez már ő maga írta - saját elképzelései szerint - a librettót is. Nincs értelme, hogy itt felsoroljam az összes kezdeményezéseket, amelyek a Prága Balett létrejötté /1964 ősze/ előtti időszakban jelentkeztek: ez a tulságosan is kapkodó fejlődési periódus, az egyes színházak és koreografusok között eddig nem tapasztalt versengés időszaka volt; amelyben a színpadi tánc új, eddig fel nem térképezett területének energikus és lelkes keresése, feltáratlan tematikai és zenei területek kutatása, a meghonosodott szokások, a mechanizált rutin, a megrögzött szabályok, a kopott konvenció elleni kompromisszum nélküli harc uralkodott.

Bár ezek az új tendenciák megmutatkoztak egész sor koreográfus munkájában /például Emerich Gabzdyl, Vera Untermüllerová, Karol Tóth, Stanislav Remar, Hana Machova munkáiban, de még olyan határozottan "rendezői" típusu koreográfus, mint Jiří Němeček munkájában is/, a fő "felfedezői feladatok" Ogounra és Šmokra vártak, akik világosan az egész mozgalom élén állottak./Blažek az 1962. évi szép "Petrušká"-ja után, figyelmét hosszú időre a klasszikus repertoárra fordította és valahogyan "kiesett a sorból"./ A koreográfiai erők tényleges megoszlására jellemzőek a Prágában 1963. áprilisában megtartott kis táncformák versenyének eredményei: a "pas de deux" és a "pas de trois" kategóriákban az első négy helyet Luboš Ogoun négy munkája foglalta el, a kis csoportok kategóriájában pedig ugyanígy, konkurrencia nélkül győzött Pavel Šmok "Picassiana"-ja. Ebben az időben ennek a két koreográfusnak csaknem minden bemutatója a fejlődés továbbhaladását jelentette és új minőséget hozott; említsük meg itt legalább Ogoun "Leningrádi

szimfóniá"-ját /Brnó, 1962./, Bukovy "Hirosimá"-jának csehszlovákiai bemutatóját /Brnó, 1963./, Sztravinszkij "Tavasziünne"-ét /Brnó, 1964./; Šmok "Viktorká"-ját /Ostrava, 1961./, Geršwin "Rhapsody in blue"-ját /Brnó, 1962./, Kuřek "Picassianá"-ját /Ostravai Televízió, 1963./ és Bukovy "Lelkiismeret"-ét / = Hiroshima", Ostrava, 1964./.

Mint ebből a távolról sem teljes és hézagos felsorolásból is kitűnik, Ogoun és Šmok művészi programjaikat igen következetesen valószínűsítették meg saját kőszínházukban is /Brnóban és Ostravában/. Felmerül azonban a logikus kérdés, hogy ezután miért törekedtek új együttes létesítésére, miért voltak hajlandók felcserélni a biztosat a bizonytalanra, a biztos egzisztenciát a kockázatos kísérlettel, amelynek csak igen kevesen jósltak hosszabb életet.

Erre több indok volt. Elsősorban: a balett bonyolult feltételei a "kőszínházakban" /együttműködés szükségessége az operával, esetleg az operettel és a prózai színművekkel is, az egyes társulatok dramaturgiai terve összeegyeztetésének szükségessége, a megszabott idő saját bemutatóinak begyakorlására stb./, amelyek mégsem engedték meg az engedmények és kompromisszumok nélküli koncentrált, független határozott művészi alkotást. Továbbá az "egyszerű" közönség bizonyos konzervatívizmusa, amelynek jobban tetszett a "Hattyúk tava" és hasonló baettek / ha rossz volt is az előadás/, mint a modern repertoár, amely lényegesen nagyobb igényt támasztott érzékelő készségével és értelmével szemben. Ráadásul éppen ebben az időben mélyült el a színházak látogatottságának válsága, amelyet a színházak 1965-től nagyjából a bevált klasszikus művekhez és a balett "örökzöldjeihez" való kapkodó visszatéréssel akartak meggátolni - és a konzervatívok éppen a nem konvencionális újdonságoknak azt vetették szemébe, hogy "kiűzik a nézőket a színházból". Más volt a helyzet Prágában, ahol lehetőség nyílt "saját" nézőkből a háttországot kiépíteni, ahol az ötvenes évektől kezdve sok új színház és kis színház keletkezett egyéni profillal, ahová csak úgy tódult a közönség: Laterna Magika, Reduta, Rokoko, Divadlo na zbradli, Fialka pantomimja, Semafor, Paravan, a Viola irodalmi borozó, közvetlenül a Prága Balett keletkezése után még a Činoherní klub, az Apolló és a Divadlo za branou. Tehát csábító volt az újdonságok és a kísérletek számára kedvező, megfelelő, kulturálisan fejlett és differenciált prágai éghajlat. Csábító volt - természetesen - a szervezési dramaturgiai függetlenség gondolata is, amely lehetővé tette többek között a külföldi utakat, az összehasonlítást az élenjáró külföldi produkciókkal, az ismeretek és a további alkotó impulzusok bővítését.

A tervek egy ilyen önálló kísérleti balett létesítéséről Luboř Ogoun és Pavel Šmok koreográfusok, valamint Vladimír Vašut kritikus fejében körülbelül egy éve már megvoltak; megvalósulásukat azután meggyorsította a pécsi Ballet Sopianae példája, amely 1963 őszén egy turnét tett Csehszlovákiába. Ez olyan példa volt, amelyet gyors követésre méltónak ismertek el.

Tények, adatok, számok

Üres kézzel - és természetesen üres zsebbel - új színházi együttest /méghozzá balettegyüttest/ alapítani valóban nem könnyű dolog. Az eljövendő Prága Balett alapítói azonban csodálatosképpen nem találkoztak semmi nehézséggel az alapításnál. Mindjárt az első bátortalan "terepkutatás" után, amelyet V. Vašut végzett 1963 végén, három lehetőség mutatkozott a tervek együttes megvalósítására: három patrónus akadt, akik készek voltak magukra vállalni az anyagi kötelezettségeket és biztosítani a szervezési és üzemeltetési feltételeket: M. Vojta, a Csehszlovák Állami Ének- és Táncegyüttes igazgatója, L. Žaček, a Karlini és a Nuslei Zenei Színház igazgatója /a színház főképpen operettek és musicale-eket ad/ és Miloř Hercik, az Állami Színházi Studió igazgatója /ez egy csúcsszervezet, amely néhány nem hagyományos jellegű új prágai színházat és együttest egyesített/. Ez az utóbbi lehetőség látszott a legtöbbit ígérőnek és a legnagyobb távlatokat nyújtotta, ezért végül is ennek adtak előnyt.

Néhány gépelt oldalon megadni egy balettegyüttes bonyolult és dinamikus életének hat évét, hálátlan feladat; ezért ebben a fejezetben figyelmemet csak a lényeges dolgokra fogom összpontosítani, és az adatokat és tényeket szinte távirati rövidséggel adom.

Az együttes legelőször 1964. augusztus 17-én jött össze a Nuslei Színházban a balett-teremben. A vezetőséget a következő személyek alkották: Luboř Ogoun, művészeti vezető /és az első években egyúttal pedagógus is/; Pavel Šmok, koreográfus; Vlasta Daňová, üzemvezető; Vladimír Vašut, dramaturg /félnapos foglalkoztatásban/; Libor Pešek, zenei dramaturg /félnapos foglalkoztatásban/.

A táncegyüttes magvát azok a táncosnők és táncosok alkották, akik Ogounnal jöttek Brnóból /Marta Synáčková, Věra Hradilová, Marta Cvejnová, Karel Janečka, Petr Koželuh, Jiří Merta/, valamint Šmokkal Ostravából /Marcela Martiníková, Jana Lipovská, Zdena Mašitová, Rudolf Brom/. A többi táncosnőt és táncost pályázat alapján választották ki. Ezek

Jana Chábová /Pilzenből/, Helena Pejšková /a Laterna Magicától/, Petr Vondruška /a Hadsereg Vit Nejedly művészegyüttesétől/, és a Prágai Konzervatórium Táncszakának öt végzett növendéke /Rozina Kamburová, Blanka Modrá, Ivana Pavlová, Helena Richterová, Vladimír Klos/ voltak.

A kezdő együttes technikájában és megjelenésében eléggé heterogén volt és jó sok időbe telt, amíg egy összehangolt team lett belőle, amely a repertoárt a szükséges technikai színvonalon fegyelmezetten és belső meggyőződéssel interpretálta. Nagy előnye volt azonban mindjárt kezdettől fogva az, hogy fiatal, ambiciózus, munkájáért lelkesedő együttes állt össze. A Prágai Balett Stúdiójába /igy hangzott az eredeti elnevezés, mely csak a második évad végén rövidült le a "Prága Balett" elnevezésre/ a táncosnőket és táncosokat a két koreográfus a szokásostól eltérő munkamódszere és annak progresszív iránya vonzotta és nem az anyagi előnyök. Ilyenek ugyanis nem is voltak: ellenkezőleg, a Prága Balett volt az első és egyetlen olyan színi együttes, amely tagjainak csupán egyéves szerződést ajánlott fel. Ez olyan dolog volt, ami teljesen eltért a szokásos munkajogi gyakorlattól, és ami egész sor szerződötésre jelentkezőt eltérített szándékától. A nem prágai tagoknak nem állt rendelkezésükre lakás, ezeknek többsége nem megfelelő és drága albérlésben lakott. Mindamellett a munka terjedelme és intenzitása magasabb volt és a tagokkal szemben támasztott igények is nagyobbak voltak, mint a kőszínházaknál. A munkakörülmények sem voltak távolról sem optimálisak; a balett-terem használata a Nuslei Színházban - melyet kezdetben csak ideiglenesnek tartottak -, nem egészen három év után megszünt, tekintettel a mértéktelenül felemelt terebérrre és az együttesnek a Střešovicei tornaterem semmiképpen sem megfelelő körülményei közé kellett kiköltözködnie /a termet a téli hónapokban még kifűteni sem lehetett/.

Mindezeket a hátrányokat - és sok továbbit is - csak a lendület, a bátorság és a fiatalság tudta legyőzni. A Prága Balett valóban fiatal együttes volt - fizikailag és szellemileg is. A tagok átlagos életkora az első évben 22 és fél év volt, nem volt idős az együttes két koreográfusa sem /Oguon 40 éves volt, Šmok 37 éves/.

Az együttes fennállásának egész ideje alatt a tagok száma nagyjából állandóan egyforma /20 fős/ szinten mozgott. A fluktuáció mérsékelt volt, évente átlagosan három tag cserélődött ki. Fordulatot csak az 1968/69 évad kezdete hozott, amikor külföldre szerződött néhány "kulcs-tag" és amikor az üzemeltetést csak az erők végső megfeszítésével,

vendégszereplő táncosokkal lehetett fenntartani. Ebben az évadban az együttes vezetésében is jelentős változásokra került sor. L. Ogoun Brnóba ment balettmesternek, helyét a Prága Balettben P. Šmok foglalta el. Fennállásánakutolsó két évére azonban rányomták bélyegüket a Csehszlovák Szocialista Köztársaság egész társadalmának válságos fejleményei és az együttes feloszlatajának kérdése csaknem állandóan napirenden állott. Ez végül az 1969/70 évad végén meg is történt: az együttesnek akkor 17 tagja volt, akik között egy orosz táncosnő, egy angol és egy német táncos és egy francia táncosnő volt. A további fontos személyi változásokból, amelyekre az év folyamán sor került, megemlítjük V. Vašut dramaturg távozását /egy év után/, az üzemvezető felváltását 1969. év kezdetén /V. Daňová helyére L. Vičar került/ és 1970. január 1-én a kiváló szovjet pedagógust, Borisz Bregvadzét szerződtették. Az eredeti alapító tagok közül az együtteshez végig hűséges maradt négy tag /Šynáková, Martiniková, Koželuh, Hradilová/; az 1970/71. évad kezdetén valamennyien P. Šmokkal együtt elmentek hároméves szerződéssel a Baselba - a Prága Balett további 6 fiatalabb tagjával együtt.

Hat év leforgása alatt az együttesben összesen 41 táncos és táncosnő cserélődött ki; sokan közülük ma élvonalbeli csehszlovák és külföldi színházaknál vezető szólisták.

A Prága Balett összesen 8 premiert tartott - négy egész estét kitöltő programot és négy koncertműsort, melyek közül kettőt külföldön mutattak be /10 és felet Ogoun koreográfiájában, 11 és felet Šmok koreográfiájában/. Ezen kívül gazdasági okokból az 1965/66. évben öt hónapon át Bécsben szerepelt Frank Loesser "How to succeed in business without really trying" musical-jének inszenálásában /Theater an der Wien, rendező Abe Burrows, koreográfia Bob Fosse/ és az 1966/67. évadban egy negyed évig Münchenben szerepelt a "Charley nagynénje" musical-ben /Deutsches Theater; John Reed koreográfiája/.

Fő tevékenysége mellett, melyet a színpadnak szentelt, igen gyakran és intenzíven lépett fel az együttes a televízióban is. A Prágai Televízió a következő műveket vette filmre: "Jazz szvit", "Balett 66", "Largo és fuga", "Nedbaliana", "Bizalmas levelek"; speciálisan a televízió számára voltak szánva az "Idegek" felvételei /zene J. Ježek, koreográfia P. Šmok, 1966./ és a "Gramo von Balett" /zene J. Malásek és J. Bažaut, koreográfia L. Ogoun, 1966./; ezenkívül az együttes jelentős mértékben együttműködött néhány más felvételen. A Csehszlovák és az Osztrák Televízió koprodukciójában a következőket vették fel: "Hiroshima" /1965/, "Rossiniana" /1965/, "A diákéletből" /1966/ és a

"Dance around a steel blue rose" /Tánc egy acélkék rózsza körül, zene Hans Jelinek, koreográfia P. Šmok, 1966./ A második nyugatnémet televíziós program számára később a következő balettfilmeket produkálták: "A csodálatos mandarin" /1966/, "Freskók" /1967/, "Bizalmas levelek" /1969/; ezen felül az együttes táncolt az "Orfeusz és Eurydike" /zene Ch. W. Gluck, koreográfia L. Ogoun, rendező V. Kašlik, 1967/ és a "Genezis" /Zbygniew Wiszniewski televíziós oratóriuma Edelfried szövegére, koreográfia P. Šmok, rendezés P. Hobl, 1969/ felvételeinél. - Tekintélyes aktivitás, tekintélyes munkamennyiség, ami egy rövid hat éves időszakban összpontosult!

Az egyik fő feladat, amit a létrejövő Prága Balett maga elé tűzött, az volt, hogy elsősorban a fiatalokhoz szóljon, hogy kialakítsa saját fiatal közönségét. Ezt a szándékot teljesen megvalósítani azonban nem sikerült, - és tulajdonképpen nem is sikerülhetett. Elsősorban meg kell mondani, hogy a csehszlovák balettnak - sem Prágában, sem a többi városokban - , sohasem volt "saját" balettrajongó közönsége, tanult, hozzáértő és a műfajt kedvelő nézők széles rétege. Másodsorban a Prága Balett működésének ideje viszonylag igen rövid volt és az előadások száma magában Prágában csekély. A saját "balettoman" nézőközönség létrehozásának további - harmadik - akadálya az a tény volt, hogy az együttes sohasem tudott Prágában saját színpadot, saját színházat szerezni, ahová a közönség "megtanulhatott" volna rendszeresen eljárni. A Prága Balett nemcsak hogy kevésszer és egészen rendszertelenül lépett fel Prágában, hanem így volt ez a többi helyeken is - az egyes színházak kedvéhez és szabad idejéhez mérten, esetleg a műszaki személyzet kedve szerint. Tehát egyszer a Nuslei Zenei Színházban játszottak, másszor E.F. Burian színházában, harmadszor a Laterna Magika vagy az ABC Színház színpadán. Objektív indokokból nem lehetett tehát egy helyen sem hozzászoktatni a közönséget a rendszeres, ismételt látogatásokhoz. Ugyanezért nem lehetett az előadásokat előre megszervezni kellő időelőnyvel, ami szükséges a propagálásra is. A saját színpad hiánya - amit megígértek már az együttes születésénél -, negatívan befolyásolta mind az új programok előkészítését, mind a saját nézőközönség kialakításának lehetőségét is. A legtöbb színpad, amelyen a Prága Balett szó szerint csak vendégszerepelt /vagy még inkább csak megtűrték/, nem felelt meg a követelményeknek /a színpad szélessége és mélysége, műszaki ellátottsága, hangberendezés, világítás stb./. Itt ugyanis drámai színházakról volt szó, amelyeknél a "játsszóterrel" szemben támasztott követelmények természetesen lényegesen kisebbek mint a balettnél. Ebben az értelemben a legjobban megfelelt a Nuslei Zenei Színház - ebben az esetben

azonban egy kimondottan külvárosi színpadról volt szó, amelynek megvolt a hagyományos másodrendű "népi" operett-repertoárja, ahová az elkényeztetett és igényes néző a város központjából inkább csak tévedésből tért be. Ezen felül az együttes csak a házi operettegyüttes szabad napjaiban játszhatott itt, azaz azokon a napokon, amelyek látogatottság szempontjából a legkevésbé megfelelőek. Így történt meg az, hogy a prágai néző a Prága Balettet inkább csak a televízióképernyőjéről ismerte, mintsem a színházak színpadáról; és így történt meg az is, hogy a Prága Balett működési tevékenységének tulsulya mindinkább a külföldre tolódott el, hogy az együttes hovatovább mindjobban valamiféle "export" jelleget nyert. A hosszú turnék teljesítették ugyan gazdasági funkciójukat és a bevételek fedezték a tervezett jövedelem nagyobb részét, de egyúttal sok energiát, erőt és időt vettek el, amit otthon összpontosított alkotó munkára lehetett volna fordítani. Jellemző, hogy az utolsó 1969/70 évadban az együttes csupán háromszor lépett fel Prágában . . .

A Prága Balett vándorló életéről a legjobban tanuskodik különben turnéinak felsorolása. Fellépett Lengyelországban /1965/, Nyugat-Berlinben /1965, 1968, 1969/, Olaszországban /1965, 1967, 1968, 1969/, a Szovjetunióban /1965, 1969, 1970, - itt összesen nem kevesebb mint 50 előadást tartott!/, Ausztriában /1965, 1966, 1969/, Svájcban /1966, 1968, 1969/, a Német Szövetségi Köztársaságban /1965, 1967, 1968, 1969, 1970/, Maltán /1967/, Kanadában /1967/, Franciaországban /1967, 1970/, Mexikóban /1968/, Peruban /1968/, Chilében /1968/, Ecuadorban /1968/, Kolumbiában /1968/, Angliában /1969/, Svédországban /1969/, Norvégiában /1969/, Finnországban /1969/, Spanyolországban /1970/, Magyarországon /1970/ Jugoszláviában /1970/ és Belgiumban /1970/. Külföldön összesen 268 saját előadást tartott. Ezek mögött a száraz számok mögött azonban száz és száz utközben átvirrasztott éjszaka is rejlik, autóbuzsón, vonaton és repülőgépen eltöltött több tízezer kilométer; fellépések olyan eldugott helyeken is, ahol először láttak balettet, fellépések a nagyvárosok ezer és ezer nézőt befogadó termeiben és Thália legpompásabb színhelyein a hagyományos világvárosok legigényesebb közönsége előtt; a verejték hektoliterei... Bizonyára sok dicsőséget is jelentett ez, ami tovatűnik, sok tapsot, amely felzug, azután feledésbe megy és sok virágot, amely elhervad.

Ez a rövid lakonikus tájékoztatás bizonyára nem helyettesítheti és nem is akarja helyettesíteni azoknak az egzisztenciális és művészeti feltételeknek alapos elemzését, amelyek befolyásolták és feltételekhez

kötötték az együttes profilját és részt vettek ennek kialakításában: de legalább kissé kinyitják az ajtót, hogy bepillantassunk az együttes "szinfalak mögötti" életébe és érzékeltetik "modus vivendi"-jét.

Dramaturgia

A Prága Balett dramaturgiájának eredeti szándékairól és terveiről az első bemutató /1964. november 13., a Nusle-i Zenei Színházban/ programjában egy cikk a következőket mondja:

"A Studió értelme és hivatása az, hogy a csehszlovák balettművészet valamiféle fejlesztési, kísérleti laboratóriuma legyen. Felfedezéseket kell tennie és nem másokat utánoznia. Magára kell vállalnia a keresés veszélyeit, a tévedések és kudarcok kockázatát. A Studió nem a hagyományossal egybevágó, hanem a modern balettre fog törekedni. Számára a modern egyenlő a jelenkorival - ami a gondolatot és a művészeti alakot, tartalmat és formát illeti. A program semmiképpen sem szerény, sem könnyű, és nem is tervezhető be adott időpontokra. A Studió arra törekszik, hogy maga körül kialakítsa a zeneszerzők, képzőművészek és más ágazatok művészeinek széles körét, akik lelkesednek a közös ügyért. Az első kapcsolatokat már felvettük és ezek sokat ígérnek a jövőre nézve. Új haladó művek azonban nem születhetnek egyik napról a másikra. És éppen ezekre akarja a Studió jövő tevékenységét teljes mértékben irányítani... A Studió olyan együttes, amelynek nincsen múltja. Jövőjében azonban szilárdan hiszünk."

Milyen mértékben sikerült a Prága Balettnak ezt a művészeti programját valóra váltani - mit valósított meg ezekből és mi maradt meg a szavaknál? Válaszul tekintsük végig az együttes egész repertoárját az alábbi felsorolásban:^{1/}

- "Rossiniana" /zene G. Rossini, libretto és koreográfia P. Šmok, bemutató 1964. nov. 13., a repertoárból nem törölték/
- "Hirosima" /zene V. Bukovy, libretto V. Vašut, koreográfia L. Ogoun, bemutató 1964. nov. 13., a repertoárból nem törölték/
- "Reflexek" /zene Z. Zouhar, koreográfia P. Šmok, csehszlovák ujdonság, bemutató 1964. nov. 13., legutoljára 1965. okt. 17-én/
- "A csodálatos mandarin" /zene Bartók B., libretto Lengyel M., koreográfia L. Ogoun, bemutató 1964. nov. 13., a repertoárból nem törölték/

- "Klasszikus szimfónia" /zene Sz. Prokofjev, koreográfia L. Ogoun, első szinpadravítel a CSSZK-ban, bemutató 1965. ápr. 23., utoljára 1966. máj. 14-én/
- "Egy faun délutánja" /zene C. Debussy, libretto és koreográfia L. Ogoun, bemutató 1965. ápr. 23., utoljára 1966. máj. 13-án/
- "Jazz szvit" /zene K. Krautgartner, koreográfia P. Šmok, csehszlovák ujdonság, bemutató 1965. ápr. 23., utoljára 1966. máj. 14-én/
- "Variáció Mahler témájára" /zene J. Klusák, koreográfia L. Ogoun, csehszlovák ujdonság, bemutató 1965. ápr. 23., utoljára 1965. okt. 19-én/
- "Freskók" /zene B. Martinů, libretto és koreográfia P. Šmok, csehszlovák ujdonság, bemutató 1965. ápr. 23., a repertoárból nem törölték/
- "A diákéletből" /zene B. Smetana, libretto és koreográfia L. Ogoun, csehszlovák ujdonság, bemutató 1966. jun. 3., a repertoárban 1970-ig szerepelt/
- "Csend és zaj" /koreográfia L. Ogoun, csehszlovák ujdonság, bemutató 1966. jun. 3., a repertoárban 1970-ig szerepelt/
- "Nedbaliana" /zene O. Nedbal, libretto V. Vašut, és P. Šmok, koreográfia P. Šmok, csehszlovák ujdonság, bemutató 1966. jun. 3., a repertoárból nem törölték/
- "La fiammetta" /zene Ch. Mingus, libretto és koreográfia P. Šmok, ujdonság, bemutató 1966. jun. 3., utoljára 1969. okt. 17-én/
- "Largo és fuga" /zene J.S. Bach, koreográfia P. Šmok, ujdonság, bemutató 1966. jun. 3., a repertoárból nem törölték/
- "Rómeó és Julia" /zene P.I. Csajkovszkij, libretto és koreográfia L. Ogoun, az első szinpadravítel a CSSZK-ban, bemutató 1966. jun. 3., utolsó előadás 1968. aug. 3./
- "Prágai szimfónia" /zene W.A. Mozart, koreográfia L. Ogoun, első szinpadravítel a CSSZK-ban, bemutató 1967. aug. 4., utolsó előadás 1968. máj. 19./
- "Fever" /zene K. Mareš, koreográfia L. Ogoun és P. Šmok, csehszlovák ujdonság, bemutató 1967. aug. 28., legutoljára 1968. ápr. 15-én/
- "Szerencsés hetes" /zene M. Vacek, libretto V. Vašut, koreográfia L. Ogoun, bemutató 1968. máj. 27., utoljára 1968. jul. 10-én/
- "Bizalmas levelek" /zene L. Janáček, libretto és koreográfia P. Šmok, csehszlovák ujdonság, bemutató 1968. máj. 27., a repertoárból nem törölték/

- "Fekete kollázs" /zenei kollázs, libretto és koreográfia P. Šmok, csehszlovák ujdonság, bemutató 1968. máj. 27., a repertoárból nem törölték/
- "Igen, szeretjük Bachot" /zene J.S. Bach, koreográfia P. Šmok, ujdonság, bemutató 1969. febr. 10., a repertoárból nem törölték/
- "Szerenád" /zene J. Suk, koreográfia P. Šmok, csehszlovák ujdonság, bemutató 1969. jun. 2., utoljára 1969. jun. 28-án/

Az egész repertoár Luboř Ogoun és Pavel Šmok munkája volt /Ogoun 10 balettet tanított be, Šmok 11-et, egyet közösen vittek színpadra/. Ennek volt egy kétségtelen előnye: az együttes az idő múlásával felvette koreográfusainak egyéni kézjegyet és egy különleges előadási stílust alakított ki, amellyel a bemutatott műveket nemcsak passzívan reprodukálta, hanem valóban véglegesen színpadi formába öntötte /egyébként mind Ogoun, mind Šmok minden új balett előkészítésénél a táncosok egyéni pszichofizikai és technikai adottságaiból indult ki: "testre szabták" a szerepet és a táncosoktól alkotó aktív közreműködést kívántak meg./

A cseh zene a repertoárban 11 esetben volt képviselve, a külföldi 9-ben. Egy balett zene nélkül volt, egy pedig zenei kollázzsal. Az, ami az első pillantásra meglepő, - és tekintettel az együttes hangoztatott kísérleti jellegére, meghökkentő is -, a rendkívül széles zenei szóródás: Bartók mellett Rossini, Debussy mellett Mozart, Prokofjev mellett Csajkovszkij, Mingus mellett Bach; nem kevésbé tarka a cseh zeneszerzők palettája sem: Smetana, Nedbal, Janáček, Suk, Martinu mellett a mai szerzők: Bukovy, Zouhar, Krautgartner, Klusák, Vacek, Mareš. Belső kapcsolatot, valamiféle egyesítő dramaturgiai vonalat hiába keressünk. Figyelmet érdemel azonban két tény: egyrészt az, hogy a 22 műből csupán három a szó teljes értelmében vett balett /azaz olyan zene, amely már eredetileg is színpadi előadásra lett szánva: "A csodálatos mandarin", a "Hirosima" és a "Szerencsés hetes"^{2/}, míg a többi partitúra csak utólag került felhasználásra a balettszínpadon; másrészt az a tény, hogy a 22 mű közül nem kevesebb mint tizenhét csehszlovák színpadi ujdonság, vagy legalább is első előadás csehszlovák színpadon. Ez határozottan a dramaturgia kereső, és nem alkalmazkodó erőfeszítései mellett szól, bár az túl állhatatlan, improvizált és nem eléggé koncentrált volt.

Maga köré gyűjteni " a zeneszerzők, képzőművészek és más ágazatok művészei széleskörét", teljességgel irányt venni az új progresszív művekre - ez sajnos a Prága Balettnek nem sikerült; ezzel nézőközönségének,

a csehszlovák balettnak és saját magának is adósa maradt. Egy bizonyos: dramaturgiailag az együttes "tabula rasa"-ról indult repertoár-tartalékok nélkül; feltételezték, hogy az új balettek "menetközben", valahogyan automatikusan fognak létrejönni, számoltak az alkotók spontán érdeklődésével. Egyben azonban tévedtek: megfelejtkeztek arról, hogy egy balett megkomponálásához hosszú idő kell, hogy új munkák nem születnek egyik napról a másikra. A kezdeti kapcsolatok valóban sokat ígértek voltak, de azután nem történt semmi. Bizonyos mértékig /a második évadtól kezdve/ hiányzott itt a dramaturg, aki gondoskodott volna a szerzőkkel való rendszeres kapcsolatokról és aki ezeket ápolta volna; Ogoun és Šmok túl voltak terhelve munkával és örökké uton voltak, így ezeknek a problémáknak a megoldására nem jutott már idejük és nem volt meg ehhez a szükséges gondosságuk sem. Eredeti hazai alkotásokat létrehívni az együttesnek tehát nem sikerült, ami nagy művészeti hiányosság. A Pécsi Balettnak például ez sokkal jobban sikerült.

A széleskörű repertoár bizonyos mértékben a nézőközönség struktúrájából is következett. Mivel otthon nem volt specializált nézőközönség, az együttes sok időt töltött turnékon, és az az elv érvényesült, hogy "ahány előadás, annyi különböző mű és nézőtér", vagyis más irány, más igények, más érettségi fokon álló és másképpen érdeklődő közönség. Talán ezért is volt a Prága Balett repertoárja mindig kimondottan demokratikus: nehezen találánk meg benne a balettrajongó sznobok szűk rétege számára szánt divatos exkluzivitást és különlegességeket. Ha az együttes tudatosan akart elképesztteni, úgy csupán a régi balettkedvelőket tudta elképesztteni, akik számára a táncművészet Agrippina Vaganova "Klasszikus tánc tankönyve" c. műve első lapján kezdődik és az utolsón végződik. Az együttes természetesen gondosan vigyázott a formára, a koreográfiára és a színpadravitelre - de sohasem az eszmei hivatás vagy művészi vállalomás kárára. Egyébként az egész repertoár legerősebb részét képezték általában a cselekményes művek /ha nem is az ötvenes évek realista esztétikájának értelmében; ide tartozik Ogoun "Hirosima"-ja, "A csodálatos mandarin" és részben a "Romeo és Julia" is, továbbá Šmok mindkét vigbalettje - a "Rossiniana" és a "Nedbaliana" - a "La Fiammetta"-val és a "Fekete kollázs"-zal együtt/, vagy a szilárd eszmei gerincű balettek, tartalommal telített művek /bár ez a tartalom szimbólumok, sejtetések, utalások, metafórák síkján jelent meg; itt elsősorban Šmok "Freskók"-járól és a "Bizalmas levelek"-ről van szó/. Igen, a Prága Balett legjobb számaiban mindig volt egy jókora adag "színház"; a "tisza" koreográfiai kompozíció kísérletei vagy átlagosak maradtak, vagy teljesen

kudarcot vallottak /"Prágai Szimfónia", "Szerenád"/; ezek nem váltak jávára sem a koreográfusoknak sem az együttesnek. Erről tanuskodik az előadások száma is: a legtöbb előadást a "Hirosima" /219/ érte el, azután a "Nedbaliana" /173/, a "Rossiniana" /157/, a "Freskók" /146/, "A csodálatos mandarin" /138/, és "A diákéletből" /114/; a "Bizalmas levelek" a bemutatótól eltelt 2 év alatt összesen 72 reprizt ért el.

Általában azt mondhatjuk, hogy a Prága Balett különleges profilja kialakításában a dramaturgia, a szerzők és a művek kiválasztása kevésbé volt döntő, mint az a mód, ahogyan a műveket színpadra vitték, a forma, amelyben ezek a színpadon éltek.

Koreográfia

Luboš Ogoun és Pavel Šmok művészi adottságaiban és fejlődésében sok közös vonást találhatunk. Mindketten a hatvanas évek elején kezdtek el a modern balettkifejezés keresésére és felfedezésére irányuló kutatómunkájukat. A "felfedezés" szó itt a legkevésbé sem túlzott: ebben az időben a csehszlovák balettnek a nyugattól való elszigeteltsége alapos volt, a "modern dance" vagy a jazzbalett ismerete a nullával volt egyenlő, Balanchine, Béjart, Robbins stb. csak szótári fogalmak voltak. Ogoun és Šmok alkotásaikban minden szokványostól eltérő mozdulathoz, kötésekhez, konfigurációkhoz, minden "neologizmus"-hoz kitartó kísérletek árán jutott el, miközben a gyakorlati keresést koncentrált intellektuális erőfeszítés kísérte: saját testükön kellett kipróbálni minden új formát, megtalálni és elsajátítani "technológiáját" és gondosan tanulmányozni emocionális és drámai horderejét is. Bár időnként "felfedezték Amerikát", ennek az "alkotói folyamatnak" mégis volt egy óriási előnye: minden, ami a két koreográfus műhelyéből kikerült, a hitelesség, a valódi szerzőség, a közvetlen önrealizálás, a művészi valódiság bélyegét viselte.

A mozdulati lexikológia és szintakszis szabályai bővítésénél mindkét koreográfusnak közös volt az inspiráló forrása is a sport és az akrobatika területén. Ogoun egyenesen az atlétikai pályáról jött a balettterembe, többszörös ifjúsági bajnok volt és a végzett testnevelési tanár, később a csehszlovák tornászok edzője és Eva Rosáková olimpiai bajnoknő "építőmestere"; Šmok pedig ifjúsági műkorcsolyázó bajnok volt, ő is együttműködött koreográfiailag a tornászok válogatott csapatával és éveken keresztül edzője volt a toronyugróknak. - Felesége a CSSZK többszörös bajnoknője volt.

Mindketten szerették és ma is szeretik a színházat. Šmok eredetileg hivatásos színész volt, később mindketten "megkóstolták" a filmvásznat és a televízió képernyőjét színészi szerepekben; mindketten érvényesítették rendezői képességüket is - Šmok egész sor televíziós felvételnél, Ogoun az utóbbi években mint opera-és operettrendező.

Fejlődésünknek igen fontos gyümölcsöző momentuma volt - természetük és tehetségük minden különbözősége mellett - a tökéletesen egységes nézet a dolgok lényegét illetően, egyforma volt művészeti céljuk is. Hosszu ideig egymás mellett dolgoztak /a Hadsereg Operájában Ogoun volt Šmok első balettmestere, később meghívta őt koreográfiai vendégszereplésre Brnóba, négy évig közösen alakították ki a Prága Balettet/ egymás mellett és együttesen. A kölcsönös segítség és ellenőrzés, a baráti észrevételek, amelyek helyes korrigálásokhoz vezettek, a hosszú meg nem alkuvó viták és a közös fáradságos munka a gyakorlóteremben, és bizonyára a minőségi konkurrencia tudata és az egészséges versengés szelleme mindkettőjük koreográfiai individualitásának gyors növekedését elősegítette.

Ogoun és Šmok személyében a Prága Balettnek sikerült megszereznie az akkori évek két leghaladóbb csehszlovák balettalkotóját /azt mondhatnám, hogy Ogoun uralta a CSSZK-ban a hatvanas évek első felének koreográfiját, Šmok pedig a második felét/. A Prága Balettbe való belépéskor Ogoun már általánosan elismert és tisztelt tekintély volt, különleges profilu és kézjegyű koreográfus. Munkái a koncepció és a megoldás eredetiségével, zeneszerzői találékonysággal és céltudatossággal hatottak. Nagyvonalaúk voltak, kitűntek ritka táncérzékükkel, a táncsorok folyamatos és logikus vezetésével és lágy, harmonikus átmenetekkel. Itt nagy szerepet játszott rendszerint a fizikai teljesítményekre helyezett hangsúly, amely megsokszorozta a táncfigura hatását és a közönségnél "célbatalált". Ami azonban a leglényegesebb: Ogoun koreográfiáiból valamiféle hatalmas, elementáris érzés közvetlenül sugárzott ki.

A Prága Balettbe való belépése impozáns volt. Mind a "Hirosima" /lényegében az 1963. évi brnói színrehozatal javított mása/, mind "A csodálatos mandarin" a repertoár állandó számai lettek. A "Hirosima" nagyon nagy elismerést aratott; Ogoun megkapta érte az 1967. évi Párizsi Fesztiválon a Serge Lifar díjat. "A csodálatos mandarinjára"-ról pedig H. Koegler a következőket írta: "... Ez valami fantasztikus. Bartók örökösének a "Mandarin" összes jövőendő előadásai számára ezt a koreográfiát kötelezővé kellene tenniük."/ *Tanzarchiv*, 1965./ . A további bemutatók már nem sikerültek ennyire. Ennek több oka volt. Az együttes fenntartásával kapcsolatos gondok sok energiát emésztettek fel; Ogoun magára vállalta, hogy a repertoárt szükség szerint ki fogja

bővíteni "népszerűbb" és klasszicizáló számokkal, - és ezzel egyuttal Šmoknak engedte át a teret az avantgarde és a Prága Balett típusának jobban megfelelő művekhez; Ogoun hozzá volt szokva ahhoz, hogy nagy színpadon nagy apparátussal dolgozzon, nem tudott mindig alkalmazkodni a szerényebb körülményekhez /ezért is ment vissza 1968-ban egy nagy színházhoz - erre vágyódott/; végül is, talán éppen ebben az időben ment át egy bizonyos válságon, az emelkedés a korábbi szakaszban tulságosan gyors volt, meg kellett pihennie és erőit regenerálnia.

Šmok koreográfiai típusának lényeges eleme az intellektus. Munkái Ogoun munkáival összehasonlítva "mesterkéltébbek", elvontabbak, tömörebbek, "nagyobb fajsúlyúak". A mozdulatok vezetése dinamikus, telve van me-redek kontrasztokkal, megszakításokkal és váratlan kötésekkkel: keményebb, nyomatékosabb, élesebb, koncentráltabb. Šmoknak felszabadultabb, leegyszerűsítettebb a fantáziája és a bátorsága szokatlan, néha szinte abszurdnak tűnő, szélsőségesen "nem természetes" formák prezentálásához. Eredeti ötletet exponál és azután hirtelen eltér tőle, nem hagyja tökéletesen kicsengeni, mert számol a meglepetés momentumával, azzal a "lökéssel", ami váratlan és ismeretlen elemként hatol be a néző tudatába. Tömör kontrasztra épít, amiből új dinamikai és esztétikai értékeket nyer. Hatásosan cserélgeti például a "nagy" mozgást az egészen aprólékos részletekkel, az egyszerű mozdulatot a bonyodalmas formai komplexummal. Šmok muzikalitása - ha ez néha nem is világos mindjárt az első pillanatra -, rendkívüli; érdemes itt megemlíteni, hogy már konzervatóriumi tanulmányai során szorgalmasan látogatta az összes zeneelméleti szakokat, sőt maga is komponált /E.F. Burian tanította hangszerelni/.

Míg Ogoun már kész művészként jött a Prága Baletthez, aki számára az együttesnél eltöltött évek személyesen semmiféle fejlődési hasznot nem jelentettek, addig Šmok az együttes fennállásának egész ideje alatt érett és növekedett. A kezdeti zavarért teljesen kárpótolta magát a későbbi években, mikoris Ogoun aktivitása némileg csökkent. Emellett mindjárt három vonalban indult. Kialakította - és nem kis sikerrel - a repertoár humoros elemét /"Rossiniana", "Medbaliana"/, és a repertoár "legszipadiasabb", a balett szokásos elképzelésétől legtávolabb álló részét /"La Fiammetta", "Feketés kollázs"/. De talán a legnagyobb siker a modern cseh zene nagy klasszikusaival - Martinuval és Janáčekkel - való koreográfiai találkozása hozta meg számára. A "Bizalmas levelek" koreográfiája nemcsak a Prága Balett repertoárjának koreográfiai "chef-d'oeuvre"-jét jelentette, hanem a hatvanas évek csehszlovák balettjeinek legjobb kompozíciója volt. A cseh tánckritika nesztora, Jan Rey,

- akit aligha gyanusíthatnak azzal, hogy tulságosan kedvelte volna a modern balettet -, ezt írta: "Janáček "Bizalmas levelek"-jében Šmok megtalálta önmagát; magas alkotóképességet és egyúttal fegyelmet is mutatott. Ez nem mindennapi koreográfiai kompozíció, szorosan össze van kötve a zenével, szinte mozdulatilag egészíti ki ennek hangszerelését. Bámulatos kötési hagyományokban, el nem csévelt és nem mesterkéltné elemekben a koreográfus itt szinte "elénekelteti" a négyes csoportu kettőst, amely sorjában ezt motiválja: "Anya-Szeretet-Zene-Halál"."

A "Bizalmas levelek"-ben Šmok valódi, mély és tiszta mozdulatkölteményt teremtett; ezzel kiegészítette és betetőzte azokat a megújodási tendenciákat, amelyek a hatvanas évek kezdetén a csehszlovák balett fejlődésének új irányt adtak, és amelyek végül is a Prága Balett keletkezéséhez vezettek.

Befejezés

Engedjenek meg nekem befejezésül néhány személyes megjegyzést. Ott voltam a Prága Balett születésénél, sőt, szinte "saját kezemmel" segítettem világrajönni. Az első évben mint közvetlen résztvevő, később mint szimpatizáló megfigyelő és kísérelő - együtt éltem át vele jót és rosszat, a fejlődés négy évét és az utolsó két évet, amikor már inkább csak mesterségesen tartották életben. Megszűnésének fő okát a társadalmi helyzetben kell keresni, amely a végzetes politikai fejleményekhez vezetett és az 1968-as válságos év után a hisztérikusan feszült légkörben még sokáig kicsengett. Érthető, hogy abban az időben, amikor a társadalom alapvető életkérdéseket, politikai és gazdasági problémákat oldott meg, az összpontosított társadalmi érdek a művészetet némileg félreállította; és ebben az értelemben jellemző, hogy a Prága Balett felosztatását a sajtó nemcsak hogy nem kommentálta, hanem egyáltalán nem is említette.

Ez a szerény és csak a felületet érintő tanulmány, amely többek között az oldalak számával is korlátozott, tulajdonképpen az első publikált próbálkozás az együttes értékelésével kapcsolatban, amely fennállásának rövid ideje ellenére sokat tett a cseh balett jó hírnevéért és a csehszlovák kulturáért általában. És ez egyúttal - sajnos -, az első, ámbár elkésett nekrológja is.

Jegyzet

1/ Itt - hasonlóképpen mint néhány további helyen is -, azokra az adatokra támaszkodom, amelyeket Věra Moravcová "A Prága Balett monográfiája" c. munkájában gyűjtött össze /Diplomamunka a Prágai Művészeti Főiskola Tánc-tanszékén, 1971/

2/ Nem tartozik ide a "Nedbaliana" sem: Nedbal "Nagyanyó meséi" c. balettjéből felhasznált szvit az új librettóval új értelmet is kapott: maga Nedbal találta itt magát "pongyolában". Ez egy szójáték: "nedbalky" csehül neglizsét, alsó fehérneműt jelent; a "Nedbaliana" persziflázs - többek között kigunyolja a régi balett "kliséket", az ügyefogyott licenceket és a "sérthetetlen klaszikusokat."

Prága, 1974 őszén

JUGOSZLÁVIA NÉPTÁNCAI

Ivan Ivančan

A történelmi, gazdasági, társadalmi és vallási viszonyok egyaránt hozzájárultak ahhoz, hogy Jugoszlávia területén olyan sokrétű, népi tánc-kultúra jöjjön létre, amelynek egységes alapja nehezen tapintható ki. A multban a tánc nemcsak a felesleges energiák kiélését, az érzések mozgás útján való ritmikus megnyilvánulását, a kollektív kifejezés ösztönét jelentette, hanem elsősorban mágikus tényezőként segítette az embert a létért való küzdelemben.

A néhány sirműleken, sirkövön, freskón és archivális adatokon kívül Jugoszláviában nincsenek olyan történelmi adataink, amelyek világosabban magyaráznák a különböző vidékek és rétegek kulturájának keveredését és egymás közötti kölcsönhatását. Emiatt nehéz meghatározni a néptáncok korát, megjelenését és eredetét.

Ma a néptáncoknak túlnyomórészt társadalmi szerepük van, azaz a társas szórakozás célját szolgálják. Hajdani mágikus rendeltetésük nyomai azonban néhol még erősebben, másutt már gyengébben jutnak kifejezésre.

Egyes vidékeken megőrizték, vagy emlegetik a nyultáncot /zajc, vagy zec/, a nyulkólot. Ez a régi vadászati és termékenységi táncok maradványa. A földműves táncok maradványait, amelyekben a mezőgazdasági javak - mint pl. len, kender, burgonya, zöldség, saláta, stb. - varázsa fejeződik ki, ma részben újévkor, farsangkor, György-napkor, Iván-napkor, vagy más ünnepnapokon láthatjuk.

A kólókat leginkább a nap járásával megegyezően táncolják, de vannak olyan fordított irányú kólok is, amelyeket azért táncoltak ellenkező irányban, hogy félrevezessék, illetve kiengeszteljék az elhunyt lelkét. Ezeket a kólókat a temetőben is táncolták. Ez a képzet már rég feledésbe merült.

A rossz szellemek, démonok, tündérek és boszorkányok elleni táncok eredete leginkább olyan helyekhez kötődik, ahol a kólókat a boszorkány-, illetve tündérkólok hiedelmében és átvételeként táncolják. Nem véletlen az, hogy néhol a kólókat az utkeresztezéseknél, vagy a néphiedelem szerint más veszélyes helyeken, valamint keresztteknél és a kis kápolnáknál járják.

A falu, ház, tűzhely vagy házi póznák mágikus körbetáncolása részben máig megőrződött. Ennek háromszoros rendeltetése van: a betegségektől való megőrzés, a házi szellemek tisztelete és a tulajdon megerősítése.

A gyógyító táncok között, de a vegetációs kultusszal kapcsolatosan is megemlíthetjük a fák, bokrok és források körüli táncokat.

Táncal védekeztek az ősök a kigyók, hernyók és más férgek ellen is.

Különösen fontos helyet foglalnak el a téli rövid napok táncai, amelyeknek a célja a tél elkergetése, s a tavasz és napsütés siettetése. A tavaszi táncszokásokhoz kötődő táncok a vegetáció élesztésének és elősegítésének mágikus rendeltetésével telítettek.

A néptáncok társadalmi szerepe

Egyes vidékeken a kóló jelenti azt a nyilvános fórumot, ahol a falu és a környék életét, sőt a világ fontosabb eseményeit mintegy ismergetik és kritizálják. A gondolatokat leggyakrabban improvizált tiszótagos, kettős verssorokban fejezik ki, amelyeket tánc közben énekelnek vagy ritmikusan kiabálnak. Egyes vidékeken a kólóban kerül kiválasztásra a jövődöbéli házastárs, hiszen itt mutatkozik meg ereje és életrevalósága. Már a kólóba való beállítás is azt jelenti, hogy a kiválasztott alkalmas a férjhezmenésre.

A kóló az a hely, ahol a fiatalság megismerkedik, ahol kialakulnak az első kapcsolatok, érzések és fontos elhatározások is.

A táncnak meghatározott nevelési és művelődési szerepe is van. A gyermekek az idősebbeket utánozva, elsajátítják azok szervezetségét és viselkedését, elvégzik a tánchoz kötődő közös ügyeket. Bizonyos táncszokások lehetővé teszik számukra a drámai kifejezést is.

Másutt a táncnak rendeltetésszerű kiegészítő szerepe van mint pl. a lakodalomban, ahol az ifju pár segítője. A macedon rusaliják azon a hiedelmenen tul, hogy táncuk gyógyít, adományokat szednek, amelyeket az iskola, a kutak felépítésére és más hasonlókra költenek.

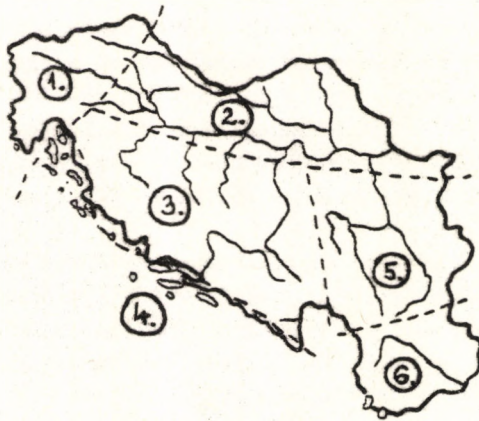
A munkához kötődő táncok illetve a munkafolyamatok táncal való utánzása különleges társadalmi és művelődési szerepet töltek be.

Különleges helyük és szerepük volt a partizántáncoknak, különösen a kozarai kólónak. Az egyszerű mozgások és dallamok, a szöveg - amelyet egy személy kiabál, s a többiek átveszik - lehetővé tették, hogy a kólóba összefogódzkodjanak a fiatalok, városiak és falusiak korosztályra és nemre való tekintet nélkül. A kólóban az összefogás, az egység, szétválhatatlanság és erő érzését fejezték ki.

A néptáncok földrajzi felosztása

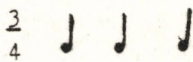
A tánc stílusbeli, ritmikai, térbeli, zenei és más jellegzetességei alapján Jugoszláviát hat tánczónára osztjuk fel, ezek: az alpesi, pannon, dinári, adriai, moravai és a vardari.

T á n c z ó n á k

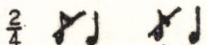
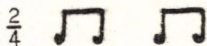


1. Alpesi zóna

Leggyakoribbak a kétnegyedes és háromnegyedes ritmusképletek, a "polka", illetve "keringő" típusok:



illetve változataik:





A táncokat kísérő hangszerek nem egységesegek. Tulnyomórészt vonós összeállításuk /guci, godci, gunci/, amelyekhez északkelet felé gyakran csatlakoznak a fúvós hangszerek /trombiták, klarinétok, trombonok/, valamint a harmonika és a cimbalom. Közép- és Észak-Szlovéniában a harmonika helyettesíti a valamikori opreklijét, Bela Krajnában a régi mihej helyett tamburásokkal találkozunk. Kimondottan érződik a fúvóshangszerek iránti különös hajlam. Az irodalmi adatok alapján, a rajzokon és freskókon szereplő zenekarokban fellelhetjük a szólisztikus hangszereket is: a ^Vzveglicét és a kezdetleges trombitát. Isztriában, az alpesi zóna legrégisebb területén a táncok kíséretéhez még ma is használják a roženícát /sopele/, a ^Všurlát és a vidalicát /dvojnícát/, valamint a mihet /mješnicát/.

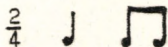
Tánc közben ritkán énekelnek, csak énekkísérettel való táncolás nem is létezik, hacsak nem a régi sétáló kólókról van szó.

Egyéb jellegzetességek: leginkább párokban táncolnak, s a párok a kör mentén egyformán oszlanak el. A partnerek nincsenek mindig szorosan egymáshoz kapcsolódva, hanem más meghatározott térbeli viszonyban is táncolhatnak egymással szemben. A párok haladási iránya az óramutató járásával ellentétes, de az egyes párok forgása viszont megegyezik az óramutató járásával. Jellegzetes a párok intenzív forgása. A táncvezető régen mindig a tánchelyiség közepén állt.

A legfontosabb táncok vidékenként: Bela Krajina: most, Črnomeljsko kolo, na trumf, lepa Anka. Dolenjska: Abrahamova greda. Koruška: Prvi rej, matjažev rejc. Prekomurje: Marko skače, tkalečka, Šamarjanka. Slovensko primorje: mafrina, dopaši. Rezija: Rezjanka. Štajerska: Stajeriš, Čindera, Koutre sivat. Gorenjska: svatovska polka, koutre sivat, Štajeriš, Šotiš, šuštarka. Istra: balon /balun/, cotič, hrvaski, sedam paši. Az isztriai olaszok táncai: Furlane és vilota. Hrvatsko Zagorje és Prigorje: drmeš, staro žito, drobničica, polka. Muraköz: Kuritari, češki ples, djipanjkoš, vanjkuštanc. Drávamente: Dremeš, ples s ropčecom, pauna, moldovan. A drávamenti magyarok táncai: Alá foly a Tisza, csárdás, ritka buza.

2. Pannon zóna

A ritmusképletek mindig kétnegyedesek. A legtöbbször az alábbi két típusban mozognak:



E ritmusok használatából származnak a táncok stíluskülönbségei is.

A kólók jelentős részét vagy csak énekkiséréttel, vagy ének-és zenekisérett kombinációjával táncolják. Egyes vidékeken rigmusokat kiabálnak, amelyek többnyire tiszótagos, kétsoros versikék.

A táncokat kísérő hangszerek különfélék. Szólisztikus a gajda, duda, dvojnica és a tambura samica. Ma legnépszerűbbek a tamburazenekarok, amelyekhez néha hegedű és harmonika is kapcsolódik. A csoportos zenélés kezdetét a gajda /duda/ és egy hegedű kombinációja jelentette.

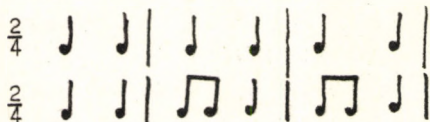
Egyéb jellegzetességek: zárt kólókban táncolnak, amelyek tömörök, mert a táncosok nem közvetlen szomszédjukkal, hanem annak szomszédjával fogódnak össze. A kólók mozgása mindkét irányban igen csekély. A Duna vonalának képzeletbeli meghosszabbításával az Adráig, két nagy területet kapunk. A nyugati területen a kóló az óramutató járásával megegyezően mozog, a keleti oldalán pedig ellenkezőleg. Az átmeneti területen olyan kólók is vannak, amelyek egy irányba haladnak, majd visszatérnek. Ezek povračanec, povračuša és más hasonló neveket viselnek. A pannon zónában páros és hármas táncok is élnek, de ezek a kólóknál viszonylag fiatalabbak. Stílusjegyeik közül a legfontosabb a rezgés, az intenzív vertikális rugózás. Ezek a táncok a drmeš nevet viselik.

A legfontosabb táncok vidékenként: Bilogora és Moslavina: Drmeš, igra kolo u dvadeset i dva, kozatuš, staro sito, taraban. Posavina és Turopolje: Izvir voda izvirala, staro sito, dučec, repa és a drmeš. Szlavonia: Pleteno kolo, Oj Ivane Ivaniću, Falila se faljisava, kolo, hajd na levo, mista. Baranya: Šokačko kolo, sitne bole, ranče. Szerémség Ketuša, Šantavi madjarac, todore, zurka. Bácska: veliko bačko kolo, malo bačko kolo, keleruj, tandrčak, logovac. Bánát: veliko banatsko kolo, malo banatsko kolo, madjarac, ketuš, ficko, mumera, Šaranac.

Nemzetiségek táncai: Horvát bunyevácok: momačko kolo, veliko kolo, tandračak, rokoko. Horvát sokácok: backo kolo, gajdaško kolo, sitne bole, majkino dete. Magyarok: csárdás, bokázó, mulató, csikós tánc. Szlovákok: csárdás, tancuj-tancuj, zajači tanec, odzemok. Románok: ardeleana, invirtita, batuta, kaluđerul. Ruszinok: kazačok, gopak, kalomejka, Katerina.

3. Dinári zóna

A kólók egy archaikus, natrészes ritmusképletű motívum-fajtából állnak. Leggyakoribb a következő két típus:



valamint ezek változatai, kombinációi.

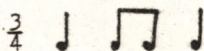
A kólókat legnagyobb részben zenekiséret nélkül táncolják, s ritkábban a šargija /Bosna/ vagy tapan /Kosovo/ kísérettel. A kólók elnevezése épp ezért néma kóló, süket kóló, vagy más hasonló. Az első lassú sétáló részben régi balladák éneklése éppúgy előfordul, mint az újabb kétsoros rögtönzött szövegeké, amelyek a falusi aktualitásokról szólnak.

Egyéb jellegzetességek: A zárt vagy nyitott kólók a nyugati részekben az óra járásának megfelelően haladnak, a keleti részekben pedig ellenkezőleg. A kólók nem tömörek, mert minden résztvevő a közvetlen szomszédjával kapcsolódik. A tánc mozgása horizontális és vertikális irányban egyaránt intenzív. Az ugrálások a hegylakók táncolását jellemzik. Az egyes vidékeken /Lika, Glamočko polje/ a kólót a kólóvezető irányítja utasításokat kiabálva.

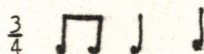
A legfontosabb táncok területenként: Kordun, Banija, Pokuplje, Pounje: Kamen moste ne lilaj se, Ja posijah lan, drmeš, šepica, djikalica, zgrabac, opšajdiri. Lika: Ličko kolo, hrvacki tanac, mišnjača, bimbera, pauna. Kontinentális Dalmácia: Kolo, birače kolo, četiri puta, povratke, naški. Bosznia: Kolanje, paun, sitan tanac, udvoje, učetvero, ušestero, starobosansko kolo iz Glamoča, nima igra, djuture, trusa, poravno, trojanac, osmerac, dirlija, čarlama, kozaračko kolo, sitnica, varalica, kume, treskavica, Javanovo kolo, sarajčica. Hercegovina: Kolanje, sitan tanec, trusa, poskočica, proskaka, prolijeta, ljeljenovo kolo, paun, bibera, Kalopero Pero. Kosovo: Coko-coko, Jano mori, oro, kalač, seljenik, dimpala, šota, kave ojunu, kačamak, ojnali pembe. Grna Gora: Zetsko kolo, crmničko kolo, po crnogorski /podvoje, udvoje, skoke/, pauna, djidije.

4. Adriai zóna

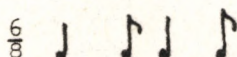
Két háromnegyedes és egy hatnyolcados ritmusképlet a jellemző:



gyakoribb az észak Adrián



gyakoribb a déli Adrián



egyformán elterjedt északon és délen

A tánc és a zenei kíséret között jelentős a ritmuseltérés. A tánc-lépés páratlan, hármas ritmusu, a zenei kíséret pedig páros.

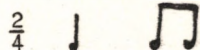
A táncokat nem kísérik énekkel. Ha a közelben nincs semmilyen hangszer, akkor a táncosok énekelve utánozzák a hangszereket /pl. tralalázva/. A kísérő hangszerek közül az egész területre a legjellemzőbb - és úgy tűnik, hogy legősibb is - a mijeh. Délen a lijerica, a kimondottan levantei hangszer található, a legészakibb részén pedig a sopile.

Egyéb jellegzetességek: A páros táncokban a párknem egyformán rendeződnek el a kör mentén. Egy táncos táncolhat két leánnyal is. A forgás kétirányú. A táncolás másik formája az, amikor két ellenkező vonalban mozognak a férfiak és a nők. A vonalak közelednek, távolodnak és helyet cserélnek úgy, hogy a táncosok váltogatják az oldalakat. Két fontos stílusjegyük: a láb váltogatása és az intenzív egyéni, valamint a nő körüli forgás. Északon az első táncosnak különös jelentősége van. Délen pedig néhol a táncvezető felkiáltásokkal irányítja a kólót.

A legfőbb táncfajták vidékenként: a Kvarneri tengermellék és szigetei: Kolo, tanac, hrvatski. Mint figurális tánc mindegyik több figurából áll. /Példa Cresre: Naokolo, z mesta, po tramantansku/. Dalmácia és szigetei: Kolo, tanac, manfrina, Šotić, vilota, sicilijana, poskočica, lindja, potkolo. Crna-Gorai tengermellék: Kolo, poskočica, Škaljarsko kolo, kolo svetog Tripuna.

5. Moravai zóna

A páros ritmusok közül leggyakoribbak a kétnegyedesek. Két fő képletük:



Ma a táncok kíséretében fontosabb szerepet játszik már a hangszeres zene. Korábban ez gyakran dallal is keveredett. A zenei kíséret, a dallami egységek pontosan megegyeznek a tánc egységeivel. Ma a táncot a szokásos polgári hangszerekből összeállított zenekarok kísérik. A harmonika igen elterjedt ugyan a többi zónában, de úgy tűnik, hogy ez itt a legnagyobb mértékű. A szólisztikus hangszerek közül a zenekarban egyedül a furulyát alkalmazzák. A régi hangszereket, dvojnícát, gajdát és cemanét ritkán találjuk meg. A déli határ mentén található a zurle, goč és a daire.

Egyéb jellegzetességek: a kólók tulnyomórészt nyitottak, amelyekben egyes fogódzkodnak össze a nők és férfiak. Ritkábbak az oszlopban járt, vagy a páros táncok. A kólók haladási iránya az óramutató járásával ellentétes. Különös szerepet játszik a kólóban az első és az utolsó táncos. A sik vidéken a stilusbeli jellegzetesség a lábbal való apró keresztelés és a test finom rezegtetése. A hegyvidéken pedig egész talpon gyorsan és erőteljesebben táncolnak.

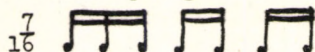
A legfontosabb táncfajták vidékenként: Djevojačko kolo, djurdjevka, zaplet, kukunjesto, Žikino kolo, čarlama, vranjanka, moravac, Tasino kolo, šumatovac, rumenka, polomka, pembe, groznica, prolomka, makazice. Vlaszka kola: Pre pišor, bātuta, Todorka.

6. Vardari zóna

A macedon táncokban /orokban/ a leggyakoribbak a $\frac{2}{4}$ -es és a $\frac{7}{16}$ -os ritmusok. Ezen kívül sok más, főleg páratlan ritmusképletet találhatunk. A kétnegyedesekből a leggyakoribb a



a hetes ütemből pedig



A dallam egységei gyakran nem vágnak egybe a tánc egységeivel.

Az orokat leggyakrabban dallal kísérik. A dalt előénekesek vezetik, akik két csoportra oszlanak. Az egyik elénekli a szöveget, a másik pedig megismétli. A macedon táncokat vagy a zurna és a tapan pár, vagy pedig gajde és tapan kíséri. A szólisztikus hangszerek közül kísérhetik a táncot a vigulica, svirče, tambura, šupelka és a kaval. Legujabban előfordul a szájharmónika, klarinét és a hegedű. A városi zenekar - Čalgija /hegedű/, lavta, kanona és a daire nevű hangszerekből tevődik össze.

Egyéb jellegzetességek: a kólók többnyire nyitottak, amelyekben külön fogódzkodnak össze a férfiak és a nők. Ujabban már vegyes táncba is kapcsolódnak; a kólóban jelentős szerepe van az első - tančar - és az utolsó - apas - táncosnak. Az első és az utolsó a kezében kendőt /šervetkát/ vagy kigyót imitáló costek-ot tart. A mozgás iránya az óramutató járásával ellenkező. A táncolás stílusára jellemző a megfeszített ízületekkel való táncolás, a gyakori ugrálások, valamint főként a talp első részén való táncolás.

A legfontosabb táncfajták: Lesnoto, teškoto, Borjano Borjanke, nevestinsko, crnogorka, kopačka, krstačka, staro tikveško, kalajdzisko, rusaliska ora /kapetan avasi, stb./, kasapsko, komitsko, čifte čamce, potračano, berovka, ratevka, Baba Djurdja, zajaško.

x x x

Egyes kólók nem oszthatók fel területek szerint. A régi sétálós kólók, amelyeket kizárólag énekkiséréttel táncoltak, minden vidéken elterjedtek. Ismeretes az emeletes kólótipus, amelyet különböző vidékeken megtalálhatunk, így Bela Krajnában, Szlavóniában /Palo inje stb./, Hercegovinában /kóló a kólón/, vagy a háromszintes Čadar kóló, Crna Gorában és Macedóniában /kula, ambar, avagy az oro az oron/.

A táncok különös és elterjedt fajtái a fegyverekkel, törökkel, szablyákkal, jatagánokkal járt táncok. Ilyenek a korcsulai moreška, a kumpanija /moštra/, peljesaci maszkabál, a turopoljei török mars, a szlavoniai, bácskai és szerémségi kraljica-k, a szerbiai rusalje és lazarica, a macedóniai kaladjojna, valamint a koszovói jatagán táncok.

Néptáncutató intézmények, együttesek, és rendezvények

Minden jugoszláv köztársaság területén /kivéve Crna Gorát/, tudományos intézmények foglalkoznak a táncfolklór tanulmányozásával. Boszniában és Hercegovinában, Szarajevóban az Országos Múzeum Néprajzi Osztályán Jelena Dopudja etnokoreológus dolgozik. Horvátországban a Népművészeti Intézetben két etnokoreológus dolgozik: dr. Ivan Ivančan és Stjepan Sremac. A macedóniai Folklór Intézetben tevékenykedik Mihailo Dimovski és külső munkatársként pedig Gančo Pajtondziev. Szlovéniában a Szlovén Népművészeti Intézet Népzene-művészeti Részlegében dolgozik Mirko Ramovš. Szerbiában a Szerb Tudományos és Művészeti Akadémián két intézményben folyik a táncfolklór tanulmányozása. A Néprajzi Intézet Folklorisztikai Részlegében dolgozik dr. Olivera Mladenovic,

a zenei Intézet Ethnomuzikológiai Részlegében pedig Milica Ilijin. Mindezek az intézmények az egyes köztársaságok fővárosaiban találhatóak.

Jugoszláviában négy hivatásos folklóregyüttes van. Horvátországban, Zágrábban működik a Lado, Koszovóban, Pristinában a Šota, Macedóniában, Szkopjében a Tanec és Szerbiában, Belgrábban a Kolo. A legismertebb amatőregyütteseket is felsoroljuk: Boszniában és Hercegovinában a szarajevói egyetemista hallgatók "Slobodan Princip Seljo" együttese, Horvátországban a zágrábi "Joža Vlahović" ifjúsági együttes, Macedóniában a szkopjei "Kovo Racin" ifjúsági együttes, Szlovéniában a ljubljanei "France Marolt" akadémiai együttes, Crna Gorában a titográdi "Budo Tomović" együttes, Szerbiában pedig az "Ivo Lola Ribar" belgrádi ifjúsági együttes.

Az eredeti folklór a falusi csoportok részvételével kerül bemutatásra a zágrábi Nemzetközi Folklórszemlén, valamint a Balkáni Folklór Fesztiválon Ohridban. A területi rendezvények közül a legjelentősebbek: Vinkovačke jeseni, Dakovački vezovi, a svrljigi Pastirski sabor, valamint Čakavski sabor, mely istriai és a tengeremelléki eredeti csoportok bemutatója Motovunban.

Bibliográfia

- I. Kukuljević - Sakcinski: Putne uspomene. /Utienlékek./ Zagreb, 1873.
I. Kukuljević - Sakcinski: Južno-slovenske narodne popievke. /Délszláv népi rigmusok. 3. könyv./ Zagreb, 1880.
Fr. Kuhač: Ples i plesovna glazba. /Tánc és tánczene./ Prosvjeta, 1893.
Lj. i D. Janković: Narodne igre. /Népi játékok./ Beograd, 1934-1964.
M. Debeljak i M. Ilijin: Madjarske narodne igre iz Vojvodine. /Magyar népi játékok a Vajdaságban./ Novi Sad, 1953.
Z. Firkov i G. Pajtondziev: Makedonski narodni oro. /Makedon népi körtánc./ Skopje, 1953.
M. Ilijin: Slovenske Ludové tance vo Vojvodine. /Szlovén népi táncok a Vajdaságban./ Petrovec, 1953.
I. Ivančan: Narodni plesovi Hrvatske. /Horvátország népi táncai./ Zagreb, 1956-1969.
Lj. i D. Janković: Prilog proučavanju ostataka orskih obrednih igara u Jugoslaviji. /Adalékok a jugoszláviai körtáncok hagyományainak tanulmányozásához./ Etnografski institut, SANU, Beograd, 1957.
F. Marolt - M. Šuštar: Slovenski ljudski plesi Koruške. /Koruszkai szlovén férfitáncok./ Ljubljana, 1958.

- M. Šuštar: Slovenskij ljudski plesi Primorske. /Tengerparti szlovén férfitáncok./ Ljubljana, 1958.
- J. Dopudja: Narodna igre iz Bosne i Hercegovine. /Népi táncok Boszniából és Hercegovinából./ Sarajevo, 1962.
- M. Ilijin i O. Mladenović: Narodne igre u okolici Beograda. /Népitáncok Belgrád környékéről./ Etnografiski institut SANU, Beograd, 1962.
- I. Ivančan: Istarski narodni plesovi. /Isztriai népi táncok./ Zagreb, 1963.
- I. Ivančan: Podrijetlo i veze korčulanskih kumpanija. /A korcsulai kumpanija eredete és kapcsolatai./ Zagreb, 1964.
- M. Šuštar: Slovenski ljudski plesi Prekomurja. /Prekomurjei szlovén férfitáncok./ Ljubljana, 1968.
- J. Dopudja: Narodne igre-plesovi iz Bosne. /Népi játék-táncok Boszniából./ Zagreb, 1969.
- B. Ravnikov: Koreografija ljudskega plesa. /A férfitáncok koreográfiája./ Ljubljana, 1969.
- I. Ivančan: Lički narodni plesovi. /Licskai népi táncok./ Zagreb, 1971.
- I. Ivančan: Folklori i scena. /Folklór és színpad./ Zagreb, 1971.
- I. Ivančan: Narodni plesovi Dalmacije. /Dalmáciai népi táncok./ Zagreb, 1973.
- G. Pajtondžiev: Makedonski narodni oro. /Macedón népi körtánc./ Skopje, 1973.

Zágráb, 1974 őszén

BALETT A NÉPI LENGYELORSZÁGBAN

Irena Turska

A lengyel balett mai helyzetét csak úgy érthetjük meg, ha visszatekintünk a rendkívül nehéz kezdetre, valamint a második világháború utáni 10 év égető problémáira.

A XVIII. század második felében született lengyel balettet majd 150 évig idegen balettmesterek irányították. Önálló fejlődése 20 évvel a nemzeti függetlenség kivívása után kezdődött, majd 1939-ben brutálisan megszakadt. A háború után nemcsak, hogy mindent szinte teljesen előlről kellett kezdeni, hanem az új rendszer megjelölte új feladatok szerint újjászülendő balett irányítását is meg kellett szervezni.

A balettművészet a lerombolt, elpusztított országban hallatlan nehéz körülmények között született újjá: kiégett, romos színházépületek, elpusztult archivumok és kottatárak várták a gyülekező szerteszét szóródott táncosokat, akik számára a majd 6 évi szünet a fizikai kondíció elvesztését, technikai tudásuk csökkenését, művészi fejlődésük visszaesését jelentette. Balettiskola sem volt és hiányoztak a képzett mesterek is.

A lengyel kultúra hatalmas veszteségeinek pótlásában a szükségletek hierarchiája jelölte ki a balett ügyének további helyét. A Lengyel Népköztársaságban az első évek az egymás után megnyíló operaszínpadok balettegyütteseinek létrehozására tett erőfeszítésekkel, valamint a táncosok kiképzésével teltek el. 1946-ban a Kultúra és Művészetek Minisztériumának Színházi Főosztálya összeírta a magán-balettközpontokat, amelyek általában a háború előtti iskolák folytatásai voltak és közülük néhánynak adott engedélyt a további oktatásra, az állami balettközpont megnyitásáig. Ezek a magániskolák nagyon nehéz körülmények között dolgoztak: nem megfelelő helyiségben, kevés tanárral, és alapvető technikai felszerelés nélkül, de nagy áldozatkészséggel és lelkesedéssel.

A balett-tanítás mint a jövő alapjainak megteremtése vált a legfontosabb feladattá. A szervezeti felépítés és oktatási program szempontjából egységes iskolarendszer megalapozása 1949-ben kezdődött. Egyik első megnyilvánulása a 3 Állami Koreográfiai Liceum létrehozása volt /Sosnowiecban, Gdanskban és Varsóban/. Ezek 1952-ben állami balettközépiskolai rangot nyertek, és a mai napig is ebben a minőségükben működnek /a Sosnowieci iskolát 1955-ben Bytomba telepítették át/.

A lengyel balett történetében először kapcsolták össze az általános középfokú oktatást a szakmai oktatással. A tanulmányi idő ma 9 év és az oktatás ingyenes. A gyakorlati és elméleti tárgyak heti 35-38 órát tesznek ki. A szakmai oktatás alapját az orosz balettiskola modelljén alapuló klasszikus tánctechnika alkotja. Más tárgyakat is oktatnak, így például lengyel és más nemzetiségű népitáncot, karaktertáncokat, ritmikát, emelést és színpadi arcfestést, 1973-tól pedig - egyenlőre fakultatív módon - a modern táncok technikáját. Az oktatási programot a táncszakmához kapcsolódó tárgyak egészítik ki, nevezetesen a zenei ismeretek, a tánc- és színháztörténet. A tanulók színpadi előadásokon is részt vesznek.

A gdanski iskolát kezdettől fogva a Balti Opera elismert koreográfusnője, Janina Jarzynówna-Sobczak vezette; 1972-ben a vezetést az iskola volt növendéke, Bronisław Pradzynski vette át. A poznańi iskola megalapítója és hosszú ideig vezetője a Varsói Opera és a Lengyel Balett prima-balerinája Olga Sławska volt, aki a fiatal nemzedék balettoktatását teljes odaadással szolgálta. 1971-től az iskola élén a kiváló lengyel koreográfus Conrad Drzewiecki áll. A varsói iskola vezetése több ízben is változott. Egymást követte Gyagilev Orosz Balettjének híres szólistája Leon Wójcikowski, a GITISZ-ben végzett Jerzy Gogól, a varsói opera szólistája Zbigniew Kilinski, s a moszkvai balettiskola asszisztensei, Izabella Gorzkowska és Barbara Kasprowicz, - két éve pedig a Moszkvai Nagy Színház szólistája, Gennadij Ledjach vezeti. A bytomi iskolát is többen irányították már: Tacjana Wysocka, Halina Hulanicka a GITISZ volt növendékei, Zbigniew Korycki, Jerzy Gogól és Piotr Schulz, valamint Barbara Kasprowicz.

A lengyel iskolákban, de főleg a varsóiban eddig is, és a továbbiakban is orosz pedagógusok dolgoznak. A klasszikus tánc technikáját és tanításának módszereit ezidáig O. Jordan, A. Kumisznyikov, N. Konjusz, O. Iljina, W. Belij, N. Morozov, A. Szobol, V. Lopuhina, K. Knyazieva, I. Mihaliczenko, L. Cserkaszova, N. Bocsarnyikov oktatták. Olga Iljina viszont Varsóban a klasszikus tánc oktatásának módszereiről a lengyel mesterek számára egy kétéves tanfolyamot vezetett. Tizenöt növendékünk pedig a GITISZ-ben, vagy a moszkvai és a leningrádi iskolákban végezte pedagógiai vagy balettmesteri tanulmányait.

A Kulturális és Művészeti Minisztérium és a Művészeti Iskolák Pedagógiai Intézete mellett működő Művészeti Iskolák Központi Szövetsége állandóan javítja, tökéletesíti a balettiskolák tanítási módszereit és programját. A Központi Intézet nyaranta a szakmai oktatók számára továbbképző tanfolyamot szervez. 1972-ben a varsói Zeneművészeti Főiskola mellett egy négyéves tanárképző Felsőfokú Szakmai Studiumot indítottak.

A Studium dékánja jelenleg Zbigniew Korycki. Az 1973/74. iskolaév végéig az említett balettiskolákat kb. 750 növendék végezte el /ezek közül azonban csak 179 a fiú/.

A táncosok iránti kereslet Lengyelországban állandóan nő, mivel a kezdetben kisebb együttesek létszáma növekszik, új társulatok alakulnak, az idősebb nemzedék pedig nyugdíjba vonul. A jelenleg működő iskolák nem képesek ezt a nagyfokú keresletet kielégíteni, ezért tervezik azt, hogy az új pedagógusgárda kiképzése után újabb iskolákat nyitnak.

x x x

A lengyel balett szervezeti felépítése 1946 és 1950 között alakult ki. A többi szocialista országhoz hasonlóan az operaszínházak mellett állandó balettegyütteseket létesítettek, amelyek az operaelőadások balettbetéteit táncolják és évadonként átlagban két önálló műsort mutatnak be. Jelenleg Lengyelországban 6 nagy együttes működik /50-100 taggal/: a varsói Nagy Színház, a poznani, bytomi, wroclawi, gdanski és lodzi operaházak mellett, - két kisebb: Krakóban a Városi Zenés Színház, és a bydgoszczi opera- és operettszínház mellett, végül egy önálló együttes, a Lengyel Tánc Színház Poznanban. A "Mazowsze" és a "Slask" Allami Ének és Tánc együtteseknek, valamint a Lengyel Néphadsereg Központi Művészegyüttesének is saját balettegyüttese van. Wroclawban 1955 óta működik a Henryk Tomaszewski által alapított pantomimstúdió, amelyet 1958-ban önálló pantomimszínházzá minősítettek.

Az első balettegyüttes, amely Lengyelország felszabadulása után szerveződött meg, a Poznani Opera balettegyüttese volt. Az újrakezdéshez felhasználhatta háború előtti, 20 éves működésének tapasztalatait és hagyományait. A gyors elindulást még az is lehetővé tette, hogy az opera épülete, bár jelentős károkat szenvedett, mégis fennmaradt, továbbá, dolgozói már 1945 februárjában hozzáfogtak az épület rendbehozatalához. A balettegyüttes újrászervezését a poznani opera háború előtti szólistája, Bronisław Mikołajczak kezdte meg. Áprilisban az együttes már elő tudta adni első műsorát, amely Moniuszko "Mese" című koncertjének színpadi változatából, J. Strauss műveire komponált "Bagatell" képekből és a "Divertissiment"-ből állt, melyet Jerzy Kaplinski, a poznani opera régi szólistája tanított be.

A poznani balett egyenletes fejlődését a gyakori vezetőség-változása hátráltatta. Vezetői a következők voltak: Bronisław Mikołajczak, Stanisław Miszczyk, Jerzy Kaplinski, Leon Wójcikowski, Feliks Parnell,

Jerzy Gogól, Zygmunt Patkowski, Władisław Milon, Conrad Drzewiecki és 1974-től Barbara Kasprowicz. Az együttes számára különösen Wójcikowski és Drzewiecki vezetése volt előnyös akik az együttes technikai színvonalát jelentősen emelték és több érdekes, eredeti betanítást vittek sikerre.

A Poznani Operával majdnem egyidőben kezdte meg működését a Sziléziai Zenei Színház Katowicében, amely 1945 őszén Bytomban az újra használhatóvá tett, régi német Városi Színház épületét kapta meg. Ebből az uttörő jellegű intézményből jött létre 1948-ban a Sziléziai Állami Opera. A balettnek itt nem voltak helyi hagyományai, mivel a két háború közötti időszakban a balett-tevékenység Katowicében meglehetősen rendszertelen volt, a bytomi német színház pedig - amelyet a lengyel bányászok kulturális tevékenységének ellensúlyozására hoztak létre - gyenge ének-táncprodukciókkal "traktálta" a közönséget. A sziléziai balett tehát Lengyelország más vidékeiről származó művészek tevékenysége nyomán jött létre, akik közül sokan végleg itt maradtak, és az új táncosok kiképzésében is részt vettek. A megszülető balettegyüttes feladata tehát Sziléziában a lengyel balettművészet megteremtése és annak a helyi társadalomban való népszerűsítése volt. 1948-ban zajlott le az első premier, amelyen az itt még ismeretlen, de más színpadokon már hagyományokkal rendelkező nemzeti balettet, Ludomir Rózycki "Twardowski úr" című művét mutatták be. A sziléziai balett vezetősége is több ízben változott. Vezetői voltak: Stanisław Miszczyk, Jerzy Kaplinski, Mikołaj Kopiński, Zbigniew Korycki, Jerzy Gogól, Piotr Schulz, Barbara Kasrowicz és 1974-től Henryk Kowinski. A leghosszabb ideig Zbigniew Korycki állott az együttes élén /1958-1969/, és ezalatt a hagyományos és klasszikus művek egész sorát mutatták be.

A 85 %-ban lerombolt fővárosban különlegesen nehéz körülmények között született újjá a varsói balett, amely a háború előtti Lengyelországban a balettművészet központja volt. 1945 augusztusában az egyik drámai színház épen maradt épületében kezdődött meg a Zenei-Operai Színpad munkája. Balettegyüttesének megszervezésével a Varsói Operában régóta működő balettmester, Piotr Zajlich /1884-1948/ kezdett el foglalkozni. Az ő fáradozása nyomán került sor 1946 júliusában az első balettelőadásra: "Chopiniana", "Menyegző Ojcowban" Karol Kurpinskiától és "Divertissement". A művészek szinte hihetetlen körülmények között dolgoztak: hidegben és éhezve, pincékben és nedves lakásokban hálva, s gyakran egyedüli honoráriumuk egy fazék forró leves volt.

1949-ben ez a lelkes együttes megkapta a Varsói Filharmóniával együtt a "Roma" nevű épület nagy mozi- és konferencia-termét, ahol már mint Állami Opera kezdhette el a rendszeresebb munkát. Ebből fejlődött ki az első balettegyüttes, amely a régi Varsói Opera és magán-balettiskolák tagjainak visszatérésével egyre erősödött. 1951-ben S. Miszczyk a "Twardowski úr"-at már nagy balettelőadásban tudta színre vinni. Miszczyk 3 ízben volt a varsói balettegyüttes vezetője, amely talán a legtöbb vezető-változást élt meg. Miszczyken kívül még vezetői voltak: Piotr Zajlich, Józef Marciniak, Jerzy Gogól, Leon Wójcikowski, Raisa Kuzniecowa-Szajewska, Eugeniusz Paplinski, Zenon Kaszubski, Walery Szajewski, Wiltold Gruca /ideiglenesen/ 1970-től pedig a Nagy Színház szólótáncosnője, Maria Krzyszkowska. 1966-ban a Varsói Opera nevének Nagy Színházra történő változása után, átköltözött a Színház-téren romjaiból újjáépített épületbe, - régi hagyományos helyére.

A másik együttes, amely városa újjáépítésének nehéz időszakában született, a visszacsatolt Wroclaw balettegyüttese volt. E városnak a háboru előtt német operája volt. Az épület átvészelte a háborus pusztítást és falai között már 1945 júniusában kezdtek gyülekezni a lengyel művészek. Lengyelország más városaiból is érkeztek wroclawba táncosok, és 1946 májusában Jan Fabian balettmester vezetésével mutatták be itt az első lengyel balettelőadást, a "Krakoviakkal Wroclawba"-t /Z. Wiehler zenéje/, amely szimbólikusan szólt a lengyel lakosságnak a Nyugati Területekre való visszatéréséről. 1946 őszén a Lvovi Opera balettegyüttesének szólistája, Zygmunt Patkowski vette át a vezetést /1956-ig/. Utána következtek: Jerzy Gogól, Maksymilian Mróz, Mikolaj Kospinski, "eresza Kujawa.

A gdanski balett is a lengyel kulturának az ősi területre való visszatérését jelentette. Az együttesre különösen jellemző, hogy kizárólag saját nevelésű fiatal táncosokból alakult meg, Janina Jarzynówna-Sobczak vezetése alatt, aki 1946-ban érkezett ide Krakkóból. A kezdet itt sem volt könnyű, itt sem voltak helyi hagyományok. A gdanski balett alapját Jarzynówna-Sobczak magániskolájának tagjai képezték, akik már 1948-ban önálló balettelőadással léptek fel, a helyi népi hagyományokból merített "Kasub menyegző"-vel. Még ebben az évben a Balti Filharmónia mellett nyitották meg az Opera Studiót, - az iskola pedig mint, Állami Koreográfiai Liceum, egy Gdansk kikötőnegyedében lévő barakkban kapott helyiséget. A régi német lovardában működő Opera Studió 1950-től saját balett-együttesével rendszeres bemutatókat tartott. 1951-ben Glazunov az "Évszakok" Sz. Prokofjev "Péter és a farkas" és K. Kurpinski "Menyegző Ojcowban" című művei kerültek színre. 1953-ban a Studió mindkét tagozata, az ének és a tánc, az Állami Filharmónia és Balti Opera intézményébe olvadt be.

Az opera színházak mellett létrejövő balettegyüttesek közül időrendben utolsóként a Lodzi Nagy Színház balettegyüttese alakult meg. Ez az ipari jellegű város ebben a művészeti ágban semmiféle hagyománnyal nem rendelkezett. A két világháború közötti időszakban itt alig néhány magániskola működött, amelyek a klasszikus táncon kívüli irányzatokat művelték. Lengyelország felszabadulásának első éveiben Lodz /amelyet nem annyira érintett a háborús pusztítás/ sok kulturális intézmény központja lett, de az Állami Operát csak 1954-ben hozták létre. Ez nem rendelkezett saját épülettel, hanem az egyik drámai színház épületét használta. Az opera mellett egy kis balettegyüttes működött, Feliks Parnell /1957-1964/ vezetésével. 1967-ben az Opera az ujonnan épített korszerű Nagy Színház épületét kapta meg, a Witold Borkowski által vezetett balettegyüttes pedig megfiatalodott, létszáma megnőtt. A Nagy Színház megnyitásának évében a "Twardowski úr" előadásával debütált.

x x x

A lengyel balett repertoárjának kialakulásához vezető ut tehát nem volt sem könnyű, sem egyszerű. Ma még - megfelelő távlat hiányában - nehéz is lenne fejlődési folyamatát elemezni. Néhány korszakot nagyjából azonban meg lehet különböztetni. A háború utáni években rendszeres repertoár tervezésre még nem lehet gondolni. Ez teljesen az együttesek létszámától és technikai színvonalától, a színpad és a technikai eszközök állapotától és a hozzáférhető kottaanyagtól függött.

A repertoár tervezés első időszakának az 1948-1954 közötti éveket tekinthetjük. "Mire az időszakra az előadók áhítatától kísért hazai alkotások felé fordulás volt a jellemző, amelyet a lengyel táncra és zenére kiéhezett közönség lelkesen fogadott. A modern lengyel zeneszerzők balettjének legtöbb premierje ekkor volt, mint Piotr Pierkowski "Swante-wit" /Poznan 1948./ és "Rapszódia" /Bytom 1949 / című művei, Jan A. Maklakiewicz "Cagliostro Varsóban" /Poznan 1947/ és "Aranykacsa" /Bytom 1951/, Tadeusz Szeligowski "A páva és a lány" /Wroclaw 1949/, Grazyna Bacewicz "A parasztkirályról" /Poznan 1954/ című művei. Néhány alkalommal bemutatásra került Szymanowski "Twardowski úr" és "Harnasie" című műve, vala-mint Kurpiński "Menyegző Ojcowban" című alkotása is. Ezekben a balettekben főleg a néptáncok és a karaktertáncok domináltak, s ez felelt meg legjobban a még kellőképp fel nem készült táncosok, valamint a debütáló len-gyel koreográfusok lehetőségeinek is.

A táncosok felkészültségi színvonalának emelkedésével következett el, az 1954-1964 közötti években, fejlődésük második periodusa, a nemzetközi nagy repertoár-művek bemutatásának korszaka. Koreográfusaink ekkor saját, illetve a hagyományos koreográfián alapuló verziókat tanítottak be. Csajkowszkij 3 balettje közül elsőként, "A hattyuk tava" /kor. Stanislaw Miszczyk/ került színre a Poznani Operaházban, ahol 1956-ban zajlott le a "Csipkerózsika" /kor. Jerzy Gogól/ lengyelországi ősbemutatója is. A "Diótörőt"-t először 1958-ban Bydgoszczban mutatták be /kor. R. Sobiesak/. A "Giselle" első, háború utáni felújítására a Lodzi Operában került sor 1959-ben /kor. F. Parnell/, Glazunov "Rajmondá"-jának lengyelországi ősbemutatóját pedig a Wroclawi Opera balettegyüttese tartotta meg 1955-ben /kor. Z. Patkowski/.

A színházak igazgatósága felismerte, hogy a régi mesterek koreográfiai munkájának milyen nagy jelentősége van, ezért betanításokra az idősebb generáció legjobb képviselőit, orosz balettmestereket hívtak meg. Így Coralli-Petipa "Giselle" című balettjét 1960-ban a leningrádi N. Konjusz és K. Szergejev vezetésével mutatták be a Varsói Operában, a következő évben pedig N. Koniusz és a moszkvai A. Sobol, a V. Burmejszter - P. Guszev alkotta változatban vitte színre "A hattyuk tava"-t; A. Csicinadze /Moszkvából/ Minkusz "Don Quijote" című balettjét 1964-ben tanította be.

E második periódus repertoárja a legfontosabb orosz - szovjet baletteket is magába foglalta, amelyeket a GITISZ-ben végzett fiatal lengyel koreográfusok közvetítettek. Így került bemutatásra Aszafjev "A bahcsiszeraji szökőkút" /Bytom 1951/, Prokofjev "Romeo és Julia" /Varsó 1954/, valamint a "Hamupipóke" /Wroclaw 1959/ című balettje Gogól feldolgozásában; Melikov "Legenda a szerelemről" lengyel változatát Hanna Miller /Bydgoszcz 1967/, Glier "Vörös pipacs"-át /Wroclaw 1952/ pedig Patkowski készítette.

Ennek az időszaknak a repertoárját egyéb szerzők művei is gazdagították, olyanok amelyeket az egész világon játszottak; Ravel "Daphnis és Chloe" /1958/, valamint Bartók "A csodálatos mandarin" /1967/ című balettjét Jarzynówna-Sobczak /Gdansk/, a "Petruská"-t /Fokin koreográfiája alapján/ Wójcikowski /Varsó 1958/, a "Tavasziünnep" /1962/ és "Orfeusz" /1963/ koreográfiáját pedig A. Rodrigues tanította be a varsói balett táncosainak.

A lengyel baletteket ekkor a hazai történelemből, legendákból vagy irodalmi művekből merített, realista cselekményű, több felvonásos drámai feldolgozásmód jellemezte. Közülük megemlítendő: Tomasz Kiesewetter

"A király bolondja" /Bytom 1958/, Tadeusz Szeligowski "Mazepa" /Varsó 1958/ Michal Swierzynski "Borostyánleány" /Poznan 1961/, Feliks Nowowiejski "A vihar királya" /Bydgoszcz 1963/ és Grazyn Bacewicz komikus balettje az "Esik Osztendében" /Poznan 1964/. Repertoárunkon általában tulsulyban voltak az egész estét betöltő, társadalmi-politikai mondanivalóval rendelkező, nagyszabású drámai akcióra épülő baettek.

A harmadik időszakra - amely 1960 közepén kezdődött és tart a mai napig - a művészi kifejezés új formái, új tartalom és új zenei megoldás keresése a jellemző. Egyre inkább szóhoz jut a koreográfusok fiatal nemzedéke is, gyakori a külföldi együttesek vendégszereplése és külföldi koreográfusok vendégmunkája - a lengyel művészek külföldi ösztöndíjas tanulmányai pedig a modern táncművészettel való kapcsolatot erősítik. A lengyel színpadokon az egyfelvónásos, tömör, néha metaforikus tartalmú baettek jelennek meg, amelyek gyakran szimfónikus zeneművekre készülnek. Az új áramlat előhírnöke volt 1961-ben Janina Jarzynówna-Sobczak Tadeusz Baird "Négy esszé" és Witold Lutosławski "Kis szvit" című műveire készített balettje, valamint Antony Szalowski "Az elátkozott fogadó" című táncjátéka 1962-ben, amellyel Witold Gruca a Varsói Operában mutatkozott be. Ez a két művész és a poznańi Conrad Drzewiecki a lengyel koreográfia új irányzatának legfőbb képviselői lettek. A Poznańi Opera bemutatta Drzewieckinek Ravel "Valse nobles et sentimentales", Sztravinszkij "A katona története" /1964/, Händel "Ünnepi zene" /1966/, T. Albinoni "Adagio vonósokra és orgonára" /1967/, Ravel "Pavane egy infánsnő halálára" /1968/ című balettjeit, valamint két új lengyel táncművet, amelyeket a stilizált mozgás új konvenciói szerint alkottak: Franciszek Wozniak "Variációk 4:4" /1966/ és Jerzy Milian "Tempus Jazz 67" /1967/.

A Varsói Operában, 1964-ben Witold Gruca 3 új lengyel baettet vitt színpadra: Augustyn Bloch "Várakozás", Romuald Twardowski "A meztelen herceg" és Zbigniew Wiszniewski "Ad hominem" című műveit, 1966-ban pedig a Nagy Színházban Szymanowski "Mandragora", valamint "Nocturne és Tarantella" c. balettjeit. A Balti Operában 1967-ben Janina Jarzynówna-Sobczak koreográfijával mutattak be új baetteket: Juliusz Luciuk "Niobe" és "A Patyomkin páncélos", Zbigniew Turski "Titánia és a szamár", Stefan Kisielewski "Vidámpark" című műveit.

A 70-es évek küszöbén repertoárjainkban a hasonló jellegű baettek örvendetesen elszaporodtak. Megjelennek C. Drzewiecki új színpadi alkotásai: Bartók "A csodálatos mandarin" és "Divertimento" /1970/, Bartók "Szonata 2 zongorára és ütőkre" /1972/, Mahler V. Szimfóniájából az Adagio és Foulenc "Les Biches" /1973/ című zeneműveire. Emellett

a varsói színpadon három francia komponista: Berlioz "Fantasztikus szimfónia", Debussy "Danse sacrée - Danse profane" és Ravel "Bolero" /kor. Witold Borkowski 1971/ című zeneműve, a lengyel/Grazyna Bacewicz "Kivánság" című darabja /kor. Jerzy Makarowski 1973/ került színre.

A kísérletezés és bemutatkozás legfőbb fóruma 1968-tól a Varsói Nagy Színház Kamara Színpada, ahol fiatal koreográfusok kis formátumu baletteket mutatnak be/ szimfónikus és kamara-zeneművek színpadra alkalmazásával. A lódzi Nagy Színház ugyancsak a fiatalok rendelkezésére bocsátja színpadát. 1974-ben itt olyan baletteket adnak, amely modern lengyel művek adaptációból áll: Wojciech Kilar "Ünnepek", Zbigniew Wiszniewski "Ad hominem" /kor. J. Makarowski/, Tadeusz Baird "Négy esszé" és Kazimierz Serocki "Dramatic story" /kor. Golebiowski/. A wrocławai színpadon 1973-ban Teresa Kujawa koreográfiájával a "Yerma" /de Falla: "A bűvös szerelem" zenéjére/és Romualda Twardowski új balettje "Péter mester szobrai", míg Gdanskban Augustyna Bloch "Gilgames" és Mieczysław Karłowicz "Örök dallamok" c. művének adaptációja /1974/ került bemutatásra.

X X X

A balettrepertoár fejlődése tehát korántsem volt egységes minden színháznál és jelentős mértékben függött a vezető- és koreográfus-gárda fluktuációjától. Ennek ellenére minden színházban kialakult valamilyen sajátos művészeti irányzat.

A varsói balett munkája főleg nagy repertoárdarabokra épült. Több ízben, különböző feldolgozásban mutatta be "A hattyúk tava", "Giselle", "Romeo és Julia", "Twardowski úr" című baletteket, és azt az elvet követte, hogy minden bemutatót más koreográfus készítsen, és ez a társulat vette igénybe a legtöbb külföldi koreográfus munkáját. A "Roma" épületében töltött időszak alatt, Wójcikowski 40 éves művészi tevékenységének jubileuma alkalmából 1958-ban mutatta be Fokin és Nizsinszkij balettjeinek át-dolgozásait /"Seherezáde", "Petruska", "Egy faun délutánja"/. A már említett szovjet művészekon kívül a színház vendégül látta Francoise Adret francia koreográfusnőt /Hindemith "Négy temperamentum", Nono "Vörös köpeny" és de Falla "A háromszögletű kalap"/, 1963-ban pedig itt zajlott le Alfredo Rodrigues érdekes bemutatója /Sztaravinszkij "Orfeusz", Rossini-Britten "Soirées et matinées musicales", Ravel "Daphnis és Chloé"/. A Nagy Színház balettrepertoárján Alekszej Csicsinadze, Jevgenyij Csanga /Hacsaturján "Spartacus" 1968/, a francia Joseph Lazzini /Ravel "La Valse", Bartók "A csodálatos mandarin", Berghmans "Ecce homo", Mossolow "E=MC²" 1972/, valamint Aszaf Messzerer /"Coppelia" 1974/ balettjei is szerepeltek.

A Poznani Operát az értékes zene gondos kiválasztása, valamint két-három különbözőképp stilizált balett formái újítása jellemezte. Többek között itt mutatták be Wójcikowski koreográfiájával R. Strauss "Dyla Sowizdrzala" /1950/ és Dukas "Bűvészinas" /1952/, valamint Drzewiecki már említett több balettjét.

A Sziléziai Opera Bytomban utazó jellegű intézmény, amely a közönséggel való széleskörű kapcsolatok és az egész estét betöltő balettek mellett mindig fontosnak tartotta a repertoár sokszínűségét. A klasszikus műveken kívül a szocialista országok repertoárjának népszerű balettjeiből is többet bemutatnak, mint például Farkas Ferenc "Furfangos diákok" /1955/, Hristic "Ohridi legenda" /kor. Max Kirbos 1956/, F. Jarullin "Surale" /1960/, K. Kupka "A tánctanár" /kor. P. Šmok 1963/, Je. Aristakesjan "Prometeusz"/1968/, A. Krejn "Laurencia" /1971/, A. Petrov "A világ teremtése"/1974/.

A Wrocław Opera ambíciója az volt, hogy minél szélesebb közönséget ismertessen meg Lengyelországban ismeretlen vagy ritkán játszott művekkel. Itt mutatták be a következőket: Moniuszko "A szálláson" /1952/, "Vörös Pipacs", "Rajmonda", Goleminov bolgár szerző "Nestinarika" című balettjét /kor. Karandziewa 1957/, Pejko "Jeanne d'Arc" /1963/, Bliss "Sakk-matt", Hacsaturjan "Spartacus" /1972/. Wrocławban került sor gyermekek számára írt két balett bemutatására is, amelyeket wrocławiai szerzőnő, Jadwiga Szajna-Lewandowska írt: "Pinocchio" /1964/ és "Elrablás Tiuturlietában" /1967/.

Az egyetlen balettegyüttes, amelynek művészi profiljára állandó koreográfusá, Janina Jarzynówna-Sobczak személyisége volt döntő hatással, a Balti Opera. A koreográfusnő az egyfelvonásos formát választotta, és a táncot az általános emberi érzések és eszmék drámai kifejező eszközeként értelmezte. Többek között feldolgozta Debussy "A tenger", Prokofjev "A tékozló fiú" /1963/, Bartók "A kékszakállu herceg vára" és Roussel "Bachus és Ariadne"/1972/ című műveit.

A Lodzi Nagy Színház balettegyüttese, amely nemrég kezdte meg saját repertoárjának kialakítását, a hagyományos műveken kívül, már olyan darabokkal rendelkezik mint pl. a Kurt Jooss személyes felügyelete alatt a mester lánya, Anna Markard által betanított "Zöld asztal" /1972/, Eugeniusz Paplinski feldolgozásában játsszák a "La fille mal gardée"-t /1973/ és B. Pawlowski gyermekbalettjét a "Hófehérké"-t /1970/.

A lengyel Táncszínház Poznanban Drzewiecki művészi egyéniségének hatása alatt fejlődik. Ő napjaink legkiválóbb lengyel koreográfusa. Mind

a Poznani Operában kifejtett tevékenységére, mind pedig a zenei kollázsról szerkesztett "Epitafium Juannak" új premierjére /1973/ az emberi érzések és kölcsönös kapcsolatok költői interpretálása jellemző. Ő az egyetlen koreográfus Lengyelországban aki Martha Graham "modern tánc" technikáján alapuló baletteket is komponál.

Az 1973-1974-es szezon végéig /a felújításokkal együtt/a fent említett intézményekben összesen 179 balettbemutató zajlott le, s összesen 269 mű került színre. /Ezenkívül a bydgoszczi balett 13, a krakkói balett 4 bemutatót tartott./ Egyes operettszínházakban is sor került néhány balettpremierre.

Figyelembe véve még az ötvenes években működő "Malwy" és "Lengyel Tánc Együttes" tevékenységét, a Lengyel Népköztársaságban lezajlott balettbemutatók számát kb. 200-ra lehet becsülni. Első helyen a Wrocław-i Opera balettegyüttese áll 38 bemutatóval /40 mű/. A bemutatott művek közül 51 fordul elő legalább kétszer s itt első helyen a "Twardowski úr" áll /14 bemutató/. A továbbiak: "A hattyuk tava" /12/, "Romeo és Julia" /8/, "A bahcsiszeráji szökőkút" /8/, "Giselle" /7/, "Harnasie" /7/. A modern lengyel szerzők balettjeinek vagy adaptációinak 46 bemutatója volt.

x x x

Az előbbieken ismertetett repertoárt főleg a lengyel koreográfusok 3 nemzedéke vitte színre. A legidősebb generáció /az 1900-as évek előtt születtek/ képviselői, Leon Wójcikowski és Feliks Parnell mellett az 1910 és 1920 között született táncosok is megkezdték az önálló alkotó munkát. Közéjük tartoznak: Janina Jarzynówna-Sobczak, Jerzy Kaplinski, Mikolaj Kopinski, Stanislaw Miszczik, Eugeniusz Paplinski, Zygmunt Patkowski. Utánuk léptek a koreográfusok soraiba olyan táncosok, akik kezdetben szólótáncosi pozíciót töltöttek be, akiknek művészi személyisége már az új rendszer körülményei között, a színházi élet új strukturájában és a lengyel balett hangvételének kibontakozása közben alakult ki. Ezek a következők: Witold Borkowski, Conrad Drzewiecki, Witold Gruca, Teresa Kujawa, Rajmund Sobiesiak, valamint a GITISZ első végzett növendékei: Jerzy Gogól és Zbigniew Korycki. A legfiatalabb nemzedék tagjai már a lengyel balettiskolák növendékei közül kerültek ki. Az utóbbi időben egyre gyakrabban jelenik meg a plakátokon Marta Bochenek, Mariquita Campe, Tomasz Golębiowski, Zygmunt Kaminski, Henryk Konwinski, Jerzy Makarowski és a GITISZ két fiatal végzett növendéke, Hanna Miller és Piotr Schals neve.

A fiatalok bekapcsolódása ellenére alkotó koreográfusokban továbbra is hiány van. Ez a tény arra készítette a Kultura és Művészetek Minisztériumát, hogy 1973-ban megszervezze a lodzi Nagy Színházban az I. Országos koreográfus-versenyt. Az első három díjat akkor T. Golebiowski, M. Bochenek és H. Konwiński nyerték.

Az első években az együttesek erősségei azok a táncosok voltak, akik a háború előtt szólótáncos pozíciót töltöttek be, mint Barbara Karczarewicz /aki hosszú ideig a Poznani Opera primabalerinája volt/, Olga Glinkówna, Stella Pokrzywińska, Sabina Szatkowska, Zbigniew Kiliński. Őket az a nemzedék követte, amelynek tagjai különböző balett-tanfolyamokon, magániskolákban és az Operaházak mindennapos balettóráin szerezték meg szakmai tudásukat. Közülük 3 primabalerina magaslik ki: Barbara Bittnerówna /Poznan, Bytom, Varsó/, Maria Krzyszkowska /Varsó/ és Olga Sawicka /Poznan/, valamint a következő szólisták: Conrad Drzewiecki, Witold Gruca, Stanislaw Szymanski, Zbigniew Strzalkowski. A következő nemzedék kiemelkedő tagjai már az Állami Balettiskola hallgatói közül kerültek ki: Alicja Boniuszko /Gdańsk/, Elzbieta Jaron és Bożena Kociolkowska /Varsó/, Roma Juszkat /Poznan/, Iwona Wakowska /Lodz/, ill. Jerzy Graczyk, Janusz Smolinski és Gerard Wilk /Varsó/, Edmund Koprucki, Przemyslaw Sliwa és Jacek Solecki /Poznan/. Az ő fejlődésük már nyugodtabb művészeti légkörben és az egyre színesebbé váló repertóár kialakulása idején ment végbe. Néhányan közülük első sikereiket az 1959-ben és 1961-ben fiatal előadóművészek számára megrendezett varsó országos versenyen aratták.

X X X

A 60-as években megélénkültek a lengyel balett nemzetközi kapcsolatai és ez a folyamat külföldi együttesek lengyelországi vendégszerepléseivel kezdődött el.

A külföldön legtöbbször szereplő lengyel balettegyüttes a Drzewiecki vezette Poznani Opera balettegyüttese. Kétszer szerepelt Olaszországban, Strasbourghoz az Európai Balettegyüttesek Fesztiválján /1969/, Budapesten /1971/ és Norvégiában. Mint Lengyel Táncszínház vendégszerepelt Svájcban és az NSZK-ban is. 1959-ben a Varsói Opera Balettegyüttese a montecarlói szereplése után vett részt Párizsban a "Nemzetek Színháza" fesztiválon, később már mint a varsói Nagy Színház Balettegyüttese Moszkvában a "Harnasie" című produkcióval lépett fel /1967/, előadást tartott a Berlini Operában, és Olaszországi vendégszereplésen vett részt.

A Balti Opera balettegysége két ízben szerepelt Rostockban az Ostsee-woche Fesztiválon, és 1959-ben a Gruz Köztársaságban turnézott. A lodzi Nagy Színház balettegysége 1969-ben járt ugyanott, de ezenkívül még Lipcsében, Ljubljánában és a finnországi Saavonlinnában rendezett fesztiválon lépett fel.

1968-tól kezdve minden második évben, a lodzi Nagy Színházban országos fesztivál kerül megrendezésre Lodzi Balett Találkozó néven, amelyen külföldi együttesek is részt vesznek. Ez a fesztivál a lengyel eredményeknek a modern koreográfia sokféle irányzatával történő összevetésére szolgáló alkalom, amely egyúttal a táncművészet népszerűsítésének ügyét is szolgálja. A Lodzi Balett Találkozón a különböző lengyel városok együtteseinek kívül eddig a következő külföldi balettegységek vettek részt: a lipcsei Állami Opera Balettegysége /három ízben/, a moszkvai "Klasszikus Balett" nevű Állami Koncert Együttes, a permi Opera- és Balett Színház együttese, XX. Század Balettje, a Ballet Rambert, Lazzini balettegysége és a tallinni Esztonia Opera és Balettszínház együttese.

A lodzi fesztiválon kívül Lengyelországba látogatott a világ legjobb együttesének többsége: a moszkvai Nagy Színház balettegysége, a leningrádi Kirov Színház balettegysége, a Berjozka, a Sadler's Wells Ballet, a Londoni Contemporary Dance Group, a Dán Királyi Balett, a holland Het Nationale Ballet, A XX.Század Balettje, a francia Ballet-Théâtre Contemporain, a Ballett der Deutschen Oper am Rhein /Düsseldorfból/ a New York City Ballet, az American Ballet Theatre, a Ballet USA /Jerome Robbins/, José Limon, Martha Graham, Alwin Nikolais és Merce Cunningham együttese, az Australian Ballet, Ballet National de Cuba és Conjunto Nacional de Danza Moderna Havannából, a budapesti Opera balettegysége, a Ballet Sopianae, a bukaresti Opera balettegysége, a Balet Praha, a Belgrádi Opera együttese és a Helsinki Opera együttese.

Lengyelország tagja az ITI-nek /a Színházak Nemzetközi Intézete/ és bekapcsolódott a Moszkvában 1972-ben létrehozott Nemzetközi Táncszekció munkájába. Ennek első ülése 1974 májusában és júniusában volt, Lodzban.

A lengyel koreográfusok gyakran vettek részt külföldi együttesek munkájában. L. Wójcikowski alakította Calandrino szerepét a Balletto Europeo "La Commedia humana" c. darabjában, amelyet Massine alkalmazott színre Nevriben /1960/; 1961-1963 közt a London's Festival Ballet balettmestere, majd az Institut für Bühnentanz és a kölni Nyári Akadémia előadója volt: órákat adott Bonnban az egyetem mellett működő Balett-Studióban

és Antwerpenben, a Ballet de Wallonie-ban. Fokin balettjeinek átdolgozását Londonban, Kölnben és Antwerpenben mutatta be. C. Drzewiecki 1958 és 1963 között a Theatre d'Art du Ballet nevű párizsi színházban - C. Derevsky néven - szólistaként működött. A "Játék" című televíziós balett koreográfiájával megnyerte a "Prix Italia" pályázatot /1970/, részt vett a Het Nationale Ballet amsterdami együttes és a Conjunto Nacional de Danza Moderna havannai együttes munkájában, előadásorozatot vezetett New Yorkban, a Julliard Schoolban /1972/, két éve pedig a "modern tánc" technikáját tanítja a révinyi /Jugoszlávia/ nyári tanfolyamokon. Legutóbb a berlini Komische Operben mutatta be "A csodálatos mandarin" című balettet.

V. Borkowski vitte színre többek között a Ballet Rambertnél és a London's Festival Balletben a "Don Quijote"-t, a Szófia Operában a "János Pápa"-t, Oslóban a Den Norske Operben a "Rómeó és Juliá"-t, míg Eugeniusz Paplinszki a berlini Komische Operben tanította be a "Harnasie" című balettet és ugyanezt a művet Londonban, a Legat School növendékeinek is. Teresa Kujawa, aki az említett párizsi együttesben Drzewiecki partnernője volt, a "Bolero" című balettfilm forgatásánál együttműködött Leonid Lavrovskijjal, a Moszfilmnél. Rajmund Sobiesiak két évig volt a Landestheater balettmestere, Halléban.

Azon tíz-egynéhány táncos közül, akik külföldi együttesekhez szerződtek, a legmagasabb pozíciót Wojciech Wieslowski érte el - Voytek Lovski néven. 1964-ben Várnában a Nemzetközi Balett Versenyen a II. díjat nyerte, 1966-1972 között Béjart A XX. Század Balettjének szólistája, a következő szezonban a marseilles-i Operának, a Roland Petit vezette balettegyüttes tagja, 1973-tól pedig a Boston Ballet szólistája.

X X X

A lengyel balett helyzete 1945-től 1974-ig igen változó volt, és nem mindig elégitette ki a szakma, a felsőbb hatóságok és a kritikusok igényeit. A legutóbbi években nagy változásokra és ésszerű intézkedésekre került sor, amelyek serkentették a művészeket, továbbfejlesztették munkájukat. Konstruktív határozatok eredménye a táncpedagógusok számára létesített Felsőfoku Szakmai Studium és a Lodzi Balett Találkozó, a külföldi ösztöndíj-akció kiszélesítése, a Lengyel Táncszínház önállósítása, a táncosok szakmai nyugdíjazására vonatkozó Minisztertanácsi

rendelet /nők részére betöltött 40. év, férfiaknál 45. év/ és a balettiskolák országos szemléjének felújítása. Az évadonként bemutatott balettművek száma megnőtt. Minden remény megvan arra, hogy az elkövetkező évek a lengyel balettművészet színvonalának további fejlődését eredményezék.

Varsó, 1974 őszén



A SZINPADI NÉPTÁNCMŰVÉSZET SZEMLELETE ÉS STILUSA EURÓPÁBAN

Maácz László

A nemzetközi kulturális kapcsolatok kibontakozása, s különösen az elmúlt másfél évtizedbeli kiszélesedése lehetővé tette, hogy szinte egész Európára kitekintve megismerjük egymás néptánc kulturáját. Alig van ország, ahol ne rendeznének regionális vagy nemzetközi néptáncfesztiválokat, s a közeledés és a nemzeti kultúra propagálásának szándékával minden állam rendszeresen fogad és küld együtteseket. E mozgás révén nagyrészt megoldódnak azok a rejtélyek, amelyek a korábbi elzárkózás miatt szükségszerűen fennálltak egymás kulturájának ismeretében. Nem vitás ugyan, hogy a szoros értelemben vett szakirodalom csatornáin át korábban is, alkalmasan még a két világháború között is adódott szerény lehetőség egymás törekvéseinek felületi megismerésére. Aligha szorul azonban bizonyításra, hogy még a legjobban szerkesztett és illusztrált kiadvány is inkább csak emlékeztetőül szolgálhat a már egyszer látottak felidézéséhez, s nem pótolhatja az eleven és esetünkben valóban mozgó valóságot. Így csakugyan a folklór bemutatók nemzetközi "csereforgalma", a politikai közeledés indítékát sem nélkülöző szinpadi demonstrációk gazdagodása hozhatta meg, hogy napjainkra képet alkothattunk egymás szinpadi folklórtánc-törekvéseiről, anyagukról és szemléletükről egyaránt. A konturok persze még most is elnagyoltak - finomításuk a következő egy-két évtized feladata lehet -, azonban már alkalmasak arra, hogy az elemző tudományszerűen a következőket is vonjunk le belőlük. Mozgó - s időnként akadozó - fejlődésfolyamatról lévén szó, szükséges is, hogy ne kerüljük meg a perspektívák latolgatását.

Vizsgálódásunk bevezetésében nem fölösleges az a személyes vallomás, hogy a következő sorok gyakorló kritikus tollából születtek. Következésképpen néhány élesebb jelző vagy értékitélet csupán a mesterség velejárójaként szerepel, és semmiképpen valamilyen sovíniszta attitűd megnyilvánulásaként. /A hazai művészeti törekvések elemzésekor remélhetőleg amugy is kiderül, hogy nemigen lehet szó "hazabeszélő" nemzeti elfogultságról./ Másrészt - s ez máris megfelel a fentebb írottaknak - az áttekintésnek szükségszerűen a szerzői tudattal kellett megfogania, hogy a teljességre törekvés sem tudja pótolni, helyettesíteni mindazt az élményt, tapasztalatot, amit például csak egy, gondosan szerkesztett nemzetközi gálaműsor nyújthat. Az olvasó azonban, aki ugyancsak

nem elszigetelten él a világban, s többé-kevésbé részese a művészeti eseményeknek, éppen saját tapasztalataiból merithet fogódzót a körképben való eligazodáshoz.

Kitűzött témánk szinte önként kínálja taglalási rendjét: 1. Történelmi-vertikális vázlat a néptáncmozgalmak kialakulásáról, s a cezura kutatása, hogy mikor és hol válthat át a mozgalom művészetbe. 2. Földrajzi-horizontális áttekintés a hatvan-hetvenes évek Európájának néptánc-törekvéseiről, - ami valójában szorosabb értelemben vett tárgyunk. 3. A remények és aggodalmak latolgatása a jövőbeli fejlődés lehetőségeiről.

x x x

Ismert tény, hogy a néptáncok iránti széleskörű társadalmi érdeklődés első nagy hullámát a mult századi európai romantika, s ezen belül az egyes országok nemzeti romantikája teremtette meg. Mellőzhetjük itt a szélesebb társadalmi és művészeti összefüggések behatóbb elemzését; elég csupán utalni a nemzeti önállósulási törekvések, a kulturális-ideológiai velejárójuknak, alakulásuknak folyamatára, melynek szerves részeként fordult a figyelem az irodalom, a zene és a tánc, mint a nemzeti karakter kifejezői felé. /A romantika egyéb aspektusait, mint az elvagyódást, s tulvilági kultuszát stb. most mellőzhetjük./

A művészeti fejlődés folyamatát vizsgálva jól megfigyelhetjük - s a magyar tánc-történet kiváltképpen alkalmas erre a megfigyelésre -, hogy a romantikus tánc-ápolási buzgalom szinte azonnal kettős ágon jelentkezik. Egyrészt mint demonstráló társadalmi magatartásforma, amelynek keretében egy Széchenyi ugyanugy rophatja a nemzeti táncot, mint az iparos céhek legényei. A társadalmi rétegeken átnyuló közös, "nemzeti" táncolási szándék mögött azonban máris újabb kettősség lappang, s nem is csupán egy sikon. A táncbeli matéria, a bálók táncrendi anyaga ugyanis közel sem homogén: a fokozatosan tért hódító rusztikus szabályozatlan csárdás mellett a társas életben ott él a korábbi származékanyag, a francia, német és lengyel táncok konglomerátuma, amelyet ekkor /hajdani néptánc-származása ellenére/ már jellegzetesen társastáncnak kell tekintenünk. E táncgyűjtemény ekkor már többé-kevésbé átment a táncmesterek szűrőjén, reguláló közvetítésén, amit nemcsak lépésrendjük rögzítettsége mutat, hanem az is, hogy a mozdulatok végrehajtásának módja ugyancsak átjutott a stilizálás folyamatán. E néptánc-társastánc kettősségét figyelve elvileg valószínű, hogy nem nagy a különbség egy főuri és egy polgári vagy iparosmulatság között, - legfeljebb a táncmatériában mutatkozó arányok

különböznek. Tömegpszichikai dilemmának nevezhetnők ugyanakkor azt a kettősséget, amely épp az előbbi helyzethez kapcsolódik, tehát, hogy belső, táncos indíték szempontjából ki, mikor és milyen táncot járt szívesebben. Azaz tüntetésből esetleg egy keringőfélét vagy egy cotillont választ, mert az erősebben jelenti az érvényes divatáramot, s az intimebb együttlét alkalmát.

Nagyon sok konkrét történeti vizsgálódásra lenne szükség a kérdés pontos válaszához. Annyi bizonyos, hogy a múlt század első felében sokkal kisebb volt a szakadék a "közhasználatu", és a "népi" táncok között, tehát a dilemma nem mindig vetődhetett fel élesen. Néhány irodalmi emlék alapján azonban okunk van gyanakodni, hogy már ekkor /s talán éppen a szétágazás folyamata miatt!/ elkezdődött az a skizoid magatartás, amely például századunk negyvenes éveinek végén érvényesült: és nemcsak Magyarországon nemzeti tánc vagy "tömegtánc" demonstrációként, kipirult arccal az egyik oldalon, s tangózás, "csurglizás", "rázás" a másik oldalon, a privát igények zavartalan kiélésére.

Visszatérve a romantika célkitűzéseire és gyakorlatához, a társadalmi magatartásforma mellett a színpad jelentette a néptáncok, nemzeti táncok másik "ápolási területét". Itt ugyancsak párhuzamot, illetve kettősséget figyelhetünk meg aszerint, hogy a néptáncok illeszkedtek-e be a klasszikus balett már meglévő fejlődésfolyamatába, vagy azon kívül, önálló szervezeti és művészeti koncepció jegyében kerültek színre.

Ujból csak az ismert tánc történeti tényre utalunk, amikor elmondjuk, hogy a romantika nemcsak szemléletével, hanem táncos matériájával is újító szerepet töltött be a klasszikus balett fejlődésében. Hiszen ez volt az a korszak, amelyben a forradalmi ujitásként bevezetett spiccotechnika mellett a közönség legalább ugyan olyan lelkesedéssel üdvözölte a megjelenő nemzeti táncokat, mint amilyen legtermészetesebb módon ünnepelte a balerinákat, akiknek éppen "sikerszámként" tartozott repertoárjába egy spanyol, magyar, vagy más nemzeti tánc előadása. Tudjuk azt is, hogy pl. a hallatlan gazdagságu Bournonville repertoárnak alig volt olyan darabja, amely ne adott volna teret - akár felvonásnyi időtartamra is - a nemzeti táncok felvonultatásának.

A mából visszatekintve természetesen csak bizonytalan képet alkotunk az 1830-as évek balettszínpadán megjelenő néptáncok "hitelességi" szintje felől. Annyit azonban bizonyosnak vehetünk, hogy már ekkor megindult a meglévő klasszikus nyelvhez való formai alkalmazkodás, a stilizáció folyamata, ami aztán sok helyen a századvégre fejeződött be, míg másutt századunkban is folytatódott /különböző, újabb feltárt nemzeti

táncok asszimilálása formájában/. Különös ellentmondás, hogy - miközben az általános emberi érzelmek, gondolatok kifejezési előfeltételeként éppen a stilizált mozdulati nyelvet szokás említeni - e táncok a balett fejlődése során mégsem nyertek "kifejező, cselekményvivő" funkciót, hanem egészen máig megmaradtak a csoportos szórakoztató látványosság, a divertissement funkciójában. Az ellentmondás feloldásához talán a stilizáltság fokának tüzetesebb vizsgálata adhatná meg a választ, tárgyunk szempontjából azonban fontosabb, hogy az egyre inkább mozdulati sztereotípiákra szorító karaktertánc a maga - nemzeti vonásoktól kilugozott, manirokban élő - formáival a fejlődés során igen messze került a romantikában kitűzött ideáloktól. Csak ezzel magyarázható, hogy a táncoknak ez az ágazata a későbbiekben elvesztette különleges, támogató társadalmi bázisát. A karaktertánc - s e tekintetben nincs különbség Kelet és Nyugat balettszínpada között - a balett-mesteri tudás és tradíció szerves részévé vált, úgy, hogy szándékukban csak kivételes helyen maradt fenn kapcsolata az élő táncfolklórral. Ebből nemcsak az következett, hogy a különböző néptáncmozgalmak vagy nem, vagy csak a tagadás álláspontjával vettek és vesznek tudomást a karaktertáncokról. Következett az is /igaz, nemcsak az előbbi tényből/, hogy e mozgalmaknak sokszor kellett "előlről" kezdeniük a színpadra való transzponálás folyamatát.

Az önálló, tehát klasszikus baletten kívül színpadi néptáncörékvésekre ismét a magyar romantikából és reformkorból meríthetünk példát. Részben az iskolai szervezethez kötött megmozdulások jelzik a néptánc színpadi térnyerését, mint pl. a keszthelyi Georgikon szabadtéri színpadán rendezett pásztortánc-bemutatók is, de nem kevésbé jelzik azok a csoportos és "magánytánc" produkciók is, amelyek az 1830-40-es évek vándor-színésztársulatainak repertoárjába, darabjaiba ékelődtek be. A legkifejlettebb szervezeti formát kétségtelenül a negyvenes években már önálló táncársulatként működő, kislétszámú, hivatásos csoportosulások jelentették. Ezekben akár a mai hivatásos együttesek elődjét is láthatjuk, hiszen összetételüket a kis tánckar és a cigányzenekar kapcsolódása adta, a repertoár is a táncszámok és a verbunkos zeneirodalom darabjainak váltakozásából állt. Azonban a helyhezkööttség hiánya, az itthon és a külföldön turnézó életmód ugyancsak rokonítja az évszázados különbséggel működő stagione-típusú társulásokat. Az előadott táncok minőségéről ugyan megint kevés bizonyossággal rendelkezünk. A társulásokban résztvevő előadók pályafutásának ismeretében annyi mégis valószínű, hogy a stagione-színpadokon sem a "szűz" folklórtanyag transzpozícióját láthatta a néző, - hiszen a táncosok gyakran már egy-két évtizednyi előzetes színpadi pályafutás után, a különböző "fantáziatáncok", "pantomimiák"

stb. előzetes ismeretében, más stílusok asszimilálása után álltak rá újabb pályájukra. Mégis tény, hogy ezek az előadók szorosabb kapcsolatban állottak a korabeli csárdásmozgalom eszmei célkitűzéseivel, formai újító törekvéseivel, - így "egyes és kettes magántáncaik", kiscsoportos koreográfiáik valószínűleg "folklórközelibb" képet adtak, mint a balettek táncbetétei a század derekán.

A korai magyar stagione-vállalkozásokra több okból is érdemes felhívni a figyelmet. Egyrészt a korabeli, sőt a későbbi európai táncművészetben e csoportosulások jelentik a baletten kívüli hivatásos táncos életforma példáját, amely jelesen a néptánc alapu színpadi koncerttánc műfajához kötődik. Nyomvonalukat ismereteink szerint később is csupán a nagy hirre jutó spanyol-cigány flamenco-csoportok követték /különösen, ha eltekintünk a Nyugat-Európában szórványosan felbukkanó emigráns orosz "kozák" csoportoktól, amelyek a forradalom után a jobboldali közönség bázisra alapították működésüket/. Másfelől a korai példa, a múlt századi kisegyüttesek funkcionálása máris felidézi napjaink együtteseinek funkcionálását, s a művészeti és társadalmi életben betöltött jellegzetes "középhezértét". A vándorélet, a turnézó életforma mellett e párhuzamnak szerves része a szüntelen alkalmazkodás a fellépési színhelyekhez, amelyek skálája a mulatóktól a kőszínházakig vagy szabadtéri színpadokig terjed. A helyszínek is jelzik, hogy a műfajnak viszonylag széles a közönségbázisa, de azt is mutatják, hogy a publikum többnyire a szórakozás, és nem a katarziskeresés igényével ül be a nézőtérre. Valójában már a hatvanas-hetvenes éveink néptáncmozgalmának problémája, az idegenforgalommal való üzleti-létfenntartó kapcsolat is megelőlegeződik a reformkori kisegyüttesek működésében.

Tovább követe a fejlődés vonalát, a századforduló utáni nyugat-európaiamatőr néptáncmozgalmakról szükséges megemlékeznünk, már csak azért is, mert alapelveinek érvényesülését mind a mai napig tapasztalhatjuk. Újból ismert tény, hogy e mozgalmak többnyire ellenhatásként jöttek létre, a kapitalista fejlődés kulturáramboló hatásának tudatos ellensúlyozó szándékával, a "menteni, ami menthető" jelszavával, s éppen az iparosodás és a polgári civilizáció fejlődésmenetének megfelelő rendben. /Ilyenformán szimbolikus értékűnek is tekinthetjük, hogy Angliában alakult meg 1911-ben a Cecil B. Sharp vezetése alatt álló Angol Néptánc Társaság./

E nyugat-európai mozgalmak, s együttesek működését nemcsak az determinálta, hogy - legalábbis kezdetben - többé-kevésbé kapcsolatban állottak kutató, szakfolklorista körökkel, s máig elkülönülten állnak

a színházkultúra fejlődésmenetének egészével szemben /annak ellenére, hogy gyakorta színpadra "kényszerülnek"/. Az utóbbi tény valójában már következmény, azé az alapállásé, amely szerint a megtartás-konzerválás az elsődleges feladat, s emellett legfeljebb olyan vállalkozásoknak nyílhat tér, mint a néptáncoknak a társadalomban való újra-elültetése. Az ilyen platformon működő, gyakorlatilag lelkes-áldozatos klubéletet folytató együtteseknek lététől kár lenne elvitatni érdemüket, jó szel-
lemben közösséget kovácsoló nevelő hatásukat. Ám romantikus, kilátástalan célkitűzésük mellett kritikával kell illetni színpadi - olykor saját eszméikhez képest megalkuvásból vállalt - fellépéseiket is. Igaz, a derűsen merev látványhatásokat szemlélve, helytelen volna számításon kívül hagyni, hogy e mozgalmak kényszerűségből nagyrészt már eleve, indulásukkor a kultúra töredék-elemeire támaszkodtak, részben pedig - s ez talán még fontosabb - a tradíciónak olyan elemeire, amelyek nemcsak a néphagyományon belüli kiérlelődésen jutottak túl, hanem egyúttal már a múlt századi polgári tánc-kultúra kodifikált, megmerevült alkatelemeivé is váltak. /Bizonyos párostáncokat, csoportos kontratáncokat vagy körtáncokat felidézve, az olvasó sejtheti a célzás tartalmát./ Mindez ugyanakkor még nem magyarázhatja a táncokhoz fűzhető eszmei igény vagy koreográfiai ambíció hiányát. Nem arról van szó természetesen, hogy a hagyománynak hozzátétel nélküli, önmagában való színpadi megjelenését károsnak, helytelennek kell tartanunk. A hiba, a megrekedés akkor jelentkezik, ha ez a program kizárólagossá válik. Így sajnálattal ugyan, de le kell szögezni, hogy e mozgalmak - minden jószándékuk ellenére is - fenntartották azt a kulturális állapotot, amely ellen részben létrejöttek. Fennmaradt ti. a hasadás, a szakadék a "magaskultúra" és a "tömegkultúra" között, miután az együttesek a többé-kevésbé látványos szórakoztatáson túl egyéb művészi feladatra nem vállalkoznak. A nyugat-európainézó igénye, várakozása ezért ma is úgy oszlik meg, hogy a "komoly, művészi" élmény keresésének szándékával a balettelőadásokat, vagy a modern tánc-társulatok produkcióit tekinti meg, míg a folklóregyüttesek bemutatóit az "üde, eredeti, autentikus, színpompás" stb. eseménynek kijáró várakozással keresi fel.

A századforduló utáni fejlődést nézve Nyugat-Európában azt látjuk tehát, hogy már viszonylag szerény hagyomány-lehetőségekre építve a konzerválás válik fő feladattá. Mi a helyzet Keleten? A folklór kétségte-
lenül elevebb, alkalmazásának módja és intenzitása viszont igen változó. Maradva csupán a hazai terepen és a harmincas-negyvenes éveknél, létezik egyszer a tánciskolában kifejecesedett nemzeti mütánc, az a bizonyos

pirospártás, flitteres "műmagyar" tánc, sztereotip bokázóival, amely a maga idején állami pártolást is élvezett. Megtaláljuk azonban a paraszti amatőrséget képviselő Gyöngyösbokréta-mozgalmat, amely a maga 98-100 falujával, parasztegyüttesével igen tudatosan épített a hagyományra, de funkcionálásában elengedhetetlennek tekintette a szinpad megjelenést. Ez a mozgalom kialakítja a paraszti szokásrendhez simuló népi "Gesamkunstwerk" műfaját, és fontos tényezőként jelentkezik spontán természetes előadójával is. Ugyanakkor megtaláljuk - részben amatőr ifjúsági csoportokkal, részben hivatásos alkotókkal és előadókkal - Bartók és Kodály zenei célkitűzéseinek táncos párhuzamát, a hagyományra alapító, de ugyanakkor már önálló költői programot is kitűző táncvállalkozásokban /"Csupajáték"-társulat; Molnár István munkássága/. Végül, a tisztán hivatásos tevékenységben /operaballet/ ismét csak halványabban, foltokban, s a karaktertáncok szűrőjén át jut szinpadhoz a néptánc. A balkáni államokban valószínűleg homogénabb a táncművelés, okkal gyaníthatjuk viszont, hogy más kelet-európai országokban a magyarhoz hasonlóan tarka a kép.

Itt, a negyvenes évekről szólva kell megemlékezni egy lényeges cezuráról, amely a kelet-európai néptáncmozgalmak történetében következett be. Előbb a Szovjetunióban, majd nem sokkal a háború befejezése után másutt is létrejöttek a hivatásos folklóregyüttesek. Megjegyzendő, a felszabadulás után az amatőr együttesek támogatása is ugrásszerűen megnőtt, s ezzel - Nyugattal szemben - megteremtődött a mennyiségi és minőségi fejlődés biztosítéka. Ugyanakkor a professzionista társulatok megjelenése nemcsak fejlődést, hanem elkülönülést, kettéválást is hozott magával a korábbi állapotokhoz képest. Könnyű lenne egyébként kijelenteni, hogy a hivatásosság önmagában is ugrásszerűen minőségi változást jelent. A működési feltételeket tekintve ez valóban így van; a napi gyakorlás kondicionális lehetősége és kötelessége olyan előny, amit amatőr együttes nehezen tud behozni. Hozzátehetjük még az anyagi és szcenikai ellátottság tényét, az állami pártfogásnak különböző módjait, mint pl. az impresszálist is. A művészi teljesítőképességet tekintve azonban bonyolultabb a helyzet. Olyannyira, hogy a kép nemcsak országonként, de történelmi periódusonként is változik. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy megalakulásuk idején a legtöbb hivatásos együttesnél bekövetkezett a minőségi fordulat, a korábbi amatőr színvonalat jóval felülmúló teljesítmény. Az is több oldalról igazolható tapasztalat, hogy első műsoraik bemutatója után sok helyen visszaestek, s az új társulatok csak két-három éves utkeresés után alakították ki stabilabb formájukat. Am bizonyos idő elteltével, az amatőrmozgalom vezető csoportjainak izmosodásával

a két művelési forma teljesítőképesége ismét közeledett. Egyik helyen technikában, másik helyen előadásszámban közeledtek az amatőrök a hivatásosokhoz, s abban is, hogy bizonyos - hivatásoknál született, s korábban csak hivatásos előadásban elképzelhető - koreográfiákat az amatőr együttesek is rendre felvettek műsorukba, s gondoskodtak színvonalas előadásukról. A folklór sokoldalú és elmélyült felhasználásában, s a koreográfiai szemlélet megújításában pedig - ki kell mondani - az amatőrök nem egyszer elébe vágtak hivatásos társaiknak. - Az itt érintett "mutatók" alakulását nemcsak a hazai, hanem a szovjet, román és bolgár együtteseknél is megfigyelhetjük, legfeljebb a különböző tendenciák országonként különbözőképpen érvényesülnek. Lássuk ezért napjaink körképét.

x x x

A jelenkori körképet vázolva az együttesek funkcionálásának megmutatók vizsgálatát vizsgálata mellett a színpadi megjelenés stílusának, vagy legalábbis a komponáló szemléletnek bemutatására törekszünk.

A sort ismét nyugat felől kezdve, Angliában nagyrészt a klubmozgalom adja a néptáncsal való foglalkozás legfőbb keretét, s a közös összejöveteleken a néptáncok társastáncszerűen, szórakozási formaként jelennek meg. A színpad legtöbbször csak a klubterekben művelt "hobby" áttétele: másfél méteres szintkülönbséggel azonos formációk jelennek meg a néző előtt. A különböző korokból feltárt kontratáncok érdekes módon inkább az USA-beli táncéletben alakultak át /főleg a tánc menetét rigmusokkal irányító "hívó", "caller" közreműködése révén/ pezsgő, fordulatos, a színpadon is változatos hatású táncokká, az angliai párcserélős formák kevésbé mozgalmassak. Mellettük mutatványos mozzanatként gyakran felbukkan a kanasztáncaink távoli rokonai, a rituális egyszerűséggel és hosszadalmassággal járt skót kardtáncok. A "hobby horse"-társaságok, az egykori moreszka táncok hagyományának ápolói jelmezes, lovasfigurás megjelenésükkel még inkább látványosak, viszont a látvány mögött a tánc gyakran már háttérbe is szorul; a megjelenés másfajta szórakozási igényt szolgál. Az együttesek tánc tudásában a kopogós jig jelenti a csúcspontot: tulajdonképpen az irországi csoportok teljesítményének is ez a leglátványosabb eleme, s gyakran már a gyermek-korosztályból virtuóz táncosokat állítanak színpadra. A tánc megjelenítésében viszont az a feltűnő, hogy míg egyébként a közönség, apró társastáncok szervesen kapcsolódva a fűzérével találkozik, a jigit mint tulságosan kiugratott, elszigetelt "produkciót" láthatja kompozíciós előzmény és levezetés nélkül. Ilyen elszigetelten

a virtuóz tudás is gyakran hatástalan marad.

A koreográfiai igény hiánya a skandináv és németalföldi csoportoknál is szembetűnő, noha ezek már kevésbé klubok, inkább önálló együttesek. A soros beállásokat, párcserélős játékokat ezuttal a különböző párostáncok, polkák, keringők, galoppok tartják, alkalmilag kiegészítve a polgári társastáncokból is jól ismert tréfás fenyegetős, köszöntgetős játékokkal. Kompozíciós füzésről, hatásos formálásról ezuttal sem beszélhetünk; akár egy félórás táncprodukción belül is az egyik kis tánc egyszerűen, lineáris láncolatban követi a másikat. Motiválja viszont az összképet, hogy egyes dán vagy németalföldi együtteseknél fennmaradt néhány középkori vagy újkori közösségi tánc kultusza, mint pl. a céhes eredetű táncoké, vagy a lánc-kardtáncoké. S bár e táncok hosszadalmasága olykor ugyancsak szembeötlő, történelmileg kicsiszolt szerkezetük, gesztusrendjük, térjátékaik stb. eleget tesznek egyfajta - színpadi művekkel szemben támasztható - igénynek. A csoportok megjelenéséhez az archaizáló népi-polgári viselet alkalmazásán túl hozzátartozik a zenekíséret szerénysége /gyakran találkozni pl. szólóhegedűs kísérettel, a németalföldieknél itt-ott rézfuvós zenekarral/, ez is az együttesek összhatásához tartozik. S még valami, ami Kelet-Európából nézve kicsit bizarrul fest az együttesek színpadi "agyusztálásában": a fesztiválfel lépéseknek elmaradhatatlan bevezetője a svéd, finn stb. nemzeti zászló körülvitele a színpadon, és kitűzése a szereplés időtartamára. Ez a megjelenési mód elkerülhetetlenül hozzájárul valamiféle ünnepélyesen merev légkör kialakulásához.

Keveset tudunk a svájci, nyugatnémet és osztrák együttesekről, ami abból is fakad, hogy szereplésük a különböző nemzetközi fórumokon eddig nem volt számottevő. /Az előbbieken megrajzolt színpadi képet tulajdonképpen csupán az osztrák csoportok gazdagítják rusztikus csapásolós Schuhplattler-táncaikkal./ Ezekben az országokban - talán nem igazságtalan a megállapítás - érezzük legerősebben a néptáncbemutatóknak a turisztikai célokhoz való kötődését, idegenforgalmi látványként való funkcionálását. Így a különböző "népviseleti találkozók" bemutatott néptáncoknak esztétikai és etnográfiai értelemben egyaránt csekély jelentőséget tulajdoníthatunk.

Az alkalmilag előforduló füzértáncok mellett a francia együttesek munkájában a már említett párostáncok kultusza dominál, újból anélkül, hogy a színpadi felrakáshoz jelentősebb koreográfiai, műfaji vagy formálási igény kapcsolódna. A megjelenés változatosságát viszont valamelyest elősegíti a táncosok általában tapasztalható vitalitása, az

alkalmilag beépített látványos elemek /pl. gólyalábas csoportok/, s a zenekiséretben is gyakrabban tapasztalt igényesség /dudák, tekerőlantok alkalmazása olykor jelentős zenekari létszámban/. Népszerű az együttesek színpadon kívüli alkalmazása az utcai felvonulások, "defilé" formájában; ez a Kelet-Európában is terjedő gyakorlat természetesen az olcsóbb látványigényeknek kedvez.

Dél-Európában az olasz együttesek repertoárja, ha jól megnézzük, összetételében nem sokban különbözik a nyugat-európai együttesektől, ha csak abban nem, hogy "bátrabb" a választék, s a zenei anyagban ez olykor már az operáriák, indulók, újabbkori társastánc-kiséretek alkalmazásáig is kiterjed. A tartalomnak ez a kissé vásári vegyessége - "minden folklór", amit bemutatnak, ami persze alig hihető - zajos és mozgalmas előadással párosul. Az így születő hatás nem tulzottan mély, viszont mindenképpen életteli. - A spanyol színpadi táncokat és együtteseket ugyanakkor az egész nyugat-európai néptáncokultúrából a leginkább pozitív példaként emelhetjük ki még akkor is, ha a színpadon megjelenő választék a lírai műfajokra szorítkozik. /N.b. a drámai hatás is ezen belül, s nem valamilyen szövegekönves dramatizálás útján keletkezik/. Eddigi ismereteink szerint a spanyol táncokban szintetizálódik legjobban a folklórbeli gazdagság és mélység, valamint az élő-hatásos előadásmód. Nemcsak a flamencotáncokban - de bennük különösképpen - érezhetjük a népi gyakorlat improvizációszerű elevenségét, a táncanyag vibráló gazdagságát, s ugyanakkor - a gesztusok, pózok csiszoltságával, a lábmunka bonyolult ritmusával - egy hallatlanul tiszta stílus és magasrendű előadói kultúra jelenlétét is.

Áttérve kontinensünk keleti oldalára, nagy általánosságban - mint a Nyugattal szembeni megkülönböztető vonásra - ismételten arra utalhatunk, hogy a színpadon elevenebben érvényesül egyrészt az élő /vagy a közelmúltban még élt/ folklórhatás, másrészt a koreográfusi-táncrendezői tevékenység hatása is. Láttuk már, hogy mindkét momentum voltaképpen a különböző történelmi fejlődésfolyamatok velejárója. Az összeken belül differenciálódást is e tényezők különböző intenzitású érvényesülése szabja meg, valamint az is, hogy az egyes országok koreográfusai hányféleképpen nyulnak a folklórhoz a színpadra transzponálás folyamatában.

Az élő folklórral való "ellátottság" dolgában valószínű, hogy az NDK együttesei vannak a legnehezebb helyzetben. Mindamellet, ha az iparfejlődésben vagy az etnikus kultúra bomlásában hasonló helyzetű skandináv államok csoportjaival vetjük egybe működésüket, megállapíthatjuk, hogy a hozzávetőleg hasonló alapanyagból kiindulva is többre képesek. Szerepet

játszik ebben a megújult német folklór kutatás lendülete és szisztematikusága is, de lemérhetjük a különbséget a színpadi kompozíciók formált-ságán, az előadói-technikai színvonalon, s az itt-ott megnyilvánuló mű-faji kezdeményezésekben. Az összképbe belejátszik a német koreográfiai mult egyes elemeinek továbbélése, tehát részben a korábbi mozdulatművészet és expresszionizmus, részben együttélésük a proletkulttal, vagy a táncok sportszerű felfogásával, megjelenítésével. Épp ezért a "nemzeti repertoárban" a néptáncok mellett nem ritkák a gimnasztikus mozgású, vagy az új munkásélet bemutatását célzó, expresszív mozdulati karakterű jele-
netek. - Az újabb európai tánc történet ismeretében mindezek támpontot adnak a táncok stiláris felidézéséhez, sőt, a műfaji vagy tematikai tö-rekvések felismeréséhez is. /A koreográfiák dramaturgiájának bírálata, a valóságábrázolási törekvések vizsgálata most nem tartozik szorosan tárgyunkhoz./

A lengyel színpadi tánc kulturában ismereteink szerint legalább há-
rom komponens összegeződik. Megtaláljuk egyrészt a különböző paraszti, esetleg polgári eredetű párostáncok sokaságát, - ez a komponens stilári-
san a nyugat-európai együttesekkel rokonítja, ha olykor távolról is, a lengyel együtteseket. Még inkább megtaláljuk viszont a lengyel történel-
mi tánc kultúra nemzeti karaktertáncá alakult darabjait. /A polonéz mel-
lett gyakran ilyennek érezzük a krakowiakot és az obereket is./ Ezek a táncok formailag sztereotipizálódtak, s velük kapcsolatban a folklorisz-
tikai hitelesség kérdését már fölösleges feszegetni. Feltűnő, hogy e tán-
cok adják a legtöbb folklóregyüttes repertoárjának gerincét, gyakran igen magas előadói-technikai színvonalal párosulva. /A feltűnő ti. az, hogy az új folklór kutatás eredményei nem tudták áttörni teljesen a koráb-
ban kialakult táncideál stilus határait; a szemléleti beidegződöttség ez-
uttal is igen erős./ A harmadik, egyben legrusztikusabb színpad az or-
szág délkeleti részén, a tátravidéki gorál táncokban jelentkezik: a hegyi pásztorok tánc kulturája nyújtja a lengyel tánc folklór on belül a legősibb örökséget, s tulajdonképpen sajnálni kell, hogy a színpadi tánc kulturá-
ban ez az örökség csak regionálisan érvényesül. - Különböző kultúr törté-
neti korszakok, stilusrétegek élnek tehát együtt a lengyel színpadi tánc-
kincsben, amely legtöbbször szvit formában - és gyakran amatőrök közt is virtuóz előadásban - jelenik meg a néző előtt.

A csehszlovákiai együttesek repertoárjában ugyancsak jelentős he-
lyet foglal el a népi-polgári társastánc hagyomány: ez az a polkázó-ke-
ringőző táncanyag, amellyel a cseh együtteseknél leggyakrabban találko-
zunk. Hiányzik a lengyeleknél tapasztalt nemzeti karaktertánc réteg,

viszont morva és szlovák területen árnyaltabb és "folklórközeli" a szinpadi tánckincs: különböző leánykörtáncok, izes verbunkok mellett a különböző hegyvidéki pásztor és betyár /"zbojnicki"/ táncok, s a magyar csárdással rokon párostáncok adják a repertoár összetevőit. Az "alapanyag" teszi lehetővé, hogy - szemben pl. az észak-nyugati vagy keleti szomszéd országokkal - a táncok ne csak páros vagy csoportos formákban, hanem a szólók és csoportok természetes kontrasztjában jelenjenek meg. A koreográfusi munka ezuttal is a szvitformákra szorítkozik, ezen túl esetleg a hatásfokozó mesterségbeli fogások alkalmazására /tempó, dinamika fokozása stb./. - Az együttesek külső megjelenéséhez hozzátartozik a csak mérsékelten stilizált viselet alkalmazása - és szemben pl. a lengyel kísértő zenekarok gyakran szalonzenekarra emlékeztető összetételével - a fúvós vagy cigányzenekari kíséret.

A Szovjetunió szinpadi néptánckulturájának áttekintésére a jelen keretek közt még akkor is csak ügyel-bajjal vállalkozhatunk, ha megmaradunk az Uralon inneni terület vizsgálatánál. Csak jelzésekre szorítkozhatunk, így mindenekelőtt arra, hogy általában nemcsak a hivatásos, hanem az amatőr együttesek előadói színvonala is technikai értelemben a legjobb az egész európai körképben /talán néhány flamenco-táncost leszámítva, akinél a technika speciális kifejezőerővel is párosul/. Ez az előadói adottság általában lírai műfajokhoz kötődik és - ami talán fontosabb most - többé-kevésbé stilizált táncanyaghoz. Területenként persze árnyalódik a kép. A Baltikum együtteseinek repertoárján pl. átüt a finn-lengyel-skandináv társastánckulturával rokon táncanyag, számos orosz és ukrán együttesnél pedig sajátos izmel jelenik meg az elnépiesedett régi quadrille-ok formavilága. A kaukázusi együtteseknél ugyanakkor kialakult egy egészen sajátos nemzeti stilizáció, amelyben a virtuóz technika megjelenését /pl. a férfiak spiccelését/ sem véljük folklórtól idegennek, sőt, éppen adott formájában érezzük hitelesnek. Vizsgálódásunk alap gondolatát követve azonban sok orosz, belorussz és ukrán együttes repertoárjában egyfajta - már eleve szinpadon tradicionálódott - folklórfelfogás továbbélését tapasztalhatjuk. Annyit jelent ez, hogy a folklór inkább mint külső ötlet, mint reális vagy nem reális koreográfiai téma jelenik meg a táncművekben /vetélkedők, tánc a szimbolikus jelentőségű szamovár körül stb./, a kifejezést szolgáló mozdulatkincs azonban ismét sztereotípiázódott, s többé-kevésbé elvesztette kapcsolatát az élő folklórral. A jelenség azért figyelemreméltó, mert az orosz táncfolklórkutatás eredményei egyébként szintén nem lebecsülendők; a szinpadon látható beállítások tehát az anyagfeltárással nincsenek szerves kapcsolatban.

Ha arra gondolunk, hogy pl. az egyik legszebb és legősibb tánctípus, a méltóságteli horovod tiszta alapformáit csak ritkán látni, ellenben annál inkább áttételeit, a színes kenő és térjátékokat halmozó, revüsitett formákat, - megérthetjük, hogy a színpadképben egyazon tény két oldala jelenik meg. A balettmester-koreográfus széleskörű együttesvezetői alkalmazása nemcsak a táncosok magas színvonalu felkészítését jelenti, s bizonyos bevezetett koreográfiai formák biztonságos-rutinos alkalmazását. Jelenti azt is, hogy a tanítómesterek egyben kodifikált lépésanyaggal, mozdulati formákkal dolgoznak /hiszen az orosz mütáncformák kialakulása ugyancsak visszanyulik a forradalom előtti korszakra, de a balettiskolák karakteranyagában szintén ez a kodifikáló merevülés érvényesül/, s a mozgáskincs ritkán kap ösztönző impulzust az élő vagy archivált folklórból. Ugyanakkor a "kodifikáltság" állapota a koreográfiai műfajok, műformák alkalmazásában is érvényesül: a nagy mesterségbeli tudással komponált szvitformák mellett, amelyeket olykor tréfás zsánerképek tarkáznak, az együttesek műsorszerkezete általában nem tájékoztat az egyéni koreográfusi idea létéről. Az olyan nagyszerű hatású művek is, mint pl. Mojszejev "Partizántánc"-a, inkább kivételnek tekinthetők, - a koreográfusi törekvések az "össznépi repertoárban" elsősorban a magas technikájú divertissement-műfajokhoz kötődnek. Emiatt a táncművészet egészén belül ismét bizonyos hasadást, vagy legalábbis munkamegosztást észlelhetünk: a "komoly" koreográfiai gondolatok tolmácsolásának feladata a balett osztályrésze marad, míg a néptánc-koreográfiák az igényes-látványos szórakoztatás funkciójával párosulnak.

Bulgária, Románia és Jugoszlávia színpadi tánc-kulturáját együttesen említjük, s nem a különbségek egybemosása céljával. Hiszen jól tudjuk, hogy memyre más a bácskai bunyevác mumacska kóló és egy aszimmetrikus makedon körtánc, ismét más a regáti hóra, vagy az erdélyi legényes és hajdau megjelenése. A viszonylag mindenütt élő folklór jelenléte teszi jogossá, hogy együtt említsük a három országot, de az is, hogy a folklór-kinccsel a legtöbb helyen hűségesen és dinamikus előadással sáfárkodnak az együttesek. Nemzeti esztétikai-koreográfiai ideálok is kialakultak, noha e tény olykor negatív jelenségekben mutatkozik. Az egyébként általában harmonikus szerkesztésű és hatású bolgár koreográfiákban például itt-ott feltűnnek a revüszerű csoportos beállítások és mozgatások, de utalhatunk arra is, hogy a román együttesek produkcióiban az utóbbi években kezd tért hódítani a prestissimók erőltetése, ami által csökken a hangulati-képi differenciáltság is. Mindez azonban keveset változtat a színpadi tánc-kultura kedvező balkáni összképen, s azon, hogy bármelyik

ország együtteseit nézve többnyire a folklór színvonalas interpretációjával találkozunk, - csak ismét hozzá kell tenni, gáncsoskodó szándék nélkül, hogy valójában szerény a koreográfusi ambíció, szűkös a műfaji skála, amelyen belül ez a színvonalas munka jelentkezik.

A szinpadi néptánc magyarországi művelőinek körében már az ötvenes évek derekán kezdett kialakulni valamilyen elégedetlenség az elért eredményekkel szemben, s valamiféle többet-akarás a szinpadon mutatkozó választék bővítésére, egyáltalán: a néptánc nyelvén megnyilvánuló koreográfiai gondolat jogosultságának elismertetésével. E művészeti közérzet, majd aktív alkotótevékenység kialakulásában részben a csalódás is közrejátszott, t.i. annak felismerése, hogy a klasszikus balett a maga törekvéseivel és eszköztárával nem tud, s nem is nagyon kíván a speciális jegyeket felmutató nemzeti táncművészet kialakításán fáradozni. Erjesztő hatásával azonban közremunkált a nagy zenei példaképek, Bartók és Kodály életműve is, amelyek félreérthetetlenül jelezték, hogy a legrokonabb művészeti ágban meg lehetett oldani a tradíció és a korszerűség, a nemzeti és egyetemes érvényű igény és kifejezés szintézisét.

Nem kisérhetjük most nyomon, hogy a kezdeti homályos akarások hogyan váltak koreográfusainknál egyre tudatosabb törekvéssé, alkotói tette. Csak éppen jelezhetjük, hogy a szándékok előbb különböző drámai kompozíciókban, balladákban testesültek meg, később különböző expresszionista karakterű mozdulatelemeknek a néptáncon belüli meghonosításában, majd - a hatvanas évek második felétől - a különböző zenei műformák koreográfiai adaptálásában, s a balettszinpadról már ismert szimfonizmus módszerének és a néptáncnak egyesítésében. A felsoroltak persze inkább a munkáló folyamatok külső burkát, műfaji megtestesülését jelentik, - a dolgok legfőbb mozgatója, legalábbis a vezető koreográfusoknál az alkotó program, a néptánccal való többet-mondás igénye. "Nemzeti táncnyelvünkön egyénit és többet mondani a világról a világnak" - talán ebben összegezhethetők a célkitűzést, hozzátéve, hogy csakugyan a program sikeres valóra-váltása lehet az, ami a koreográfust a mesteremberek sorából kiemeli, s a koreográfiát is a társművészetek egyenrangú partnerévé avatja.

A megvalósításról szólva megállapíthatjuk, hogy - a korábbi eredmények megtartása mellett - a koreográfiai műfajok, műformák választéka az elmúlt tizenöt évben csakugyan hallatlan mértékben kiszélesedett. Jelentős, meggyőző művek sora született különböző zsánerekben / s az alkotóibemutatói vállalkozókészség érdeme ezuttal inkább az amatőr együtteseké/, azonban végigpásztázásukra, s az alkotók méltatására itt ugyanugy nincs lehetőség, mint az alkotás folyamatában történetileg megjelent buktatók,

torzulások elemzésére. A problémákat is csak jelezhetjük, megemlítve, hogy pl. egy időben elharapódzott néptánc-koreográfiánkban is a kegyetlenség kultusza, máskor pedig épp fordítva: steril, emberi érzésektől kilugozott formák kerültek a néző elé. A koreográfusok hiányos kifejező képessége vagy a táncosok technikai elégtelensége miatt az újat mondani akarás ugyancsak nem egy esetben jámbor szándék maradt. Azt is elmondhatjuk, hogy az ábrázolásmód tizenöt éven belül nem egyszer ingadozott a teljesen naturális és a teljesen absztrakt szférája között, vagy, hogy a modernség akarásában olykor teljesen elmosódtak a néptánc-alapok, míg máskor - ugyancsak a korszerűség jelszavával - a koreográfiai hozzátételek tudatosan kerülő néptáncmások kerültek színpadra. A legfrissebb tendenciákat is figyelve olyan polarizáló szándékoknak lehetünk tanúi, amelyek a táncos erőknél a színpadon kívül kívánnak nagyobb súlyt, életteret biztosítani: részben eltolódás érződik a könnyebb látvány-igény kiszolgálása felé /felvonulások, táncos "defilé" ünnepségeken, az idegenforgalmat is bekalkulálva/, részben - ujjromantikus tartalommal - felbukkan egyáltalán a koreográfiai munka létjogosultságának megkérdőjelezése is /a "táncház-mozgalommal" kapcsolatban, az ifjúság anyanyelvi táncos szórakozásának elsődlegessége ürügyén. Alig kell mondani, hogy e tendenciák nemigen járulhatnak hozzá az eddigi eredmények gazdagításához, továbbviteléhez./

x x x

A lezárult körképet még egyszer áttekintve megállapíthatjuk, hogy századunk legutóbbi évtizedében az európai színpadon a néptánc elsősorban a szórakoztató látványosságokkal szemben támasztott igényeknek felel meg; a különböző országok táncmozgalmainak vezetői, koreográfusai és pedagógusai - függetlenül államuk társadalmi berendezkedésétől - egyaránt e funkció betöltésére törekednek együtteseikkel, lemondva a művészet tartalmasabb katartikus célú küldetéséről. De vajon van-e jogunk - e kedvőtlen kép láttán - más országok teljesítményét lebecsülően megítélni, s ilymódon a kivételként jelentkező magyarországi törekvéseket előnyös helyre rangsorolni? Ugy véljük, nincs, s erre az álláspontra nemcsak a méltányosság, egymás művészet-szemléleti "belügyeinek" tiszteletbentartása kell, hogy sarkalljon bennünket, hanem az is, hogy az új magyar koreográfiáknak idáig egyfajta nemzeti "beltenyészetben" kellett születniük, élniük és meghalniuk, az igazi erőpróba: a széleskörű hazai és nemzetközi reflexió nélkül.

Egymás állapotának tiszteletbentartása ugyanakkor nemcsak a megértést jelenti, hanem a helybenhagyását is annak, amit több ízben koreográfia ambícióhiányként említettünk és helytelenítettünk. A fejlődés reményében hogyan lehetne utat találni a türelmetlenség és az állóvízes mozdulatlanság között? A válasz már azért is hallatlanul nehéz, mert - és erről számtalan alkalommal meggyőződhattünk - a különböző országok folklórtáncműveinek képviselői mind a saját módszerüket tartják a legautentikusabbnak, legideálisabbnak, akár naturalista, akár technicista alapokról hangozzék is el nyilatkozatuk. Talán a nemzetközi fesztiválok szerkezetének módosulása, egyáltalán a nemzetközi összehasonlítás fórumának megteremtése hozhatna lassu változást. Mindnyájan tudjuk azonban, mennyi nehézséggel jár egy ilyen fórum megteremtése.

Budapest, 1974. szeptember

HAGYOMÁNY ÉS KORSZERŰSÉG A NÉPTÁNCMŰVÉSZETBEN

Pesovár Ernő

A zene és költészet, képzőművészet és színház **XX.** századi megújhdásában egyaránt jelentős szerepet játszottak az egyetemes emberi kultúra nagymúltú tradíciói, az **u.n.** primitív művészetek, távoli földrészek eddig ismeretlen alkotásai és a folklór. Az új esztétikai normák körvonalazásában, a formanyelv megújításában, napjaink égető problémáinak megfogalmazásában ebből a parttalan tradícióból merített a nagy alkotók sora, s tette egyuttal az egyetemes kultúra szerves részévé a harmadik világ művészetét, s az európai parasztság folklórlját.

Nem új jelenség ez a tendencia az európai művészetben, hiszen előzményeit felismerhetjük a romantika folklórizmusában, filozófiai előkészítését pedig a felvilágosodás korában. E művészi tendencia korszerű kiteljesedését, eddig ismeretlen mélységeket feltáró megvalósulását pedig napjainban is érvényes tanúlságként Sztarvinszkij és Bartók, Eliot és József Attila, Picasso és Csontváry művészete jelenti számunkra.

E nagy múltú, s a századunk világképében végbemenő mélyreható változást tükröző művészeti áramlat szerves része mindaz, amit a táncművészetben is nyomon követhetünk, s aminek egyes jeleit már a század első felében is felismerhetjük.

A művészeti koncepció újraértékeléséhez, a folklórizmussal összefonódó modern hangvétel kialakításához ugyanis már ekkor indítékot adtak olyan alkotások, mint Sztarvinszkij, Bartók, de Falla és Milhaud balettjei. E művek inspiráló hatására azonban még nem alakult ki, nem alakulhatott ki velük egyenértékű, forradalmi változás a táncművészetben, nem kerülhetett sor a formanyelv egész rendszerét **revidáló** fordulatra. A folklór értelmezése és felhasználása még alig jelentett többet a kor táncművészete számára, mint a romantika balettjében. Az erre jellemző felfogás szerint ugyanis a folklórnak csak a klasszikus formanyelvhez hasonllya van létjogosultsága, csak a *couleur locale* megteremtésében van szerepe.

Ha a folklór értelmezésében, lehetőségeinek a felismerésében még nem is hozott fordulatot a táncművészet e periódusa, kétségtelen érdeme viszont, hogy megvetette a modern balett mozdulatvilágának az alapjait, s ebben jelentős szerepe volt a **XX.** századi zene újfolklórista

irányzatának. Az már más kérdés, s a táncművészet fejlődésének sajátos problémája, hogy e modern mozgásforma térhódítását, kiteljesedését és következetes alkalmazását is sok esetben hátráltatta, gátolta ugyanaz a szemlélet, mely a folklór felhasználásában is érvényesült. Így nem csoda, ha a modern táncművészet, helyesebben a modernnek nevezett egyes művek elsősorban a megalkuvással terhes eklekticizmus benyomását keltették, s keltik néha napjainkban is.

Minden esetre e kapunyitásnak, a modern táncművészeti irányzatok előfutáraiként számontartott alkotóknak köszönhető, hogy napjainkban már egyre jelentősebb helyet foglalnak el, erőteljesebb szint képviselnek új mozdulatrendszerek, a modern balett különböző irányzatai, melyekben ugyancsak helyet, illetve bizonyos fokú szerepet kap a tágabb értelemben vett folklórismus. Ezek közül első helyen az egyértelműen folklór gyökerei amerikai jazzbalettet említhetjük, mely teljesen új utat keresve, új alapokra építette fel egész mozgásvilágát. Emellett megtaláljuk a folklórismus tendenciáját olyan alkotók munkájában is, mint amilyen Bójárt. Számomra legalábbis ezt jelenti az indiai táncművészet inspiráló hatása. S ugyancsak a folklór iránti érdeklődésről tanáskodik a Kölni Nyári Táncakadémia és a Palucca Iskola továbbképzési programja. Ezekben is helyet kap a spanyol tánc mellett a kelet- és délkelet-európai népek táncfolklórja.

Ez a vázlatosan jelzett tendencia és érdeklődés is arra utal tehát, hogy a balettművészet is revideálta, vagy revideálni kívánja a néptáncoktól vallott felfogását, s nem tekinti ma már elegendőnek a múlt századi nemzeti táncstílusokból sarjadó karaktertáncok felhasználását.

A klasszikus értelemben vett színpadi táncművészet modern törekvéseiben is kimutatható folklórismus mellett a néptáncmozgalomban részt vevő amatőr és hivatásos együttesek nagy tábora képviseli egyértelműen a hagyományból sarjadó újfolklórista irányzatot, bizonyítva ennek erejét, s e törekvések mögött álló társadalmi igényt. Elsősorban ennek a mozgalomnak köszönhető, hogy az európai néptánc, a harmadik világ klasszikus hagyományai, elemi erejű tradíciói az egyetemes táncművészet vérkeringésébe jutnak. S e mozgalom kezdeti, naiv elképzelései, napjainkban is sokrétűen értelmezett célkitűzései ellenére is a legjobb képviselői révén a táncművészeti élet szerves részévé tette a néptáncot s az ebből sarjadó színpadi stílust. A folklórisztikus törekvések e reneszánszában jelentős szerepe van a szocialista országok néptáncmozgalmának, az amatőr és hivatásos együttesek propagatív munkájának, művészi eredményeinek.

Századunk második felére a történelmi és társadalmi körülmények megteremtették az előfeltételeit annak, amit Bartók a zenei folklórizmus jelentőségét és szerepét hangsúlyozva körvonalazott, s ami lényegében a néptáncművészetre is érvényes. Bartók 1931-ben azt írta: " A népi zenének főleg olyan országokban van mással nem pótolható jelentősége és szerepe, ahol alig van egyéb zenei hagyomány és ami kevés van is, az egyáltalán nem számottevő. Ilyen országok Kelet- és Délkelet-Európa legtöbb országa, tehát Magyarország is."

A történelmi körülményekből fakadó szükségszerűség ötvöződik tehát a század nagy áramlatával, az újfolklórizmussal, s mindezeket nagyobb keretbe foglalja művelődési politikánk, megteremtve a szélesebb lehetőségeket biztosító bázist.

A néptáncmozgalom e sokrétű indítékai és összetevői között jelentős szerepet kapott tehát az is, hogy számottevő fáziseltolódással a délkelet-európai népek történetében a közelmúltban, illetve szinte napjainkban zajlott le a hagyományos paraszti kultúra felbomlása, s így természetes folyamat e tradíciók megmentése, a nemzeti kulturákba való beolvasztása.

Ugyancsak jelentős szerepe van e folyamat indítékai között a hagyományból sarjadó új közösségi formanyelv szükségszerű keresésének. A kitáruló művészeti horizont jegyében pedig egyre erőteljesebb arculatot öltött a korszerűség és folklórizmus egymásba fonódó értelmezése a néptáncmozgalomban, népművészetben egyaránt.

A korszerűség vonásának tekinthetjük a hazai néptáncművészetben, hogy a folklór értelmezésében, a hagyomány ápolásában és felhasználásában egyaránt megvalósul ma már a Bartók és Kodály által kiművelt koncepció. Ennek lényege, hogy a magyar táncművészet egészére, a különböző történelmi rétegekre, nagy múltú tradíciókra támaszkodik néptáncmozgalmunk a formanyelv gazdagításában, napjaink nemzeti stílusának a kiművelésében. Köszönhető ez a néptánc kutatás eredményeinek, a zenefolklór tanulmányait a néptánc kutatásban is érvényesítő tudományos munkáknak, s annak a kollektív erőfeszítésnek, mely a gyűjtőmunka kezdeti periódusára, a magyar néptáncra vonatkozó ismeretek megalapozására volt jellemző.

Mindezek eredményeként a mai néptáncművészetünkben a romantika nemzeti stílust teremtő törekvéseivel szemben olyan sokrétű, árnyalatokban gazdag formanyelv körvonalai rajzolódnak elénk, mely mélyrenyúló gyökereivel, az archaikus vonásoknak nagyobb hangsúlyt adó szándékával egyetemesebb érvényű.

Míg a múlt század népi-nemzeti stílusát szinte kizárólag a korábbi hagyományból frissen sarjadó verbunk és csárdás képviselte, addig ma a tánckulturánk egészét felölelő, összetett formanyelv körvonalai bontakoznak ki. Ez azt jelenti, hogy a verbunk és a csárdás mellett a középkori tradíciókat őrző kör- és fegyvertánc-hagyományok, a régi stílusrétegbe tartozó férfi, páros és csoportos táncok mind szerves részei napjaink néptáncművészetének. Ennek a sokrétű, összetettebb formanyelvnek az egyetemesebb volta pedig abban rejlik, hogy a hagyomány archaikusabb rétege kevesebb áttétellel, közvetlenebbül gyökerezik a környező népekkel közös tradíciókban, sőt a tágabb európai hagyományban.

Szerves része ennek a látásmódnak és törekvésnek az is, ahogy néptáncművészetünk kitért a kapuit elsősorban a Kárpát-medencében élő népek hagyományára és a balkáni tánckultúra előtt. Néptáncművészetünk így az összetettebb és átfogóbb formanyelv kialakításában is követi a bartóki koncepciót, amikor a hagyomány archaikusabb rétegét felhasználva az ehhez kapcsolódó rokon tradíciók iránt is fogékony.

A formanyelv korszerűségének, illetve a korszerűség lehetőségének másik forrása tánc-hagyományunk szinte általános érvényű vonása, a rögtönzöttség. Megmerevedett formák helyett az állandó változás és újraalkotás néptáncaink lényege, s így szinte önmaga kínálja a korszerű újra-fogalmazás lehetőségeit, de elveit is.

A táncfolklórból sarjadó táncművészet, új formanyelvet teremtő, új színpadi stílust létrehozó törekvéseiben joggal meríthet ebből a felhasználás és újraalkotás kimeríthetetlen lehetőségeit biztosító rugalmas hagyományból. A táncfolklór sokrétű mozgáskincse tehát éppen rögtönzöttsége miatt alkalmas arra, hogy új mozdulatrendszer kidolgozásának az alapja legyen, hogy napjaink érzés- és gondolatvilágának a megfogalmazására olyan formanyelvet adjon a koreográfus kezébe, mely nem megmerevedett sablonokból áll, melyhez nem asszociálódnak elkoptatott képzetek. S ez a formanyelv egyúttal alkalmas arra is, hogy tág lehetőséget biztosítson az alkotó művészeknek a közösségből sarjadó egyéni hangvétel kialakítására.

A hagyomány vállalása, a hagyomány iránti elkötelezettség nemcsak a formanyelvet, de bizonyos mértékig az alkotói módszert is meghatározza. A néptánc egyik legfontosabb tanulságaként ugyanis a táncalkotás immanens elveire, a tánc világának önelvű törvényeire hívta fel a figyelmet, s tárta fel a táncművészet számára is a valóban korszerű kifejezésforma lehetőségeit. A táncfolklór a tanulságát, s e tanulság felhasználását is méltán tekinthetjük a korszerűség egyik ismervének.

Századunk művészetének ugyanis többek között az a jellemző vonása, hogy a különböző művészeti ágak fokozott mértékben koncentráltak sajátos kifejezési formáik kiművelésére, e sajátos kifejezésformákban testet öltő látásmód és alkotói rendszer kialakítására.

Tánc hagyományunk alapján megismerhető komponálási elvek, Berzsenyi oly sokat idézett "titkos törvényi" tehát a táncművészet egyik aktuális problémájának a megoldásához is indítékot adhatnak. Inspirálóan hathat e törvényszerűségek megismerése, felhasználása a megformálás elveinek, a táncalkotás grammatikájának újraértékeléséhez, a tánc költészetének újszerű értelmezéséhez.

Szinte elválaszthatatlanul összefonódott a komponálási elvek kiművelésével, lehetőségeinek a kutatásával a gondolati líra megjelenése és jelentős szerepe néptáncművészetünkben. Az ilyen jellegű alkotások közül is jónéhány a hagyományban gyökerező korszerűség jegyében öltött testet, tanúságot téve emellett, hogy a hagyomány vállalása bizonyos mértékig a tematikáját is meghatározhatja. A néptánc hangvétele, a néptáncban rejlő magatartásformák sok esetben ugyanis ma is aktuális érzelmi, indulati elemek, költői gondolatok hordozói. A tánc hagyomány és az ehhez szervesen kapcsolódó jelenségek, a szokáskeret és a folklór rokon területei olyan tematika felhasználására, kibontására, újramegformálására adnak tehát lehetőséget, melyek tartalmilag is gazdagítják, gazdagíthatják napjaink táncművészetét.

A korszerű tematikának és a néptánc sajátos komponálási elveinek az összefonódását pedig azok a koreográfiák is tükrözik, melyek vagy a drámaibb hangvételi, expresszív kifejezésforma vagy a zártabb szerkezetű konstruktivizmus jegyében születnek. Az ilyen jellegű komponálás elveit, előzményeit is felismerhetjük ugyanis a tánc hagyományban. Így pl. a verbunk oldottabb formái, csapongóbb szerkesztési sajátosságai kézenfekvő előképei lehettek az expresszivebb komponálásnak, a legényes következetes logikája pedig a zártabb felépítésű, hűvösebben fogalmazott konstruktivista alkotásokra hathatott ösztönzően.

A táncfolklórban rejlő lehetőségek, a korszerűen tovább élő tradíció e néhány kiragadott példája is jelzi tehát, hogy néptáncművészetünk olyan problémákra keresi a megoldást, amelyek napjainkban időszereket, s megoldásuk az egyetemes táncművészet fejlődését szolgálja. A néptáncművészet tehát nem exotikumként, hanem a XX. század művészeti törekvéseinek szerves részeként vállalja a reá háruuló feladatokat a táncművészet megújulásában, szemmel látható térhódításában. S meggyőződésem, hogy e sokrétű feladatkörben csak úgy állhatja meg a

helyét, ha mint önálló művészeti stílus követi azt az alkotói módszert, amelyet Bartók fogalmazott meg, amikor Kodály és saját maga népzeneből sarjadó művészetét így jellemezte:

"Hangsúlyoznom kell: a mi esetünkben nemcsak arról volt szó, hogy egyes melódiákat megszerezzünk és a maguk egészében vagy részleteiben műveinkbe beépítsük, és hagyományos eljárással feldolgozzuk. Ez mesterember-munka lett volna és nem vezetett volna új, egységes stílus megalkotásához. A mi dolgunk az volt, hogy megérezzük ennek a mindaddig ismeretlen zenének szellemét, és ebből a szavakban nehezen kifejezhető szellemből teremtsünk új stílust."

Budapest, 1974. nyarán

BEMUTATÓK, VENDÉGJÁTÉKOK AZ OPERAHÁZBAN^x

/1971/72. - 1973/74./

Körtvélyes Géza

Minden jelentős művészegyüttes élő szervezet. Folyamatosan változik, új elemeket olvaszt magába és régebbieket vet ki, miközben megőrzi lényegét, egyedi arculatát. Érvényes mindez Operaházunk balettegyüttesére is, amelynek fejlődése egészséges irányu, változatos és gazdagodó összképet mutat. A társulat az utóbbi évadokban olyan értékeket illesztett meglévő kincsei közé, amelyek a magyar balett művészi színvonalát és egyetemes jellegét egyaránt növelik, szolgálják.

Nem látszik feleslegesnek, hogy emlékeztessünk rá: a 60-as évtized forrongó, újat kereső karaktere /és mérlege/ szükségszerű folytatása volt annak a páratlan művészi "felfutásnak", amely a Harangozó-Nádasi-fémjelzte magyar nemzeti balett és az orosz-szovjet balett szerencsés találkozásának volt köszönhető. Ennek során egyfelől tetőpontjára érkezett saját, korábbi fejlődésünk főbb vonulata: Harangozó modern, realiztikus koreográfiai munkássága, amelynek színpadi megvalósításához Nádasi mester a kiváló táncművészek több nemzedékét bocsájtotta sikeres művészi útjára. Másfelől meghonosítottuk - a kitűnő szovjet alkotók és balettmes-terek közvetlen, személyes betanító és pedagógiai munkája segítségével - a multszázadi romantikus-klasszikus tradíciók felfrissített mesterműveit, valamint a szovjet balett nagy, heroikus-drámai korszakának legjelentősebb darabjait.

Folytatni és fokozni mindezt ugyanabban az irányban csupán úgy lehetett volna, ha Harangozó mester újabb alkotásai gyarapítják nemzeti repertoárunkat, illetve ha átvesszük a szovjet balett új, 1950 óta született termésének legjavát is. Különböző okok folytán azonban ez nem így történt: Harangozó Gyula már a megérdemelt, gazdag életműre visszatekintő pihenést választotta, - a szovjet balettől pedig /a klasszikus értékű Prokofjev - Lavroszkij "Romeó és Julia" 1962. évi bemutatása után Mihail Fokin három művét, továbbá a "Csipkerózsika"-t és a "Laurencia"-t vettük át, amelyek a korábbi periódus értékeit, ennek meghonosítását egészítették ki.

^x E tanulmány eredetileg az Operaház és az Erkel Színház 90. évfordulójának évkönyvében /1974/ jelent meg.

A fejlődés törvénye, a szélesebb körű tájékozódás szükségége és lehetősége s különösen új, tehetséges hazai táncalkotók sikeres jelentkezése fordította ezért részben más irányokba is a műsortervezés figyelmét. Eck Imre, Seregi László, Barkóczy Sándor majd Fodor Antal neve emelkedett ki a 60-70-es évek folyamán az új művekkel, főleg egyfelvonásos balettekkel jelentkező koreográfusok sorából, s közülük - a meglévő koreográfiai hagyományt legeredményesebben, legharmónikusabban tovább folytató műveik útján - Seregi László munkássága került előtérbe.

Joggal mondható el, hogy Seregi lépett az Operaházban Harangozó Gyula örökébe, s az ő eddig alkotott műveiben folytatódik és ujul meg legjellegzetesebben az együttes előadóművészi tradíciója is. Kibontakozó tehetségének erényei, sajátosságai - egyes operák nagy balettbe-tétei után - a "Spartacus"-ban /1968/ és a két Bartók-balettben /1970/ kristályosodtak ki. E magas hőfoku, hol tragikus, hol költői színekben játszó, de mindenképpen súlyosabb drámai mondanivalót megformáló művek után /amint ez más művészeti ágak alkotóinál is gyakori jelenség/ Seregi könnyedebb fajsúlyu, perszifláló balettkomédia bemutatására vállalkozott. Új szöveget írt s új koreográfiát tervezett Delibes "Sylvia" című, korábban nálunk is sokáig játszott balettjéhez, s e művet - amelyet az Erkel Színház 1972 tavaszán mutatott be, azóta is telt házak előtt játsszák.

Valóság és színház, élet és szerep összefonódása, egymásba játszá-sa az irónikusan megrajzolt századvégi balett-társulat művészi- és magán-életében, - igényes koreográfiai idézetekkel fűszerezett táncos feladatok, - hatásos, látványos tömegjelenetek és csoportos táncok, tartózkodó és harsány komédiázás villódzása, egymás követése biztosítja a balett vonzó erejét. Az önfelelt játék és a bővérű humor amúgy is kelendő bármely színházban, ez a darab pedig ebbéli mivoltában talán a legközvetlenebbül folytathatja Harangozó vidám hangvételi oeuvre-jét, s feltétlenül kielégíti a vidám, de nemes szórakozásra irányuló igényeket.

Seregi eddig alkotott művei rendre elnyerték a hazai közönség tet-szését, s az Operaház társulata külföldön is több országban aratott már szép sikert velük. E siker továbbgyűrűzésének tekinthetjük, hogy az el-múlt évadokban került sor a "Spartacus" és a Bartók-balettek külföldi bemutatására is Seregi betanításában. A bécsi Operaház utazó társulata és a müncheni Operaház "A csodálatos mandarin"-t, ugyancsak Münchenben, valamint nyugat-berlini Operaház "A fából faragott királyfi"-t, a kelet-berlini Opera pedig a "Spartacus"-t mutatta be kedvező fogadtatással.

A "Sylvia"-val egy évadban került sor Barkóczy Sándor és Fodor Antal egy-egy új, egyfelvonásos balettjének bemutatójára is. Maros Rudolf és Szokolay Sándor alkotásai a mai magyar zene eseményeiként kerülhettek az Operaház krónikájába, színpadi megoldásuk pedig Seregítől eltérő, újabb stílust eredményezett. A Maros - Barkóczy alkotta "Vonósszimfónia" a neoklasszikus szimfónizmus utját járja, kellő muzikalitással és koreográfiai ötletességgel, ám a ki nem bontott drámai történet látzatának ballasztja művészi hatását tompította. - "Az áldozat", Szokolay - Fodor táncjátéka szimbolikus expresszív elemekkel /amelyek a klasszikus és a karaktertánc motívikájával vegyültek/ korszerű mondanivalót formált meg, néhány szép és hatásos rész megoldással vonva magára a figyelmet, s jelezte azt is, hogy a koreográfus milyen irányban óhajt alkotómunkájában továbblépni.

E két táncmű jelentőségét elsősorban abban jelölhetjük meg, hogy a színház munkájában a többféle alkotói stílus, műfaj, formanyelv és technika utját egyengették, ill. szélesítették. Miután az évadonkénti két bemutató /vagy éppen felújítás/ nem adhat módot több magyar koreográfus gyakoribb művészi megnyilatkozására, így pl. Fodor és Barkóczy is más társulatoknál - Budapesten és vidéken, - ill. a Televízióban is folytatta /az ott adott lehetőségek szerint/ koreográfusi munkáját. S ez a szükség vezette részben arra is kettőjüket, hogy az Operaház legfiatalabb táncosaival - stúdiójellegű csoportosulásban - különböző vidéki városokban mutassák be néhány kamarabalettjüket /az Országos Filharmónia szervezésében/, amelyek premierje: "Tízperces baettek" címen 1973 őszén a Budapesti Művészeti Hetek során az Operettszínházban volt.

Fentebb műfajt is említettünk, s most érdemes lesz ennél kissé elidőznünk. A szovjet balettel való átütőerejű találkozás előtt ugyanis hosszú évtizedeken át az egyfelvonásos balett uralkodó, sőt kizárólagos műfaja volt a balettegyüttes munkájának, amelyet azután - azt mondhatni - a többfelvonásos művek periódusa váltott fel. Az 50-es évek közepétől, elsősorban a 60-as évek első felében került sor ismét egyfelvonásos táncjátékokra, a közönség azonban még ekkor is /lényegében a 70-es évekig/ az egész estét betöltő baletteket kedvelte jobban. Átmeneti állapot volt ez, hiszen újabb, modernebb balettművek - zenében és koreográfiában is - jobbára rövid lélegzetűek, noha a szovjet balett világhírű hódítása a többfelvonásos balett műfaját sokfelé ismét népszerűvé tette. Az egyoldalú műfaji orientációt valamelyest a 70-es évtizedre nálunk is megváltozott, méghozzá a balettművészet hazai népszerűsödésével, a jólsikerült többfelvonásosok kisebb választékával, növekvő számú budapesti vendégjátékkal s a külföldi eredmények szélesebb körű átvételével összefüggésben.

Az "Áttörést" az 1973 januári dán balettest hozta meg, az angol balett eseményeit közvetítő 1971-es Ashton bemutató, "A rosszul őrzött lány" után. A kiváló felkészültségű saját iskolát képviselő dán társulat a mesei ábrázolás napfényesebb, karakterisztikusabb oldalát kibontakoztató Bournonville örökséget birtokolja, annak egyedüli letéteményese. Ebben a tradícióban a népi eredetű karaktertánc - pl. a "Giselle"-hez és a Csajkovszkij-balettekhez képest - nagyobb s talán még inkább funkcionális szerepet játszik. A klasszikus matéria jellege és használata szembetűnően dinamikus és "technikás": sok aprózó-diszített lépés s a férfitánc szokásosnál nagyobb szerepe, természetesebb játékoság /amely a színészi feladatokat is hangsúlyozza/ jellemzi ezt a stílust, s egyúttal véve eredendően "evilágibb" hangvételű, még akkor is, ha a dán művészek gondosan megőrzik korhoz kötődő, muzeális értékű rekvizitumait /pl. az avitt pantomimjátékokat/ is.

Hans Brenaa mester - aki Flemming Flindt balettigazgatóval a művet Koppenhágában felújította - tanította be Operaházunkban a Bournonville-tradíció egyik leghíresebb darabját, a "Szilfid"-et /egy felvonásban, két képben/. A mű főszerepeit - a szokásos, párhuzamos szereposztásban - Kékesi Mária, Róna Viktor és Pülöp Viktor, ill. Metzger Márta, Sipeki Levente és Pethő László kapták meg: az előbbieket szerepük drámaibb, az utóbbi művészek játékosabb oldalát hangsúlyozták, - jónéhány sikeres mellékszereplő és balettkar igényes társaságában.

Az est koncertjellegét azonban elsődlegesen a műsor második fele, Harald Lander világhírű "Etüdök"-jének bemutatása hangsúlyozta. Ez az 1948-ban készült, cselekmény nélküli neoklasszikus "iskoladarab" a balettgyakorlatok lépésanyagát és felépítését fűzi össze ötletes, változatos, egyre hatásosabbá fokozódó táncművé. Az etüdök sorozata ugyanakkor megmutatja /egyben "le is leplezi"/ az előadó együttes klasszikus felkészültségét, biztonságát és virtuóztatását.

Balettgyüttesünk - Orosz Adállal, Dózsa Imrével és Havas Ferencel, ill. Csarnóy Katalinnal, Keveházi Gáborral és Sterbinszky Lászlóval az élen - az "Etüdök" előadásával nagy közönségsikert aratott. A bemutató óta a társulat és a közönség is mindinkább "felnőtt" ehhez az alkotáshoz, amely nemcsak a műfaj meghonosítását, hanem egy, a korábbtól több vonatkozásban különböző feladat és stíluskör repertoárunkba való szerves beilleszkedését is magával hozta.

Időrendben majd egy esztendővel előzte meg a dán est bemutatóját, - a korszerűség különböző, változatos szemléletű utjainak keresésében és megtalálásában viszont "követte" - Maurice Béjart szólistáinak

budapesti koncertje. Maina Gielgud, Jorge Donn és Daniel Lommel három Bėjart-balettel részletével és egy teljes művel adott izelítőt korunk nagy, humanista táncreformátora ezernyi színezetű művészetéből, s az este lázba hozta a közönséget és a szakembereket is. A négy táncszám négy irányt villantott fel: az "Utazás" variációja Bėjart-nak az ősi-természeti, állathoz közeli téma- és mozdulatvilágát, - "Az ajtó" a bizarr, komikus-sejtelmes hangulatok és mozgáskör szféráját, - a "Bhakti" kettős pedig a hindu vallás képzőművészet, tánc "szentháromságához" való, európai inditékú és szellemű közeledését vetítette elénk. /Az első két mű Pierre Henry elektronikus ill. konkrét zenéjére, az utóbbi indiai zenére készült./

Az "Opus 5" - Webern "Öt tétel vonósnégyesre" című művéhez illesztve - a "hódolat Webernnek" sorozat önálló része. A rövid tételéből álló pas de deux egy egymást kereső, de meg nem találó emberpár modern vonalú költői kettőse. E tánc-kettősben meggyőzően érvényesül Bėjart találékony, új mozdulatformákat kutató, egymáshoz kapcsoló fantáziája. Olyan egyéni színezetű, de a kikristályosodott táncágakra építő formanyelv segítségével alkot, amelyben az emberi test kifejező mozdulatlehetőségei tágulnak ki. Ebben a koreográfiában például minden mozzanatnak egyszerre érzelmi-dramai jelentése és "önálló" formai-plasztikai értéke, szépsége van. Felépítésében nem a férfi és női test ismert mozgásrendje és vonalai uralkodnak, hanem a mozdulatfolyamatokból kibontakozó friz és dombormű törvényei, az emberi testrészek ugyszólván minden irányú mozdulatainak jelentést hordozó ornamentikája.

Fontos találkozás volt az est egy szokásostól, ismerttől jelentősen eltérő, más hangvételi táncművészettel, amelynek azután nagyerejű, gazdag folytatására is sor került. Ez a stílus a táncosoktól "minden irányú" felkészültséget igényel: az európai klasszika, a néptáncok, az amerikai modern tánc, a dzsessz-tánc és a távolkeleti klasszikus tánc stílári és technikai birtoklását, - teljes előadói komplexitást.

Fél évvel a Bėjart koncert után a Kubai Nemzeti Balett újabb budapesti fellépésének második műsora szintén a korszerű koreográfiai művészet eredményeinek bemutatásával emelkedett ki a külföldi vendégjátékok sorából. /Produkcóiok egyébként a táncművészet szempontjából mind jelentősebbé növekvő Budapesti Művészeti Hetek 1972 őszi rendezvényeit nyitották meg./ Ezidáig ugyanis külföldi együttes olyan, egészében lenyigöző és nagyméretű modern táncművet, mint Jorge Lefebre "Oidipus Rex"-e, még nem mutatott be. A nemzeti és egyetemes, a korszerű és a hagyományos

művészet találkozása, /a klasszikus, a modern tánc és az afro-kubai folklorisztikus formavilág/, az elektronikus és népi muzsika, ill. hanghatás, a teljesen lakonikus, karcsu-légies diszletelemek, stílusosan absztrahált jelmezek, s a kitűnően világított szinpadkép szövetkezett itt sikeresen egymással. A társulat pedig magasrendűen sajátította el azt a komplex felkészültséget, amit a Béjart-koncertnél a korszerűség előadói követelménye és bizonyítékként említettünk, s ezzel a technikai és stílári sokoldalúsággal a szocialista országok "balettfrontjának" élvonalába került.

A másik kiemelésre méltó kubai táncmű Alfredo Mendez "Plasmasis" című kettőse - ugyancsak a modern tánc perfekt tudása alapján, ennek jegyében - az élet biológiai, alkati, mozgásbeli fejlődését vezette végig a sejtől a homo sapiensig. Világszínvonalu interpretálásban újfent bizonyította a modern tánc rendkívül izgalmas, széleskörű kifejezési és plasztikai lehetőségeit, és ezért is vált - az "Oidipus Rex" mellett - a vendégjáték modern műsorának emblémájává. Mindkét művet - a köztük mutatkozó különbségekkel együtt - értelmes-logikus előzménynek és stimulátornak is tekinthetjük abban, hogy azután 1973 decemberében sor került Maurice Béjart baletttestjére az Operaházban.

A színház műsortervezési koncepciójában az új szemléletű és megoldású hazai művek bemutatása mellett egyre inkább kellő hangsúlyt kap a múlt értékeinek s a világ kortársművészete eredményeinek meghonosítása is. Az utóbbi évek során ennek megvalósításában jelentett szép eredményt - mint említettük - Ashton egyik főművének, majd a dán est darabjainak bemutatása. Az újat keresés legexponáltabb nyugat-európai mestere alkotásainak magyarországi premierje azonban nem csupán egy újabb sikeres külföldi átvételt eredményezett, hanem a mai avantgarde jellegű törekvések immár leszűrt, elismert vívmányaiból épített be repertoárunkba jelentős értékeket.

Zenei szempontból a XX. század klasszikusnak számító komponistái: Igor Sztravinszkij és Anton Webern műveiből épült fel a műsor, amely koreográfiailag viszont Béjart gazdag életművének több mint egy évtizedét képviselheti. A program elején a "legfiatalabb", 1970-ben készült új "Tűzmadár" verzió szerepel, középtűt a szólisták koncertjén látott Webern "Opus 5" pas de deux foglal helyet és az estet az 1959-es "Le Sacre du Printemps" koreográfiája zárja, - sorrendjük tehát visszafelé követi Béjart adott alkotói periódusait.

A kép, amit e három mű nyomán kapunk, fontos irányait, jellegzeteségeit közvetíti Bójart kaleidoszkóp-szerűen színompás művészetének. A "Tűzmadár" az elkötelezett, a politizáló, a tömegekhez forduló Bójart alkotása, amelyben a Forradalmár, és a Forradalom ügyének feltartóztathatatlan előrehaladása mellett tesz tiszta, felfűtött hevületű hitvallást. A főhős bámulatosan gazdag táncos megmintázása mellett, esztétikus csoportalakzatok, a kifejező gesztusok és pózok, s az egész koreográfiának hangsúlyozottan a klasszikus formanyelvre való felépítése, - szinte a lehetőség határáig egyszerűsítve a felhasznált mozzanatokot: ez tűnik szembe talán leginkább a megformálásban. S mindez természetesen tetsző harmóniában olvad össze Sztravinszkij nagyszerű muzsikájával /az eredeti balettzene szvitjével/, mintha a két alkotás együtt, egyidejűleg született volna.

Az ember és az ember közti lehetséges találkozás, az Én-be való bezártság, a magány feloldhatóságának problémáját jeleníti meg Bójart az "Opus 5"-ben. Az összhang a zenével itt is teljes: a Webern-i punktualizmus izgatott-töredezett hangcikázása, szökellései, a muzsika fájdalmas melankóliája, szorongásai és feszültségei nem is tűrnének/klasszikus értelemben/ harmónikusabb mozdulati megoldást.

A "Sacre" koreográfikus eksztázisa Bójart-nak az ősihez, a primitívhez, a kollektív barbár-kultikus szertartásokhoz való elementáris vonzódását példázza. Szerelem és élet, megpróbáltatás és áldozat, egyén és tömeg viszonya - ezek a motívumok szövdnek, ütköznek meg és egyesülnek ebben a táncműben. A Kiválasztott Fiu és Lány a közösség képviselőjében s egyben áldozatként jut egy misztikus archaikus, tavaszt köszöntő s egyben beavatási szertartás előterébe. A főszereplő azonban a személytelen tömeg, a kétnemű horda: ez kerül mágikus kapcsolatba az örök évszakváltozás, a megújulás természeti "ünnepével" - utal áttételesen a mai ember természethez kötöttségére, sorsának örök vonásaira, "amelyek azonosak minden földrészen, minden szélességi fokon, minden korszakban" - mondja művéről Bójart.

Élet és Halál, Ember és Kosmosz végső kérdései is mindegyre visszavisszatérnek Bójart művészetében, aki mindig más és más irányból közelít hozzájuk. Ezuttal, a téma és a zene megválasztásából következően is, a koreográfiai megfogalmazásban a totemisztikus, állatutánozó mozzanatok és pózok, az erotikus mozzanatok, a küzdelem és kibontakozás virtuóz formaelemei uralkodnak, erőteljes plasztikai hatással, s mindig az esztétikum fokára emelten.

A BÉJART-est tartós, osztatlan közönségsikert aratott, s a kritika is tulnyomórészt nagy elismeréssel fogadta - annak jelentőségét is kellőképp hangsúlyozva, hogy a balettegyüttes művészei milyen magasrendű előadásban vitték színre a számukra szokatlan követelményeket támasztó baletteket. A "Tűzmadár"-ban vendégként fellépő Markó Iván, a BÉJART együttes szólistája produkált kiváló alakítást - a párhuzamos másik szereposztásban pedig Dózsa Imre táncolta magas színvonalon a címszerepet. Az "Opus 5"-ben a Csarnóy Katalin és Erdélyi Sándor pár szereplését, Metzger Márta és Róna Viktor alakítását nagy tetszéssel fogadták. A "Sacre" két főszerepét Pártay Lilla és Dózsa Imre, ill. Szumrák Vera és Keveházi Gábor táncolták, egyéni színekkel gazdagítva szerepeiket. Az egész produkció sikerre vitelében oroszlánrészt vállalt BÉJART betanító asszisztense: Pierre Dobrievitch, aki az eredménnyel elégedetten távozhatott Budapestről.

Az elmúlt esztendőök angol, dán és francia-belga balettbemutatói természetesen, mit sem változtattak azon a szándékon és meggyőződésen, hogy a magyar balettművészet álljon szoros kapcsolatban a szovjet balettművészet fejlődésével és annak eredményeiből folyamatosan részesedjék. Ezért is szerepelt az 1972/73, majd az 1973/74-es évad tervezett bemutatói közt Petrov - Kaszatkina - Vasziljov "A világ teremtése" című balettnézők premierje, amelyre azonban, sajnos, nem került sor^{1/}.

A társulat műsorpolitikája, repertoárjának további gazdagítása szempontjából ezt annál inkább fájlatthatjuk, mivel a korábbi években az orosz tradíció remekei mellett a szovjet balettművészet második világháború előtti nagy korszakának mestertermékeit vettük át, az újabb évtizedek értékes termékéből viszont még egyetlen művet sem tűzhattünk műsorra. - Igaz, az 50-es évek végétől örövendetesen megszaporodó szovjet vendégbaletttjátékok is főként az immár patinássá nemesedett régebbi szovjet és a multszázadi művek jegyében zajlottak le, - ezt azonban az utóbbi két évtized gazdag szovjet koreográfiai termése nem indokolja.

A haladó szocialista szemléletű, új témákat és formálásmódot kereső kiváló szovjet koreográfusok: Jurij Grigorovics és Leonyid Jakobszon, a Kaszatkina - Vasziljov szerzőpár és Oleg Vinogradov - hogy csak a legnevesebbeket említsük - jónéhány művét látnánk szívesen Operaházunk színpadán is. Az ő "színeik" a klasszikából kibontakozó továbbfejlődés sajátosságos tendenciáival, a szovjet tradíció folytatásával és megújításával méltatlanul hiányoznak repertoárunkból.

Az elmaradt szovjet bemutató helyett került sor 1974 tavaszán az Erkel Színház balettpremierjére.^{2/} Ennek műsorán ugyancsak felismerhetjük a balettegyüttes továbbfejlődésének tárgyalt tendenciáit, az egymás mellé kerülő művek azonban zenei és koreográfiai szempontból nem alkotnak szerves egységet. Rövid ismertetésüket mégsem csupán az eseménynek kijáró gesztus indokolja, hanem a bennük megjelenő három törekvés jellege, amelyek önmagukban véve is értékesek, kívánatosak.

Bach "E-dur hegedűverseny"-ének koreográfiai "átköltésre" a szimfónikus táncműfaj jegyében került sor, méghozzá modern tánc mozdulati elemei és technikája, és a klasszikus balett ötvözete útján. Fodor Antal ezzel a 60-as évek közepén megkezdett útját folytatja, amit eddig legjobb balettje - egyben a műfaj talán legsikeresebb hazai példája - a "Ballo concertante" fémjelez. A zene építkezését, formai kibontakozását és tartalmi-hangulati változásait kivetíteni a cselekmény nélküli "tisztá tánc" világába: ez jellemzi a szimfónikus balettnak ezt a változatát. Ezen belül a Pécssett készült "Ballo concertante" a világosan felismerhető, szinte lepárolt tisztaságu neoklasszikus megoldást képviseli. Fodor ezután, mint láttuk, az expresszív-szimbólikus megoldás irányába lépett: az "Áldozat" átmeneti formát mutatott a klasszikus és a modern tánc formavilága, a külső-dramatikus és a belső-zenei "cselekmény" között. A "Hegedűverseny"-nél - a koreográfusi attitűd szempontjából - ismét a "Ballóhoz" közelített /Vivaldi helyett Bach zenéje mellé szegődve/, azonban a mozdulatképekben a modern tánc világa dominál, - megnyerő, célszerű tartózkodással, a zenemű "szükségletei", valamint a koreográfus ezirányú tájékozottsága /s a táncosok felkészültsége/ szerint is. A táncmű muzikális, különösen középső - meditativ hangvételi - tétele meggyőző. Művészi atmoszféráját a kosztümök, a szinpadkép és a világítás is /Gombár Judit, ill. Csikós Attila munkái/ igen jól szolgálják.

A műsor közepén két táncnégyes kap helyet, mindkettő a neves angol mester, Anton Dolin munkája. Az első "Pas de quatre" címmel egy világhírű multszázadi "balerina-vetélkedő" alakjait, táncait és az eseményről készült metszetek hangulatát idézi fel, finom iróniával szinezve ezt a korszerű rekonstrukciót. /A művet eltérő változatban mutatta be nálunk kétszer is a KUBAI Nemzeti Balett/ - A "Variációk négy táncosra": férfi sztárparádé, szólisták virtuóz, variációkba sűrített versenyzése, a klasszikus technika mai színvonalára és lehetőségeire alapozva. Magasfokú követelményeket állít az előadók elé, s ezzel a személyes képességek hatásos csillogtatására is igen alkalmas.

A balettestet záró "Boleró" - Ravel zenéjére, Jan Cieplinski koreográfiájával - évtizedek óta sikerdarabja az együttesnek, s most néhány éves "pihentetés" után került sor megérdemelt felújítására. S ha ezen a balettesten Fodor műve jelentette az új magyar bemutatót, Dolin koncertszámai pedig az újabb külföldi átvételt, - a "Boleró" joggal képviselheti a Harangozó "mögötti" hazai tradíció stílusvilágát. Az 1943-ban készült mű lényegében megőrizte azt a frissességét és művészi szuggesztivitását, amely aránylag hosszú színpadi életét és tartós hatását biztosította. Emellett természetesen koreográfiai és szcenikai megoldásban helyenként magán viselte az idők mulását, az aránylag gyorsütemű izlés- és felfogás-változás nyomait is, s ez a "felismerés" egyes kritikákban tulságos nagy hangsúlyt is kapott. Szerintünk nem volt felesleges újrafogalmazás helyett ezt a periódust megidéző verziót ujitani fel, - Cieplinski budapesti tevékenysége ennél többet is érdemelne.

Ezen a ponton térhetünk rá arra, hogy az elmúlt esztendőök folyamán milyen változások történtek a társulat előadóművészi munkájában. Ezek a változások nem gyökeresek, mivel a társulat jellegzetes előadói arculatát megőrizte, s ennek vonásai közt ma is a klasszikus felkészültség és a romantikus stílus otthonos birtoklása, - a karaktertánc és a vele közeli színészi játék meggyőző ereje, s általában a temperamentumos, expresszív előadásmód uralkodik. Ami mégis megváltozott, az - egyfelől a kapott, a korábbiaktól eltérő hangvételi, stílusú s részben technikájú feladatok folyamánya, - másfelől új, tehetséges és felkészült fiatal táncosok jelentkezésének, sőt kibontakozásának egészséges következménye.

Elsősorban különböző nyugat-európai művészek, társulatok és iskolák jellegzetes "mintadarabjai" találtak utat repertoárunkra, s bennük a tradíció és az ujitás viszonylatában mutatkoznak árnyalatok, fokozatok. Ma a romantika, a klasszika és a modernség gazdagabb változataival rendelkeznek előadóművészeink, mint egy fél évtizede, s ez kétségtelen nyeresége a társulatnak és a magyar balettművészetnek.

Ami viszont a fiatal táncosok bekapcsolását illeti, ez lényegében úgy következett be, hogy a korábbi vezető szólisták mellé zárkóztak fel, de ezalatt a legjelesebbek közül csak kevesen vonultak vissza a táncszínpadtól. Ily módon Kun Zsuzsa, Orosz Adél, Kékesi Mária, Menyhárt Jacqueline és Szumrák Vera mellett mind több és mind jelentősebb szerepet osztottak Metzger Mártára, Pártay Lillára, Csarnóy Katalinra, Pongor Ildikóra, Dvorszky Erzsébetre és legutóbb Szőnyi Nórára - a férfiakkal pedig Róna Viktor, Havas Ferenc, Fülöp Viktor, Dózsa Imre, Forgách József,

Sipeki Levente és Sterbinszky László mellett Markó Iván, Vámos György, Keveházi Gábor, Erdélyi Sándor, Perlusz Sándor, Nagy Zoltán és Mészáros László /akik közül Markó és Vámos viszont 1972 őszén külföldre szerződtek/ nevét tarthatjuk számon a társulat fiatalabb, ill. fokozatosan előtérbe kerülő, "beérő" magántáncosai között.

Az említett új, részben egészen ifju, csak néhány éve szerződött szólisták jól felkészültek, tehetségesek, s nem egy közülük a repertoáron lévő darabokban vagy az új bemutatók főszerepeiben figyelemre méltó vagy éppen kiemelkedő teljesítményt nyújtott. Bekapcsolódásuk részint az újabb stílusköröket jelentő művekben járt sikerrel, sőt - egyesek közülük ezekben futották ki eddigi legjobb formájukat, s ezzel személyes művészi alkatuk "tágulékonyágát", ill. a modern hangvétel iránti érzékenységüket is meggyőzően bizonyították.

A szerepek felfogásában, egyéni értelmezésében a személyes mozzanatok mellett - akaratlan és áttételesen - ott munkálkodott és munkálkodik jónéhány tapasztalat, amit művészeink neves külföldi táncosok és együttesek itthoni vendégjátékai alkalmából szerezhettek. S ezek a vendégfellépések nemcsak az előadóművészek, de a hazai közönség tánc iránti érdeklődését, fogékonyságát is fokozták és fokozzák, valójában nagy szolgálatot tesznek a táncművészet ügyének.

1971 őszétől a Béjart szólisták koncertje, Antonio Gades spanyol együttesének két újabb vendégszereplése, a Kubai Nemzeti Balett, a Holland Táncszínház /az 1973 őszi Budapesti Művészeti Heteken a Fővárosi Operettszínházban/ majd végül 1974-ben az Alvin Ailey vezette világhírű amerikai táncszínház fellépése a koreográfia művészetének s az előadóművészet fejlődésének különböző vonásairól, alakulásáról adtak szót. - Hatása és jelentősége szerint kell itt kitérnünk az Ailey Együttes évadzáró vendégjátékára. A mai amerikai táncművészetnek olyan irányzatát ismerhettük meg általuk, amelynek művészi ereje és igazsága messze kiemelkedik a másfél évtizede hozzánk ellátogatott nyugati társulatok teljesítménye közül. Ez a sokféle népfaj művész-képviselőit tömörítő táncszínház, amely a New York City Balett, és a Joffrey Ballet együttesel közösen a New York City Center tagja, - egyszerre repertoár színháza az amerikai "modern dance" uttörő alkotóinak, patinás táncalkotásainak, s ugyanakkor jellegzetes arculatu csoportja a nagyszerű néger koreográfusnak: Alvin Ailey-nek.

Négy budapesti előadásukon, amelyek fokozatosan hozták lázba a város közönségét s a záróest végén közel 3/4 órás ünnepléshez vezettek, 15 műsorszám közvetítésével kaphattunk gazdag képet változatos

műsorrendjükről. S nem csupán az egyéni izlés szubjektivitása, hanem a közönség tapsokban kifejező választása is mondatja: a legnagyobb sikert Ailey azon alkotásai - elsősorban a "Revelations" /Kinyilatkoztatások/, a "Cry" /Kiáltás/, a "Wait" /Várakozás/, a "Love Songs" /Szerelmi dalok/ és a "Blues Suite" - aratták, amelyekben a magas hőfoku érzelm, a modern tánc és a néger folklórból kinövesztett dzsessz-forma uralkodik. Igaz, ezeket vagy ezek részleteit olyan világnagyságok jelenítették meg, mint a csodálatos, bálvány-termetű Judith Jamison, ill. az utolérhetetlen mozgásu, zseniális táncos Dudley Williams, akikben - ha létezik ilyen egyáltalán - egy nép lelke, karaktere ölt testet, kap egyéni színezetű megformálást.

Szintézis, amelyben a modern tánc páratlan hajlékonysága, ellenpontozó jellege és expresszivitása uralkodik: ezt jelenti Ailey művészete formailag, nyelvezetében. Mondanivalója pedig, amely elsősorban a néger sors mélységeiből fakad, mindenkire, a jelenkor minden emberéhez szól: mindenestől mai és eredeti művészet ez, amit vendégjátékukon mintegy körülvevett John Butler "Carmina-Burana"-ja /Orff közismert művére/, José Limón "Missa Brevis"-e /Kodály Zoltán zenéjére/, vagy egészen másfelől a modern tánc amerikai "atyja": Ted Shawn a "Kinetikus molpe" című, negyven esztendő távlatával az elődök utját érzékeltető-megmutató alkotása. /Rajtuk kívül az együttes repertoárján Donald McKayle, Pearl Primus, Janet Collins a még más neves amerikai koreográfusok művei szerepelnek./

A társulat előadói teljesítménye teljesen hatalmába keríti a nézőt. A táncokból olyan intenzitás árad, mint ami nálunk eddig látott legnagyobbak: a Mojszejev együttes és a gruzok, a Bolsoj világsztárjai, vagy az utóbbi években Antonio Gades művészetéből sugárzott. S ez egyaránt fakad a művek értékéből, az előadók elhivatottságából, elementáris lendületéből, tökéletes felkészültségéből és színpadi fegyelméből, töretlen kollektivitásból s minden egyes művész magától, a művészetnek alárendelő szerénységéből. Nem kétséges ezért, hogy a további években ennek az együttesnek a példaadása is hatással lesz majd az Operaház és a többi magyar társulat művészeire is.

Visszatérve más külföldi vendégeinkre: az egyénileg fellépő angol Maina Gielgud /előbb "A hattyúk tavá"-ban, majd később a "Csipkerózsika" III. felvonásában és az "Etüdök"-ben/, Párizsból klasszikus szerepekben Jacqueline Rayet, Gislaine Thesmar, majd Noelle Pontois vendég-szereplése, a kubai Mirtha Pla és Jorge Esquivel, a csehszlovák

Martha Drottnerova és Vlastymil Harapes Brüsszelből - jónéhányszor - Markó Iván, s végül a nemzetközi sztár: Paolo ortoluzzi /Béjart "Nomos Alphá"-jában és a "Giselle"-ben/ mind kiváló alkalmat adott nagy szin-padi egyéniségek megfigyelésére, egymással és a magyar művészek teljesítményével való összehasonlításra.^{3/}

Az összehasonlítás és továbbfejlődés fontos alkalma és eszköze az egyéni, valamint a csoportos külföldi vendégszereplés is. Az Operaház balettegyüttese jónéhány sikeres turnét bonyolított le a tárgyalt három esztendőben, amikoris megfordult Moszka, Róma, Prága, Szófia és Várna, Bordeaux, Edinburg, Köln és Wiesbaden szinpadain,^{4/} műsorán a Bartók Balettek új verzióival, a "Spartacus"-szal és különböző összeállítású koncertprogrammal, újabb városok közönségének mutatva be koreográfiai termésünk egy részét, érett és fiatal magántáncosaink, együttesünk felkészültségét.

Mindezek után nem nehéz már az elmúlt esztendők változásainak, új tendenciáinak néhány szóba sűrített összefoglalása. Új művek hazai és külföldi koreográfusoktól, - megismerkedés újabb stiluskörökkel, műfajokkal, iskolákkal és tánctechnikával, - régebbi és újabb magántáncosaink továbbfejlődése, kibontakozása, - számos külföldi együttes vendégszereplése /nem is említve a számos egyéni fellépést/ együttvéve eleven, dinamikus, táguló kitekintésű baletteletről tanuskodik.

A régebbi és a közelmúlt magyar és külföldi eredményei, a jelenkor hazai és egyetemes vívmányai együttesen nemcsak a társulat egészséges, összetett műsorrendjét alkotják, amelyre a jövő is épülhet, hanem egyúttal programot is jelent. A társulat művészi vezetése ennek tudatában választotta ki a soron következő bemutatókat és felújításokat is.

S ha ezeket a produkciókat a nagyvilág terméséből további átvételek követik, folytatódnak a jelentős vendégjátékok és folyamatosan kerül sor új magyar bemutatókra is, az Operaház balettművészi munkájának irányát helyesnek, arányosnak minősíthetjük, amely a társulat harmónikus továbbfejlődését s hazai közönség izlésének és ismereteinek gyarapodását biztosítja.

Budapest, 1974 őszén

Jegyzetek

- 1/ A bemutató a budapesti Operaház balett-együttesének 1975/76. évi programjában szerepel. /A szerk./
- 2/ A tanulmány megírása óta az 1974/75-ös évadban az alábbi bemutatók és felújítások voltak: januárban R. Strauss "Négy utolsó dal" c. művére M. Béjart "Ez lenne a halál?" c. koreográfiáját mutatta be az Operaház öt szólistája. Hidas Frigyes zenéjére Seregi László koreografálta az 1975 márciusában bemutatott kétfelvonásos "Cédrus" c. balettet, Csontváry Kosztká Tivadar festőművész alkotásai nyomán. Az évad harmadik bemutatója júniusban Fodor Antal koreográfiája volt "Átváltozások" címmel Monteverdi "Orfeo"-járá. - E három újdonság mellett a szezont négy felújítás is gazdagította: 1974 őszén a "Harangozó-esten" a "Furfangos diákok", a "Seherezáde" és a "Polovec táncok" kerültek bemutatásra, majd 1975 tavaszán A. Dolin tanította be az együttesnek Fokin koreográfiájában "A rózsá lélke" c. balettet. /A szerk./
- 3/ Az 1974/75-ös évad vendégművészei: Eva Evdokimova /"A hattyuk tává"-ban/, valamint a korábbról ismert Maina Gielgud, Jorge Donn és Daniel Lommel. Az utóbbi két táncos vendégjátékán Mahler "Egy vándorlegény dalai" c. dalciklusára készült Béjart-koreográfiát is előadta. /A szerk./
- 4/ Az 1974/75-ös évadban a társulat Leningrádban, Kijevben, Berlinben, Velencében és Dubrovnikban lépett fel. /A szerk./

AZ NDK TÁNCARCHIVUMÁNAK FELÉPÍTÉSE ÉS MUNKAMÓDSZERE

Kurt Petermann

Számos kulturtörténész és tudós elismeri, hogy a táncművészet az érzékre ható tárgyi műfaj, de mégis futólagos objektum, amely műalkotás-ként vagy szociális jelenségként csak előadása pillanatában realizálódik és bontakozik ki teljesen.

A tánc mind a befogadó nézőben, mind a reprodukáló táncosban émo-
ciókat vált ki, s a gondolkodást és a cselekvést is befolyásolhatja, de
mindmáig a táncművészet mégis írásban, exakt módon rögzítve.

A tánc társadalmi hasznosságáról, lényegéről, a népek életében be-
töltött funkciójáról szóló tanulmányok és vitairások az antik korig nyúl-
nak vissza, a mozgásfolyamat időbeni megragadását először mégis csak
1600 körül kísérelték meg. Pláton dicsérte pedagógiai szempontból a tánc-
művészetet, s esztétikai-egészségi megfontolásokból maga is gyakorolta,
de máró gúnyral ítélte el azokat a táncokat, amelyek a régi hagyományo-
kat fenyegették. Magát a táncot azonban mégsem lehet szavai alapján egy-
értelműen rekonstruálni. Az antik tánc-kultúra és a dráma újraélesztésé-
re folytatott kísérletek a XVI. században intermediákon és a maskarádón
keresztül a balett és opera műfajainak korai formáihoz vezettek. A
XX. században az ilyen hibás interpretációk befolyásolták Isadora Dun-
can "modern dance"-át. Mihail Fokin is az antik eszményképek hatása alatt
állt, és ezek a megfontolások balett-reformjaiban is szerepet játszottak.

Az ilyesfajta filozófiai és teológiai reflexiók gyakran a tánc in-
tenzivebb ápolására vagy éppen eltiltására történő felszólításokat ered-
ményeztek. Igy pl. a "pyrrhiche", a fegyvertánc, a régi görögöknél
nevelési eszköz, és a "drámai tánc" ugyanabban a korban a rabszolgatár-
sadalom uralkodó rétegeiben fontos képzési szerepet kapott. A közép-
kortól az imperializmusig tánc-tilalmakkal igyekeztek az egyházi és állami
uralkodók távol tartani a tánc eszközeivel közvetített
progresszív befolyásokat, információkat és magatartásmódokat. Hogy ezeknek
a tánc ellen hozott tilalmaknak és rendeleteknek nem volt maradandó ha-
tásuk, annak oka a táncban felhalmozott elemi erőben és hatalmas pszichi-
kai hatásokban rejlik, amelyek az ember tudatát és létét minden más mű-
vészetnél jobban asszimilálják és nagyfokú stilizáltsággal visszatükrö-
zik. Ily módon valamennyi táncforma - akár társasági, akár színpadi -

egyaránt történelmi tanúság, amelynek dokumentumértéke stilizált formában is nagy. A táncban - céljának és tartalmának megfelelően - sokrétű pszichikai magatartásmódok és folyamatok sűrűsödnek specifikus formává, amelyek más történelmi emlékekben ilyen hatékonyan nem hagyományozódtak.

Azt a kérdést, vajon a tánc kultikus, szórakoztató vagy művelődési tényező-e, a kritikusok, kételkedők és lelkesedők a tánc által az emberiség fejlődésében betöltött mindenkorai funkció szerint különféle képpen döntenek el. Gyalázkodó tánctilalmak mellett lelkesítő táncfelhívások állnak. A történelemben a táncban szegény és táncban gazdag korszakok váltják egymást.

Az elnyomott néprétegek különösen válságos és inséges időkben ilyenkor elfeledni szorongattatásukat; a tánc nagy erőforrást jelent, amely még a félénkeket és elnyomottakat is talpraállítja /a pestis idején, háború utáni időkben, a francia forradalomban, gazdasági válságok idején stb./. Másrészt a tánc számtalan ünnepség alakító tényezője az ember egyéni és társadalmi szférájában is. Az ember valamennyi hangulata - a komoly ünnepélyességtől a turbulens vigasságig és az eksztatikus elragadtatásig - megnyilvánulhat a paraszti lakosság hagyományosan átöröklött néptáncaiban esküvők, aratási ünnep vagy templomszentelés alkalmával.

A tánc az uralkodó osztályok számára gyakran egy óhajtott hierarchikus rendet jelképez és tesz láthatóvá vagy érzéki-szórakoztató látványossággá degradálódik /már i.sz.e. 2000 évvel a közép-egyiptomi birodalomban a rabszolgaosztályok vacsoráin szokásosak voltak a gyönyört keltő sztrip-tiz-táncok/.

A tánc mint szintetikus műalkotás, mint balett 400 évnél régebben foglalkoztatja az európai kultúrtörténetet. Keleten /Kínában, Japánban és Indiában/ a kultikus táncformák összegező művészeteként még sokkal mélyebben nyúlnak vissza a történelembe. Indiában már az ókorban kialakultak klasszikus rendszerek és táncstílusok, amelyek gesztusai és mozgásformái szemantikus jelentést nyertek s amelyek tartalmi rögzítettek. Ugyanakkor az afrikai, ázsiai és óceániai fiatal nemzeti államok természeti népeinek táncai az emberiség őstörténete szokásainak, hagyományainak jelentős maradványait közvetítik napjainkig.

Haladás és stagnálás, korok divatjai és kulturális hagyományok rajzolják meg a mozdulatművészet történetének útját. Alkotásaik magasfokú stilizáltságban tükrözik a különféle fejlődési szinten álló népek, törzsek érzéseit és gondolatait. Minél differenciáltabb a társadalom alakulása, annál változatosabb a tánc kínálata. A táncművészetben - a mai

sokrétű differenciálódás és specializálódás ellenére - a saját táncos tevékenység és alakítás iránti törekvés minden emberben - a kevés kivételt említés nélkül hagyva - töretlenül fennmaradt.

Bár a táncalkalmak, tartalmak és formák a társadalom fejlődésével változtak, a rögzítés problémája fennmaradt. A balett-történet 400 éve alatt koreográfusok és táncosok számos kísérletet tettek a táncnak szavakkal vagy absztrakt jelekkel történő megragadására és történelmi, kortörténeti dokumentumként való rögzítésére. Thoinot Arbeau-tól kezdve, Roger le Feuillet, Arthur Saint-Léon, Vlagyimir Stepanov, Rudolf von Laban, Vera Proca és Rudolf Benesh-ig számos elméletileg képzett balettmester konstruált többé-kevésbé tökéletes notációt, mégsem sikerült máig a sokfajta nemzeti rendszer egyikét sem egy általános, valamennyi táncos számára nemzetközileg elismert és kötelező írásmóddá nemcsak deklarálni, hanem alapvető módszerként általánossá tenni, mint a kottairást.

Az utóbbi évtizedekben a Laban-féle kinetográfia számos országban talált új követőkre. Ez lenne az egyetlen táncírás, amely eleget tenne valamennyi igénynek, amelyet egy mozgáslejegyzés megkíván; sajnos azonban elsajátítása és absztrakt, ritmikailag pontos mozgásrögzítése igen komplikált.

A nehézségek, amelyek valamennyi írásos rögzítésmódból adódnak, természetesen nem írhatók egyetlen írásmód - így a Laban-kinetográfia - terhére sem, hanem azok magában a tánc lényegében és strukturájában rejlenek. Szintetikus művészet lévén, a táncnak sok kapcsolódási pontja van, pl. a zenéhez, térhez, a táncos attributumhoz és az irodalmi mintához. Egy érvényes és azonnal reprodukálható lejegyzés esetén mindezeket a koordinációs pontokat nem csupán emocionálisan kell megragadni, hanem racionálisan, ritmikus mellérendelt szimbólumokban rögzítve. Mivel számos koreográfus és balettmester számára egy modern zenei partitúra és annak hangzásbeli realizálása egy előadás keretében már leküzdhetetlen nehézségekbe ütközik, ezért jelenleg egy a zenei partitúrához tartozó teljes mozgásleírás a zenei és koreográfiai műveltség oldaláról sok táncos elé túl nagy követelményeket állít, hiszen csak sokéves és intenzív képzéssel nyerhetők el a kinetográfiához szükséges követelmények és készségek.

A kinetográfiai alapképzést valamennyi táncos számára a kinetográfiai grammatika és szintaxis egyszerűsítésével egyidejűleg kellene összekötni. A jelenleg érvényben lévő, Albert Knust által leírt és kidolgozott szabályrendszer 2377/DIN-A-4-es/ oldal terjedelmű¹.

A mozgófilm és az elektronikus képrögzítő eszközök fejlődésével ezeket a technikai lehetőségeket is beállították a megformált mozgás konzerválása céljaira.

A hangosfilm a tánc valamennyi fázisát és finomságát, szerkezetét és stilizált sajátosságát, időbeli folyamatát és térbeni alakulását hibátlanul rögzítheti. Komplikált szinkronmunkához manapság modern elektronikus készülékek állnak rendelkezésre, amelyek a táncfilmek igen időigényes és általában nem kielégítő kézi szinkronizálási technikáját lényegesen megkönnyítik. Az elektronikus mágneses rögzítés /video-recorder/ a képet és hangot egyidejűleg rögzíti. A hangosfilm és a televízió-technika bevonása napjaink táncdokumentációjába kortörténeti szükségszerűség. Ez a technika azonban igen pénzigényes és az archiválásban számos problémát vet fel, amelyek megoldása a legmodernebb technika alkalmazásánál sok időt és újabb anyagi eszközöket is igényel. Magnetofonszalagok /kép és hang/ pl. nem tárolhatók korlátlan ideig. Bizonyos időközökben újra át kell játszani őket. Minden újabb átjátszás azonban minőségromlással jár. Számos olyan átjátszásnál, amelyek a hosszú tárolási idő miatt válnak szükségessé, a felvétel selejtessé válhat. Archiválás céljaira, vagyis korlátlan időre szóló tárolásra ajánlatos fényhangos filmkópiát készíteni.

A gyakorló táncszakember számára a film ideális tárolási eszköz, az emlékezet segítője, amelyet minden nagyobb előtanulmány nélkül audió-vizuálisan azonnal megérthet. Tudományos analizisek, koreológikus vizsgálatok számára a filmdokumentáció ellenére lejegyzéseket kell készíteni, mivel a formák és szerkezetek, valamint a fontos részletek összehasonlítása csak analitikus megközelítéssel vagy szinoptikus áttekintéssel válhat világossá. Valamennyi kineográfus megerősíti, hogy a filmes dokumentumról sokkal gyorsabban és könnyebben készíthetők lejegyzések, mivel a tánc a vetítővel vagy képnézővel tetszés szerinti alkalommal megtekinthető és nehézségek nélkül tagolható különböző időegységekre. A táncfilm további előnyt is kínál lejegyzőjének: a táncosok ezen türelmesek, ellentmondás nélkül ismétlik el számtalanszor ugyanazt a mozgásfolyamatot, ezenkívül pedig nem improvizálnak. A jövőben a táncarchivumokban a táncfilm mint dokumentációs objektum a legnagyobb helyet fogja elfoglalni. Ez azonban nem teszi szükségtelessé a táncleírásokat, hanem a tudományos és koreográfikus tanulmányok számára még inkább megköveteli azokat.

Összefoglalólag meg kell állapítanunk, hogy a tánc mind verbálisan, speciális táncírással, mind pedig modern technikai feltételek révén primer módon dokumentálható. A lejegyzés hatásfoka és értelmisége a kivitelezéstől és a választott módszerektől függ.

A tánc világa azonban nem csupán az elsődleges, hanem a szekundér források szinte áttekinthetetlen sokaságát is ismeri /írásokat, festményeket, grafikus alkotásokat, aktajegyzeteket stb./, amelyek gyakran

egész korszakok egyedüli hagyományozható dokumentumai. Csupán szisztematikus kiválogatásuk és értékelésük hozhat a tánc történet és a mai gyakorlat számára új felismeréseket a primér dokumentációkkal és hagyatékokkal történő összehasonlítás során.

A tánc témájában valamennyi forrásanyag gyűjtését és tudományos feldolgozását nem végezheti el egyetlen tudós. Ez a munka egész intézményt igényel, amely nagy anyagi és eszmei ráfordítással, keserves munkával hordja össze a sok szétszórt és sokszor szinte eltemetett forrásanyagot, katalogizálja azt, majd feltárt formában bocsájtja a kutatás és a gyakorlat rendelkezésére.

A Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR, Leipzig, 1957-ben megalapított táncarchivuma fennállása rövid ideje alatt jelentős központi dokumentációs és információs bázissá fejlődött a tánc valamennyi területén. Kiterjedt gyűjteményei, publikációi, valamint intenzív konzultációs tevékenysége révén az archivum nem csupán az NDK szakemberei körében vált gyorsan ismertté, hanem számos európai tudományos intézmény tánc történetésze, népzánccsakembere és balettkritikusa értékeli nagyra.

Eredetileg ezt a hagyományosan átvett táncfolklórányag regionálisan túli gyűjtőhelyeként kívánták létrehozni. A más szocialista országok intézményeiben folytatott bibliográfiai előmunkálatok és összehasonlító tanulmányok során az első koncepció megvitatásánál azonban olyan metodológiai megfontolások jutottak érvényre, amelyek kategórikusan követelték meg, hogy egy táncarchivum felállításánál nem lehet egy művészeti ág rész-aspektusából kiindulón tervezni, hanem kiindulási pont csak a tánc mint összjelenség jühet számításba.

Ez a követelmény abból a felismerésből eredt, hogy a táncmí-faj valamennyi ágazata kölcsönös kapcsolatban áll egymással. Így pl. a megelőző korszakokban balettmesterek, táncosok, színészek vagy zenészek folklorisztikus példák-ból társastáncokat stilizáltak a feudális nemesség és a polgárság számára. Ugyanigy hatottak standardizált társas és divattáncok a dolgozó nép tradicionális repertoárjára is. A társadalommal együtt változó funkciókat és sokrétű táncformákat a színpadon, társaságban, reprezentatív alkalmakkor, vagy beleolvadva a hagyományba, szokásokba csak az összjelenség komplex szemléletében lehet megfogni időbeli dokumentumként és interpretálni a valóságnak megfelelően.

Ezek a felismerések szabták meg az NDK táncarchivumának felállításakor a célt és a munkamódszert. Az archivum tudományos munkaprogramja röviden 3 pontban foglalható össze:

1. Az NDK táncarchivumának fő célkitűzése köztársaságunk szinpadi, gyermek-, amatőr- és társastánca fejlődésének dokumentációs gyűjtése és feldolgozása.

2. Valamennyi anyaggyűjtemény és katalógus a maga összességében teremtse meg egy marxista tánctudomány kialakításának anyagi, szakmai előfeltételeit és alapját, szolgáljon összehasonlító és esztétikai tanulmányok bázisául.

3. A koreográfusok, táncpedagógusok és előadók alkotótevékenységét célirányos információk és konzultációk révén sokrétűen segítse és ösztönözze. A szakmai hírek és tanulmányi útmutatók egyidejűleg pozitívan befolyásolják az ifjú művészegyéniségek sokrétű tanulási folyamatát a táncművészet területén.

Az archivum munkatársai az első naptól kezdve azon fáradoztak, hogy ezt az előirányzott koncepciót élettel telítsék. E magas követelmény kielégítésére és a tánctudománynak "gyakorlati alkotóerőként" való feltárása érdekében kitartó munkával kialakítottak egy dokumentációs rendszert, amely felhasználta az archivum és múzeumismeret által biztosított módszereket valamint a tánc specifikumának megfelelő új tárolási módokat.

A táncarchivumot a megfelelő áttekintés érdekében, valamint munkatechnikai és gazdasági megfontolásokból a mindenkori gyűjtött tárgy specifikuma szerint 7 munkaterületre osztották. Valamennyi terület egy raktárral rendelkezik, amelyben az anyagok sorszám szerinti rendben, a hanglemezek nagyságrendben tárolnak. Valamennyi gyűjtemény /könyvek, filmek, fotómásolatok, hanglemezek, hangszalagok, micsorfűzetek, stb./ egy megtervezett katalógusrendszerben kerül feltárássra. Az egyes katalógusokat, dossziéket és kronológikus jegyzékeket utalások kapcsolják össze egymással. Ezek együttesen alkotják a táncarchivum zárt információs egységét, amely a tánc valamennyi aspektusát, műfaját és ágazatát felleleli.

Irodalom-nyilvántartás

A tánc-szakterület valamennyi német nyelvű szerzeményéről bibliográfiai kimutatás készül. A könyvekről, dolgozatokról és periodikákról a diafelvételeket szisztematikusan gyűjtik, az irodalmi termékeknél teljességre törekednek. Valamennyi címfelvételezett művön rajta van a könyvtár helyrajzi száma, ahol a felvételezés történt. A címfelvételezést tartalmi és kritikai, értékelő annotációk egészítik ki. Az annotációk elkészítéséhez a megfelelő könyvek és folyóiratok áttekintése szükséges.

Ez a folyamat a mű alapos boncolgatását igényli, ami az archívum munkatársainak sok nehézséget okozott, mivel a tudományos könyvtárakban a múltban a táncirodalom gyűjtését elhanyagolták, úgyhogy számos könyv és folyóirat az 1913 előtti évekből szétszórtan tárol a könyvtárakban. Hosszadalmas lelőhely-kutatással kellett némely írást felkutatni és a nemzetközi könyvtárközi kölcsönzés hosszadalmas útján megszerezni.

1913-ban a lipcsei német könyvtár megalapításával ugyan javult a táncanyagok helyzete, azonban ez az intézmény sem gyűjtötte szisztematikusan az egész német nyelvű táncirodalmat. Ehhez járul, hogy a második világháborús veszteségek következtében a 20-as és 30-as évek periodikái megsemmisültek. Az NDK könyvtáraiban, valamint külföldön is felmérhetetlen károkat okozott a fasiszta háború: szétrombolta a katalógusokat és gyűjteményeket, megtizedelte a könyv- és folyóiratállományt. A berlini német állami könyvtárhoz csatolt tánckönyvtár is teljesen tönkrement.

A bibliográfiai címfelvételezést sokszor csak akkor lehetett megkezdeni, ha sokéves keresés után felkutattuk egy-egy könyv hollétét és a művet távkölcsönzés útján egy lipcsei, berlini vagy drezdai könyvtárból betekintésre megkaphattuk. Számos esetben az így megtalált irodalomról mikrofilm készült. Az NDK, valamint a külföld számos könyvtárának felvilágosításáért, a keresett publikációk rendelkezésre bocsátásáért hálás köszönettel tartozunk.

A címfelvételezés a tudományos könyvtárak alfabetikus katalogizálási rendje szerint történik, amely a könyvtári szaknyelvben a "porosz instrukciók" terminus alatt ismert. Ettől a szabályzattól csak kevés ponton tértek el. A címfelvételeket nemzetközi szabványú kartotéklapokra /7,5 x 12,5/ vezetik rá, sokszorosítják és 3 alapkatalógusba sorolják:

1. A tárgyszó-katalógus az irodalmi utalások alapja. Valamennyi információt 17 szakcsoportba rendeznek, amelyek 114 alcsoportra tagolódnak. A néptánc, társastánc, tánc történet és a színpadi tánc szakcsoportokat még speciális címszavakra, szakszavakra; tánc- vagy személynevekre, valamint balettcímekre tovább tagolják.

Az egyes alcsoportokban a belső tagolás különböző. A tagolás mindig a regisztrálandó tárgyhoz igazodik. Lehet betűrendes, tárgyszavas vagy kronológikus. Az egyes szakcsoportok és fejezetek között, továbbá ezen egységeken belül utalások könnyítik meg a használhatóságot, ugyanis egy-egy publikáció több szakcsoportba is besorolható. A teljes címfelvételezést részletes annotációval általában csak egyszer készítik el, az utalásoknál viszont rövid címekkel vagy címszavakkal megelégszenek.

2. A betűrendes katalógus felépítése lényegesen egyszerűbb. A gyűjtött információkat a szerző neve szerint, vagy a háromnál több szerző esetében, valamint szerző megnevezése nélküli műveknél szak szerint rendezzi.

3. A topográfiai katalógus a címfelvételeket országok, tájak és helységek szerint veszi nyilvántartásba. Ide nem kerül be minden címfelvétel. Természetesen valamennyi etnográfiai tanulmányt és gyűjteményt a hagyományos néptáncról, a helyi színház-, balett- és tánc történeti műveket a megfelelő topográfiai gyűjtőfogalom alatt egyesítik. Koreográfusok és amatőr művészeti csoportok vezetői, akik egy táj táncaiból kívánnak táncszívet összeállítani, vagy a hagyományos néptáncok stiliztikai sajátosságaiba, azok helyi variánsaiba kívánnak betekinteni, gyakran használják előkészítő munkálataikhoz ezt a katalógust. Az archívumban meglévő valamennyi idegen nyelvű irodalom ebben a katalógusban található.

Ez idő szerint a táncarchívum irodalom-nyilvántartásában kb. 15000 bibliográfiai információt tárolunk. Ez a tár képezi a táncbibliográfiai kiadás alapját. A német nyelvű, teljességre törekvő szisztematikus gyűjtemény és annak kiértékelése mellett idegen nyelvű publikációkat is regisztrál. Itt csak a legfontosabb művek, mint pl. a bibliográfiák, lexikonok, történelmi tanulmányok, a nép-, társas-, és színpadi tánc alapvető gyűjteményei és tankönyvek jönnek tekintetbe és kerülnek felvételre a német nyelvű kiadványok alapelveihez hasonlóan.

A szovjet táncirodalmat külön gyűjtemény összesíti, amelyet 6 fontos szovjet színházi, zenei és kulturális folyóirat kiértékelése egészíti ki. A szovjet táncirodalom az NDK-táncelméletnek és gyakorlatnak jelentős példaképe és ezért teljes bibliográfiai regisztrálásra törekszünk^{3/}

Az irodalom-nyilvántartás körébe tartozik a kézikönyvtár és a mikrofilmgyűjtemény. A kézikönyvtárba a tánc témájához tartozó valamennyi elérhető irodalom és periodika bekerül, amely a könyvesboltokban és antikváriumokban még megkapható, vagy a külföldi szakemberekkel történő csere útján megszerezhető. A kézikönyvtár prezens-könyvtár, amelynek állománya a saját bibliográfiai munkát szolgálja, de az archívum valamennyi konzulense és látogatója számára nyitva áll. E kézikönyvtár állománya 3000 önálló publikációt tesz ki, az archívumban 23 német nyelvű és 18 idegen nyelvű periodika található, és ezeket az egyes gyűjtemények számára állandóan kiértékelik.

A kézikönyvtárral szoros kapcsolatban áll a mikrofilmgyűjtemény. Valamennyi tánc történeti mű és gyakorlati tankönyv, amely már nem kapható az antikváriumban, és amely már kevés példányban, bibliofil ritkaságként maradt meg, mikrofilmen kerül megőrzésre. Ez ideig 1350 mikrofilmet készítettünk. A XVI. századtól kezdve a táncművészet számos nagy jelentőségű tankönyve és táncról szóló történeti értekezése került már ebbe a gyűjteménybe. Ez a mikrofilmgyűjtemény nemcsak a német nyelvű táncirodalmat, hanem olasz, francia, orosz, spanyol és angol műveket is tartalmaz.

A szovjet táncirodalmat külön gyűjteményként kezelik a kézikönyvtárban. Az utóbbi 10 évben 160 új kiadványt tudtunk beszerezni a szovjet balett-tevékenységről és néptáncról és azok színpadi feldolgozásáról. 1969 óta 4 szovjet folyóiratot gyűjtünk. A szovjet táncművészetnek e könyv formájában rögzített gazdag tapasztalati kincstárát mindenekelőtt táncpedagógusok, a balettiskolák diákjai, valamint gyakorló amatőr művészeti csoportvezetők használják.

A kézikönyvtárhoz tartoznak a balettek zongorakivonatai, néptáncfeldolgozások és táncszvittek. Ezeket magazinokban tároljuk. Ugyanez vonatkozik a még kicsi kinegramm-gyűjteményünkre is, amelyet rendezőmappákban tárolunk. A kézikönyvtár gyűjteményeinek valamennyi itt felsorolt irodalmi és zenei alkotását 3 katalógusban / betűrendes, tárgyszavas és topográfiai/ egyesítik. E katalógusok felépítése megfelel annak a rendszernek, amely az általános irodalom-nyilvántartásra érvényes.

A számos nyomtatott kottával és szóbeli leírással ellátott néptáncgyűjtemények tartalmát valamennyi néptánc komplex iniciálkatalógusa tárgja fel. Ebbe a betűrendes katalógusba táncsaládok és tánc típusok utalásként vannak bedolgozva, úgyhogy itt egy kombinált iniciálos és tárgyszavas néptánc katalógus jött létre, amely különféle rendezési elveket vesz figyelembe. Ez a katalógus 40.000-nél több hagyományos néptáncot és variánst tartalmaz az NDK-ból, NSZK-ból, Ausztriából és Svájc-ból. A különféle színű katalóguskartonok azonnal jelzik, milyen természetű forrásról van szó. A fehér katalóguskarton a kottákat és táncleírásokat mutatja ki. A piros kartonok jelzik a hangfelvételeket, a sárgák az elméleti történeti szemelvényeket, a zöldek pedig arra utalnak, hogy a táncról az archívumban filmkópia található.

Ezzel a katalógussal párhuzamos a legfontosabb néptáncok és tánc típusok anyaggyűjteménye is, amely szabad lapokon, DIN-A-4-es méretben tárgja fel a szóbeli táncleírásokat és táncmódokat, és ezeket gazdagítja a táncok társadalmi funkciójára és a szokásokra történő utalásokkal, továbbá kiegészítő információkkal a lejegyzőkről és adatközlőkről, a viseletről és a tánc kellékekről.

A néptáncutatók és koreográfusok számára ez a gyűjtemény kincsébánya saját alkotói tevékenységükhöz. Ezeket a hagyományos néptáncokat gyakran használják fel színpadi feldolgozások alapjául.

Műsorfüzet-gyűjtemény

Valamennyi, német nyelvű színpadokon bemutatott balettelőadásról, kamaratáncestről, esztrádműsorról rendszeresen gyűjtik és feldolgozzák a műsorfüzeteket. Ezek a füzetek fontos írásokat, információkat tartalmaznak a táncbibliográfia számára a műről és interpretációjáról. A mű történetének, a koreográfus, zeneszerző és az interpretálók valamennyi adatát a tánc-tezauruszban gyűjtik össze.

Valamennyi, német nyelven elérhető műsorfüzetet speciális kartondobozokban tárolják. Már meg nem vásárolható példányokról mikrofilmeket készítenek. Ezek a füzetek alkotják színházkartotékunk és librettó-gyűjteményünk alapját, amely az egyes színpadok balettrepertoárját kronológikus sorrendben feljegyzi, s amelyet a balettcímek szerint rendeznek. A műsorfüzet-gyűjteményt egy iniciálkatalogussal és a koreográfusokról, zeneszerzőkről, librettistákról és szcenikusokról készült különálló jegyzékkel látják el. A műsorfüzetekben található cikkeket a folyóiratok cikkeihez hasonlóan dolgozzák fel a bibliográfia számára.

A műsorfüzet-gyűjtemény azért okoz nagy nehézségeket, mivel a színházak általában évente csak 1 vagy 2 balettestet rendeznek és ha a títkárnő időközben cserélődik, könnyen megfelelnek a támpéldány megküldéséről a táncarchívum számára.

Minden játékszezon után a folyóiratrecenziók alapján ellenőrizni kell a beérkezett támpéldányokat annak a megvizsgálására, hogy valóban beérkezett-e valamennyi műsorfüzet a balettbemutatókról. Szólóestek és esztrádműsorok esetében még nehezebb teljes gyűjteményt létrehozni.

A köztársaságunkban vendégszereplő külföldi balett- és táncgyűjtésekről ugyancsak gyűjtjük a megfelelő műsorfüzeteket.

Filmgyűjtemény

A táncarchívumunk jelenleg kb. 80.000 m 16 mm-es mágneses vagy fényhangos és 3000 m 8 mm-es hang nélküli keskenyfilmet tartalmaz. A filmdokumentáció csaknem fele saját munkában készült a Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR Műszaki Osztályával együttműködésben. Ezek a filmek tiszta koreográfiai dokumentációk a színpadi néptánc-feldolgozásokról, amelyek lemondanak mindennemű zsurnalisztikai járulékról.

Az amatőr szinpadai táncról éppúgy találhatók metodikai filmek, mint a táncos portrék hivatásos alkotókról, és vannak filmjeink a gyermek-, társas- és versenytáncról is. A hagyományos néptáncról a táncarchivum 10.000 m hangosfilmmel rendelkezik. Különösen nagy az "Új művészi tánc" c. téma filmdokumentációja, amely Gret Palucca pedagógiai működését fogja át.

A filmgyűjteményt egy poliglosszár tárja fel. Ebben a jegyzékben szerzők nevei, néptánc- és balettiniciálék, társastáncok nevei egyaránt többszörösen regisztrálva megtalálhatók, és betűrendbe rendezettek. Ez idő szerint egy új filmkatalóguson dolgoznak a könyvtárlátogatók számára. Ezt az év végén a "der Tanz" című folyóiratban hozzák nyilvánosságra.

A filmgyűjtemény körébe tartozik egy átfogó kartotékrendszer, az NDK-ban gyártott valamennyi táncfilmről. Más állami intézmény és magángyűjtemény filmarchivumának anyagát - amennyiben hozzáférhető volt - szintén felhasználtuk a katalógus számára.

Ebben a nyilvántartásban hivatásos dokumentum- és játékfilmek is szerepelnek, amelyek a tánc történetéhez fontos információkat adnak, vagy táncos akciókban és illusztrációk terén lényegesek.

A sok fáradozás ellenére ez a filmgyűjtemény ahhoz a nagy dokumentációs jelentőséghez képest, amelyet a film a tánc tudományban és a tánc gyakorlatában mint vizuális tényező elfoglal, még meglehetősen kicsi. Célirányos tervezéssel a filmdokumentációt a következő években intenzívebbé kell tenni.

Diszkrét

A táncarchivum diszkrétja rendszeresen gyűjti a hangfelvételeket /hanglemezeket és hangszalagokat/ a tánc valamennyi területéről. A modern társastáncokból a tánczenének csupán kis, de tipikus válogatását szerezzük be, míg a balettzenét, a néptáncfelvételeket és történeti táncok zenéjét teljes egészében.

A hanglemezeket és hangszalagokat két különböző rendben tároljuk, de egységes poliglosszárban tárjuk fel. A gyűjteménybe külföldi cégek lemezeit is besoroljuk. A szocialista országok balett- és folklórfelvételeinek részaránya /Szovjetunió, Lengyelország, Magyarország, Csehszlovákia, Jugoszlávia/ az NDK-hoz viszonyítva igen magas.

A hangszalaggyűjtemény 9,5-es és 19-es sebességű felvételeket őriz. Általában metodikai vagy tudományos célt szolgáló munkaszalagokról van szó.

A szinpadai néptánc-feldolgozások és munkásbalettek eredeti szalagjait, amelyeket általában a Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR hangstúdiója vett fel a legmagasabb színvonalon, valamint az NDK rádiója által felvett adásszalagokat ugyancsak az archívum őrzi.

Mivel a közvetítőkécsi a köztársaság valamennyi táncünnepélyén és nagy kulturális eseményén ott van, számos közös felvétel készült dokumentációs és metodikai értékelés céljaira.

Fotogyűjtemény

A táncarchívum fotogyűjteménye mindenekelőtt valamennyi elérhető ikonografikus forrásanyagot gyűjti a tánc történetéről és a tánc jelenlegi helyzetéről, reprodukciók és diapozitívok formájában. Valamennyi reprodukció numerikus sorrendben képtasakban tárol, amelyen minden szükséges adat szerepel a képről és szerzőjéről.

A meglévő diapozitívokat üvegbe keretezve 2 nagyságban: 5x5-ös és 7x7-es méretben tároljuk. Ebben a gyűjteményben a táncművészet minden ága képviselve van. Általában azonban ezek a diapozitívok táncbemutatók akciófotói, valamint a területről hozott képes beszámolók. A múltban inkább a kis formátumot alkalmazták, az utóbbi években inkább a nagyformátumú diapozitívok kerülnek előtérbe.

Sok fotó negatívja megmaradt. Ezeket speciális képtasakban gyűjtik.

Az 5000-nél több felvételt egy kombinált személyi, szak- és tárgyszóregiszter tárja fel a használó számára, amely sok kérdésre ad választ.

Kéziratgyűjtemény

A kézzel írott és gépirásos kéziratokat, záró- és diplomamunkákat, biográfiai jelentéseket, valamint egyéb táncchíreket DIN-A-4-es kapcsos mappákban gyűjtik. Az NDK távoktatásán résztvevő balett mestereknek, a lipcsei táncszakiskola végzett növendékeinek valamennyi záródolgozatát besorolják e gyűjteménybe. Az NDK más fő- és szakiskoláinak növendékei, akik diplomamunkájukat a táncról készítették, a kéziratot ajándékként juttatják el az archívumnak.

A címfelvételezés nem tér el a nyomtatott publikációkétól. Mindezeket a műveket a kézikönyvtár katalógusaiban rendezik és a mi táncbibliográfiánkban is jelzik. Eddig 350 kézirat került a gyűjteménybe feldolgozásra.

A "tánc"-tezaurusz

A "tánc"-tezaurusz központi ismerettár, amely forrásokat, tényeket, terminus technikusokat, személyneveket és topográfiai fogalmakat tartalmaz. Az archívum valamennyi gyűjteményének és anyagának koordinálására szolgál. Az óriási táncszakterület valamennyi részterületét és részletét általánosan figyelembe veszi. A szakkifejezéseken kívül valamennyi személy is szerepel benne, aki a táncot kiváló eredménnyel, művészi módon művelte és alkotó módon továbbfejlesztette. A tudományos tanulmányok és publicisztikai munkák szerzőit ugyancsak feltünteti.

A tánc-tezaurusz szabadlapos gyűjtemény, DIN-A-4-es méretben, amelyet mind terjedelmében, mind pedig a címszavak tekintetében állandóan ki kell egészíteni és bővíteni. Ez ideig 50.000-nél több lap készült el, amelyek irodalmi és audió-vizuális közleményekből erednek. Értékelő és kérdőívek segítségével még élő művészekről, pedagógusokról és tudosokról kiegészítő információkat szereznek be és dolgoznak fel. Valamennyi felgyűjtött anyagot pontos forrás-megjelöléssel látnak el.

A tánc-tezaurusz betűrendben felfektetett multilaterális, kombinált tárgyszógyűjtemény integrált név- és iniciálregiszterrel, amely az archívum gazdag gyűjteményein alapul. Átfogó utalórendszere lehetővé teszi a különböző anyagok összegezését.

A tezaurusz minden címszavánál utalás történik a legfontosabb irodalomra, úgyhogy a tények és adatok azonnal kiegészíthetők. Itt nem csupán a német nyelvű, hanem az idegen nyelvű szakirodalmat is feldolgozzák.

A tánc-tezaurusz szabadlapos gyűjteményébe az archívum minden látogatója betekinthez és azt tudományos munkájához igénybe veheti. Az egyes tárgyszavak és lapok azonban nem kölcsönözhetők.

Egy kronológikus katalógus DIN-A-6-os kartotékokon időrendi sorrendben rendszerezi a tényeket és címszavakat. Ez a katalógus kiegészíti a tánc-tezauruszt. Itt is találunk gyűjteményeket egyéb területekről, a kiválasztott rendszerezési elv alapján összeállítva.

A tánc-tudomány igen fiatal diszciplinájának megerősítése érdekében kívánatos lenne, ha valamennyi szocialista ország tánc-kutató intézménye, archívuma és muzeuma az integrációs törekvések keretében rendszeresen tájékoztatná egymást a gyűjteményekről, a végzett kutatásokról. Az UNESCO-hoz tartozó ITI-n és IFMC-n belül is az eddigieknél fokozottabban kellene a balett- és néptáncfesztiválokról, nemzetközi táborkokról és versenyekről, továbbá a szakirodalomról információt cserélni.

Jegyzetek

1/ Az NDK Táncarchivumában Albrecht Kunst teljes szabálygyűjteménye megvan és a kinetográfia iránt érdeklődők rendelkezésére áll.

2/ Petermann, Kurt: Tanzbibliographie. A szinpadi, társas-, gyermek-, nép- és versenytáncra, valamint tánc történetre, tánczenére és jazzra vonatkozó német nyelven kiadott írások és tanulmányok. Leipzig VEB Bibl. Institut. 1966.

3/ Petermann, Kurt: Sowjetische Tanzliteratur. Annotált könyvjegyzék szovjet szerzőknek a berlini német állami könyvtárban és a lipcsei táncarchivumban gyűjtött műveiről. Függelék: Szovjet táncirodalom német fordításban. Lipcse, 1967. /A felszabadulás 30. évfordulójára a második és bővített kiadás most van előkészületben./

Lipcse, 1975. február

IDŐSZERŰ KÉRDÉSEK A ROMÁN NÉPTÁNC KUTATÁS ÁBAN

Anca Giurchescu

Miután az igen különböző természetű és egyre intenzívebb evolúciós folyamatok előbb-utóbb a népi kultúra formabontásához vezetnek, és erősödik a tárgyi kultúra termékeinek két irányú áramlása a városi-típusú és a hagyományos folklór-típusú kultúra síkjai között, a tánctudomány hivatott arra, hogy némely égetően aktuális társadalmi-kulturális töltetű kérdésre válaszoljon. Főként arról van szó, hogy egy adott hagyományrendszer leírása és koreográfiai sajátosságainak meghatározása mellett, a felületi struktúrákon túlmenően, magyarázatot találjunk egy közösség táncainak létezését, fennmaradását és továbbfolytatását végső fokon igazoló mélyebb okokra, amelyek megvilágítják a táncban végbemenő átalakulási folyamat természetét és mechanizmusát.

A néptánc ilyen szempontu vizsgálata megköveteli a tánc kutatás látószögének kiszélesítését a szemiotika felé. Véleményünk szerint ez az elméleti és módszertani hozzáállás meg tud felelni olyan objektív követelményeknek, amelyeket egyrészt a jelenlegi szakasz társadalmi-kulturális valósága, másrészt maga a néptánc tudomány jelenlegi fejlődési stádiuma támaszt.

Természetesen a tánc tanulmányozására irányuló bármilyen próbálkozás abból az általános premisszából indul ki, hogy a tánc kulturális, emberi tevékenységi forma. A legtágabb értelmezésben a tánc /fizikai paramétereinél fogva/ testritmussal kifejezett energia-befektetés, amelynek révén az ember az egyenesek és a görbék^{1/} dinamikus rajzaival alakítja az őt körülvevő teret. A környező teret az ember a táncsal kikapasztalja, magához közelíti és szervezi, ily módon is szembeszállva a növekvő természeti entrópiával.

Ám a tánc csupán egyik, és nem egyedüli taglejtéses megnyilvánulási forma. Strukturájában eltér a pragmatikus, a mágikus vagy a ludikus mozgástól, mert jelentése nem merül ki a használat egyszerű tényével, hiszen a tánc lényegében művészi üzenetet hordozó **nyelvezet**. A tánc szemiotikai vizsgálata azonban így már elvezet a tánc jelértékéhez, kommunikációs és funkcionális értékéhez.

A művészeti nyelv általános karakterisztikumai sorában a koreográfiai jelet a jelentő és jelentett közötti összetartozás jellemzi vagyis,

a sajátos esztétikai információ verbális fordításának lehetetlensége. Amikor mégis megkíséreljük a tánc szemantikai tartalmát meghatározni, /bármilyen extrakoreográfiai és társadalmi-kulturális kontextuson kívül/, azt állíthatjuk, hogy az ritmikus információ, tehát esztétikai, transzkulturális. A tánc eme szemiotikai artikulációja, amit a legmélyebbnek és ugyanakkor legáltalánosabbnak tekinthetünk, közvetlenül denotatív, nem verbalizálható; ez a testritmus pszichoszomatikus képe. Innen van az, hogy a táncot táncként észleli minden megfigyelő, függetlenül kulturális környezetétől.

Ezen a szinten a koreográfiai teljesítmény egyidejűleg kettős kommunikációs kört létesít:

a/ Kis kört a táncoló személy körül, aki a továbbított üzenet egyidejű kibocsátója és befogadója. A koreográfia itt önmagát magyarázza;

b/ Nagy kört, melynek kiinduló pontja ugyancsak a táncos, a befogadók a meghatározatlan számú táncársak és a táncon kívüli minden résztvevő.

Egy erősen időszertű aspektusra utalva, kitérőleg megemlítjük, hogy a két /kis és nagy/ kör léte bizonyos mértékig megmagyarázza az előadásban néha bekövetkező ellentétet a néptánc, mint folklórcselekmény és a művészi produkció /színpadi tánc/ között. Az interpretáló paraszt esetében és a hagyományos társadalmi helyzetben /pl. a falu hórája/ a főhangsúly a kis kommunikációs körre esik, amiből teljes és intenzív, pszichikai és emocionális részvétel származik a mozdulatok kiemelkedő expresszivitása mellett. A színpadi tánc esetében, gyakran a végrehajtás egyöntetűsége és gépiesítése következtében a kis kör csökkent intenzitású, míg a nagy kör, főleg az előadó-néző közötti trajektória kap jelentőséget. Így lehet megmagyarázni a bensőségesség és érzelmi részvétel hiányát, a sztereotípiát, az előadók kifejezésbeli merevségét, kiknek a formális virtuozitáson túlmenően nem sikerül a tánc mély, emocionális tartalmát továbbadniuk.

Mint minden kulturális tevékenység, a tánc tehát /többé-kevésbé nyilvánvalóan/ kommunikációs értékű nyelvezetet képvisel, amely arra hivatott, hogy adott társadalmi-kulturális kontextus keretei között emberközi kommunikációs viszonyt hozzon létre.

A folklór-típusú kommunikáció terén leszögezhetjük, hogy az emberközi kommunikációs viszonyok több szinten valósulnak meg és pedig: egyén egyén között, egyén és csoport között, vagy csoportok között.

Természetesen valamennyi szinten mélyrehatóbb lehetne a kutatás, ha bevezetnénk az életkor, társadalmi státusz /családi, szomszédsági, szakmai stb. kapcsolatok/, valamint a családi állapot /házasok, nem házások/ kritériumait; így a koreográfiai kommunikáció révén fel lehetne tárni a társadalmi kapcsolatok rendszerét.

A társadalmi kereten túllépve, a tánccal megvalósított kommunikációs viszonyok létrejöhetnek egyén vagy csoport és a környezet között, vagy az egyén és csoport által képviselt valóságos világ és a mitikus /természetfeletti/ világ között, amelyet a román kulturális hagyományokban akár mitoszi lények, akár egy nép őseinek egész láncolatai képviselnek.

Lényegesnek tartjuk a néptánc problematikája szemiotikai irányú kutatásában azt a jellegzetességet, hogy a szinpaditáncól eltérően a néptáncban, mint egyébként bármilyen folklórközlésben, a használt koreográfiai mód magának a kommunikáló cselekménynek velejárója.^{2/} Kétségtelen, a néptánc nyelvezete funkcionális normák, egy sajátos grammatika alapján szerveződik, és a szabályok összességét mindannyian használják, akik részt vesznek a táncban. Mivel ezek továbbadása és elsajátítása természetes úton történik, hagyományos társadalmi kontextusban, ugyanugy, mint az anyanyelv, a használók nem képesek a szabályokat világosan kifejtteni.

Itt megállunk, hogy kiemeljük, mennyire fontos gyakorlatilag és elméletileg a spontán nevelés egyes lehetséges modelljeinek meghatározása és leírása a néptáncban.^{3/} Az ilyen irányú egyes vizsgálatok nyomán vázlatosan ismertetjük a tánc továbbadási és átvételi folyamatának főbb mozzanatait a gyermek- és ifjúkorban. Ezek a következők: bizonyos ritmikai-kinesztetikai megnyilvánulások megfigyelése és kialakítása, majd a tánc ismétlése /egészében vagy részben/ a modell utánzásával vagy másolásával, gyakorlás egyedül vagy nemek szerint elkülönült kiscsoportokban, beillesztés a "gyermek-hórába" /ami általános vonalaiban ismétli a falu óráját/ és végül a tökéletesítés, ami a falu óráján belül történik.

A mi szempontunkból fontos az a tény, hogy az átadás-átvétel folyamata nem korlátozódik szigorúan a koreográfiai kód elemeire. A folyamat különböző szakaszokban a koreográfiai kommunikáló cselekvésben szereplő egyéb kódok egyidejű elsajátítását is tartalmazza, főként a zenei, a költészeti, a viselkedési kódokat.

A tanulás globális jellege ellenére, és annak ellenére is, hogy a paraszt táncoló számára jelentést hordozó egység a tánc, ami strukturális elemeinek összességében megbonthatatlan egész, kísérletileg be lehetett bizonyítani, hogy a jó táncosok felismerhetik a jelentést hordozó minimális egységeket /általában a motívumot/ és képesek azokat egy formulából kiragadni. Sőt, mi több, a táncátvétel folyamatában, ösztönösen, bizonyos magasfokú technikát igénylő motívumokat /fázisokat/ kiemelnek a formula kontextusából és azokat külön gyakorolják. Példaként említhetjük a forgató-s típusú /Invirtita/ perdülős forgást a Maros feléső völgyében, amit a lányok fa vagy asztal körül gyakorolnak, vagy a kaluser-típusú /Caluş/ tánc motívumait, amit a fiúk széken ülve, vagy arra támaszkodva gyakorolnak, stb.

A fent elmondottak alapján a néptánc tudományos tanulmányozásában első lépés a nyelvezet grammatizálása, a kódstruktúra elméleti tisztázása és használati módjának megmagyarázása. Kevésbé fogunk foglalkozni a kutatás azon részével, amely a néptáncstruktúra elemzésére vonatkozik, mert ezen a területen az utóbbi 15 év alatt jelentős munkák láttak napvilágot, amelyek, még ha eltérő álláspontokat képviselnek is, lényegesen hozzájárultak a koreográfiai nyelv grammatikájának feltárásához.^{4/}

Mégis kívánatos megemlíteni különösen az 1962-ben az I.F.M.C. /International Folk Music Council/ keretében szervezett nemzetközi néptáncutató csoport tevékenységét. A több mint egy évtizedes tevékenység célkitűzése volt: a néptánc meta-nyelvének tudományos egyesítése a struktúraelemzés módszerével, az alkotó egységek meghatározása, a hierarchikus viszonyok feltárása, és ezen egységek szerkezeti alapjait képező kompozíciós formák modelljeinek kialakítása.^{5/}

Előző kutatások életképes eredményeinek, valamint a román folklór-koreográfiai gyűjtemények tanulmányozásából kidolgozott hipotézisek felhasználásával megkíséreltük, hogy egy, a néptáncra vonatkozó elméletet és módszert szemiotikai perspektívában körvonalazzunk - a nyelvészeti struktúraelemzés módszerét a koreográfiai nyelvezet sajátosságaira alkalmazva. /Radu Niculescu irodalomkutatóval való együttműködésben készült szélesebb körű tanulmányról van szó.^{6/}

A strukturális elemzésnél a néptáncot minden extrakoreográfiai töltet nélküli, redukálhatatlan és öncélú egységnek tekintettük. Végső fokon ez tette lehetővé, hogy a táncot a minimális, de elegendő, nem redukálható és szimultán biomechanikai /fizikai/ elemek kategóriáira leegyszerűsítsük, amelyek a néptánc paraméterrendszerét képezik. Beszélhetnénk a rendszer rendszeréről, mert részletesebb elemzésnél minden paraméter mikroszisztémát mutat, ami az alkotórészek ellentéte alapján

struktúrálódik. A rendszeren belül a paraméterek interdetermináns és determináns viszonyban állanak. Ily módon egy paraméter szintjén történő változás a többi paraméter szintjén megfelelő változást von maga után. Ugyiszintén a paraméterek közötti viszonyok természete korlátozza az elméletileg lehetséges kombinálókat, paradigmaticus sikon redundanciákat teremtve. Ez lehetővé teszi a parametrikus osztályok kialakítását, amelyeket a tánc struktúrális elemzésében fel lehet használni. Tömör felsorolásban, a parametrikus osztályok a következők:

- Térbeli szervezés /szám, csoportosítás, geometriai konfiguráció, reciprok pozíció/.
- Kapcsolat /kapcsolt, nem-kapcsolt, mono-,bi-kapcsolt, szimmetrikus, asszimmetrikus/.
- Kinematika, globális terminusokkal: lépések, ugrások, futások, dobantások, ivelések, forgások, törzs-forgatások, rugózások, ezek variánsaival együtt. A konstruktív paraméterek: a kinetikai tényezők /fej, törzs, karok, lábak, medence, valamennyi szegmentummal együtt/, kontaktusok /támasz, érintés/, amplitúdók /tágság, \emptyset tágság, mozdulatlan, mozgó, kicsi, nagy, fokokban mérve/, pályák /trajektória, \emptyset trajektória, egyirányú, többirányú, progresszív, regresszív, oldalirányú, jobb, bal, egyenes vonal, körvonal/.
- Tempó /gyors, lassú, metronómértékekkel árnyalva/.
- Erőfok /erős, gyenge vagy ff.,f.,mf.,p.,pp., crescendo, sostenuto, diminuendo/.

Két parametrikus tényező kiemelt fokon helyezkedik el és megtalálható külön-külön minden paraméternél. Ezek a metrum-ritmus paraméter és a koreográfiai áramlás multiplicitásának paramétere. Multiplicitáson /morfizmuson/ a több táncos által egyidejűleg végzett azonos vagy különböző paradigmák kivágásának lehetőségét értjük bármely paraméter szintjén /monomorfikus, paramorfikus/.

Tovább követte a paradigmaticus eredmények ritmikai vetületét minden paraméterosztályban a szintagmái láncolat síkján, áttérünk az enun-ciáció kivágására, a közvetlen összetevőktől az utolsó összetevőig. A tánc legkisebb és alapvető jelentés-egysége a koreomorféma lesz, melynek megkülönböztető egységei a koréma és a sejt. A kihagyásos módszerrel minden tánc típusban három koreomorféma-típus található: a fő típus, az expanziós típus /egy koreomorféma-magból kiindulva/ és az ornamentális.

Figyelemmel kísérve a koreomorfémák szintjén található szintagmái viszonyokat /az interdependencia, a dependencia és a konstelláció viszonyait/ mikrostruktúrák /frázisok/ és makrostruktúrák /mikrostruktúrák-ból állók/ vághatók ki, amelyek hierarchikusan szerveződnek. Mindezek-

nek az analitikai eljárásoknak a célja a néptánc szintaxisának körvonalazása volt.

A táncok paradigmatis és szintagmatikus sikon történő szerkezeti elemzésének módszere lehetőséget adott a variánsok összehasonlítására és csökkentésére a típusok, kategóriák vagy osztályok szintjén levő absztrakt modellekig.

A tánc szemiotikai tanulmányozása számára a nyelvezet grammatizálása azonban csupán első lépést jelent a szemantikai tartalom mélyebb vizsgálata felé. Ha módszertani megfontolásból a koreográfiai jelenség e két összetevő irányát megkülönböztetjük, objektív módon akkor is együtt léteznek, szoros összefüggésben egymással, és nem képzelhető el egyik a másik nélkül.

Ismételten elhangzott számos észrevétel és fenntartás a néptánc jelentést hordozó értékével, de ezek csak látszólag és csak olyan mértékben indokoltak, amilyenben a táncot, kiemelten társadalmi-kulturális kontextusából, minden extrakoreográfiai incidenciától kiszakítva "in vitro" vizsgálják. Azt mondjuk "látszólag" indokoltak, hiszen a tánc a maga egészében, akárcsak mindegyik jelentést hordozó egysége /koreomorfémája/, esztétikai-ritmikai információt közöl. Így tehát ezen a szemiotikai szinten a koreográfiai jel autonóm, művészeti jel, amelyben a jelentő a testritmus térbeli, időbeli és dinamikai objektíválása, a jelentés pedig ezen testritmus pszicho-szomatikus képének jelenléte a kollektiva tudatában.

De ha a táncsal eddig úgy foglalkoztunk mint általános emberi és transzkulturális taglejtéses formával, akkor szemiotikai tanulmányozásához éppen a néptáncot kívánatos egy meghatározott társadalmi-kulturális rendszer reprezentatív termékeként felfogni. Még inkább kibővül a struktúra fogalma is, mivel: "mialkotásban nemcsak a belső kapcsolatok jelennek meg előttünk a struktúrális viszonyok együtteseként, hanem az a számos viszony is, amellyel a műalkotás a külső világ jelenségeivel kapcsolódik.^{7/} A néptánc tükröz is és hat is, mert fejlődési folyamatát az egész gazdasági és társadalmi-kulturális rendszer determinálja, amelyhez tartozik.

A koreográfiai kód saját belső struktúrája, illetve működési szabályai összefüggnek a tágabb rendszer kereteiben mindazokkal a normákkal, amelyek más nyelvezetek struktúráit kormányozzák, mint pl.: a szóbeliét, a zeneiét, a viselkedését, ugyanúgy mint egy adott hagyományban meglevő összes ismeretek és hiedelmek struktúráját.

Ha meghatározott kulturális tevékenységként tekintjük a néptáncot, láthatjuk, hogy az többszörös szemantikai információk hordozója, amelyek ráhelyezkednek az esztétikai-ritmikaiakra, és ezeket tekintjük a **primér** szemiotikai szinthez tartozóknak. Így a legtágabb értelmezésben bármely tánc egy kor, egy nem, egy szakma stb. szerinti csoport képviselőjének tekinthető /például a Küküllő-menti Tirnave lányainak jártatása, vagy az erdélyi legényes táncok, vagy egy pásztor-repertoár, stb./.

Egy másik síkon a néptánc mint valamely tevékenység vagy emberközi viszony szimbólumaként funkcionálhat. Érdekes példát mutat a de-a lungul /"sorjában"/ tánc. Azáltal, hogy a párok az együttesben az életkor, a társadalmi helyzet, a családi kapcsolatok kritériumai szerint állnak be, ez a tánc az illető kollektiva hierarchiájának, társadalmi viszonyainak szimbolikus jelévé válik. Másik példa lehet a tánc kezdetén a lány perdüléssel forgása a fiú, az anyós /**násznagy**, nászasszony/ keze alatt az esküvői ceremóniában; ez ugyanis a birtokbavétel, vagy a beilleszkedés metaforás szimbólumaként értelmezhető.

A szemiotikai szempontból természetesen a legérthetőbb a koreográfia rituális-pragmatikus használata; a tánc ily módon "faire-faire" típusú etno-szemiotikai tárggyá válik.^{3/} Példaként felsorolhatnánk a társadalmi kontextustól szigorúan függő rituális táncok majdnem minden fajtáját: a gyógyító vagy bajmegelőző tánc /kalus-rituál/, tánc a bőséges termésért /drăgaica/, esőhívogató tánc /paparuda/, beilleszkedési tánc /menyasszonytánc pénzért, vagy a menyasszonyi óra/, megtisztító és termékenységi tánc /a menyasszonyi óra a viznél = hora miresii la apă/, a menyasszony kiválása a saját családjából / briul socrilor = apóstánc/, a holtaknak felajánlott táncok azért, hogy védjék őket és szimbólikusan az élők közé hozzák őket /a Bánát déli és Olténia északi részén járt pománatánc = jocul de pomani/.

A koreográfiai textus szemantikai elemzésénél felmerül a koreográfiai jel természetének és a jelentést hordozó nagyobb egység kivágásának problémája is.

A koreográfiai jel általában indexikus, mivel a jel és a jelzett között összefüggő viszony van a két tényező közötti állandó asszociáció révén, ami nem jelent szükségszerűen hasonlóságot. Az indexikus jelek, főleg rituális kontextusban szimbólikus értéket kapnak. Az ikonikus típusú jelek csoportjához /gyakran szimbólikus konnotációval/ elsősorban az utánozó taglejtés tartozik /a román hagyományokban kisebb mértékben, mint más európai vagy Európán kívüli kultúrákban/, mint a munka-mozdulatok, egyes állatok /ló, sün, medve/ mozgásainak, vagy a nemi aktusnak ábrázolása.

Ha bizonyos kontextusban egy meghatározott, egyedi táncnak, mint főegységnek /egy vagy több strukturális összetevő elem miatt/ jelértéket tulajdonítunk, más kontextusban a táncok sorozatának összessége, vagyis a tánc-cselekvés, mint olyan, lehet a szemantikai információ hordozója. Így gyakran a táncnak, mint globális megnyilvánulásnak, összefoglaló jellegű ceremóniális funkciót tulajdonítanak, amely csoportos egyetértéssel mintegy megerősíti és parafálja a megelőző rituális akciókat. Számos példa közül megemlítjük az általános táncot, amely a fő étkezés, a "masa mare" és az ajándékok átadása után következik a lakodalmában.

A felületi strukturák síkja, a koreográfiai kifejezés szintje és a mélyenfekvő szemantikai strukturák síkja között határozott függőségi viszony van. Amikor nyomon követtük, hogy egy tánc /tánc típus/ mennyiben összeegyeztethető vagy összeegyeztethetetlen különféle társadalmi /rituális vagy nem-rituális/ kontextusokkal egy adott folklórhagyományban, meg lehetett állapítani, hogy a koreográfiai paraméterek természete szigorúan meghatározza, milyen táncnak milyen funkció tulajdonítható. Például Caraş-Severin /Krassó-Szörény/ megye déli övezetében a párostáncolás összeegyeztethetetlen a pomána-tánc /joc de pomana/ rituális kontextusával, mert erre csak a csoporttáncok /Hora, Briu/ alkalmasak, miután ezekhez illik a csoport, mint jelszerűség. A páros jelleg ezzel szemben a táncnak olyan funkciót ad, amely azt beilleszti a házasság előtti ceremóniába a falusi órában, vagy a nász-ceremónia kontextusában.

Tágabb értelemben a koreográfiai kód kulturális determináltsága abból fakad, hogy a mozdulatok és testritmusok, valamint a kompozíciós normák és eljárások elméletileg létező leltárából valamely folklórhagyomány kereteiben csak azok aktualizálódnak, amelyek - a fejlődés szakaszában - esztétikai elsőbbséget élveznek, és a társadalmi-kulturális szükségességnek megfelelnek. Így beszélhetünk a néptánc kód jellemző sajátosságairól, amelyek egy kultúra térben és időben történő meghatározásához hozzájárulnak. Például, a kinetikai elemek tekintetében a hangsúly az európai területen a lábmozdulatokon van, a keleti táncokban a karmozdulatokon, míg az afrikai táncokra a törzs és medence mozdulatai jellemzők. Visszatérve a román hagyományra, beszélhetünk a térérzék különbözőségéről; például az ország déli területén túlsúlyban van a tág térlátás, a vízszintes síkban kialakult mozgás, szemben az északi zónával, amelyeket a tér koncentrációja és a függőleges síkban kifejtett mozgás jellemez. Ugyancsak beszélhetünk olyan kinetikai elemekről, amelyek a férfitáncok sajátosságai /a legénytáncoknál a lábszárak különböző részeire tenyérrel történő csapásolás, ugrásban bokázás/, vagy a női tánc-

lás sajátosságai /kéz alatti perdüléssel forgás/ stb. A koreográfiai kód kulturális determináltsága lényegében kifejezi a néptánc társadalmi jellegét. Ebben az értelemben minden "egyéni alkotás" úgy tűnik, mint csupán az egész kollektíva élő hagyományait, kulturális javait képező, és így az "egyén feletti" strukturális szervezet szókincsének és normáinak sajátos felhasználása. A színpadi művészettől eltérően, azonban a néptáncban az egyéni alkotás szigorúan korlátozott, mert egy tánc /csoportos vagy egyéni/ előadása nem jelent mást, mint olyan üzenet reprodukcióját /illetve befogadását/, amelyet korábbi nemzedékek sorának feladó-befogadó közegei dolgoztak ki. Így a néptáncos /az üzenet egyidejű befogadója és feladója/ minden alkalommal a reprodukálás és alkotás kettős feszültségű helyzetében van. Egyrészt a tánc kollektív jellegénél fogva köteles minél jobban a hagyomány teremtette modellhez közeledni, de másrészt művészi egyéniségének és pszicho-fizikai képességeinek megfelelően a kifejezés individualizálására törekszik. Ezzel az aspektussal kapcsolatban meg kell vizsgálni, hogy milyen viszony van alkotás és reprodukálás, az egyén és a kollektíva, a variáns és a típus, stb. között.

A konkrét kontextuális kutatások a fenti elméleti álláspontok alátámasztása mellett hangsúlyozzák, hogy a folklór típusú kommunikálásban a tánc nem független nyelvezetként működik.^{9/} Csupán összetevője egy komplex szemiotikai objektumnak, amely szoros szinkretizmusban erősíti az /egyes/ egyedi, közös jelentést hordozó különböző kódokat. Például a menyasszonyi órát /hora mirešii/ a nászszertartás kontextusában úgy kell érteni és elemezni, mint a következő kódok összeolvasásából adódó komplex textust: tárgyi /lakodalmi lobogó, ajándékok, stb/, költői /a zenész énekelte szöveg/, zenei/sajátos dallam/, rituális taglejtési és szabálykód, viseleti, közelségi /a cselekvő térviszonyai/ és koreográfiai, amelyeknek egységes jelentésük van: a menyasszony beilleszkedése egy új rokoni fokba és a két fiatalnak egy családi magba történő egyesítése.

Természetes, hogy a kontextushoz képest a tánc jelentést hordozó értéke, a többi kóddal összehasonlítva, eltérő súlyozottságú lehet. Meg lehet különböztetni a textusok között olyat, amelyben a tánc releváns jelentésű összetevő, mint a menyasszonyi óra /hora mirešii/, a kalus /čalušul/ és természetesen a tánc a falu órája kontextusában stb, és olyanokat, amelyekben a tánc szerepe másodrendű, kiegészítő. Ilyen értelemben lehetne példa a paparuda /esőhivogató ritus/, amelyben a költői szöveg, a rituális taglejtések, a szimbolikus tárgyak és a ruházat nagyobb jelentőséggel bír, mint a táncos mozdulatok, amelyek csupán ki-

segítő funkcióval bírnak. Ide lehet sorolni az álarcos táncok nagy többségét, a tyúktáncot /jocul găinii/ vagy a kalácstáncot /jocul colacilor/ a nácsszertartásból, stb.

Ha eddig a koreográfiai jel jellegének és értékének egyes fontosabb aspektusait tárgyaltuk, a következőkben rátérünk a kommunikációs lánc másik pólusára, vagyis a koreográfiai üzenet dekódolására.

Emlékezzünk arra, hogy szemiotikai szemszögből minden folklórtextus kétértelmű, többjelentésű jel.^{10/} Ez a kétértelműség elsősorban abból adódik, hogy ugyanaz a táncstruktúra mint egység különböző jelentések hordozója lehet a megvalósítás kontextusától és a vele komplex szemiotikai tárgyat alkotó kombinált kódok természetétől függően. Például, ugyanazon helyi hagyomány keretében a de-a lungul /sorjában/ tánc a falusi órában úgy dekódolható, mint a fennálló társadalmi kapcsolatok jele, de egyúttal bevezető ceremóniai funkciója is van; a nácsszertartás keretében /templomból való kijövetel után/ viszont a rituális beilleszkedés funkcióját tulajdonítják neki, valamint azt a funkciót is, hogy a csoport szentesíti a végbement ritust. Hasonló példaként említhetjük a briult is, ami a Bánát déli részén a falusi óra kontextusában társadalmi reláció-funkcióval, a gyászünnepeken "pomána" rituális tánc funkcióval, vagy a nácsszertartás kontextusában az elkülönítés rituális funkciójával /briul socrilor/ rendelkezik

Ezt a kétértelműséget még fokozza az, ha figyelembe vesszük, hogy egy és ugyanazon üzenet igen eltérő módon dekódolható a befogadó szemszögből, aki erősen függ a címzett csoportban betöltött "insider" vagy "outsider" pozíciójától, attól, hogy milyen fokon ismeri a kódot, milyen gondolkodású és milyen saját tapasztalatai vannak.

Megjegyezzünk azonban, hogy a múltban /a hagyományos típusú közösségekben/ az üzenet kétértelműségi foka sokkal kisebb volt. Különösen a ceremóniális és rituális kontextusok jelrendszere felelt meg bizonyos jól tisztázott dekódolási szabályoknak, a jelentések világos rendszerének, amely az illető közösség tag hiedelmi és világnézeti rendszerének integráns része volt.

A jelenben, hogy egyetlen példára utaljunk, a kalus tánc /Olt megye/ ritusában némely idős ember a gyógyító, megelőző vagy termékenységi mágikus cselekmény egész sorát látja, mások szerint ez természetfeletti lényekkel /Ielele/, gonosz tündérekkel való kommunikálási forma védekezési céllal, ismét mások számára lehet a formális tisztelet kifejezése a hagyománnyal szemben; végül, különösen a fiatalok, látványos művészi teljesítménynek tekintik.

A tánc kontextuális vizsgálatának ugyanakkor figyelembe kell vennie egy textus olvasásának /az üzenet dekódolásának/ lehetőségét két, három, sőt több utalási sík szempontjából, illetve több szemiotikai tagolást, amelyek nem mondanak ellent egymásnak, hanem kiegészítik egymást úgy, hogy egyik bevonja a másikat saját szférájába. A néptánc előterében legáltalánosabban az esztétikai sík áll. Erre rávetődhet a ludikus, a társadalmi, a nevelő-formatív és a szakrális sík.

A falusi óra komplex textusának üzenetét például legkevesebb négy síkon dekódolhatjuk: esztétikai síkon /hivatkozva a koreográfiai kódok elemzésére, zenei, verbális, néha viseleti is/, az egyének vagy csoportok kommunikációs viszonyainak síkján /beleértve a koreográfiai zenei, verbális, viselkedési, taglejtési, közelségi kódokat/, valamint ludikus és nevelő-formatív síkon /szó lévén itt úgy az esztétikai, mint az etikai nevelésről/.

Gyakorlatilag a tánc szemantikai vizsgálata összeolvad a funkciók vizsgálatával, amelyek teljesítésére hivatott egy adott társadalmi-kulturális kontextusban, mivel a funkció nem más mint a tánc szemantikai tartalmának formai kifejezése.

A néptánc esetében az esztétikai /kifejező/ funkciónak, mint elsőrendű funkciónak az a szerepe, hogy önállóságot adjon a jelnek, megkülönböztetve azt belső struktúrájának paraméterei által minden más kulturális tevékenységtől. Ez azonban nem elégséges /tehát nem is az egyedüli/ ahhoz, hogy a szóbanforgó jel egész jelentését megadja. A néptánc esztétikai funkciójának minden más, esztétikán kívüli funkció-kategóriában, főként kiegészítő, katalizátori szerepe van azzal a rendeltetéssel, hogy a művészi tényt hozzákösse a társadalmi-kulturális kontextushoz és konkrét értelmet adjon neki.

Ha a folklór esztétikai funkciójának és más, esztétikán kívüli funkcióknak arányait tekintjük, megfigyelhetjük, hogy az arány a kontextustól függően változik. Így, ha egyes nem-rituális kontextusokban /főleg a falusi órában, bálban stb./ az esztétikai funkció egyensúlyban van az esztétikán kívülivel, a rituális kontextusban legtöbbször az esztétikán kívüli funkciók válnak döntővé. /Az arány megfordítása teszi azt, hogy ha egy néző a jelenséget a klasszikus esztétika pozíciójából bírálja, mint "outsider", úgy látja mintha az nélkülözné a művészi erényeket./

Az esztétikán kívüli funkciók döntő aránya az esztétikai funkciókkal szemben nem csupán úgy értendő, hogy a tánc művészi vonatkozásai csökkennek, hanem úgy mint művészeti eljárások megteremtését és beillesztését, amelyek fenntartják és megerősítik az esztétikán kívüli funkciókat. Egyes rituális táncokban, például néhány egyszerű ritmikai

képlet azonos, kitartó ismétlése önmagában művészeti procedurává válik, és ez arra hivatott, hogy bizonyos belső pszicho-fizikai feszültséget teremtsen, ami néha a transzbaesésig növekedhet. A mozdulatok automatizálása szintén felszabadítja az előadók figyelmét és más akciók felé irányítja. Az esztétikai funkció alárendelését lehet megfigyelni a magas fokon formalizált és komplex struktúrájú táncok esetében is. Ily módon a kalusárok erényeibe és természetfeletti erejébe vetett hit is /a kalus ritusában/ főleg azok bravúros képességeire, magasfokú táncvirtóuzítására támaszkodik.

Általában a koreográfiai textus dekódolása síkján, a román hagyományban **a következő funkciókat fedezhetjük fel:**

- esztétikai sík: esztétikai és látványossági funkció;
- társadalmi kapcsolatok síkja: társadalmi relációk funkciója /pontos viszonyokat állapít meg a korcsoportok, nemek szerinti csoportok, családi állapot, stb. vonalán/; asszociáló funkció /partner választás, primér társadalmi mag kialakítása és rögzítése/; társadalmi egyesítő funkció /differenciálatlan csoportok alakítása, a közösségi érzés fennállásának kifejezése/ stb.;
- ludikus sík: szórakoztató, felfrissítő funkció;
- nevelő-formatív sík: esztétikai és etikai nevelő funkció;
- szakrális sík: integráció és szeparáció rituális pragmatikus funkciói, közelítés, bőség /termékenység/, megóvás /megelőzés/, gyógyítás, hívogatás stb.

Történelmi perspektívában a funkciók közötti viszony dinamikáját igen nagy mobilitás jellemzi. Az esztétikán kívüli funkciók kategóriájához viszonyítva, az esztétika esetében nagyobb stabilitás figyelhető meg, annak permanens jellegétől fogva. Ezért kell a tánc szemantikai kutatásánál elsősorban a belső struktúra elemzéséből kiindulni, majd aztán terjeszteni ki a vizsgálatot az extrakoreográfiai aspektusokra, melyek nagyjából a szociológiához, pontosabban a művelődés-szociológiához tartoznak.

Jól megszilárdult rendszerként működve, a néptánc nyelvezetének önszabályzó képessége van. Ez a jellemvonás válik nyilvánvalóvá az **olykor** alapvető átalakulások kutatásában, amely átalakulások a társadalmi-kulturális kontextus szintjén és méginkább a koreográfiai textus szintjén következnek be, mert jól ismert az a tény, hogy "...az esztétikán kívüli funkciók közötti viszony bármilyen módosulása a mű egész belső struktúráját mozgásba hozza".^{11/}

A legmeggyőzőbb példát a népi előadások egyes rituális kontextusainak fokozatos átalakulása szolgáltatja; ez a folyamat megfelelő mutáci-

ókat idéz elő funkcionális szinten, illetve a folklóri textus formai struktúrájának a szintjén, méginkább a táncban. Egy régebbi funkcionális viszony módosulásáról van szó, ami által a hangsúly áthelyeződik a rituális-pragmatikus funkcióról az esztétikai-látványosságra és a ludikusra. Ennek egyenes következménye az, hogy a komplex szemiotikai tárgy /rituális textus/ szétesik, alkotó elemeire bomlik. Megfosztva eredeti érzelmüktől, egyes elemek teljesen eltűnnek /például a mágikus akciók, szimbólikus tárgyak, rituális szabályok stb./. Azok azonban, amelyeknél a primér szemiotikai artikuláció az esztétikum, főleg a tánc és a zene, individualizálódnak, önálló /látványos vagy nem látványos/ művészi megnyilvánulássá válnak. Az esztétikai funkció előtérbe kerülése fokozottan megköveteli a textus formai kifejezési szintjén a módosításokat az új funkcionális viszonyoknak megfelelően.

De a fejlődésnek azt a fázisát, amelyben a néptánc elhagyja a folklóri kommunikálás síkját és a színpadi előadás kontextusába lép, eleve megszabja a tisztán művészeti nyelvként való átvétele. Ettől a mozzanattól kezdve új szemiotikai objektum alkotó elemévé válik, amely lényegében a művészi-látványossági kommunikálás síkjához tartozik. Az új sík által megkövetelt átalakulások a kommunikációs lánc valamennyi összetevőjének /feladó-üzenet-csatorna-befogadó/ szintjén feljogosítanak arra, hogy a látványos népi táncprodukciókat már ne tekintsük tulajdonképpeni folklórnak. Azokkal a művészi produkciókkal szemben, amelyek már a mai tömegkultúra szférájába tartoznak, a hagyományos folklórnak szükséges és kötelező viszonyítási-hivatkozási alapként kell megmaradnia.

Jegyzetek

1/ Radu Niculescu és Anca Giurchescu: Thèse sur la structure de la danse folklorique, "Audio-vizuális szemiotikai szimpozion", Urbino, 1971. július.

2/ Mihai Pop: Problèmes généraux de l'ethnologie européenne, "Első Nemzetközi európai etnológiai kongresszus", Párizs, 1971. aug. 24-28.

3/ A kutatás ilyen aspektusával kapcsolatban megemlítjük a következő zenei tanulmányt: Iosif Hertea: Preliminarii la studierea sistemului educațional al tradiției folclorice aplicat muzicii instrumentale /Bevezetés a hangszeres zenében a folklóri hagyományok alkalmazására irányuló nevelési rendszer tanulmányozásába/, "Revista de ethnografie și folclor", 19 /1974/, 3. sz., 179-188. o.

4/ E művek közül csupán néhányat sorolunk fel: Vera Proca-Giorte: Despre notarea dansului popular romanesc /A román néptánc leírásáról/, "Revista de folclor", I /1956/ 1-2 sz. és II /1957/ 1-2 sz.; Szentpál Olga: Versuch einer Formanalyse der ungarischen Volkstänze, "Acta Ethnographica", VII /1958/, fasc. 3-4; Martin György és Pesovár Ernő: A structural analysis of the Hungarian folk dance, "Acta Ethnographica", X /1961/, fasc. 1-2; Idem: Determination of motive types in dance folklore, "Acta Ethnographica", XII /1966/, fasc. 3-4; Vera Proca és Anca Giurchescu: Quelques aspects théoriques de l'analyse de la danse populaire, "Langages /Pratique et langages gestuels/", 1968 jun. 10.sz.; J. Greimas: Conditions d'une sémiotique du monde naturel, Ibid.; B. Koechlin: Techniques corporelles et leur notation symbolique, Ibid.; Andrei Bucsan: Specificul dansului popular romanesc /A román néptánc sajátossága/, Editura Academiei Republicii Socialista Romania, 1971; Francine Lancelot: Un essai de codage de la danse, Audiovizuális szemiotikai szimpozion, Urbino, 1971. július; Adrienne L. Kaeppler: Method and theory of analysing dance structure with an analysis of Tangan dance, "Ethnomusicology", XVI /1972/ 2.sz. 172-217. old.

5/ A nemzetközi román néptánckutató csoportban az alábbiak vesznek részt: Vera Proca-Giorte koordinátor /Románia/, Rose-Marie Ehm Schulz és Kurt Petermann /NDK/, Hannah Laudova és Eva Kröslöva /Csehszlovákia/, Martin György és Pesovár Ernő /Magyarország/, Milica Ilijin /Jugoszlávia/, Grażyna Dąbrowska /Lengyelország/, Anna Ilieva /Bulgária/ és Anca Giurchescu /Románia/.

6/ Idézett mű /1/

7/ Jan Mukařovský: Concepte Cehoslovace in teoria artei, "Studii de estetica", Editura Unvers, Bukarest, 1974, 129 old.

8/ J.J.Greimas: Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques /Manifestations poétiques, musicales et gestuelles/, Első nemzetközi európai etnológiai kongresszus, Párizs, 1971. augusztus 24-28.

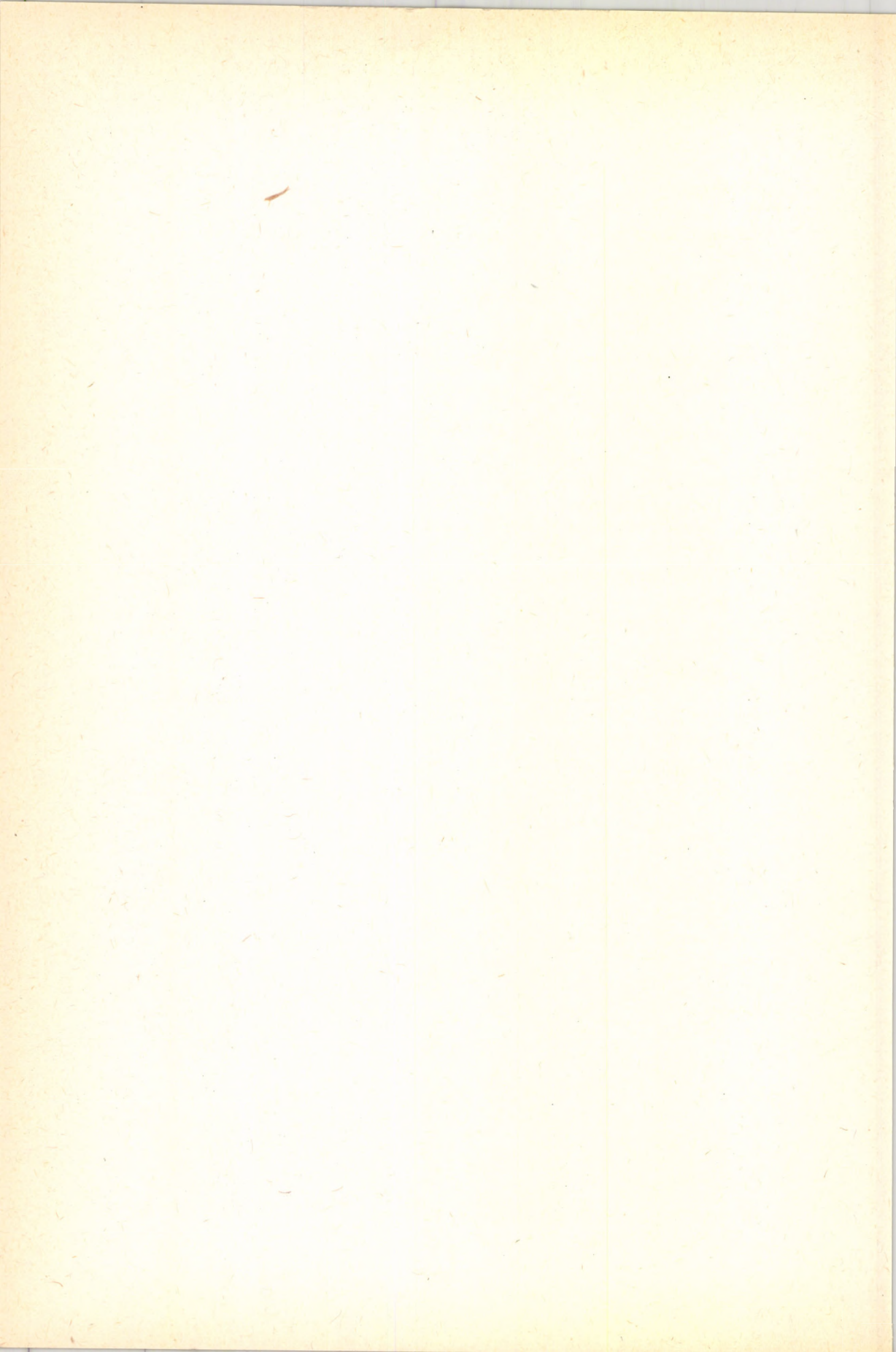
9/ Sanda Golopențea-Eretescu: Probleme semiotice in cercetarea folclorului /Szemiotikai problémák a folklórkutatásban/, "Revista de etnografie și folclor", 16 /1971/ 2.sz. 117-121.old.

10/ Idézett mű /2/

11/ Jan Mukařovský: Arta /A művészet/, "Studii de estetica", Editura Unvers, Bukarest, 1974, 152 o.

Bukarest, 1975. január

РЕЗЮМЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ



Ю. Слонимский

СЫН ВЕНГРИИ - ДРУГ РОССИИ (Альфред Бекефи)

(Резюме)

Очерк посвящен судьбе Альфреда Бекефи, русского балетмейстера, венгра по происхождению, который долгие годы проработал на сценах русских театров. Как отмечает автор, до нас дошли крайне скудные сведения о его жизни, почти ничего неизвестно где, когда он родился, где и как провел детство и юность. Достоверные сведения об этом замечательном танцовщике и постановщике ряда танцевальных номеров относятся лишь ко второй половине XIX века, когда в феврале 1876 года Бекефи был зачислен в труппу Большого театра, где исполнял множество характерных танцев. Одним из коронных номеров его был неизменно чардаш. Участвовал он также с успехом и в полухарактерных или полуклассических номерах, в том числе собственного сочинения.

Вскоре, будучи уже немолодым человеком, он завоевывает прочное место в русском балете. В 1883 году Бекефи принимает русское подданство и начинает крепко вращаться в новую жизнь.

В 1887 году специально для Бекефи Лев Иванов ставит одноактный балет "Очарованный лес" на музыку Р. Дриго. Эта работа сблизила его с автором балета Р. Дриго. Позднее Бекефи становится близким другом знаменитого балетмейстера Петина, помогает ему в постановке многих танцев. Особенно проявилась сила таланта Бекефи при постановке "Раймонды". Происходит невиданное дотоле: в классический танец проникают органически элементы характерного венгерского народного танца, и возникает замечательный сплав. Получился прекрасный синтез классического танца с ярко колоритным национальным, была решена интересная задача, не снятая с повестки дня и поныне.

Октябрьскую революцию он застаёт 74-летним стариком, но Россию не покидает. В 1925 году замечательный мастер танца умер. Имя Бекефи вписано в историю русского балета. Задача современных венгерских и советских исследователей - пролить свет на жизнь и творчество этого выдающегося мастера балета.

Е. Суриц

СОВРЕМЕННОСТЬ В МОСКОВСКОМ И ЛЕНИНГРАДСКОМ БАЛЕТЕ (1917-1927)
(Резюме)

После Октябрьской революции дальнейшая судьба балета, искусства, почитавшегося придворным, зависела во многом от того, как сможет балет откликнуться на запросы революционной современности. На протяжении 20-х гг. эта проблема волновала всех хореографов, работавших, как в академических театрах (Театр оперы и балета в Ленинграде и Большой театр в Москве), так и в многочисленных возникавших в те годы студиях.

В театрах на первых порах делались наивные попытки осовременить сюжеты старых балетов. Предлагали, например, в "Спящей красавице" превратить Аврору в Зарю революции, а Дезире в Вождя народа. В большинстве эти проекты остались неосуществленными: был поставлен только один балет с обновленным сюжетом - в 1924 в Ленинграде "Царь Кандавл" (балет Петина 1868 года), куда ввели эпизоды свержения царя. Путь к современности пытались найти, выводя на сцену исторических героев. Балет "Стенька Разин" на музыку Глазунова, посвященный народному вождю 17 в., поставил в Большом театре в первую годовщину Октября (1918) Александр Горский, возглавлявший московскую труппу с 1900 года до самой смерти в 1924 году. Проектировались балеты о Спартаке, о Французской революции, на сюжет пьесы Лопе де Вега "Фуенте Овехуна": некоторые из них были осуществлены в более поздние годы.

Задумывая балеты о современности, особенно охотно обращались к символике. Горский мечтал о балете на музыку "Поэмы экстаза" Скрябина, где огромные массы людей, пригнутых к земле невыносимым грузом, обреченные ползать на коленях, вдруг выпрямлялись и брали штурмом Золотой дворец. Аллегоризм, гиперболизация, характерные для этих ранних проектов, сближали их с революционным плакатом, где образы предельно схематизировались. Формы традиционного классического балета и приемы революционных празднеств своеобразно сочетал детский спектакль "Вечно живые цветы", поставленный Горским в 1922 году. Он состоял из нескольких дивертисментов, где танцевали цветы и бабочки, и разговорных сцен, в которых кузнецы, выковывавшие серп и молот, рассказали детям, героям балета, о революции.

Балетмейстеры младшего поколения искали новых форм, чтобы выразить эпоху. Многие работали в студиях. Именно здесь появились первые танцеваль-

ные зарисовки современных типов ("Московская улица" Ирины Дубовской, "Маски города" Веры Майя). Здесь возникли разные формы спортивного танца и весьма популярные "танцы машин", показанные Николаем Фореггером, где танцовщики подражали движениям колес, молотов, маятников и т.п.

В студиях начал постановочную деятельность также молодой московский балетмейстер Касьян Голейзовский. Выученик петербургской балетной школы, он не принадлежал к сторонникам дунканизма и других новых танцевальных форм, но язык его постановок не ограничивался и традиционными балетными па. Обладая богатейшей хореографической фантазией, он обновлял лексику как за счет спортивных и свободных движений, так и благодаря умению извлечь новые возможности из самого классического танца. Голейзовский ставил номера на музыку композиторов своего времени - Скрябина, Прокофьева, Дебюсси, Рихарда Штрауса. В них отсутствовала прямолинейно современная фабула, но они отражали мироощущение современного человека. Рассказывая о тяжелых утратах, страданиях и смерти и одновременно о радости встреч, восторге новообретенной веры, танцы Голейзовского динамически и пластически передавали его восприятие революции. Тем самым, в плане субъективном они отражали революционную действительность в ее трагических конфликтах и стихийных порывах. Лучший балет Голейзовского "Иосиф Прекрасный", несмотря на библейский сюжет, раскрыл близкую художнику мысль о правах свободной личности, о столкновении духовного начала и тупой деспотической силы. В 1927 году Голейзовский поставил балет "Смерч". В нем показывался замок Владыки, оргия во дворце, которую прерывала взрывающаяся в замок толпа, опрокидывающая трон тирана. Это был балет-плакат, где художник оперировал гипертрофированными художественными приемами, как в агиттеатре начала 20-х гг. Однако, к концу первого революционного десятилетия, когда этот балет был поставлен, наметились уже иные пути развития искусства.

Ленинградский балетмейстер Федор Лопухов поставил на сцене Театра оперы и балета ряд новаторских по форме и содержанию балетов. К ним относится танцевальная симфония "Величие мироздания" на музыку IУ симфонии Бетховена (1923). Современной была и тема - прославление жизни на земле во всех ее проявлениях - и форма: в балете нащупывались новые связи образа танцевального с музыкальным. Лопухов обращался также к традициям народных театральных жанров, всегда действенных, всегда сатирически окрашенных ("Пульчинелла" и "Байка про лису..." Стравинского, 1926, 1927), открыв тем самым доступ сатире на балетную сцену. Балет, где Лопухов хотел непосредственно изобразить революцию, назывался "Красный вихрь" (му-

зыка Дешёва, 1924). Часть сцен носила символический характер: это были классические танцы, где должны были быть раскрыты такие понятия, как зарождение социализма, развитие революции, борьба с контрреволюцией, утверждение коммунизма и т.д. Замысел балетмейстера оказался неосуществим — танцы оставались танцами, постичь их философский смысл было невозможно. Зато весьма выразительны были сцены из реальной жизни, составлявшие вторую часть балета. Здесь наряду со сторонниками революции — красноармейцами, крестьянами, матросами — появлялись отрицательные персонажи — грабители, пьяные, хулиганы, спекулянты. Изобразить их на сцене оказалось намного легче. Они несли с собой определенный мир зрительных и слуховых ассоциаций, которые легко подвергались театрализации. Блатные песни без труда переходили в лихую пляску, разномастная рваная одежда, утрированные манеры, развинченная походка были по-своему колоритны. Короче говоря, здесь была некая зрелищность, которую Лопухову удалось ощутить и развить в сатирически-карикатурные образы. Но положительный герой современности в этом балете был обрисован слабо.

В 1927 году в Большом театре был поставлен балет Глиэра "Красный мак". Спектакль своеобразно сочетал традиционные формы с новыми.

Тема была современна. Растущее революционное движение в Китае — одно из центральных политических событий тех лет. Фабула основывалась на реально имевших место фактах покушения на советского представителя заграничницей. Но поставлен спектакль был в правилах традиционного многоактного балета 19 века, где пантомимные эпизоды сменялись танцевальными дивертисментами. Однако, отдельные элементы этой старой конструкции были модернизированы. История китайской танцовщицы Тао-Хоа и спасенного ею капитана излагалась средствами старинной мелодрамы. Но мелодрама не только возвращала к прошлому. Этот жанр стал весьма популярен в конце 20-х гг., когда в искусстве, какое-то время оперировавшем массовыми обобщенными образами, наметился поворот в сторону психологизации. Классический дивертисмент сцены "сна", поставленный Василием Тихомировым, был традиционен, но в балете появились и дивертисменты нового типа, например в 3 акте, где исполнялись самые модные западные бальные танцы. Крупнейшим достижением спектакля была сцена в порту, поставленная режиссером Алексеем Диким и балетмейстером Львом Лацилиным: эпизод разгрузки корабля, где советские матросы приходили на помощь китайским кули, и большая матросская пляска. Знаменитый танец "Яблочко" отразил уже черты героя современности: стать и ловкость, смелую уверенность, заразительную веселость. Этот эпизод предвещал массовые танцевальные образы, которые вскоре, в 30-е годы, утвердятся на советской сцене.

"Красный мак" был эклектичен. Отмеченный печатью старобалетной красоты и, поверхностного экзотизма, он вызвал насмешки мастеров, творивших новые формы в искусстве. Но у широкого зрителя балет имел невиданный успех, внося тем самым веские разъяснения в споры о возможности и целесообразности сохранения классического балета и танца в условиях современности.

Художники двадцатых годов шли к революционному искусству путем сложных исканий. Балет пытался равняться на революционный плакат, прибегал к приемам митингового театра, говорил о современности языком символов и аллегорий. Экспериментальные спектакли Горского, Голейзовского, Лопуховича входили в репертуар. Однако, без них, без лабораторной работы мастеров 20-х годов не было бы последующих достижений советского балета. В 1930-х годах утвердился жанр драматического балета. Здесь пригодился прежде всего опыт "Красного мака". Не все находки новаторов 20-х годов были немедленно поддержаны. Но созданные ими ценности напомнили о себе позднее, в спектаклях 50-70-х гг., в работах наших современников, балетмейстеров третьего советского поколения.

Н. Чернова

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ В СЕМИДЕСЯТЫХ ГОДАХ

(Резюме)

Шестидесятые-семидесятые годы в советском балете тесно связаны с проверкой и развитием принципов, которые были выдвинуты в конце пятидесятых годов реформой Ю. Григоровича, И. Бельского, - немного позже - О. Виноградова, и достижениями классических постановок тридцатых-сороковых годов, достижениями хореодрамы. Примером этому могут служить работы хореографов самых разных поколений, творящих в различных театрах Советского Союза. Не только Большой Театр в Москве и Театр Оперы и Балета им. Кирова в Ленинграде создают сегодня общие очертания поисков и открытий в балетном искусстве. Все большее количество интересных, экспериментальных, значительных спектаклей появляется на сценах периферийных театров страны. Беря схожие часто темы и сюжеты, постановщики решают их по-разному, демонстрируя свое отношение к традициям, к той из традиций, что близко их собственным творческим устремлениям. Примером этому могут служить различные версии шекспировского "Гамлета", появившиеся в различных балетных интерпретациях. Если хореографы старшего поколения, К. Сергеев, В. Чабукиани превратили трагедию Шекспира в развернутую литературную пьесу, выстроив ее события в развернутой временной последовательности, то молодые постановщики, продолжая линию напряженного лиризма, которая была начата первыми постановками Ю. Григоровича, наподобие "Каменного цветка" С. Прокофьева и "Легенды о любви" А. Меликова, сделали шекспировскую трагедию поводом для широких лирических излияний, превратили ее в своеобразный лирический развернутый монолог героя.

Новое обращение сегодняшнего балетного театра к Шекспиру идет как бы в двух направлениях - это продолжение освоения шекспировского психологизма, начатое тридцатыми-сороковыми годами, и обретение в искусстве великого драматурга близких современности тем и мотивов.

Ноты объективности, зазвучавшие в хореографии к концу шестидесятых годов, заставили балетмейстеров обращаться к балетам, партитурам, созданным ранее, чтобы на современном уровне развития искусства танца заново их осмыслить. Новое внимание к сложностям взаимоотношений личности и мира привело и к новому пониманию исторической достоверности. Она стала считаться как точность хореографического стиля, отвечающего стилю первоисточ-

ника. Наиболее показательными в этом отношении оказались две постановки "Ромео и Джульетты" Н. Касаткиной и В. Васильевым на музыку С. Прокофьева в Новосибирске и А. Шекеро в Киеве. Первые хореографы пошли вглубь музыкального и литературного текста и этим добились осовременивания знаменитой трагедии. А. Шекеро превратил свой спектакль в развернутую лирическую поэму. В стремлении к новому прочтению известных хореографических партитур сегодняшние постановщики обратились как к музыке написанной для балета, так и для балета специально не написанной. Рядом с новыми редакциями "Ромео и Джульетты", "Золушки" С. Прокофьева появились новые версии балета К. Караева "Тропой грома". Наиболее показательны из них - постановки И. Чернышова в Одессе и Р. Ахундовой и М. Мамедова в Баку. Над каждым из этих спектаклей работа начиналась с новых редакций литературного сценария в союзе с композитором. И. Чернышов услышал в музыке стремление к масштабному лиризму. "Омолодив" персонажей балета, он вывел в центр его развернутые монологи и диалоги героев. Сохранив социальный конфликт спектакля, Р. Ахундова и М. Мамедов придали ему большую степень обобщенности, раскрыли судьбы героев на общем фоне социальных распр. Новая редакция балета "Тропой грома" продемонстрировала то, что именно стиль музыкальной драматургии диктует сегодня условия хореографическому произведению, а не прямая литература. Повышение роли музыки в балете, интерес к проблемам привел сегодняшних хореографов к интересу к проблемам стиля и жанра в искусстве танца, обратил их взоры к мировой и русской классике. В семидесятые годы появились на афишах театров названия старинных балетов, скрывающие за собой совершенно новые их интерпретации. Интерес к расширению жанров привел к возвращению на советскую сцену хореографической комедии. Примером этому - "Тщетная предосторожность" О. Виноградова на сцене Малого Оперного театра в Ленинграде.

Учитывая роль композитора в балете, конструирование спектакля по законам музыкальной драматургии заставило откликнуться за запросы современного советского балетного театра новое поколение музыкантов, ранее в балете не работавших. Свои задачи поставила перед В. Васильевым музыка Слонимского к балету "Икар", осуществленному на сцене Большого Театра. Молодые композиторы, работавшие раньше в симфонических музыкальных жанрах предложили балетному театру партитуры, созданные скорее по чисто музыкальным, чем по театральным законам. С другой стороны традиции советского балетного театра знали и знают как правило сюжетный спектакль. Начиная с "Икара", где литературного материала оказалось недостаточно для создания большого сюжетного спектакля, а чисто симфонические решения по-

рой оказывались трудно переводимыми на язык пластических решений, в советском балете появились постановки, стремящиеся найти равнодействующую между симфонизмом и литературой, принципами музыкальной драматургии и решением сюжетным. В этом отношении продолжением проблем, выросших в "Икаре", стала работа Н. Касаткиной и В. Васильева на музыку В. Буцко "Прозрение" в Московском Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, одна из самых новаторских постановок последних лет в области решения исторической темы и выразительных средств современного балета "Ярославна" в Малом Оперном театре в Ленинграде на музыку Б. Гищенко в постановке О. Виноградова. Новый поворот к литературности обозначила и постановка Н. Рыженко, В. Головановым-Смирновым и М. Плисецкой балета "Анна Каренина" на музыку Р. Щедрина. Рядом с исканиями в области жанров, стиля, равнодействующей между симфоническими формами музыки и литературным сюжетом в современном балетном театре, идет поиск синтеза разных компонентов театрального зрелища, по-разному проявляющийся в работах самых разных хореографов сегодняшнего поколения. Период семидесятых годов - время освоения и развития на новом этапе открытий разных, ранее казавшихся противоположными исторических вех развития советской хореографии.

А. Гуменюк

ЖАНРЫ И ТЕМАТИКА УКРАИНСКИХ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ

(Резюме)

Украинский народ создал такие танцы как хороводы, метелицы, гопаки, козачки, коломыйки, польки, вальсы, кадрили и множество сюжетных танцев, бытующих сейчас. Следует отметить, что польки /чешского происхождения/, кадрили /французского происхождения/, вальсы приобрели национальные черты украинской народной хореографии.

Наиболее важной проблемой является определение жанров и тематики танцев. Общим критерием для определения всех жанров является социальная и трудовая жизнь народа. Исходя из этого, были определены такие жанры: х о р о в о д н ы е /календарные/, б ы т о в ы е /пляски/ и с ю ж е т н ы е .

Х о р о в о д ы возникли в период первобытно-общинного строя. В них отражены труд народа, его быт и отдельные темы и образы, заимствованные из языческой религии. Последние сохранились только в записях.

Наиболее характерной стилистической чертой хороводов следует считать их композиционные элементы: ряд или линия /волнообразная, спиралеобразная/, восьмерка, полукруг, круг, два круга, цепочка, разнообразные звездочки, ворота, плетень и мн. др. Определяются также и отдельные виды народной хореографии: пантомимно-иллюстративная /хороводы на трудовые темы/ и орнаментальная /хороводы на бытовые темы/. Последний из них выступает в так называемом геометрическом орнаменте.

В хороводах берет начало и хореографическая лексика /танцевальные движения/. Творцами хороводов в основном являются женщины. Из среды исполнителей выделяются солисты: танцор и певец.

Б ы т о в ы е т а н ц ы /пляски/ сформировались в период становления украинской народности. Они являются наиболее яркой страницей творчества украинского народа. К ним относятся метелицы, гопаки, козачки, чарашки /первая группа/; коломыйки, гуцулки, верховина /вторая группа/; польки, вальсы и кадрили /третья группа/. Они являются составной частью повседневной жизни народа.

Жанр бытовых танцев составляет основу украинской народной хореографии. В них отражаются существенные стороны характера украинского народа:

свободолюбие, удаль, героизм, смелость, изобретательность, находчивость, остроумие, неукротимое веселье. Именно в бытовых танцах сформировались те элементы танцевальных движений, которые характеризуют национальное своеобразие украинской народной хореографии. Они нашли широкое применение в танцах других жанров. Словарь хореографической лексики составляют танцевальные шаги, беги, разнообразные дробушки, "тынки", "голубцы", присядки, прыжки, ползунки, кружения со всеми их вариантами.

В бытовых танцах пышно расцвела орнаментальная хореография, позаимствованная из хороводов на бытовые темы, которая определяет общий характер рисунка танцев этого жанра. Из массы исполнителей выделяется солист-виртуоз /обычно танцор/. Ведущую партию в бытовых танцах исполняют преимущественно мужчины.

Для бытовых танцев характерны также многочисленные мелодии, очень разнообразные по характеру и эмоциональному содержанию, значительная часть которых исполняется в народе как отдельные инструментальные пьесы.

С ю ж е т н ы е т а н ц ы . Большое значение в жизни украинского народа имело ремесло. Ремесленники создавали объединения /цехи/ портных, кузнецов, шорников, сапожников, бочкарей и т.д. В среде цеховых ремесленников зарождается жанр сюжетных танцев. Все они в основе отображают трудовые процессы ремесленников, а также наиболее яркие черты их образов, проявления характеров.

Появления сюжетных танцев - это качественно новый этап в развитии народного хореографического искусства Украины. Художественные образы в них создаются только хореографическими и музыкальными средствами выразительности. Причем хореография в сюжетных танцах приобретает доминирующее значение. Они по сравнению с другими жанрами тематически самые разнообразные и богатые. Основные их темы: труд, народная героиня, быт, отдельные явления природы и отображения повадок птиц, рыб и животных.

Отличительной стилистической особенностью танцев этого жанра следует считать органическое слияние композиционных элементов, позаимствованных из хороводов, и хореографической лексики - из бытовых танцев. Такое слияние дало возможность народным творцам средствами хореографии и музыки без помощи текста воспроизводить сложные сюжеты. В отличие от хороводов и бытовых танцев они рассчитаны на зрителя. В связи с этим возникла необходимость совершенствоваться не только техническое, но и актерское мастерство танцора.

Предлагаемая классификация, с нашей точки зрения, позволяет проследить в историческом аспекте формирование стилистических особенностей от-

дельных жанров /композиция, хореографическая лексика, танцевальная специфика и т.д./.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эру в развитии культуры. Современные советские танцы, особенно сюжетные, отображают величие советской эпохи, счастливый труд советских людей, их радость, оптимизм, дружбу с другими народами, борьбу за мир во всем мире. Они являются живым проявлением обогащения украинского танцевального искусства элементами хореографии других народов Советского Союза и стран народной демократии. Это взаимовлияние и обогащение ведет к сближению и укреплению тех интернациональных элементов, которые сопутствуют формированию будущей общечеловеческой культуры коммунистического общества.

Р. О. Кацарова

РАЧЕНИЦА
(Резюме)

Раченица ("Танец с платком" ръченица) в целом ряде форм живет в болгарском танцевальном фольклоре: как коло и парный танец, как массовый танец, как танец вчетвером типа кадрили и как хоро.

Трехдольный такт и па неравные (как у вальса). Мужчины вольно импровизируют широкими динамичными движениями, в то же время женщины танцуют более мирно.

Автор в дальнейшем анализирует вариации раченицы и поводы, по каким ее танцуют, и в заключение выводит оценку, что в течение времени, в новых условиях большой процент рачениц-хоро, а также и другие хоро устарели, преданы забвению. Раченицы вольных форм однако неизменно сохраняют свое место в танцевальном развлечении болгарского народа. Раченица — наиболее любимый танец как в деревнях так и в городах.

Э. Яцова

О РАЗВИТИИ СЛОВАЦКОГО БАЛЕТА
(Резюме)

Балетное искусство в Словакии пускает корни еще с 1920 года, когда был основан Словацкий Национальный Театр. Велика заслуга в этом его первых хореографов Вацлава Калины и Марты Аубрехтовой. Более представительный по составу балетный ансамбль был создан в период, когда директором Словацкого Национального театра стал Оскар Недбал, являвшийся сам автором балетных пантомим и создавший в сотрудничестве с Итальянским балетмейстером Акилле Викузи довольно обширный балетный репертуар. Кроме созданных им произведений, были поставлены также "Славянские танцы" Дворжака, балеты Чайковского, Делиба и других авторов. Позднее, уже в период директорствования Антонина Драшара, балетные представления даются реже. Среди них следует назвать "Жар-птицу" Стравинского, "Никотину" Новака, "Пана Твардовского" Розицкого, которые были поставлены в хореографической обработке Эллы Фухсовой, а также "Лебединое озеро" Чайковского с хореографией Богумила Рельского.

Во время войны были поставлены под руководством Максимилиана Фрома главным образом балеты из репертуара Русского Балета Дягилева.

С освобождением страны пришла новая жизнь, открылись широкие перспективы развития, серьезные изменения произошли и в положении балета, артисты балета смогли в полную меру воспользоваться всеми материальными и социальными преимуществами социалистического строя.

Первые послевоенные годы характеризовались отсутствием хорошо подготовленных профессиональных танцовщиков и танцовщиц. Балетный ансамбль временно возглавляли сначала Тамара Цорпона, после нее Бедржих Фюссегер, поставивший в качестве балетной премьеры "Гиацинтовую принцессу" Недбала. Затем следует осуществленная вскоре постановка "Славянских танцев" Дворжака Эллой Фухсовой, гастролировавшей в Братиславе. В следующем сезоне ансамбль наконец получает руководителя в лице Рудольфа Махаровского, за время деятельности которого в последующие два года кривая успехов балетной труппы резко поднялась. Им был инсценирован балет Чайковского "Лебединое озеро", хотя и не в традиционной редакции, но с глубоким драматическим содержанием. Наряду с этим им в своей собственной хореографии

был создан балет "Итальянское каприччио" на музыку Чайковского, "Карнавал" Шумана, "Шехерезада" Р.-Корсакова, "Голубая рапсодия" Гершвина, "Болеро" Равеля и "Петрушка" Стравинского в хореографии М. Куры.

Пришедший затем балетмейстер Станислав Ремар расширил основной репертуар. В тот период балетная драматургия в основном ориентировалась на освоение советских произведения, на сцене Словацкого Национального театра были осуществлены постановки "Золушка" Прокофьева, его же "Ромео и Джульетта"; "Пламя Парижа" и "Бахчисарайский фонтан" Асафьева.

Считаем смелым новаторским начинанием в этот период постановку первых словацких балетов "Песня мира", "Орфей и Эвридика" Тибора Андрашована (1949 г.), а также "Русалка" чешского композитора Збинка Мркоса.

В пятидесятые годы в Словацком Национальном театре гостил заслуженный артист Узбекской ССР Александр Романович Томский, поставивший "Красный мак" Глиэра и "Каменный цветок" Прокофьева и в значительной мере способствовавший подъему художественного уровня балетного ансамбля. В Братиславе гостил также венгерский балетмейстер лауреат премии имени Кошута Дюла Харангозо, осуществивший постановку венгерского балета Кенешей "Платочек", не сходивший со сцены в продолжение почти десяти лет.

С 1955 по 1961 годы балетную труппу возглавлял Йозеф Зайко, а после него пришел Милан Херени. К наиболее удачным постановкам Зайко следует отнести "Жизель" Адана, "Легенду о любви" Меликова, "Спящую красавицу" Чайковского, "Славянские танцы" Дворжака.

Затем в течение одиннадцати лет руководил балетом в Словацком Национальном театре Карол Тот, лучшими балетными инсценировками которого являются балет Кара Караева "Тропой грома" и "Весна священная" Игоря Стравинского.

В 1971 году в рамках культурного соглашения между СССР и ЧССР в Братиславу приехал Фрунзе Мехакович Еланиян, народный артист Армянской ССР, поставивший на сцене Словацкого Национального театра "Лебединое озеро" Чайковского, "Классическую симфонию" Прокофьева, "Болеро" Равеля и "Гаяне" Хачатуряна.

Начиная с 1973 года во главе балетного ансамбля в Словацком Национальном театре стоит Борис Словак. Во время его балетмейстерской деятельности по случаю 30-ой годовщины Словацкого Национального Восстания была инсценирована "Героическая трилогия", над хореографической разработкой которой потрудились Стефан Носал и Ян Гуот. "Героическая трилогия" включает в себя три коротких балета: "Эй, гусары!" Светозара Страчины, "Прелюдио Эроико" Михалы Вилеца и "Баллада о дереве" Милана Новака.

За тридцать лет, прошедшие со дня освобождения, балетный ансамбль Словацкого Национального театра превратился в высокохудожественный коллектив и завоевал себе по праву ведущее место в чехословацком искусстве. Имеется богатая литература, рассказывающая о пути, пройденном этой балетной группой.

х х х

Кошицкий балет был создан в 1924 году, его первым балетмейстером являлась Элла Фухсова. Этот небольшой балетный ансамбль выступал по преимуществу в различных оперных театрах, а в 1938-39 годах благодаря существенной помощи и заботам Кошицкого театра во главе его стал Владислав Гавар. Лишь после освобождения в театральном сезоне 1947-48 гг., когда руководство балетом перешло к Станиславу Ремару, удалось осуществить балетную программу, заполняющую весь вечер. В этом сезоне балетным ансамблем было показано четыре премьеры.

В следующем сезоне руководителем балетной труппы стал Рудольф Махаровский, создавший за семь театральных сезонов девять полных больших балетов и семь коротких. Среди них были "Гаяне" Качатурияна, "Ромео и Джульетта" Прокофьева, "Пламя Парижа" и "Бахчисарайский фонтан" Асафьева, "Красный мак" Глиэра, "Жизель" Адана, "Карнавал" Шумана и "Петрушка" Стравинского.

В театральном сезоне 1955-56 гг. Рудольфа Махаровского снова сменил Станислав Ремар, который осуществил здесь еще большее число оригинальных отечественных балетов, чем в бытность свою в Братиславе, среди которых "Карпатская рапсодия" Р.Ф. Спишьяка, "Рыцарская баллада" С. Юровского, "Орфей и Эвридика" Т. Андрашована и "Радуз и Махульена" Й. Гресака. С 1971 года балетный ансамбль возглавляется М. Халасовой.

х х х

В 1949 году была создана небольшая балетная группа в городе Прешове при театре имени Йонаша Заборского, выступавшая в составе оперетт и драматических пьес, кроме того, подготовила и несколько больших балетных представлений. Из хореографов наиболее продуктивным был Франтишек Бер-

натик, который за восемь лет осуществил не одну дюжину балетных дивертисментов и хореографий, среди них "Коппелия" Делиба, "Половецкие танцы" Бородина, "Бабушкины сказки" и "Ленивый Янош" Недбала, "Щелкунчик" Чайковского, "Викторка" Востржака и "Славянские танцы" Дворжака.

х х х

В 1959 году в Банской Быстрице была создана небольшая балетная группа во вновь созданном театре имени Йозефа Грегора Тайовского. Этот небольшой балетный ансамбль с самого начала участвовал во всех оперных представлениях и во втором сезоне показал большой чешский балет "Снегурочку" Збинка Вострака в хореографии Бернатика. В последующие четыре сезона балетный ансамбль показывал преимущественно небольшие балетные представления. В 1964 же году была осуществлена постановка нового словацкого балета Андрея Оченаша "Горная песнь" в хореографии Богумила Чеганя. Новая балетная премьера появилась лишь в 1968 году, это была "Спящая красавица" Чайковского, а годом позже "Штраусиана". По всему видно, что балетный ансамбль в Банской Быстрице жизнеспособен, каждый год он пополняется хорошо подготовленными танцовщиками.

х х х

Картина развития словацкого балета будет неполной, если не упомянуть, хотя бы схематично, о словацкой балетной школе. В 1949 году при Братиславской Консерватории был создан танцевальный класс. Начиная с 1960 года срок обучения в танцевальном классе был продлен до пяти лет. Двумя годами позднее был введен государственный экзамен после четвертого курса. Как организационная сторона, так и главным образом срок обучения в наших консерваториях не отвечают требованиям, предъявляемым сегодня к балетным ансамблям. Поэтому преподавателями балетного отделения Братиславской Консерватории были разработаны подробный организационный устав для восьмилетней государственной балетной школы и почасовой план, которые представлены в соответствующие партийные и государственные органы.

В. Вашут

БАЛЕТ ПРАГА

(Резюме)

Балет Прага, первоначально называвшийся Пражской Балетной Студией, представлял собой передвижной камерный танцевальный ансамбль, состоявший из двадцати балерин и танцоров; он был создан чешскими хореографами Лубошем Огоуном и Павлом Шмоком, а также критиком Владимиром Вашутом. Организационно он был включен в Пражскую Государственную Театральную Студию, объединяющую целый ряд нетрадиционных пражских театров и ансамблей - "Семафор", "Дивadlo за браноу", "Чинокхерный Клуб", "Латерна магика" и т.д.

Создание балетного ансамбля было продиктовано желанием в централизованном порядке выработать свой особый, отличающийся от традиционных репертуар, использовать его в качестве своеобразного опытного поля, экспериментальной лаборатории в целях дальнейшего развития чехословацкого балета. Осуществить подобную деятельность в условиях нормального "каменного" театра представляется крайне трудным делом как с учетом условий работы (сотрудничество с оперой или опереттой, а то и с драматическим коллективом), так и запросов публики.

Во главе Балета Прага до начала сезона 1968-69 года в качестве ведущего хореографа находился Лубош Огоун, после же его возвращения на работу в качестве балетмейстера в город Брно его преемником стал Павел Шмок. Оба они талантливые творцы балета, отличающиеся своим особым хореографическим почерком. С начала шестидесятых годов они являются самыми последовательными выразителями прогрессивных тенденций чехословацкого балета, и ими сделан значительный вклад в разработку исполнительского профиля и индивидуальных постановочных приемов, с успехом нашедших воплощение в деятельности Балета Прага. Весь коллектив ансамбля характеризовался единством устремлений, целей и взглядов, коллективным энтузиазмом, высокой творчески-трудовой дисциплиной. Успех являлся действительно результатом совместной работы, товарищеского содружества, что отмечалось даже всей зарубежной прессой. В целом довольно ровный по составу молодой коллектив опирался прежде всего на ряд ведущих талантливых личностей, среди которых нужно упомянуть из женщин вдохновенную лирическую балерину

Марту Синачкову, большую мастерицу увлекательной интерпретации драматических ролей Марцелу Мартиникову, из мужчин - Петра Кожелуха, его выдающегося партнера Карела Янечека, прекрасно владеющего техникой Яромира Линхарта, Петра Вондрушку, Владимира Клоста. Целый ряд танцоров Балета Прага выступает в качестве ведущих солистов в различных чехословацких и зарубежных театрах.

За время своего существования Балету Прага не удалось обрести постоянной сцены в Праге, ему приходилось выступать здесь на случайно предоставляемых другими театрами сценах, когда сцена бывала свободна. Большую часть своего времени он проводил в разъездах, преимущественно в зарубежных турне, гастролировал во многих европейских государствах (в некоторых неоднократно), выезжал в Канаду и на Южно-Американский континент. Всего в восьми программах фигурировало двадцать два произведения, представляющих самый широкий жанровый диапазон, различных по стилю и музыкальной характеристике, причем для сценической обработки избиралась чаще всего такая партитура, которая по замыслу композитора не предполагалась для сценического воплощения. Семнадцать из двадцати двух произведений представляли собой балеты, которые показывались в Чехословакии впервые.

Среди номеров программы наибольшим успехом пользовался балет Вильяма Букови "Хирошима" с хореографией Лубоша Огоуна, первый "восточный" балет на конкретную музыку, достигавший 219 реприз. Далее "Недбалиана" на музыку Оскара Недбала с хореографией Павла Шмока (173 репризы), "Россиниана" с хореографией Павла Шмока (157 реприз), "Фрески" Богуслава Мартину с хореографией Павла Шмока (146 реприз) и "Чудесный мандарин" Бель Бартока с хореографией Лубоша Огоуна (138 реприз). К наиболее значительным в художественном отношении произведениям относится также балет "Доверительные послания" Янечека со специальной музыкальной хореографией Павла Шмока.

Значительную долю активной деятельности Балета Прага использовало Пражское Телевидение, по заказу которого для пражских телепередач было создано семь фильмов-балетов, четыре в сотрудничестве с Австрийским Телевидением, три для второй западногерманской телевизионной программы. Кроме того, весь ансамбль работал по договору "музыкал продакшн" как например, "How to succeed in business without really trying" в Театре ан дер Вин и "Тетушка Чарлея" в мюнхенском Немецком Театре.

Несмотря на относительно непродолжительный срок своего существования Балет Прага, условия деятельности которого не всегда были идеальными,

выполнили значительную работу и должным образом представлял чехословацкое балетное искусство и культуру на самых представительных и широких форумах. В конце театрального сезона 1969-70 годов Балет Прага был распущен, однако в искусстве Терпсихоры Чехословацкой Социалистической Республики оставлен глубокий след многими замечательными мастерами танца Балета Прага.

И. Иванчан

НАРОДНЫЕ ТАНЦЫ ЮГОСЛАВИИ (Резюме)

В результате влияния исторических, экономических, общественных, религиозных и иных факторов на территории современной Югославии сложилось большое разнообразие танцев, единую основу происхождения которых установить крайне трудно. Здесь наблюдаются танцы самого широкого диапазона — от самых простых и примитивных до крайне сложных, от одиночных до групповых, в самых разнообразных пространственных формах, от простых, плавных по ритмике исполнения до исключительно ярких, беспримерных по ритмической насыщенности и сложности танцев.

Хотя современные танцы выполняют главным образом общественную функцию, все же по их отдельным характерным элементам можно догадаться о магически культовой природе некоторых из них, связанных с охотой, земледелием, изгнанием зимнего холода, заманиванием солнца и т.д. Встречаются среди них и такие танцы, с помощью которых изгоняли злых духов и демонов, прогоняли дух умерших, желали добиться хорошего здоровья, приобретения богатства и др.

Что касается общественной функции танцев, то здесь следует особо выделить партизанское коло, отметить их важную роль в борьбе с поработителями, в различных трудовых процессах коллектива и в иных массовых выступлениях.

По ритмическому, музыкальному и стилистическому рисунку танцев, по характеру танцевальных движений всю территорию Югославии можно разделить на шесть больших танцевальных областей: альпийскую, динарскую, адриатическую, моравскую, паннонскую и вардарскую.

Для танцев альпийской зоны наиболее характерными чертами являются двух- и трехтактные ритмы, сопровождаются они музыкой преимущественно духовых инструментов, песенное сопровождение довольно редко. В подавляющей части своей танцы парные с равномерно распределенными парами по кругу, а направление движения пар по кругу противоположно движению часовой стрелки, вращение же отдельных пар совпадает с направлением движения часовой стрелки. Характерной стилистической особенностью танцев является интенсивное вращение пар.

Стилистической особенностью танцев паннонской зоны является то, что для них характерны две четверти. Подавляющее количество коло исполняется в сопровождении пения или же в сочетании пения с музыкальными инструментами. Выкрикиваются двухрядные ритмы. В качестве инструментов, в сопровождении которых чаще всего исполняются танцы, являются гайде, двойница, дуда и тамбура самица. Сейчас популярны тамбур-оркестры, в составе которых можно порой обнаружить скрипку и харминку. Танец идет по замкнутому кругу с незначительными поворотами вправо и влево. Наиболее характерной чертой танца является потряхивание, либо интенсивное вертикальное подергивание.

Среди танцев динарской области преобладают шестидольные ритмические. Коло исполняются обычно без сопровождения музыкальных инструментов, реже встречаются в сопровождении шаргии (в Боснии) или тапана (в Косово). Движение в замкнутых и соответственно открытых коло очень интенсивно в обоих направлениях. Высокие прыжки отражают танцы местных жителей, оды. В отдельных местах коло направляются танцором, выкрикивающим, что нужно делать.

Характерной чертой танцев адриатической зоны является ритмический рисунок три четверти и шесть восьмых. Для них обычным является сопровождение двух музыкальных инструментов и исключительный ритм танца. Наиболее часто танцуют под аккомпанемент таких инструментов, как наиболее древний - мийех, а на севере - сопиле. Танцуют парами по кругу. Порой один кавалер танцует сразу с двумя девушками. Другая форма танца состоит в движении по кругу в две линии, отдельно мужчины и отдельно женщины. Одной из характернейших особенностей танца является активное движение ногами и интенсивное вращение, особенно женщин.

В моравской области наиболее частыми являются двухчетвертные танцевальные ритмы. Традиционными инструментами сопровождения являются двойница, гайде и цемане. Чаще всего танцы сопровождаются лишь свирелью, идет ли речь о сольном или оркестровом исполнении. Наиболее распространены коло, движение в которых противоположно движению часовой стрелки. В коло особую роль играют первый и последний танцоры. Стилистическая особенность танца - мелкие перекрещивающиеся движения ног и мелкое подрагивание корпуса тела.

Среди танцев вардарской зоны наиболее частыми являются двухчетвертные и семь шестнадцатные танцевальные ритмы. Музыкальная единица соответствует танцевальной. Коло часто исполняются под аккомпанемент песни, либо зурны в паре с тапаном, соответственно гайды в паре с тапаном. Прочие солирующие инструменты могут быть вигулица, свирче, тамбура, шупелка

и кавал. Городские оркестры — чалгии состоят обычно из скрипки, лауты, канона и дайре. В открытых коло, как правило, отдельно держатся за руки мужчины и отдельно женщины. Особая роль принадлежит первому и последнему танцорам. Направление движения в танце противоположно движению часовой стрелки. Стилистическое своеобразие танца состоит в исполнении танца на носках, частые пробежки и вращения.

Из институтов, занимающихся изучением фольклора, следует упомянуть следующие. В Боснии и Герцоговине имеется отделение Этнографического Отдела при Государственном Музее в Сараеве, которое занимается духовной культурой, собирает и хранит в архивах описание народных танцев. В Хорватии эту работу выполняет загребский Институт Народного искусства, в Македонии Институт Фольклористики в Скопье, в Словении имеется Отдел народного музыкального искусства при Словенском Институте Народного искусства в Любляне. В Сербии, в Бельграде в Академии наук и искусств изучаются народные танцы Этномузыкалогическим Отделением Музыкальной Консерватории, а также фольклористическим отделением Этнографического Института.

В Югославии имеется четыре фольклорных ансамбля: в Хорватии "Ладо", в Косово "Шота", в Македонии "Танец" и в Сербии "Коло". Наиболее известные любительские коллективы в Загребе "Йожа Влахович", в Сараеве "Слободан принцип село", в Скопье "Кочо Рацин", в Любляне "Франце Маролт", в Титограде "Будо Томович", в Бельграде "Иво Лола Рибар".

Из устраиваемых зрелищных мероприятий, на которых сельские ансамбли демонстрируют оригинальный фольклор, наиболее важными являются Международный Фольклорный Смотр в Загребе, а также Балканский Фольклорный Фестиваль в Охриде. Кроме того, имеется еще немало значительных региональных сборов, из которых наиболее важными являются винковичский, даковачский, сверлигия пастерский, а также чакавский смотры в Мотовуне, где коллективы выступают с оригинальной программой.

И. Турска

БАЛЕТ В НАРОДНОЙ ПОЛЬШЕ
(Резюме)

Возрождение балета в Народной Польше протекало в исключительно тяжелых условиях послевоенной разрухи. Предстояло заново создавать ансамбли и готовить репертуар, однако главная трудность состояла в необходимости прежде всего подготовить танцоров. Так, в 1949 году началась организация школ Государственного Балета, которые в настоящее время функционируют в Варшаве, Познани, Гданьске и Битоме. Обучение в них рассчитано на 9 лет по программе, предусматривающей как специальную, так и общую подготовку. Основу подготовки составляет русский классический балет, кроме того, преподаются народные и характерные танцы, а также основы ритмики, работа с партнером и мастерство маски, а с 1973 года техника современного танца. В этих школах, и прежде всего в Варшавской преподавание велось советскими педагогами, мастерами танца. Кроме того, О. Ильиной был прочитан для польских преподавателей двухгодичный курс по методике обучения танцу. Пятнадцать выпускников получили образование в московском ГИТИС-е или проходили стажировку в других московских или ленинградских балетных школах. В 1972 году при варшавском государственном Высшем Музыкальном Училище была создана Высшая специальная Студия для преподавателей танца. За время своего существования к концу 1973-74 учебного года школы окончило 750 человек, из них 179 мужчин, однако это отнюдь не удовлетворяет спроса.

В настоящее время крупные балетные труппы имеются в шести оперных театрах - в Варшаве (в Большом театре), в Познани, в Гданьске (в Большом театре), две менее крупные в Быдгоще в Опере и театре оперетты, и в краковском Городском Музыкальном театре, а также отдельный Театр польского танца в Познани. Постоянные балетные группы имеются также в Государственных ансамблях песни и пляски "Мазовше" и "Сласк", а также в Центральном Художественном ансамбле Польской Народной Армии.

В формировании балетного репертуара можно выделить три этапа. Первый этап длился приблизительно до 50-тых годов и характеризовался преимущественным интересом к национальному балету, строящемуся на народных танцах и характерах ("Пан Твардовский", "Харнас", "Свадьба в Ойцове", "Свантевит", "Золотая утка").

С ростом уровня танцевальной техники начинается новый период в жизни коллективов: этап освоения номеров большого репертуара, включающего классический балет — "Лебединое озеро", "Спящая красавица", "Щелкунчик", "Жизель", "Раймонда"; русские балеты — "Бахчисарайский фонтан", "Красный мак", "Золушка", "Ромео и Джульетта", а также новые балеты польских авторов, использующих тематику и мотивы национальной истории, народных преданий и легенд, литературных произведений — "Королевский шут", "Мазепа", "Яхонтовая невеста", "Эсик в Остенде" и др. Были осуществлены также постановки балетов "Петрушка", "Шехеразада", "Дафнис и Хлоэ", "Чудесный мандарин", "Треуголка" и другие балеты.

Для третьего периода, начавшегося с середины 60-х годов, характерны поиски нового содержания и новой художественной формы. Появляется насыщенный содержанием одноактный балет, часто создаваемый на симфоническую музыку и выражающий человеческие идеалы, эмоции, конфликты и стремления.

Вся эта репертуарная программа в целом создавалась усилиями представителей трех поколений польских хореографов, старейшими из которых являются Л. Войниковский и Ф. Парнедл; в сотрудничестве с ними начали свою творческую биографию танцовщики 1910–20 годов рождения. К ним относятся Я. Ярзинувна-Собчак, Е. Каплинский, М. Копинский, С. Мишчук, Е. Палпинский и З. Патковский. Их преемниками в послевоенные годы являются солисты балета В. Борковский, Ц. Дрзевиецкая, В. Груца, Т. Куява, Р. Собиесяк, а также первые два выпускника ГИТИС-а Й. Гогул и З. Корицкий. Наиболее молодые — это уже выпускники Государственной Балетной Школы, — М. Бохенек, М. Цомпе, Т. Голембовский, Х. Миллер, П. Шульц, трагически погибший в 1971 году, З. Каминский, Х. Конвинский и Е. Макаровский. В Польше работали также и зарубежные балетмейстеры и хореографы такие, как, например, Н. Дудинская и К. Сергеев, Н. Корниус, А. Соболев, А. Чичинадзе, Е. Чанга, А. Томский, А. Мессерер из Советского Союза, а также Ф. Адрет, А. Родригес, П. Шмок и другие. В первые годы после войны ведущими танцорами балетных ансамблей являлись солисты еще довоенных театров, в том числе Б. Карчмаревич, С. Покрживинска, С. Шатковска, З. Килинский и др. За ними следуют солисты, получившие подготовку еще на различных курсах и в частных балетных школах среди которых три примы-балерины — Б. Биттердувна, М. Кржишковска и О. Савицка, а также танцоры-солисты К. Држевицкий, С. Шиманский, З. Стржалковский и другие. Следующую смену составляют уже воспитанники наших балетных школ, среди которых особенно выделяются А. Боньюшко в Гданьске, Е. Яронья Б. Коциолковска в Варшаве, Р.

Юшкат в Познани, И. Ваковска в Лодзи, Й. Грачак, Я. Смолинский и Г. Вилк в Варшаве, П. Слива и Я. Солецкий в Познани и другие. Больших успехов добился на международной сцене Виесолловский, выступающий под именем Войтека Ловского в современных балетах XX. века сначала в качестве солиста Марсельской Оперы, а в настоящее время в Балете в Бостоне.

Начиная с 1968 года в лодзинском большом театре стали проводиться каждые два года Фестивали Лодзинского Балета с участием в них зарубежных коллективов, в частности здесь в 1973 году был проведен I-ый Всепольский Конкурс молодых хореографов.

Многие польские хореографы принимали участие в работе различных зарубежных балетов, балетных студий, в то же время в Польше побывали почти все известные зарубежные ансамбли, а представители польского балета выезжали на гастроли во многие страны мира.

За прошедшие 30 лет в жизни польского балета наблюдались взлеты и спады, и он не всегда отвечал требованиям, предъявляемым ему со стороны специалистов и критиков. В самое последнее время были проведены значительные изменения, способствовавшие активизации художников, совершенствованию их мастерства.

Имеются все основания надеяться, что последующие годы принесут польскому балету дальнейший рост мастерства и хорошие творческие плоды.

Л. Маац

СЦЕНИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАРОДНОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО
ИСКУССТВА В ЕВРОПЕ

(Резюме)

В первой части статьи автором рассматривается исторический процесс формирования сценического воплощения народных танцев. Им анализируются стилевые компоненты ранних обработок народных танцев как в рамках балетной сцены, так и вне ее, начиная с периода европейского и венгерского романтизма, а также указывается сначала на сценическую трактовку складывавшихся к рубежу двух веков танцевальных народных традиций в Западной Европе и затем на наиболее важные приметы делавшихся в этом направлении шагов в Венгрии в первой половине нашего века.

Во второй части автором рисуется широкая панорама танцевальной сцены в западной и восточной Европе за последние полтора десятка лет, дается общий обзор сценического транспонирования народных танцев и особенностей подхода к нему в отдельных национальных условиях; отмечаются различные методы и приемы натуралистической и техницистической и т.п. интерпретации его, в отдельных местах сказывающейся сильнее, в других — слабее. Панорама завершается схематическим описанием новейших хореографических поисков в Венгрии.

В связи с перспективой дальнейшего развития в Европе автор приходит к довольно пессимистическим выводам. По его мнению, во многих странах даже среди хореографов широко распространен взгляд на народный танец лишь как на развлекательное зрелище, откуда проистекает во многих странах отказ от попытки выразить языком народного танца своеобразные хореографические мысли, хотя такие возможности имеются.

Слабая надежда на такое развитие видится им в организации международных фестивалей, открывающих возможность для показа новых хореографических работ и для сравнений.

Э. Пешовар:

ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В НАРОДНОМ ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
(Резюме)

В возобновлении видов искусства XX. века значительную роль играло народное искусство и фольклор внеевропейских континентов. Народное искусство как источник всегда присутствует в развитии, но степень и форма этого присутствия изменяются в каждую эпоху. На рубеже нашего столетия музыка черпала из этого чистого источника, а танцевальное искусство обратилось к нему только несколько десятилетий позже. Ко второй половине нашего века историческими и общественными условиями было создано такое положение, в котором профессиональное и самодеятельное сценическое танцевальное искусство, а также балльные танцы могли использовать внеевропейское народное искусство как непосредственный источник.

Одним из источников современности считается обращение к традициям народного танца, в котором научные исследования тоже помогают искусству. В то время как народный, национальный стиль последнего века был представлен почти исключительно вербунком и чардашем, в настоящее время вырисовывается такая совокупность выразительных средств, которая охватывает всю нашу танцевальную культуру.

Искусство народных танцев Венгрии широко заимствует элементы танцевального искусства соседних народов и более архаических слоев. Другим же источником современности является одна из характерных особенностей танцевальных традиций, а именно импровизация, которая заставляет хореографов пользоваться не застывшими, жесткими шаблонами, а живыми движениями.

Искусство народных танцев Венгрии использует это богатство форм для представления современных проблем и служит таким образом развитию универсального искусства танца. Элементы народных танцев должны входить в танцевальные композиции не целиком как кирпичи, а из них нужно создать единый стиль в оригинальном духе и языке народных танцев.

Г. Кёртвейш

ПРЕМЬЕРЫ И ГАСТРОЛИ В БУДАПЕШТСКОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ /1971/72 - 1973/74/
(Резюме)

Шестидесятые годы явились органическим продолжением того небывалого "художественного взлета", который был вызван удачным сплавом современного реалистического национального балета, связанного с именами Харангозо и Надаши, и традиционных и героико-драматических творений русско-советского балета. Правда, с 1960 года Дюла Харангозо отошел от активной творческой художественной деятельности, а из советского балета были заимствованы произведения, продолжающие традицию, созданную в предшествующие десятилетия. Это "Ромео и Джульетта" Прокофьева-Лавровского, "Жар-птица", "Петрушка" и "Шопениана" Стравинского-Фокина, "Спящая красавица" Чайковского-Петина, "Лауренсия" А. Крейна-В. Чабукиани.

Оперным театром были поставлены произведения новых талантливых отечественных авторов, преимущественно одноактные балеты Имре Экка, Ласло Шереги, Шандора Баркоци и Антала Фодора, среди которых особенно выделяется творчество Шереги. Именно в его постановках - после ранних значительных дивертисментов -, в "Спартаке" Качатурияна (1968 г.) и в двух балетах Бела Бартока "Деревянном принце" и "Чудесном мандарине" (новой сценической интерпретации 1970 г.) нашли продолжение и обновление, счастливо объединились новое и традиционное в хореографии и постановочном искусстве. За этим последовала весной 1972 года премьера "Сильвии" Л. Делиба, для которой Шереги был написан новый текст и создана новая хореография. Удачное сочетание действительности и театра, реальной и театральной жизни, нашедшее воплощение в художественной и личной судьбе героев, иронически изображенной балетной труппы конца прошлого столетия, обеспечил балету непреходящий большой успех и притягательную силу, благодаря чему театр продолжает его постановку.

Свои ранние постановки Шереги осуществлял в Вене, Мюнхене и Берлине (восточном и западном), а труппа будапештской Оперы ставила их во многих странах с большим успехом и признанием публики.

В первой половине театрального 1971-72 сезона Шандором Баркоци была осуществлена постановка остроумного неоклассического музыкально-симфонического балета "Смычковая симфония" на музыку Рудольфа Марша, а Анталом Фодором, использовавшим богатые символично-экспрессивные средства классического и характерного балета, была создана танцевальная сюита на современную тему "Жертва" на музыку Шандора Соколаи. Оба эти одноактные танцевальные произведения открыли в репертуаре путь для новых творческих стилей, жанров, расширили возможности техники и формы выражения.

В плане жанрового распределения произведений, следует признать, что к 70-ым годам одноактные балеты тесно сожмнулись с многоактными, чему особенно способствовал большой успех "вечеров датского балета" в январе 1973 года. Копенгагенским балетмейстером Хансом Бренаа была поставлена представляющая замечательную бурнонвийскую традицию "Сильфида", а также всемирноизвестные "Этюды" Харальда Ландера. Осуществление неоклассических, лишенных действия "школьных постановок" явилось серьезным испытанием для балетного ансамбля и вместе с тем утверждением на нашей сцене нового жанра, иной стилиевой техники и школы.

По-другому решает и доносит до зрителя современную тему с других позиций будапештский концерт выдающихся солистов театра Мориса Бежара. Также носят печать современной трактовки и отличаются комплексно-синтетическим решением формы осенние гастроли 1972 года Национального Балета Кубы, прежде всего произведения и постановки "Эдипус Рекс" Й. Лефевра и "Плазмазис" Мендеса.

После таких гастролей, включая также "Худо обереженную дочь" или "Тщетная предосторожность" Фредерика Аштона, давших возможность познакомиться с достижениями других зарубежных коллег, в декабре 1973 года началась подготовка двух классических по своему характеру балетов с музыкой Стравинского, а также премьеры "5-го Опуса" Веберна с хореографией Мориса Бежара. Появился балет "Жар-птица", богатый мыслями, с обращением к зрителю политически заостренным содержанием. В решенной по современному "Весне священной" в примитивно-культурной церемонии сплетаются воедино мотивы любви и жизни, испытания и жертвы, индивидуума и массы. Поставленный по Веберну "Опус 5-ый" ярко выраженными пластическими формами решает проблему преодоления человеческого одиночества, возможность встречи.

К сожалению, не состоялся вечер запланированной постановки "Сотворения мира" с советскими мастерами балета (Петров - Касаткина - Василев),

что, несомненно, способствовало бы дальнейшему развитию балета. Венгерское же балетное искусство стремится к дальнейшему постоянному освоению достижения советского балета.

С весны 1974 года в театре им. Эркеля начался показ новинок венгерского балета совместно с более ранними отечественными традиционными постановками и новыми зарубежными творениями. Среди них особенно выделяется симфоническая танцевальная сюита Антала Фодора по "Скрипичному концерту" ми-мажор Баха, которая очень музыкальна, сценична, богата красочной выразительной формой современного танца. К тому же она свидетельствует о дальнейшем росте мастерства хореографа.

"Па дэ катр" Антона Долина, восстанавливающий картинку из жизни актеров прошлого века - "соперничество балерин", а также "Вариации для четырех танцоров" обогатили нашу концертную программу, отличающуюся довольно высоким уровнем техники исполнения. "Болеро" Равеля-Циеплинского, являвшееся значительным традиционным номером довоенного репертуара, и сегодня представляет собой интересный материал для постановщика и исполнителя,

Х

Ранее перечисленные отечественные премьеры вместе с тем свидетельствуют, естественно, о довольно отрадной картине и в области венгерского исполнительского искусства. Можно назвать немало ведущих мастеров балета как выступавших в более ранний период, так и сегодня. Это - Адель Орос, Жужа Кун, Мария Кекеш, Лилла Партаи, Марта Метзгер, Вера Сумрак, Жаклин Меньхарт, Эржебет Дворски, а также Виктор Ронаи, Виктор Фюлöp, Имре Дожа, Ференц Хаваш, Левенте Шипеки, Йожеф Форгач, Ласло Штербински, Золтан Надь, Шандор Перлус, к которым присоединились теперь молодые талантливые танцовщики - Каталина Чарной, Илдико Понгор, Нора Сёньи, Габор Кевехази, Шандор Эрдейи и работающие сейчас за рубежом Иван Марко и Дёрдь Вамош.

Для наших исполнителей в росте их мастерства существенную роль играют не только многогранный труд дома и гастрольные поездки за границу, но не в меньшей мере и пример прибывающих к нам на гастроли зарубежных коллективов.

Наряду с упоминаемым ранее стоит особо отметить неоднократные приезды испанского ансамбля Антонио Гадеса, гастрольные выступления Голландского Танцевального театра в 1973 году в Столичном театре Оперетты во время Будапештской Художественной декады и представления в июне 1974 года всемирно известного американского танцевального ансамбля под руководством Алвин Айлей. Особенно сильное впечатление произвели выступления последнего

коллектива, как среди публики, так и в кругу специалистов, благодаря исключительно глубокой человеческой трактовке и народной по духу хореографии Айлей и в первую очередь "Откровения", "Голубая скита", "Вопль", "Ожидание" и "Любовные песни". Их сильное воздействие объясняется характерной изначальной простотой исполнения и постановки, богатством красок и форм, а также тем, что позволяют заглянуть в художественный мир гуманистической Америки, в судьбу негритянского населения, нарисованный с таким великолепием. Вместе с тем мы получили возможность насладиться прекрасным мастерством крупнейших представителей современного американского танца, таких, как Джон Батлер, Хосе Лимон и Тэд Шоун.

Танцевальная жизнь Оперы, наряду с предоставлением сцены художественным коллективам, обогатилась выступлениями знаменитых зарубежных мастеров, приезжавших на гастроли, в то же время гастроли нашего балетного ансамбля и отдельных солистов за рубежом способствовали пропаганде немалых достижений и укреплению доброй славы венгерского балетного искусства. За это время балетный ансамбль будапештской Оперы побывал на гастролях в Москве, Риме, Праге, Болгарии, Бордо, Эдинбурге и в ФРГ.

Все это свидетельствует о полнокровной, все расширяющейся жизни танцевального искусства в ВНР. Осуществление новых отечественных и зарубежных постановок, знакомство с новыми жанрами, стилями, школами и танцевальной техникой, рост и выявление мастерства заслуженных деятелей балета и начинающей молодежи, частые гастроли в нашей стране зарубежных мастеров и гастрольные поездки за рубеж наших художников - все это не только способствует здоровому, всестороннему развитию нашего балета, но и в то же время служит конструктивной программой на будущее.

К. Петермани

СТРУКТУРА И РАБОЧИЙ МЕТОД АРХИВА ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ ГДР
(Резюме)

Автор анализирует проблематику записывания танцев, общественную роль танца в разные исторические эпохи, а также цель и рабочий метод архива хореографических материалов ГДР. Рабочая программа архива состоит в следующем: 1. Сбор и разработка документов, относящихся к сценическому и самодеятельному танцевальному искусству, к танцам детей и к балетным танцам ГДР. 2. Заложение основы марксистской науки о хореографическом искусстве с помощью вышеупомянутой обработки документов. 3. Сборники имеются в распоряжении хореографов, педагогов и артистов.

Архив состоит из следующих разделов:

- Картотека литературных данных, в том числе предметный, алфавитный и топографический каталоги. Сюда входят и подручная библиотека и коллекция микрофильмов.
- Коллекция программных тетрадей
- Фильмотека
- Дискотека
- Фототека
- Коллекция рукописей
- Тезавр танцев

А. Джуркеску:

СОВРЕМЕННЫЕ ВОПРОСЫ ИССЛЕДОВАНИЯ РУМЫНСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

(Резюме)

Всякое исследование танца исходит из того положения, что танец является формой культурной человеческой деятельности и как таковой является языком коммуникационной ценности, живущим в обществе как система коммуникации. Изучение народного танца нас убеждает в том, что язык танца традиционно структурный и записывается кодом членами определенного общества и разбирается по традиционно оформленным правилам общества.

Автор на основании структурного анализа народного танца определяет его систему параметров, состоящую из следующих основных элементов: пространственная организация, связь, кинематика, темп и энергичность. По автору, наименьшей значимой единицей танца является кореморфема, имеющая три типа: главный тип, тип экспансивный и тип орнаментальный.

С целью семиотического изучения танца автор предлагает воспринимать народный танец как показательный продукт данной общественной-структурной системы. Таким образом, показывается, что народный танец - носитель многократных семантических информаций, осевших на эстетически-ритмический уровень как на семиотический уровень. Автор свое определение иллюстрирует целым рядом примеров из круга румынских народных танцев.

В плане разборки хореографического текста автор различает 5 функций: эстетическая, общественная, игривая, воспитательно-формовочная функции, однако исследует не только хореографические, но и экстрахореографические аспекты народного танца.





